



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Juliana Silva Ramos


**Aventuras do personagem-leitor em metaficcões de Cervantes, Borges e Calvino  
(e o que encontrou lá)**

Rio de Janeiro

2019

Juliana Silva Ramos

**Aventuras do personagem-leitor em metaficcões de Cervantes, Borges e Calvino  
(e o que encontrou lá)**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R175 Ramos, Juliana Silva.  
Aventuras do personagem-leitor em metaficções de Cervantes, Borges e  
Calvino (e o que encontrou lá) / Juliana Silva Ramos. - 2019.  
245 f.

Orientador: Flávio Martins Carneiro.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Personagens literários – Teses. 2. Metaliteratura – Teses. 3.  
Metaficção – Teses. 4. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616 - Crítica e  
interpretação – Teses. 5. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 - Crítica e  
interpretação – Teses. 6. Calvino, Italo, 1923-1925 - Crítica e interpretação –  
Teses. I. Carneiro, Flávio Martins, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio  
de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-3.09

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,  
desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Juliana Silva Ramos

**Aventuras do personagem-leitor em metaficções de Cervantes, Borges e Calvino  
(e o que encontrou lá)**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de março de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Kelvin dos Santos Falcão Klein  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Stefania Rota Chiarelli  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2019

## DEDICATÓRIA

A Deus, por Sua justiça e fidelidade.

À minha avó, Zulmira Amália Silva, pela amizade a todo tempo e por todo o amor e zelo.

À minha mãe, Deisimar Silva, pelo exemplo e por todo o apoio.

A meus irmãos, Luiz Carlos Silva Neto e Juliana Benevides, pela amizade e o ombro amigo.

A meu esposo, Everton Ramos, pelo companheirismo e a compreensão.

A Flávio Carneiro, meu inesquecível autor, professor e orientador, por ter se aventurado a embarcar nesta ficção.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que até aqui tem me sustentado.

Aos mestres que por minha vida passaram provocando transformações em mim e no mundo ao meu redor.

Ao Instituto de Letras da UERJ, pelo apoio e pela formação acadêmica propiciados. Agradeço também pelo empenho na qualidade da formação ministrada tanto na graduação como na pós-graduação.

A Flávio Carneiro, meu orientador, que, sem castrações, sempre me motivou ao crescimento e amadurecimento intelectual, sendo presente em todos os momentos e de maneira compreensiva e amiga.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara e ao Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta, pela paciência, fôlego e generosidade na Banca de Exame de Qualificação. Suas contribuições e provocações foram fundamentais.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira, ao Prof. Dr. Kelvin dos Santos Falcão Klein, ao Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta e à Prof.<sup>a</sup> Dra. Stefania Rota Chiarelli – membros titulares –, bem como à Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara e ao Prof. Dr. Júlio Cesar Valladão Diniz – suplentes –, pela honra de, gentil e atenciosamente, aceitarem o convite para compor a Banca Examinadora desta tese, participando de um dos momentos mais marcantes de minha vida.

À UERJ, minha casa, por minha formação intelectual, por me tornar capaz de pensar tudo aquilo que imaginar.

À minha família e aos meus amigos, dentre os quais cito: Ana Cirilo, Avner Posner, Carol Lessa, Gabriella Arruda, Jorge Galdino, Jorge Haroldo, Juliana Mattos, Márcia Cristina, Marinalva Ferreira, Nathalia Vianna, Renan Wellington, Rogério Paulino, Vânia Paulino e Vinícius Borja, sempre presentes em minhas conquistas; agradeço pela mansa e firme presença em todos os momentos, inclusive nos de ausência. Minha gratidão a esses que entenderam esse período e não me abandonaram nessa árdua jornada acadêmica, por muitas vezes necessariamente solitária. Obrigada por seus sinceros e incondicionais sentimentos.

E meu agradecimento especial a meus irmãos, Luiz Carlos Silva Neto e Juliana Benevides, minha mãe, Deisimar Silva, minha avó, Zulmira Amália Silva, e meu marido, Everton Ramos, pela amizade, a cumplicidade e o carinho, mantendo-se sempre a meu lado, apesar dos pesares e, sobretudo, das distâncias. Obrigada por, com seu amor e suas ações, ter

soprado sobre mim fazendo-me ir além, ser mais eu, e empenhar-me ao máximo neste desbravamento do reino das palavras.

[...]

Penetra surdamente no reino das palavras.

[...]

*Carlos Drummond de Andrade*<sup>1</sup>

Ahora quiero acordarme del porvenir y no del pasado. Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográfica – directa comunicación de experiencias, no de sonidos – hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir. Releo estas negaciones y pienso: Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin.

*Jorge Luis Borges*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> 2012, p. 11.

<sup>2</sup> 1984v, p. 204-5.



## RESUMO

RAMOS, Juliana Silva. *Aventuras do personagem-leitor em metaficções de Cervantes, Borges e Calvino (e o que encontrou lá)*. 2019. 245 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O personagem-leitor é o ponto de partida desta tese. Ele é o pilar que torna evidente a construção de uma metaliteratura que se busca compreender por meio do conceito de narcisismo literário (HUTCHEON, 1984) voltado para o processo de recepção; é a chave de acesso do leitor ao mundo intersticial que se manifesta entre ficção e realidade (PIGLIA, 2006, p. 26), e entre ficção e reflexões críticas e teóricas, sendo um *entrelugar* (BHABHA, 1998). Essa figura é determinante para a seleção do *corpus* central de estudo: produções que, discutindo também a figura e o papel de personagens-leitores conscientes do ato da leitura, perscrutam representações da arte de ler e do leitor de literatura. São elas: *Don quijote de la Mancha* (1605/2009), de Cervantes, os contos “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Examen de la obra de Herbert Quain” e “El jardín de senderos que se bifurcan”, de *Ficciones* (1944/1984m), de Borges, e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979/2002), de Calvino; textos que, em razão do discurso crítico e teórico que desenvolvem, evidenciam-se enquanto manifestações tangíveis de recepção e como expressões de um ensaísmo resultante do autocentramento. Ao analisá-las, objetivam-se compreender e discutir os mecanismos de articulação e funcionamento dessas redes de simulacro em que se insere o leitor e refletir sobre os efeitos de sentido produzidos a partir dos procedimentos adotados, predominando a observação do texto enquanto espaço de presentificação da metatécnica (BAUDRILLARD, 1991) relacionada à recepção. Nesse contexto, reconhece-se que cada uma dessas obras é uma materialização da leitura de personagens-leitores-autores de ficção que são grandes conhecedores de ficção e que, conscientemente, praticam a chamada recepção autoral, colocando-a em protagonismo e empregando-a como uma estratégia para alcançar um livro infinito, uma leitura eterna e, portanto, também uma espécie de biblioteca infinita. Percebe-se, ainda, essa série de interseções como um centro invisível que instaura a aparição de dois espectros: leitor-militante e leitor-eterno. Cabe destacar a discussão sobre os termos desenvolvidos: *centros invisíveis* (pontos de interseção intra e/ou extratextual que se estabelecem livremente, podendo ou não se tornarem conhecidos), *leitor-autor* (mais do que coautor; com sua força criativa, extrapola os limites do leitor implícito e do leitor-modelo), *recepção autoral* (realizada pelo leitor-autor em sua atividade criadora), *leitor-militante* (tipo específico de leitor-autor que emprega a recepção autoral em favor de uma causa) e *leitor-eterno* (espectro cuja aparição se instaura junto à do livro e da biblioteca infinitos). Esses elementos estéticos são examinados também enquanto produtores de simulacros (BAUDRILLARD, 1991) dotados de plasticidade e que se manifestam em encruzilhada (PUCHEU, 2004), multiverso (HAWKING; HERTOG, 2018) e espectro (DERRIDA, 1994); por conseguinte, estudam-se também: texto-encruzilhada, texto-multiverso e texto-espectro – noções propostas neste trabalho. E percebe-se que obras como essas investigadas tornam, pela *metatécnica*, o leitor consciente do texto lido e do seu artifício (BARTHES, 2007), mas também de si, e de sua prática leitora, projetando para o leitor um espelho em que se (re)conhecer e apontando novas formas de compreender e interpretar a recepção de produções literárias, como o é a *estética da recepção autoral*.

Palavras-chave: Miguel de Cervantes. Jorge Luis Borges. Italo Calvino. Metaliteratura. Personagem-leitor. Recepção.

## RESUMEN

RAMOS, Juliana Silva. *Aventuras del personaje-lector en metaficciones de Cervantes, Borges y Calvino (y lo que encontró allí)*. 2019. 245 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

El personaje-lector es punto de partida de esta tesis. Él es el pilar que pone de manifiesto la construcción de una metaliteratura que se pretende comprender por medio del concepto de narcisismo literario (HUTCHEON, 1984) orientado hacia el proceso de recepción; es la clave de acceso del lector al mundo intersticial que se manifiesta entre ficción y realidad (PIGLIA, 2006, p. 26), y entre ficción y reflexiones críticas y teóricas, siendo un *entrelugar* (BHABHA, 1998). Esta figura es determinante para la selección del *corpus* central de estudio: producciones que, discutiendo también la figura y el papel de personajes-lectores conscientes del acto de la lectura, examinan representaciones del arte de leer y del lector de literatura. Son ellas: *Don quijote de la Mancha* (1605/2009), de Cervantes, los cuentos “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Examen de la obra de Herbert Quain” y “El jardín de senderos que se bifurcan”, de *Ficciones* (1944/1984m), de Borges, y *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979/2002), de Calvino; textos que, en razón del discurso crítico y teórico que desarrollan, se revelan como manifestaciones tangibles de recepción y como expresiones de un ensayismo resultante del autocentrado. Al analizarlas, se pretende comprender y discutir los mecanismos de articulación y funcionamiento de esas redes de simulacro en que se inserta el lector y reflexionar sobre efectos de sentido producidos a partir de procedimientos adoptados, predominando la observación del texto como espacio de presentificación de la metatécnica (BAUDRILLARD, 1991) relacionada con la recepción. En este contexto, se reconoce que cada una de esas obras es una materialización de la lectura de personajes-lectores-autores de ficción que son grandes conocedores de ficción y que, conscientemente, practican la llamada recepción autoral, poniéndola en protagonismo y empleándola como estrategia para lograr un libro infinito, una lectura eterna y, por lo tanto, también una especie de biblioteca infinita. Se destaca la discusión sobre los términos desarrollados: *centros invisibles* (puntos de intersección intra y/o extratextual que se establecen libremente y pueden o no ser conocidos), *lector-autor* (más que coautor; con su fuerza creativa, extrapola los límites del lector implícito y del lector modelo), *recepción autoral* (realizada por el lector-autor en su actividad creadora), *lector-militante* (tipo específico de lector-autor que emplea la recepción autoral en favor de una causa) y *lector-eterno* (espectro cuya aparición ocurre junto a la del libro y de la biblioteca infinitos). Esos elementos estéticos son examinados también como productores de simulacros (BAUDRILLARD, 1991) dotados de plasticidad y que se manifiestan en encrucijada (PUCHEU, 2004), multiverso (HAWKING; HERTOOG, 2018) y espectro (DERRIDA, 1994); por lo tanto, también se estudia: texto-encrucijada, texto-multiverso y texto-espectro – nociones propuestas en este trabajo. Y se entiende que obras como esas hacen, por la *metatécnica*, el lector consciente no sólo del texto leído y de su artificio (BARTHES, 2007), sino también de sí, y de su práctica lectora, proyectando para el lector un espejo en que se (re)conocer y apuntando nuevas formas de comprender e interpretar la recepción de producciones literarias, como lo es la *estética de la recepción autoral*.

Palabras-claves: Miguel de Cervantes. Jorge Luis Borges. Italo Calvino. Metaliteratura. Personaje-lector. Recepción.

## ABSTRACT

RAMOS, Juliana Silva. *Adventures of the reader-character in metafiction of Cervantes, Borges and Calvino (and what he found there)*. 2019. 245 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The reader-character is this thesis' starting point. He is the pillar that makes clear the construction of a metaliterature that seeks to understand through the concept of literary narcissism (HUTCHEON, 1984) focused on the reception's process; it is the reader's key to the interstitial world that manifests itself between fiction and reality (PIGLIA, 2006, p. 26), and between fiction and critical and theoretical reflections, being an *in-between space* (BHABHA, 1998). This figure is determinant for the selection of the study's central *corpus*: productions that, also discussing the figure and the role of readers-characters conscious of the act of reading, look for representations of the art of reading and the reader of literature. They are: *Don quijote de la Mancha* (1605/2009), by Cervantes, the tales "Pierre Menard, autor del Quijote", "Examen de la obra de Herbert Quain" and "El jardín de senderos que se bifurcan", in *Ficciones* (1944/1984m), by Borges, and *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979/2002), by Calvino; texts that, because of the critical and theoretical discourse that develop, reveal themselves as tangible manifestations of reception and as expressions of an essayism that resulting from self-centering. We aim to understand and discuss the mechanisms of articulation and operation of these simulacrum networks in which the reader is inserted and to reflect about the sense effect produced from the adopted procedures, prevailing the observation of the text as a space of presentification of the metatechnique (BAUDRILLARD, 1991) related to the reception. In this context, each of these works is a materialization of the reading of authors-readers-characters of fiction who are great connoisseurs of fiction and who, consciously, practice the so-called authorial reception, placing it in prominence and employing it as a strategy to reach an infinite book, an eternal reading and, therefore, also a kind of infinite library. It is worth highlighting the discussion about the terms developed: *invisible centers* (intra and/or extratextual points of intersection that freely establish themselves, and may or may not become known), *reader-author* (more than coauthor; with his creative force, he goes beyond the limits of the implied reader and the model reader), *authorial reception* (performed by the author-reader in his creative activity), *militant-reader* (specific type of author-reader who employs authorial reception in favor of a cause) and *eternal-reader* (spectrum whose appearance is established next to that of the infinite book and library). These aesthetic elements are also examined as producers of simulacra (BAUDRILLARD, 1991) that have plasticity and manifest themselves in crossroads (PUCHEU, 2004), multiverse (HAWKING; HERTOOG, 2018) and spectrum (DERRIDA, 1994); therefore, we also study: crossroads-text, multiverse-text and spectral-text – ideas that are proposed in this research. We therefore understand that works such as these investigated ones make, through the *metatechnique*, the reader aware not only of the read text and its artifice (BARTHES, 2007), but also of himself and his reading practice, projecting to the reader a mirror in which he meets and recognizes himself, and also aiming new forms of understanding and interpreting the literary productions' reception, as the *authorial reception's aesthetics*.

Keywords: Miguel de Cervantes. Jorge Luis Borges. Italo Calvino. Metaliterature. Reader-character. Reception.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
1 AVENTURAS DO PERSONAGEM-LEITOR EM METAFICÇÕES DE CERVANTES, BORGES E CALVINO (E O QUE ENCONTROU LÁ) .....	27
1.1 Em uma rede de centros invisíveis: multiversos de encruzilhadas povoados por espectros .....	41
1.2 O personagem-leitor exhibe sua <i>performance</i> .....	47
1.3 <i>E eu? Que papel devo desempenhar?: os personagens-leitores de Cervantes, Borges e Calvino</i> .....	49
2 AVENTURAS EM <i>DON QUIJOTE DE LA MANCHA</i> , DE CERVANTES ...	64
3 AVENTURAS EM <i>FICCIONES</i> , DE BORGES .....	77
3.1 Em uma rede de centros invisíveis: multiversos de encruzilhadas povoados por espectros .....	85
3.1.1 <i>Ficciones</i> fantásticas: um gênero e um projeto estético .....	86
3.1.2 <i>Ficciones</i> fora dos eixos: justos desajustes de Borges .....	108
3.2 O personagem-leitor exhibe sua <i>performance</i> .....	120
3.3 <i>E eu? Que papel devo desempenhar?: os personagens-leitores de Borges</i> .....	120
3.3.1 <u>Aventuras em “Pierre Menard, autor del Quijote”</u> .....	121
3.3.2 <u>Aventuras em “Examen de la obra de Herbert Quain”</u> .....	127
3.3.2.1 Aventuras em <i>The God of the Labyrinth</i> , de Herbert Quain .....	131
3.3.2.2 Aventuras em <i>April March</i> , de Herbert Quain .....	138
3.3.2.3 Aventuras em <i>The Secret Mirror</i> , de Herbert Quain .....	145
3.3.2.4 Aventuras em <i>Statements</i> , de Herbert Quain .....	148
3.3.3 <u>Aventuras em “El jardín de senderos que se bifurcan”</u> .....	156
3.3.3.1 Ficções de “El jardín...” .....	162
3.3.3.2 O policial em “El jardín...”: a perspectiva do gênero policial .....	191
3.3.3.3 O fantástico em “El jardín...”: a perspectiva do gênero fantástico .....	196
3.3.3.4 “El jardín...” entre o policial e o fantástico .....	201

4	<b>AVENTURAS EM <i>SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE</i>, DE CALVINO</b> .....	207
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	220
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	227

## INTRODUÇÃO

[...] corrió tras el viento [...]

*Miguel de Cervantes*<sup>3</sup>

Tudo começa no leitor, essa figura na qual todos nos encontramos. Ele foi a primeira peça a se revelar em um vasto labirinto que se formou quando da leitura de um livro de Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979/2002), cujo protagonista chama-se Leitor. Sua presença não deixaria a ficção sair ilesa. E por ser uma metaficção, a teoria também não sairia. Mas quais seriam os reflexos, na ficção e na teoria, da figura e do papel de um personagem-leitor?

A essa obra, somaram-se outras que a memória recordou que exibem imponentes representações de leitores: *Don quijote de la Mancha* (1605/2009), de Cervantes, e os contos “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Examen de la obra de Herbert Quain” e “El jardín de senderos que se bifurcan”, de *Ficciones* (1944/1984m), de Borges. Com o *corpus* formado, faltava uma hipótese, uma teoria. Mas resolvemos esperar e ver o que o personagem-leitor encontraria nessas metaficções reunidas.

Cada um desses textos é uma materialização de leitura de um personagem-leitor que é grande conhecedor de ficção. A partir da figura deste, discutem-se aspectos relacionados à leitura, ao ato de ler e ao leitor; tem-se metaficções autocentradas no processo de recepção. Na encenação deste, o personagem-leitor atua como uma espécie de leitor-autor, extrapolando os limites do texto e, em uma interpretação consciente e declaradamente criadora, realizando o que chamo de recepção autoral. E, ainda, porque o personagem-leitor apresenta a recepção autoral como uma ideia defendida também por meio da ação – para além do discurso, praticando-a –, presentifica-se um espectro de leitor que se pode chamar de leitor-militante. Esse espectro insinua a presença do livro infinito e, também, da biblioteca infinita e da leitura eterna, os quais anunciam a aparição de outro espectro: o leitor-eterno.

Esses pontos de interseção são como uma rede de centros invisíveis formada por multiversos de encruzilhadas povoadas por espectros. Essa é a estrutura por onde o personagem-leitor desloca-se para a prática da recepção autoral; um ambiente repleto de bifurcações, encruzilhadas, multiversos e espectros e que se organiza em rede. Assim, nessas obras, o personagem-leitor encontra uma rede de centros invisíveis onde exhibe a sua

---

<sup>3</sup> 2009, 1ª Parte, Cap XII, p. 118.

*performance*, atuando na tecitura metaficcional para a manutenção da desalienação literária, na construção e desconstrução da ficção e da teoria, em movimentos de ilusionismo e de anti-ilusionismo.

Nas linhas das ficções em foco, é apresentada a autoria de uma leitura ou, ainda, uma leitura autoral. Essa produção evidencia o potencial artístico do leitor. É possível perceber que o personagem-leitor protagonista, enquanto leitor, vê-se como sujeito *provisório e ausente de identidade fixa* (HALL, 2002) que se desloca por um entrelugar (marcado por dualidades), mas não apenas de passagem, antes exercendo influência e sendo influenciado, pondo-se na narrativa (identificando-se) e pondo a narrativa em si mesmo (apropriando-se). Trata-se de um leitor-autor. E este também instaura esse entrelugar para seus leitores. Desse modo, faz mais sentido falar em *estética da recepção autoral*. Assim, supera-se a nossa maior ferida narcísica, a mortalidade. O leitor torna-se imortal.

*Estética da recepção autoral* trata-se da recepção que, consciente ou inconscientemente, rompe o *compromisso* com o leitor implícito, o que não significa que o leitor empírico não possa seguir esse modelo. Esse leitor reconhece-se verdadeiramente enquanto ator que, ao interpretar uma obra, atribui sua *performance* ao texto, criando outro. Assim, interessaria esse outro texto. O foco de estudo é deslocado do leitor para a leitura, isto é, para o traço de individuação do leitor – no qual ele também se presentifica –, para a experiência artística *experimentada* – praticada e sentida – por através e além dos artificialismos do texto, criando outro, que se relaciona com o lido em uma rede tal qual um rizoma.

Na estrutura rizomática, o “princípio de multiplicidade mostra que não existem pontos ou posições como em uma estrutura em raiz, mas linhas que formam tramas” (PRIMO, 2000). Também nessa biblioteca se poderia dizer que não há estabilização, pontos de parada; os pontos são de interseção, sendo espaços de instabilidade e ambiguidade e onde não há a prevalência de um ou outro texto e, ainda, um texto leva a outro e a outros – e talvez a um *outro eu*, pois é possível que esse texto venha a ser levado a si, venha a ser retomado ou a voltar-se para si. Daí o caráter infinito da leitura, a qual pode despertar o prazer e o desejo, bem como o vício e a loucura, da qual se costuma tomar Don Quijote como exemplar. E daí a frustração com a escrita, que toma o tempo da leitura e não consegue realizar ou representar os feitos de que a leitura é capaz. Talvez nesse ponto resida um dos maiores desafios desta tese: materializar o indizível do lido e do não-lido – para além do dito e do não-dito. Afinal, “le cose che il romanzo non dice sono necessariamente più di quelle che dice, e solo un particolare riverbero di ciò che è scritto può dare *l'illusione* di stare leggendo anche il non

scritto”<sup>4</sup> (CALVINO, 2002, p. 172, grifo nosso) – sem esquecer que, “Para que o vazio tenha a potência que reconhecemos, será necessário que o receptor leve a cabo e atualize a transgressão informe do imaginário” (COSTA LIMA, 2006, p. 286).

Por isso, nesta escrita de leituras, tem-se em mente os seis princípios propostos por Calvino para este milênio: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência (CALVINO, 2010). Busca-se manter o foco no personagem-leitor que *instaura* múltiplos centros pelos quais se pode deslocar em um texto que se pode reconhecer enquanto hipertexto (leveza), respeitando-se o ritmo e a agilidade do pensamento – que, como o *tempo* do universo da leitura, pode ter diferentes trajetórias, direções e densidades – e aceitando a abertura à divagação e à imaginação a partir dos múltiplos centros constituídos no ato de ler (rapidez), sobretudo no ato de ler em foco na tese defendida, naquele de que decorre uma recepção autoral (exatidão), e com especial atenção à análise e composição de imagens relevantes para a construção do conhecimento e do imaginário (visibilidade), sem negligenciar a perspectiva plural e múltipla que se aborda (multiplicidade) e, em uma coerência lógica, defende (consistência). E nesse contexto, admite-se ainda que esta é também “uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios” (CALVINO, 2010, p. 59), sobretudo em razão da multiplicidade e da rapidez.

Cervantes, Borges e Calvino enfrentaram esse desafio: escrevem leituras. E nas trilhas dessa aventura, esta leitura busca compreender, refletir e discutir os mecanismos de articulação e funcionamento das redes de simulacro em que se insere o leitor, sobretudo o leitor-autor, na metaficção selecionada desses autores que perscruta a recepção de textos literários, a saber: *Don Quijote de la Mancha* (CERVANTES, 1605/2009), *Ficciones*<sup>5</sup> (BORGES, 1944/1984m) e *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (CALVINO, 1979/2002).

O personagem-leitor é o pilar que torna evidente a construção de uma metaliteratura que se pode especificar como narcisismo literário (HUTCHEON, 1984) voltado para o processo de recepção e que se estrutura a partir do movimento de engrenagens como ilusionismo (LEVÝ, 2011), anti-ilusionismo (LEVÝ, 2011) e desalienação<sup>6</sup> literária. Esse empreendimento estético discutido, sobretudo, no primeiro capítulo desta tese produz um simulacro (BAUDRILLARD, 1991) dotado de plasticidade pelo qual enveredamos e que se

<sup>4</sup> Em português: “as coisas que o romance não diz são necessariamente mais do que aquelas que diz, e só um particular resplendor do que está escrito pode dar ilusão de se estar a ler também o não escrito” (CALVINO, 2003, p. 196).

<sup>5</sup> Contos selecionados: “Pierre Menard, autor del Quijote” (BORGES, 1984ab), “Examen de la obra de Herbert Quain” (BORGES, 1984l) e “El jardín de senderos que se bifurcan” (BORGES, 1984g).

<sup>6</sup> Pensado em oposição ao conceito de *alienação* desenvolvido por Marx (1844/2004).



metamorfoseia em encruzilhada (PUCHEU, 2004), multiverso (HAWKING; HERTOOG, 2018) e espectro (DERRIDA, 1994); por conseguinte: texto-encruzilhada, texto-multiverso, texto-espectro – noções propostas neste estudo.

Esta tese debruça-se precisamente sobre personagens-leitores conscientes do ato da leitura, leitores já transformados por ela (vampirizados<sup>7</sup>), e praticantes do jogo da recepção autoral, e optou-se, predominantemente, pelo termo narcisismo literário por considerá-lo mais restritivo e específico que metaliteratura, que abrange tanto a autorreflexão sobre o processo como a autorreflexão sobre o produto. Isso apesar de o termo narcisismo apontar para características que não correspondem aos textos investigados, como egoísmo – tendo o *eu* como centro *estabilizador* dos conflitos –, elevada preocupação com as aparências em detrimento da essência, grande busca pelo desenvolvimento da aparência, baixa tolerância à frustração, busca não pela verdade mas pelo argumento que dá razão ao *eu* – revelando incoerência lógica e imoralidade –, pessimismo, perfeccionismo, não identificação com terceiros, desenvolvimento do pensamento concreto – manifestando-se o pragmatismo em detrimento da reflexão – e evasão de críticas – não lidando bem com elas – (FREUD, 1989).

A expressão “narcisismo literário” (em inglês, *narcissistic fiction*) foi empregada por Linda Hutcheon em *Narcissistic narrative: the metafictional paradox* (1984) e entende-se que o conceito de narcisismo foi empregado de modo superficial, como sinônimo de autoadmiração. Nesse livro, a autora descreve, aliando conhecimento estético e procedimentos críticos, uma poética da metaficção pós-moderna. Hutcheon diferencia *metafiction* (metaficção) de *narcissistic* (traduzido aqui como narcisismo literário) segundo a matéria sobre a qual incide a autorreflexão, que pode manifestar-se explícita ou implicitamente: em *metafiction*, o olhar volta-se para a ficção; em *narcissistic*, volta-se para a autoconsciência textual. Assim, a autora distingue a autorreflexão como autoconsciente ou não dos procedimentos artísticos empregados e considera a possibilidade de *mimese do produto* ou *mimese do processo*. Ela desmembra a metaliteratura em narcisismo literário do produto e narcisismo literário do processo, e aqui se avança para o desmembramento de narcisismo literário do processo em: narcisismo literário do processo de criação e narcisismo literário do processo de recepção, para pôr o foco neste último, em uma recepção narcísica. Esse conceito é discutido no primeiro capítulo, em 1.2 **O personagem-leitor exhibe sua performance**.

---

<sup>7</sup> Esse termo parte da investigação que desenvolvi na dissertação de mestrado, *O vampiro é o leitor: o processo de vampirização do leitor na literatura fantástica* (2013). O leitor vampirizado é aquele que tem consciência da sua atividade leitora, que se reconhece enquanto leitor e participe da construção de sentidos do texto, analisando, compreendendo e articulando os elementos para ressignificação, segundo sua subjetivação, dos eventos e aspectos relacionados na narrativa (RAMOS, 2013). Esse é, justamente, o tipo de leitor que reconhecemos nos personagens-leitores do recorte do objeto selecionado para este estudo de doutoramento.

Antes dos estudos de Hutcheon, Barthes investigou um tema da literatura enquanto “ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala sobre essa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (BARTHES, 2007, p. 28) e já apontava para o *efeito* desse tipo de construção textual no leitor. Barthes indica que o texto metaliterário torna o leitor consciente do texto lido e do seu artifício. Mas o que dizer de textos que tornam o leitor consciente de mais do que o texto e o seu artifício? O que dizer de textos que tornam o leitor consciente de si, de sua prática leitora, da leitura, projetando para ele um espelho em que se (re)conhecer? Esses são os textos que nos interessam; essa é a discussão que queremos propagar.

O tema do narcisismo literário voltado para o processo de recepção serve aqui como instrumental teórico para um estudo comparado das obras selecionadas de Cervantes, Borges e Calvino, analisando-se as semelhanças e as diferenças entre os textos, bem como as suas especificidades, quanto a essa estratégia de criação artística em comum que gera uma rede de centros invisíveis, formada por multiversos de encruzilhadas povoados por espectros.

Essas obras são apresentadas cronologicamente nesta investigação, porém se apresentaram a mim regressivamente na formulação de um projeto de tese. “*Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*” (BORGES, 1984I, p. 462, grifo do autor). Foi o *Viajante...* (1979/2002) que me levou a *Ficciones* (1944/1984m), e foi *Ficciones* (1944/1984m) que me levou ao *Don Quijote...* (1605/2009), por acaso, ou não, regressivamente. Todavia, eles já haviam se apresentado anacronicamente, e não regressivamente, a mim, à minha leitura anterior a qualquer projeto acadêmico. O leitor desta tese pode querer lê-la em ordem diversa. “Quienes los leen en orden cronológico (verbigracia: x 3, y 1, z) pierden el sabor peculiar del extraño libro.” (BORGES, 1984I, p. 463). Há centros visíveis e invisíveis que entrelaçam essas três obras e fazem com que se confundam em um entrelugar (BHABHA, 1998), sobretudo: personagens-leitores e narrativas metaliterárias em que se percebe o narcisismo literário voltado para o processo de recepção. Após esta leitura, talvez seja possível ler *Se una notte di inverno un viaggiatore* como se o Leitor fosse o personagem-leitor don Quijote em mais uma de suas aventuras, assim como o personagem-leitor-crítico em “Pierre Menard, autor del Quijote” leu como sendo de Menard trechos de *Don Quijote...* de Cervantes não ensaiados por Menard. E outras articulações podem ser reveladas e discutidas em Cervantes, Borges e Calvino.

A investigação desses textos sob a perspectiva teórica da Estética da Recepção, outra das fontes teóricas desta tese, na figura dos estudos de Iser, Jauss e Eco, ilumina as análises das obras literárias citadas. Em contrapartida, essas produções artísticas, com variadas representações da arte de ler e do leitor de ficção, ao articular e propiciar reflexões sobre a

recepção literária, manifestam-se como produtivos pontos iniciais para refletir sobre as teorias do campo da Estética da Recepção. É proposta uma relação, para compreensão e interpretação do objeto literário de investigação e da reflexão teórica central desenvolvida, que torna possível propiciar novas perspectivas para este e outros estudos. Isso também se dá devido ao fato de participarem deste esforço de reflexão não apenas as ideias afins mas também as divergentes e até as opostas, o que poderia atribuir uma aparência de contradição a este escrito, como ocorre com a presença concorrente – em entrecruzamento – de pensamentos da Escola de Konstanz, de Adorno e de Benjamin. Todavia, a coexistência de contrários, um dos tópicos discutidos nesta tese, não é interpretada como um traço negativo ou não desejável; não se trata de equacionar ou estabilizar as tensões e os conflitos reconhecidos no âmbito da literatura – seja quanto à produção, seja quanto à recepção, bem como quanto à ficção ou quanto à teoria.

Predomina aqui a observação dos textos literários enquanto espaços de presentificação da metatécnica – nos termos de Jean Baudrillard (1991) para a descrição da terceira categoria de simulacro que ainda se instauraria – relacionada à recepção. Outro modo de perceber essas produções, porquanto espaços de articulação entre ficção e reflexões críticas e teóricas, é pelo viés do conceito de entrelugar<sup>8</sup> de Bhabha (1998), sendo reconhecidas, portanto, como um espaço plural e fragmentado, marcado por descentramento e heterogeneidade, capaz de comportar até o contraditório. Desse modo, as narrativas metaliterárias desses autores “não são nem o Um [...] nem o Outro [...] mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de *ambos*” (BHABHA, 1998, p. 55, grifo nosso); são um entrelugar que, pela metatécnica, revela novas formas de compreender e interpretar a recepção de textos literários, incluindo a própria recepção desses metatextos nesse contexto.

Essas obras estão

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico [...]. (SANTIAGO, 1978, p. 26)

---

<sup>8</sup> Esse conceito foi primeiro desenvolvido por Silviano Santiago – tendo sido esboçado, em 1971, no ensaio “L’entre-lieu du discours latino-américain”, apresentado na França – e costuma ser empregado no âmbito dos Estudos Culturais. O entre-lugar é reconhecido no “texto-da-diferença”, onde “o romancista vê no espelho, não a sua imagem refletida, mas a de um antropólogo” (SANTIAGO, 1982, p. 39) que discute, como Silviano em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978), sobre “o lugar que ocupa hoje o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu” (SANTIAGO, 1978, p. 9). Essa relação não resulta em uma cópia, mas em uma assimilação ativa, antropofágica, de modo que se trata da “história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro” (SANTIAGO, 1978, p. 21).

Trata-se de produções que se manifestam, cada uma, como um “texto-da-diferença” (SANTIAGO, 1982, p. 39) – contra a unidade e a pureza (SANTIAGO, 1978, p. 16) –, em que o movimento de identificação e desidentificação é uma constante imprevisível que inviabiliza a “*assimilação passiva*” (SANTIAGO, 1978, p. 9, grifo do autor) bem como a constituição de *um* lugar. E com o discurso metaliterário, permanece-se entre a ficção e a teoria, sem que se crie outro lugar, sem que haja estabilização de espaços e/ou sujeitos.

O caráter metaliterário das obras investigadas pode ser observado por meio da exposição de um discurso que se aproxima do ensaio, na medida em que se manifesta *pelo exercício do juízo e do argumento e enquanto exercício do juízo e do argumento* explorando análises possíveis para chegar a conclusões plausíveis, as quais não são apresentadas como definitivas. Nas palavras de Adorno (1986, p. 173), “mesmo sem dizer isso expressamente, o ensaio se conscientiza quanto a não-identidade; radical no não-radicalismo, na abstenção diante de qualquer redução a um princípio, no gesto de acentuar o parcial diante do total, no caráter fragmentário”. Assim é o ensaio literário, e tanto as narrativas em questão como esse tipo de ensaio apresentam espaço para o desenvolvimento de subjetividade, pluralidade, multiplicidade, caráter inconcluso e não definitivo, aproximação das distâncias entre ficção, teoria e crítica, e abertura para o exercício da atividade crítica enquanto leitor.

O emprego desse tipo de discurso por personagens-leitores em uma postura autorreflexiva e consciente de sua atuação sobre o texto, como pode ser visto nas obras do objeto de estudo definido, deixa transparecer o narcisismo literário voltado para a recepção. Por isso, esta é a figura central em nosso estudo: o personagem-leitor. Por meio de sua trajetória enquanto leitor, podemos perceber as veredas metaliterárias traçadas e nelas nos embrenhar como em um exercício de postura, que aponta na direção de todos os sujeitos envolvidos na criação e recepção de textos literários.

Nas obras estudadas, os personagens-leitores, atuando como leitores-autores, revelam-se conscientes de sua atividade leitora, sendo, portanto, uma estratégia discursiva de corporificação do caráter metaliterário. Eles refletem sobre livro, leitor e/ou leitura, instituindo uma narrativa marcada pelo narcisismo literário voltado para a recepção bem como pela recepção autoral. Por intermédio da existência deles, os textos vertem-se em críticas ficcionais, discursos formulados para falar de outros discursos, sendo, portanto, a manifestação tangível de uma recepção, uma sala de espelhos para o leitor, onde há a aparição também do leitor-militante e do leitor-eterno.

Essa construção estética narcísica que reflete a figura e o papel do leitor estrutura-se por meio dos movimentos de ilusionismo, anti-ilusionismo e desalienação literária, cuja

efervescência instaura este simulacro no qual se tem “en el espejo de vuestro texto, el texto de vuestro espejo” (GOEMANS *apud* PARIENTE, 1996, p. 140).

O ilusionismo é a arte de criar ilusões pelo engano dos sentidos; por meio de técnicas possíveis, isto é, existentes e admissíveis na realidade, o espectador torna-se testemunha de um mundo impossível em que aspectos da realidade são ignorados. Aquele que observa um espetáculo desses, em que se quer ludibriar a mente, sabe que presenciará a criação de uma ilusão e, ainda assim, é enganado; seus sentidos são enganados, e faz-se com que o espectador engane a si mesmo. Talvez isso se dê em razão de o ilusionista, para construção da ilusão, aproveitar-se de uma característica essencial do cérebro humano: a antecipação dos fatos percebidos na realidade corrigindo-os e/ou completando-os. Ou, quiçá, tal engano ocorra devido ao observador estar imbuído de prestar atenção a todos os detalhes em uma área de foco enquanto o truque ocorre em outra parte, sendo, então, o espectador acometido da chamada *cegueira por desatenção*<sup>9</sup> (SIMONS; LEVIN, 1997; SIMONS; FRANCONERI, 2000), que, embora tenha esse nome, ocorre quando estamos mais atentos, tão atentos a algo que nos tornamos desatentos – e cegos – àquilo que está fora do foco de nossa atenção, sendo um fenômeno resultante da atenção seletiva.

No âmbito da literatura, o ilusionismo consistiria no emprego de estratégias para a criação do efeito de verossimilhança (LEVY, 2011), do efeito de ilusão, representação, aparência de realidade. Esse procedimento tem relação, ainda, com o mimetismo do espelho e a experiência egóica frente ao espelho de que fala Lacan (1966), assim como com o conceito de alteridade (OGILVIE, 1991, p. 112).

Nas ficções estudadas, o ilusionismo refere-se ao jogo de imagens criado para promover a identificação do leitor com a matéria narrada e a narração de modo que este se lance na narrativa e a aceite como real, assentindo com a retórica de aparências do simulacro, a qual se inicia com a figuração de um personagem protagonista que é leitor. Entretanto, esse procedimento estético sofre rupturas intencionais e abruptas, produzindo, nesses momentos, estranhamento e, por conseguinte, descolamento da relação catártica que se estabelecia. São promovidas experiências de anticatarse; o leitor não descarrega seus conflitos, antes é carregado de efervescências. E isso se dá em razão do cunho metaliterário dessas produções.

---

<sup>9</sup> A *cegueira por desatenção (inattentional blindness)* (SIMONS; LEVIN, 1997; SIMONS; FRANCONERI, 2000) é um fenômeno atencional relacionado à atenção seletiva (SIMONS; CHABRIS, 1999) e explicado a partir do enfoque de Processamento de Informação (PI) na área da psicologia. Entende-se que o nível de atenção a algo está diretamente relacionado ao nível de *consciência* destinado à atividade (JOU, 2001; JOU; SPERB, 2003). Sendo assim, quanto mais focalizada é a atenção em um estímulo, maior é o nível de consciência empregado no processamento dele e, conseqüentemente, menor o destinado aos demais. Nesse contexto, em razão da atenção focalizada, há estímulos que não são processados pelo consciente, situação em que se dá a *cegueira por desatenção*.

Levý (2011), ao tratar das estratégias ilusionista e anti-ilusionista de tradução, afirma que a primeira é uma representação do original e o apresenta, tendo por intenção passar-se pelo original, enquanto a segunda não tem tal propósito, antes se apropria do original, comentando-o. Esse autor compara a perspectiva ilusionista à atividade do ator convencional, que não se desassocia da personagem interpretada, não se desvincula da representação, e a anti-ilusionista, à do ator brechtiano, que se distancia da personagem interpretada por ele e redefine-a. Ademais, Levý reconhece que traduções anti-ilusionistas precisam ser precedidas de traduções ilusionistas, pois são estas que constroem o conhecimento enciclopédico necessário para que o leitor reconheça e compreenda as intervenções sobre o texto, isto é, as ações criativas de paródia e crítica, por exemplo, que evidenciam indícios de autoria na tradução. A partir da perspectiva desse estudioso, infere-se que o ilusionismo está relacionado à reprodução, à repetição, e que o anti-ilusionismo é um gesto crítico e criativo.

A quebra do ilusionismo mostra-se como um recurso estético para propiciar o distanciamento crítico. Nesse movimento de negação (mas também exaltação) do jogo da ilusão, tem-se o anti-ilusionismo, que desnaturaliza o narrado, evidenciando sua artificialidade, e desfamiliariza leitor e texto, rescindindo a identificação estabelecida. O anti-ilusionismo refere-se às quebras de ilusão que os traços metaliterários instauram; é a consequência do exercício metaliterário nessas narrativas. Frente a essa descontinuidade evidenciada do tecido narrativo a qual traz à tona o engodo do ilusionismo, os leitores são retirados do reino das sensações e emoções e impelidos ao campo da razão, onde são postos como críticos, que observam e analisam o simulacro criado para envolvê-los sem se deixar envolver. “A arte anti-ilusionista é a arte que lembra explicitamente ao leitor ou espectador a necessidade de ser cúmplice da ilusão artística. A ficção é domínio do *faz-de-conta*. Acreditamos em coisas que sabemos falsas” (STAM, 1981, p. 21). Assim, na metaliteratura, o anti-ilusionismo evidencia o *faz-de* do *faz-de-conta*.

Ao expor a artificialidade e as estratégias para alcançar o efeito ilusório no texto, essa manifestação de anti-ilusionismo desloca para o primeiro plano as estruturas da construção do simulacro que teria uma aparente naturalidade. Assim, sobrepõe-se a arte ao real na medida em que se desnaturaliza a realidade aparente e se reafirma a narrativa como criação artística – fruto de uma recepção autoral –, apresentando-nos tanto a aparência como a essência da matéria ficcional. Ademais, reafirma-se a narrativa como teoria sobre essa criação, demovendo todas as fronteiras entre ficcional e real, em um encontro da ficção com a teoria, no que aqui chamamos de desalienação literária.

Nos *Manuscritos econômico-filosóficos* (2004), de Marx, somos apresentados à teoria da alienação formulada pelo autor. Para ele, esse processo relaciona-se ao *estranhamento* e à perda de *consciência*. Desse modo, relaciona-se a tudo que desliga o homem do mundo e de si mesmo, bem como de suas produções e da consciência que deveria ter. Aqui, discute-se a *desalienação literária* como a religação (do latim, *religare*) da ficção à teoria, ou seja, enquanto a instauração da presença da teoria na ficção, manifestando-se como metaliteratura autocentrada, em um ser-para-si, em que, mais que literatura falando de literatura, mais que ficção falando de ficção, é literatura falando de si própria, um texto ficcional em que se fala desse texto ficcional propriamente, como *Don Quijote...* falando de *Don Quijote...*, como um elogio da ficção, mas também um elogio da leitura, e um elogio da crítica – e, por conseguinte, um elogio do leitor e do crítico –, em uma crítica abstrata, um simulacro, uma espécie de privatização de críticas (e de leituras).

A desalienação literária, compreendida em analogia ao conceito de alienação de Marx, relaciona-se ao fato de, ao fim do processo, o produto não se transformar em algo estranho, independente do processo. Assim, o ensaísmo resultante do autocentramento, do narcisismo, desses textos é reflexo dessa desalienação, segundo a qual o texto deixa de ceder ao outro, ao alheio ao texto (à teoria, ao manual, ao teórico, ao crítico) o seu trabalho, o usufruto de seu trabalho, a exteriorização de seu ser, a objetificação de sua essência, o esforço material de criação e transformação (da arte e do estado da arte, como se vê nas análises das narrativas aqui investigadas). Como defendido por Marx, essa construção das próprias ferramentas é também um modo de dominação; trata-se aqui, portanto, de narrativas dominadoras, sobretudo na medida em que os autores investigados fabricam ferramentas para si e para outros textos (no que se incluem os potenciais, aquelas produções que são insinuadas no texto e, então, evidenciam-se em silhueta, e nuas, na tecitura textual, como apenas esboços e/ou fragmentos).

O texto tem em si um ambiente crítico e teórico onde pode circular e proliferar, atuando, por meio da articulação de um *horizonte de expectativas* (JAUSS, 1994), na recepção do escrito. Todavia, essas leituras, críticas, teorias espectrais são moinhos de vento, moinhos de especulação que se apresentam como gigantes projetados pela figura do personagem-leitor e avultados pela sombra da legitimação do autor. Essas abstrações, especulações teórico-ficcionais, que se apresentam *como* teorias e teses, alimentam-se da essência ficcional, reflexiva e especulativa do texto, em uma fruição regida pelo ritmo da continuidade das descontinuidades ensaísticas, em que se manifestam os espectros da essência ficcional da teoria aparente e da essência teórica da ficção aparente. Assim, reflete-se a

essência narcisística dos escritos em análise, que alcançam não apenas a aparência de ensaio, mas tornam-se um ensaio em si, de si e para si, um simulacro que se manifesta por encruzilhada, multiverso e espectro.

Nessa medida, em uma perspectiva dialética, discute-se o papel do personagem-leitor na configuração de uma obra que se abre ao leitor e à teoria por meio de traços metaliterários e ensaísticos que, em *Don Quijote...*, visam à coesão, mas, em Borges e Calvino, à dispersão. Este movimento propicia a interseção de ideias, o que torna o texto um emaranhado de veredas que, por vezes, se bifurcam, como apontado por Borges, e cruzam, criando encruzilhadas, pontos – na simbologia – de entrecruzamento (entrelugar) de dois ou mais caminhos, ou ainda, em uma concepção metafísica, pontos de passagem entre dois ou mais mundos e de liminaridade<sup>10</sup>. Trata-se, portanto, de uma narrativa em que se urdem pontos de encontro entre as diferentes histórias, percepções, temporalidades e teorias, e que é arquitetada para encontrar-se com o leitor nesse marco extremo de interseção, multiplicidade e indecisão, sendo – aqui chamado – um texto-encruzilhada.

Para além das encruzilhadas literárias ou teórico-ficcionais ou, ainda, híbridas, que, por vezes, são parte da composição de um labirinto, um universo, podem-se perceber esses simulacros por meio da perspectiva do multiverso, sobre o qual se reflete a partir da teoria científica de que existem muitos universos, todos os universos possíveis e, por extensão, todos os caminhos, combinações, dimensões e tempos possíveis, em uma profusão de universos, e de espectros. Este é outro modo pelo qual se pode refletir sobre esses simulacros que enredam o leitor, sendo discutidos aqui a partir dos construtos teóricos derridianos – sobretudo em *Espectros de Marx* (DERRIDA, 1994). Sob essa ótica, tem-se, então, outra percepção do tempo, rompendo-se com a noção de tempo histórico, bem como de passado, presente e futuro. Compartilhamos, então, um “eterno presente” (DERRIDA, 1994, p. 101). Sem passado e sem futuro, e, portanto, também sem o presente tal qual costuma ser entendido; vivemos *eternidade*.

[...] con seguridad digo que si nada pasara no habría tiempo pasado; y si nada acaeciera no habría tiempo futuro, y si nada hubiese, no habría tiempo presente. Estos dos tiempos, pues, el pasado y el futuro, ¿cómo “son” puesto que el pretérito ya no es y el futuro no es todavía? Mas el presente, si siempre fuese presente y no pasara a pretérito, ya no fuera tiempo sino eternidad. Si el presente, pues, para ser tiempo tiene que pasar a ser pretérito, ¿cómo podemos afirmar que “es”, si su causa

---

<sup>10</sup> Percebido, na antropologia e na neurociência, como um estado subjetivo psicológico, neurológico ou metafísico – consciente ou inconsciente – de estar no limite ou entre dois diferentes estados de existência. Percebido aqui como se referindo a condições conscientes limítrofes ou fronteiriças entre dois ou mais caminhos, duas ou mais veredas, dois ou mais mundos. “Esse conceito foi desenvolvido pelo antropólogo Victor Turner (1974) para descrever certa fase dos processos rituais nas sociedades tribais.” (QUILICI, 2018).



de ser es que será pasado, de tal manera que no podemos decir con verdad que el tiempo “es” sino porque camina al no ser? (SANTO AGOSTINHO, 1971, p. 336)

Na eternidade, todos os espectros se encontram, inclusive os da crítica e da teoria, em uma abstração de abstração, em um simulacro de simulacro. É reconhecido que “El tiempo es un problema para nosotros, un tembloroso y exigente problema, acaso el más vital de la metafísica” (BORGES, 1984o, p. 353).

Estão presentes também os fantasmas do leitor – incluindo-se o leitor-militante e o leitor-eterno –, que se veem, mais uma vez, como Narciso frente a um espelho, no qual ocorre, por meio do estranhamento frente ao desconhecido-familiar, o embate metaliterário centrado na recepção. Todas essas formas de manifestação do simulacro produzido no narcisismo literário voltado para o processo de recepção (encruzilhada, multiverso e espectro) tornam o leitor consciente também de si e de sua prática leitora, retirando o leitor dos eixos.

Talvez o efeito causado pelo conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, seja o que mais se aproxima da epifania que esse procedimento estético narcísico provoca. Nesse conto, tem-se um personagem-leitor de imagens, de uma tapeçaria, que fica atordoado com os efeitos desse objeto sobre si. “O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?...” (TELLES, 2000, p. 264).

Ele observava dois homens em dois planos, um óbvio, imediato e outro profundo, vago. Um, em pintura vívida, e outro, obscurecido em tinta.

Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta. (TELLES, 2000, p. 264)

O caçador no plano imediato, pensando-se onisciente na dimensão da tapeçaria, mostra-se absoluto, acabado, pleno, independente. O caçador no segundo plano não passa de uma penumbra, um espectro. Inquieto, o personagem-leitor toma como empresa destruir a tapeçaria. No entanto, ao chegar à loja, a tapeçaria invade o estabelecimento, e o personagem-leitor adentra a tapeçaria.

Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado. Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor! “Não...” – gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração. (TELLES, 2000, p. 265)

Ele se lembrou, tornou-se consciente de si. E tentou segurar-se à tapeçaria; segurar-se à ilusão ou à realidade? À ilusão na realidade; à ideia de que se tratava de uma ficção, criação, ilusão, de que se tratava de uma tapeçaria, um moinho de vento. Porém, o gigante o golpeia, fere; ele é atingido nessa caçada em que ele era o caçador, e a caça. Ele olhava e era olhado, lia e era lido. Sob essa análise, é inevitável pensar se estamos sendo olhados, se não somos mais uma nuca, vulnerável aos olhares e não se sabendo olhada, mas reconhecendo-se olhada, em uma contínua associação-desassociação de seu duplo. *Sou eu, e não sou eu. To be and not to be.*

Essa experiência remonta à encenada em “Continuidad de los parques” (CORTÁZAR, 1970), quando dois planos de ficção se invadem e confundem conduzindo à reflexão sobre a possibilidade de a ficção e a realidade se confundirem. No conto em questão, o protagonista é um personagem-leitor e é narrada a história de uma leitura. Primeiro, o leitor lida com a concorrência da vida cotidiana contra o estabelecimento da leitura – o que implica, muitas vezes, em uma leitura marcada por interrupções e pausas prolongadas. Depois, ele alcança acomodar-se de modo favorável para a leitura dos últimos capítulos do livro.

Había empezado a leer la novela unos días antes. [...] Arrellanado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos. [...] Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba [...] El puñal se entibiaba contra su pecho [...] y se sentía que todo estaba decidido desde siempre. [...] y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela. (CORTÁZAR, 1970, p. 9-11, grifos nossos)

Ficamos frente a dois personagens-leitores de diferentes planos da ficção que se invadem e confundem a partir sobretudo de um elemento de interseção que é revelado ao fim do livro lido pelo personagem-leitor protagonista do conto: o veludo verde. Assim, diante da possível identificação entre esses dois personagens, é ressignificada, desde o final, a leitura do romance já em vias de encerrar-se, e o conto abre-se à possibilidade de ser lido como um texto cíclico; a obra incia e termina com um leitor lendo um romance, e, nesse oroboro, o leitor devora a própria cauda. Ele é surpreendido pelo gesto da autoadmiração, por deparar-se consigo de costas após, através da leitura, gradativamente, desvincular-se das âncoras que o atinham à realidade imediata. E como no conto borgiano “Las ruinas circulares”, “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó.” (BORGES, 1984w, p. 454); o leitor descobre-se um possível personagem do texto lido, como um ser ativo e prestes a ser ferido – o cônjuge traído e na mira de um punhal. Desse modo, tem-se uma metáfora da morte do leitor passivo (CARNEIRO, 2001), a qual se diferencia do conto “A caçada” (TELLES, 2000) na medida

em que, no conto de Cortázar, é deixado em suspenso o destino daquele que está sob a mira do punhal, não se tem a certeza de que os dois personagens-leitores são o mesmo ser ou passam a sê-lo.

Entretanto, é percebido que, em maior ou menor relação de identificação, a história do romance lido pelo personagem-leitor protagonista do conto torna-se também a sua história. Por meio da identificação com o personagem da ficção lida, o personagem-leitor do conto é transformado também em personagem do romance que lê, atuando, agindo, também nesse plano da ficção. Ele é transportado do mundo da contemplação ao mundo da ação.

No conto, são implicados, na ficção lida pelo protagonista, elementos da realidade imediata desse personagem, transformando-o também na matéria ficcional do romance que ora lê enquanto leitor empírico. Isso se deu em razão dos pontos de interseção entre os dois personagens-leitores presentes no conto: ambos são leitores, leem romance, estão sentados e têm contato com o tecido de veludo verde. Para além disso, poderíamos pensar em quais outros elementos de interseção estão presentes, quais outros poderiam ser aplicados para criação de efeito similar e, ainda, como seria possível implicar o leitor empírico – não se tratando do leitor empírico encenado. Uma reflexão aflora: como poderia ser implicado o leitor empírico de “Continuidad de los parques” nesse jogo de cenas?

Poderíamos conjecturar ainda: o que aconteceria com o personagem-leitor do romance lido pelo personagem-leitor do conto de Cortázar? Ele se depararia, por sua vez, com um personagem-leitor de romance? E este também estaria em uma poltrona de veludo verde? Assim o conto se abre à possibilidade de comportar inumeráveis planos ficcionais que comportam outros e de ser lido também como um texto infinito.

E se o nome do romance fosse revelado? E se fosse intitulado *Continuidad de los parques*? O leitor empírico do conto, por meio desse centro invisível, seria movido para um centro de articulação dessa teia de ficções? Teria sido esse o projeto estético de Borges em “El jardín de senderos que se bifurcan” (1984g)? Centros invisíveis...? Seria essa uma maneira de reproduzir o leitor empírico ao menos em esboço? Seria essa uma estratégia discursiva para reproduzir aquilo que não se poderia reproduzir: o leitor empírico? O efeito é epifânico. O assombro (COSTA LIMA, 1988) de que se trata de um movimento interminável de olhar e ser olhado é quase paralisante, e o seria se não fosse transformador, do leitor! E este é transformado de modo não retornável.

Ao ver/ler o personagem-leitor, é como se o leitor-empírico se visse em um desses retratos de pintura a óleo que representam a si mas também a todos os homens/mulheres/seres naquela condição, naquela circunstância – em sincronia, e diacronia, e anacronia; multidões

de espectros, legião. Presente, passado e futuro. Ser e não-ser. Real e ficcional. Esse é o efeito da aparição do leitor-eterno.

No entanto, não se trata de um retrato da realidade, mas de um retrato de uma ficção que se sobrepõe à realidade, embaçando-a, deixando-a para trás, afastada. Ou, ainda, não se sobrepondo ou apagando a realidade imediata, mas revelando esse universo, como por um telescópio composto<sup>11</sup>, o qual permite estender a capacidade de alcance e percepção dos olhos humanos. Sem esse aparato, talvez não se pudesse inspecionar aquilo de que estamos profundamente afastados e não se conseguisse observar o que há por trás da janela do olhar.

Nessa medida, a ficção é uma janela que se manifesta como um aparato de observação ótica composto que, através das suas lentes de vidro, do jogo de espelhos, da tecitura textual enredada e espetacular, permite-nos ver aquilo que nos seria inviável a olho nu. E ao apontar esse telescópio para o personagem-leitor, o retrato de si na ficção seduz e traga o leitor, fazendo-o mergulhar em si, em uma sala de espelhos. O leitor-empírico mergulha nessa sua silhueta que emerge do texto por meio desse leitor de papel e tinta, de ficção e teoria, por meio do personagem-leitor, um sedutor e aventureiro viajante que se faz da mesma matéria que se faz a sua viagem.

Assim, reconhecemos que Don Quijote se construiu a partir da sua leitura dos romances de cavalaria; Pierre Menard, da de *Don Quijote...*; o crítico de Quain, da de *Statements*; Albert, da de *El jardín de senderos que se bifurcan*; e o Leitor, da de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Investigamos personagens-leitores-autores que, consciente e declaradamente, aventuram-se na prática da recepção autoral.

---

<sup>11</sup> Telescópio composto ou catadióptrico é um instrumento de observação que combina aspectos do telescópio refrator (possui, na extremidade que recebe a luz do exterior, uma lente objetiva que é refratada, encurvada, formando uma imagem na extremidade oposta, em uma ocular) e do telescópio refletor (possui, na extremidade que recebe a luz do exterior, um espelho levemente curvado, a objetiva, que reflete a luz para um espelho secundário, que, então, reflete-a para a ocular). O telescópio composto possui, na extremidade por onde a luz entra, uma lente e, na outra, um espelho que reflete a luz para outro secundário que, então, a reflete para a ocular. Esse aparato de observação alcança ampliar a imagem até a medida do produto da multiplicação dos valores de ampliação máxima alcançada por cada um dos dois tipos de telescópios que se associam para formá-lo; vai além da soma. (SANCHES, 2017).

## 1 AVENTURAS DO PERSONAGEM-LEITOR EM METAFICÇÕES DE CERVANTES, BORGES E CALVINO (E O QUE ENCONTROU LÁ)

*E eu? Que papel devo desempenhar?*<sup>12</sup> (CALVINO, 2003, p. 219), pergunta o personagem Leitor de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979/2002) ao se ver perdido na armadilha de infiltrados e infiltradores que a todo tempo trocam de papel (ou lado), ora pertencendo à revolução, ora à contrarrevolução das falsificações em Ataguitânia.

O Leitor foi para esse lugar no encaixe de um falsificador de romances, para que este esclarecesse a confusão de títulos, autores e textos de romances lidos e interrompidos, mas deparou-se com um sistema em que os fatos da vida são falsificações. Esse não seria o universo da ficção? Esse não seria o universo dos que mergulham no universo da ficção?

Esse é o ambiente em que se articulam as ficções investigadas de Cervantes, Borges e Calvino; falsificações de falsificações, ficções dentro de ficções. E ao refletir sobre os mecanismos estéticos para a construção desses sistemas de falsificações, percebe-se o papel central do personagem-leitor na trama narrativa; seja quando em busca do falsificador (o autor), seja quando se depara com o sistema de falsificações (o texto). A partir do personagem-leitor, evidenciam-se os termos e as condições da ficção e da teoria, e estas são colocadas em um jogo de cenas, em um jogo de espelhos, em que se enfrentam no debate, inclusive, a respeito da recepção de textos literários – ponto central neste estudo.

Na obra de Calvino, ao perguntar que papel deveria exercer, o Leitor demonstra interesse em se integrar ativa e conscientemente ao sistema, abandonando a posição de um sujeito passivo e alheio ao curso dos acontecimentos. O leitor é retirado de seu papel de personagem secundário ou coadjuvante na arquitetura da tecitura textual. É possível perceber a inclinação do personagem-leitor por uma atividade criativa de recepção; ele participa ora da recepção, ora da criação, atuando enquanto leitor-autor na prática da recepção autoral. Nota-se, ainda, seu empenho por refletir a respeito das suas ações sobre o texto, construindo um espaço de conjugação da ficção e da teoria, um ambiente de desalienação literária.

Essa é uma postura comum às obras literárias estudadas e que provoca dois questionamentos iniciais que orientam o propósito deste esforço de reflexão, os quais figuram como um problema que se coloca aos campos da Literatura Comparada e da Teoria da

---

<sup>12</sup> O texto na língua original é: “*E io che parte dovrei fare?*” (CALVINO, 2002, p. 182).

Literatura com as seguintes formulações: que experiências (de leitura) o personagem-leitor vive nos bosques das ficções metaliterárias de Miguel de Cervantes, Jorge Luis Borges e Italo Calvino? E que papéis ele desempenha nessa aventura?

Essas questões, desviando-se da análise do *processo de criação* como conteúdo da ficção, evidenciam o traço estético que buscamos investigar e discutir: a outra face do narcisismo literário, a voltada para a *recepção*. E, a fim de refletir sobre essa outra perspectiva do metaficcional, perscrutam-se, no enalço do personagem-leitor, as representações de recepção de texto literário nas ficções de Cervantes, Borges e Calvino.

Para o recorte do objeto de estudo, adotaram-se dois critérios no exame das obras: ser uma obra ficcional que reflita sobre o processo de recepção de textos literários; e apresentar personagens-leitores conscientes de seu papel enquanto leitores. Assim, chegou-se ao seguinte conjunto principal de textos para pesquisa e análise: de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*; de Borges, os contos “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Examen de la obra de Herbert Quain” e “El jardín de senderos que se bifurcan”; e de Calvino, o romance *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

As aventuras do personagem-leitor nessas metaficções foram desbravadas e analisadas à procura de reconhecer: *Que história espera seu fim lá embaixo?* (CALVINO, 2002, p. 206). Assim, partiu-se das análises para se chegar à história que haveria na convergência dessas narrativas. E na interseção delas, encontra-se: (1) uma materialização de uma leitura de ficção, de uma recepção autoral de ficção, (2) realizada por um personagem-leitor-autor (3) especialista em ficção, (4) que se desloca no texto continuamente do ilusionismo ao anti-ilusionismo e vice-versa e que, frente a (5) bifurcações, (6) encruzilhadas, (7) multiversos e (8) espectros do texto, (9) reflete sobre recepção autoral ao (10) tematizar o leitor, a leitura e o ato de ler, (11) criando uma metaficção que se pode caracterizar como um espaço de (12) desalienação literária e (13) narcisismo literário do processo de recepção autoral, (14) e essa metaliteratura tem o leitor-autor e a recepção autoral como protagonistas que, (15) nos centros invisíveis, (16) conjugam autoria, militância e eternidade – (17) nas figuras do livro infinito, da biblioteca infinita e da leitura eterna – evocando dois espectros, (18) o leitor-militante e (19) o leitor-eterno.

Assim, a partir do reconhecimento de que essas metaficções são, cada uma delas, uma materialização da leitura de personagens-leitores-autores de ficção que são grandes conhecedores de ficção e que, em uma interpretação consciente e declaradamente – em autoadmiração – criadora, extrapolando os limites do texto, praticam a recepção autoral colocando-a em protagonismo, percebe-se essa série de interseções como centros invisíveis

que instauram o espectro de mais leitores. Afinal, porque o personagem-leitor apresenta a recepção autoral como uma ideia defendida também por meio da ação – para além do discurso, praticando-a –, diz-se que se presentifica um espectro de leitor que se pode chamar de leitor-militante. E esse espectro é insinuado pela presença do livro infinito e, também, da biblioteca infinita e da leitura eterna, que anunciam a aparição de outro espectro: o leitor-eterno. Nesse contexto, são muitas as discussões estabelecidas sobre recepção.

O ponto inicial para o pensamento desenvolvido nesta tese é o personagem-leitor. A partir deste, torna-se evidente a manifestação do narcisismo literário (HUTCHEON, 1984) voltado para o processo de recepção; essa figura é um ponto de articulação entre ficção e realidade (PIGLIA, 2006, p. 26), bem como entre ficção e reflexões críticas e teóricas. Estamos diante de um mundo intersticial, de um *entrelugar* (BHABHA, 1998).

Nesses textos, a metaliteratura, em suas diferentes manifestações e em diferentes planos do texto, dobra-se e desdobra-se em si como Narciso frente ao espelho d'água.

Entretanto, quando seu filho nasceu, o rosto de Liríope voltou a iluminar-se de intensa alegria. O menino – que recebeu o nome de Narciso – era belo e gracioso, e certamente ao crescer, se faria amado de deusas, de ninfas e de mulheres mortais. Ansiosa para saber se Narciso viveria muitos anos, a jovem procurou o cego Tirésias, adivinho cuja fama começava então a ultrapassar as fronteiras da Beócia. Sim, ele terá longa vida, respondeu-lhe o cego, desde que não se conheça nunca. Ninguém entendeu o sentido dessas palavras. E a obscura resposta caiu no mais completo esquecimento. Até o dia em que Narciso, já adulto, deparou com sua própria imagem refletida na calma superfície de uma fonte. Enamorou-se tão perdidamente de si mesmo que ali ficou, dias e dias, a contemplar-se, deixando-se consumir pela fome, pela sede, pela solidão. (MITOLOGIA, 1973, p. 433)

O espelho d'água é a superfície por meio da qual Narciso toma conhecimento de sua imagem e na qual se admira. Aproximando-se da fonte de Téspios para saciar seu desejo por água, depara-se com seu reflexo, consigo, no cristalino espelho d'água, e descobre-se objeto de seu desejo. Para Lacan (1966, p. 181), o efeito de alienação do sujeito é o primeiro que surge da *imago* no ser humano; no outro, o sujeito identifica-se e experimenta-se inicialmente. Desse modo, o *eu* passa a ser compreendido também como um *outro*, como a *ilusão* criada pelo espelhamento do *eu*.

A relação de Narciso com esse *outro eu* conduz o jovem ao autoconhecimento e transforma sua existência. Trata-se de uma interação erótica em que o homem se fixa a uma imagem que o *aliena* em si mesmo, constituindo o que ele reconhece como o seu *eu* (LACAN, 1966, p. 113). Por essa razão, perscruta-se a interação do personagem-leitor com os espelhos aqui analisados.

A ideia de espelho pode parecer um processo passivo, mas, como afirma Hutcheon (1984, p. 42), o espelhamento pode ser produtivo.

Mimetic literature has always created illusions, not literal truths; it has always utilized conventions, no matter what it might choose to imitate – that is, to create. The familiar image of the mimetic mirror suggests too passive a process; the use of micro-macro allegorical mirroring and *mises en abyme* in metafiction contests that very image of passivity, making the mirror productive as the genetic core of the work. In such fiction the reader is made aware of the fact that literature is less a verbal object carrying some meaning, than it is his own experience of building, from the language, a coherent autonomous whole of form and content.<sup>13</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 42, grifo da autora)

Assim, o espelhamento do leitor pode tornar-se o centro genésico da obra, onde ele toma conhecimento de si e do outro, inclusive do texto. É a partir dessa dialética de identificação, o sujeito passa a constituir a realidade e o conhecimento (LACAN, 1966). Por isso, viajamos, nessas veredas narcísicas, no encaixe do personagem-leitor e de suas aventuras, analisando a sua interação com esses espelhos e a sua *performance* neles e entre eles.

O mito de Narciso evidencia o enredo da interação entre leitor e texto metaliterário, podendo ser mediada por algum personagem. Na tecitura autorreflexiva das obras, personagem, texto, leitor e autor podem encontrar um espelho para si e, então, enamorar-se de si. Em *Don Quijote de La Mancha* (1605/2009), o personagem-leitor Don Quijote mergulhou nesse espelho e ali ficou, em uma existência de si e para si que se reflete em autocentramento e autoadmiração.

Na literatura, o narcisismo refere-se à autorreferencialidade do texto e propicia interpretações. A partir da análise atravessada pelo mito de Narciso, “Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando? Tomas consciência de tua beleza ou de tua força?” (BACHELARD, 1997, p. 23). Nas ficções selecionadas para análise neste estudo, tem-se um palco-especular que, por intermédio do personagem-leitor, reflete a plateia desse espetáculo como a superfície da água cristalina de uma fonte reflete aquele que nela busca banhar-se ou saciar-se. O espectador fica encantado com seu reflexo e passa a interessar-se mais por si, pelo *eu* do que pelo *outro*, a admirar a si mesmo, em uma espécie de hipnose que talvez o trague. Isso ocorre porque essas

---

<sup>13</sup> Em português: “A literatura mimética sempre criou ilusões, não verdades literais, sempre usou convenções, não importando o que poderia ter escolhido para imitar – isto é, criar. A imagem familiar do espelho mimético sugere um processo passivo demais; o uso do espelhamento micro-macroallegórico e dos *mise en abyme* na metaficção contesta essa mesma imagem de passividade, fazendo do espelhamento produtivo o centro genésico da obra. Nesse tipo de ficção, o leitor torna-se consciente do fato de que a literatura é menos um objeto verbal que transmite sentido, do que sua própria experiência construtiva a partir da linguagem, uma totalidade autônoma e coerente da forma e conteúdo.” (tradução nossa, grifo da autora).



produções refletem sobre o processo de recepção de textos literários, por vezes sobre a sua própria recepção, em um *narcisismo literário voltado para a recepção*. Tem-se o efeito de *mise en abyme*<sup>14</sup> (GIDE, 1951).

Linda Hutcheon (1984), no universo de discussões sobre os conceitos relacionados à metaliteratura e à metaficção, postula o narcisismo literário do processo, referindo-se à autoconsciência textual sobre os procedimentos artísticos empregados para criação da *mimese do processo*. Assim, as convenções são desnudadas e a matéria do processo para existência do texto é levada à superfície deste, onde, ao mesmo tempo em que se constrói e se reconhece na tecitura textual, passa a construir outros significados na produção.

Isso pode ser realizado, segundo a autora, de modo explícito ou implícito. As obras postas em cena aqui são *explicitamente narcisistas*, expondo de modo evidente temas, aspectos e procedimentos da *recepção*, de modo que o leitor torna-se consciente tanto de sua liberdade quanto de seu dever no ato de ler. E em razão deste foco da pesquisa, aqui fala-se em narcisismo literário do processo *de recepção* ou, ainda, narcisismo literário voltado para o processo *de recepção*. Nos textos investigados, é possível perceber o ato da leitura em progresso e até mesmo a atualização que o texto e/ou o leitor realizam ao longo do processo.

As produções técnico-científicas sobre o ato da leitura e aqueles que dele usufruem, desprovidas de traços ficcionais, abordam a ação de ler de modo objetivo, retomando fatos, dados e obras, mas não alcançam aspectos subjetivos subjacentes. Elas limitam-se, em geral,

---

<sup>14</sup> O termo *mise en abyme* foi cunhado por André Gide para definir obras de arte em que “encontremos assim transposto, no nível dos personagens, o próprio tema dessa obra. [...] Assim, em quadros de Memling ou de Quentin Metsys, um pequeno espelho convexo e escuro reflete o interior do cômodo em que acontece a cena pintada. Do mesmo modo, o quadro das *Meninas*, de Velásquez (ainda que um pouco diferente). E na literatura, em *Hamlet*, a cena da comédia; como em várias outras peças. [...] o que melhor mostraria o que quis nos meus *Cahiers* [*d'André Valter*], no meu *Narcisse* e em *La tentative* [*amoureuse*], é a comparação com o procedimento do brasão que consiste em inserir nesse primeiro brasão um segundo ‘en abyme’” [“on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. (...) Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Méniñes* de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature dans *Hamlet*, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. (...) ce qui dirait bien mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans *la Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second ‘en abyme’”] (GIDE, 1951, p. 41 *apud* MATTOS, 2015, p. 83). Avançando na reflexão sobre o conceito, Gide explora a metáfora do brasão: “sua definição mais precisa: recorre à heráldica, em que abyme/abismo é o *centro* do brasão de armas em que um escudo aparece no centro de um escudo maior, sem tocar os demais elementos; trata-se, em outras palavras, de uma miniatura do elemento incrustada no próprio elemento. Essa miniatura, no entanto, não é uma reprodução integral do escudo que a contém: pode reproduzir apenas uma parte; apenas um elemento; apenas um aspecto.” (MATTOS, 2015, p. 83-4, grifo nosso). Assim, *mise en abyme* é “todo encrave que estabeleça uma relação de semelhança com a obra que o contém” [“toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient”] (DÄLLENBACH, 1977, p. 18) – como um *punctum*.

às questões da produção de sentido e/ou do sentido produzido, enquanto os autores investigados atentaram, em suas construções metaliterárias, para os movimentos executados pelo leitor, de papel e tinta ou de carne e osso, em meio à produção de sentido e/ou do sentido produzido. Há uma lacuna deixada pela teoria e que a ficção assim preenche, ainda que o faça com outras lacunas, pois contempla o leitor na extensão do ser, complexo, inconstante, contraditório, não delimitável, que não cabe em uma vida, sendo, portanto, muitos.

A metaliteratura segue a contracorrente da teoria. Esta busca identificar características gerais para que, assim, possam ser aplicadas a muitas outras obras. Porém, no caminho contrário, a metaliteratura em estudo fala de sujeitos em profundidade, pois parte do indivíduo, retrata o interior e as manifestações exteriores de um sujeito. Essas manifestações, fruto de simulacros, câmaras de experiência, retratam melhor o leitor e seus modos peculiares de pensar, ler e atuar. E atuando como Prometeu nas artes, essas obras dão à figura do leitor o elemento necessário para que este figure como protagonista: o fogo dos deuses, a autoconsciência.

Do diálogo com Cervantes, Borges e Calvino, alcançamos o desenho em profundidade de um leitor tão aberto que se pode dizer que são vários. Ele pode assumir inúmeros e diferentes papéis em uma trama, reinventando-se e inventando-se – uma das razões pelas quais as obras desses autores (e os seus leitores) transcendem o tempo. E isso se dá na medida em que essas produções podem ser percebidas como *escritas performáticas e abertas à performance*, bem como *abertas à performance da performance*, sendo dotadas de experimentalismo e visibilidade na construção de um texto espetacular (*performance* – BEIGUI, 2011; LEAL, 2012b).

A noção de espetáculo é enriquecida pelo deslocamento do conceito artístico de *performance* para o campo dos estudos literários. Neste contexto, a *performance*

[...] resiste ao fechamento dos sistemas de classificação artísticos, por ser adepta ao trânsito e à partilha do sensível entre as diferentes formas de visibilidade estética. Abre-se, portanto, ao marginal, ao residual, ao aparentemente insignificante entre os símbolos da vida cotidiana, lançando-se ou em direção a uma experiência estética radicalmente vivencial que promova a emergência de subjetividades nos meandros da alteridade ou a outra, cujas organicidade e corporeidade resultam das forças ambíguas e heterogêneas inerentes ao texto performático que implodem, também, os supostos limites do literário. (LEAL, 2012b, p. 10)

O performático implica alteridade, comunicação, caráter relacional, interação, dimensão corpórea (ainda que por intermédio do não-corpo, ainda que espectral), experimentação (de corpos – também da palavra – e ideias), divergência, e violência –

agressão e transgressão, também do eu, também de subjetividades<sup>15</sup>. Assim, opondo-se a uma literatura da representação, o *performer* vive uma experiência e oferece ao receptor uma literatura da experiência. É oferecido ao leitor uma aventura – não sem riscos – de desbravamento de subjetividades, simulacros, e simulacros de simulacros.

Uma linguagem literária dessa natureza, que opera em um nível de risco e experimentação, potencializa as esferas das relações, porque “o consignante compromete seu corpo ou sua mirada (que é também seu corpo) e se projeta naquilo que executa” [RAVETTI, 2003, p. 86], levando o leitor, numa atitude responsiva, a performativizar subjetividades, implicando seu olhar, portanto, seu corpo, no diálogo inter-relacional instaurado entre o texto e ele. Modo de sociabilidade que viabilizaria a formação de redes intersubjetivas de enunciação que possibilitariam a construção de narrativas a partir das quais se possa identificar a “exposição” de experiências. (LEAL, 2012b, p. 8-9)

Assim, *performance* e *experiência* dissolvem as fronteiras entre real e ficcional, desconstruindo esses limites categorizadores da vivência e conduzindo a uma percepção das múltiplas realidades – e subjetividades, bem como dos múltiplos tempos e espaços – que compõem o entrelugar do texto, a interseção de autor e leitor. Estes dois encontram-se em um espaço potencial onde produção, recepção e criação constantemente se atravessam, construindo-se mutuamente. Esse é o ambiente onde encontramos também autores-leitores e leitores-autores explorando as *redes intersubjetivas* (LEAL, 2012b, p. 8) do texto e comprometendo-se autoralmente com a construção textual – da qual também são matéria; estas figuras que vertem palavras apresentam-se ao olhar por intermédio de um texto espetacular que exhibe as suas *performances* leitoras, isto é, a materialização de suas leituras criativas.

Desse modo, nos textos literários aqui estudados, dá-se *visibilidade estética* (LEAL, 2012b, p. 10) ao leitor e ao ato de ler; essas obras exibem um espetáculo espectral de leitura. Além disso, é apresentado um espetáculo espectral de *leitura performática*; tem-se escritas performáticas que (ou porque) exibem leituras performáticas. E estas, por sua vez, também são abertas à *performance* de outros, sendo *leituras performáticas abertas a performances outras e de outros* – até mesmo do leitor empírico.

E a partir das análises e discussões a respeito da figura do personagem-leitor, é possível vislumbrar não apenas a *performance* desses personagens, especificamente, mas também a dos demais personagens-leitores dos autores investigados, e dos de outros autores, e até mesmo a do leitor empírico. Afinal, é quase inevitável a associação entre as encenações de leitores e as atuações dos leitores desta realidade imediata.

---

<sup>15</sup> “A subjetividade não é só intencionalidade, ou seja, recuperação do tempo por um Eu ativo, representação, identificação. A intencionalidade sugere sempre um querer, uma vontade, uma atividade e um ato de pôr o objeto, uma síntese de identificação.” (FABRI, 1997, p. 132).

Isso também é possível porque, nesses escritos metaliterários, desenvolve-se uma crítica não domesticada, que, tal qual proposto por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* (1976), é selvagem na medida em que a discussão articula-se àquilo que é universal e próprio da condição humana. Trata-se de outro modo de articular, construir e tensionar pensamentos; sem um papel judicativo.

A discussão crítica por meio de um pensamento selvagem envolve a integração e interação do crítico – antes apenas observador – no processo. Por essa razão, o crítico literário, nos objetos literários investigados, tona-se um leitor-personagem, que traga o leitor para dentro dos textos. Isso porque se intenta transmitir a linguagem das coisas, mais do que a da representação das coisas. Assim, nessa experiência estética, um signo gera outro que, por sua vez, gera outro, em um movimento infinito e multidirecionado – por vezes convergente – que mimetiza a experiência vivida, e a experiência das coisas.

E no trabalho por se comunicar nessa linguagem, o texto manifesta-se de modo difuso, rizomático e espectral, como os chamados rios voadores<sup>16</sup>, que se deslocam para diferentes direções, podendo dirigir-se ao sul e depois ao norte, o que não ocorre com os rios em superfície, que seguem a direção do seu curso natural. Os rios voadores não seguem um curso, mudam conforme o vento e podem, até mesmo, voltar a correr pelo mesmo lugar, embora não voltem a ser os mesmos, pois se perdem e/ou agregam a cada instante, em uma constante atividade de reações químicas e de deixar de ser e vir a ser.

Nessa comunicação tal qual o deslocamento dos rios voadores, percebe-se que norte e sul, passado e futuro deixam de ser elementos referenciais, passando a ser, simplesmente, apenas, *aqui e agora*. Tem-se uma experiência radical da literatura – por intermédio também de sentidos e percepções menos treinados –, que descentraliza, contrassignifica, assignifica e ressignifica experiência e representação, bem como ficção e teoria.

Tem-se um voraz redemoinho estético que pensa um objeto através (*mittel*) e nos (*medium*) termos desse mesmo objeto.

Quem acredita que o homem comunica sua essência espiritual através dos nomes, não pode, por sua vez, aceitar que seja a sua essência espiritual que ele comunica, pois isso se dá através de nome das coisas, isto é, não se dá através das palavras com as quais ele designa uma coisa [...] Tal visão é a concepção burguesa da linguagem, cuja inconsistência e vacuidade devem resultar cada vez mais claras [...] Esta visão afirma que o meio [*mittel*] da comunicação é a palavra. Seu objeto, a coisa; seu destinatário, um ser humano. Já a outra concepção não conhece nem meio, nem

---

<sup>16</sup> Rios voadores: “É assim que são popularmente conhecidos os fluxos aéreos maciços de água sob a forma de vapor que vêm de áreas tropicais do Oceano Atlântico e são alimentados pela umidade que se evapora da Amazônia. Eles estão a uma altura de até dois quilômetros e podem transportar mais água do que o rio Amazonas.” (BBC, 2017).

objeto, nem destinatário da comunicação. Ela afirma que no nome a essência espiritual do homem se comunica a Deus. (BENJAMIN, 2011, p. 55, grifo nosso)

Dito de outra maneira, a língua de uma essência espiritual é imediatamente aquilo que nela é comunicável. Aquilo que é comunicável em uma essência espiritual é aquilo no que se comunica; o que quer dizer que toda língua se comunica a si mesma. Ou melhor: toda a língua se comunica em si mesma. Ela é, no sentido mais puro, o meio [*medium*] da comunicação. (BENJAMIN, 2011, p. 53, grifo nosso)

Tem-se um vórtice metaliterário em que circulam aspectos estéticos, teóricos e ficcionais, bem como filosóficos, tratados de modo *original*, na medida em que se busca desreferenciá-los e, então, resgatá-los sem os desgastes naturais promovidos pela língua, pelo uso, pelos sentidos atribuídos. Desse modo, alcança-se sua natureza ôntica, a partir da qual se reconhece a matéria espiritual sobre a qual se discutirão as essências espiritual e linguística. Esse procedimento dialógico entre essas duas essências da literatura faz com que esta se dobre, debruce por sobre sua própria força estética, o que constitui sua essência estética e, portanto, promove um efeito estético perturbador, que é a comunicação da essência estética narcísica. Em uma só materialidade, em um só corpo são discutidas as essências linguística, espiritual e estética.

A metaliteratura tem como meio de existência a construção do próprio plano da imanência. Nesse processo, o leitor é empoderado, e o pensamento é baseado em conceitos e lança-se para a construção de conceitos, da própria imanência, e da imanência para além de si. Esse leitor empoderado reconhece a imagem (a representação) e aquilo que é o pensamento discutido, articulado e vigente no texto. Mas, porque literatura, a representação não é algo irrelevante e renegado.

Nietzsche, também, almeja alcançar e manter a pureza da imanência do pensamento, como esse leitor empoderado *pode* ser capaz de realizar. Mas essas filosofias da imanência estão em dissensão com a transcendência, a representação. E esse leitor também aceita o desafio das transcendências, colocando-se em um plano de experimentação que versa com o imanente, o transcendente, e o imanente e o transcendente.

A aparência não é ignorada, afinal “‘Por que não queres enganar?’”, sobretudo quando poderia haver aparência – e é bem esse o caso! – porque a vida não é feita senão em vista da aparência, quero dizer, em vista *do erro, do engano, da dissimulação, do deslumbramento, da cegueira*” (NIETZSCHE, 2006, p. 208, §344, grifo nosso).

A aparência e a imanência são postas em jogo pelo leitor sem que uma seja sobreposta à outra. Ideia e corpo são postos em jogo. E, nesse jogo, tem-se ausência de centralização e hierarquização, de modo que também não se tem a noção de *verdade*, nem de *vontade de*

*verdade* (FOUCAULT, 1998); há a *diferença* (DELEUZE, 1988a) e a *vontade de saber* (FOUCAULT, 1998), a vontade de *saber verdades* – já não há uma verdade. Há diferentes *micropoderes* (FOUCAULT, 1986), forças de ação que agem, por vezes, positivamente, impelindo o indivíduo a agir, atuar, e, outras vezes, negativamente, sendo coercitivas e/ou proibitivas. Foucault não desenvolve uma teoria geral do poder; ele não considera “o poder como uma realidade que possua uma natureza, uma essência que ele procuraria definir por suas características universais. Não existe algo unitário e global chamado poder, mas unicamente formas díspares, heterogêneas, em constante transformação” (MACHADO, 1979, p. X).

No deslocamento desse leitor empoderado, os micropoderes, ou mesmo os micropotenciais poderes ou os contra-poderes, são *vigiados* (FOUCAULT, 1975) em sua *performance* construtiva, seja ela positiva ou negativa. Sim, o leitor está em um panóptico, dentro dele, mas ele também está fora, e é o próprio panóptico. Não se trata do *Panoptikon* estudado por Foucault (1975), de múltiplas individualidades isoladas e vigiadas por aquele que, da posição central, não pode ser visto; trata-se de um ambiente de máxima visibilidade, mas de livre circulação e diálogo, sem centralização ou hierarquização, onde se vê e se é visto, e em que se tem o espetáculo, e não a vigilância, como princípio. Fala-se aqui não de uma instituição de controle, mas de um ambiente experimental e que se sabe experimento.

Essa autoconsciência conduz a uma autorreflexividade e autorreferencialidade que constitui o texto metaliterário, e o gesto da autoadmiração. E, neste caso, a visibilidade não é uma armadilha, mas o mecanismo de libertação e empoderamento do leitor, como podemos ver de Cervantes a Calvino. O texto metaliterário não é prisão, mas desafio; há saída ou saídas – tal qual labirinto que é –, ainda que para outro(s) labirinto(s), em uma estrutura rizomática, sem o central, e logo também sem o periférico, mostrando-se potencialmente infinito (ECO, 1985, p. 47). E o leitor, ao contrário de Teseo, que “no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo” (BORGES, 1989a, p. 481), pode ter tal conhecimento. “Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.” (BORGES, 1989a, p. 481).

Esse labirinto sem centro, ou sem um único ou um mais destacado centro, exige daquele que nele navega experimentar-se e superar-se, ou, até mesmo, recuperar-se, em um perder-se e achar-se, e achar-se para perder-se, e perder-se para achar-se. O labirinto é uma questão material e espiritual posta ao tempo; nele há um elogio ao tempo presente. As noções

de pluralidade e multiplicidade produzidas pelas bifurcações e entrecruzamentos de caminhos conduzem à percepção de múltiplas possibilidades, múltiplas realidades, multiversos, que ocorrem simultaneamente. “Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...” (BORGES, 1984g, p. 472-3). Assim, percebe-se que esse é também um espaço de espectros.

Ademais, o leitor é entendido a partir do ato da leitura, uma prática social percebida enquanto constituída historicamente e em constante transformação. Assim, não alcançamos ter uma *visão pura* do leitor; tem-se *interpretações*. E logo percebemos que os tipos de leitores discutidos ao longo da História da Literatura, por intermédio das metaliteraturas, e da Teoria são diferentes máscaras que o leitor a qualquer tempo pode ou poderia assumir. Não faz sentido discutir uma evolução do leitor, mas transformações decorrentes da relação com os mais diversos textos (literários ou não, e impressos ou não).

Assim, as tensões decorrentes das relações do leitor com os textos estudados aqui *podem* propiciar um empoderamento do leitor, que, portanto, pode manifestar-se e deslocar-se pela tecitura textual, por entre a trama de bifurcações e ramificações, do modo como temos discutido neste capítulo. E logo depois, um mesmo leitor empírico pode, frente a outro texto, inclusive de uma mesma coletânea, manifestar-se enquanto um leitor contemplativo, por exemplo. Isso pelos mais diversos motivos; devido, por exemplo, aos diferentes níveis de atenção, interesse, alienação, conhecimento e envolvimento que o leitor estabelece com diferentes aspectos do texto. O leitor pode até, em um mesmo texto, ora manifestar-se enquanto empoderado, ora enquanto contemplativo, em diferentes leituras de um mesmo texto ou em uma mesma, única, leitura do texto. Muitos leitores habitam o leitor.

“É preciso aceitar o indefinido da luta... O que não quer dizer que ela não acabará um dia” (FOUCAULT, 1986, p. 147). Talvez acabe, talvez não acabe. É preciso aceitar o indefinido da luta. E aceitar o caráter indefinido do ato da leitura parece já ser algo superado. É preciso aceitar o caráter indefinido do leitor, da função-leitor. Para isso, as obras em análise propiciam proficuas reflexões e proficuos espelhos para o texto, o leitor, a crítica e a teoria, que podem ver-se, admirar-se e refletir sobre *si* e o *outro* no espelho. Este *outro* apresenta o *eu* a *si*, e apresenta-o, por vezes, em outro tempo, anacronicamente levando o *eu* a até recordar o futuro, por exemplo. “Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en verso español por Miguel de Unamuno: Nocturno el río de las horas fluye/ desde su manantial que es el mañana/ eterno...” (BORGES, 1984o, p. 353).

Imagine a possibilidade de uma forma diferente de linguagem em que o tempo não é como o nosso tempo, em que se pode recordar o futuro, em que as temporalidades não estão separadas ou isoladas, em que o tempo não se dá linearmente. A ficção pode ser essa linguagem. E a tese-ficção, a crítica ficcional, possibilita falar ao presente, mas também ao passado e ao futuro, bem como a todos os passados, a todos os futuros e a todos os presentes, às temporalidades e às subjetividades. Trata-se de mais do que um traço estético.

A experiência estética do encontro com essa linguagem ocorre em uma indescritível fruição do pensamento, em um fluxo que se diria, sob nossa ótica vigente, aleatório e caótico. *Tudo está e tudo é, e tudo não está e tudo não é; to be or not to be?* Nessa forma de linguagem, o futuro pode vir antes do presente e não há incoerências; as respostas podem vir antes das perguntas, e não há incoerências. Está-se diante de uma organização outra do ser, do pensamento, da linguagem, da existência. Desprendidos das amarras de tempo, espaço, verdade e realidade, encontramos com Cervantes, Borges e Calvino. Sem âncoras que nos cerceiam a um *aqui* e *agora*, encontramos-nos, e eles *estão* e *são*. Por vezes, não nos deparamos com um Cervantes, um Borges ou um Calvino de seu tempo. Estamos diante de subjetividades que dialogam sob os mesmos termos com as subjetividades deste *aqui* e *agora*; estamos diante de subjetividades que dialogam sob os mesmos termos com as subjetividades de todos os *aqui* e *agora*.

A teoria analisada, pensada e articulada a partir da objetividade tem sua viagem limitada pelas âncoras do tempo, espaço, verdade e realidade em que se desenvolveu. Assim, ela, do alto de sua credibilidade e veracidade, caduca, permanece lá, no passado, ancorada, atrelada, incondicionalmente, a ele. Mas a teoria analisada, pensada e articulada a partir da subjetividade, por meio da tecitura frágil e contestável da ficção, permanece à deriva, desprendida das certificações da objetividade, simplesmente *está*, e, em sua plasticidade, atualiza-se, de modo que se poderia dizer *está* no passado, se pode dizer *está* no presente e se poderá dizer *está* no futuro, e ela *está*, neste momento, no passado, no presente e no futuro. Ela não *esteve* nem *estará*; em um eterno presente, ela *está*.

Essa figura põe em questão as discussões teóricas a respeito da leitura, do ato de ler e do leitor, discutindo uma estética da recepção autoral. Assim, é entendido que

Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível [o leitor] formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira. Num mesmo coração há vozes altas, baixas e medianas, timbres de homem e de mulher: “Nenhuma voz individual se pode aí distinguir; só o conjunto se impõe ao ouvido... Assim quero eu que seja com a nossa alma, que ela faça boa provisão de conhecimentos, de preceitos, de exemplos tirados de mais do que uma época, mas convergentes numa unidade.” [SÉNECA, *Cartas a Lucílio*, trad. franc. H. Noblot (CUF), 1987, carta 84]. (FOUCAULT, 1992a, p. 145-6)



A leitura é apresentada como um processo que não se encerra nos signos decodificados. Inicialmente, trata-se de reconhecer e decifrar o código de comunicação, porém, torna-se, cada vez mais, um trabalho de reflexão, pois a compreensão do texto em suas mais diversas dimensões passa a ser o objetivo. Isso significa reconhecer (identificar) e estabelecer (ação decorrente da leitura e que pode ser exterior ao texto) uma teia de referências e inferências, com elementos internos ou externos ao texto. Assim, a leitura ganha uma nova e mais ampla dimensão, (re)significando o texto e o mundo do leitor; a leitura do livro se expande para a leitura do mundo do leitor.

Desse modo, a leitura não é um processo passivo; é a partir dela que o texto é ativado e, portanto: “Pode-se dizer que o texto é um dispositivo potencial baseado no qual o leitor, por sua interação, constrói um objeto coerente, um todo. [...] O sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor, e não um objeto definido, preexistente à leitura” (COMPAGNON, 1999, p. 149-50). Isso porque

Envolve não apenas a visão e percepção, mas inferência, julgamento, memória, reconhecimento, conhecimento, experiência e prática. [...] Ler, então, não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo, *pessoal*. (MANGUEL, 1997, p. 49-54, grifo nosso)

Como dizer, então, que este é um processo passivo? Conforme Jauss afirmou, a leitura é uma atividade de “participação e apropriação” (JAUSS, 1994, p. 77) que se experimenta “na apropriação de uma experiência do sentido do mundo, ao qual [o leitor] explora tanto por sua atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia” (JAUSS, 1994, p. 77). Independente do gênero, ler requer compreensão e atribuição de sentido, ao texto e ao mundo. Assim, o livro não é o mesmo após o contato com o leitor, e este também é afetado pelo contato com aquele. De modo que, no leitor, percebe-se a construção do conhecimento intelectual e identitário, e, no livro, a sua (re)significação como objeto estético.

No prefácio da primeira edição de *O ato da leitura*, Iser enfatiza a relevância da leitura, uma vez que “não podemos captar exclusivamente o efeito nem no texto, nem na conduta do leitor; o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (ISER, 1996a, p. 15).

A respeito da leitura, encontra-se nos escritos de Borges (1989f, p. 254):

Emerson dijo que una biblioteca es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados. Despiertan cuando los llamamos; mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geoméricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aun para el mismo lector el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya

que somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito.

Nessa reflexão, o autor trata da leitura de modo geral, independente de gênero, e destaca que o ato de ler é um processo de *criação* de sentidos. Do entrecruzamento de leitor, autor e texto, cabe ao primeiro a tarefa de (re)significação dos sentidos de modo a instaurar o fato estético. Mas esse processo é diferente em cada conjuntura, o que se aproxima da concepção de *obra aberta* (ECO, 1986) – o que abre caminho para se começar a pensar em uma recepção autoral que se abre às noções de livro infinito, biblioteca infinita e leitura eterna.

O livro, a biblioteca e a leitura são rios de Heráclito. Neles, a mudança é uma constante – quiçá a única. A mudança é a corrente pela qual tudo *flui* e por que um rio nunca permanece o mesmo. Assim, nunca entramos em um mesmo rio, e nunca entramos os mesmos em um rio.

Percebe-se que “o leitor é *o rio de Heráclito*, assim como o texto” (MONTEIRO, 2006, p. 77, grifo nosso); eles são como água do mesmo e diferente (leia-se: outro) rio, como duplos que são. No entanto, estão sempre em mudança, em constante transformação. Após a leitura, nenhum dos dois é como era antes; nem o texto é o mesmo, nem o leitor é o mesmo.

Esse é um tema recorrente em Borges, como se pode perceber, respectivamente, nos poemas “Arte Poética” (1960/1984a), “Heráclito” (1969/1984n) e “Heráclito” (1976/1989d).

[...]

También es como el río interminable  
Que pasa y queda y es cristal de un mismo  
Heráclito inconstante, que es el mismo  
Y es otro, como el río interminable. (BORGES, 1984a, p. 843)

[...]

¿Qué trama es ésta  
del será, del es y del fue?  
¿Qué río es éste  
por el cual corre el Ganges?  
¿Qué río es éste cuya fuente es inconcebible?  
¿Qué río es éste  
que arrastra mitologías y espadas?  
Es inútil que duerma.  
Corre en el sueño, en el desierto, en un sótano.  
El río me arrebató y soy ese río.  
De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo.  
Acaso el manantial está en mí.  
Acaso de mi sombra  
surgen, fatales e ilusorios, los días. (BORGES, 1984n, p. 979)

[...]

*Nadie baja dos veces a las aguas  
Del mismo río. Se detiene. Siente  
Con el asombro de un horror sagrado  
Que él también es un río y una fuga.  
Quiere recuperar esa mañana  
Y su noche y la víspera. No puede.  
[...] (BORGES, 1989d, p. 156, grifos do autor)*

Texto, leitor e leitura são rios; não há retorno, não há reencontro, pois transformam-se no curso de cada leitura. No *eterno retorno*, a eternidade é *visível*, e o retorno, *aparente*. No ato de ler, o leitor emprega seu espírito criativo à obra na interação com ela, o que lhe permite ser mais do que um agente passivo, ser um ativo construtor de conhecimento. Assim, o leitor (inter)age com o texto, de modo que seu olhar interpretativo interfere na construção de sentidos do texto e promove outras (e talvez novas) discussões e reflexões.

No rio que aqui navegamos, admiramos (e autoadmiramos) o leitor desbravar uma rede de centros invisíveis, aventurando-se através de bifurcações, encruzilhadas, multiversos e espectros. Inevitavelmente, a questão permanece: *Que história espera seu fim lá embaixo?* (CALVINO, 2002, p. 206).

### **1.1 Em uma rede de centros invisíveis: multiversos de encruzilhadas povoados por espectros**

Nas obras em análise de Cervantes, Borges e Calvino, percebe-se uma série de pontos de interseção onde proliferam leitores e leituras até mesmo contraditórios. Em um mesmo texto, pode-se ter um leitor que tal qual um detetive busca desvendar uma verdade e um trajeto, como um leitor do romance policial – ou o chamado leitor-detetive –, buscando encontrar na obra aquilo que há independente de sua subjetividade; e pode-se, ainda, ter um leitor que aceita a estranha estrutura e todo potencial de indeterminação produzido, e até mesmo coopera para a manutenção da indecidibilidade, como um leitor do gênero fantástico. Isso se deve aos *centros invisíveis* que se instauram.

Entende-se por *centro invisível* um ponto de interseção, de contato, de articulação entre textos; o espaço difuso, informe; um *entrelugar* de textos e formado por textos; no sentido de fantasmagórico, espectral, uma aparição em que não está presente, materializado, o corpo que anuncia. Mas como se instauram essas potências na estrutura textual?

Os elementos estruturais da composição textual referem-se ao espaço por onde o personagem-leitor desloca-se, ao seu mundo de operação, *orbis operandi*. Nele, essa figura viaja transformando o caminho por onde passa (o texto) e a si para executar seu trabalho de leitura, que é produtivo, criativo. E no ambiente metaliterário, esse deslocamento pode tornar a ficção um lugar de articulação e produção de conhecimento, um espaço que reúne os mais diversos saberes, comportando até mesmo a contradição e pondo em questão os discursos hegemônicos das várias ciências. O traço metaficcional pode tornar o texto um espaço de saber que rompe tanto com a ficção como com a teoria e faz proliferar outros conhecimentos. Assim, “Uma convergência organizada de formas do conhecimento que passam pela imaginação ou pela razão dá lugar a uma terceira forma de imaginação racionalizada” (BEHAR, 1998, p. 21).

Aqui, reflete-se sobre três possibilidades de manifestação do espaço que, como *centros invisíveis*, abrem e criam caminhos para essa discussão na ficção: o da encruzilhada, o do multiverso e o espectral. Por meio dessas noções, a ficção é colocada em um mesmo plano que a teoria e a crítica, em um ambiente onde, a qualquer momento, podem encontrar-se em uma encruzilhada, um multiverso e/ou um espectro.

A encruzilhada é o ponto de cruzamento de dois ou mais caminhos. Ela é associada à bifurcação porque compartilha com esta a essência de caminho, ponto e interseção. Todavia, existem diferenças entre elas, por exemplo: enquanto a encruzilhada conjuga divergência e convergência, a bifurcação poderia envolver apenas a divergência. Deleuze (1991) define a bifurcação nesta análise, chamando “bifurcação a um ponto, como a saída do templo, na vizinhança do qual as séries divergem” (DELEUZE, 1991, p. 108):

A existência de um cálculo, e até mesmo de um jogo divino, presente na origem do mundo foi cogitada por muitos grandes pensadores. Mas tudo depende da natureza do jogo, de suas regras eventuais e do modelo demasiado humano que dele podemos reconstituir. Em Leibniz, parece-nos, em primeiro lugar, que se trata de um cálculo das séries infinitas, regradas pelas convergências e divergências. A grande representação barroca disso é dada por Leibniz no final da *Teodicéia*. Esse texto corresponde de modo excelente aos critérios gerais do relato barroco: o encaixe das narrações umas nas outras e a variação da relação narrador-narração. Com efeito, é um diálogo filosófico, no qual se insere uma consulta divinatória de Apolo por Sexto Tarquínico, à qual sucede um encontro direto de Sexto e Júpiter na presença de Teodoro, mas que dá lugar a uma conversação entre Teodoro e Júpiter, que o remete a Palas, até que um sonho sublime de Teodoro antecipe esse novo encontro. É um sonho de arquitetura: uma imensa pirâmide, que tem um vértice mas não tem base, constituída por uma infinidade de aposentos, sendo cada um deles um mundo. Há um vértice, porque há um mundo que é o melhor de todos, e não há base, porque os mundos perdem-se no nevoeiro e porque não há um derradeiro mundo do qual se possa dizer que seja o pior. Em cada aposento, há um Sexto que leva uma cifra na frente, que mima uma seqüência de sua vida ou mesmo toda a sua vida “como numa representação de teatro”, muito perto de um volumoso livro. A cifra parece remeter à página que conta a vida desse Sexto com mais detalhes, em menor

escala, ao passo que as outras páginas contam sem dúvida os outros acontecimentos do mundo ao qual Sexto pertence. É a combinação barroca do que se lê e do que se vê. Nos outros aposentos, outros Sextos e outros livros. Saindo da casa de Júpiter, ora um Sexto vai a Corinto, tornando-se aí um notável ora outro Sexto vai à Trácia e torna-se rei, em vez de retornar a Roma e violar Lucrecia, como no primeiro aposento. Todas essas singularidades divergem entre si e cada uma só converge com a primeira (a saída do templo) sob valores diferentes das outras. Todos esses Sextos são possíveis, mas fazem parte de mundos impossíveis. (DELEUZE, 1991, p. 106-8, grifo do autor).

A bifurcação, sob esse ponto de vista, é o ponto de articulação entre produções a partir do qual os textos divergem. Entretanto, é pensada em um movimento progressivo e único, em uma única direção. Se pensada a multiplicidade de tempos, espaços e sujeitos, percebe-se o movimento disperso e desorientado como o mais coerente. Assim, toda bifurcação é, ao menos em potência, uma encruzilhada, de modo que, pensada desde uma vereda que parte do norte e no sul se bifurca em outras duas – as quais são o *outro* e o *um* –, seria um ponto de divergência, mas, pensada desde duas veredas que partem do sul e no norte se cruzam, seria um ponto de convergência.

Esse pensamento é possível frente à des-referenciação do tempo e do espaço, que se proliferam e podem seguir diferentes sentidos, podendo, por exemplo, seguir desde o que seria chamado futuro até o que seria o dito passado. Desse modo, a bifurcação é entendida enquanto ponto de divisão *e/ou* de encontro, ponto de divergência *e/ou* convergência, que reflete na alteração desse(s) caminho(s), que, sendo, por exemplo, um, transforma-se em, no mínimo, dois, e, sendo, no mínimo, dois, transformam-se em, no mínimo, um. A transformação é uma constante.

Por outro lado, a encruzilhada demanda, sempre, a implicação de dois ou mais caminhos para que se manifeste o entrecruzamento. Nesse ponto de cruzamento, a transformação pode dar-se apenas pela existência do ponto de contato, que modifica o texto dentro do seu próprio enredo, diferente da bifurcação, que cria outro(s) enredo(s) com sua existência, os quais podem dar-se pela divergência ou convergência. Na encruzilhada, não há, necessariamente, a junção de duas veredas ou a secção de uma. Entretanto, nessa articulação de caminhos, pode ocorrer também bifurcações, e, então, a discussão sobre esta manifestação é retomada e atualizada. A bifurcação dá-se até a partir de uma vereda. A encruzilhada demanda duas ou mais veredas. Todavia, uma bifurcação pode ser o ponto de partida para uma encruzilhada. E na multiplicidade do texto, uma vereda pode tornar-se um jardim, um vasto jardim de veredas que se bifurcam, entrecruzam e espectralizam.

Independente de como surjam os dois caminhos a compor a encruzilhada, as características desse ambiente são transmitidas ao texto em que enredos, tempos, espaços,

personagens etc. entrecruzam-se e, simbolicamente, formam uma encruzilhada, um texto-encruzilhada, o ponto que se torna um entrelugar (BHABHA, 1998) de ficção, teoria e, na figura do personagem-leitor, vida.

A encruzilhada: a indiscernibilidade experimentada. O que conta, portanto, não são os termos – literatura-corpo-vida: o que conta é apenas a encruzilhada, inescapável, a indiscernibilidade experimentada, inadiável. Na encruzilhada, nenhum dos termos se manifesta enquanto mediação, ainda que ínfima, justamente porque a encruzilhada é o apagamento dos termos em suas diferenças exclusivamente individuais, em suas especificidades declaradas, em suas mediações para vida; nela, até mesmo os hífen, distanciamentos e aproximações simultâneos, devem desaparecer. Na encruzilhada, corpo, literatura e vida não manifestam nenhum próprio individual – é o impróprio que ela faz aparecer. Nela, a literatura não aparece como uma mediação em relação a vida, separada de vida. A literatura não se mostra nem mesmo, como um dia acatei, na fórmula abreviada de ínfima mediação: i.mediação. Encruzilhada, a literatura é a explosão do ponto, ou, caso se prefira, o próprio ponto, sem o que lhe é anterior e posterior. Encruzilhada, a literatura: o ponto. De fusão. De confusão. De indiscernibilidade. Encruzilhada: literatura: a explosão do ponto – o ponto como explosão. Encruzilhada: literatura: corpo: vida: imediação. Literatura: uma saída de emergência para a indiscernibilidade da encruzilhada. (PUCHEU, 2004, p. 226)

Nas encruzilhadas tecidas nas metaficções de Cervantes, Borges e Calvino, o leitor percebe-se frente a um texto que é formado a partir dessa lógica de operação, que se manifesta enquanto uma sequência de encruzilhadas: texto-encruzilhada. E além de se ver diante de um texto que é montado pela conexão de encruzilhadas, ele se vê diante de um texto que é ele próprio parte de encruzilhadas que se formam pelo encontro de diferentes textos – encontros estes que se realizam a partir dos pontos de contato, dos centros invisíveis, que existem entre diferentes textos. Assim, o texto é formado por encruzilhadas e forma encruzilhadas; ele é composto por encruzilhadas e compõe encruzilhadas; ele é encruzilhada e está na encruzilhada. Esse texto é formado da mesma matéria que forma e comunica-se com outros textos, outros universos, como se estivesse em uma biblioteca, como se estivesse em um multiverso em que é possível a existência de um livro infinito e, quiçá, até uma biblioteca infinita.

Assim, a encruzilhada aponta para o multiverso, que pode ser compreendido na figura da biblioteca interminável de Borges.

En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante. [...] Yo afirmo que la Biblioteca es interminable. Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras,

oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: *La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible.* (BORGES, 1984q, p. 465-6, grifo do autor)

Frente à indefinição e à promessa de infinitude, o personagem-leitor protagonista de “La biblioteca de Babel” (BORGES, 1984q) esboça uma definição para o termo universo no contexto de *Ficciones* (BORGES, 1984m): “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas.” (BORGES, 1984q, p. 465). E, ao final do conto, evidencia a sua noção da Biblioteca, do universo:

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana – la única – está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta. Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo qué no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar – lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (BORGES, 1984q, p. 470-1)

Ele caracteriza o universo como infinito e periódico, e acrescenta a esse parágrafo a seguinte nota de rodapé:

Letizia Álvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil; en rigor, bastaría *un solo volumen*, de formato común, impreso en cuerpo nueve o en cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavaliere a principios del siglo XVII, dijo que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos.) El manejo de ese *vademecum* sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblaría en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés. (BORGES, 1984q, p. 471, grifos do autor)

É apresentada uma contraposição à opinião do personagem-leitor, sendo explicitada outra forma pela qual o universo seria infinito. Desse modo, o ponto de vista desse personagem não é posto de maneira unívoca, e proliferam as especulações sobre os outros modos segundo os quais o universo poderia ser infinito. Na teoria de Hawking, tem-se o conjunto de *universos possíveis* (HAWKING; HERTOOG, 2018).

A discussão sobre a noção de tempo e espaço é recorrente nas obras investigadas, sobretudo na figura do livro infinito, um objeto de desejo explícito ou implícito dos personagens-leitores e dos textos analisados. Reflete-se sobre um espaço infinito que aponta para a eternidade e, então, também sobre um tempo e um sujeito eternos. Todavia, é a

eternidade do espaço, do tempo e do corpo o que se deseja experimentar. Como se tornar eterno?

A discussão pode surgir pela tematização da noção espacial, como nos trechos analisados anteriormente. Nessa circunstância, a relação entre multiverso e texto-multiverso é estabelecida, principalmente, a partir de características da estrutura textual que apontam para a proliferação de textos. Assim, o aspecto fragmentário, a presença de bifurcações, a percepção de encruzilhadas e as indicações de textos-potenciais, por exemplo, quando potencializados pela estética da obra aberta, apontam para diversas produções, diversos multiversos, bem como para diversos tempos.

Se a discussão é suscitada pelo viés da noção temporal, a estrutura material do texto, em geral, tem papel coadjuvante; as questões teóricas, críticas, filosóficas e metafísicas abordadas recebem maior destaque, apresentando-se em primeiro plano.

A ideia de multiverso relaciona-se também ao conceito de hiper-romance, defendido por Calvino. Para ele, esse era “o modelo das redes dos possíveis”, (ECO, 1994, p. 164) em que existem “infinitos universos contemporâneos em que todas as possibilidades se realizam em todas as combinações possíveis” (ECO, 1994, p. 164). Assim, o multiverso manifesta-se na “multiplicidade dos possíveis” (ECO, 1994, p. 138) apresentados ou insinuados – como também ocorre nas demais metaficções analisadas.

Ademais, pode ser compreendido enquanto *UniVerso* em oposição a *MultiVerso*, na medida em que não se trata de uma escrita e uma leitura uníssonas, mas de escritas e leituras numerosas, múltiplas. Cabe ressaltar que a estética narcísica manifesta-se também pelas várias especulações de escrita e leitura frente ao reflexo no e do texto.

E o texto-multiverso manifesta-se quando os frutos dessas ações produtivas são outros textos (de fato ou em potência), a proliferação de uniVersos e multiVersos. E eles podem instaurar-se enquanto espectros, de modo que um texto-multiverso pode ser composto, dentre as muitas produções, por um ou vários textos-espectros, que, sem dimensão corpórea, apenas se insinuam.

Assim, compreendida a noção de espectro pela teoria proposta por Derrida (1994), texto-espectro refere-se a todos os fantasmas que habitam o tempo, este tempo sempre presente, o qual é chamado de “eterno presente” (DERRIDA, 1994, p. 101) e exaltado por essas figuras.

O espectro é aquilo que “reivindica em favor de sua realidade e se agarra a mim” (BARTHES, 1984, p. 18). Trata-se de ausências que se presentificam em um corpo abstrato, em uma promessa de corpo, em um não-corpo. Os espectros estão no entrelugar (BHABHA,



1998) de presença e ausência, de corpo e não-corpo; são marcados por indefinição e indecisão.

Derrida (1994) revela a legião de espectros que nos cercam e apresenta-nos uma noção de tempo diferente da perspectiva histórica. Esse teórico chega a propor a existência de fantasmas de fantasmas, espectros de espectros, simulacros de simulacros. Essas manifestações percebemos nas obras investigadas também enquanto textos-espectros, textos que se apresentam, sobretudo por meio da leitura, como uma promessa ou uma revelação e se agarram ao texto ou aos personagens-leitores, por exemplo, reivindicando sua presença.

O personagem-leitor, com sua *performance*, evidencia, no texto lido e no texto produzido por ele, três presenças: a encruzilhada, o multiverso e o espectro. E essas três noções são pensadas – através dele – em relação à estética narrativa desenvolvida, à estrutura do texto e aos personagens, bem como ao espaço, ao tempo e ao sujeito, enquanto centros invisíveis em que proliferam leitores e leituras.

É uma história da *multiplicidade* (CALVINO, 2010), à qual o *orbis operandi* dá *consistência* (CALVINO, 2010).

## 1.2 O personagem-leitor exhibe sua *performance*

A performance do personagem-leitor tem relação com o seu modo de operação, *modus operandi*, nas narrativas investigadas, percorrendo e traçando veredas metaliterárias que se entrecruzam, multiplicam e espectralizam.

Nas discussões metaliterárias que realiza, o personagem-leitor conjuga ficção e teoria, formulando discussões críticas e teóricas que servem também à discussão do texto em que é protagonista, o que é entendido como uma desalienação literária. Nesse percurso, percebe-se que ele pratica movimentos em que cria e desconstrói ilusões, operando o que chamamos de ilusionismo e anti-ilusionismo.

Retomando o mito de Narciso, a criação da ilusão seria a primeira operação realizada frente ao espelho. Esse primeiro contato pode resultar em uma interação passiva ou ativa. Todavia, em ambos os casos, o processo interacional fundamenta-se na *aparência* e na *representação*.

O ilusionismo constrói-se por meio de representações miméticas, as quais retomam a realidade imediata, ratificando-a, ao mesmo tempo em que obliteram outras perspectivas e negam outros mundos. Assim, tem-se a interação isolada entre o *original* e a *cópia*.

No campo dos estudos literários, o ilusionismo refere-se aos meios empregados para que a produção possa apresentar-se *como* verdade, isto é, sendo verossímil. E nas ficções estudadas, o ilusionismo refere-se ao jogo de imagens criado para promover a *identificação* do leitor com a matéria narrada e a narração. Para contemplar e experimentar o simulacro, o ilusionismo precisa ser superado.

Com a desnaturalização do ilusionismo, a exposição de sua artificialidade, instaura-se o anti-ilusionismo. Este se opõe ao ilusionismo e ao passivismo e dirige-se à promoção da *desidentificação* do leitor com os procedimentos estéticos empregados. Para isso, a perspectiva anti-ilusionista desnuda os *processos* e os *produtos* (HUTCHEON, 1984) da ficcionalidade e narratividade da obra e conduz o leitor à relativização e reflexão sobre esta.

É implicado um gesto de olhar em que se desvela o engano, a ilusão. Desse modo, o personagem-leitor seria capaz de reconhecer a essência do texto e refletir sobre os procedimentos aplicados para construção das aparências pretendidas. O leitor então se revelaria consciente de seu papel e de sua função no texto, bem como dos mecanismos e estruturas empregados na construção da obra. E se retirado dessa ignorância, é possível que o leitor não se contentasse com contemplar a ilusão e portanto a desmascarasse e dissecasse, e ainda a relativizasse e problematizasse, de modo a ocupar a posição de crítico, realizando leituras produtivas.

Percebe-se que a autoadmiração do texto e a do leitor são mais íntimas do que no ilusionismo e voltam-se para si, para a autoconsciência. E no contexto do narcisismo literário voltado para o processo de recepção, nota-se que as discussões críticas e teóricas desenvolvidas no texto são pertinentes também à reflexão sobre o próprio texto ficcional em que são expostas e construídas. Nesse caso, a ficção não negligencia o pensamento crítico e teórico que a envolve; manifesta-se um caso de desalienação literária.

Termo aplicado em oposição à *alienação* (MARX, 2004), a desalienação literária implica a manutenção: do caráter *dialético* entre teoria e ficção; da consciência de *si* e da do *outro* na interação; e dos frutos produzidos nesse contexto de conjugação e multiplicação de multiplicidades.

A alienação poderia ser representada pelo mergulho e morte de Narciso no espelho d'água, equacionando corpo e reflexo. Por outro lado, a desalienação não se refere à identificação, mas à manutenção das individualidades e da autoconsciência, de modo que se

tem a exaltação do autocentramento e da autoadmiração e a permanência do *eu* e do *outro*, a permanência do entrelugar e da interação.

Entende-se que o personagem-leitor segue em seu modo de operação da narrativa, em contínua construção e desconstrução do ilusionismo – da ilusão e do discurso sobre essa ilusão. O personagem-leitor tem um ambiente plural e livre para a reflexão, e o texto tem seu espaço para produção e reflexão sobre a teoria, onde pode circular e transformar-se. Na desalienação literária, não é cedido exclusivamente ao *outro* o fruto de sua atividade produtiva.

Assim, o deslocamento desse personagem torna-se também um movimento de criação, na medida em que sua *performance* evidencia, propicia, aciona e, portanto, instaura um texto que aponta para a multiplicidade, o infinito e a eternidade. A sua atuação pelos simulacros evidencia um modo de operação pela via do ilusionismo e do anti-ilusionismo, instaurando a desalienação literária, ao deslocar-se nesse mundo de operação (estrutura textual) construído com encruzilhadas, multiversos e espectros, que, por extensão, podem construir o que aqui chamamos, respectivamente, texto-encruzilhada, texto-multiverso e texto-espectro. Tem-se, então, o modo de operação, *modus operandi*, e o mundo de operação, *orbis operandi*, desse personagem-leitor frente a um espelho de Narciso, as veredas narcísicas de Cervantes, Borges e Calvino. Frente a esses espelhos múltiplos, refletimos.

É uma história da *multiplicidade* (CALVINO, 2010) e da *rapidez* (CALVINO, 2010), à qual o *modus operandi* dá *consistência* (CALVINO, 2010).

### 1.3 *E eu? Que papel devo desempenhar?: os personagens-leitores de Cervantes, Borges e Calvino*

Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu,  
Et je ne savais pas me chérir et me joindre!<sup>17</sup>  
Paul Valéry<sup>18</sup>

The reader became the book; and summer night

<sup>17</sup> Em português: “Até esse tempo eu me era desconhecido, E não sabia estar comigo e me prezar!” (VALÉRY, 2013, p. 61).

<sup>18</sup> 2013, p. 60.

Was like conscious being of the book.<sup>19</sup>

*Wallace Stevens*<sup>20</sup>

O personagem-leitor poderia ser a figura central para a sustentação do ambiente narcísico na ficção e para a promoção de produções de sentido decorrentes. Nos textos em questão de Cervantes, Borges e Calvino, ele é quem se embrenha e insinua nos jardins inspecionados, deslocando-se pelas veredas que estruturam a trama literária, desbravando-as com o ilusionismo, o anti-ilusionismo e a desalienação literária.

Lembremos ainda o que Roger Chartier responde ao questionamento “um livro existe sem leitor?” (CHARTIER, 1998, p. 154). Ele diz que “Ele pode existir como objeto, mas, sem leitor, o texto do qual ele é portador é apenas virtual” (CHARTIER, 1998, p. 154). Assim, o mundo dos livros, se desabitado, corre o risco de ficar inerte.

Será que o mundo do texto existe quando não há ninguém para dele se apossar, para dele fazer uso, para inscrevê-lo na memória ou para transformá-lo em experiência? Paul Ricoeur lembrou muitas vezes o fato de que um mundo de textos que não é conquistado, apropriado por um mundo de leitores, não é senão um mundo de textos possíveis, inertes, sem existência verdadeira. (CHARTIER, 1998, p. 154)

O leitor dá existência ao texto. Mas como há “uma multiplicidade de modelos, de práticas, de competências” (CHARTIER, 1998, p. 91), de técnicas ou modelos de leitura “que organizam as práticas de certas comunidades: a dos místicos, a dos mestres da escolástica da Idade Média, a de determinada classe social do século XIX etc.” (CHARTIER, 1998, p. 92), uma produção pode ser desbravada desde diferentes perspectivas e até mesmo desde distintas combinações que se realiza delas. E desse modo o olhar do leitor altera o texto.

Lucia Santaella (2004), em uma análise que considera as transformações históricas que influenciam o sujeito e a sua prática no mundo, destaca três tipos de leitor: o contemplativo (meditativo), o movente (fragmentado) e o imersivo (virtual).

O primeiro, contemplativo (meditativo), refere-se ao leitor que se empenha em sua prática de modo solitário, íntimo e pessoal, ditando o tempo de sua leitura conforme sua experiência e reflexão com e a partir da obra. Seu tempo de dedicação à leitura não é apressado, em uma tentativa de otimizá-lo; dá-se o tempo necessário ao desenvolvimento e amadurecimento das ideias. A leitura não tem um objetivo pré-estabelecido que, logo que satisfeito, torna desnecessária a continuação de sua prática; espera-se do texto que ele gere

---

<sup>19</sup> Em português: “Leitor tornou-se livro, e a noite de verão/ Era como o ser consciente do livro.” (STEVENS, 2017, p. 157).

<sup>20</sup> 2017, p. 158.

todas as possibilidades de (re)significação que pode gerar, naquela leitura, ao texto e ao mundo e, para isso, o leitor precisa estar atento a si e ao texto.

O segundo, movente (fragmentado), refere-se a um leitor intermediário, entre o tipo que o precede e o que o sucede, e trata-se daquele que lê tudo e lê nada, pois seus olhos são ágeis e captam tudo, no entanto falta-lhe o tempo necessário à reflexão, fundamental à assimilação e, posteriormente, apropriação de aspectos do objeto lido, que não necessariamente é um escrito, pode ser imagens, gestos, expressões, entre outras possibilidades; trata-se do “leitor treinado nas distrações fugazes e sensações evanescentes cuja percepção se tornou uma atividade instável, de intensidades desiguais” (SANTAELLA, 2004, p. 29).

O terceiro, imersivo (virtual), refere-se ao leitor que pode manifestar-se nos novos meios, traçando sua própria trilha por uma teia de incontáveis caminhos entrecortados por enlaces dos mais diversos aprofundamentos de tópicos de um assunto. Seu espaço de ação é labiríntico, a internet, por onde se desloca “entre nós e conexões alíneas pelas arquiteturas líquidas dos espaços virtuais” (SANTAELLA, 2004, p. 11). Ele é exposto como um tipo de leitor, que teria surgido nos ciberespaços, nos espaços virtuais da rede mundial de computadores, apresentando-se nos textos da hipermídia, nos hipertextos, e empregando múltiplos mecanismos e habilidades de leitura, diferenciando-se do leitor de texto impresso.

É propriamente esse terceiro tipo de leitor que se costuma afirmar que é mais recente e precisa ser mais conhecido e compreendido em seu ato de ler, uma vez que um dos desafios do texto reside na sua integração ao universo desse leitor. Sob essa perspectiva, é comum o discurso de que é fundamental que os autores e as editoras ingressem de uma vez por todas no *mundo digital*, compreendendo que não se trata de uma questão passageira, mas de uma *nova* maneira de se comunicar no e com o mundo, o que altera o modo de estar do homem no mundo e, portanto, também os modos de ler e de recepção dos textos lidos.

Entretanto, textos como as metaficções aqui investigadas desestabilizam esse sistema diacrônico de compreensão do leitor. Em 1979, *Se una notte di inverno un viaggiatore*, chamado por Calvino de hipertexto, já propunha um leitor que imergisse na obra e traçasse sua própria trilha por uma teia de incontáveis caminhos entrecortados por enlaces dos mais diversos aprofundamentos de tópicos de um ou mais assuntos, por onde se desloca como por entre nós e conexões alíneas por uma arquitetura fluida, líquida, de histórias potenciais, tal qual espaços virtuais, com desafios similares ao leitor e à leitura. E o que dizer dos leitores propostos por Borges em *Ficciones*? E por Cervante em *Don Quijote*...?

O personagem-leitor protagonista desses textos, como o leitor imersivo, desenvolve uma leitura em movimento, por um deslocamento que se percebe fisicamente no texto construído a partir da agilidade e prontidão do leitor para dar respostas que dão continuidade ao texto nas suas lacunas e aberturas – estas podem ser: espaços vazios, lacunas; ou espaços muito preenchidos e até rasurados, como pontos de interseção. Assim, esse personagem também interage com o fluxo contínuo de signos que se apresentam e emprega o raciocínio para navegar na rede desvendando e desbravando trilhas desconhecidas que levam a um ponto comum do conhecimento; é traçado um caminho que leva a um destino (a leitura, o resultado do ato de ler – ainda que aparente, provisória) que se torna um ponto de interseção entre todos os textos acessados. Isso comprova, ainda, que o suporte não precisa ser exclusivamente o digital para que se estabeleça uma experiência de autonomia e empoderamento do leitor como essa.

Nessa viagem, o leitor imersivo, assim como o personagem-leitor, pode empenhar sua subjetividade para a construção desse destino, colaborando, cooperando e/ou operando na rede de textos da qual pode vir a apropriar-se. Entretanto, no caso do personagem-leitor, que se trata aqui de um recorte referente a leitores de ficção, a sua operação no texto implica os fenômenos de ficcionalização e autoria. Na *performance* desse leitor, ele empenha sua subjetividade na construção do texto e torna-se autor de uma produção que tem na sua interseção com o texto lido um espectro da sua figura, que se exhibe em pequenos traços autobiográficos que se possa reconhecer. A ele, chamamos leitor-autor.

O personagem-leitor-autor das metaficções em foco realiza uma interpretação construtiva e autoral. Ele é, em alguma medida, um especialista da ficção que lê, e, conscientemente, rompe com a necessidade de compromisso com o leitor implícito, modelo ou ideal, sendo indiferente aos limites inscritos na tecitura textual para a sua atuação – que seria colaborativa ou cooperativa –, extrapolando-os. Esse leitor entra em contato direto com o texto e transforma-o em seu; apropria-se dele e exhibe a sua apropriação. Acrescentando-se ao texto (incrementando-o) e não escondendo a sua voz e a identidade dela no texto que apresenta, ele, declaradamente, expõe a *sua* leitura da obra, o que ele fala *sobre* ela, cria *sobre* ela. Não se comprometendo em corresponder às expectativas do texto, ele empenha sua subjetividade na leitura que desempenha e torna-se um personagem, destacando-se como protagonista no processo de recepção exibido. A partir e a respeito do texto lido, a sua leitura é uma produção criativa na qual ele é autor, inclusive de si mesmo. O personagem-leitor exhibe um processo de recepção que chamamos aqui recepção autoral e reflete sobre ele deixando ao

seu leitor também essa possibilidade de recepção, na medida em que não apresenta suas leituras como verdades, mas como aberturas à atuação do leitor.

Nas metaficções estudadas, o personagem-leitor, conscientemente e desde o seu lugar de especialista, reflete sobre o processo de recepção e a recepção que expõe, materializando uma consciente e autodeclarada recepção autoral que nos faz refletir sobre essa estética de recepção. Assim, ele faz a si e à recepção autoral protagonistas de seu texto – outro plano narrativo que se faz presente nas ficções em análise.

Tem-se, na obra cervantina, nas borgianas e na calviniana em foco, estratégias de articulação do discurso que potencializam múltiplos níveis de histórias e leituras. E as várias possibilidades de interpretação viabilizam uma profícua experimentação estética do leitor e da recepção, sendo discutidos o ato de ler e a leitura.

Essas obras apresentam-se como críticas literárias, discursos formulados para falar de outros discursos, logo são manifestações sensíveis de uma recepção, expondo-se materialmente uma leitura. Cada uma delas,

No passo que conduz de uma história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, [...] revelam-se *um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor* – ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas. (JAUSS, 1994, p. 41, grifo nosso)

Com essas ficções, tem-se, em cena, a exibição do ato de ler como Jauss (1994) postulava, isto é, marcado pela participação ativa do leitor, que se apropria da experiência alheia e a ela integra-se, bem como a partir dela produz outra(s) experiência(s). E, nesses textos, também é possível analisar a leitura pelo viés da *teoria do efeito estético* (ISER, 1996a), observando-se a projeção dos efeitos que os textos literários postos na ficção provocam em seus personagens-leitores. Observa-se a manifestação da “*assimilação do texto*, através da qual se evidenciam a ‘prefiguração da recepção’ do texto, bem como as faculdades e competências do leitor por ela estimuladas” (ISER, 1996a, p. 14, prefácio, grifos do autor). Isso ocorre na manifestação da *apropriação do texto*, através da qual se evidenciam as transgressões à *prefiguração da recepção*, nas quais funda-se a recepção autoral.

Os textos em análise, que materializam essas *performances*, e as *performances* encenadas dentro desses textos (*performances* de *performances*), são marcados por esse deslocamento comum a narrativa, personagem e leitor, apontando tanto para a obra quanto para o receptor nos diferentes planos narrativos. Entretanto, no plano em que se apresenta a recepção autoral, revela-se *um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor, do leitor-autor*.

Esse processo de recepção refere-se a uma recepção criativa, produtiva que opera no âmbito também da ficção e por meio de diferentes procedimentos de ficcionalização decorrente de apropriação. Nele, o leitor não se priva de seu protagonismo no processo e são observados indícios de autoria. Como em “Examen de la obra de Herbert Quain” (BORGES, 1984), em que o personagem-leitor manifesta sua *performance* de crítico e constrói a figura do autor-vingativo, ficcionalizando Quain a partir de sua experiência com ele.

A leitura é percebida como o esforço empregado a partir da tríade autor, texto e leitor e marcado pelo reconhecimento e a *criação* de sentidos. O autor produz o enredo e os elementos que o compõem, mas o leitor é quem atribui existência de objeto estético ao texto e a outro(s) texto(s) decorrentes de apropriações e ficcionalizações. E na medida em que a produção manifesta-se enquanto obra inacabada e aberta, em bifurcações, encruzilhadas, multiversos e espectros, mostra-se aos inúmeros olhares interpretativos, que não estão fadados à prisão de uma interpretação guiada pela voz do autor; o leitor interage com o texto dando muito de si e tomando muito dele.

A partir da relação dialética entre autor, texto e leitor, tem-se a construção de sentido, de modo que a obra torna-se arte, produzindo um efeito estético, o qual ocorre de tantas maneiras quantos forem os leitores, e tantas quantas forem as leituras, pois um mesmo leitor, ao recolocar-se frente a um texto, será, na verdade, outro e, em vista disso, sua prática será diferente, (re)significando a si e ao texto de outra maneira. Isso se dá pela *iniciativa interpretativa* (ECO, 1986) tomada pelo leitor e propiciada pelo texto.

Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que o leitor tem a liberdade criativa para produzir e, então, manifestar-se enquanto leitor-autor? Não. E sob a perspectiva dos construtos de Iser? Também não. Nas discussões desenvolvidas por Eco, encontra-se a teoria da obra aberta, que apresenta a possibilidade de o leitor escolher dentre várias sequências possíveis de interpretação; e nas de Iser, a dos espaços vazios, que postula a existência de lacunas no texto a serem preenchidas pelo leitor na sua prática. Em ambos os casos, o leitor atua de modo a tornar-se partícipe da construção de sentido do texto. Assim, tem-se a figura do leitor-coautor, que é um leitor ativo cooperativo ou colaborativo, mas que não extrapola as barreiras das aberturas e dos espaços vazios para circulação do leitor implícito, nem pratica apropriação. E, portanto, as discussões propostas para a compreensão e análise dos elementos envolvidos numa *estética da recepção autoral* relacionam-se apenas em parte com as teorias de Eco e Iser; são percebidos com clareza dois pontos centrais de tensão: o leitor e o lugar de circulação do leitor.



Quanto ao leitor: na teoria de Iser, tem-se o *leitor implícito*, que está inscrito no texto, limitado a ele, e diferencia-se do leitor empírico; em Eco, tem-se o *leitor-modelo*, que se articula ao autor-modelo para empreender a atividade interpretativa; na estética da recepção autoral, o chamado leitor-autor também não é o leitor empírico, mas ele não está previsto e não precisa ser esperado pelo texto, também não há limitações postas à sua *atividade criativa* – nem por parte do texto, nem por parte de uma intenção autoral –, que é independente. Ele é um leitor ativo e não é coautor, pois não tem o compromisso de ser cooperativo ou colaborativo. Além disso, ele pode prefigurar outros leitores e até espectros de leitores. O leitor-autor é uma entidade das metaficções que refletem o processo de recepção, quando representa a materialização de uma recepção autoral. Ele resulta do fenômeno de espectralização de um personagem-leitor-empírico cuja recepção é encenada. Ele espectraliza-se no entrelugar da ficção criada sobre a ficção lida. E além do *leitor-autor*, outros dois leitores de igual natureza podem ter sua aparição percebida nesse contexto: o *leitor-eterno* e o *leitor-militante*. Este reúne em si uma legião de leitores que empenham sua leitura a favor de um ideal, de uma causa, assim, tem em sua recepção uma forma de resistência e combate, o que é percebido por um discurso defensivo; aqui, essa aparição se dá no campo da literatura enquanto arte e ciência, e se poderia reconhecê-lo como um leitor autor que é um leitor-militante-artístico. O leitor-eterno é o leitor do Livro Infinito, aquele que vive na Biblioteca Infinita, de modo que a sua aparição se dá, sobretudo, na presença desse espaço e/ou desse objeto que lhe evoca. Nas ficções aqui investigadas, ele aparece com essa natureza, enquanto uma evocação da eternidade.

Quanto ao lugar de circulação do leitor: em Iser, encontra-se a *teoria dos espaços vazios*<sup>21</sup>, que postula a presença de lacunas autorreguladoras no e do texto, de modo que o leitor participa tornando evidente aquilo de si que ocupa o vazio daquilo do autor que no texto está omitido, e o leitor “chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (PESSOA, 1986, p. 314); em Eco, tem-se a *obra aberta*, que exalta e inflama a liberdade e a infinita proliferabilidade da obra que deixa para o leitor a *iniciativa interpretativa*, sendo a obra “passível de mil interpretações diferentes, sem que isto redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade” (ECO, 2005, p. 40); na estética da recepção autoral, tem-se os *centros invisíveis*, que também guardam em si a essência de potência que está nas duas teorias

<sup>21</sup> Sobre a teoria dos espaços vazios: “Como interrupção da coerência do texto, os vazios se transformam na atividade imaginativa do leitor. Alcançam desta maneira o caráter de uma estrutura auto-reguladora, à medida que convertem o que subtraem em impulso para a consciência imaginante do leitor: o ocultado transparece pelas representações.” (ISER, 1979a, p. 120); “Donde, os vazios regulam a atividade de representação [...] do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto. [...] Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas.” (ISER, 1979a, p. 91).

apresentadas – mais em Eco que em Iser. Todavia, os centros invisíveis não precisam ser legados pelo texto ao leitor – podem instaurar-se através de outros textos que não tenham sido sequer mencionados – e não se orientam pela ausência, mas pela presença – até a saturação; não se referem à falta – ao não-dito –, mas ao excesso, aos pontos que se constituem enquanto interseções que se estabelecem no mundo da leitura, na constituição da Biblioteca Infinita e, então, do Livro Infinito. Nesse ambiente, a obra é passível de mil interpretações diferentes, podendo ser que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade, e o texto não é um mecanismo estático que depende do leitor ou do autor para se incorporar aos centros invisíveis e, então, realizar-se na Biblioteca Infinita. Trata-se de um espaço de máxima presença (até mesmo de outros centros invisíveis), que, impregnado de tanta visibilidade, cega, não se deixa apreender, e, ainda, provoca ilusões, sendo propício ao aparecimento de espectros. São os termos a partir dos quais livros, leitores e leituras dialogam eternamente, sem um começo ou um fim. Esse é o ponto de liminaridade do Livro Infinito e do Leitor-eterno.

As discussões acerca de leitor-autor, leitor-militante, leitor-eterno e centro invisível não descartam ou se hierarquizam às reflexões da estética da recepção ou das demais teorias da leitura; estas estão presentes em muitas das análises em que se fizeram pertinentes. Trata-se de termos que se fizeram necessários a um outro contexto de análise, onde o leitor goza de um protagonismo autocentrado e tem-se a aparição de leitores-espectros que circulam por todos os textos mas, nas metaficções centradas no processo de recepção, exibem suas silhuetas e fazem aparições.

Em cada metaficção analisada, tem-se a produção decorrente da recepção de um leitor empenhado que lê e se lê, perguntando-se: “E eu? Que papel *devo* desempenhar?”. Mas não se trata de uma busca pela recepção ideal, pela recepção do leitor ideal, por aquela que o texto, na história de que é protagonista, tem criado narcisicamente para si na figura do leitor implícito ou do leitor modelo – e em conjugação com os espaços vazios e as aberturas da obra. Não se trata da busca por uma recepção que cumpre um dever posto pelo autor ou pelo texto. Sua pergunta poderia ser retomada da seguinte maneira: “E eu? Que papel desempenho?”. Assim, evidencia-se o traço autoconsciente e de autorreflexão desse leitor.

A recepção autoral traz em si, na materialização de uma leitura produtiva, o espectro da resposta a esta pergunta, e ainda o espectro desta pergunta, que não se direciona mais àquele leitor apenas mas também ao que o lê, ao que lê a sua leitura e, então, também é desafiado a participar ativamente do jogo de recepções autorais, das suas várias partidas, até mesmo da recepção autoral de recepção autoral. E nesse jogo, os vários planos narrativos e de

leitura podem presentificar-se. Trata-se de leituras desestabilizadoras dos sistemas textuais dados e nas quais estão implicadas as subjetividades dos leitores.

Nas ficções em foco, tem-se um jogo de cenas em que o texto ficcional que lemos encena a produção decorrente da recepção autoral de um leitor-autor que apenas conhecemos por meio do personagem-leitor no texto, que é o personagem de si-leitor-autor, o sujeito protagonista da autoficcionalização que o leitor-autor cria na sua *performance* de recepção autoral. Assim, esse leitor-autor é e não é o personagem-leitor que lemos.

E esse leitor-autor é também outro personagem, um personagem-leitor-autor invisível dos textos que lemos. Os personagens-leitores visíveis (também personagens-leitores-autores visíveis), aqueles cujas palavras lemos, presentificam a figura desse personagem-leitor-autor invisível, pois este é autoficcionalizado no personagem-leitor-autor visível. Aqui, o foco é dado ao personagem-leitor-autor-autoficcionalizado (visível) do personagem-leitor-autor (invisível).

Esse adensamento de personagens e narrativas em torno da recepção autoral evidencia a estética da recepção autoral como uma estratégia possível de construção e defesa do livro infinito, da biblioteca infinita e da leitura eterna. Por meio do desempenho da recepção autoral, torna-se possível falar nessas experiências de infinitude e eternidade bem como em um leitor-eterno, o sujeito da ação da leitura eterna.

E em razão de a recepção autoral ser apresentada como uma ideia defendida também por meio da ação – para além do discurso, sendo praticada –, presentifica-se uma espécie de leitor militante que tem como *causa* essa estética. Esse leitor-militante propaga e defende como *causa* – com discurso e ações – a existência e os termos da recepção autoral, ilumina os leitores à deliberada autoconsciência de autoria, desperta a autoconsciência de leitores-autores, vivifica a eternidade da literatura. Esta figura, atravessando o tempo e o espaço, por entre diferentes livros, autores e leitores, faz-nos pensar em um leitor que, como um cavaleiro de uma ordem da cavalaria, aventura-se e envolve-se em combates para, com seu discurso e suas ações, defender a permanência da recepção autoral, do livro infinito, da biblioteca infinita, da leitura eterna, do leitor-eterno.

No conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (BORGES, 1984ab), por exemplo, pode-se dizer que o personagem-leitor protagonista milita ao analisar a recepção autoral empreendida por Pierre Menard e empreender outra (uma recepção autoral de outra recepção autoral) quando lê como sendo de Menard um texto que não era. Assim, a experiência estética da recepção autoral é deixada como uma promessa aos leitores do crítico de Menard, bem

como aos do conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (BORGES, 1984ab), enquanto uma promessa de leitura eterna, de ser eterno.

Na interseção das ficções investigadas de Cervantes, Borges e Calvino, que praticam a recepção autoral colocando-a em protagonismo, percebem-se centros invisíveis que instauram a presença de dois espectros que pairam na figura, na trajetória e na *performance* do leitor-autor: o leitor-eterno e o leitor-militante. Eles existem no limiar da tensão entre ficção e teoria.

A discussão entre ficção e reflexões críticas e teóricas é avultada com a *performance* do personagem-leitor. Em cada aventura que ele desbrava pelas metaficções analisadas, percebe-se nele um grande conhecedor de ficção. Na materialização de sua leitura, ele realiza também reflexões críticas e teóricas, além de apropriação, o que resulta em criação – às vezes ficção, ficcionalizando o texto lido e/ou a si (uma autoficcionalização da ficção).

Sobre a possibilidade de o leitor autoficcionalizar-se, pergunta-se: *o herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o leitor?*<sup>22</sup> Essa é a interrogante que nos move à discussão sobre o que aqui chamamos de *autoficção do leitor*. Essa possibilidade de investigação abre-se frente à técnica de leitura experimentada por Pierre Menard em seu *Don Quijote...*: anacronia. Assim, o conceito de autoficção é aplicado a manifestações artísticas anteriores à sua formulação – os contos de Borges, por exemplo.

A autoficção difere da autobiografia pelo tipo de pacto, contrato de leitura estabelecido; na autoficção, assume-se o pacto romanescos, atesta-se a presença de ficcionalidade na narrativa. E difere do romance por assumir a identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, instaurando-se enquanto “ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120).

Isso fica claro em narrativas autoficcionais como *K.: relato de uma busca* (2014), de Bernardo Kucinski, e *O gosto do apfelstrudel* (2010), de Gustavo Bernardo. Na epígrafe do primeiro, assinada pelo autor, lemos: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu”. O mesmo teor ambíguo, e porque não irônico, é percebido na epígrafe do outro livro: “Qualquer semelhança desta história com pessoas vivas ou mortas não será nunca mera coincidência, assim como também nunca poderia ser mera semelhança”. Essas epígrafes instauram a atmosfera de indecidibilidade, de ambiguidade necessária ao gênero; instaura-se o pacto da incerteza quanto à verdade, que é apresentado como o único pacto possível hoje (NASCIMENTO, 2010, p. 198).

---

<sup>22</sup> Em referência à pergunta “O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor?” (LEJEUNE, 2014, p. 31).

Na autoficção, exprime-se “o gosto íntimo da existência, e não sua impossível história” (DOUBROVSKY, 2014, p. 123). Esse tipo de narrativa não se constitui como uma fotografia – “*Isso-foi*” (BARTHES, 1984, p. 116) da vida – não se presta a oferecer um relato biográfico do personagem-leitor –, mas a um *punctum*, que diz respeito a um *aqui e agora*. O *punctum* é o detalhe, o fragmento que punge, um “estigma” (BARTHES, 1984, p. 141), “o ponto de efeito” (BARTHES, 1984, p. 83), “o que me punge” (BARTHES, 1984, p. 18), faz fixar o olhar, desconcerta, e “tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é freqüentemente metonímica” (BARTHES, 1984, p. 73), mas pode preencher toda a narrativa, fantasmaticamente abrindo-a à criação, como ocorre com os personagens-leitores – sobretudo em tópicos relacionados ao ato de ler. “Última coisa sobre *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*” (BARTHES, 1984, p. 85, grifos do autor).

Nas obras ficcionais em foco nesta tese, diz-se que o *personagem-leitor* fabula-se a partir da realidade, de biografemas – pormenores, inflexões da vida, da leitura –, como um *mentir-verdadeiro* (FAEDRICH, 2014, p. 27), em que a narrativa apresenta-se ao leitor empírico de modo verossímil; o protagonista assume-se enquanto personagem-leitor, e suas relações com as coisas e os seres dão-se pela intermediação da cultura dos livros. E por meio da ficcionalização que faz de *si-leitor*, o personagem-leitor estabelece uma relação pessoal com cada leitor, correspondendo a cada leitor e a todos os leitores, atingindo a infinitude. Assim, também é possível o leitor empírico reconhecer a ficcionalização de *si* nessas obras; o leitor está autoficcionalizado.

Percebemos, ainda, “que existe um outro *punctum* (um outro ‘estigma’) que não o ‘detalhe’. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo” (BARTHES, 1984, p. 141, grifos do autor). Somos, uma vez mais, convidados a conviver com os espectros no “eterno presente” (DERRIDA, 1994, p. 101). Esse é o tempo da autoficção, prefigurado pelo desajuste entre realidade e ficção. Ratifica-se, então, essa outra percepção do tempo: rompe-se com a noção de tempo histórico, rompe-se com passado, presente e futuro – como é discutido em 3.1.2 *Ficciones* fora dos eixos: justos desajustes de Borges.

Na obra inacabada de Pierre Menard, “Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior” (BARTHES, 1984, p. 141, grifos do autor). O *punctum* é: esse livro vai ser escrito. Lemos ao mesmo tempo: *será escrito e foi escrito*. Percebemos um futuro anterior, a escritura do livro; *recordamos o futuro*, e esse desajuste do tempo nos punge. Também fica evidente ser a autoficção uma escrita do “*tempo presente*”

(FAEDRICH, 2014, p. 22, grifo do autor), do presente da obra, “presente potencial e que não pode realmente realizar-se a não ser fazendo-se presente de uma maneira concreta em um aqui e um agora determinados” (PAZ, 2003, p. 54), revelando-se um “eterno presente” (DERRIDA, 1994, p. 101).

Trata-se de *performance*. Essa é a instância do personagem-leitor-autor da autoficção: *performance* de si, dramatização de si, ficcionalização de si. Como “ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (KLINGER, 2007, p. 53-4). O personagem, sem passado e sem futuro, ele existe. Assim também ocorre no caso dos personagens-leitores-autores que se ficcionalizam na materialização de *leituras produtivas* no discurso; eles fazem-se presentes na narrativa, mas também praticam a autoficcionalização. Eles escrevem a *si* e a *outro de si* indiscriminadamente, bem como leem a *si* e a *outro de si*, não sendo possível aplicar certezas classificatórias nesse ambiente da dúvida construtora de simulacros.

A autoficção é um gesto performático; “a criação de autoimagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, desdobrando o autor em diversos personagens” (VIEGAS, 2013, p. 115), assim como o personagem-leitor pode desdobrar-se.

Essa ação performática fica evidente na indicação do nome do personagem da narrativa de Calvino: Leitor. Este é apresentado como o simulacro de um leitor – que pode, até mesmo, ser você, leitor –, vendo-se em uma rede de sentidos criados também por ele. O Leitor é um personagem cuja atuação é também dirigida pelo leitor que age ativamente sobre o texto, cooperando e operando na sua construção, articulação e funcionamento, por meio – mais do que pelo reconhecimento de sentidos – da atribuição de sentidos, em uma coatoria e em autoria. Assim, o leitor pode também ser autor e autoficcionalizar-se; é profetizado nessas narrativas.

E a prova de que não há, na autoficção, a ressurreição do Autor é a permanência da máxima barthesiana: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1988a, p. 70). O leitor continua vivo e segue sendo o lugar onde se reúnem as múltiplas dimensões do *eu*, incluindo o ambíguo e o contraditório; ele revela-se o *ser total da escrita*, como apontado no segundo capítulo deste estudo ao analisar o *Don Quijote...*  
Ratifica-se:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já

não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 1988a, p. 69)

Reconhece-se o caráter espectral das obras investigadas e, com a análise da espectralização dos textos, interpreta-se também o inaparente, transformando-se o inaparente e o aparente. Desse modo, percebe-se a interpretação transformadora, performativa de que nos fala Derrida (1994, p. 75). As metaficções analisadas transformam mundos. Elas promovem um “jogo que sugere um possível deslizamento da obra para o corpo/imagem” (VIEGAS, 2013, p. 116). E aqui percebemos esse movimento em direção ao corpo do leitor-autor, do leitor-personagem, como Don Quijote, Pierre Menard e o Leitor.

Nesses e em outros momentos criativos, com ou sem a implicação explícita da vida dele, o personagem-leitor realiza uma leitura autoral, manifesta-se como um leitor-autor e empreende uma autorreflexão autoconsciente explícita. Assim, o personagem-leitor exhibe, por meio do conteúdo de seu discurso (as ideias colocadas nas análises produzidas) ou do modo como é exposto, da ação (a sua criação decorrente da apropriação), reflexões sobre a recepção (e a que ele mesmo realiza). Por intermédio dele, tem-se, nas narrativas analisadas, tanto a mimese do produto quanto a mimese do processo – tendo esta tese se concentrado no processo de recepção.

Com sua *performance* (BEIGUI, 2011; LEAL, 2012b), os personagens-leitores atuam como um cavaleiro da Ordem dos Críticos sugerida por Abel Baptista, porquanto “desapropriam os autores das suas obras” (BAPTISTA, 2001, p. 51) e “Deixam-nas sem dono – irremediavelmente” (BAPTISTA, 2001, p. 52). E poderíamos dizer que eles também atuam como um cavaleiro de uma Ordem dos Leitores-autores, pois empoderam o leitor e cumprem o dever de propagar e defender a estética da recepção autoral. Afinal, *desautorizado* o texto, é possível que o leitor se reconheça como *criador* de sentidos na obra, podendo até mesmo reconhecer-se dentro dela, como frente a um espelho onde entrevê o reflexo difuso do personagem-leitor e se reconhece e detém – não necessariamente nessa ordem –, como frente a um intrigante abismo cujo fim não se deixa revelar e, se tiver fé, quiçá não exista. Tem-se uma forma de visibilidade estética do infinito e da eternidade.

Percebe-se que o percurso da aventura do personagem-leitor seduz o olhar como o faz um abismo que pode, ainda, chamar outros abismos, até mesmo abismos invertidos, como os de máxima visibilidade ainda que profundos e sem um fim necessariamente visível – como o são a metaliteratura e a metaficção. Mas, não é apenas o abismo que é olhado; “quando se olha muito tempo para um abismo, o abismo olha para você” (NIETZSCHE, 2004, p. 151). E

quando o abismo olha para você? E quando o texto olha para você? E quando você olha para você? O que acontece? Vertigem...? Sedução...? Talvez não se consiga desviar o olhar, apesar de temido – já se percebe que o olhar detido, o olhar atento implica riscos, até mesmo o risco de aproximar-se demais do *eu* e ali ficar, ensimesmado, em um eterno retorno do olhar abismal por entre bifurcações e encruzilhadas, em um constante vir a ser e deixar de ser, eterno ser e não ser.

Por entre um lugar de contradições, mistérios e espectros que flerta com o infinito e o eterno, desbravando rumo ao desconhecido, o personagem-leitor, como Caronte – filho de Nix, a Noite –, o barqueiro de Hades que guiava os recém-mortos do mundo dos vivos para o mundo dos mortos, faz a travessia por este rio de bifurcações com o leitor, navegando de um mundo temporal a um atemporal. A sua barca, o personagem-leitor constrói da ficcionalidade e da narratividade do texto de que é matéria e que constitui a sua matéria enquanto personagem (autófago) e de outros textos (vampiro<sup>23</sup>) que, pela leitura, passaram a constituir a sua matéria (autófago; vampiro-autófago). E por entre remos de metaficcionalidade e metanarratividade, desbravando enredos e procedimentos estéticos, a sua leitura reflete na leitura que se realiza do texto de que ele se faz protagonista, e, como Caronte, ele conduz tanto heróis como homens comuns. Mas ele poderia tornar homens comuns em heróis?

Quem coloca o leitor na plataforma para o abismo que pode operar como um rito de passagem é o personagem-leitor. Por isso, como afirma Borges na conferência “Sobre el Quijote...” (1982), no que constituiu o último parágrafo dessa fala: “[...] quizás lo más importante de un escritor sea eso, crear un personaje. En el caso del Quijote no importa mucho que creamos en tal o cual episodio; lo importante es creer en el personaje y no en las aventuras o los episodios.” (BORGES, 1982, p. 91). E cremos tanto nesse personagem que seu espírito permanece, eterno. Reconhecemos a estética da recepção autoral – a possibilidade de leitura criativa e a existência do leitor-autor, bem como do leitor-militante e do leitor-eterno.

Por meio do emprego da estética da recepção autoral, os personagens-leitores analisados anunciam, como em uma profecia, a leitura eterna, o livro infinito e a biblioteca infinita. Essas ideias são reveladas por meio das análises que esses personagens realizam e da estrutura por meio da qual evidenciam a leitura que fazem. O personagem-leitor realiza a recepção autoral e inscreve no seu texto a possibilidade de que outros leitores realizem-na, inclusive o leitor empírico do conto. Assim, do personagem-leitor emerge uma figura, como

---

<sup>23</sup> RAMOS, 2013.



um espectro, que desafia o leitor a ler nos seus termos, nos da recepção autoral. Com o personagem-leitor atuando como um militante artístico, espectraliza-se no texto o leitor-militante. Com isso, surge também, a reflexão sobre quem poderia viver essas experiências de infinitude e eternidade: o leitor-eterno.

As produções em análise de Cervantes, Borges e Calvino, nas suas semelhanças e nas diferentes formas de abordagem de diferentes tópicos evidenciam *aqui* e *agora* uma constelação de centros invisíveis onde pairam o leitor-autor, o leitor-militante e o leitor-eterno na superfície cristalina da recepção autoral.

É uma história da *multiplicidade* (CALVINO, 2010), da *rapidez* (CALVINO, 2010) e da *visibilidade* (CALVINO, 2010), à qual o *orbis operandi* e o *modus operandi* dão *consistência* (CALVINO, 2010).

Nas ficções críticas ou críticas ficcionais em foco nesta pesquisa, são percebidos, analisados e discutidos diferentes procedimentos por meio dos quais se sublima o efeito da teoria ao nível da arte, tornando-a atemporal. Seria relevante analisar os tratados filosóficos estabelecidos quanto às noções de tempo e/ou espaço. Mas, neste esforço de compreensão, investigam-se as estratégias estético-discursivas por meio das quais são introduzidas as reflexões e discussões metaficcionalis e/ou metaliterárias. Ingressa-se nas análises relativas à autorreflexão do processo de recepção. Assim, por entre centros invisíveis, encruzilhadas, multiversos e espectros, mergulhamos na linguagem das obras estudadas, que se apresenta a nós como um *presente*, que compartilhamos com o personagem-leitor.

## 2 AVENTURAS EM *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*, DE CERVANTES

[...] tus proezas envidio, ¡oh gran Quijote!

*Miguel de Cervantes*<sup>24</sup>

Há determinados aspectos do nosso ser que só  
conheceremos plenamente quando  
conhecermos, o melhor que pudermos, Dom  
Quixote e Sancho Pança.

*Harold Bloom*<sup>25</sup>

Don Quijote é, antes de tudo, um leitor. Talvez seja ele o primeiro personagem a ser identificado como tal, a ter a sua identidade determinada pelo ato de ler. Quando falamos dele, falamos de leitor. *E há determinados aspectos do nosso ser que só conheceremos plenamente quando conhecermos, o melhor que pudermos, o leitor.* Assim como, para conhecermos o tempo (um problema metafísico – BORGES, 1984o, p. 353), precisamos conhecer a eternidade (“un juego o una fatigada esperanza” – BORGES, 1984o, p. 353): “En aquel pasaje de las Enéadas que quiere interrogar y definir la naturaleza del tiempo, se afirma que es indispensable conocer previamente la eternidad, que – según todos saben – es el modelo y arquetipo de aquél” (BORGES, 1984o, p. 353).

O personagem Don Quijote de la Mancha, tanto o personagem-leitor como o personagem-livro (o objeto de fetiche conhecido e discutido até mesmo por quem nunca o leu) – que, por vezes, são confundidos –, existe como uma gota de *eternidade*. Ele está há gerações, desde tempos remotos, presente no imaginário coletivo e projeta-se, em ficções, críticas e teorias, enquanto ficção mas também enquanto crítica e teoria (na qualidade também de metaliteratura que é). Todavia, apresenta-se, ainda, enquanto recriação da ficção, da crítica e da teoria em e sobre *Don Quijote...*, uma obra em contínua interpretação e reinterpretação e que, devido a essa movimentação em tempo e espaço, não deixa de comunicar, não se emudece fora de seu tempo proposto.

Percebe-se que o Don Quijote de la Mancha não se resume a fórmulas – e, ainda, desestabiliza as de outras produções, retirando estas da inércia. A *performance* dele expõe e

---

<sup>24</sup> 2009, p. 19.

<sup>25</sup> 2000, p. 144.

ataca, por exemplo, arquétipos do inconsciente coletivo – como o herói e o explorador de “The archetypes and the collective unconscious” (JUNG, 2014), e o Belo e a Verdade, nas ideias formais de Platão em *A República* (2000) e *Filebo* (2012) –, tonando-os uma questão no texto, algo posto e questionado por meio de estratégias como a ironia e a paródia. É possível reconhecer isto na própria estruturação do Don Quijote, o Cavaleiro da Triste Figura; o personagem pode ser visto como uma representação de um autopretenso sábio herói explorador, pois se decide e lança-se a viajar em busca de aventuras em que possa provar e desenvolver sua coragem e suas habilidades mas sua trajetória de cavaleiro não é gloriosa como ele ambiciona.

O personagem não logra ser o modelo de cavaleiro ou viver o ideal de aventuras e experiências da cavalaria a que se impleliu. Todavia, ele, não-cavaleiro de um não-romance-de-cavalaria, imortalizou a figura do cavaleiro e a da cavalaria, bem como a das novelas de cavalaria, compartilhando, com esses três elementos, centros invisíveis que os articulam em uma rede de multiversos de encruzilhadas povoados por espectros. E nessa vertiginosa experiência, há quem acredite que Don Quijote existiu nesta realidade imediata, e há muitos com a certeza de que tantos outros cavaleiros fictícios – quiçá todos – presentes na narrativa, criados dentro ou fora do *Don Quijote...*, existiram igualmente. A noção de realidade, bem como a de originalidade e a de veracidade, embora se possa pensar defendida na obra, é problematizada com a *aparência* de equalização, a qual é desconstruída diante dos contraditórios existentes. Esse é um meio de provocação à reflexão e abertura da obra.

*Don Quijote...*, afastando-se da visão da Crítica Textual, poderia não ser entendido como uma defesa do original contra a cópia, do autêntico contra o apócrifo, ou da verdade contra o falso, mas como um elogio à literatura e à toda a sua potência de criação e de recepção. Ratifica essa ideia a presença do traço metaliterário em uma narrativa em que um leitor constrói a sua própria ficção de que é herói e protagonista – os personagens-leitores, como o artista para Nietzsche (2006, p. 89-90, §78), “ensinaram a dimensão do herói que se esconde em cada um desses homens comuns, foram eles que nos ensinaram a arte de nos considerarmos como heróis olhar a si mesmo como heróis à distância e, por assim dizer, simplificados e transfigurados – a arte de ‘entrar em cena’ diante de si próprio” – como frente a um espelho. Ele atua como um leitor-autor que se ficcionaliza na produção de uma recepção autoral que aponta a criatividade do leitor como meio para que a leitura alcance a eternidade. Isso aponta para a aparição do leitor-eterno, bem como para a do leitor-militante, uma vez que propaga a estética da recepção autoral defendendo-a e realizando-a declaradamente.

De 1605 (o primeiro volume; o segundo data de 1615), *Don Quijote de la Mancha* tem, já em seu prólogo, a evidência de um contrato que retira as duas partes dos bastidores: autor e leitor. Dirigindo-se ao “Desocupado lector” (CERVANTES, 2009, p. 7), o autor declara-se “padrastró de don Quijote” (CERVANTES, 2009, p. 7). Com isso, ele afirma:

[...] no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor de ella, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que “debajo de mi manto, al rey mato”<sup>9</sup> [9 Refrán: ‘cada uno piensa lo que quiere’], todo lo cual te exenta y hace libre de todo respeto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres de ella. (CERVANTES, 2009, p. 7)

O leitor é desobrigado de qualquer critério de validação de interpretação. Não importaria sequer a intenção do autor ao escrever; *debajo de mi manto, al autor mato* (CERVANTES, 2009, p. 7). O leitor, sob essa perspectiva, manifesta-se como o lugar último em que o texto se instaura; no leitor, reúnem-se todas as possibilidades de manifestação e existência do escrito, incluindo as contraditoriedades e as incoerências. Ao autor resta o papel de mediador, o meio pelo qual o enteado – do latim, *ante* (adv.) “anteriormente, antes” e *nātus, a, um* “nascido”) – é conduzido e apresentado ao mundo de leitores.

Assim, parece que Cervantes provoca uma discussão que vem a ganhar corpo nas reflexões de Barthes (1988a): o ausentar-se do autor, essa postura estética em que o autor sai de cena. Em *A morte do autor* (1988a), Barthes discorre sobre esse processo segundo o qual o autor é retirado da posição do *gênio* que faz sua *confidência*.

Regressemos à frase de Balzac. Ninguém (isto é, nenhuma “pessoa”) a disse: a sua origem, a sua voz não é o verdadeiro lugar da escrita, é a leitura. Um exemplo, bastante preciso, pode fazê-lo a compreender: investigações recentes (J.-P. Vernant) trouxeram à luz a natureza constitutivamente ambígua da tragédia grega; o texto é nela tecido com palavras de duplo sentido, que cada personagem compreende unilateralmente (este perpétuo mal-entendido é precisamente o “trágico”); há contudo alguém que entende cada palavra na sua duplicidade, e entende, além disso, se assim podemos dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, aqui, o ouvinte). Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse *alguém* que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. [...] sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 1988a, p. 70, grifo do autor)

Sendo assim, segundo Barthes, a morte do autor e o nascimento do leitor são dois eventos diretamente relacionados e indissociáveis. Abordado desde Derrida a Borges, esse fenômeno de morte e vida é percebido na diluição da figura do autor e no surgimento do leitor como o espaço em que o texto pode realizar-se em sua totalidade.

[...] toda obra de pensador vivo aponta, [...] em sua busca de perfeição, o intelecto que a gerou, e toda frase de obra de pensador morto aponta o intelecto que a recebe. E a obra, como um todo, está ligada ao intelecto que a originou como por cordão umbilical, enquanto vivo o seu autor. A morte corta esse cordão e a obra emite pseudópodes em direção aos intelectos abertos a recebê-la. O último significado da obra é deslocado, pela morte, do intelecto do autor para os intelectos dos seus interlocutores. [...] De receptor e de ponto de ressonância transforma-se o interlocutor em guardião e realizador da obra. A responsabilidade [...] passa do autor para o interlocutor, e o destino da obra depende doravante dele”. (FLUSSER, 2002, p. XI)

Nessa “experiência do mundo desencantado” (ADORNO, 2003, p. 55) que é o *Don Quijote...*, o papel do autor é fatalmente alterado; passa-se a ter um autor limitado, não absoluto, diferente de um deus, chamado por Adorno (2003) de autor moderno.

*Don Quijote...* é a obra em que, segundo Adorno (2003), o *autor moderno* estreia, pois é ela que inaugura o *romance moderno*. Nela, temos a apresentação de um autor que não tem o poder de conhecer todos os rumos e destinos do enredo e dos personagens, sendo necessário desenvolver outras estratégias para estabelecer a verossimilhança e tornar a narrativa aceitável para o leitor. Em *Don Quijote...*, isso se faz por meio da metalinguagem, que gera na narrativa a noção de níveis de realidade, os quais são postos em foco, discutidos e problematizados pelo leitor, a partir da figura central do personagem-leitor que dá nome à obra.

Trata-se, portanto, de uma escrita em que o autor passa a ser mais um dos seres de papel e tinta e sai do centro da construção de sentidos, dando espaço ao texto para ocupar esse lugar. Assim,

A escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (BARTHES, 1988a, p. 65)

Nesse sentido, é o texto, a linguagem quem fala, e não uma pessoa, o autor:

[...] é a linguagem que fala, não é o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia – impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, “performa”, e não “eu”: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escrita (o que é, como veremos, restituir o seu lugar ao leitor). (BARTHES, 1988a, p. 67)

Essa é a mesma concepção de Foucault (1992a), segundo a qual não importa quem fala e o sujeito da escrita está sempre a desaparecer. E esse não é o único efeito da morte do autor; a percepção e concepção do tempo são também alteradas; perde-se o referencial para o estabelecimento de uma linha temporal, para a organização espacial do tempo em uma linearidade, em uma lógica de sucessão, com a existência de antes e depois, antes e depois do autor.

O tempo, em primeiro lugar, já não é o mesmo. O Autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: supõe-se que o Autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho. Exatamente ao contrário, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que o seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum o sujeito de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação, e, todo o texto é escrito eternamente *aqui e agora*. É que (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de “pintura” (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo a que os lingüistas, na seqüência da filosofia oxfordiana, chamam um performativo, forma verbal rara (exclusivamente dada na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) para além do ato pelo qual é proferida: algo como o *Eu declaro* dos reis ou o *Eu canto* dos poetas muito antigos (BARTHES, 1988a, p. 68, grifos do autor)

E, assim, percebemos, em *Don Quijote...*, o autor e a temporalidade retirados dos paradigmas, e temos abertura para o que Borges experimenta no conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (1984ab), no qual propõe o anacronismo deliberado e as atribuições errôneas como técnicas de leitura.

Ainda sobre o esforço por discutir e refletir sobre o processo de criação da obra enquanto metaliteratura, no prólogo de *Don Quijote...*, apresenta-se para o leitor mais um mecanismo de reação aos padrões de criação e escrita da época, o qual se manifesta como uma denúncia e uma crítica à caricata erudição corrente e evidencia-se como uma leitura, uma leitura dos textos literários produzidos naquela conjuntura literária e crítica:

– Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, el cabo de tantos años como há que duermo en el silencio del olvido, algo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro [...] En fin, señor y amigo mío – proseguí –, yo determino que el señor don Quijote se quede sepultado en sus archivos en la Mancha, hasta que el cielo depare quien le adorne de tantas cosas como le faltan [...] Oyendo lo cual mi amigo, dándose una palmada en la frente y disparando en una carga de risa, me dijo: [...] – Lo primero en que reparáis de los soneto, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron

famosos poetas; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren de esta verdad, no se os dé dos maravedís, porque, ya que os averigüen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribistes. En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que venga a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o a lo menos que os cuesten poco trabajo al buscallo [...]. (CERVANTES, 2009, p. 8-10; 13-4)

O autor de *Don Quijote...* não queria publicar ainda o livro produzido, pois lhe atormentava o efeito que um livro fora de alguns padrões da época causaria na recepção. O autor julgava indispensável a presença dos paratextos indicativos de erudição e relevância no cenário cultural e, ao compartilhar essa angústia com um amigo, este lhe apresenta uma saída e solução: sistematicamente copiar citações de outros livros, escrever aquelas de que se lembrasse (sem preocupar-se com as falhas da memória) e criar, inventar quando necessário. A estratégia oferecida por seu amigo era simples: falsificar. Assim, é possível que o *Don Quijote...* seja um sistema de falsificações – como aquele em que o Leitor de Calvino envolveu-se –, que põe em xeque a noção e a relevância da verdade e, por conseguinte, da realidade, pois, de fato, pouco importa a veracidade das citações e demais intertextualidades promovidas.

A partir de análises como essa, percebe-se que o prólogo já evidencia o reflexo de um leitor; trata-se de uma leitura, uma crítica às estruturas e pontos de vista articulados na literatura da época, revelando-se uma discussão metaliterária sobre os romances de cavalaria, sobre o próprio *Don Quijote...* e sobre todos os romances de cavalaria que o precederam, acompanharam ou sucederam, em uma perspectiva atemporal. Cada crítica literária desenvolvida nas linhas do *Don Quijote...*, na medida em que se manifesta como uma crítica experimental, que se constrói como narrativa e crítica na medida em que se desconstrói como literatura-objeto, apresenta uma leitura, um ponto de vista, que se busca experimentar, demonstrar na própria trama narrativa, dos fatos narrados e dos elementos da narrativa, como os romances experimentais do Naturalismo. Entretanto, não se trata de um experimento para análise ou comprovação da crítica, e sim de um experimento para desenvolvimento e apresentação da crítica; não há um texto externo ao romance ao qual faça referência e que, portanto, sirva-lhe para validação e suporte. Trata-se da materialização da leitura de um leitor-autor, de uma recepção autoral.

Ademais, o traço estético metaliterário realiza-se também no desenrolar da trama do “ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha” (CERVANTES, 2009, p. 27). A história desse

inventivo personagem-leitor é também uma crítica literária às novelas de cavalaria. Por meio da narração sobre um personagem-leitor que, “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio” (CERVANTES, 2009, p. 29-30), são evidenciadas análises literárias, algumas comparadas, partindo ou do narrador, ou do personagem-leitor principal, don Quijote, ou de personagens-leitores secundários, como se pode perceber, por exemplo, respectivamente, a seguir:

Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre, y que, mirando a todas partes por ver si descubriría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio, no lejos del camino por donde iba, una venta, que fue como si viera una estrella que, no a los portales, sino a los alcázares de su rendición le encaminaba. (CERVANTES, 2009, p. 36)

Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de solo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes. Mejor estaba con Bernardo de Carpio, porque en Roncesvalles había muerto a Roldán, el encantado, valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos. Decía mucho bien del gigante Morgante, porque, con ser de aquella generación gigantea, que todos son soberbios y descomedidos, él solo era afable y bien criado. Pero, sobre todos, estaba bien con Reinaldos de Montalbán, y más cuando le veía salir de su castillo y robar cuantos topaba, y cuando en allende robó aquel ídolo de Mahoma que era todo de oro, según dice su historia. (CERVANTES, 2009, p. 30)

Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar –que era hombre docto, graduado en Cingüenza– sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mismo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que se alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo, que no era caballero melindroso ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga. (CERVANTES, 2009, p. 29)

No primeiro trecho, o narrador, tendo analisado diferentes fontes de informação e diferentes relatos de diferentes autores, expõe o resultado de sua investigação sobre qual teria sido a primeira aventura de Quijote. No segundo, don Quijote analisa e compara diferentes cavaleiros andantes em busca da resposta para o questionamento de quem teria sido melhor cavaleiro. E no terceiro, o sacerdote e o barbeiro participam da discussão sobre quem teria sido o melhor cavaleiro, do que resulta uma análise comparada, na medida em que estabelecem paralelos entre um e outro, em um diálogo literário.

Essas são discussões comuns no desenrolar da trama e implicam a presença de diferentes sujeitos, diferentes vozes, com diferentes posicionamentos. Assim, o discurso metaficcional desenvolvido trata-se de um diálogo, uma dialética literária, e não um discurso



literário uníssono. Evidenciando-se as múltiplas possibilidades de interpretação e análise, por meio de colocações, por exemplo, de don Quijote, do narrador Cide Hamete Benengeli, do tradutor morisco e (nos prólogos) do autor, o *Don Quijote...* é um jardim de caminhos que se bifurcam, uma longa discussão literária que se manifesta pelo diálogo, o qual, por conseguinte, se coloca como um *modus operandi* para teorizar.

Nessa metaficção, não se escolhe um caminho, uma definição, concepção ou interpretação das narrativas, análises ou teorias. Cervantes apresenta diferentes possibilidades de expressão para um mesmo fato, coexistindo, na obra, opiniões aristotélicas e antiaristotélicas, por exemplo, como em um multiverso. As múltiplas possibilidades de percepção de um mesmo fato literário convivem frente aos olhos do leitor, que é, então, colocado na posição de protagonismo, uma vez que é deixada para ele a tarefa de ordenar, em um discurso metaliterário coerente e atualizado, a dispersão de ideias dos diferentes personagens-leitores. Ademais, por meio dos distintos posicionamentos de diferentes personagens-leitores, a visão particular que possa existir no texto fica ofuscada na incerteza, ambiguidade e inconclusão, de modo que a figura do autor é uma vez mais esvanecida.

É preciso destacar, todavia, que, por vezes, amplia-se um pouco o conceito de personagem-leitor, na medida em que esses personagens-leitores secundários podem ter sido ouvintes dessas histórias de cavalaria, tendo em vista a tradição oral da época, e, assim, fariam de textos que ouviram, e, a partir de sua compreensão, evidenciaram suas interpretações. Esse é o mesmo procedimento pelo qual, segundo evidencia o narrador, se construiu a narrativa sobre o Quijote: apresentado como uma pessoa que, efetivamente, existiu e cuja história se pretende contar sem que *se salga un punto de la verdad* (CERVANTES, 2009, p. 28), a fama de don Quijote já era notória e no livro se busca reconstruir sua história por meio de diferentes relatos, alguns divergentes.

Ao contar as aventuras desse personagem-leitor que resolve viver “a imitación de otros muchos que así lo hicieron, según él había leído en los libros que tal le tenían” (CERVANTES, 2009, p. 34), arquiteta-se, por meio da criação deliberada feita por um personagem que mergulha no universo da ficção, uma narrativa ficcional que *é, fala sobre e analisa* novelas de cavalaria, seus processos de criação e, também, de recepção, sendo uma recepção autoral. *Don Quijote...* é uma novela de cavalaria que fala sobre e analisa o gênero novela de cavalaria. Na medida em que Quijote *faz-se* cavaleiro andante e vai por todo “el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama”

(CERVANTES, 2009, p. 31), esse personagem alcança o papel de construtor de um simulacro das novelas de cavalaria. Ele faz-se personagem protagonista de sua própria história; autoficcionaliza-se. E no campo da criação artística, são encenados e discutidos os mecanismos de construção desse mesmo tipo de criação literária, como quando cria para si uma donzela, pois, segundo sua análise, isso era necessário e indispensável a um cavaleiro andante.

[...] no le faltaba outra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma. Decía él: – Si yo, por malos de mis pecados, o por mi buena suerte, me encuentro por ahí con algún gigante, como de ordinario les acontece a los caballeros andantes, y le derribo de un encuentro, o le parto por mitad del cuerpo, o, finalmente, le venzo y le rindo, ¿no será bien tener a quien enviarle presentado, y que entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora, y diga con voz humilde y rendida: “Yo, señora, soy el gigante Caraculímbro, señor de la ínsula Malindrania, a quien venció en singular batalla el jamás como se debe alabado caballero don Quijote de la Mancha, el cual me mandó que me presentase ante la vuestra merced, para que la vuestra grandeza disponga de mí a su talante”? ¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! (CERVANTES, 2009, p. 33)

Don Quijote reconhece a necessidade de um cavaleiro ter uma donzela como sua senhora e, então, sem perder tempo, resolve eleger uma senhora para si, e o faz, e, ainda, constrói para ela uma identidade adequada e correspondente ao título criado por ele e atribuído a ela, o que se comprova na nomeação feita; ele atribui a ela um nome próprio específico. Esse personagem criou para si o seu mundo, aos moldes do Deus-criador, que, por meio da palavra, trouxe à existência os seres e fenômenos.

Em *Don Quijote de la Mancha*, tem-se uma novela de cavalaria que fala sobre novelas de cavalaria, uma literatura elevada ao quadrado, que acompanhamos desde sua criação. Esse texto é construído em torno das tentativas de Quijote de vivenciar aquilo que ele havia experimentado apenas no universo da leitura, que se tornara tão mais real que a sua realidade imediata, que “asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había outra historia más cierta en el mundo” (CERVANTES, 2009, p. 30).

O Quijote de Cervantes se propõe a imitar os cavaleiros andantes das novelas lidas por ele, e é, portanto, um imitador, assim como o Quijote de Borges; ele é um leitor-autor que cria para si, e nos seus próprios termos, uma história tal qual as lidas. Ao tentar recriar o *Don Quijote...* de Cervantes, Borges constrói o simulacro de um simulacro e propõe-se a recriar uma recriação. Ao buscar a recriação de aventuras de outros personagens que eram cavaleiros andantes, Cervantes já criara o simulacro de um simulacro.

[... don Quijote] iba ensartando otros disparates, todos al modo de los que sus libros le habían enseñado, imitando en cuanto podía su lenguaje [...] a nuestro aventureiro todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que le había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo [...]. (CERVANTES, 2009, p. 36)

É criado um simulacro de simulacros, uma novela de cavalaria de novelas de cavalarias, e que foi lida até mesmo por seus próprios personagens. E essa rede de simulacros é analisada – de modo que Cervantes também pode ser considerado um escritor-crítico –, sobretudo, na primeira parte do livro, que, já no início, apresenta e analisa a biblioteca de don Quijote, e, ao longo da narrativa, por meio também de outros personagens-leitores, analisa aspectos específicos relacionados às novelas de cavalaria. São muitas as passagens em que se percebe o traço metaliterário; na primeira parte do romance, o mecanismo autorreflexivo opera mais na reflexão sobre as novelas de cavalaria, sobre gênero, tipo textual e outros textos, sobretudo outras novelas de cavalaria; na segunda parte do livro, a metaliteratura também se faz presente, e ela opera mais explicitamente na construção da obra e do leitor, pois o olhar autorreflexivo volta-se para o próprio texto que constrói.

O leitor que aprende a se deixar fascinar por Dom Quixote e Sancho Pança, por causa deles passa a se conhecer melhor. Cervantes, tanto quanto Shakespeare, diverte qualquer leitor, e, tanto quanto Shakespeare, é capaz de criar leitores ativos, dependendo da capacidade de tais leitores. É Dom Quixote, diante dos leões enjaulados, quem sabe se as nobres feras haverão de atacá-lo. É o leitor ativo, cavalgando ao lado do Dom e de Sancho, quem passa a compartilhar com estes a idéia de que são personagens de uma história, e, na Segunda Parte do extenso livro, o Dom e Sancho, por sua vez, compartilham da percepção do leitor, pois tornam-se críticos e espectadores, avaliando suas próprias aventuras. [...] ao longo de toda a Segunda Parte, o Dom e Sancho comentam os papéis por eles representados na Primeira Parte. Cervantes, mais barroco e sagaz do que a dupla de protagonistas, junta-se a Dom Quixote, nas queixas contra as feiticeiras e feiticeiros, no caso de Cervantes, o impostor que haveria de concluir o romance em seu lugar. Thomas Mann, escrevendo sobre Dom Quixote, exalta a singularidade de um herói que *vive da glória de sua autoglorificação*. (BLOOM, 2000, p. 143-4, grifo nosso)

Na medida em que don Quijote manifesta-se enquanto “um herói que vive da glória de sua autoglorificação” (BLOOM, 2000, p. 144), esse personagem é uma metonímia da narrativa e da narratividade, sendo *Don Quijote...*, por conseguinte, *uma história que vive da glória de sua autoglorificação*. Tem-se, nesse romance, um texto que vive da crítica de sua autocrítica, assim como os escritos aqui analisados de Borges e Calvino; vivem nos termos da desalienação literária.

Além de discutir aspectos sobre a literatura e a ficção, contribuindo para as atividades de análise e teoria literárias por meio desse traço metaliterário e metaficcional, *Don Quijote...*

analisa e teoriza sobre o próprio *Don Quijote...*, evidenciando a interface do narcisismo literário; aponta para uma literatura capaz de construir-se, no sentido propriamente reflexivo, de construir a si a partir de si, de uma escrita de si, em que este pronome (“si”) refere-se à própria ficção. Desse modo, nessa escrita de si, poderíamos falar de *figuras da ficção* ou *figurações da ficção*, em analogia a figuras ou figurações do *eu*.

Mas como tratar casos como de *Don Quijote...*, que, ademais, ficcionalizam essas *figurações de si-ficção*? Quiçá poderíamos, até mesmo, falar de autoficcionalização... Poderíamos falar também em *autoficção da ficção*?... Frente a essa hipótese formulada, *metaliteratura*, *metaficção* e *narcisismo literário* são conceitos que voltam a ser retirados da placidez da situação de ponto pacífico e, então, tensionados frente à possibilidade do espectro da imanência de mais um conceito, necessário porque especificador de um traço distintivo de ficções como as estudadas neste trabalho, as quais, até então, são ora analisadas como metaliterárias, ora como metaficcionais e, em alguns casos, como narcisísticas literárias.

A centelha que promove a discussão sobre autoficção da ficção está posta em Cervantes como um dos procedimentos por meio dos quais se manifesta uma recepção autoral, mas é em Borges que cresce e alastra-se, por intermédio das articulações do personagem-leitor. Por isso, na análise de *Ficciones*, também se reflete sobre esse fenômeno estético de autorreflexão da ficção pela autoficcionalização.

Nessa investida, que se dá a partir da narrativa fantástica de “Pierre Menard, el autor del Quijote” (1984ab), a figura do personagem-leitor é o meio fértil que propicia a proliferação e o crescimento das discussões sobre autoficção, a ponto de evoluírem para a reflexão sobre a autorreferencialidade da ficcionalização do leitor e, então, do texto no objeto estético.

As metaficções de Borges, porquanto autoficção, são um espaço híbrido da narratividade, que comporta em si o ficcional e o não ficcional e questiona tanto as noções de verdade quanto as de identidade do sujeito. O texto, então, manifesta-se como “um entre-lugar indecível que bagunça o horizonte de expectativa do leitor” (AZEVEDO, 2008, p. 38). Nele estão real e ficcional, e espectros.

Da coexistência dialética que faz figurar um espectro do sujeito e da vida, pode-se compreender o pacto, o contrato de leitura (quase sempre intencional e declarado), que é estabelecido na autoficção. Fala-se de pacto ambíguo, pacto aximórico ou pacto fantasmático, por colocar-se no entrelugar de real e não real, autobiografia e romance, no “jogo ambivalente da arte e do referente biográfico” (SOUZA, 2002, p. 119), por explorar os limites da ficção e

da realidade e aceitar a contradição e a ambiguidade, em uma recepção ficcional e autobiográfica da obra.

A autoficção estabelece uma forma oblíqua de pacto autobiográfico que faz figurar na narrativa fantasmas reveladores do *eu – fantasmas do autoengendramento* (ROBIN, 1997, p. 16) que podem até causar no leitor o efeito de uma falsa memória associada. Na criação de um romance que toma como matéria ficcional verdades não objetivas da experiência vivida (também por meio da leitura e como *biografemas*<sup>26</sup>), que podem instaurar-se como *punctum* (BARTHES, 1984), cria-se um duplo de si, um espectro que perambula pela narrativa e a extrapola a dizer a todo tempo: sou eu, mas não sou eu. Sou o personagem-leitor, mas não sou o personagem-leitor. Sou o leitor, mas não sou o leitor.

Essa produção é uma escrita de si marcada por *biografemas*, mas os processos de autoficcionalização realizam-se no espaço que se abre entre a vida e o texto, entre os biografemas e a imaginação criadora para ficcionalização de si, em uma relação sustentada pela ambiguidade entre real e ficcional. Assim, marcado pela ambiguidade e a contradição de um gênero intersticial, híbrido, o personagem-leitor dos textos sob análise torna evidente a seguinte construção: “Texte/vie: le texte, à son tour, opere dans une vie, non dans le vide.”<sup>27</sup> (DOUBROVSKY, 1988, p. 70), ensinando a ler o que já se sabe escrever.

O personagem-leitor de Borges coloca-se e ficcionaliza-se em seus textos enquanto leitor. E o leitor de escritos como os sob análise no centro do escopo deste estudo coloca-se e ficcionaliza-se, através do personagem-leitor, nesses textos que também produz, compõe – em coautoria e autoria –, enquanto leitor. Desse modo, o leitor é o protagonista da história. Essa narrativa, de fato, é construída pelo leitor, de forma que leitor-autor, personagem-leitor e protagonista têm a mesma identidade. Tem-se, portanto, uma autoficção, ainda que não nos mesmos parâmetros dos estudos teóricos sobre autoficção, que a pensam da perspectiva do processo de criação. Propõe-se pensar a autoficção no processo de recepção, a autoficção do leitor.

Essa percepção da narrativa pela ótica da autoficção torna latente o protagonismo do leitor nesta investigação e nas obras ficcionais investigadas. E o caráter espectral das obras

---

<sup>26</sup> A autoficção também não se propõe a tratar de uma vida como inteira: “Na teoria literária, podemos dizer que o neologismo barthesiano *biografema* está intimamente ligado ao neologismo dubrovskiano *autoficção*. O primeiro, biografema, se refere a ‘traços biográficos’ como uma crítica às grandes linhas da historiografia, à noção de que a biografia é capaz de dar conta da história de vida de uma personalidade na sua totalidade; o segundo, autoficção, se refere, por assim dizer, a ‘traços autobiográficos’, uma espécie de ‘autobiografema’, também associado à fragmentação do sujeito e do discurso, à mobilidade do vivido e do narrado e à descontinuidade do real, ou seja, à potência de reinvenção da própria vida” (FAEDRICH, 2014, p. 173, grifos da autora).

<sup>27</sup> Em português: “Texto/vida: o texto, por sua vez, opera numa vida, não no vazio” (tradução nossa).

também punge nesse momento. Quain “solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor, en potencia o en acto*” (BORGES, 1984l, p. 464, grifos do autor), o que poderia ser compreendido como uma maneira de chamar à existência leitores-autores.

Todavia, e os biografemas? Como reconhecer a existência deles para, então, reconhecer o caráter autoficcional? Nos universalismos, nos aspectos pelos quais todos somos e tornamo-nos leitores, ainda que de diferentes tipos e em distintos níveis... E, assim, diante da pergunta que aponta para a possibilidade de o herói de um romance declarado como tal ter o mesmo nome que o leitor (LEJEUNE, 2014, p. 31), percebe-se a viabilidade dessa promessa.

### 3 AVENTURAS EM *FICCIONES*, DE BORGES

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.

*Jorge Luis Borges*<sup>28</sup>

Em *Ficciones* (1984m), por meio das análises dos personagens-leitores de “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Examen de la obra de Herbert Quain” e “El jardín de senderos que se bifurcan”<sup>29</sup>, instauram-se simulacros de obras ficcionais – como palimpsestos. Borges realiza a escritura de leituras criativas, o que ratifica seu pensamento sobre livros, leitores e leituras – razão pela qual o autor compõe também o arcabouço teórico deste estudo, ademais do *corpus* literário. Para ele, “un libro clásico [...] es un libro ‘leído de cierto modo’” (BORGES, 1982, p. 91, grifo nosso) e “os bons leitores são mais singulares que os bons autores, e, portanto, *redigir uma leitura* pode ser uma base tão sólida para a literatura quanto a imaginação obstinada de novas peripécias.” (SARLO, 2008, p. 93, grifo nosso). E Borges chegou a redigir *leituras* para uma mesma obra – por vezes como uma leitura que se constrói sobre e em outra, como um palimpsesto de leitura, de leituras produtivas, que decorrem da recepção autoral.

Pode-se afirmar que os contos de Borges aqui estudados – porque entrelugar de ficção, teoria, crítica, vida, realidade, filosofia e metafísica em que, narcisisticamente, funda-se a experiência de recepção – manifestam-se enquanto espaço de percepção artística e expressão

<sup>28</sup> 1984ad, p. 429.

<sup>29</sup> Outras ficções de Borges que tematizam o universo de leitura são “La memoria de Shakespeare” (BORGES, 1989e), que, ao narrar a história da insólita transferência de memória de um homem para outro, aborda os temas da autoria, da propriedade e da apropriação, sendo este último o que mais interessa neste estudo; “Las versiones homéricas” (BORGES, 1984x), em que é suprimida a relação hierárquica entre original e tradução, e esta é reconhecida como a materialização de uma leitura, o resultado do texto de partida mais o efeito da recepção; e “Kafka y sus precursores” (BORGES, 1984p), estudo comparado que, sem preocupar-se com a rigidez do discurso acadêmico, desenvolve-se a partir do leitor e do seu histórico pessoal de leituras, deslocando o objeto de estudos do contexto do autor e dos seus antecedentes. A leitura e os leitores enquanto temas também estão presentes nos ensaios de Borges, como em: “La supersticiosa ética del lector”, em que faz uma crítica à “distráida lectura de atenciones parciales” (BORGES, 1984v, p. 202); “Del culto de los libros” (BORGES, 1984c), em que fala sobre a leitura silenciosa; e “La poesía”, em que afirma que o fato estético ocorre quando “el libro da con su lector” (BORGES, 1989f, p. 254).

artística e crítica do leitor. Neste caso, revelam-se recepções autorais, realizadas por personagens-leitores-autores. E estas podem apontar, ainda, para outros dois leitores: o leitor-eterno e o leitor-militante. Albert, por exemplo, personagem-leitor do conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, em seu ato de ler, apropria-se dialeticamente da obra de Yu Tsun, criando a sua própria. Nessa produção, pensamento e vida são incorporados no texto e na *performance*. E, então, por meio do discurso narcísico, pensamento/arte e vida, texto e *performance* são testados quanto a seus limites, o que possibilita meios de transpassá-los, (des)organizando, (des)norteando as fronteiras na medida em que se criam novas (des)ordens.

Esses simulacros de ficções são indiretamente apresentados e, então, trazidos à existência, em textos curtos que apontam para a ficção ou o ensaio (ou os dois, em uma perspectiva metaliterária ou metaficcional que evidencia a desalienação literária no texto). Corroborando essa ideia, o personagem-leitor protagonista de “La biblioteca de Babel” (BORGES, 1984q) afirma: “Lo repito: basta que un libro sea posible para que exista. Sólo está excluido lo imposible. Por ejemplo: ningún libro es también una escalera, aunque sin duda hay libros que discuten y niegan y demuestran esa posibilidad y otros cuya estructura corresponde a la de una escalera.” (BORGES, 1984q, p. 469). A existência de um livro não estaria associada à sua efetiva escritura, à sua existência copórea; poderia manifestar-se tal qual um espectro.

Assim, para um texto existir bastaria ser imaginado, cogitado, comentado. Calvino emprega o termo “literatura potencial”:

Para ser breve, a invenção fundamental de Borges, que foi também a invenção de si mesmo como narrador, o ovo de Colombo que lhe permitiu superar o bloqueio que o impedia, até cerca dos quarenta anos, de passar da prosa ensaística para a prosa narrativa, fingiu que o livro que desejava escrever já estivesse escrito, escrito por um outro, por um hipotético autor desconhecido, um autor de uma outra língua, de uma outra cultura, e descreveu, resumiu, resenhou esse livro hipotético. Faz parte da lenda de Borges a anedota de que o primeiro extraordinário conto escrito com essa fórmula, “El acercamiento a Almotásim”, quando apareceu na revista *Sur*, foi encarado de fato como uma resenha de um livro de autor indiano. Assim como faz parte das passagens obrigatórias da crítica sobre Borges observar que cada texto dele duplica ou multiplica o próprio espaço através de outros livros de uma biblioteca imaginária ou real, leituras clássicas, eruditas ou simplesmente inventadas. O que mais me interessa anotar aqui é que *nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura como extração da raiz quadrada de si mesma: uma “literatura potencial”* [grifo nosso], para usar um termo que será desenvolvido mais tarde na França, mas cujos prenúncios podem ser encontrados em *Ficciones*, nos estímulos e formas daquelas que poderiam ter sido as obras de um hipotético Herbert Quain.<sup>30</sup> (CALVINO, 2007a, p. 253-4, grifos do autor)

---

<sup>30</sup> Essa análise também está presente em *Seis propostas para o próximo milênio* (CALVINO, 2010), no capítulo “Rapidez”, na página 63.



Calvino ressaltava a relevância e originalidade do aspecto autorreflexivo da obra de Borges. Nesta, a ficção está em uma relação de retroalimentação consigo mesma e com outras ficções, um procedimento estético que, por ser pioneiro, é também formador de leitores para si. Segundo Piglia (2006), “Borges inventa o leitor como herói a partir do espaço que se abre entre a letra e a vida” (p. 26). Isso é perceptível em passagens como esta do discurso de Borges no prólogo a *Biblioteca personal* (BORGES, 1988, p. 8):

Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo; hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos. Ocorre entonces la emoción, singular llamada belleza, ese misterio hermoso que no descifran ni la psicología ni la retórica. “La rosa es sin porqué”, dijo Ángelus Silesius; siglos después, Whistler declararía “El arte sucede”.

É possível perceber o protagonismo que o leitor tem na interação com o texto. Para Borges, o leitor e o escritor são vizinhos “de alquiler en la misma realidad; la realidad horizontal y paralela arada por las líneas de los libros [...] El primero (afirma) es un ente tan imaginario como el personaje, uno más de los seres que pueblan el laberinto literario. El escritor es otro personaje” (ACUÑA, 2011). Tornando o leitor personagem, os personagens-leitores constituem a estratégia por meio da qual são instaurados os simulacros de textos.

Beatriz Sarlo, em *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia* (2008), afirma que esse autor

[...] encontra sua originalidade: escritor-crítico, contista-filósofo, discute obliquamente os tópicos capitais da teoria literária contemporânea. Torna-se assim autor de adoração da crítica, que descobre nele as figuras platônicas de suas próprias preocupações: a teoria da intertextualidade, os limites da ilusão referencial, a relação entre conhecimento e linguagem, os dilemas da representação e da narração. A máquina literária borgiana ficcionaliza essas questões e chega a um[a] *mise en forme* [elaboração] de problemas teóricos e filosóficos, sem jamais perder, nos movimentos da narrativa, o brilho da distância irônica ou a prudência antiautoritária do agnosticismo. (p. 19-20, grifo do autor)

Borges não cria apenas contos ficcionais; ele cria contos que produzem simulacros de outras ficções. São analisadas pelos personagens-leitores obras ficcionais imaginárias. Essas análises são ficções que produzem os textos ficcionais sobre os quais fala, sendo discutida uma série de conceitos teóricos e filosóficos através das imagens e dos procedimentos literários empreendidos. Essas críticas ficcionais produzem a própria matéria da qual são feitas; uma ficção criada por si e para si. Tem-se ficção criando ficção, e ficção falando sobre ficção criada pela ficção.

O autor propõe uma coletânea de simulacros de livros. Os contos reunidos constituem-se enquanto (e em razão de) textos potenciais, que não *têm* nem *tinham* existência e, ainda,

diferente de textos hipotéticos, não têm compromisso, necessidade ou pretensão de vir a ter existência, logo não é certo que *terão* existência.

Enquanto toda hipótese pretende ser a expressão adequada da realidade ainda não conhecida, a cópia apropriada dessa realidade objetiva, a ficção se instala com a consciência de ser um modo inadequado, subjetivo e imagístico de representação, cuja coincidência com o real se exclui desde o princípio. Trata-se, portanto, de um modo de representação que não é passível de verificação posterior, como se espera fazê-lo no caso da hipótese. (VAIHINGER, 2011, p. 497)

Essa questão é discutida por Kant ao problematizar os modos como pensar os conceitos da razão<sup>31</sup>. Em *Crítica da pura razão* (2001), na seção “Disciplina da razão pura em relação às hipóteses”, ele diferencia uma ideia apresentada como hipótese de uma apresentada como ficção heurística.

Os conceitos da razão, como já foi dito, são meras idéias e não têm, evidentemente, objeto algum em qualquer experiência, mas não designam por isso objetos imaginados e ao mesmo tempo admitidos como possíveis. São pensados de modo meramente problemático, para fundar em relação a eles (como *ficções heurísticas*) princípios reguladores do uso sistemático do entendimento no campo da experiência. Se sairmos deste campo, são meros seres da razão, cuja possibilidade não é demonstrável e que não podem também, por hipótese, ser postos como fundamento da explicação de fenômenos reais. (KANT, 2001, p. A771/B799)

Assim, as ficções heurísticas correspondem a um princípio experimental do pensamento, têm um caráter reflexivo, e não se tem a intenção de apresentá-las como possíveis experiências ou experiências possíveis. De modo semelhante, os discursos potenciais não se formulam com a intuito de que se encontrem com suas *realizações*; não se tem a expectativa de colocá-los à prova, de confrontar o imaginado com o realizado, o concretizado – quando esse encontro ocorre, tem-se uma inversão temporal, a chegada do futuro no presente, que se torna passado (BORGES, 1984o, p. 353).

Por não serem determinados pelas limitações da realização, os textos potenciais expandem-se ao infinito com alusões, conscientes ou inconscientes, não ao real, mas às várias realidades, empíricas ou não. E em Borges, eles evidenciam-se em entrecruzamento, em um labiríntico desafio ao leitor, a quem cabe descobrir a solução do(s) enigma(s) que já percebemos existir na trama forjada.

[...] medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto

---

<sup>31</sup> Sobre o conceito da razão, Kant explica que “O *conceito* [grifo do autor] é empírico ou puro e ao conceito puro, na medida em que tem origem no simples entendimento (não numa imagem pura da sensibilidade), chama-se *noção* (notio). Um conceito extraído de noções e que transcende a possibilidade da experiência é a ideia ou *conceito da razão*” (KANT, 2001, p. B377, grifo nosso).

creciente que abarca el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo a los astros. (BORGES, 1984g, p. 475)

Em *Ficciones*, Borges propõe um labirinto de tempo (passado, presente e futuro) e possibilidades que reflete sobre as estruturas de construção deste, isto é, sobre o processo de autoria mas também sobre o processo de recepção; reflete-se sobre uma estética da recepção autoral. Esse livro poderia ser livro em diferentes ordens, e diferentes efeitos de sentido seriam promovidos, o que aponta para o infinito – e o leitor-eterno. Frente às várias possibilidades de caminho a seguir, as várias ramificações, as infinitas leituras possíveis, o leitor é posto à beira do precipício da *stultitia*, o “grave defeito [...] que a leitura infundável se arrisca a favorecer” (FOUCAULT, 1992a, p. 140). Nas palavras de Foucault em “A escrita de si” (1992a),

*A stultitia é definida pela agitação do espírito, a instabilidade da atenção, a mudança das opiniões e das vontades, e, conseqüentemente, a fragilidade perante todos os acontecimentos que possam ter lugar; caracteriza-se também pelo facto de desviar o espírito para o futuro, de o tornar desejoso de novidades e de o impedir de se dotar de um ponto fixo pela posse de uma verdade adquirida. (p. 140-1)*

Esse é, possivelmente, o efeito que *Ficciones* causa no leitor. Borges nos inquieta com labirintos de enigmas que, de algum modo, implicam o autor e o leitor. Trata-se de um labirinto de enigmas criado por homens e para homens, e imagina-se que, para uma mesma resposta, são propostos todos os enigmas apresentados, de modo que essa se constituiria no centro para o qual convergem todos os caminhos labirínticos, todos os enigmas. Mas qual seria esse centro, esse núcleo que até então se apresenta apenas em espectro? Qual seria o *centro spectral* ou *centro invisível*<sup>32</sup>? Talvez o centro seja ele também um labirinto...

Talvez o leitor fosse a figura nuclear nesse exercício e esforço experimental. Essa hipótese é intensificada quando recordamos as reflexões desenvolvidas por Borges sobre *Las ratas*, de Jose Bianco (1943), no prólogo ao texto.

Referida en pocas palabras, esta novela de ingenioso argumento corre el albur de parecer un ejemplo más de esas **ficciones policiales** (*The murder of Roger Ackroyd*, *The second shot*, *Hombre de la esquina rosada* [grifo do autor]) **cuyo narrador**, luego de enumerar las circunstancias de un misterioso crimen, **declara o insinúa en la última página que el criminal es él. [...]** **En las novelas policiales lo fundamental es el crimen, lo secundario la motivación psicológica [...]**. (Algo parecido ocurre en las obras de Henry James: los caracteres son complejos; los hechos, melodramáticos e increíbles; ello se debe a que **los hechos, para el autor, son hipótesis o énfasis cuyo fin es definir los caracteres. [...]** **La acción resulta, en cierto modo, simbólica**). **Dos admirables dificultades de James descubro en esta novela. Una, la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador; otra, la rica y voluntaria ambigüedad. [...]** En lo que se refiere a la **ambigüedad**,

<sup>32</sup> Esse procedimento estético, experimentado por Quain em *The Secret Mirror*, é discutido em 3.3.2.3 Aventuras em *The Secret Mirror*, de Herbert Quain.

**quiero explicar que no se trata de la mera vaguedad de los simbolistas, cuyas imprecisiones, a fuerza de eludir un significado, pueden significar cualquier cosa. Se trata – en James y en Bianco – de la premeditada omisión de una parte de la novela, omisión que permite que la interpretemos de una manera o de otra: ambas contempladas por el autor, ambas definidas.** Todo, en *Las ratas* [grifo do autor], ha sido trabajado en función del **múltiple argumento**. Es de los pocos libros argentinos que **recuerdan que hay un lector: un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa.** “Necesito pensar en un lector, en un hipotético lector, que se interese en los hechos que voy a referir” leo en el segundo capítulo. [...] En el dramático decurso de la novela, el narrador no se inmuta una sola vez. Elude los epítetos estimativos y las alarmadas interjecciones. **No usurpa la función del lector; deja a su cargo el eventual horror y el escándalo.** (BORGES, 1943, p. 2-3, grifos nossos)

Na leitura dessa narrativa policial, Borges deixa evidente o destaque dado por ele a aspectos tão caros em sua obra, sobretudo ao procedimento estético dos múltiplos argumentos, ao reconhecimento e valorização da figura e da função do leitor na ficcionalidade e à promoção do escândalo, do *assombro*. Sobre este elemento, evidencia-se que a estética do *assombro* é descrita por Luiz Costa Lima enquanto procedimento de criação de “imagens formulares de *assombro*” (COSTA LIMA, 1988, p. 185), de perplexidade, ao tratar de questões filosóficas *aos moldes* do discurso mítico<sup>33</sup> – e sendo apolíneo (NIETZSCHE, 2007) e dionisíaco (NIETZSCHE, 2007), conjugando forças opostas da criação artística. Essa estética é entendida aqui como também o efeito de perplexidade causado pelos reiterados embates estabelecidos no plano da ficção com a filosofia, a teoria, a crítica etc. de modo surpreendente<sup>34</sup>.

Ademais, fica claro a quem se deve direcionar o enigma em uma narrativa de ficção policial em que o criminoso pode ser o próprio narrador e/ou o próprio autor: o leitor, que assume, no contrato ficcional, o papel também de detetive. Essa é uma perspectiva que se defende aqui quanto às obras analisadas no objeto de estudo central selecionado em Borges; nessas ficções policiais, investigativas – porque narrativas de enigma em que há um culpado e alguém que busca a interpretação dos fatos e a solução –, o autor é o criminoso, e o leitor, o detetive, e a narrativa, a materialização do enigma, o labirinto.

<sup>33</sup> O desenvolvimento das discussões filosóficas sob a aparência do discurso mítico é um fator que contribui, assim como o tom ensaístico, para a falta de rigor lógico e argumentativo observado nas produções borgianas em análise.

<sup>34</sup> No sentido e relevância aplicados pelos surrealistas no emprego do termo “surpresa”: “O espírito novo consiste igualmente na surpresa. É o que há nele de mais vivo, mais novo. A surpresa é o grande mecanismo moderno.” (APOLLINAIRE, 2009, p. 205).

Pode-se refletir sobre essa possibilidade, na obra de Borges, a partir da leitura do conto “La muerte y la brújula”<sup>35</sup> (BORGES, 1984s), em que é narrado o percurso de Lönnrot, em busca de desvendar a série de três assassinatos, até que chega ao ponto do último crime – que o detetive, embora não tenha conseguido impedir, previu –, em Triste-le-Roy. Nesse trajeto, o leitor é posto, junto ao detetive, também como um orientista<sup>36</sup> à busca do ponto central – ainda que um *centro invisível* – para entrar, compreender e enveredar pela trança de fitas de moebius, na qual se configuram esses enigmas labirínticos forjados por Borges.

O detetive Lönnrot logra desvendar o mapa e o enigma dos crimes cometidos em três lugares diferentes.

La carta profetizaba que el tres de marzo no habría un cuarto crimen, pues la pinturería del Oeste, la taberna de la Rué de Toulon y el Hotel du Nord eran "los vértices perfectos de un triángulo equilátero y místico"; el plano demostraba en tinta roja la regularidad de ese triángulo. Treviranus leyó con resignación ese argumento *more geométrico* y mandó la carta y el plano a casa de Lonrot – indiscutible merecedor de tales locuras. Erik Lönnrot las estudió. Los tres lugares, en efecto, eran equidistantes. Simetría en el tiempo (3 de diciembre, 3 de enero, 3 de febrero); simetría en el espacio, también... Sintió, de pronto, que estaba por descifrar el misterio. Un compás y una brújula completaron esa brusca intuición. Sonrió, pronunció la palabra *Tetrágramaton* (de adquisición reciente) y llamó por teléfono al comisario. Le dijo: – Gracias por ese triángulo equilátero que usted anoche me mandó. Me ha permitido resolver el problema. Mañana viernes los criminales estarán en la cárcel; podemos estar muy tranquilos. – Entonces ¿no planean un cuarto crimen? – Precisamente porque planean un cuarto crimen, podemos estar muy tranquilos. (BORGES, 1984s, p. 503-4, grifos do autor)

O autor promove outro enigma (o da série de assassinatos cometidos a ser desvendado por Lönnrot) por sobre um anterior, aquele que os criminosos buscavam desvendar (o de um nome secreto de Deus, “del Tetrágramaton, que es el inefable Nombre de Dios” (BORGES, 1984s, p. 500). Este mistério que se busca desvendar assemelha-se à busca pelo Homem do Livro descrita no conto “La biblioteca de Babel” (BORGES, 1984q).

También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. En el lenguaje de esta zona persisten aún vestigios del culto de ese funcionario remoto. Muchos peregrinaron en busca de Él. Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... (BORGES, 1984q, p. 469, grifo do autor)

<sup>35</sup> No prólogo a *Artificios* (1984ac), Borges conjectura outros modos de construir esse conto (p. 483).

<sup>36</sup> Praticante do esporte individual *orientação*, articula técnicas de navegação, orientação, simbologia, leitura de mapas e manuseio de equipamentos para deslocar-se com a finalidade de encontrar e registrar os pontos de checagem do trajeto marcados no mapa a ser seguido até cruzar a linha de chegada.

Percebe-se a presença do método para alcançar a solução, assim como em “La muerte y la brújula” (BORGES, 1984s). Neste conto, o nome do Tetragrámaton se revelaria por meio da primeira letra do nome usual de cada uma das vítimas, respectivamente, Marcelo Yarmolinsky, Daniel Simón Azevedo, Gryphius-Ginzberg – que identificou as duas vítimas anteriores como Yarmolinsky e Azevedo – e Erik Lönnrot – identificado, na maioria dos casos por seu sobrenome –, o que poderia levar-nos ao Tetragrámaton YAGL. Esse procedimento é realizado como em um palimpsesto, ampliando a narrativa do conto (*agrandandola*) por meio da ilusão sensorial. “*La casa no es tan grande, pensó. La agrandan la penumbra, la simetría, los espejos, los muchos años, mi desconocimiento, la soledad*” (BORGES, 1984s, p. 505, grifo do autor). Essa solidão é tal qual a do detetive em sua atividade investigatória em busca de pistas, lógica e solução, tal qual a do leitor, em sua atividade leitora, em busca de pistas, lógica e solução – ainda que desestabilizadoras.

Lönnrot consideró por última vez el problema de las muertes simétricas y periódicas. –En su laberinto sobran tres líneas – dijo por fin –. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Mátame en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy. –Para la otra vez que lo mate –replicó Scharlach– le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante. Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego. (BORGES, 1984s, p. 507)

Frente à indicação de um labirinto formado por uma linha única, aguça-se o instinto do leitor, de detetive, por buscar a diagramação, o desenho desse labirinto borgiano, que poderia ser medido pelas unidades do universo de papel e tinta, talvez utilizando a medida do conto como unidade de distância – hipótese mais provável, uma vez que as páginas, como todo escritor sabe, podem variar conforme escolhas editoriais de um profissional do livro desatento e/ou ignorante, o qual poderia aumentar ou diminuir tamanhos de letras e espaçamentos por exemplo.

Ademais, o leitor *aventura-se* nessa saga detetivesca. Tal qual o Leitor de *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979/2002), o leitor de *Ficciones* (1944/1984m) torna-se o detetive a percorrer vorazmente esse labirinto de enigmas evanescentes, empenhando sua vida nisso, arriscando-se, fazendo o que seja necessário. E o leitor/detetive de Borges busca não apenas solucionar o mistério, mas também o mapa escondido que explicaria e resolveria o enigma do crime, e talvez guiaria a novas descobertas, ou a novos mistérios, ou a novos crimes, ou a novos labirintos, como em um labirinto de labirintos.

Assim ocorreu no conto “La muerte y la brújula” (BORGES, 1984s), em que o detetive Lönnrot desvendou o mapa, o plano, e foi conduzido a outro acontecimento, outro crime, outro enigma: “como ahora va a matarme en Triste-le-Roy. – Para la otra vez que lo mate – replicó Scharlach – le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante. Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego.” (BORGES, 1984s, p. 507). Porém, dessa vez, ele era a própria vítima, e vítima fatal *talvez* – não sabemos, pois mais este enigma permanece. Note que a citação anterior neste parágrafo corresponde às últimas palavras do conto; todo o resto é criação, invenção, do leitor, que não abandona o contrato ficcional firmado com ele e prossegue atuando sobre a história por entre desdobramentos, encruzilhadas, ramificações, universos, multiversos, espectros infinitamente.

Essa *performance* do leitor evoca um dos textos em *Ficciones*, o único conto dessa coletânea que, segundo Borges afirma no prólogo (1984ad), não é uma narrativa fantástica, “El jardín de senderos que se bifurcan”: “Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarca el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo a los astros.” (BORGES, 1984g, p. 475). E, frente a essa possibilidade de instauração do insólito<sup>37</sup>, poderíamos chegar à seguinte dúvida cartesiana hiperbólica presente em “La muerte y la brújula”: “¿Y si la historia de esta noche fuera un simulacro?” (BORGES, 1984s, p. 503).

### 3.1 Em uma rede de centros invisíveis: multiversos de encruzilhadas povoados por espectros

Assim como entre as metaficcões selecionadas dos três autores, Cervantes, Borges e Calvino, há entre os três contos borgianos em discussão centros invisíveis, espaços de presentificação do leitor-autor e com possibilidade de desempenho da estética da recepção autoral.

Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Examen de la obra de Herbert Quain” e “El jardín de senderos que se bifurcan”, de *Ficciones* (BORGES, 1944/1984m), tem-se a presença do gênero fantástico e a discussão e reflexão teórica sobre iguais noções e conceitos recorrentes, como o tempo e o espaço. Esses são alguns pontos de articulação, que operam nos mesmos termos discutidos no primeiro capítulo desta tese (1.1 **Em uma rede de centros**

<sup>37</sup> Do latim *insolitus*, “que não tem o hábito de, desusado, estranho, novo” (FARIA, 1992, p. 284). O insólito “carrega consigo e desperta no leitor [...] o sentimento de *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal*” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos do autor).

**invisíveis: multiversos de encruzilhadas povoados por espectros**), fazendo proliferar as leituras ao longo das viagens do personagem-leitor-autor desbravando multiversos de encruzilhadas povoados por espectros, seu *orbis operandi*.

É uma história da *multiplicidade* (CALVINO, 2010), à qual o *orbis operandi* dá *consistência* (CALVINO, 2010).

### 3.1.1 Ficciones fantásticas: um gênero e um projeto estético<sup>38</sup>

Assim, ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência: nada na mão, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada de súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de *fazer refletir sua própria imagem*.

*Jean-Paul Sartre*<sup>39</sup>

Sob a perspectiva da literatura fantástica, o insólito é o inexplicável que assim permanece. Logo, a dúvida “¿Y si la historia de esta noche fuera un simulacro?” (BORGES, 1984s, p. 503) permaneceria um “se”, uma questão. A tentativa de dar uma resposta, de caráter natural ou sobrenatural, dismantalaria o efeito de fantástico, e o texto passaria ao campo do gênero estranho ou do maravilhoso.

O fantástico manifesta-se pela incompletude, a necessária indefinição, não conclusão, esboçando o próprio caráter essencial do homem e sendo um espaço propício para discutir as questões relativas ao sujeito – embora a configuração íntima ou social deste possa indicar a prevalência de determinada forma historicamente justificada de deslocar-se no mundo e explicar os eventos.

---

<sup>38</sup> Nas discussões desta seção, são revisadas reflexões desenvolvidas em *O vampiro é o leitor: o processo de vampirização do leitor na literatura fantástica* (RAMOS, 2013), sobretudo nos dois primeiros capítulos. Nessa pesquisa, buscou-se compreender o fantástico em sua dimensão de realização, isto é, na interação com o leitor, percebendo-se como texto e leitor transformam-se mutuamente e como o personagem protagonista influi nesse processo.

<sup>39</sup> 2005, p. 139, grifo nosso.



Desse modo, uma obra fantástica, a depender da época de sua elaboração e recepção, também poderá apresentar marcas de prevalência de algum modo de pensar característico da conjuntura do sujeito imbricado – autor ou leitor –, como é discutido em 3.3.1 Aventuras em “Pierre Menard, autor del Quijote”. Todavia, a essência do gênero não se altera por isso; este segue como um gênero caracterizado pela heterogeneidade e a indefinição e que apenas na interação pode realizar-se em sua plenitude, bem como ocorre ao sujeito – ser social (ARISTÓTELES, 1988) e cuja existência em plenitude apenas se realiza na interação com o *outro*, e consigo, o que inclui interagir com o mundo da ficção e com as questões metafísicas, filosóficas e/ou teóricas que lhe tocam.

Assim, a literatura fantástica pode funcionar como um espaço de articulação da realidade interior do homem, a qual é uma ressignificação da exterior, e a esta ressignifica, possibilitando um profícuo diálogo (e embate) do homem consigo próprio e com o *outro*. Ela possibilita um amplo campo de observação e análise das formas de interação do homem, e isso sem que se estabeleça juízo de valor; tem-se uma espécie de experimento ficcional dos processos de interação. Esse procedimento é potencializado nos contos sob análise de *Ficciones*, pois, neles, além da tecitura textual fantástica, a narrativa é experimental. Esta, através dos personagens-leitores-autores, encena a interação entre texto ficcional e leitor – bem como entre leitor e autor, e texto e autor –, simula a recepção autoral de obras ficcionais. Assim, na série de materializações de leitura de personagens-leitores criados e simulacros forjados, é possível perceber a silhueta de uma subjetividade.

Isso se dá também porque a manifestação artística, porquanto manipulação estética de algo feita por alguém, é resultante inclusive do que esse alguém é; e este sujeito é uma existência em um *aqui* e *agora*, definida por tal tempo e espaço onde se desloca e comunica, alterando e sendo alterado, influenciando e sendo influenciado. De igual modo, a literatura não se desvincula totalmente da realidade imediata, da conjuntura em que é criada, caminhando junto com a evolução do homem, o que infere alterações na forma de organização tanto do criador como da criação. Ela sempre reflete, em alguma medida, ao menos o pensamento de uma época, ainda que de uma minoria, ao menos na estética. Sabendo-se que por estética entende-se:

*Perceber pelos sentidos, perceber pela inteligência, compreender, ter consciência de si.* Em estética, no grego, está expressa a ação que estabelece a ponte entre a percepção e a consciência, entre o comum e o extraordinário. Esta ligação per-corre o mesmo caminho de transcendência com que o homem, como ente privilegiado, colhe e re-colhe tanto o que há de mais banal como aquilo que lhe é adjunto como o mais extra-ordinário. É na transcendência do homem como ser-aí que se encontra desde sempre a possibilidade de se dar a con-fluência, in-fluência e di-fluência das vicissitudes de ser e não-ser. Nessa possibilidade vige toda im-possibilidade de

estabelecer a estética como teoria metafísica enunciativa... (AGUIAR *apud* JARDIM, 2005, p. 90, grifo nosso)

A estética é mais que leis que dizem formas e temáticas, é um modo de *perceber* e *ser percebido*, um meio de *olhar* e *ser olhado*, e de *perceber-se* e *olhar-se*. Ela é a responsável por ser “a ponte entre a percepção e a consciência, entre o comum e o extraordinário” (AGUIAR *apud* JARDIM, 2005, p. 90). Ela é a responsável por transformar o ordinário em extraordinário, a partir de um efeito produzido sobre a obra. No fantástico, este efeito é o da hesitação entre a razão e o imaginário, de forma que um elemento comum como o é um evento sobrenatural – elemento presente na vida e na literatura desde sempre na figura do elemento imaginário – é elevado à extraordinariedade, uma vez que mantém a obra aberta.

Freud, em “O estranho” (1976), embora em uma abordagem baseada na filosofia e na psicologia – muito diversa da de Todorov –, já pré-anunciara a indefinição inerente ao fantástico. Ele aponta dois recursos que o autor pode empregar para evitar a recalitrância do leitor: a omissão e a indefinição. Neste último caso, tem-se o efeito de fantástico.

No entanto, o escritor tem mais um meio que pode utilizar para evitar a nossa recalitrância e, ao mesmo tempo, melhorar as suas chances de êxito. Pode manter-nos às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação *definida* sobre o problema, até o fim. (FREUD, 1976, p. 312, grifo nosso)

Vladimir Soloviov diz, quanto a este gênero, que, “no verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna” (SOLOVIOV *apud* TOMACHÉVSKI *apud* TODOROV, 1975, p. 31). É essa imprecisão, ao apresentar uma explicação aos eventos narrados, o que possibilita o efeito de fantástico, a hesitação frente à irrupção de um evento inesperado e inexplicável, insólito.

Castex, Vax e Caillois enunciam a mesma forma de reconhecimento do gênero. Castex, apresenta-o como “uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (CASTEX *apud* TODOROV, 1975, p. 32). Louis Vax explica que a “narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (VAX, 1974, p. 7). E Roger Caillois diz que “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS *apud* TODOROV, 1975, p. 32). “Estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrases uma da outra: há de cada vez o ‘mistério’, o ‘inexplicável’, o ‘inadmissível’, que se introduz na ‘vida real’, ou no ‘mundo real’, ou ainda

na ‘inalterável legalidade cotidiana’” (TODOROV, 1975, p. 32). Assim, o fantástico é uma súbita desconstrução do real conhecido, a qual é acionada pela repentina aparição de um elemento sobrenatural, não explicável pelas leis naturais.

Todorov fala sobre o *efeito de fantástico*, que “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 1975, p. 47), e, para que este se manifeste, faz-se necessária a existência de três condições: hesitação do leitor, hesitação do personagem e não interpretação da narrativa como alegoria ou poesia. A primeira refere-se à postura dubitativa do leitor frente aos acontecimentos narrados, o que pode ser produzido pelo modo incerto de narração. A segunda, a essa mesma postura, mas quanto ao personagem, e, embora a maioria das obras submeta-se a ela, Todorov defende que esta é uma condição facultativa. E a terceira relaciona-se à postura do leitor quanto à compreensão da obra, excluindo-se as perspectivas assertivas de interpretação – deve-se, a partir da verossimilhança e a ambiguidade da narrativa, manter um olhar de hesitação, não optando nem por uma explicação racional, nem por uma sobrenatural.

Todorov (1975, p. 179) afirmava que “a narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural”. Sendo assim, os eventos naturais, postos como pano de fundo, isto é, o universo ficcional verossímil, à semelhança do real, é descortinado por um evento insólito ou sobrenatural imprevisto, e, depois disso, a narrativa passa a oscilar entre esses dois níveis de realidade. Estes coexistem, mas não se conciliam, não há uma síntese, eles co-ocidem, como tantos outros elementos na rede de centros invisíveis que se instaura na trama.

Esse teórico também divide o gênero entre temas do *eu* e temas do *tu*. Considerando, respectivamente, as relações do homem consigo mesmo e as dele com o mundo, apontando para fora e para dentro do sujeito, na medida em que o fantástico é um gênero cuja manifestação artística não se encerra em si mesma, até porque não é apresentada acabada, ela se constrói na interação com o receptor, no caso o leitor, e enquanto obra aberta. No caso das obras em análise de Borges, há discussões sendo realizadas nessas duas dimensões e em diferentes âmbitos delas; tem-se, por exemplo, as reflexões relacionadas ao homem como sujeito, leitor, coautor, autor, simulacro, espectro e universo enquanto tensões que ocorrem interna e/ou externamente.

Entretanto, a manifestação desse gênero no século XIX é vista por Todorov, e também por Calvino, como fechada, na medida em que, mesmo sendo uma obra aberta, é um gênero próprio e característico de um período. Ainda que a presença do imaginário – e, portanto, também do fantástico, do modo fantástico, o qual é mais abrangente que o gênero – na

literatura remonte aos primórdios desta, Todorov faz uma ressalva a essa perspectiva no que tange à história da literatura, defendendo a brevidade de existência do gênero fantástico *sistematizado*, ao dizer que este “apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontraram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 1975, p. 175). O teórico completa que “podem-se encontrar exemplos de hesitação fantástica em outras épocas, mas será excepcional que esta hesitação seja *tematizada* pelo próprio texto” (TODOROV, 1975, p. 175, grifo do autor). Nos contos borgianos analisados, o próprio texto instaura a hesitação e a protege, fazendo dela um recurso e um tema. Isso fica evidente na encenação, por exemplo, de Yu Tsun frente às análises que envolvem a obra infinita do personagem Ts’ui Pên em “El jardín...” (1984g); depois de Albert lhe apresentar a sua leitura de *El jardín...*, Yu Tsun lhe agradece a recriação *dele* de *El jardín...*, evidenciando que essa é *uma* leitura possível dentre muitas outras, quase todas, infinitas – e que remontam ao espectro de um leitor-eterno, mas também ao de um leitor-militante, na medida em que a recepção autoral é posta em posição de destaque, para ser admirada, autoadmirada e cobiçada.

Para Todorov, a narrativa fantástica desenvolve-se em um ambiente ficcional, porém verossímil – intrometendo-se na vida cotidiana –, de modo a possibilitar a incerteza quanto à natureza dos eventos apresentados, os quais, a fim de que se mantenha o efeito de fantástico, devem ser percebidos a partir da *hesitação* – esta deve ser a postura do leitor. Por outro lado, Furtado ratifica o sobrenatural como elemento fundamental ao fantástico, porém não resume o gênero a uma característica; para ele, trata-se de uma combinação de elementos mantenedores da dúvida e da incerteza e, por conseguinte, que propiciam a permanência da *ambiguidade*. Cabe destacar que, Todorov considera a hesitação a característica distintiva do fantástico, e Furtado considera a ambiguidade.

O modo fantástico, na diferenciação que faz Furtado entre modo e gênero fantásticos, refere-se à gama de literaturas do sobrenatural, da qual o fantástico também faz parte. No entanto, este gênero destaca-se por seu caráter *inacabado*, o qual é construído também no processo de leitura. Ao autor, cabe deixar a obra por fazer, por compreender, assim, ele não cria lastros de interpretação por uma ou outra natureza de explicação ao narrado, não direciona a interpretação para a perspectiva natural nem para a sobrenatural, o que é potencializado por Borges no emprego de uma estética do fragmento e da invisibilidade – ele nos apresenta, como com o *Don Quijote...* de Pierre Menard, fragmentos de obras e obras invisíveis, apresentadas como intermináveis, incompletas, inconclusas, indefinidas, múltiplas, espectrais, infinitas.

Em outras palavras, trata-se das condições necessárias para que se instaure o efeito de fantástico. Isso se refere às três condições descritas por Todorov para que se desenvolva o gênero fantástico.

Primeiro, é preciso que *o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados*. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. *Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”*. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (TODOROV, 1975, p. 38-9, grifos nossos)

Dentre as três condições, a hesitação do leitor recebe destaque, sabendo-se que, para ocorrer, faz-se necessário o esforço do autor em manter um equilíbrio tenso (em agitação, movimento), entre as duas naturezas envolvidas, real e sobrenatural. É fundamental a hesitação do leitor, enquanto “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31).

Quando essa postura perante o insólito ou sobrenatural que se instaura na narrativa é comum a personagem e leitor, tem-se a *dupla hesitação* na perspectiva de Todorov, porém esta não é uma condição *sine qua non*; basta a hesitação do leitor frente ao texto. A narrativa também está imbuída do espírito de hesitação e, se o leitor identifica-se nela e, dela, absorve a forma de deslocar seu olhar pelo texto, tem-se também, por conseguinte, a hesitação necessária à manifestação do gênero fantástico.

A hesitação, postura fundamental à constituição do gênero fantástico, pode ocorrer enquanto mais uma duplicidade dentre muitas outras promovidas pelo caráter incompleto da obra; este dá margem ao aparecimento do *duplo*. Toma-se por *dupla hesitação* aquela comum a personagem e leitor, mas desconsidera-se a comum a texto e leitor como tão relevante e presente como a primeira. Na presença da hesitação do personagem, tem-se a *dupla hesitação*, comum a ele e à narrativa, com a qual ele identificou-se. Esse é o processo anterior à hesitação comum a personagem e leitor, que não deixa de ser a hesitação comum a texto e leitor, uma vez que o personagem compartilha da hesitação transmitida a ele pela narrativa. Apresenta-se aqui a possibilidade de *dupla hesitação direta* ou *dupla hesitação indireta*. Assim, a *dupla hesitação* refere-se, invariavelmente, à hesitação compartilhada entre texto e leitor, podendo ser mediada pelo personagem, *dupla hesitação indireta*, ou não, *dupla hesitação direta*. Afinal, na ausência da hesitação do personagem, permanece a hesitação inerente ao texto; caso contrário, já se tornaria inviável a existência do fantástico.

Para que o gênero se dê, faz-se necessário o esforço primeiro do autor para instaurar o espaço propício à hesitação. E, se a hesitação está presente no texto, tem-se a possibilidade de identificação do leitor com essa postura e, em razão disso, de adoção dela. Se ocorrida essa identificação, já se tem uma dupla hesitação, embora o *duplo* seja outro, diferente do usualmente reconhecido; o texto, em sua estética narrativa, também é um *duplo* do leitor.

Ao parar a hesitação, termina também o efeito de fantástico. Neste momento, se o pêndulo, que é o leitor, ou o leitor e o personagem, direciona-se para o mundo real e ali cessa seu movimento, está-se diante do gênero estranho. Entretanto, se, antagonicamente, este mesmo pêndulo direciona-se para o mundo sobrenatural, está-se diante do gênero maravilhoso. A maneira e a duração da operação da hesitação são os pontos determinantes para diferenciação desses gêneros.

O gênero fantástico também é discutido pela percepção da dialética razão-imaginação, na medida em que ele se constitui no embate indissolúvel entre real e irreal, razão e imaginação – mundos que se mostram com fronteiras difusas, anuviadas. Sob essa perspectiva, o efeito do fantástico relaciona-se à suspensão do juízo frente a esses dois mundos que não se desassociam por completo, manifestando-se em coexistência, compondo uma espécie de entrelugar, centro invisível.

Articulada a essa consideração da postura cética, entende-se a relação entre razão e imaginação pelo viés do pensamento de Gaston Bachelard, segundo o qual:

A ciência implica a existência de um mundo do devaneio e das imagens contra o qual ela se instaura, mas é o mundo do poeta. O pensamento de Bachelard é duplamente revolucionário: no campo epistemológico, instaura uma filosofia da descoberta científica, a do *homem diurno*, que toma a polêmica e a dúvida como método de trabalho; no campo poético, inaugura uma filosofia da criação artística, a do *homem noturno*, reinventor das fontes de imaginação criadora: a imaginação começa, a razão recomeça. (JAPIASSU; MARCONDES, 1990, p. 32, grifos nossos)

Dessa forma, razão e imaginação estão presentes no estar do homem no mundo, na forma como ele se articula em sua existência. Não se trata tão somente de dois mundos, mas também de duas formas de estar do homem no mundo, ambas marcadas pela presença da dúvida. Portanto, falar em mundo da razão e mundo da imaginação é apenas um recurso de nomenclatura e didática para facilitar a compreensão do deslocamento do pensamento humano por entre essas perspectivas de mundo. Por outro lado, nesta concepção de “perspectiva”, tem-se a aplicação da definição de Bachelard (1997), que percebe no homem um ser capaz de aventurar-se a desbravar essas duas formas de estar/ser no mundo. Embora haja quem entenda o “homem diurno” e o “homem noturno” como dois tipos, duas formas mutuamente *excludentes* de estar/ser do homem no mundo, aqui estas são consideradas duas

formas *concorrentes*, que podem se dar em existência simultânea, podendo mostrar-se mais, ou menos, ambivalentes segundo o grau de *predominância* de uma sobre a outra. Borges articula essas duas filosofias; estão, nos personagens-leitores investigados, o *homem diurno* e o *homem noturno*, ambivalentes. Por meio desses simulacros de leitores, são produzidas teorias enquanto se faz ficção e produzidas ficções enquanto se faz teoria.

De igual forma ocorre na relação entre razão e imaginação na literatura, ambas estão presentes, mas há uma questão de predominância determinando inclusive os gêneros, porém, no fantástico, essa predominância é dissolvida pela ambivalência dessas perspectivas, ou mundos – não se opta por um ou outro, permanece-se em *um e outro*, no *entrelugar*. Nisto consiste o efeito de fantástico: na permanência no *entrelugar*.

O termo entrelugar é empregado segundo o raciocínio de Bhabha (1998): espaço de articulação de diferenças; espaço de trânsito que gera “figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19). Na apresentação dessa configuração, reconhece-se a forma fundamental de existência do fantástico. Furtado afirma que

[...] qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole como: real/imaginário, racional/irracional, verossímil/inverossímil, transparência/ocultação, espontaneidade/sujeição à regra, valores positivos/valores negativos, etc. (FURTADO, 1980, p. 36)

Esse é um gênero que se distingue pela essencial proliferação de duplicidades, dentre as quais se inclui a dupla ruptura de mundos – rompe-se com o real e o sobrenatural mantendo-os em constante distanciamento e aproximação.

Entende-se, ainda, que esse espaço não pode ser delimitado, determinado, uma vez que, como Scroferneker (2010, p. 190) afirma, “os entre-lugares são demarcados e remarcados em movimentos constantes, (re) dimensionando e (re) significando as noções de espaço e tempo”. O entrelugar é marcado pela indefinição – que se reflete na indefinição conceitual do fantástico – capaz de comportar os contrários em ambivalência e também o seu movimento, o deslocamento da narrativa, e dos seus elementos, e do leitor por entre essas polaridades.

No fantástico, o natural e o sobrenatural são os contrários que se destacam na medida em que este gênero é propriamente a exaltação da ficção enquanto ficção, não se prendendo a limites quer seus, quer da realidade. A narrativa fantástica é um entrelugar por essência, e, portanto, também marcada pelo deslocamento no qual “as fronteiras entre: casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando

sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora” (BHABHA, 1998, p. 30). Esse deslocamento é comum à narrativa, personagem e leitor, assim como é a dupla hesitação característica do gênero fantástico, apontando tanto para a obra quanto para o receptor, tornando-o não mais tão somente passivo, abrindo espaço para que este também atue sobre e na obra por intermédio, possivelmente, de um personagem protagonista; no caso das narrativas em análise, do personagem-leitor-autor.

Dessa forma, como Bhabha afirma, esses espaços “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade” (BHABHA, 1998, p. 20). Portanto, estes ambientes de deslocamento não são exclusivos dos conceitos que nele transitam, mas comportam também o observador, no caso da literatura, o leitor, redesenhando, e como o próprio espaço de reestruturação, de forma indefinida, não definitiva, o seu modo de ser e estar no mundo, ficcional e real.

No entrelugar, a identidade do sujeito é composta “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2002, p. 12) – este “previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado” (HALL, 2002, p. 12). Assim, esse é um espaço próprio para o desenvolvimento dos experimentos desconstrutores das noções de sujeito, corpo, espaço e tempo, relativas ao sujeito e ao texto, que Borges empreende.

A contradição funciona como elemento de presentificação dos contrários e exaltação da *duplicidade* no espaço, isto é, no discurso, e no sujeito. Isso é observado e analisado também na condição de localização desse gênero *entre* dois outros – o estranho e o maravilhoso –, sendo o fantástico definido a partir desses outros dois gêneros. Todorov esclarece que “não existe aí o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos” (TODOROV, 1975, p. 48). Trata-se de mais que um gênero cujos limites são, por um lado, o estranho e, por outro, o maravilhoso; trata-se, como Todorov afirma ao analisar a narrativa kafkiana, da “coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível” (TODOROV, 1975, p. 180). Isso significa que é um gênero em que os outros dois são componentes, e não apenas limites. Dessa forma, a narrativa fantástica torna-se também uma manifestação do fenômeno do duplo, na compreensão de Freud (1976), segundo a qual o *eu* articula-se ao *outro*, e não a si mesmo. O duplo, nessa mesma concepção, é marcado pela incerteza frente ao real e ao imaginário. Esse fenômeno, que articula a incerteza – por conseguinte, hesitação e



suspensão do juízo – e a dialética razão-imaginação em um só ser, em muito se relaciona ao gênero fantástico e, logo, também aos personagens-leitores investigados em Borges.

Essa singularidade de exaltação da duplicidade na *forma* – modo e formato – da obra caracteriza um *modus operandi* que, no conto de Borges, reflete-se nos personagens-leitores-autores e, por intermédio destes e da própria estética narrativa em questão, resvala mais intensamente sobre o leitor. Isso se dá a partir de mecanismos estéticos específicos de exaltação da duplicidade. Neste estudo, percebem-se, também, o ilusionismo, as bifurcações, as encruzilhadas, o multiverso e o espectro como maneiras sensíveis, perceptíveis, de articular os elementos do fantástico, fazendo proliferar as duplicidades, as quais potencializam a postura hesitante – comum a leitor, ou a personagem e leitor – mantenedora do efeito de fantástico a que se refere Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica*: “[no fantástico] há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 1975, p. 31).

O natural e o sobrenatural, assim como a razão e a imaginação, e o estranho e o maravilhoso, relacionam-se como duplos negativos. A respeito deste conceito de duplo, Cunha (2009, p. 86) escreve:

É possível alguém vir a reconhecer em outrém o seu *DUPLO*. Esse reconhecimento em que dois “eu(s)” se entendem análogos e partilhando uma identificação anímica, estabelece igualmente o aparecimento do *DUPLO* (*duplo exógeno*), desta vez, aplicado a cada um deles.

Cada “eu” é *DUPLO* do outro, com o qual se identifica. As mesmas representações, as mesmas características essenciais são então reconhecidas em cada um destes sujeitos. Ambos são o espelho de si mesmos, pois cada “eu” se revê no outro “eu”, como se este outro “eu” fosse um espelho que lhe devolve a sua imagem. Mais uma vez, a perspectiva é subjectiva, pois cabe a cada um destes sujeitos assumir que a imagem que lhe é devolvida pelo outro “eu” é semelhante, analogamente desenhada e configurada como a sua. Só o julgamento tridimensional do “eu” poderá efectuar o reconhecimento do outro “eu” enquanto seu *DUPLO*, assistindo-se de novo, a um processo de identificação (*duplo positivo*) ou de oposição (*duplo negativo*). (grifos da autora)

Assim, o duplo é o elemento com o qual se estabelece algum tipo de relação identitária, o que pode ocorrer pela identificação ou pela oposição. No entanto, como Cunha (2009) afirma, “o *DUPLO* assenta numa estrutura paradoxal, pois baseia-se na prerrogativa de ser-se a si-mesmo e um *Outro* ao mesmo tempo e, no entanto, sendo-se *Outro*, não se deixar de ser si-mesmo” (grifos da autora). Essa é também a relação que se percebe entre Borges e os personagens-leitores estudados. E na medida em que repercute esse processo de formação em toda a narrativa, na temática, na forma e nos elementos, pode-se afirmar que o fantástico é um gênero que se destaca como campo de proliferação da duplicidade, pois é constituído a partir

dela e só existe na presença do duplo. De modo que se percebem os seguintes duplos, dentre outros: na narrativa, razão/imaginação e natural/sobrenatural; no personagem-leitor, leitor/crítico; no leitor, receptor/coautor.

O fantástico é também o duplo que interage com o leitor no primeiro momento, pois a narrativa desse gênero manifesta-se tal qual um personagem. Isso pode ser compreendido na medida em que, de acordo com “a teoria da especularidade de Jean-Louis Vullierme, ‘os sujeitos se auto-organizam em interação com outros sujeitos’. Ou seja, ‘o sujeito estrutura-se pela mediação dos outros sujeitos antes mesmo de conhecê-los de fato’” (MORIN, 2002, p. 77-78)<sup>40</sup>. Afinal, o leitor encontra na narrativa fantástica, ainda que não estivesse buscando, compreensão e reconhecimento de si, auto-organizando-se a partir da interação com o texto, do mesmo modo como o faz a partir da interação com os sujeitos.

A relação com o outro seria secundária em relação a um para-si primeiro? Primário é o duplo programa: o outro já se encontra no âmago do sujeito. O princípio de inclusão está na origem, como no filhote que sai do ovo e segue a mãe. O outro é uma necessidade interna confirmada pelas recentes pesquisas sobre o apego entre os recém-nascidos e entre as crianças.

[...] O sujeito surge para o mundo integrando-se na intersubjetividade, no seu meio de existência, sem o qual perece. (MORIN, 2002, p. 77-8)

E o texto não deixa de ser um *outro*, sendo a narrativa fantástica o espaço que se distingue por ser de intensa contraposição entre o *eu* e o *outro*.

Cada ficção romanesca em geral se compraz em contrapor ao nosso mundo experimental um mundo de palavras: um outro mundo com as nossas palavras que são (do) nosso mundo. A ficção fantástica, ao invés disso, produz um outro mundo com outras palavras que não são (do) nosso mundo – que pertencem ao *un-heimlich*. Mas, por questão de justiça, esse outro mundo não saberia existir alhures: é lá embaixo, é aqui (escondido/indizível), é o tal *heimlich* que não conseguimos reconhecer como tal. A leitura do fantástico e o desnudamento dos seus procedimentos nos fizeram perceber a pertinência daquilo que dizia Freud: *o fantástico é a interioridade que aflora e se desenvolve*. (BELLEMIN-NOËL *apud* CESERANI, 2006, p. 62, grifos do autor)

A literatura fantástica propicia o diálogo entre o sujeito e o *outro*, e o sujeito e o *outro* dentro de si, por meio dos *inverossímeis*. Como Irène Bessière, a partir da teoria das formas simples, de André Jolles<sup>41</sup>, afirma:

É também importante considerar que *a narração fantástica não se define somente através do inverossímil, por si só impalpável e indefinível, mas através da*

<sup>40</sup> Esta citação feita por Edgar Morin refere-se ao texto de uma correspondência pessoal.

<sup>41</sup> Todorov, ao tratar da teoria das formas simples, destaca sua relevância: “André Jolles tentou fundamentar os gêneros-tipos ‘na natureza’, isto é, na língua, recensando todas as FORMAS SIMPLES de literatura. As formas literárias que encontramos nas obras contemporâneas seriam derivadas das formas lingüísticas; esta derivação se produz não diretamente, mas por meio de uma série de formas simples que se apresentam, em grande parte, no folclore. Tais formas simples são extensões diretas das formas lingüísticas; elas mesmas se tornam elementos de base nas obras da ‘grande’ literatura” (DUCROT; TODOROV, 1977, p. 156, grifos do autor). E reconhece que o princípio pluridimensional aplicado por Jolles enriquece o estudo tipológico da literatura.

*justaposição e das contradições dos diversos inverossímeis [...] Ela instala o irracional na mesma medida em que submete a ordem e a desordem – que o homem intui no natural e no sobrenatural – ao escrutínio de uma racionalidade formal. Por isso, inevitavelmente, ela se nutre dos *realia* [grifo do autor], do cotidiano, dos quais sublima as contradições, e leva a descrição até o absurdo, a ponto de os próprios limites, que o homem e a cultura assinalam tradicionalmente no universo, não circunscreverem mais nenhum domínio natural e sobrenatural, já que, sendo invenções do homem, são relativos e arbitrários. As aparências, as aparições e os fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. *O fantástico, na narração, nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam.* (BESSIÈRE *apud* CESERANI, 2006, p. 63-4, grifos nossos)*

A coexistência ambivalente dos contrários manifesta-se como o ambiente apropriado, que é este entrelugar, para o diálogo do sujeito consigo próprio, com o que é relativo a ele (a sua realidade e a sua existência nela, o seu modo de deslocar-se e ser em seu mundo), percebendo suas próprias contradições, incongruências, e sobre elas refletindo, especulando, duvidando, hesitando.

Sobre o entrelugar, porque plural e fragmentado como o fantástico, também se pode dizer que reflete o leitor. Com o deslocamento do espaço, tem-se o descentramento do sujeito, de modo que o leitor de literatura fantástica tem, na narrativa, um espelho do sujeito descentrado e percebe-se “significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriedade do ‘presente’” (BHABHA, 1998, p. 297).

O entrelugar, porquanto zona de descentramento, possibilita – em sua heterogeneidade característica – tanto a assimilação quanto a expressão por parte do leitor, que se desloca nesse espaço por esses dois meios. Estes apontam para a identidade plural e fragmentada do leitor, que é capaz de inscrever-se em espaços e discursos diferentes e até duais, como ocorre no fantástico, como percebemos nos três contos borgianos estudados.

O leitor apresenta-se como um sujeito cuja identidade é cambiante e mutante (HALL, 2002); ela desloca-se e transforma-se. Trata-se de uma identidade instável, própria desse sujeito deslocado e descentrado. Por isso, é pertinente a hipótese de haver, em todos os simulacros de obras ficcionais de Borges, um único personagem-leitor especialista; esse personagem poderia reagir, atuar, ler de modos diferentes e até contraditórios, e, assim, poderia ser alçado à categoria de mito – coadunando com a aparência mitológica conferida às narrativas por meio da estrutura de reflexões filosóficas e metafísicas arquitetada, que se pode reconhecer como simbólica na medida em que trata de aspectos próprios da essência do homem e dos outros seres (por vezes simbolizando até a si mesma).

No século XX, há a reconfiguração do gênero, segundo Todorov, que afirma que o fantástico se transformou em “um mundo em que manifestações absurdas figuram a título de

conduta normal”, o que permite que algumas narrativas já comecem com o aparecimento do elemento insólito ou sobrenatural, distinguindo-se do fantástico clássico já no *como* se dá a aparição desse elemento. Para Sartre, no fantástico do século XX, devido à grande desilusão decorrente do pós-guerra, tem-se o retorno ao humano, ao indivíduo, de modo que, “para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de *fazer refletir a sua própria imagem*” (SARTRE, 2005, p. 139). Logo, um gênero propício ao narcisismo.

Nessa perspectiva, tal fantástico não comporta a hesitação, pois os personagens não se surpreendem com a presença ou aparição do elemento sobrenatural, nem os questiona. A verossimilhança interna não abre espaço para dúvida, incerteza e hesitação. A narrativa reflete de outra forma o mundo distorcido e contraditório do leitor. Ela o faz por meio da representação de questões típicas da vida do sujeito contemporâneo – massificado, sem identidade e solitário (empobrecido cultural, identitária e socialmente) –, permanecendo os elementos imersos em ambiguidade. Esta continua sendo a postura do personagem perante os eventos desenrolados – agora no espaço urbano engendrado por esse sujeito. Há a permanência da ambiguidade e, por conseguinte, da ausência de explicações, porém a dúvida é retirada da narrativa e já não é mais um mecanismo estético de produção do efeito de fantástico.

Porém, ainda que a dúvida seja dissolvida pela naturalização e assimilação do insólito ou sobrenatural ou absurdo, há a sua permanência no leitor, que a aplica, na sua existência, refletindo, especulando e mantendo a suspensão do juízo a partir dela. De modo que, mesmo a dúvida não se apresentando quanto ao absurdo na narrativa, o leitor garante a permanência desse elemento sobre a sua própria existência. Embora não haja a hesitação do personagem, ainda há a possibilidade de o leitor hesitar. Afinal, como, em obra aberta que o fantástico é, encerrar o leitor na impossibilidade de uma postura hesitante? Há a permanência do leitor como elemento essencial à consolidação do gênero, e este permanece podendo hesitar, ainda que não a partir da identificação com a postura de um personagem – hipótese que Todorov já postulava.

Na narrativa fantástica, tem-se a instauração do efeito de fantástico *enquanto permanece o olhar do leitor de suspensão do juízo quanto ao insólito ou sobrenatural narrado*. O fantástico implica uma “maneira de ler” (TODOROV, 1975, p. 38). Trata-se de um gênero aberto ao leitor para que este também empregue seu espírito criativo, atuando também como coautor, pois dele dependerá a manutenção da postura hesitante frente ao texto, e, desse modo, a conservação da ausência de respostas, do fragmento, do inconcluso, do invisível, da encruzilhada, do multiverso, do espectro, do infinito, do eterno.

Cabe ao leitor o equilíbrio das forças contraditórias no entrelugar, para que assim permaneça o fantástico. Sobre isso, Furtado afirma:

Uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil [...] é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980, p. 15)

Percebe-se que esse gênero consiste em uma *integração da obra com a experiência do leitor*, ligação que é realizada por meio da hesitação estruturada no texto, propiciada ao leitor implícito e sentida pelo leitor empírico (real).

O Fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 1975, p. 37)

Assim, “o fantástico se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 1975, p. 100, grifo do autor), o que fica obviamente encenado nas leituras que o personagem-leitor de Borges faz das narrativas fantásticas. Fica explícito que esse gênero se realiza no leitor, dependendo da maneira pela qual este, enquanto uma espécie de coautor, dá sentido à narrativa.

Dessa forma, o fantástico é um gênero que, para existir, depende de um tipo de perspectiva a ser lançada, pelo leitor, sobre a narrativa apresentada. Para o fantástico, faz-se necessário um olhar, como a sua estética narrativa, marcado pela indecidibilidade, a hesitação. Assim, tem-se um ambiente propício para a existência de muitos, diversos e até contraditórios mundos; todos ou *quase* todos os universos – não podemos afirmar ou negar a totalidade, pois já desconstruíamos uma dúvida que Borges faz questão de manter em Ficciones ao, contraditoriamente, afirmar a totalidade em uma ocasião e negá-la em outra, assim como em um tempo Yu Tsun e Albert são amigos e em outro, inimigos.

Esse olhar do leitor, percebido no personagem-leitor de Borges, é um gesto criativo, que atua nesse gênero de obras abertas – abertura esta operacionalizada pela estética da hesitação. Nesse contexto, o leitor é convidado à condição de a(u)tor na e da obra. Ele, como ator, identifica-se com o personagem cuja marca seja a postura igualmente hesitante – no caso, os personagens-leitores, e estes, por sua vez, em geral, o texto –, e, como autor, desempenhando, na verdade, a função de coautor, atua sobre a indecidibilidade do gênero, mantendo-a ou não. No caso dos personagens-leitores investigados, percebe-se que eles, por serem especialistas e registrarem uma leitura do profissional, apontam os mecanismos e

procedimentos que constroem os alicerces do gênero, indicando, por exemplo, os pontos de invisibilidade, onde ele e os demais leitores podem atuar para a construção de suas leituras – de suas criações, suas ficções –, de seus *Jardíns de senderos que se bifurcan*.

Assim, na literatura fantástica, espera-se do leitor não um conhecimento prévio, mas uma postura contínua. O leitor implícito é uma espécie de coautor, dele se espera não apenas habilidades e competências no preenchimento de lacunas para (re)significação do texto; espera-se a destreza em manter-se em uma determinada postura. O leitor de narrativas fantásticas é duplamente exigido: exigem-se dele sua atenção e sua paciência quanto aos acontecimentos narrados, de modo que ele não encerre a obra em conclusões precoce e erroneamente estabelecidas; e exige-se seu esforço quanto ao exercício de seu papel como coautor, pois essa não é uma atividade passiva. Ele é convidado a participar da narrativa, sendo retirado do lugar exclusivo da contemplação.

No entrelugar do discurso fantástico, oferece-se ao leitor a possibilidade de tornar-se ator, expressando-se nessa narrativa entre dois mundos que se deslocam aos seus olhos, e, depois, expressando-se, inclusive na sua realidade imediata, a partir da narrativa, tendo o leitor se apropriado do que lhe afetou e convinha.

Nessa medida, a experiência estética aponta para o receptor; aproxima-se da experiência vivida, intensificando a dimensão da existência. A afetação provocada pelo fato estético gera movimentação, agitação, conturbação, transformação. A vivência a partir do olhar, da observação, é provida de apropriação; o leitor apropria-se de sentidos (muitos deles atribuídos por ele próprio) e, com eles, desloca-se pela ficção e a realidade.

O conceito de coautoria do texto está relacionado à participação com codomínio da obra no processo de criação. Dessa forma, não se trata de qualquer tipo de colaboração, mas de uma criação intelectual que repercute na produção artística.

Aquele que atribui sentidos (re)significando a obra ou atualizando-a não é um coautor; trata-se de um colaborador. A ideia de coautoria não se refere, então, ao modo poético como Paul Valéry expressou-se ao dizer: “Escrevo a metade de um poema e o leitor escreve a outra metade” (VALÉRY *apud* NEJAR, 2000, p. 33); essa concepção de Valéry relaciona-se ao processo de cooperação interpretativa – onde também se pode ler colaboração interpretativa – de que fala Umberto Eco.

A coautoria é um esforço conjunto para a formação de uma unidade intelectual da obra, a qual é dotada de uma identidade. Não se pode falar em coautoria no caso de criações derivadas de alguma obra, ainda que muito imbuídas desta, pois a coautoria é uma incorporação, apropriação, de uma construção conjunta de identidade, em que ambos, autor e

coautor, são cúmplices em um mesmo objetivo. Assim, no caso de “Pierre Menard, autor del Quijote” (1984ab), observamos a atividade de coautoria quando o personagem-leitor interpreta os capítulos que Menard deixou de seu *Don Quijote...* e de autoria quando lê como sendo de Menard trechos de *Don Quijote...* de Cervantes não ensaiados por Menard. Mas o personagem-leitor atua como autor quando cria um *Jardín...* para si, como é o caso de *El jardín...* de Albert.

¿Confesaré que suelo imaginar que la terminé y que leo el Quijote – todo el Quijote – como si lo hubiera pensado Menard? Noches pasadas, al hojear el capítulo xxvi – no ensayado nunca por él – reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: las ninfas de los ríos, la doloroso y húmida Eco. (BORGES, 1984ab, p. 447)

*O personagem-leitor de Borges é leitor, crítico, ator, coautor e autor.* Não se trata do conceito de função-autor exercida pelo leitor, proposta por Orlandi.

A produção de um gesto de interpretação, ou seja, na função-autor o sujeito é responsável pelo sentido do que diz, em outras palavras, ele é responsável por uma formulação que faz sentido. O modo que ele faz isso é que caracteriza sua autoria. Como, naquilo que lhe faz sentido, ele faz sentido. Como ele interpreta o que interpreta. (ORLANDI, 1996, p. 97)

Essa distinção clarifica-se na tradução de um texto literário à outra linguagem midiática, como o cinema. Passar uma obra do suporte escrito para o audiovisual não pode ser considerado um processo de coautoria; o resultado é uma interpretação concretizada de um leitor. A simples junção da melodia criada por um artista com a letra criada por outro também não configura um caso de coautoria, ainda que as criações tenham sido simultâneas. Para que se perceba como coautoria, faz-se necessário um esforço *conjunto* na criação *conjunta* de uma identidade intelectual artística *uníssona*. Para isso, é indispensável que a relação entre os envolvidos ativamente no processo de criação seja dialética, dialógica. Não basta a junção posterior de esforços, nem a posterior (re)significação individual, estas são atitudes de leitores, as quais resultaram em posteriores processos criativos individuais, em autorias; não de coautores.

Assim, a leitura atribui sentidos à obra, como Pierre Lévy descreve:

Face à configuração de estímulos, de coerções e de tensões que o texto propõe, a leitura resolve de maneira inventiva e sempre singular o problema do sentido. A inteligência do leitor levanta por cima das páginas vazias uma paisagem semântica móvel e acidentada. (LÉVY, 1996, p. 35)

Porém, a coautoria atribui identidade ao texto, a identidade do gênero. O leitor enquanto coautor, mais do que a atividade de (re)significação, pratica a de criação de identidade/individuação da obra. Esse é o leitor implícito da literatura fantástica, que pode

refletir no leitor empírico a mesma função de coautoria cujo instrumento de criação é a hesitação. *E o leitor implícito das obras analisadas de Borges pode ser coautor e autor.*

Desse modo, por um lado, essas narrativas fantásticas representam o esforço *conjunto* do autor implícito e dos leitores implícito e empírico na criação *conjunta* de uma identidade intelectual artística *uníssona* e, por outro, representam a independência do espírito criativo do leitor, que não se exime de cumprir suas outras obrigações de seus outros papéis, mas cuida da individuação, apropriação, da sua leitura.

Borges, quando, a partir da observação de Taylor Coleridge, conceitua o fantástico, poderia ter apontado para essa autoria que é a materialização da leitura, ou, ainda, da apropriação da leitura: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” (BORGES, 1984r, p. 639). *Como explicar?* Essa é a pergunta central a partir da qual muitas outras são geradas. E a resposta é inquietante: não há uma explicação; apenas hesitação. Isso porque hesitar não envolve necessariamente a negação de explicação; envolve não aceitar o domínio de *uma* explicação. Assim, a hesitação deve ser entendida como a ausência de uma explicação uníssona. *No fantástico, pode haver explicação para o insólito, porém é indefinida, são muitas, várias, proliferantes, contraditórias.* E o leitor está atento a essas explicações.

Essa flor, por exemplo, poderia ser o texto resultante do registro de uma leitura, o qual poderia representar *o Segredo* – ou a *causa* do leitor-militante – transmitido *pelas várias e profícuas interações* que se dão *pelo texto*<sup>42</sup> – entre personagem-leitor, personagem-leitor-autor, texto-simulacro, texto-crítica, texto-encruzilhada, texto-espectro, texto-multiverso, texto-antropofágico, texto-potencial e todas as combinatórias possíveis entre esses universos; os universos que os compõem, e os universos e multiversos que compõem.

Assim, produções como *El jardín...* de Albert são essa flor que atravessa tempos e universos deixando o aroma da recepção autoral. *Albert atravessou El jardín... de Ts'ui Pên e*

---

<sup>42</sup> A construção “*pelo texto*” é empregada com todo seu “poder de palavra” (ANDRADE, 2012, p. 12) e “poder de silêncio” (ANDRADE, 2012, p. 12), podendo ser compreendida em um, dois ou vários sentidos e/ou, ainda, em uma, duas ou várias combinatórias de sentidos possíveis. A expressão “*pelo texto*” prolifera frente a significados que a preposição “por” pode atribuir. Desse modo, “*pelo texto*” poderia indicar: através dele, nele, dentro dele, ao longo dele, ao redor dele, em torno dele, por causa dele, mediante ele, com a utilização dele, em ponto(s) indeterminado(s) dele, em favor dele, em nome dele, em relação a ele. Essa possibilidade de interpretação de “*pelo texto*” articula-se à das “*várias e profícuas interações que se dão*”, potencializando as possibilidades de combinatórias entre esses universos, os universos que os compõem, e os universos e multiversos que compõem. Semelhantemente, a preposição “por” opera em “*o Segredo* transmitido *pelas várias e profícuas interações*”. Cabe destacar que os termos “potencializando” (potenciação), “possibilidades” e “combinatórias” também encontram seu espaço no campo da matemática – cujos conhecimentos também influem na obra borgiana –, com significados que enriquecem esta escrita.



*saiu com uma flor, o seu próprio jardim. Yu Tsun atravessou esse mesmo jardim e saiu indefinido, multiplicado, espectralizado; criou seu próprio jardim.*

Existe, nesse tipo de texto, um clima fantástico que “caracteriza aquele tipo de narrativa que faz ‘pairar no ar’ pensamentos que dificilmente se explicam ou pedem explicação ou mesmo perguntas que mal se formulam e que não exigem respostas” (RIBEIRO, 1983, p. 75). Aqui apresentamos uma hipótese, com algumas especulações ao redor.

Esse tipo de clima é o que o leitor como coautor deve manter, não operacionalizando com a lógica assertiva de sua realidade; antes ele vive, na leitura, a experiência de sua indefinição, mas sem repressões e aceitando a narrativa, bem como sua estética, e vivendo-a da forma que ela apresenta-se a ele: indefinida, fragmentada, inacabada, aberta, invisível.

O fantástico possibilita, ao leitor, viver aquilo que, de outra forma, ele não viveria, fazendo-o refletir sobre a sua realidade e o seu papel nela, inclusive quanto àquelas questões recriminadas na sociedade e no próprio indivíduo. Como Todorov já afirmava:

A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus. Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura. (TODOROV, 1975, p. 167)

O gênero fantástico é um entrelugar de liberdade de reflexão e expressão. Nele pode não haver sequer uma forma de recriminação, pois não há obrigação de haver verdades, não há imposição de operacionalização do paradigma de certo e errado. Pode-se viver o que se deseja, sem o risco de repressões externas ao sujeito. E uma das formas de experimentar essas vivências é a partir da identificação com o personagem.

A identificação não é uma ação acabada e definida, mas um processo; ela ocorre no e pelo processo, de maneira que este nunca termina e, por conseguinte, nunca chega a uma conclusão, à finalização de identidade. Quando esse processo é relacionado ao texto, cabe destacar que este se trata de uma obra aberta e, como tal, lembrando a teoria de Umberto Eco (e também a de Iser) às obras literárias, permeada por espaços vazios, nos quais o leitor pode empenhar-se e engendrar-se.

Nesse instante, fica ainda mais clara a vigência de identificação entre leitor empírico e narrativa fantástica – mais do que com o personagem em si. O fantástico é o gênero da exaltação da constituição lacunar, que valoriza o interlocutor, o *outro*, o receptor, o leitor empírico. Este, como sujeito interacional que é, em constante processo de formação, de

identificação, *identifica-se* na interação com o aspecto indefinido da narrativa, que é inerente ao gênero.

Identificação e gênero fantástico têm como base de formação a alteridade; manifestam-se na interação. Por isso, o fantástico, de forma ampla, enquanto modo literário, trata das questões comuns aos homens, das questões humanas.

[...] a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e lingüística, mas trata-se – como sempre ocorre quando tratamos com elementos de ambigüidade e com o cômico – de algo que afunda suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações. (CESERANI, 2006, p. 100)

Quando o leitor interage e identifica-se com o *outro* – que pode ser o personagem (também sujeito, porque agente de ações) ou a própria narrativa –, seu conhecimento de si passa a ser relacional. A construção de sua identidade centra-se, desse modo, na relação dialética que estabelece com o *mesmo* e o *outro*. Esse processo permite ao ser a vivência do dinamismo de sua identidade, que não se dá nunca por acabada, definida ou fixa, mas sempre em deslocamento e construção, como ocorre à narrativa fantástica.

Essa forma de organização do discurso literário apresenta-se a partir de e para uma perspectiva de um tipo específico de sujeito.

Em certos casos, o modo fantástico vai procurar as áreas de fronteira dentro de nós, na vida interior do homem, na estratificação cultural no interior do personagem, freqüentemente protagonista da experiência do duplo e da aventura cognoscitiva [...] são levados pelo contato e pela experiência perturbadora a redescobrir dentro de si, e através dos eventos vividos ou narrados, formas de conhecimento ou sensações pertencentes a modelos culturais até então abandonados. (CESERANI, 2006, p. 104)

Assim, os personagens são meios de representação do sujeito e, mais que isso, de uma identidade. De modo que a literatura é um meio de descoberta de outros mundos e do seu próprio, de outros e de si. Porém, a narrativa fantástica é a tomada de consciência desse processo. O fantástico trata-se, como se percebe, de um gênero metaliterário, que exalta a literatura enquanto literatura, onde também se pode ler “a ficção enquanto ficção”, e faz isso na literatura, na própria ficção.

E a identificação também funciona, portanto, enquanto processo de (auto)reconhecimento do sujeito, quando este se torna visível e vidente, isto é, observado(r), comportando em si a duplicidade de olhar e ser olhado, ainda que por si mesmo, que olha a *si* e ao *outro* que está em *si*. Esse é um sujeito que *se vê no espelho e espelha* por meio da identificação, interferindo, a partir de uma multiplicidade de reflexões, questionamentos, dúvidas, na identidade. E essa situação, de indecidibilidade, não produz outro efeito que não a hesitação.

Outro sentimento que pode causar essa conjuntura é o estranhamento – o estranho (*Unheimlich*), na concepção de Freud (1976), é o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz –, que, provocado no leitor, é destabilizador. O fantástico é um gênero do estranhamento; nele, apresenta-se e pretende-se manter essa sensação. Esta, que antecede a hesitação, é correlata ao incômodo, na medida em que este também faz emergir a alteridade sobre o *mesmo*, o leitor. Courtine (2006, p. 27) postula a leitura de “textos que incomodem”, pois destabilizam o leitor pondo em evidência as situações, fazendo com que este as questione, hesite. A ambiguidade provocada pela coexistência ambivalente dos contrários é mais um elemento facilitador da identificação, lembrando o que Vax afirma sobre o gênero: “Esta ambivalência é uma das constantes do fantástico” (VAX, 1974, p. 20). Não se objetiva que o leitor afaste-se da obra, antes que ele envolva-se participando da sua construção enquanto manifestação estética.

No fantástico, o leitor é convidado a manter-se em um estado de epifania, não permitindo que a construção de sentidos, de certezas tome-lhe a “emoção do momento”, o que a obra provoca-lhe e é indescritível, a inquietação afásica das incertezas e ambiguidades – no que se pode perceber uma articulação com a afasia do ceticismo. Entretanto, o personagem-leitor das obras investigadas pronuncia-se; ele posiciona-se e dá voz a esse posicionamento, agindo ativamente sobre a obra; mais do que cooperar, ele opera nela.

A partir da análise empreendida pelo personagem-leitor e da análise que dele fazemos, torna-se mais clara a compreensão do leitor como sujeito ativo no processo de leitura, construindo textos para si ao enxergar, nas obras apócrifas postas, objetos de seu interesse e desejo, nos quais reconhecemos Borges também – e, nesta tese, leitura de leituras, reconhece-se a mim.

Esses objetos de desejo refletem em mais que um texto de prazer, “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura” (BARTHES, 1987, p. 20-1, grifo do autor), é também um texto de fruição, “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo *enfado*), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consciência de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.” (BARTHES, 1987, p. 21, grifo nosso)<sup>43</sup>. Na conciliação desses dois textos, nessa “intermitência” (BARTHES, 1987, p. 15) – entrelugar de coexistência de diferentes, como nu e coberto, e pele e tecido, ou, ainda, fantástico e policial (como é, este último, o caso de “El jardín...”

---

<sup>43</sup> Em “El jardín...” Yu Tsun, na última frase de seu relato, revela-se cansado: “No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio.” (BORGES, 1984g, p. 480).

propriedade pelo entrelugar do fantástico) –, tem-se *o prazer, a fruição, o prazer fruidor e a fruição prazerosa do texto*, o que só poderia ser experimentado por um leitor anacrônico, como Pierre Menard.

Ora, é um sujeito anacrônico aquele que mantém os dois textos em seu campo e em sua mão as rédeas do prazer e da fruição, pois participa ao mesmo tempo e contraditoriamente do hedonismo profundo de toda cultura (que entra nele pacificamente sob a cobertura de uma arte de viver de que fazem parte os livros antigos) e da destruição dessa cultura: ele frui da consistência de seu ego (é seu prazer) e procura sua perda (é a sua fruição). *É um sujeito duas vezes clivado, duas vezes perverso.* (BARTHES, 1987, p. 21, grifo nosso)

A perversão “é o regime do prazer textual” (BARTHES, 1987, p. 15). Assim relaciona-se com o texto o personagem-leitor que investigamos. Este vive, em uma leitura, muitas e várias leituras. Desse modo, o leitor implícito do texto-simulacro relaciona-se com o leitor empírico deste, o personagem-leitor. A apreensão que este faz da obra, por meio da vivência da experiência estética, é uma interpretação transgressora, que transforma o *outro* e a *si*. E o leitor empírico encenado no conto relaciona-se com o leitor empírico desta realidade imediata. Assim, é possível que este também seja clivado e perverso, “*duas vezes clivado, duas vezes perverso*” (BARTHES, 1987, p. 21, grifo nosso).

Foucault afirma que “a interpretação não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente; ela necessita *apoderar-se, e violentamente*, de uma interpretação que está ali, que deve trucidar, revolver e romper a golpes de martelo” (FOUCAULT, 1987, p. 23, grifo nosso). Essa perspectiva dista da concepção da análise estrutural do texto, pois reflete uma relação contraditória de aproximação e afastamento, identificação e apropriação violentas, sem pudores. Essa relação, forma de interação, é possível propriamente em razão do espaço em que tal processo manifesta-se: o entrelugar – das pessoas, dos personagens, dos textos, dos universos e dos multiversos envolvidos, em suas várias combinações.

Nesse ambiente, desenvolve-se a duplicidade de texto e leitor, mas este se manifesta como o simulacro deleuziano, pois tem o caráter transgressor, não se pretende ser como a cópia platônica que, submetendo-se ao original, intenta conservá-lo em continuidade. O leitor faz proliferar o fantástico em transformação, de forma que cópia e original “não têm por essência senão serem simulados” (DELEUZE, 1974, p. 268). Isso significa ser, simultaneamente, repetição (continuidade) e diferença – o *jogo da différance* apresentado por Derrida (1995) –, marcados pela continuidade e a contraditoriedade, o que é uma violação ao texto, um ataque do leitor cujo resultado é a apropriação. Esta se revela no movimento de assimilação e expressão, como percebido na figura do personagem-leitor Albert, de “El jardín

de senderos que se bifurcan” (1984g), que criou o seu *Jardín...*. Disso decorreria a percepção de uma postura de apropriação e ressignificação, bem como de transformação do *eu* pelo reconhecimento de *outro(s) eu*. Esse é um processo decorrente da leitura e que, nos contos investigados, pode ser percebido em maior ou menor grau porquanto são materializações de leituras criativas, resultantes de recepções autorais.

Assim, a partir da articulação do conceito de entrelugar (BHABHA, 1998) com os de duplicidade e coexistência dos contrários, tem-se o desenvolvimento da percepção do fantástico como um gênero do *entre*; um entrelugar onde entressujeitos interagem, por meio do fio condutor da hesitação, para a construção de identidade – do *eu*, do *outro* e do espaço onde se articulam, isto é, do texto e do gênero.

Nesse espaço de suspensão e dualidade, há sempre alguma interrogação, aparente ou não, movendo as engrenagens do texto, e este a todo tempo provoca o leitor, chamando-o a participar. Essa grande demanda de participação do leitor é uma das razões por que esse gênero pode ser significativamente proveitoso para a investigação desse sujeito representado pelos personagens-leitores que expõem suas interpretações. Afinal, a partir da leitura que se faz de uma obra fantástica, é possível identificar diversos aspectos da identidade do leitor, uma vez que não há respostas definidas para um questionamento complexo quanto a determinada atitude de um personagem, por exemplo, e não há um limite definido de respostas – as possibilidades são inúmeras, podendo ser tantas quantas forem as leituras, podendo ser infinitas. Ademais, essa capacidade de abertura do fantástico colabora com o projeto de um texto infinito, que foi um tema tantas vezes presente nas produções de Borges e que se percebe nas três ficções principais aqui estudadas, apontando também para o leitor-eterno e o leitor-militante.

Dos três contos analisados, dois são declaradamente narrativas fantásticas: Pierre Menard, autor del Quijote” (1984ab), com um fragmento de livro que, não sendo uma cópia, coincide linguisticamente com outro e revela-se infinito; e “Examen de la obra de Herbert Quain” (1984l), com suas obras experimentais, *The God of the Labyrinth*, um romance policial cuja solução dada pelo detetive é errada, *April March*, um romance regressivo no modo de narrar, *The Secret Mirror*, uma narrativa de dois atos paralelos e diversos com um *centro invisível* que os entrelaça, e *Statements*, uma coletânea de oito relatos, cada um composto por um argumento que é frustrado pelo próprio autor. E o terceiro conto, “El jardín de senderos que se bifurcan” (1984g), é apresentado, no prólogo (1984ad) a *Ficciones* (1984m), como uma narrativa policial, mas pode ser interpretado como fantástico quando se analisa o romance caótico de Ts’ui Pên que problematiza a noção de tempo.

### 3.1.2 Ficciones fora dos eixos: justos desajustes de Borges

The time is out of joint.<sup>44</sup>

*William Shakespeare*<sup>45</sup>

O tempo está/é fora dos eixos. Sem presente, passado ou futuro, Derrida apresenta-nos uma questão de justiça. O tempo só pode então ser compreendido a partir do seu grau de eternidade, de ser, ou não ser, ou ser e não ser. Isso é refletir sobre o tempo enquanto tempo, e não em medidas de espacialidade. Isso é justiça. Isso é dar aquilo que não se tem e é devido.

[...] “*The time is out of joint*”, o tempo está *desarticulado*, demitido, desconjuntado, deslocado, o tempo está desconcertado, consertado e desconcertado, *desordenado*, ao mesmo tempo desregrado e louco. O mundo está fora dos eixos, o mundo se encontra desportado, fora de si mesmo, desajustado. [...] Em “*The time is out of joint*”, *time* é umas vezes o *tempo* mesmo, a temporalidade do tempo, outras vezes o que a temporalidade torna possível (o tempo como *história*, o correr do tempo, o tempo em que vivemos, os dias de hoje, a época), outras vezes, por conseguinte, o *mundo* como ele vai, nosso mundo hoje, a atualidade: esta onde as coisas vão bem (*whither*) e aquela onde vão de mal a pior, onde apodrecem (*whither*); esta que vai não vai, aquela onde não se vai para trás, nem tampouco para adiante, conforme se esperaria nos dias de hoje. *Time*: é o tempo, assim como é a história e também o mundo. “*The time is out of joint*” [...]. (DERRIDA, 1994, p. 34-5, grifos do autor)

Desajustar tempo e espaço é o que podemos chamar de ato de justiça; é dado ao tempo e ao espaço aquilo que lhes é devido, isto é, a sua desassociação ademais da interrelação habitual, sendo percebidos enquanto *ser e não ser* o outro – tempo é e não é espaço. Todavia, é também um ato de justeza; Borges emprega a *exatidão*, põe em cena a coisa exata, justa – uma marca também de Calvino.

Isso Borges realiza em escritos como “Pierre Menard, autor del Quijote” (1984ab), “Examen de la obra de Herbert Quain” (1984l) e “El jardín de senderos que se bifurcan” (1984g); o tempo é tematizado para além da dimensão espacial que lhe é atribuída frequentemente. E a questão do tempo foi uma das maiores inquietações de Borges.

[...] podemos prescindir en nuestro pensamiento del espacio, pero de ninguna manera podemos prescindir del tiempo [...]. Porque el tiempo es el problema esencial de la existencia. El tiempo es la sucesión. Existir es ser tiempo. Nosotros somos el tiempo. Quiero decir que no se puede prescindir del tiempo. Nuestra conciencia está continuamente pasando de un estado a otro, y eso es el tiempo: la sucesión. (ALIFANO, 1986, p. 245-6)

<sup>44</sup> Em português: “O tempo está fora dos eixos.” (tradução nossa).

<sup>45</sup> 2003, p. 53.

Nossa percepção limitada do tempo dá-se na sucessão; independente do modo como se apresentem as ideias, pensamos uma ideia por vez. Borges problematiza e desconstrói, nas obras estudadas, a noção e a percepção do tempo, pensando-o de modo não-linear, múltiplo. Na figura do anseio por construir um livro infinito, tem-se também o esforço por compreender e construir o tempo infinito, ilimitado, desprovido das limitações postas pelo referencial do *agora*, único e imperioso. E essa mesma energia é aplicada quanto ao espaço e ao sujeito indeterminados, ilimitados, infinitos. Assim, ao empreender a fabulação de um livro infinito, esse autor, criou para si também outra noção de espaço, tempo e sujeito; somos apresentados a personagens-leitores-autores experimentadores do tempo, do espaço e da subjetividade e que ousam inesperadas técnicas de produção artístico-literária e a personagens-leitores que corporificam a presença de um leitor-autor que ativa a obra.

Borges, assim como Stephen Hawking (2005) com sua *teoria de tudo (theory of evrything)*, oblitera os absolutos de tempo e espaço – assim como Santo Agostinho, o que é desenvolvido em 3.3.3.1 Ficções de “El jardín...” quando da reflexão sobre o tempo. Borges questiona o enclausuramento do *eu* em um tempo e um espaço que se definem pela presença corpórea do sujeito. Ao ler e ouvir, o sujeito experimenta, vivencia e – por que não? – vive! Em uma experiência catártica, o cérebro libera impulsos de sensações que se equiparam àqueles emitidos caso o sujeito houvesse vivido diretamente aquele fato, ignorando que a experiência tenha sido intermediada por um relato. O cerne da discussão é: o que separa o *eu* de um *outro* é tão somente a presença corpórea em um tempo exato, isto é, o tempo e o espaço?

Nas produções em foco de Borges, tem-se o questionamento das fronteiras entre o *eu* e o *outro*, o processo de criação artística e a obra criada, a escrita e a imagem e as diversas línguas; há o embaçamento do que seriam as linhas limítrofes. Nesses textos, o *eu* também vive a experiência vivida pelo *outro*, e não o sente como o *outro*, colocando-se no lugar desse *outro*, mas sendo o *eu*, ao seu modo, exalando suas próprias reações e vivendo, nessa medida, em uma só vida, várias vidas, vários tempos e espaços, que alteram seu ser – assim como ocorreu a Menard, que se propôs a, sendo leitor, reescrever o *Don Quijote...* não como imitação, mas como criação. Assim, essa é uma experiência tão real quanto a ferida que se vê nitidamente após uma queda, do mesmo modo como sentir o cheiro de uma flor ao lembrar-se dela é tão real quanto no momento em que, efetivamente, estavam presentes a flor e o seu aroma.

São esmaecidas as fronteiras espaço-temporais do *eu*, e abertas as cortinas para o que é chamado aqui de a *teoria de todos*. Eu sou Julianas, Evas, Adões, Cains, Abéis, Marias, Anas,

Zulmiras, Ricardos, Josés, Martas, Evertons, Borges, famosos e anônimos, aqueles que conheço e aqueles que desconheço. Direta ou indiretamente, estamos interligados por interfaces variadas e, por vezes, indeterminadas. Borges é Evertons, Martas, Josés, Ricardos, Zulmiras, Anas, Marias, Abéis, Cains, Adões, Evas, Julianas. Na medida em que sou *outro*, o *outro* me é, o *outro* é *eu*. É passado, é presente e é futuro; é lá e é aqui; e é agora. Assim como foi passado, foi presente e foi futuro; foi lá e foi aqui; e foi agora. Sim, ele viveu e vive várias vidas fora de si, fora de sua existência segundo a condição *sine qua non* do corpo físico – condição defendida pela maioria para definir o *ser*. Essa pulverização das fronteiras de espaço e tempo para a constituição do *ser* é investigada pela interface da leitura, atentando para a figura do leitor e a sua transformação leitora, (re)criando(-se).

Os três contos estudados apresentam a análise dos resultados dos esforços dos personagens-leitores protagonistas para, por meio de diferentes experimentos de técnica, alcançar a criação de um livro infinito. Menard, aplicou as técnicas do anacronismo e das atribuições errôneas; Quain, as da ramificação e combinatória; e Ts’ui Pên, as da aleatoriedade, contradição e simultaneidade. Suas produções, na visão dos personagens-leitores que as analisaram, alcançaram apontar para a infinitude. Para isso, contribui também o fato de que os três personagens-autores já estavam mortos ao serem analisadas suas obras, o que é informado logo na apresentação do personagem-autor pelo personagem-leitor-autor.

A morte do criador do texto parece ter relação com a de um diretor no experimento apresentado em “Tlön, uqbar, orbis tertius”.

El director de una de las cárceles del estado comunicó a los presos que en el antiguo lecho de un río había ciertos sepulcros y prometió la libertad a quienes trajeran un hallazgo importante. Durante los meses que precedieron a la excavación les mostraron láminas fotográficas de lo que iban a hallar. Ese primer intento probó que la esperanza y la avidez pueden inhibir; una semana de trabajo con la pala y el pico no logró exhumar otro hron que una rueda herrumbrosa, de fecha posterior al experimento. Éste se mantuvo secreto y se repitió después en cuatro colegios. En tres fue casi total el fracaso; en el cuarto (cuyo director murió casualmente durante las primeras excavaciones) los discípulos *exhumaron – o produjeron –* una máscara de oro, una espada arcaica, dos o tres ánforas de barro y el verdinoso y mutilado torso de un rey con una inscripción en el pecho que no se ha logrado aún descifrar. Así se descubrió la improcedencia de testigos que conocieran la naturaleza experimental de la busca... (BORGES, 1984af, p. 439, grifo nosso)

Com a morte dos autores, alcança-se efeito similar à do diretor do quarto colégio, um efeito positivo, e talvez criativo, produtivo. Borges mata os personagens-autores, como em “Ragnarök” (BORGES, 1984ae) – na mitologia nórdica, o equivalente ao Juízo Final –, os homens, os quais estavam em uma Faculdade de Letras e Filosofia, mataram os deuses: “Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente



dimos muerte a los Dioses.” (BORGES, 1984ae, p. 806). Assim, essas ficções apócrifas, bem como os leitores delas, ficam decididamente desobrigadas da figura do autor. Não há autoridades, poderes reguladores sendo exercidos sobre o texto e/ou a recepção. E isso é potencializado pela condição experimental e *assombrosa* dos textos apócrifos desses personagens-autores, pelo caráter fragmentário dos elementos em interação na obra e pela ausência da identificação do nome próprio dos personagens-leitores que exercem o papel de crítico, leitor especializado dessas produções.

Essa série de co-incidências, repetições, reproduções, pontos de interseção cria um efeito assombroso, revelando um ambiente tal qual um bosque de espelhos fragmentados e de diferentes formatos – alguns esféricos, circulares –, que se reproduzem ao infinito mantendo pontos de identidade, mas não sem distorções. Esse espaço especular e metonímico é também camaleonesco; constantemente, constrói-se, veste-se e traveste-se de tudo que nele adentre – sendo a instabilidade e o mimetismo outros mecanismos pelos quais a infinitude se dá. Trata-se também de um espaço de conhecimento e autoconhecimento promovidos pela via do altruísmo, da percepção do duplo, das identificações e não-identificações, bem como das desidentificações. Há, nesse ambiente, um infinito diálogo entre o *eu* e o *outro*, o *eu* e o *outro-eu*, o indivíduo e o coletivo, o real e o sobrenatural, um universo e outro, entre os muitos universos, entre um universo e um multiverso, entre os multiversos.

Nesse ambiente, são postos os Narcisos de nossos estudos, essas narrativas autocentradas e autocentradoras – na medida em que colocam o leitor nessa mesma lógica de autocentramento, fazendo-o olhar para si e buscar a si. Entretanto, cabe lembrar que esses não são espelhos sólidos, mas fluidos, moventes e insólitos, alguns turbulentos, que, como a superfície da água, podem ser atravessados e, após isso, passa a conter, a abraçar, e não mais refletir, o autor do olhar, o leitor. Assim, no progressivo mergulho narcísico, ela não contém mais o reflexo porém contém o refletido, em, como Bessière (*apud* CESERANI, 2006, p. 64-5) afirma ao falar da narrativa fantástica, “o *jogo do nada e do excesso*, do negativo e do positivo” (grifo nosso).

Trata-se de um experimentalismo narrativo que enseja a construção de uma imagem plurissignificante do real.

Rêvez, rêvez de moi!... Sans vous, belles fontaines,  
Ma beauté, ma douleur, me seraient incertaines.  
Je chercherais en vain ce que j'ai de plus cher,  
Sa tendresse confuse étonnerait ma chair,  
Et mes *tristes* regards, ignorants de mes charmes,

À d'autres que moi-même. adresseraient leurs larmes...<sup>46</sup> (VALÉRY, 2013, p. 50, grifo nosso)

O quinto verso é traduzido por Castañon Guimarães como: “E meu *sombrio* olhar, sem saber meus encantos,” (VALÉRY, 2013, p. 51, grifo nosso). É marcado que há em Narciso o assombro, o mesmo presente nos três principais contos borgiano investigados, aquele decorrente da admiração de si, da autoadmiração. Esses Autoadmiradores são personagens e textos desajustados quanto a tempo, espaço e subjetividade que compõem a própria matéria do texto.

Com tempo, espaço e personagens retirados dos eixos, a narrativa está fora dos eixos, e o leitor está fora dos eixos. Não se trata de retirá-los de *seus* eixos, mas de reconhecer sua inerente ausência de eixos, sua imanência desajustada, e então obliterar os eixos que lhe foram con-feridos na tentativa de aprisioná-los em lógicas interpretativas sobretudo do tempo e do espaço, e do tempo compreendido tal qual o espaço, onde dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar.

Caberia o aprofundamento das análises desse ato – que é estético – de justiça e justeza em toda a obra de Borges, porém, neste esforço de pensar a obra borgiana à luz das reflexões de Derrida em *Espectros de Marx* (1994), concentramos nosso foco nos contos já investigados.

Em *Espectros de Marx*, Derrida desnuda a realidade povoada de espectros. Somos convidados a conviver com os fantasmas; nada foge à espectralidade. Somos herdeiros, e herdeiros enlutados, que compartilham de um “eterno presente” (DERRIDA, 1994, p. 101) prefigurado pelo desajuste. Tem-se, então, outra percepção do tempo. E a história, portanto, é reconfigurada, rompendo-se com a noção de tempo histórico, bem como de passado, presente e futuro.

O gesto de desconstrução, como um gesto de força, constitui, nas obras analisadas de Borges, um efeito fantasmal, mas “não se trata aqui unicamente de uma espiritualização, nem mesmo autonomização do espírito, da idéia ou do pensamento, tal como essa se produz, no idealismo hegeliano” (DERRIDA, 1994, p. 170). Trata-se de um momento posterior, que, após então a autonomização, atribui à narrativa

[...] uma dimensão suplementar, um simulacro, uma alienação ou uma expropriação a mais. A saber, um corpo! Uma carne (*Leib*)! Pois, não há fantasma, não há jamais

---

<sup>46</sup> Em português: “Sonhai, sonhai comigo!... Sem vós, ó nascentes,/ Minha beleza e dor não seriam patentes./ Isto que me é mais caro em vão eu buscaria,/ Sua confusa ternura ao corpo assustaria,/ E meu *sombrio* olhar, sem saber meus encantos,/ A outros que não eu mostraria seus prantos...” (VALÉRY, 2013, p. 51, grifo nosso).

dever-espectro do espírito sem, ao menos, uma aparência de carne, num espaço de visibilidade invisível, como des-aparecer de uma aparição. Para que haja fantasma é preciso um retorno ao corpo, mas a um corpo mais abstrato do que nunca. (DERRIDA, 1994, p. 170, grifo do autor)

O corpo manifesta-se pelo não corpo, pela desconstrução do corpo. Borges – por meio de: desconstrução do corpo de uma narrativa e caráter metaliterário – atribui à literatura um corpo mais abstrato que nunca. Tem-se, nessa medida, o retorno de uma abstração “a um corpo mais abstrato do que nunca” (DERRIDA, 1994, p. 170). Assim, tem-se: abstração de abstração, “fantasma de fantasma” (DERRIDA, 1994, p. 170), “o fantasma do fantasma do espectro-espírito, simulacro de simulacros sem fim” (DERRIDA, 1994, p. 171)<sup>47</sup>. Tem-se os centros invisíveis e os leitores, leitor-autor, leitor-militante e leitor-eterno. Eis o labirinto borgiano!

O *Don Quijote...* de Pierre Menard e o *Don Quijote...* de Cervantes, alguns dos fantasmas na obra em questão de Borges, articulam-se por meio do efeito de apagamento de um corpo e profecia da existência de outro. Há uma construção por meio da desconstrução, uma presença por meio da ausência. Trata-se de uma experiência estética em que uma narrativa inaparente revela-se pela desconstrução de uma narrativa aparente. Epifania!

Quanto à presença pela ausência, a produção teórica de Hans Ulrich Gumbrecht apresenta reflexões que coadunam com os construtos elaborados por Derrida sobre o processo espectral enquanto “*incorporação paradoxal*” (DERRIDA, 1994, p. 170, grifo nosso). Em seu livro *Produção de Presença* (2010), Gumbrecht convida-nos a uma nova percepção da experiência estética, compreendida como *experiência vivida*. A experiência estética não está, para ele, relacionada ao sobrenatural, mas ao natural, à vida, a *bios*. Tal experiência manifesta-se quando o homem integra-se em **simbiose** – interação ecológica mutuamente vantajosa entre organismos de diferentes espécies – ao mundo. Isso está relacionado a permitir-se ser afetado – tocado – pelas coisas. No entanto, é necessário reduzir a importância dada ao sentido para atentar à presença e propiciar que esses elementos relacionem-se sem a prevalência de um sobre o outro, em uma espécie de equilíbrio que, na verdade, possibilita a oscilação entre esses dois efeitos. Da mesma forma como ocorre na interação dos gêneros policial e fantástico em “El jardín...”.

---

<sup>47</sup> Isso nos remete à terceira categoria de simulacro abordada por Baudrillard: simulacro de simulação (que também podemos dizer simulacro de simulacro), em “Simulacros e simulação” (1991). Baudrillard considera três categorias de simulacro: simulacros naturais, simulacros produtivos e simulacros de simulação. Às duas primeiras categorias, correspondem, respectivamente, o imaginário da utopia e a ficção científica. A terceira categoria de simulacro é apresentada pelo autor como uma “promessa”, não havendo se revelado ainda na época dessa publicação. Nos simulacros de simulação, não haveria o isolamento de ficção e teoria, e a indistinção entre imaginário e real abriria caminho para a presentificação da *metatécnica*. Esta categoria é a que, segundo Baudrillard, ainda pode interessar-nos.

É preciso aceitar a perda do domínio, a perda do domínio do sentido, para recuperação da dimensão espacial e corpórea da nossa existência, vivenciando as sensações por essas dimensões, na simultaneidade de sentido e presença – ainda que uma presença pela ausência, tal como o simulacro, o espectral, o fantasmático.

A tensão/oscilação entre os efeitos de sentido e de presença provoca instabilidade e desassossego no confronto com o objeto estético, e tem-se a experiência estética. Esta é imprevisível – não se pode determinar quando, como ou com qual intensidade vá ocorrer, ou se vai ocorrer –, inapreensível e efêmera. Eis a epifania de que nos fala Gumbrecht.

Essa experiência impassível de normatização faz gritar o desajuste. Não é possível estabelecer regras ou padrões para a criação deste estado, sim, estado!, pois opõe-se a *ser*, permanecer, embora infira sobre, e altere, o ser. Dessa ausência de arrumação, emerge o desajuste, o turbilhão indescritível e incontrolável da impactação pela presença, que não sempre é materialmente presente.

A ausência pode revelar mais presença que a presença, por instaurar um entrelugar da presença e da ausência. A presença pela negativa pode mostrar-se mais perturbadora e, por isso, mais inquietante, em uma necessidade de romper com o silêncio, deixar transbordar o desajuste. Todavia, há a simultânea necessidade de manter a paralisia de sentidos frente à presença, para permanecer no *ser afetado* por sua *performance*.

O espectro também provoca o desajuste entre natural e sobrenatural, e razão e desrazão e não pode ser contido – sequer em si. Nessa medida, o espectro é uma presença mais transformadora que um corpo material, concreto, tangível. O espectro torna-se, portanto, mais real que o convencionalizado real; torna-se dono de maior existência, sentido, significação, interação com o mundo. No entanto, não se trata de um não corpo, mas de uma existência que se abre entre o corpo e o não corpo, entre o ser e o não ser, uma existência que é o corpo e o não corpo, o ser e o não ser, não se pode dizer que é o corpo ou o ser, ou ainda o não corpo ou o não ser. Desse modo, os espectros – “nem alma nem corpo, e uma e outra” (DERRIDA, 1994, p. 21) – “não são nem o Um [...] nem o Outro [...] mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de *ambos*” (BHABHA, 1998, p. 54-5, grifo nosso); são um *entrelugar* que, pela desconstrução e a metatécnica, revela novas formas de compreender e interpretar o corpo e o não corpo. Os espectros são “o *mais de um*” (DERRIDA, 1994, p. 13, grifo do autor) e “o *menos de um*” (DERRIDA, 1994, p. 17, grifo do autor), horda e dispersão.

Outro modo, portanto, de refletir sobre os justos desajustes de Borges nas narrativas ficcionais, porquanto espaços de articulação *entre* corpo/narrativa e não corpo/não narrativa, é pelo viés do *entrelugar* (BHABHA, 1998) – já discutido. Assim, os desajustes instaurados por

Borges são reconhecidos como um espaço plural e fragmentado, marcado por descentramento e heterogeneidade, podendo comportar até os contraditórios citados.

No deslocamento por entre corpo e não corpo, presença e ausência – o deslocamento da narrativa (e dos seus elementos) e dos sujeitos envolvidos na construção discursiva –, tem-se o descentramento, o desajuste do sujeito, e do tempo. O sujeito percebe-se, outra vez, “significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriedade do ‘presente’” (BHABHA, 1998, p. 297). Em uma espécie de inadequação a si, sujeito e tempo tornam-se não contemporâneos a si, tornam-se mais do que o *presente vivo*, “em direção a uma *sobre-vida*, a saber, um traço com relação ao qual vida e morte seriam somente traços e traços de traços, uma sobrevida cuja possibilidade vem antecipadamente desajuntar ou desajustar a identidade a si do presente vivo. Espíritos” (DERRIDA, 1994, p. 13, grifo do autor). Esse é um presente que funda e inaugura tanto a si quanto a seu futuro e a seu passado, escovando a história a contrapelo e dotando-a de anacronia, o que alude a Pierre Menard; é “um tempo preenchido de Agora (*Jetztzeit*)” (BENJAMIN, 2012, p. 18, grifo do autor); é um tempo preenchido de espectros, preenchido dos que “*não estão presentes*” (DERRIDA, 1994, p. 12, grifo do autor).

Sem essa *não-contemporaneidade a si do presente vivo*, sem isto que secretamente o desajusta, sem essa responsabilidade e respeito pela justiça com relação a esses que *não estão presentes*, que não estão mais ou ainda não estão *presentes* e *vivos*, que sentido teria formular-se a pergunta “onde?”, “onde amanhã?” (“*whither?*”). (DERRIDA, 1994, p. 12, grifos do autor)

Perguntar “onde?” ou “onde amanhã?” é o mesmo que perguntar: *Para onde vai?*. Esse questionamento, direcionado ao porvir e proveniente do porvir, extrapola os limites do presente e da presença, vai “*para além, portanto, do presente vivo em geral*” (DERRIDA, 1994, p. 12, grifo do autor). Prestar-se a falar para além do presente, para além do vivo, para além do corpo é um ato de justiça e justeza. O desajuste do presente vivo é um ato de justiça e justeza. Nas palavras de Derrida (1994, p. 11, grifo do autor): “Se me presto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça”.

A negativa pode ser preenchida de mais sentido que a afirmativa e gerar maior tensão entre sentido e presença. E podem-se perguntar: “[...] como pode retornar e apresentar-se de novo, outra vez, como o novo? Como pode estar presente, de novo, quando seu tempo não está mais presente?” (DERRIDA, 1994, p. 73). O efeito de presença pode ocorrer pela

ausência *presentificante*; “nem presente nem ausente, ele espectraliza” (DERRIDA, 1994, p. 75).

*Presença e ausência relacionam-se em tensão, como presença e sentido, em epifania.*

A epifania, diretamente relacionada a momentos de intensidade, sempre tem um elemento de violência, que é a manifestação do poder de atuar em ou bloquear espaços com corpos, ou pensamentos, ou sentidos. A epifania é um embate entre sentido e presença decorrente de um outro prévio, entre sentidos, incluindo entre aqueles determinados socialmente e aqueles que se erguem a partir da experiência vivida.

De igual modo, dá-se a relação do leitor atento com a obra de Borges, autor que, a partir da experiência vivida, desestabiliza os estatutos de ficção e realidade, e ficção e teoria, bem como de tempo e de espaço, fazendo esvanecer as fronteiras e desajustando tais conceitos. Em Borges, vida e literatura são intrinsecamente relacionadas.

Desde cedo, a relação de Jorge Luis Borges com os livros e com a leitura era tão intensa que sua vida avançou na direção de questões literárias. Assim,

A biografia de Borges, despida de atos espetaculares, é discreta na exibição de paixões privadas. Quase não tem importância uma “vida” de Borges fora das histórias e encontros com os livros, as leais amizades literárias e algumas viagens que – sobretudo a primeira à Europa, entre 1914 e 1921 – foram capítulos de uma educação estética. Como também acontece com Sarmiento, o mito biográfico se funda na apropriação da literatura: o *Quixote*, lido pela primeira vez na infância, em tradução inglesa; a tradução, aos nove anos, de um conto de Oscar Wilde; o fascínio por Chesterton, Kipling e Stevenson; as traduções de Kafka, Faulkner e Virginia Woolf; a amizade juvenil, na Espanha, com o ultraísmo; a familiaridade com a poesia gauchesca e aversão pelas letras de tango; a caprichosa e produtiva relação com Evaristo Carriego, poeta modesto que seu pai havia frequentado; a devoção por Macedonio Fernández, e o gosto por escritores “estranhos”, marginais ou menores; as antologias que preparou com Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo; a desconfiança velada diante do *criollismo* de *Don Segundo Sombra*; a sedução das literaturas escandinavas, das *Mil e uma noites* e da *Odisseia*; a tradução “aportenhada” das últimas páginas de Ulisses; a veneração pela cabala e pela *Divina Comédia*. (SARLO, 2008, p. 15, grifos do autor)

Nesse trecho, encontra-se um panorama da vida-obra de Borges e percebe-se a indissociabilidade entre literatura e experiência vivida, de modo que se podem afirmar a autoficcionalização do leitor e a do texto como outros dois elementos a compor esse quadro. Assim, é possível compreender um pouco o trajeto intelectual que o tornou “escritor-crítico, contista-filósofo” (SARLO, 2008, p. 19-20) adorado pela “crítica, que descobre nele as figuras platônicas de suas próprias preocupações: a teoria da intertextualidade, os limites da ilusão referencial, a relação entre conhecimento e linguagem, os dilemas da representação e da narração” (SARLO, 2008, p. 19-20), como já citado. Neste estudo, as obras de Broges são

percebidas enquanto *simulacros de simulação*, enquanto *fantasma de fantasma*, *simulacro de simulacro*.

“El acercamiento a Almotásim” (BORGES, 1984d), também em forma de resenha crítica e tendo sido publicado pela primeira vez na sessão final de *Historia de la eternidad* (1936/2011), é o relato que inaugura a tendência borgiana de transitar entre a ficção e a crítica. Isso ocorre na medida em que, em suas construções linguísticas, Borges, mais do que refletir sobre os processos de criação e recepção de textos literários, reflete sobre tais processos construídos na própria narrativa em questão. São apresentadas entradas de interpretação e análise para o in-aparente lido, e também para o aparente, como para o *Don Quijote...* de Pierre Menard e para o *Don Quijote...* de Cervantes. Isso é alcançado por meio do emprego do personagem-leitor especializado (um crítico) como estratégia discursiva para construção de uma obra que se mostra como *mimese do produto e mimese do processo*, e sendo uma *autorreflexão autoconsciente explícita*.

Por meio dessa estética, Borges forja um leitor para *si* e feito de *si*; autoficcionaliza-se enquanto Borges-leitor e ainda autoficcionaliza o texto. Ele cria mais espectros. Um, o leitor, inquire como Hamlet o faz ao fantasma: “why is this? wherefore? What should we do?”<sup>48</sup> (SHAKESPEARE, 2003, p. 115, 1.4.57). *Para onde vai?*. Assim, para além do presente vivo, o leitor volta-se ao por-vir, que sopra de todas as direções, pois já não se fala mais de tempo cronológico, mas da anacronia. *Fantasma de fantasma*, esse leitor é inventado por meio de um ato de justiça e justeza e é ele próprio um ato de justiça e justeza. Fantasma elevado ao quadrado. Justiça e justeza elevadas ao quadrado.

Desajustadas as barreiras do tempo, o registro de leituras pode representar um campo fértil para as discussões literárias. Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, não foi criado materialmente outro *Don Quijote...*, mas, pela aparição do espectro, pôde-se desenvolver uma interpretação para o inaparente, a qual transforma o inaparente e o aparente. Percebe-se, na obra de Borges,

[...] uma interpretação que transforma o que interpreta, eis aí uma definição do performativo que é tão pouco ortodoxa com referência à *speech act theory* quanto a XI das Teses sobre Feuerbach (“Os filósofos apenas interpretam o mundo de formas diferentes, o que importa é transformá-lo”, *Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber drauf an, sie zu verändern*). (DERRIDA, 1994, p. 75, grifos do autor)

Com a criação de *interpretação que transforma o que interpreta*, surgiram, na obra de Borges, escritores e obras apócrifos, como Pierre Menard e seu *Don Quijote...*, Herbert Quain,

<sup>48</sup> Em português: “por que isso? Por quê? O que poderíamos fazer?” (tradução nossa).

e Ts'ui Pên, que figuram em *Ficciones* (1984m). Esses contos são ensaios críticos sobre textos fictícios não realizados, o que se manifesta enquanto uma crítica possível de um texto possível – retomando citações já realizadas: “fantasma de fantasma” (DERRIDA, 1994, p. 170), “fantasma do fantasma do espectro-espírito, simulacro de simulacros sem fim” (DERRIDA, 1994, p. 171).

Em “Pierre Menard, autor del Quijote”, na análise de mesmo excerto do capítulo IX, “... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir” (BORGES, 1984ab, p. 449), Cervantes teria realizado um elogio retórico da história enquanto Menard, contemporâneo de William James, teria tomado a história enquanto indagação da realidade. Menard retira *Don Quijote...* de sua caduquice. Borges retira o tempo dos eixos. E assim se poderia, usando os mesmos exemplos arrolados no conto, ler a *Odisseia* como posterior à *Eneida* e *Imitação de Cristo* como se fosse de autoria de James Joyce. E, ainda, seria possível ler *Don Quijote...* (1605/2009) como uma narrativa fantástica embora o fantástico seja, por excelência, um gênero da modernidade, surgido no século XIX. Abolem-se as fronteiras entre o sonho e a realidade, a loucura e a realidade, o delírio e a realidade. Desajuste justo de Borges.

De diferentes formas, é proposta a questão da interpretação que transforma. No conto “Examen de la obra de Herbert Quain”, o personagem-leitor crítico afirma que o leitor de *The God of the Labyrinth* é mais astuto que o detetive (BORGES, 1984l, p. 462) e fala sobre a extinção dos leitores, uma vez que estes seriam, de fato ou potencialmente, escritores, e, portanto, nenhum texto seria acabado e encerrado em eixos. O texto não se encerraria em seus limites de tempo e espaço; antes se abriria ao leitor e ao tempo, podendo ser transformado. Quain apresenta esse texto como um jogo, que tem simetria e leis arbitrarias, e onde o tempo não precisa de eixos. Assim, na narrativa, a morte pode preceder o nascimento. Trata-se de uma relação com o tempo em que se pudesse lembrar do futuro e não conhecer e sequer pressentir o passado, em que se pudesse desfrutar do sabor peculiar da *anacronia*.

Esse gosto é o promovido pela trama de Herbert Quain em que ele aplicou a ordem ternária no jogo combinatório de narrativas. Nessa obra, seu projeto estético revela-se em uma narrativa que tem três registros da véspera excludentes, e estes também têm, cada um, três registros da véspera excludentes. Nessa construção, lembra-se do futuro e não se conhece e sequer pressente o passado. Quain desconstrói a ideia de cronologia rumo ao futuro. Borges retira o tempo dos eixos. Desajuste justo de Borges.



Em “El jardín de senderos que se bifurcan” (BORGES, 1984g), embora Borges o tenha caracterizado, no prólogo (1984ad) à coletânea, como policial, tem-se um texto potencial de crítica histórica enquanto contestação do relato oficial sobre um fato passado – nisso esse conto difere dos dois analisados aqui, que são, essencialmente, críticas literárias. Para compreendê-lo, é preciso reconhecer a multiplicidade de textos e a disposição deles na estruturação do conto, o qual se manifesta como um jogo combinatório que articula diferentes planos de realidade criada que se aproximam, entrecruzam e bifurcam, e, ainda, abrem-se para o leitor.

Percebe-se que Borges, ao articular crítica e ficção em um discurso com tom ensaístico, inclui, em sua narrativa, as contradições e as lacunas que constituem a complexidade das práticas e dos conceitos relacionados à produção e recepção literárias. E, com a materialização da prática crítica, o autor inclui no enredo um leitor mais atento e competente, o crítico, que tem por objetivo divulgar a sua leitura, o seu ponto de vista do texto percorrido explicitamente. Há, na obra borgiana, uma multiplicidade de temas e perspectivas que não são encerrados por um discurso definitivo, conclusivo. Há, em Borges, uma horda de fantasmas.

Outros escritos em *Ficciones* (BORGES, 1984m) manifestam-se enquanto justos desajustes de Borges. Tem-se ainda: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (BORGES, 1984af), que narra a história de um planeta ilusório construído por palavras, “un laberinto urdido por hombres, [...] destinado a que lo descifren los hombres” (BORGES, 1984af, p. 443); “Las ruinas circulares” (BORGES, 1984w), que narra a história de um homem que foi “pensado entraña por entraña y rasgo por rasgo, en mil y una noches secretas” (BORGES, 1984w, p. 454), um “Adán de sueño” (BORGES, 1984w, p. 453) que, “en el sueño del hombre que soñaba, [...] despertó” (BORGES, 1984w, p. 453); e “La biblioteca de Babel” (BORGES, 1984q), no qual a biblioteca, comparada ao Universo, é apresentada como infinita, retirando tempo e espaço dos eixos, e em que os bibliotecários, enquanto personagens-leitores, inserem a figura do leitor nas discussões sobre esse ambiente da aparição dos espectros do leitor-militante e do leitor-eterno.

E outros textos que apresentam reflexões que podem dialogar com o tema desta investigação, porquanto desajustes justos, sobretudo do tempo e do espaço, são: “El libro de arena” (BORGES, 1989b), no qual é apresentado um livro infinito cuja leitura aprisionava o personagem-leitor, tendo se tornado um livro “monstruoso [...] un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad” (BORGES, 1989b, p. 71); e “El inmortal” (BORGES, 1984f), que, nas reflexões sobre as questões metafísicas da imortalidade

e da eternidade – assuntos recorrentes na obra de Borges –, torna evidente a realização dessas possibilidades na leitura e põe em discussão o tema da propriedade, da existência, do tempo, do espaço e do sujeito: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto” (BORGES, 1984f, p. 544).

Assim, “*me dije adiós en el espejo*” (BORGES, 1984g, p. 473, grifo nosso). *Eu tenho sido Borges; em breve, serei ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: serei espectro. “Somos herdeiros.”* (DERRIDA, 1994, p. 79, grifo nosso).

### 3.2 O personagem-leitor exhibe sua *performance*

A *performance* dos personagens-leitores borgianos está relacionada ao modo como essa figura de papel e tinta opera (*modus operandi*) nos centros invisíveis, bifurcações, encruzilhadas, multiversos e espectros (*orbis operandi*) na obra. Sua atuação no movimento em moto-contínuo de construção e desconstrução de simulacros, por meio dos processos de ilusionismo e anti-ilusionismo, promove a manutenção de um espaço de desalienação literária em atividade. Essa configuração de ambiente propicia o desempenho de seu papel enquanto personagem-leitor-autor e é intrínseca a ele. Portanto, o modo de operação desses personagens é analisado, simultaneamente, com o desempenho, a *performance* específica de cada um deles e nos mesmos termos discutidos no primeiro capítulo desta tese (1.2 **O personagem-leitor exhibe sua *performance***), fazendo proliferar as leituras.

É uma história da *multiplicidade* (CALVINO, 2010) e da *rapidez* (CALVINO, 2010), à qual o *modus operandi* dá *consistência* (CALVINO, 2010).

### 3.3 *E eu? Que papel devo desempenhar?: os personagens-leitores de Borges*

Em meio a uma legião de personagens-leitores na obra de Borges, focaliza-se aqueles que, com sua *performance*, vertem-se em autoficcionalizações de si. Trata-se de uma história em que a recepção autoral e o personagem-leitor-autor são protagonistas das aventuras de ilusionismo, anti-ilusionismo e desalienação literária experimentadas nos centros invisíveis,

encruzilhadas, multiversos e espectros na obra. Para acessar esse plano narrativo, é preciso investigar a figura e o papel do leitor, o que se realiza nos mesmos termos discutidos no primeiro capítulo desta tese (1.3 *E eu? Que papel devo desempenhar?: os personagens-leitores de Cervantes, Borges e Calvino*), fazendo proliferar as leituras.

Quem praticaria a autoadmiração consciente? Quem refletiria sobre o processo de recepção e o de recepção autoral? Quem realizaria recepção autoral por entre redes de centros invisíveis e multiversos de encruzilhadas povoados por espectros? Quem romperia o compromisso com o leitor implícito? Quem se autoficcionalizaria tornando-se autor de si mesmo e personagem da leitura construída? Quem se acrescentaria à obra? Quem tomaria a metaficção como espaço de combate? Quem experimentaria o infinito e o eterno na literatura? Quem defenderia o infinito e o eterno na literatura? Quem poderia tornar-se eterno?

É uma história da *multiplicidade* (CALVINO, 2010), da *rapidez* (CALVINO, 2010) e da *visibilidade* (CALVINO, 2010), à qual o *orbis operandi* e o *modus operandi* dão *consistência* (CALVINO, 2010).

### 3.3.1 Aventuras em “Pierre Menard, autor del Quijote”

Lectores

De aquel hidalgo de cetrina y seca  
 Tez y de heroico afán se conjetura  
 Que, en víspera perpetua de aventura,  
 No salió nunca de su biblioteca.  
 La crónica puntual que sus empeños  
 Narra y sus tragicómicos desplantes  
 Fue soñada por él, no por Cervantes,  
 Y no es más que una crónica de sueños.  
 Tal es también mi suerte. Sé que hay algo  
 Inmortal y esencial que he sepultado  
 En esa biblioteca del pasado  
 En que leí la historia del hidalgo

Las lentas hojas vuelve un niño y grave

Sueña con vagas cosas que no sabe.

*Jorge Luis Borges*<sup>49</sup>

O primeiro conto selecionado, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1984ab), aborda a “obra *visible*” (BORGES, 1984ab, p. 446, grifo do autor) de Menard, que inclui sonetos, monografias e traduções, e a obra “subterránea” (BORGES, 1984ab, p. 446) de Menard, o seu *Don Quijote*.... O conto é escrito *como* um ensaio de crítica literária, refletindo, no âmbito da ficção, sobre criação, recepção e tradução. Nesse conto, é analisada a obra de Pierre Menard, um fictício romancista e crítico francês já falecido à época da realização das investigações materializadas e cujo empreendimento literário de maior efeito foi seu *Don Quijote*..., que deixou com dois capítulos completos e um não terminado – embora o crítico confesse que, ao ler o *Don quijote*... de Cervantes, por vezes reconhece o estilo de Menard, tal qual o rondar de um espectro, tal qual a interjeição de Poe citada: “*Ah, bear in mind this garden was enchanted!*”<sup>50</sup> (POE *apud* BORGES, 1984ab, p. 448, grifo do autor). Percebe-se que basta a inserção de uma pequena ideia, uma ideia mínima, elementar, e esse espectro pode crescer, bifurcar-se, expandir-se, multiplicar-se e tomar o imaginário do leitor. Essa técnica da *inserção*, aplicada na escritura, é empregada por Borges; ele insere em suas produções essas pequenas mas poderosas ideias, microideias capazes de criar mundos, universos e multiversos, e também de alterá-los, ressignificando até mesmo o passado. Assim ocorre em “Pierre Menard, autor del Quijote” ao ser apresentada a obra visível de Menard.

Menard é um personagem-leitor sobre o qual se reflete nesse conto a partir da análise, da leitura de um crítico literário, sendo este outro personagem-leitor. Desse modo, temos a materialização da leitura de uma leitura, temos uma leitura que se faz de leitura, uma *metaleitura*. E aqui fazemos a leitura da leitura de uma leitura, e, ainda, na avaliação deste estudo, tem-se a leitura desta leitura da leitura de uma leitura – mas, ao atingir esse plano de *metaleitura*, onde estará o *Don Quijote*... de Cervantes?

O crítico da obra de Menard e narrador-personagem do conto analisado de Borges propõe-se a solucionar a situação-problema inicial de retificar o catálogo da *obra visível* do romancista Pierre Menard realizado por madame Henri Bachelier e publicado em uma revista. Assim, ele dedicou-se ao exame do arquivo particular do autor e tornou público o catálogo formulado por ele, porém não sem o beneplácito de altos testemunhos. Esse crítico revela ter a

---

<sup>49</sup> 1984y, p. 892.

<sup>50</sup> Em português: “Ah, lembre-se que este jardim foi encantado!” (tradução nossa).

aquiescência da baronesa de Bacourt – para quem Menard escrevera sonetos, o que poderia indicar parcialidade – e da condessa de Bagnoregio como meio de validar a lista de obras de Menard catalogadas por ele. Essa estratégia discursiva do investigador revela o caráter dubio das linhas borgianas, uma vez que pode refletir tanto um traço erudito como um paródico, conforme se pode perceber na análise de Schwartz (2017, p. 87, grifos do autor) sobre a baronesa de Bacourt.

A baronesa de Bacourt compõe o panorama crítico da obra do autor ficcional francês Pierre Menard (v.), do famoso conto “Pierre Menard, autor do Quixote” (*Ficções*). Esse personagem pode ter sido criado com base em Louise-Geneviève de Saintonge, conhecida com senhora de Gillot de Beaucourt, e ainda como senhora de Beaucourt, a quem é atribuída *Le Courrier d’amour*, obra literária francesa publicada em 1679. Além da hipótese erudita (infinidamente possível nos nomes que Borges inventa), há o caráter paródico do nome: a relação entre Bacourt e *bas court*, que significa “meia curta”, ou seja, baronesa de maias curtas, cuja baixaza é reforçada pelo “ba” do título nobiliário e pela presença no mesmo parágrafo, da condessa de Bagnoregio [banho/ banheiro rágio]. Os nomes ridículos acompanham perfeitamente o início do texto, que se constitui como paródia de cenáculos e salões *fin-de-siècle*.

É notório o incremento de elementos biográficos à obra borgiana, que apontam para a fabulação de uma trama paródica, e irônica. Sob essa possibilidade, o narrador, personagem-leitor, de “Pierre Menard, autor del Quijote” é posto à prova; retirado do papel de total confiança, passa a ser questionável, figurando tal qual um narrador que, quiçá, “omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una realidad atroz o banal” (BORGES, 1984af, p. 431), como na vasta polêmica formulada por Bioy Casares – no conto anterior, “Tlön, uqbar, orbis tertius” – sobre a execução de um romance em que o narrador tivesse tal performance. Essa última leitura é efeito daquela técnica da *inserção*, que também ressignifica o conto anterior a este, que passamos a reconsiderar – o passado prova-se inacabado e inalterável.

Essa figura da qual passamos a desconfiar é que garante ter verificado e constatado a relação de produções que compõem a obra visível de Menard.

He dicho que la obra *visible* de Menard es fácilmente enumerable. Examinado con esmero su archivo particular, he verificado que consta de las piezas que siguen:  
 a) Un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista *La conque* (números de marzo y octubre de 1899).  
 [...]
   
 s) Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación. (BORGES, 1984ab, p. 444-6)

Borges, no prólogo (1984ad) a *Ficciones* (BORGES, 1984m), afirma que “La nómina de escritos que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es *un diagrama de su historia mental...*” (1984ad, p. 429, grifo nosso), que, como se percebe, inicia e termina

com obras ficcionais, tendo mais falado sobre os objetos literários de seu interesse do que os executado; tendo sido mais leitor que escritor.

Após a apresentação, em ordem cronológica, da obra visível de Menard, percebe-se que este, ademais de escritor, era também um crítico, dedicado à análise e discussão sobre análise e teoria literárias – sendo assim, o narrador desse conto é um personagem-leitor crítico (também) de um crítico literário – e sobre xadrez, outro jogo recorrente em *Ficciones*. Diz-se *outro jogo* porque o primeiro é o jogo da narratividade, a ficção; e *recorrente* porque aparece, nos contos “Tlön, uqbar, orbis tertius” (1984af), “Examen de la obra de Herbert Quain” (1984l), “El jardín de senderos que se bifurcan” (1984g) e “El milagro secreto” (1984h), operando como uma repetição que instaura conexão, interseção e possibilidade de reconhecimento de *puncta* (plural de *punctum*; conceito discutido em 1.3 *E eu? Que papel devo desempenhar?: os personagens-leitores de Cervantes, Borges e Calvino*)

Em “Tlön, uqbar, orbis tertius” (1984af), é relatado que o pai do narrador e o personagem Herbert Ashe “solían batirse al *ajedrez*, taciturnamente” (BORGES, 1984af, p. 433, grifo nosso) e que, em contraposição à realidade, esta “también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas – traduzco: a leyes inhumanas – que no acabamos nunca de percibir” (BORGES, 1984af, p. 443). Ademais, é afirmado que Tlön seria “un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres. El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de *ajedrecistas*, no de ángeles.” (BORGES, 1984af, p. 443, grifo nosso), de modo que se pode inferir que a ficção, porquanto um labirinto (de labirintos) urdido por homens, pode ser decifrada por homens, porém por homens capazes de ver várias jogadas à frente, hábeis em empregar uma sólida base de cálculos, combinações e táticas (uma sólida base de leituras), em uma análise consciente e ativa sobre as possibilidades e as probabilidades averiguadas (apropriando-se das leituras para a construção de uma que cria, de uma leitura criativa), tais quais jogadores de xadrez, tais quais os leitores atentos que se vislumbra nas narrativas analisadas nesta tese.

Em “Examen de la obra de Herbert Quain” (1984l), o personagem-leitor crítico da obra de Quain analisa o primeiro livro desse autor, *The God of the Labyrinth*, em que se encontra a frase “*Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*” (BORGES, 1984l, p. 462, grifo do autor. Essa declaração pode apontar para o encontro, e o embate, do assassino com o detetive, uma vez que indica “que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre *otra* solución, que es la

verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*” (BORGES, 1984l, p. 462, grifo do autor).

Em “El jardín de senderos que se bifurcan” (BORGES, 1984g), o personagem Ts’ui Pên é descrito, por Stephen Albert, também como enxadrista (p. 476), e o xadrez é posto como exemplo para explicar e defender que esse conto é um grande enigma sobre o tempo [Stephen Albert disse a Yu Tsun: “– En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida? Reflexioné un momento y repuse: – La palabra ajedrez. – Precisamente – dijo Albert –, *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo” (BORGES, 1984g, p. 479, grifo do autor)].

Em “El milagro secreto” (BORGES, 1984h),

Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez. No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace muchos siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito; las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez. (BORGES, 1984h, p. 508)

Menard – também autor de uma obra inconclusa –, leitor do *Don Quijote...* de Miguel de Cervantes, propôs-se a um jogo da narratividade, a escrever um livro que, não sendo uma cópia, coincidissem palavra por palavra com o *Don Quijote...* de Cervantes, criando todas as interseções possíveis. No entanto, Menard afastou-se tanto da ideia da total identificação (representada no fragmento filológico de Novalis) quanto de textos que deslocam personagens no tempo e no espaço (como don Quijote em Wall Street) pelo prazer plebeu do anacronismo ou pela ideia ingênua de que todas as épocas são iguais ou diferentes. Para isso, o autor estabeleceu “seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard” (BORGES, 1984ab, p. 447), em um ato metafísico e mais árduo do que chegar ao *Don Quijote...* sendo Cervantes, quis reconstruir literalmente essa obra que foi espontânea para Cervantes. Desse modo, a autoria é o único elemento que os diferencia, porém, ao considerar um ou outro como o autor do texto, tem-se duas obras totalmente distintas em efeito. Os textos são materialmente idênticos, mas a obra de Menard, como uma obra *subterrânea* – para retomar as palavras do outro personagem-leitor nesse conto, as do crítico que analisa a obra de Menard –, ou um palimpsesto, produz efeito diverso, causado pela inscrição de outro autor datado historicamente, como é percebido na análise comparada que é feita na narrativa de um capítulo isolado dos dois livros *Don Quijote...*, o capítulo XXXVIII da primera parte.

Por ejemplo, examinemos el XXXVIII de la primera parte, “que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras”. Es sabido que D. Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de *La hora de todos*) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard – hombre contemporáneo de *La trahison des cleros* y de Bertrand Russell – reincida en esas nebulosas sofisterías! Madame Bachelier ha visto en ellas una admirable y típica subordinación del autor a la psicología del héroe; otros (nada perspicazmente) una *transcripción* del Quijote; la baronesa de Bacourt, la influencia de Nietzsche. A esa tercera interpretación (que juzgo irrefutable) no sé si me atreveré a añadir una cuarta, que condice muy bien con la casi divina modestia de Pierre Menard: su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja surrealista de Jacques Reboul.) El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.) (BORGES, 1984ab, p. 448-9, grifos do autor)

Nesse fragmento, são apresentadas, indiretamente, por meio do crítico, outras três leituras diferentes, as de Madame Bachelier, de um grupo de pessoas não definidas e da baronesa de Bacourt. Desse modo, tem-se outros três personagens-leitores, que acrescentam heterogeneidade ao texto e corroboram a ideia de que o texto é construído pelo leitor, podendo realizar-se de diferentes formas, sendo tantos quantas forem as experiências de leitura.

Borges, por meio da apropriação, da recepção autoral que Pierre Menard faz do texto de Cervantes, desestabiliza todo o sistema autor-texto-leitor, bem como o tempo e o espaço. Isso porque, ao analisar a obra de Menard, evidencia-se a leitura que Menard fez do *Don Quijote...* de Cervantes e, por extensão, reflete-se sobre o papel ativo do leitor na recepção literária, atuando na produção de sentido do texto e restabelecendo “a ligação entre as obras do passado e a experiência literária de hoje que o historicismo rompeu” (JAUSS, 1994, p. 57-8). Assim, Menard, pela técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas, enriquece a arte da leitura, deslocando *Don Quijote...* do contexto de sua criação e tornando, conforme o personagem-crítico afirma, o seu *Don Quijote...* quase infinitamente mais rico que o de Cervantes. Não haveria a ideia de sucessão do tempo.

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odissea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (BORGES, 1984ab, p. 450, grifos do autor)



Menard teria apresentado uma técnica que outros poderiam aplicar, de modo que o *Don Quijote...* de sua autoria aponta para a possibilidade de que outros produzam seus próprios *Dons Quijotes...*, sendo viável a existência de inúmeras produções dessa obra. Por isso, pode-se dizer que há uma população de Quijotes no *Don Quijote...* de Menard, podendo este texto ser percebido como uma manifestação de livro infinito; poderia haver tantos *Dons Quijotes...* quantos fossem os desbravadores dessa aventura de leitura e autoria. E isso poderia ser potencializado por tantos quantos fossem os idiomas possíveis que usassem o mesmo vocabulário. Esta possibilidade é comentada pelo personagem-leitor protagonista de “La biblioteca de Babel” (BORGES, 1984q):

(Un número *n* de lenguajes posibles usa el mismo vocabulario; en algunos, el símbolo *biblioteca* admite la correcta definición *ubicuo y perdurable sistema de galerías hexagonales*, pero *biblioteca*, *es pan* o *pirámide* o cualquier otra cosa, y las siete palabras que la definen tienen otro valor. Tú, que me lees, ¿estás seguro de entender mi lenguaje?). (BORGES, 1984q, p. 470, grifos do autor)

O projeto estético a que Menard se obrigou confirma também esta declaração do mesmo personagem-leitor do conto anteriormente citado: “También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: *No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos.*” (BORGES, 1984q, p. 467, grifo do autor). Além disso, essa técnica poderia ser aplicada a qualquer texto, de qualquer autor, de qualquer tempo, tornando viável atribuir o caráter infinito a qualquer texto, possibilitando, então, a construção de um livro infinito – este é outro dos temas recorrentes em Borges. Ela empodera o leitor e povoa os livros de leitores – leitor-autor, leitor-militante e leitor-eternos são alguns deles –, que, pelos deliberados anacronismos e pelas atribuições errôneas, (re)criam as narrativas na prática da recepção autoral. Desse modo, Menard figura como um questionamento ao tempo mas também à experiência enquanto possível apenas em um *aqui e agora*.

### 3.3.2 Aventuras em “Examen de la obra de Herbert Quain”

O segundo conto, “Examen de la obra de Herbert Quain”, também é um texto crítico-ficcional, e este já é iniciado com a morte do autor: “Herbert Quain ha muerto en Roscommon” (BORGES, 1984l, p. 461). Na sequência, a partir da análise de textos publicados sobre Quain em razão de sua morte, tem-se a apresentação da figura de Quain – personagem-autor que “Percibía con toda lucidez la condición experimental de sus libros”

(BORGES, 1984l, p. 461) e cujos “libros anhelan demasiado el asombro” (BORGES, 1984l, p. 461) – e o exame de sua obra. Com essa atividade analítica, apresenta-se, materialmente, a leitura do crítico, o personagem-leitor que faz a ficção transcender seus limites e mostrar-se em toda sua forma e estrutura frente ao espelho de Quain.

Esse crítico, assim como o do conto anterior de Borges analisado, não tem um nome próprio associado a si, o que torna mais fácil a identificação do leitor com ele, isto é, com o protagonista da obra, o personagem-leitor que, desprovido de especificação, não se limita a um ser, a ser um ser. Ele também é uma figura que apenas conhecemos por sua atividade leitora, de modo que, embora seja um leitor especializado, poderia ser qualquer leitor, inclusive este que me lê.

Em forma de ensaio, o discurso do crítico aborda reflexões sobre sua leitura da obra. Para isso, ele parte do reconhecimento dos posicionamentos de Herbert Quain quanto a arte, literatura e estética. Resta claro que, para Quain, as obras de arte podem ocorrer com frequência e facilidade, em contraposição à ideia de pensadores como Flaubert y Henry James que “nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa” (BORGES, 1984l, p. 461). Ainda sob o ponto de vista do crítico, a Quain

Le parecía que la buena literatura es harto común y que apenas hay diálogo callejero que no la logre. También le parecía que el hecho estético no puede prescindir de algún elemento de asombro y que asombrarse de memoria es difícil. Deploraba con sonriente sinceridad “la servil y obstinada, conservación” de libros pretéritos... (BORGES, 1984l, p. 461)

Contra livros pretéritos e em favor do assombro, Quain assemelha-se aos metafísicos de Tlön, que

no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: *buscan el asombro*. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos. Hasta la frase “todos los aspectos” es rechazable, porque supone la imposible - adición del instante presente y de los pretéritos. Tampoco es lícito el plural “los pretéritos”, porque supone otra operación imposible... Una de las escuelas de Tlön llega a negar el tiempo: razona que el presente es indefinido, que el futuro no tiene realidad sino como esperanza presente, que *el pasado no tiene realidad sino como recuerdo presente* (BORGES, 1984af, p. 436-7, grifos nossos)

Quain, portanto, proporia livros que não fossem uma lembrança, mas a construção de uma realidade assombrosa. E o assombro é posto como elemento imprescindível à realização do fato estético, definido por Borges da seguinte forma em “La muralla y los libros” (1984t):

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético. (BORGES, 1984t, p. 635)

Angústia e assombro é o que a promessa da revelação, da profecia oferece ao receptor; Borges deixa evidente a imprescindibilidade de propiciar ao leitor o assombro, de modo que algo deve ser deixado no texto para o leitor descobrir, desvendar, retirar das sombras e, com isso, surpreender-se com o texto e consigo. Essas reações provocadas desencadeiam nele uma força motriz que o impulsiona a mergulhar mais e mais no texto, como um detetive em busca da solução de um enigmático crime ou um pesquisador em busca de uma descoberta científica. E no intento de descobrir, confirmar ou negar uma ideia, o sujeito suspeita, desconfia, questiona e reflete.

Nesse traço da obra borgiana, percebe-se um movimento crítico cuja postura é cética. As certezas são questionadas e relativizadas; a dúvida e a incerteza são valorizadas e potencializadas. Talvez a dimensão da ficção seja o ambiente mais pertinente e coerente para reflexões teóricas sob a perspectiva do ceticismo, pois nela não há compromisso com a *verdade*, o discurso é desprovido da necessidade de referencialidade. Logo, o discurso é produzido sem a obrigatoriedade de ancorar-se em referenciais ou parâmetros – não pode, portanto, ser julgado, considerado falso ou mentiroso. E Borges propõe ao leitor uma viagem à deriva, sem portos seguros, sem pontos de referência ou orientação. Ele chega a negar a negação produzida, o que não significa uma dupla negativa e, portanto, uma afirmação ou reafirmação; ele chega a duvidar da dúvida, a questionar o questionamento, pois não intenta desestabilizar as certezas para criar outras – não há reestabilização do sistema, não há objetivo final ou conclusão, apenas método, tal qual ficções heurísticas.

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (BORGES, 1984aa, p. 771)

Levada ao limite, a reflexão poderia continuar com uma construção similar a esta: *yo, desgraciadamente, soy real*; e ainda: *yo, desgraciadamente, soy el mundo, el fuego, el tigre, el río, el tiempo*. Ainda mais espantoso, ainda mais assombroso do que contestar a expressão, a representação, é contestar, rebuliçar a imanência, a essência, pois essa atitude guarda em si a contradição absoluta, e também radical, da existência. Enquanto o contestar a representação refere-se ao outro, ao externo, a um movimento para fora, o contestar a essência refere-se a si, ao interno, a um movimento para dentro.

Borges dedica-se à reflexão relacionada à dimensão da imanência.

Ahora quiero acordarme del porvenir y no del pasado. Ya se practica la lectura en silencio, síntoma venturoso. Ya hay lector callado de versos. De esa capacidad sigilosa a una escritura puramente ideográfica – directa comunicación de experiencias, no de sonidos – hay una distancia incansable, pero siempre menos dilatada que el porvenir. Releo estas negaciones y pienso: Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin. (BORGES, 1984v, p. 204-5)

A estética borgiana do assombro aponta para dentro da história, da literatura e do leitor; aponta para a essência, o sentido e o efeito, não para a forma, a representação. Borges, também em sua produção artística, dedica-se à desconstrução do sistema de representação e alimenta-se dos espólios desse combate. Na citação anterior, percebe-se que há

[...] uma auto-dissolução feliz da literatura que norteará a obra do autor. [...] trata-se de um parágrafo que repercute em toda sua produção posterior. A dissolução da literatura, que no trecho citado resolve sua contradição (entre o movimento da música e a inércia do mármore), é uma proposta estética, enquanto não afirma que a literatura certamente emudecerá, mas que “*sabe desesperarse*”. Deve se atentar para o fato de que Borges está interessado na dissolução da Representação, que é o próprio fundamento da literatura. É preciso ressaltar que o autor tem um grande apreço pelo pensamento de Schopenhauer, sobretudo pela proposição do mundo como Vontade e Representação (“o jovem Schopenhauer, que descobre o plano geral do universo” afirma o escritor em “El Pasado” [BORGES, 1984i, p. 1986]). Assim, a alegria da dissolução da Representação é precisamente a sensação que o autor buscará, sendo que, para isso, é necessário que a literatura se enfureça contra a sua natureza, repudiando-a ao mesmo tempo que a engole (o significado de ‘*encarnizar-se*’, se alimentar dos próprios restos com raiva). [...] No texto “Avatares de la tortuga”, se dá, novamente, uma referência direta ao acontecimento estético a ser perseguido: *A arte requer irrealidades visíveis... Admitamos o que todos os idealistas admitem: o caráter alucinatório do mundo. Façamos o que nenhum idealista fez: busquemos irrealidades que confirmem esse caráter.* [BORGES, 1984b, p. 258] (DOS SANTOS, 1998/99, p. 159-60, grifos do autor)

No ato de ler, dá-se movimento ao mecanismo da dissolução da representação no e do texto borgiano. Nessa medida, evidencia-se um menosprezo ao artifício empregado para enunciar, importando-se com o que é dito, com a informação, a mensagem, o efeito. Para Borges, na literatura importa a *expressão*, não a *representação*. Esse pensamento é articulado em “La supersticiosa ética del lector” (1930/1984v), em uma crítica à produção e à recepção literárias orientadas à representação mesmo que em detrimento da expressão.

La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, han producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales. Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecniquerías (la palabra es de *Miguel de Unamuno*) que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradecerles. Oyeron que la adjetivación no debe ser trivial y opinarán que está mal escrita una página si no hay sorpresas en la juntura de adjetivos con sustantivos, aunque su finalidad general esté realizada. Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneje una larga.

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 esa inhibición que ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales. (BORGES, 1984v, p. 202-3)

“Subordinan la emoción a la ética” (BORGES, 1984v, p. 202). Os leitores, segundo Borges, subordinam a expressão à representação, importando-se mais com os artifícios da escrita e orientando-se por eles como referencial para analisar o valor de uma obra. “Eu me interesso pela linguagem porque ela *me fere ou me seduz*.” (BARTHES, 1987, p. 51, grifo nosso), porque me ataca ou me atrai, porque ou avança sobre mim ou me faz avançar sobre ela. Em ambos os casos, porque me afeta, porque me perturba e move, desestabilizando-me e retirando-me da inércia, impulsionando a liberdade do leitor.

### 3.3.2.1 Aventuras em *The God of the Labyrinth*, de Herbert Quain

O primeiro livro publicado por Quain, *The God of the Labyrinth*<sup>51</sup> (*O deus do labirinto*), apesar de o autor almejar demasiadamente o *assombro* – aspecto também presente no conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, e por isso já abordado neste estudo quando da análise deste –, foi, segundo o crítico que o analisa e apresenta a nós, um fracasso, porque

[...] el editor la propuso a la venta en los últimos días de noviembre de 1933. En los primeros de diciembre, las agradables y arduas involuciones del *Siamese Twin Mystery* atarearon a Londres y a Nueva York; yo prefiero atribuir a esa coincidencia ruinosa el fracaso de la novela de nuestro amigo. También (quiero ser del todo sincero) a su ejecución deficiente y a la vana y frígida pompa de ciertas descripciones del mar. (BORGES, 1984l, p. 461-2, grifo do autor)

Analisado pelo crítico e classificado como um romance policial, define-se como uma investigação de um crime ocorrido. Desse modo, é uma inspeção do passado, em geral feita pista a pista, gradativamente, para, desde o crime, desde a vítima, chegar ao criminoso; para, do fim, chegar ao início. Essa é uma forma de narrar regressivamente.

No conto “La biblioteca de Babel” (BORGES, 1984q), o método regressivo foi uma estratégia proposta para solucionar o enigma da localização do Homem do Livro.

<sup>51</sup> Nas outras obras hipotéticas de Quain, tem-se a proposta de novas experimentações literárias que empreendem a segmentação da narrativa a fim de recobrir todas as possíveis ramificações de uma história, o que abrangeria as várias identidades que um personagem pode assumir e resultaria em infinitas ramificações e infinitas histórias, tornando o projeto potencial de um livro infinito algo verossímil.

También sabemos de otra superstición de aquel tiempo: la del Hombre del Libro. En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. En el lenguaje de esta zona persisten aún vestigios del culto de ese funcionario remoto. Muchos peregrinaron en busca de Él. Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? Alguien propuso un método regresivo: Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito... (BORGES, 1984q, p. 469, grifo do autor)

Assim, por meio de uma estratégia comum às narrativas policiais, pela investigação de livros que apontam para outros livros, seria traçado o caminho até essa figura análoga a um deus. Entretanto, não há outra narrativa subjacente – como a da prática de um assassinato ou um sequestro – para que se possa falar em narração regressiva, como a que faz o detetive desde o crime até o culpado e as causas.

Nos textos do gênero policial clássico, percebe-se uma narrativa simultaneamente progressiva e regressiva, a trajetória do detetive – o modo como ele acessa os eventos ocorridos para explicar o enigma –, e que se constitui em um palimpsesto da narração da trajetória do detetive. Há duas histórias paralelas (TODOROV, 1970) com *centros invisíveis*<sup>52</sup> que as conectam e articulam: a do crime e a da investigação do crime. A primeira revela-se por meio da segunda<sup>53</sup>. Enquanto o romance policial (construído do crime constatado até a solução do enigma sobre quem e por que cometeu o crime) avança, na coleta e análise de pistas, até a solução do enigma, evidencia-se um romance fragmentado (formado pela série de descobertas, não ordenada temporalmente) que o detetive torna em romance regressivo quando da explicação da solução do enigma. Esse romance regressivo, ordenado logicamente e formado pela reconstituição que o detetive empenha-se por fazer desde o ato criminoso constatado até a identificação da razão e do responsável pelo crime, materializa a leitura de outro personagem-leitor especializado: o investigador. Talvez seja esse o papel e a função que Borges também nos convida a assumir, de investigadores; na narrativa borgiana, há enigma(s), há iminência de revelação, há espaço para assombro.

Quando o personagem-leitor, o crítico analisa o primeiro livro de Quain sete anos após a leitura, tem-se, também, uma reflexão sobre a subjetividade da leitura em entrelaçamento com a questão da memória, como é possível perceber neste fragmento: “he aquí su plan; tal

<sup>52</sup> Esses *centros invisíveis*, no gênero policial clássico, podem ser entendidos como as pistas – óbvias ou não – recolhidas pelo investigador. E os *centros invisíveis* mais latentes são, provavelmente, os relacionados à consequência material do ato sobre o qual paira o enigma, como, por exemplo, uma morte, pois são esses elementos que provocam a aparição do investigador e, portanto, a sua *performance* de leitura.

<sup>53</sup> Em “El jardín de senderos que se bifurcan” (1984g), ocorre o oposto: a história da investigação do crime revela-se por meio da história do crime. Esta é contada em primeiro plano.

como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido” (BORGES, 1984l, p. 462). Desse modo, fica evidente a tematização de outro aspecto da leitura: além da questão da subjetividade da leitura – uma vez que a memória emprega critérios de seleção subjetivos –, trata-se também da capacidade criativa da leitura, da possibilidade de o leitor atuar sobre o texto transformando-o, tornando-o outro, próprio. Esse aspecto retoma o ponto de discussão sobre apropriação na leitura considerado no conto anterior, “Pierre Menard, autor del Quijote” (1984ab). As amarras e barreiras de tempo e propriedade são esvanecidas – bem como as do corpo.

E, se lido na perspectiva que se aclara com a leitura do livro *Ficciones*, isto é, como um *punctum*, poderia esboçar o espectro de outros textos. Talvez pudesse conter o esboço do espectro do conto “El jardín de senderos que se bifurcan”. Essa hipótese apresenta-se com a retomada da apresentação dessa primeira obra de *QuaIn*:

Deploro haber prestado a una dama, irreversiblemente, el primero [livro] que publicó. He declarado que se trata de una novela policial: *The God of the Labyrinth*; puedo agregar que el editor la propuso a la venta en los últimos días de noviembre de 1933. En los primeros de diciembre, las agradables y arduas involuciones del *Siamese Twin Mystery* atacaron a Londres y a Nueva York; yo prefiero atribuir a esa coincidencia ruinosa el fracaso de la novela de nuestro amigo. También (quiero ser del todo sincero) a su ejecución deficiente y a la vana y frígida pompa de ciertas descripciones del mar. Al cabo de siete años, me es imposible recuperar los pormenores de la acción; he aquí su plan; tal como ahora lo empobrece (tal como ahora lo purifica) mi olvido. Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. (BORGES, 1984l, p. 461-2, grifos do autor)

À época da publicação de *The God of the Labyrinth*, o crítico reconheceu-o como um romance policial e a sequência narrativa lembrada por ele guarda em si uma alusão ao conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, que Borges, no prólogo a *Ficciones*, declara ser um conto policial: na situação inicial, há um possível assassinato; no desenvolvimento, uma lenta discussão; e, no fim, uma solução. Em “El jardín de senderos que se bifurcan”, há o possível assassinato de Viktor Runeberg e os assassinatos de Ts’ui Pên e de Stephen Albert, a longa discussão entre Yu Tsun e Stephen Albert sobre o labirinto perdido e o livro de Ts’ui Pên, e a solução para o enigma da morte de Stephen Albert, bem como para o do legado deixado por Ts’ui Pên a seus vários futuros.

Ademais, depois de solucionado o enigma, é revelado pelo agente alemão de “El jardín de senderos que se bifurcan”: “No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio.” (BORGES, 1984g, p. 480); similar à frase, em “Examen de la obra de Herbert Quain”, “*Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*”

(BORGES, 1984l, p. 462, grifo do autor), pois poderia indicar: “Todos creram que o encontro entre Yu Tsun e Albert havia sido casual”, quando Yu Tsun já houvera dito que *todos* os eventos ocorrem agora, no presente e a ele – uma possível razão para seu cansaço. Ambas declarações insinuam ser equivocada a solução conclusiva apresentada no fim de cada texto, de modo que o leitor é impelido a, pelo método da releitura, esquadriñar o texto e encontrar a solução correta. E também em “El jardín de senderos que se bifurcan”, o leitor prova saber mais que o detetive, pois o leitor, sabendo mais que o historiador da *Historia de la Guerra Europea*, Liddell Hart, lança uma luz inesperada sobre o caso: o ataque alemão a Albert, e não chuvas torrenciais, provocou o atraso da ofensiva de divisões britânicas. E mais que isso: a morte de Albert pelas mãos de um forasteiro – destino igualmente assombroso; “– Asombroso destino el de Ts’ui Pên – dijo Stephen Albert –.” (BORGES, 1984g, p. 476) – aponta para a morte de Ts’ui Pên, também pelas mãos de um forasteiro. Desse modo, tem-se uma fratura temporal na narrativa, como se Yu Tsun houvera matado Albert mas também Ts’ui Pên, seu bisavô (e quem sabe quantos mais nesse *loop temporal?*...). Assim, o leitor, também pelo método da releitura, encontra o porquê do cansaço e *inumerável* contrição de Yu Tsun, que afirmara que ninguém poderia saber a razão para tal.

Sobre essa possibilidade de “El examen de la obra de Herbert Quain” apontar para “El jardín de senderos que se bifurcan”, poderíamos afirmar que há em *Ficciones* uma força metonímica de expansão que preenche toda a narrativa, pois há, nos contos, pontos de interseção e fratura, *centros invisíveis* de convergência e divergência, em que as diferentes narrativas encontram-se e expandem-se. Esses pontos de convergência e divergência têm o personagem-leitor no centro da ação, pois ele é a voz da narrativa que, por meio de sua leitura, apresenta-nos espectros de outros textos.

Isso ocorre entre “El jardín de senderos que se bifurcan” e “El milagro secreto” (BORGES, 1984h). Neste conto, ao personagem-autor Jaromir Hladík, “lo mataría el plomo alemán” (BORGES, 1984h, p. 512), como a Ts’ui Pên e Albert. E o texto apresenta incoerências; no terceiro ato, retorna um personagem que já havia morrido, como, em *El jardín...*, o herói que morrera no terceiro capítulo reaparece vivo no quarto.

Empieza el tercer acto, el último. Crecen gradualmente las incoherencias: vuelven actores que parecían descartados ya de la trama; vuelve, por un instante, el hombre matado por Roemerstadt. Alguien hace notar que no ha atardecido: el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae la arrebatada música húngara. Aparece el primer interlocutor y repite las palabras que pronunció en la primera escena del primer acto. Roemerstadt le habla sin asombro; el espectador entiende que Roemerstadt es el miserable Jaroslav Kubin. El drama no ha ocurrido: es el delirio circular que interminablemente vive y revive Kubin. (BORGES, 1984h, p. 510)



Além disso, Hladík dedica-se à execução de uma obra que se assemelha ao projeto de Ts'ui Pên. Esses dois personagens-autores tentam a construção de um labirinto invisível. Hladík,

Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible. Rehizo el tercer acto dos veces. Borró algún símbolo demasiado evidente: las repetidas campanadas, la música. Ninguna circunstancia lo importunaba. Omitió, abrevió, amplificó; en algún caso, optó por la versión primitiva. Llegó a querer el patio, el cuartel; uno de los rostros que lo enfrentaban modificó su concepción del carácter de Roemerstadt. Descubrió que las arduas cacofonías que alarmaron tanto a Flaubert son meras supersticiones visuales: debilidades y molestias de la palabra escrita, no de la palabra sonora... Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó. (BORGES, 1984h, p. 512-3)

Entre “El milagro secreto” (BORGES, 1984h) e “La muerte y la brújula” (BORGES, 1984s), pode-se perceber uma alusão ao enigma relacionado ao nome secreto de Deus, “del Tetragrámaton, que es el inefable Nombre de Dios” (BORGES, 1984s, p. 500). O trecho a seguir evidencia isso:

Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: *¿Qué busca?* Hladík le replicó: *Busco a Dios.* El bibliotecario le dijo: *Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego buscándola.* (BORGES, 1984h, p. 511, grifos do autor)

E o conto “Tlön, uqbar, orbis tertius” (BORGES, 1984af), para citar mais um exemplo, aponta para um procedimento estético determinante na obra *El jardín...*, de Ts'ui Pên.

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e *incurriera en diversas contradicciones*, que permitieran a unos pocos lectores – a muy pocos lectores – la adivinación de una realidad atroz. (BORGES, 1984af, p. 436, grifo nosso)

Esses pontos de articulação entre os contos gera um efeito de resignificação recíproca, tragando um conto para dentro do outro e criando a possibilidade de construção de inúmeros sentidos pela combinatória dos diferentes elementos que compõem cada conto ou passam a compor pelo mergulhar de um conto em outro – como o movimento de Narciso frente ao espelho d'água.

No conto “La biblioteca de Babel” (BORGES, 1984q), Borges considera a lógica combinatória na construção textual ao tratar da tentativa de decifrar um livro confuso.

También se descifró el contenido: nociones de análisis combinatorio, ilustradas por ejemplos de variaciones con repetición ilimitada. Esos ejemplos permitieron que un bibliotecario de genio descubriera la ley fundamental de la Biblioteca. Este pensador

observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: *No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos*. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. (BORGES, 1984q, p. 467, grifo do autor)

Esse bibliotecário – um personagem-leitor por natureza –, a partir da consideração de outra leitura (a do decifrador), conclui que há pontos de repetição e variações entre todos os livros e que não há livros idênticos. O personagem-leitor protagonista desse conto, quem discute a finitude ou infinitude da Biblioteca, conclui, por sua vez, que a Biblioteca é *total*, registrando todas as possíveis combinações. E sob essa perspectiva, o leitor é eterno.

Ainda nesse conto, o personagem-leitor protagonista revela não achar inverossímil que, em alguma estante do universo, exista um livro total (BORGES, 1984q, p. 469). Por conseguinte, em razão das articulações das interseções estabelecidas entre os contos de *Ficciones* (BORGES, 1984m), seria possível afirmar que cada um dos três contos principais analisados é total – e, provavelmente, os demais contos reunidos na coleção também o são, uma vez que foram percebidas diversas ligações, diretas ou indiretas. Destarte, seria possível dizer que *Ficciones* (BORGES, 1984m) é total, um universo formado por universos e multiversos (a noção de multiverso é discutida em 1.1 **Em uma rede de centros invisíveis: multiversos de encruzilhadas povoados por espectros**); contraditório e total. E, ainda, ao considerar a recepção, seria possível dizer que *Ficciones* (BORGES, 1984m) é infinito, se entendemos que “ler é cumulativo e avança em progressão geométrica: cada leitura nova baseia-se no que o leitor leu antes” (MANGUEL, 1997, p. 33).

Os pontos de contato e confusão, funcionando como *punctum* – ou seja, como um suplemento, como aquilo que se acrescenta à obra e que, entretanto, já está nela (BARTHES, 1984, p. 85) –, engendram-se em duplos da narrativa e/ou da matéria narrada, uma vez que tocam intensamente e esboçam um espectro – ainda que não do sujeito – de texto. Eles funcionam também como biografemas da ficção; afinal, “reivindica[m] em favor de sua realidade e se agarra[m] a mim [ao texto]” (BARTHES, 1984, p. 18), além de conjugarem a ambiguidade (traço fundamental à autoficção) do ser e não ser, da identidade e não identidade, da veracidade e invenção, do pacto romanesco. E, apesar de não haver entre *The God of the Labyrinth* e “El jardín de senderos que se bifurcan” a identidade onomástica entre as obras e/ou autor, personagem e protagonista, cabe ressaltar que é possível perceber pontos de identificação entre essas identidades, como percebido anteriormente na matéria narrada dos dois textos postos em perspectiva.

Tem-se um gênero híbrido em que múltiplas dimensões da *ficção*, da *realidade*, da *realidade da ficção* e da *ficção da realidade* são conjugadas para a encenação da individualidade do texto. Assim, não se tem compromisso nem com a crítica literária *stricto sensu*, nem com a ficção igualmente *stricto sensu*; não se promete a primeira e rompe-se com a segunda. Esse texto, tal qual a autoficção, “cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). *O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira.*” (NASCIMENTO, 2010, p. 195-6, grifo nosso – análise de autoficção). Trata-se de uma *autoficcionalização do texto*.

É impossível também saber o que veio primeiro, se *El jardín de senderos que se bifurcan* ou *The God of the Labyrinth*. Esse é o tempo da autoficção, que, destituído de eixos reguladores, *é*; sem passado e sem futuro, sem antes ou depois. No âmbito da autoficcionalização do texto, *El jardín de senderos que se bifurcan* e *The God of the Labyrinth são*. E eles são *duplos*. Com a presença de elementos textuais que podem instaurar-se como *punctum* (BARTHES, 1984), cria-se um duplo da ficção, um espectro que circula pelo texto e extrapola-o, dizendo a todo tempo: sou eu, mas não sou eu; é mas não é; é “El jardín de senderos que se bifurcan”, mas não é “El jardín de senderos que se bifurcan”.

Esses pontos que se constituem em biografemas deslocam o texto para um espaço híbrido e ambíguo que se abre entre o real e o ficcional. Os processos de autoficcionalização realizam-se nesse entrelugar (BHABHA, 1998) de texto e texto, em uma relação que faz proliferar a ambiguidade entre real e ficcional e é sustentada por tal ambiguidade, que contesta esses dois universos, do real e do ficcional. A autoficção do texto é uma escrita de si marcada por *biografemas* do texto e imaginação criadora para ficcionalização de si (do texto) – nessa medida, tendo em vista que se refere a uma forma específica de relação estabelecida entre textos, distingue-se no universo da intertextualidade, que diz respeito à característica que um texto tem de remeter “a outros textos, anteriores ou simultâneos, que estão presentes naquele que temos sob os nossos olhos” (CARVALHAL, 2003, p. 87).

Na narrativa investigada, observa-se que esse procedimento da autoficção é articulado por meio do leitor, uma vez que personagem-escritor, personagem-leitor e protagonista têm a mesma identidade – o crítico da obra – e definem-se pela mesma atividade central, o ato da leitura. Portanto, temos uma autoficção, ainda que não nos mesmos parâmetros dos estudos tradicionais sobre autoficção já analisados aqui. O personagem-leitor do texto sob análise torna evidente a seguinte construção: “Texte/vie: le texte, à son tour, opere dans une vie, non

dans le vide.”<sup>54</sup> (DOUBROVSKY, 1988, p. 70), e essa vida é o texto, de modo que podemos inferir o seguinte pensamento: *texto/texto: o texto, por sua vez, opera em um texto, não no vazio.*

Neste trabalho, avança-se no conceito de autoficção, partindo da autoficcionalização do autor (LEJEUNE, 2014; DOUBROVSKY, 2014) para discutir a autoficcionalização do leitor (como proposto no primeiro capítulo desta tese). Neste ponto da narrativa, é tramada a ficcionalização da matéria narrada e/ou da estrutura narrativa dentro de outras matérias narradas e/ou de outras estruturas narrativas que, simultaneamente, são as mesmas matérias narradas e/ou estruturas narrativas. E, desse modo, mais uma vez o procedimento do narcisismo literário torna-se latente no texto; é esse o meio pelo qual se realiza a autoficcionalização da narrativa – e da ficção –, a autoficção do texto (noção desenvolvida em 3.3.2.4 Aventuras em *Statements*, de Herbert Quain).

### 3.3.2.2 Aventuras em *April March*, de Herbert Quain

A segunda obra de Quain sob análise no conto é *April March*. O crítico afirma que esta é ainda mais heterodoxa, sendo uma “‘novela regresiva, ramificada’ [...] cuya tercera (y única) parte es de 1936” (BORGES, 1984l, p. 462). Caracterizada como um jogo, o personagem-leitor recorda o que diz ter ouvido do autor: “*Yo reivindico para esa obra [...] los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio.*” (BORGES, 1984l, p. 462, grifo do autor). No conto “La secta del Fénix” (BORGES, 1984u), é citada a relação entre mundo e jogo (e espelho): “*Orbis terrarum est speculum Ludi* [grifo nosso] *reza un adagio apócrifo que Du Cange registró en su Glosario.*” (p. 523, grifo do autor).

É comum a relação metafórica do mundo com o jogo, e do texto com o jogo; *April March* é um jogo, e um texto pode ser entendido como tal. Afinal, o jogo é

[...] uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de esde paço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida quotidiana”. (HUIZINGA, 2007, p. 33-4)

E o texto também compartilha dessas características. Além disso, o texto pode dar-se por meio de: um combate, uma disputa travada pelo leitor; o acaso; a simulação; e/ou a

<sup>54</sup> Em português: “Texto/vida: o texto, por sua vez, opera numa vida, não no vazio” (tradução nossa).

vertigem. Ou seja, assim como preconizado na teoria dos jogos desenvolvida pelo sociólogo francês Roger Caillois. Esses modos de realização correspondem, respectivamente, às quatro categorias fundamentais do jogo, a saber: *agôn*, *alea*, *mimicry* e *ilinx* (CAILLOIS, 1990).

*Agôn* [grifo do autor] – sob a forma de competição, ou seja, como um combate em que a igualdade de oportunidades é criada artificialmente para que os adversários se defrontem em condições ideais, susceptíveis de dar valor preciso e incontestável ao triunfo do vencedor. Trata-se sempre de uma rivalidade que se baseia numa única qualidade (rapidez, resistência, vigor, memória, habilidade, engenho, etc.), exercendo-se em limites definidos e sem nenhum auxiliar exterior, de tal forma que o vencedor apareça como sendo o melhor, numa determinada categoria de proeza. (CAILLOIS, 1990, p. 33-4, grifo nosso)

*Alea* [grifo do autor] – Em latim, é o nome para um jogo de dados. Utilizo-o aqui para designar todos os jogos baseados, em clara oposição ao *agôn*, numa decisão que não depende do jogador, e na qual ele não poderia ter a menor das participações, e em que, conseqüentemente, *se trata mais de vencer o destino do que um adversário*. (CAILLOIS, 1990, p. 36, grifo nosso)

*Mimicry* [grifo do autor] – Qualquer jogo supõe a aceitação temporária ou de uma ilusão (ainda que essa palavra signifique apenas entrada em jogo: in-lusio), ou, pelo menos, de um universo fechado, convencional e, sob alguns aspectos, imaginário. O jogo pode consistir, não na realização de uma actividade ou na assumpção de um destino num lugar fictício, mas sobretudo na encarnação de um personagem ilusório e na adopção do respectivo comportamento. [...] manifestações que tem como característica comum a de se basearem no facto de o sujeito jogar a crer, a fazer crer a si próprio ou a fazer crer aos outros que é outra pessoa. Esquece, disfarça, *despoja-se temporariamente da sua personalidade para fingir uma outra*. (CAILLOIS, 1990, p. 39-40, grifo nosso)

*Ilinx* – Um último tipo de jogos associa aqueles que assentam na busca da vertigem e que consistem numa tentativa de destruir, por um instante, a estabilidade da percepção e infligir à consciência lúcida uma espécie de voluptuoso pânico. Em todos os casos, trata-se de atingir uma espécie de espasmo, de transe ou de estonteamento que desvanece a realidade com uma imensa brusquidão. (CAILLOIS, 1990, p. 43, grifo do autor)

Para Iser, para quem seria “possível avaliar os textos conforme as formas do jogo que dominam na interação” (ISER, 1996b, p. 319), “*agôn*, *alea*, *mimicry* e *ilinx*, por si mesmos, [no texto] não são jogos, mas elementos constitutivos do jogo do texto” (ISER, 1999b, p. 112, grifos do autor), essas categorias definem-se da seguinte maneira: “*agôn*, jogo de conflitos; *alea*, jogo baseado na sorte e no imprevisível; *mimicry*, jogo de imitação; e, por fim, *ilinx*, fundamentalmente um jogo de carnavalização, que resulta numa subversão contínua” (ISER, 1999b, p. 110-1, grifos do autor). E, no jogo do texto, o “*agôn* se organiza enquanto conflito. A *alea* as dispersa na imprevisibilidade. A *mimicry* as duplica mediante disfarces. O *ilinx* as subverte constantemente transformando-as em algo distinto” (ISER, 1999b, p. 115, grifos do autor).

Ademais, segundo a perspectiva da Teoria dos Jogos, o jogo pode evocar um personagem ilusório, de modo que

Encontramo-nos, então perante uma variada série de manifestações que têm como característica comum a de se basearem no facto de o sujeito jogar a crer a si próprio ou fazer crer aos outros que é outra pessoa. Esquece, despoja-se temporariamente da sua personalidade para fingir uma outra. (CAILLOIS, 1990, p. 40)

E “jogando o texto, o leitor não escapa de ser jogado por ele.” (ISER, 1996b, p. 327). Nessa circunstância, estabelece-se o jogo de *mimicry*, que consiste

na representação deliberada de um personagem, o que facilmente se torna uma obra de arte, de cálculo e de astúcia. O actor deve compor o seu papel e criar a ilusão dramática. É forçado a estar atento e a manter uma presença de espírito contínua, exatamente como quem disputa uma competição. (CAILLOIS, 1990, p. 98)

O leitor busca estabelecer estratégias e empreender suas habilidades e capacidades na construção dos sentidos do texto. Mas não é apenas o leitor que opera no texto; o texto também opera no leitor, que, ao longo da leitura, repensa suas estratégias para o texto e para a vida. Desse modo, jogar representa também um ser-jogado (GADAMER, 1999, p. 181). Sob a perspectiva do *jogo*, fica evidente o papel central do leitor (o jogador) na construção do texto (o jogo). Sem o jogador, o jogo não se realiza; sem o leitor, o texto não se realiza – “cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético” (BORGES, 1989f, p. 254).

No título do texto de Quain em análise, segundo o crítico, precisamente *Abril março*, embora também pudesse ser entendido como *Marcha de abril*, tem-se, do jogo de palavras ao jogo do tempo, a primeira evidência da noção que se desenvolve do tempo na narrativa, um tempo anacrônico, que, neste conto, segue ainda uma ordem, a regressiva.

Entretanto, em *April March*, os eventos não acontecem regressivamente nem existe um tempo que se manifeste regressivamente em outro. Essas duas possibilidades de subversão do tempo podem ser percebidas em *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass* (CARROLL, 2010) neste trecho do quinto capítulo:

“What sort of things do *you* remember best?” Alice ventured to ask.  
 “Oh, things that happened the week after next,” the Queen replied in a careless tone.  
 “For instance, now,” she went on, sticking a large piece of plaster on her finger as she spoke, “there’s the King’s Messenger. He’s in prison now, being punished: and the trial doesn’t even begin till next Wednesday: and of course the crime comes last of all.”  
 “Suppose he never commits the crime?” said Alice.  
 “That would be all the better, wouldn’t it?” the Queen said, as she bound the plaster round her finger with a bit of ribbon.  
 Alice felt there was no denying *that*. “Of course it would be all the better,” she said: “but it wouldn’t be all the better his being punished.”  
 “You’re wrong *there*, at any rate,” said the Queen. “Were *you* ever punished?”  
 “Only for faults,” said Alice.  
 “And you were all the better for it, I know!” the Queen said triumphantly.

“Yes, but then I *had* done the things I was punished for,” said Alice: “that makes all the difference.”

“But if you *hadn't* done them,” the Queen said, “that would have been better still; better, and better, and better!” Her voice went higher with each “better,” till it got quite to a squeak at last.

Alice was just beginning to say “There’s a mistake somewhere –,” when the Queen began screaming, so loud that she had to leave the sentence unfinished. “Oh, oh, oh!” shouted the Queen, shaking her hand about as if she wanted to shake it off. “My finger’s bleeding! Oh, oh, oh, oh!”

Her screams were so exactly like the whistle of a steam-engine, that Alice had to hold both her hands over her ears.

“What *is* the matter?” she said, as soon as there was a chance of making herself heard. “Have you pricked your finger?”

“I haven’t pricked it *yet*,” the Queen said, “but I soon shall – oh, oh, oh!”

“When do you expect to do it?” Alice asked, feeling very much inclined to laugh.

“When I fasten my shawl again,” the poor Queen groaned out: “the brooch will come undone directly. Oh, oh!” As she said the words the brooch flew open, and the Queen clutched wildly at it, and tried to clasp it again.

“Take care!” cried Alice. “You’re holding it all crooked!” And she caught at the brooch; but it was too late: the pin had slipped, and the Queen had pricked her finger.

“That accounts for the bleeding, you see,” she said to Alice with a smile. “Now you understand the way things happen here.”

“But why don’t you scream *now*?” Alice asked, holding her hands ready to put over her ears again.

“Why, I’ve done all the screaming already,” said the Queen. “What would be the good of having it all over again?”<sup>55</sup> (p. 45-6, grifos do autor)

Nesse diálogo entre Alice e a Rainha, esta, que se lembra melhor de *coisas que aconteceram dali a duas semanas*, fala sobre o modo como os eventos *ocorrem* naquele universo. A punição e o julgamento, nesta ordem, ocorrem antes do crime praticado, do mesmo modo que o ferimento para o qual a Rainha prepara o curativo só ocorre depois –ela

---

<sup>55</sup> Em português: “‘De que tipo de coisas *você* se lembra melhor?’ Alice se atreveu a perguntar. ‘Oh, das que aconteceram daqui a duas semanas’, a Rainha respondeu num tom displicente. ‘Por exemplo, agora’, ela continuou, enrolando uma larga atadura no dedo enquanto falava, ‘há o Mensageiro do Rei. Está na prisão agora, sendo punido, e o julgamento não vai nem começar até quarta-feira que vem, e, é claro, o crime vem por último.’ ‘E se ele nunca cometer o crime?’ disse Alice. ‘Tanto melhor, não é?’ a Rainha retrucou, prendendo a atadura em volta do dedo com um pedacinho de fita. Alice achou que *isso* era inegável. ‘Claro que seria muito melhor’, disse, ‘mas não seria muito melhor para ele ser punido.’ ‘*Nisso* você está completamente errada’, disse a Rainha. ‘*Já* foi punida alguma vez?’ ‘Só pelo que fiz de errado’, respondeu Alice. ‘E isso só lhe fez bem, eu sei!’ disse a Rainha, triunfante. ‘Sim, mas eu tinha *feito* as coisas pelas quais fui punida’, disse Alice, ‘isso faz toda a diferença.’ ‘Mas se não as tivesse feito’, continuou a Rainha, ‘teria sido melhor ainda; melhor e melhor e melhor!’ Sua voz foi ficando mais aguda a cada ‘melhor’, até que por fim se transformou num guincho. Alice ia dizendo ‘Há alguma coisa errada...’, quando a Rainha começou a guinchar tão alto que ela teve de deixar a frase incompleta. ‘Ai, ai, ai!’ gritava ela, sacudindo a mão como se quisesse fazê-la voar fora. ‘Meu dedo está sangrando! Ai, ai, ai, ai!’ Seus guinchos eram tão exatamente iguais ao apito de uma locomotiva que Alice teve de tapar os ouvidos com as duas mãos. ‘O que *aconteceu*?’ quis saber, assim que teve uma chance de se fazer ouvir. ‘Furou o dedo?’ ‘Não *ainda*’, a Rainha disse, ‘mas vou furar logo, logo... ai, ai, ai!’ ‘Quando espera fazer isso?’ Alice perguntou, com muita vontade de rir. ‘Quando prender meu xale de novo!’ a pobre Rainha gemeu; ‘o broche vai se abrir já. Ai, ai!’ Enquanto dizia isso o broche se abriu e a Rainha o agarrou desvairadamente, tentando fechá-lo de novo. ‘Cuidado!’ exclamou Alice. ‘Você está segurando o broche todo torto!’ E o agarrou; mas era tarde demais: o alfinete escorregara e a Rainha furara o dedo. ‘Isso explica o sangramento, vê?’ disse ela a Alice com um sorriso. ‘Agora você entende como as coisas acontecem aqui.’ ‘Mas por que não grita *agora*?’ Alice perguntou, com as mãos em posição para tapar os ouvidos de novo. ‘Ora, já gritei o que tinha de gritar’, disse a Rainha. ‘Qual seria o proveito de repetir tudo?’” (CARROL, 2009, p. 224-6, grifos do autor).

primeiro prepara o curativo, depois grita progressivamente mais alto, depois sangra e, por último, espeta o dedo no broche. E esses dois eventos regressivos ocorrem enquanto a interação entre as duas personagens em cena dá-se progressivamente. Assim, é demonstrado o modo como os fatos ocorrem naquele tempo, que comporta outro que se dá em ordem e velocidade diferentes. Tem-se a apresentação de uma noção de tempo regressivo, o que difere da narração regressiva do tempo realizada por Quain.

O crítico da obra de Quain evidencia que houve leitores que perceberam, em *April March*, traços da doutrina de Dunne, que, segundo Borges, em *Otras inquisiciones* (1952/2012), no ensaio “El tiempo y J. W. Dunne” (1984j), propõe a existência de tempos infinitos e que a eternidade já nos pertence, sendo o sonho a prova disso e de que o eterno não é exclusividade do divino. Borges, na conclusão desse ensaio, afirma:

Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo y la declaran uno de los atributos divinos. Dunne, *asombrosamente*, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo, en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias. Vemos la imagen de una esfinge y la de una botica e inventamos que una botica se convierte en esfinge. Al hombre que mañana conoceremos le ponemos la boca de una cara que nos miró antenoche... (Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar). Dunne asegura que en la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros. Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor, resulta baladí. (p. 648-9, grifo nosso)

Dunne evidencia uma noção mais *assombrosa* do tempo, que aponta para a eternidade, a qual, de acordo com ele, já experimentamos ao sonhar – e podemos experimentar em “El jardín...” (1984g). Sob essa perspectiva, seria possível pensar em séries de tempos que podem estabelecer em si (dentro de cada tempo) e entre si uma relação combinatória. Entretanto, o crítico do conto, o personagem-leitor, interpõe que o prólogo dessa obra de Quain “prefiere evocar” (BORGES, 1984l, p. 462) a inversão temporal preconizada pelo metafísico inglês Bradley, que, conforme tomamos conhecimento no texto “Tempo” (1999a), de Borges, propôs pensar o tempo como um percurso desde o futuro até o passado – sentido que, assim, como o inverso, é verossímil e inverificável (BORGES, 1984o, p. 353) – e, ainda, postulou a existência de diferentes séries de tempo que poderiam de algum modo, mas não necessariamente nem linearmente apenas, articular-se. E o crítico, em nota, deprecia tal “erudición de Herbert Quain” (BORGES, 1984l, p. 462) confrontando-a ironicamente à informação de que Platão, no *Político*, já houvera dissertado sobre uma regressão similar, “1a



de los Hijos de la Tierra o Autóctonos que, sometidos al influjo de una rotación inversa del cosmos, pasaron de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez, de la niñez a la desaparición y la nada” (BORGES, 1984I, p. 462), e Teopompo, na *Filípica*, já falara “de certas frutas boreales que originan en quien las come, el mismo proceso retrógrado” (BORGES, 1984I, p. 462).

Nessa mesma nota, o crítico evidencia a sua proposta de noção do tempo: “*Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado. Cf. el canto décimo del Inferno [grifo do autor], versos 97-102, donde se comparan la visión profética y la presbicia.*” (BORGES, 1984I, p. 462, grifo nosso). O personagem-leitor, portanto, é a figura central para a proposta de uma interpretação do tempo mais subversiva do que a representação da concepção do tempo regressivo, tempo retrógrado de Quain, que, cabe destacar, diz respeito não ao modo como os eventos ocorrem, mas ao modo de narrá-los – “Los mundos que propone April March no son regresivos; lo es la manera de historiarlos” (BORGES, 1984I, p. 462).

No Canto X, de *Inferno*, de Dante Alighieri (1838), Farinata<sup>56</sup> fala a Dante sobre as visões que os condenados têm do futuro.

E' par, che voi veggiate, se ben odo, <sup>97</sup>  
 Dinanzi quel, che 'l tempo seco adduce,  
 E nel presente tenete altro modo.  
 Noi veggiam come quei, ch' ha mala luce, <sup>100</sup>  
*Le cose, disse, che ne son lontano;*  
 Cotanto ancor ne splende 'l sommo Duce:<sup>57</sup>  
*Quando s' appressano, o son, tutto è vano* <sup>105</sup>  
*Nostro 'ntelletto, e s' altri nol ci apporta,*  
*Nulla sapem di vostro stato umano.*  
*Però comprender puoi, che tutta morta* <sup>106</sup>  
*Fia nostra conoscenza da quel punto,*  
*Che del futuro fia chiusa la porta.*

<sup>56</sup> Farinata foi considerado um hereje epicurista, que não acreditava na imortalidade da alma e buscava modestos prazeres para atingir a tranquilidade (ataraxia).

<sup>57</sup> Em português: “Se bem percebo, do futuro ao seio/ Subindo e ao tempo o curso antecipando,/ <sup>99</sup> Do presente ignorais todo o rodeio’. –/ – ‘Os que têm vista má nos semelhante’ –/ Tornou-me – ‘as cousas mais distantes vemos./ <sup>102</sup> De Deus última luz em nós raiando./ ‘Quando estão perto ou no presente as temos/ Se apaga a lucidez, e a mente aprende/ <sup>105</sup> Por outrem só o que de vós sabemos./ ‘Ciência nossa do porvir depende;/ Em sendo a porta do porvir cerrada./ <sup>108</sup> Essa luz morre em nós, não mais se acendendo’./ Então minha alma, de remorso entrada./ ‘Dize’ – replico – à sombra, a quem falava./ <sup>111</sup> Que o filho inda entre os vivos tem morada./ Se presto lhe não disse o que exorava,/ Da dúvida, que, há pouco, heis-me explicado/ <sup>114</sup> Pela influência dominado eu stava’. –/ Se bem fosse do Mestre apelidado./ Rogando a sombra a me dizer prossigo/ <sup>117</sup> As almas, de quem stava acompanhando./ Respondeu: – ‘Muitos mil jazem comigo/ Aqui dentro, o Segundo Frederico./ <sup>120</sup> Com ele o cardeal, de outros não digo’. –/ Dos olhos se apartou. A cismar fico./ Voltando ao sábio Mestre, na ameaça/ <sup>123</sup> Desse, que ouvira, vaticínio único./ Ele caminha, e, enquanto avante passa,/ Me diz: ‘Por que és torvado?’ – Eu tudo conto/ <sup>126</sup> Expondo o que me inquieta e me embaraça./ – ‘Do que ouviste a memória cada ponto/ Conserva!’ – o sábio ordena; e, logo, alçando/ <sup>129</sup> O dedo, segue: – ‘Agora escuta pronto./ ‘Ante o doce raiar daquela estando,/ Que tudo os belos olhos tem presente./ <sup>132</sup> Se irão da vida os transes revelando’. –” (ALIGHIERI, 2003, p. 85, grifos nossos).

Allor, come di mia colpa compunto, 109  
 Diss'io: ora direte a quel caduto,  
 Che 'l suo nato è coi vivi ancor congiunto.  
 E s' io fu' dianzi alla risposta muto, 112  
 Fat' ei saper che 'l fei, perchè pensava  
 Già nell' error, che m'avete soluto.  
 E già 'l Maestro mio mi richiamava: 115  
 Perch' io pregai lo spirito più avaccio,  
 Che mi dissesse, chi con lui si stava.  
 Dissemi: *qui con più di mille giaccio:* 118  
 Qua entro è lo secondo Federico,  
 E 'l Cardinale, e degli altri mi taccio:  
 Indi s' ascose; ed io inver l' antico 121  
 Poeta volsi i passi, ripensando  
 A quel parlar, che mi pareva nemico.  
 Egli si mosse; e poi, così in andando, 124  
 Mi disse: perchè se' tu sì smarrito?  
 Ed io gli soddisfecì al suo dimando.  
*La mente tua conservi quel ch' udito* 127  
 Hai contra te, mi comandò quel Saggio,  
 Ed ora attendi qui; e drizzò 'l dito.  
 Quando sarai dinanzi al dolce raggio 130  
*Di quella, il cui bell' occhio tutto vede,*  
*Da lei saprai di tua vita il viaggio.*

(ALIGHIERI, 1838, p. 64-5, grifos nossos)

Os condenados veem o futuro de modo imperfeito, sendo mais nítido quanto mais distante do presente está o momento previsto, de modo que as visões tornam-se, gradativamente, invisíveis com a maior proximidade com o *agora*. Reflete-se sobre uma disposição temporal em que, antagonicamente, o futuro faz-se conhecido e o passado é ignorado.

Essa perspectiva de um tempo antagônico em que, por um lado, o futuro revelado torna-se também o presente e, por outro, o passado é ignorado está evidente em Borges, com a reflexão sobre um presente encharcado de tempos, seres, fatos, eventos e possibilidades. O presente é visto como o momento quando tudo ocorre, quando todos os tempos colidem, e afetam-se reciprocamente. Presente, passado e futuro convivem em uma mesma dimensão e confluem para pontos de divergência, para diversas encruzilhadas, para pontos em que se abrem diferentes leques de possibilidades, para a configuração de uma rede de ramificações, de caminhos que se entrecruzam, e bifurcam, e entrecruzam, e bifurcam.

Cabe destacar que *April March*, ademais de regressiva – ainda que apenas quanto ao modo de narrar –, é uma narrativa ramificada. O crítico apresenta a sua estrutura:

Trece capítulos integran la obra. El primero refiere el ambiguo diálogo de unos desconocidos en un andén. El segundo refiere los sucesos de la víspera del primero. El tercero, también retrógrado, refiere los sucesos de *otra* posible víspera del primero; el cuarto, los de otra. Cada una de esas tres vísperas (que rigurosamente se excluyen) se ramifica en otras tres vísperas, de índole muy diversa. La obra total consta pues de nueve novelas; cada novela, de tres largos capítulos. (El primero es común a todas ellas, naturalmente.) De esas novelas, una es de carácter simbólico;

otra, sobrenatural; otra, policial; otra, psicológica; otra, comunista; otra, anticomunista, etcétera. Quizá un esquema ayude a comprender la estructura.

$$z \left\{ \begin{array}{l} y 1 \\ y 2 \\ y 3 \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} x 1 \\ x 2 \\ x 3 \\ x 4 \\ x 5 \\ x 6 \\ x 7 \\ x 8 \\ x 9 \end{array} \right.$$

[...] No sé si debo recordar que ya publicado *April March*, Quain se arrepintió del orden ternario y predijo que los hombres que lo imitaran optarían por el binario

$$z \left\{ \begin{array}{l} y 1 \\ y 2 \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} x 1 \\ x 2 \\ x 3 \\ x 4 \end{array} \right.$$

y los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas. (BORGES, 1984I, p. 462-3, grifos do autor)

O crítico de Quain também nos apresenta outro personagem-leitor da obra analisada por ele: Herbert Quain. Este revisa o projeto estético de *April March* ao propor a estrutura binária em substituição à ternária e, assim, evidencia o caráter inacabado de suas reflexões estético-filosóficas, apontando ao infinito as discussões literárias e manifestando, mais uma vez, o cunho experimental da literatura – características que constroem o ambiente de aparição dos espectros do leitor-militante e do leitor-eterno. O texto literário, então, é visto como um ambiente especular, em que autores e leitores refletem sem a intenção de chegar a uma conclusão, um encerramento.

### 3.3.2.3 Aventuras em *The Secret Mirror*, de Herbert Quain

A terceira e última obra dessa fase de Quain analisada, *The Secret Mirror* [*O espelho secreto*], também é, segundo o crítico, retrospectiva. Além disso, é apontada como uma “comédia heroica em dos actos” (BORGES, 1984I, p. 463). Trata-se, para o crítico, de duas narrativas paralelas com um *centro invisível*, procedimento que reconhecemos entre os contos que compõem a obra *Ficciones*, bem como entre as demais produções do objeto de estudo

desta tese. Este funciona como um biografema de um ato em relação ao outro, como o centro do labirinto – nesse sentido, faria mais sentido a analogia a retas concorrentes.

O crítico apresenta o panorama da narrativa dos dois atos: no primeiro ato, Wilfred Quarles é um autor dramático que venera Ulrica Thrale; no segundo ato, Wilfred Quarles é John William Quigley, comissionista de Liverpool e autor do primeiro ato, e venera senhorita Thrale, que também existe na realidade desse ato. Quanto ao segundo ato, o crítico explica os pontos em que convergem e em que estes divergem do primeiro ato. A leitura do segundo ato altera a leitura que se faz do primeiro; passa-se a ler este como uma autoficção de John William Quigley. E percebe-se que Ulrica Thrale – ademais de ser, segundo o crítico, o centro da trama do primeiro ato – é mais um ponto que entrelaça os dois atos.

A seguir, temos o registro da leitura do crítico. Nele fica evidente o nível de especialização desse personagem-leitor.

El primer acto (el más extenso) ocurre en la casa de campo del general Thrale, C.I.E., cerca de Melton Mowbray. El invisible centro de la trama es Miss Ulrica Thrale, la hija mayor del general. A través de algún diálogo la entrevemos, amazona y altiva; sospechamos que no suele visitar la literatura; los periódicos anuncian su compromiso con el duque de Rutland; los periódicos desmienten el compromiso. La veñera un autor dramático, Wilfred Quarles; ella le ha deparado alguna vez un distraído beso. Los personajes son de vasta fortuna y de antigua sangre; los afectos, nobles aunque vehementes; el diálogo parece vacilar entre la mera vanilocuencia de Bulwer-Lytton y los epigramas de Wilde o de Mr. Philip Guedalla. Hay un ruiseñor y una noche; hay un duelo secreto en una terraza. (Casi del todo imperceptibles, hay alguna curiosa contradicción, hay pormenores sórdidos.) Los personajes del primer acto reaparecen en el segundo – con otros nombres. El “autor dramático” Wilfred Quarles es un comisionista de Liverpool; su verdadero nombre John William Quigley. Miss Thrale existe; Quigley nunca la ha visto, pero morbosamente colecciona retratos suyos del *Tatler* o del *Sketch*. Quigley es autor del primer acto. La inverosímil o improbable “casa de campo” es la pensión judeo-irlandesa en que vive, transfigurada y magnificada por él... (BORGES, 1984I, p. 463-4, grifos do autor).

O crítico analisa que “Los personajes del primer acto reaparecen en el segundo – con otros nombres.” (BORGES, 1984I, p. 464) e que “La trama de los actos es paralela, pero en el segundo todo es ligeramente horrible, todo se posterga o se frustra” (BORGES, 1984I, p. 464). Esse texto-potencial parece uma experiência, ademais de literária, psicológica. São representados e problematizados dramas humanos frente à possibilidade de que um ato funcione como autoficção de um personagem do outro ato. Talvez por isso a crítica tenha, segundo o crítico, associado essa produção a Freud e Julián Green – estes apontam para produções de cunho psicológico, que tocam fundo os dramas humanos. E, embora o crítico não esteja de acordo com a relação que se estabeleceu entre esse texto e Freud, foi essa interpretação, nas palavras do crítico, “propicia (y falaz)” (BORGES, 1984I, p. 464) dessa obra como uma “comedia *freudiana*” (BORGES, 1984I, p. 464, grifo nosso) que promoveu o

seu sucesso. Assim, ainda que a perspectiva freudiana não fosse uma realidade no texto, é fato que esse é um aspecto que se coloca ao texto como leitura criativa e que ressignifica o texto.

É inevitável pensar esse texto-potencial a partir de Freud, sobretudo frente ao título, *The Secret Mirror*. O espelho está presente no pensamento de Freud e está no título e na estética empregada em *O Espelho Secreto*. Neste, o primeiro ato reflete o segundo, como o crítico nos informa. Por essa razão, faz sentido a sua conclusão de que esta era mais uma obra regressiva de Quain; primeiro é narrado o reflexo e depois o que é refletido, logo o reflexo vem antes da coisa refletiva, e o texto vem antes do autor.

A presença do espelho nessa produção, além de evocar os pensamentos de Freud à leitura, porquanto outro modo de abordar o tema narcisismo, remete-nos à discussão sobre este conceito e sobre o narcisismo literário, tópicos já discutidos no primeiro capítulo deste trabalho.

Sabemos, por meio do crítico, que o primeiro ato funciona como espelho do posterior. O segundo ato desnuda o primeiro, retira o véu da ilusão e explicita as relações ali encenadas. Assim, no primeiro ato, ocorre o reconhecimento de um outro que sou eu, ainda que idealizado, e só depois, no segundo ato, há o reconhecimento da identidade e, então, do eu, do ego. Narra-se conforme afirmara Freud (1989): antes há o conhecer o *outro que sou eu*, que se apresenta externo a mim, e depois há o reconhecimento do *eu*.

Os dois atos revelam-se ambientes de confronto do homem e da sua identidade, temas fundamentais à literatura e à psicologia e, por isso, exaustivamente estudados. Porém, é inquietante a transgressão de um autor que representa a si mesmo e cria para si uma realidade, uma ficção. Tem-se a encenação de uma autoficção na acepção tradicional do termo e de uma metaliteratura, uma metaficção.

Vemo-nos tragados até uma sala de espelhos. De que obra Wilfred Quarles, do primeiro ato, teria sido autor? E se fora autor do segundo ato? Haveria no primeiro ato algum indício ou vestígio que pudesse apontar para essa hipótese? Se fosse assim, estaríamos diante de um oroboro e incapazes de distinguir entre o real e o ficcional dessa produção. Porém, apenas podemos supor, não há meios de comprovar, confrontar e, então, concluir se seria este o espelho secreto, uma vez que o outro é evidente.

Em apenas um parágrafo, há a apresentação, análise e crítica de *The Secret Mirror*. Esse texto-potencial poderia ser sujeitado a experiências psicológicas, mas o crítico transparece ser falaz essa relação traçada com os conhecimentos dessa área do saber. E Quain, após a percepção dessa orientação de interpretação dada à obra, resolveu provocar ainda mais seus leitores: “Resolvió desquitarse. A fines de 1939 publicó *Statements*” (BORGES, 19841,

p. 464, grifo do autor), uma obra vocacionada para exercer a função pedagógica quanto à capacidade de invenção literária, logo um texto direcionado à metaliteratura.

Esse contexto não indicaria ser também *The Secret Mirror* um projeto estético para experimento, análise e discussão dos procedimentos literários sobretudo? Permanecem as dúvidas, a reflexão, como é afeito a Borges. Somos nocauteados, golpeados por esse texto-potencial a ponto de perdermos o juízo, as certezas, a noção de realidade. E isso se dá, principalmente, em razão de sua expressão ultrapassar e muito a sua representação. Representado em um parágrafo, extrapola os limites da existência e passa a existir em um espaço de múltiplos caminhos, possibilidades, veredas e ramificações trilhados pelo leitor. É angustiante, desnorteador e desafiador. O leitor torna-se maior que o texto e que o autor, mas esse agigantamento cobra o seu preço, de solidão, angústia, insegurança, superexposição. Talvez sejam esses os gigantes contra os quais o personagem-leitor luta no mundo da leitura.

#### 3.3.2.4 Aventuras em *Statements*, de Herbert Quain

Depois de experimentar a complexidade formal de uma *narrativa regressiva* em *The God of the Labyrinth* e de uma *narrativa regressiva e ramificada*, em *April March*, Quain desenvolve *The Secret Mirror*, que, por meio de uma narrativa de dois atos paralelos e com evolução mais livre do imaginário, funciona como um laboratório de *centros invisíveis*. E esta obra está no centro das inquietações que teriam motivado a produção do último livro de Quain: *Statements*.

À época do lançamento de *The Secret Mirror*, a crítica insinua a presença de *duas* influências: Freud e Julián Green. E a elevação de uma interpretação determina *A Comédia Freudiana The Secret Mirror*, tendo também determinado o sucesso da obra. Pode-se perceber uma reinvenção da produção, uma manifestação de recepção autoral. Todavia, Quain ressentia-se com essa recepção. Existem duas hipóteses – não necessariamente excludentes, aliás o menos provável é que sejam – de explicação para sua reação: ele ter entendido que a sua obra foi tornada mais uma manifestação daquilo que ele deplorava, “‘la servil y obstinada conservación’ de libros pretéritos” (BORGES, 1984I, p. 461); e/ou ter concluído, na medida em que se atribui um conhecido ao desconhecido de *The Secret Mirror*, que a produção foi privada de seu caráter assombroso, elemento que ele julga essencial ao fato estético e do qual a sua estética não prescindia. E restaria ainda saber qual foi seu maior incômodo, se a suposta

violência à arte ou a dita violência à sua figura (*o autor*). Mas a questão que paira é: “hay un duelo secreto en una terraza” (BORGES, 1984I, p. 464)? Suspeita-se de que, apesar de “Casi del todo imperceptibles, hay alguna curiosa contradicción, hay pormenores sórdidos.” (BORGES, 1984I, p. 464). Teria havido um embate entre Quain e a crítica? Ele teria respondido às ofensas sentidas?

A reação através de uma obra é uma possibilidade que não se pode ignorar. Sua posterior e última obra é *Statements*, que o crítico protagonista deste conto borgiano apresenta como pertencente a outra fase da produção do autor e “acaso el más original de sus libros, sin duda el menos alabado y el más secreto” (BORGES, 1984I, p. 464).

*Statements* poderia ter sido escrito a fim de propiciar que os leitores pudessem desfrutar da mais alta felicidade que a literatura, segundo Quain, pode oferecer, a invenção, ainda que a obra oferecesse um simulacro de invenção. Cabe retomar que o autor “solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor, en potencia o en acto*” (BORGES, 1984I, p. 464, grifos do autor). Para esse autor, não haveria mais leitores, mas, sim, escritores, e “‘imperfectos escritores’, cuyo nombre es legión” (BORGES, 1984I, p. 464, grifo do autor). Assim, a esses “escritores imperfeitos”, incapazes de alcançar a invenção, *Statements* poderia ser uma abertura para que tivessem a oportunidade de desfrutar, ainda que não da invenção, da felicidade da invenção, que o simulacro de invenção é capaz de propiciar (BORGES, 1984I, p. 464). Sob essa perspectiva, a obra simularia esvanecer ainda mais as fronteiras entre criação e recepção, simulando a indistinção entre as funções autor e leitor, sendo, então, um *simulacro de recepção autoral*.

Contudo, é possível que Quain tenha decidido vingar-se: publica *Statements*. O autor, então, planeja um combate que se realiza nos termos dos dois desafiantes; o autor na escrita, e o leitor na leitura. Nessa arena, os oito relatos que propõem, cada um, um argumento<sup>58</sup> que depois é “voluntariamente frustrado por el autor” (BORGES, 1984I, p. 464) cumprem uma missão ardilosa. Esse procedimento mantém o leitor ativamente no jogo e corrobora para o cumprimento da intenção comunicativa desse texto: ridicularizar esses leitores especializados, talvez profissionais, que, na visão dele, usurpam o papel de autor. A eles, Quain chama *ironicamente* “imperfectos escritores” (BORGES, 1984I, p. 464) e oferece um simulacro de simulacros do qual o leitor torna-se personagem: o *imperfecto escritor*, aquele que não alcança a realização de sua pulsão, a invenção. A grande obra de Quain ocorreria, portanto, no processo de recepção, no combate à recepção autoral.

---

<sup>58</sup> No campo da Lógica, um argumento é composto por uma ou mais premissas, e uma conclusão (COPI, 1978, p. 30).

Todavía, esse não é o único campo de batalha em ação. Estamos em um ambiente labiríntico de jogos de combate. Estamos em uma partida do jogo, em que, enquanto crítico, o personagem-leitor protagonista também é desafiado por Quain a jogar; trata-se do jogo de que Quain é autor. Porém, tudo isso lemos enquanto participamos de outro e igual jogo do qual o personagem-leitor protagonista do conto é autor. E não temos certezas quanto aos rumos desses embates: terá nosso cavaleiro saído vitorioso desse vertiginoso combate? Teremos nós saído?

O crítico começa seu cenário de vingança com o resultado do embate: “Herbert Quain ha muerto en Roscommon” (BORGES, 1984l, p. 461). E ao anúncio de derrota do autor, sucede o irônico emprego do termo cujo conceito Quain teria defendido até a morte: “he comprobado sin *asombro* que el Suplemento Literario del *Times* [grifo do autor] apenas le depara media columna de piedad necrológica” (BORGES, 1984l, p. 464, grifo nosso) – talvez seja essa a resposta à ironia em “imperfectos lectores”. E não bastando a insinuação de negação do assombro, o crítico ainda eleva a insinuação de duas influências em outra obra de Quain:

*El Spectator*, en su número pertinente, es sin duda menos lacónico y tal vez más cordial, pero equipara el primer libro de Quain – *The God of the Labyrinth* – a uno de Mrs. Agatha Christie y otros a los de Gertrude Stein: evocaciones que nadie juzgará inevitables y que no hubieran alegrado al difunto. (BORGES, 1984l, p. 461, grifos do autor)

A primeira produção a passar por isso foi *The Secret Mirror*, todavia, desta vez, Quain nada pode fazer; está morto, e seu texto vivo. E o leitor astuto continuaria sua dança da vitória sobre o caixão do autor:

Flaubert y Henry James nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa; el siglo dieciséis (recordemos el *Viaje del Parnaso*, recordemos el destino de Shakespeare) no compartía esa desconsolada opinión. Herbert Quain, tampoco. (BORGES, 1984l, p. 461, grifo do autor)

O crítico aproxima Quain do que poderia ter sido duas influências para ele: “el *Viaje del Parnaso*” (BORGES, 1984l, p. 461, grifo do autor) e “el destino de Shakespeare” (BORGES, 1984l, p. 461). Ou ainda, o personagem-leitor personifica em Quain “‘la servil y obstinada, conservación’ de libros pretéritos” (BORGES, 1984l, p. 461). E o difunto nada pode fazer.

Ao fim, o crítico revela aos seus leitores a razão dessa materialização de leitura que pode ser compreendida, na releitura, como uma resposta sagaz e ácida: revanche. É exaltada a força criativa da leitura; o crítico manifesta uma leitura de Quain que é: *regressiva* – desde a morte do autor até o anúncio de seu desafio à crítica – e, se lida em ordem cronológica, perde



o sabor particular do inesperado jogo; e com *centros invisíveis* que articulam esses dois planos do combate, o ataque do autor e o do leitor. Percebe-se que o crítico constrói o seu jogo com as mesmas peças do jogo construído por Quain.

Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas. Ya aclarado el enigma, hay un párrafo largo y retrospectivo que contiene esta frase: *Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*. Esa frase deja entender que la solución es errónea. El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera. El lector de ese libro singular es más perspicaz que el detective. (BORGES, 1984l, p. 462, grifo nosso)

No início da leitura produzida pelo personagem-leitor, é informado que o autor está morto – talvez assassinado. No desenvolvimento, sucede toda a discussão da leitura que o crítico realiza da obra de Quain. No aparente final, a solução: o crítico não tinha relação alguma com os fatos – “Ignoro si su vaga teoría es justificable; sé que sus libros anhelan demasiado el assombro” (BORGES, 1984l, p. 461). Depois desse suposto esclarecimento, deparamo-nos com um grande parágrafo que, como se percebe na citação anterior, retomaria, em uma retrospectiva introspectiva, as *performances* leitoras até então, mas também alcançaria o seu presente no exato momento do pronunciamento desta frase que provoca a atualização do passado: “*Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*” (BORGES, 1984l, p. 462). A revelação insinuada de que leitor e autor não teriam se encontrado por acaso provoca a revisitação do passado e a presentificação dele ao ser profetizado. Nessa confluência de tempos, presentes, passados e futuros, percebe-se que talvez o personagem-leitor-crítico-protagonista e Quain tenham tido uma história em comum anterior à sua vingança em *Statements*. Assim, “El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera.” (BORGES, 1984l, p. 462):

Deploro haber prestado a una dama, irreversiblemente, *el primero que publicó*. He declarado que se trata de una novela policial: *The God of the Labyrinth* [grifo do autor]; *puedo agradecer* que el editor la propuso a la venta en los últimos días de noviembre de 1933. En los primeros de diciembre, las agradables y arduas involuciones del *Siamese Twin Mystery* [grifo do autor] atarearon a Londres y a Nueva York; yo prefiero atribuir a esa coincidencia ruinosa el fracaso de la novela de nuestro amigo. (BORGES, 1984l, p. 461-2, grifos nossos)

Uma descoberta é o primeiro encontro entre autor e leitor. Embora o crítico *prefira* culpar o editor, parece que o autor o culpa. Afinal, *The Secret Mirror* tornou-se um sucesso (com a metamorfose operada em *A Comédia Freudiana The Secret Mirror*) – tendo sido chamada pelo crítico protagonista neste conto de *comédia heroica* (BORGES, 1984l, p. 463) –, e não se pode dizer o mesmo sobre *O Romance Policial The God of the Labyrinth*. Talvez,

seja esta outra razão para este encontro e conto: faltara ao personagem-leitor-crítico-protagonista provar as habilidades de sua *performance* enquanto leitor-autor.

Considerando a possibilidade de sua recepção autoral, teria ele ficcionalizado o personagem-autor Herbert Quain como um homem ressentido e vingativo? “Desgraciadamente, ya Quain había cumplido los cuarenta años; estaba aclimatado en el fracaso y no se resignaba con dulzura a un cambio de régimen. Resolvió desquitarse.” (BORGES, 1984l, p. 464). E se testada essa hipótese, talvez se perceba que ele tenha ficcionalizado vários outros elementos, como a obra de Quain, por exemplo *Statements* enquanto uma obra da vingança: nessa construção do crítico, Quain, após se comunicar com ele (“*Soy como las odas de Cowley, me escribí desde Longford el seis de marzo de 1939. No pertenezco al arte, sino a la mera historia del arte*” – BORGES, 1984l, p. 461, grifos do autor), publica *Statements* (“Resolvió desquitarse. A fines de 1939 publicó *Statements*” – BORGES, 1984l, p. 464, grifo do autor) – aliás, o emprego do termo “desquitarse” não seria inofensivo. E ainda, o crítico poderia ter incitado a luta entre o autor e o leitor:

Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor, en potencia o en acto.* 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 simulacros. Para esos “imperfectos escritores”, cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno – no el mejor – insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*. (BORGES, 1984l, p. 464, grifos do autor)

O personagem-leitor identifica os dois lados da disputa nas palavras do autor, escritores e *escritores imperfeitos*, e evidencia um suposto desprezo do autor pelo leitor, que, por sua vez, assume seu papel de oponente. Nós, ainda em um vórtice temporal de contínua interpretação e reinterpretação desse conto, torcemos mas também jogamos para a morte do autor e a glória do leitor. A vitória sobre esse gigante exaltaria mais uma vez o personagem-leitor, e o leitor, bem como o leitor-autor.

Estaría morto também o leitor passivo. O crítico protege um modo de recepção: a criativa, produtiva. E essa foi a leitura feita por ele das quatro obras de Quain apresentadas. Sua leitura (re)significa cada texto-potencial apresentado e o personagem-autor, bem como a leitura do próprio conto “Examen de la obra de Herbet Quain”, dos demais contos de *Ficciones*, do livro *Ficciones*, da obra literária e não literária de Borges, da História da Literatura, e da Literatura.

E, para além da questão da inversão do tempo, em um desajuste das linhas temporais, a perspectiva de ramificação, ao infinito, da narrativa causa epifania frente às últimas palavras desse conto: “Del tercero [relato do livro *Statements*], *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*.” (BORGES, 1984I, p. 464, grifos do autor). As amarras e barreiras de *tempo* e *propriedade* são esvanecidas; a ficção invade a realidade imediata e vice-versa. Ficção e realidade imediata são relacionadas e tornam-se indissociáveis, (re)significando-se mutuamente. De fato, “Las ruinas circulares” funciona como um invisível centro da trama, ele é o terceiro conto que compõe *El jardín de senderos que se bifurcan*, o qual também é composto por “Examen de la obra de Herbert Quain”, o quinto conto e, propriamente, onde se encontra o trecho em análise. E, então, considerando o posicionamento de cada um desses contos no livro, recordamos o futuro – a leitura do texto “Las ruinas circulares” como tendo sido escrito por Quain – e apenas ignoramos ou presentimos o passado – ter lido “Las ruinas circulares” como escrito por Quain. Esse percurso aproxima-se do que o crítico desse conto apontara enquanto uma reflexão mais interessante sobre o tempo, na medida em que, mais do que uma inversão do tempo, é uma subversão dos paradigmas temporais; o futuro não apenas existe, ele já existiu. E ler “Las ruinas circulares” como escrito por Quain seria comparável a ler *Don Quijote... (1605/2009)* como escrito por Pierre Menard.

Nesse quadro, o leitor se vê frente a uma rede de ficções que podem cruzar-se, causando a interpenetração dos contos, de diferentes universos ficcionais. Ramificações, encruzilhadas, multiversos e espectros... de ficções, isso é encenado nesse tabuleiro de xadrez borgiano durante a partida entre autor e leitor. E a sagacidade deste é aguçada por alertas como este presente nesse mesmo conto: “Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno – no el mejor – insinúa dos argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado.” (BORGES, 1984I, p. 464). O leitor pode desconfiar de que esteja, nesse conto, o mapa do percurso narrativo do livro *Ficciones*, como a evidência da sua estrutura e, portanto, do plano teórico-filosófico de Borges. E assim temos ficção fazendo ficção sobre ficção, temos uma espécie de *autoficcionalização da ficção*.

Entende-se a *autoficcionalização da ficção* como um procedimento segundo o qual um personagem de um texto ficcional altera a imagem de algo ou alguém a quem ele se refira na realidade imediata, podendo também este algo ou alguém alterar a imagem do personagem – compreendendo-se imagem como significação da figura e/ou função do ser. Assim, mais do que simplesmente uma aparição em outro texto ou outro plano do texto, o procedimento da

autoficcionalização da ficção se refere a uma *presença transformada* e a uma *presença transformadora* (em potência ou em ato), podendo alterar, além do texto em que se presentifica, o texto do qual foi deslocada, independente do espaço de circulação – seja na ficção, seja na realidade imediata.

Nesse sentido, seria, portanto, este fragmento de “Tlön, uqbar, orbis tertius” (BORGES, 1984af) mais uma evidência da manifestação desse procedimento?

[...] en 1914 la sociedad remite a sus colaboradores, que son trescientos, el volumen final de la Primera Enciclopedia de Tlön. La edición es secreta: los cuarenta volúmenes que comprende (la obra más vasta que han acometido los hombres) serían la base de otra más minuciosa, redactada no ya en inglés, sino en alguna de las lenguas de Tlön. Esa revisión de un mundo ilusorio se llama provisoriamente Orbis Tertius y uno de sus modestos demiurgos fue *Herbert Ashe*. (BORGES, 1984af, p. 441, grifo nosso)

Afinal, essa identidade onomástica seria do plano da coincidência, do acaso, do casual? Ela não funcionaria como um *centro invisível*? Não se trataria de um *punctum*? Cabe recordar que o personagem-leitor protagonista de “Examen de la obra de Herbert Quain” já destacara de *The God of the Labyrinth* um alerta neste sinuoso jogo de estratégias estéticas: “*Todos creyeron que el encuentro de los dos jugadores de ajedrez había sido casual*” (BORGES, 1984l, p. 462, grifo do autor). Já fomos provocados à vigilância e, atentos, desconfiamos da resposta fácil do acaso. Além disso, ficamos em assombro com a lembrança da seguinte passagem de “Tlön, uqbar, orbis tertius”:

Algún recuerdo limitado y menguante de Herbert Ashe, ingeniero de los ferrocarriles del Sur, persiste en el hotel de Adrogué, entre las efusivas madre selvas y en el fondo ilusorio de los espejos. En vida padeció de irrealidad, como tantos ingleses; muerto, no es siquiera el fantasma que ya era entonces. Era alto y desganado y su cansada barba rectangular había sido roja. Entiendo que era viudo, sin hijos. Cada tantos años iba a Inglaterra: a visitar (juzgo por unas fotografías que nos mostró) un reloj de sol y unos robles. Mi padre había estrechado con él (el verbo es excesivo) una de esas amistades inglesas que empiezan por excluir la confianza y que muy pronto omiten el diálogo. Solían ejercer un intercambio de libros y de periódicos; *solían batirse al ajedrez*, taciturnamente... Lo recuerdo en el corredor del hotel, con un libro de matemáticas en la mano, mirando a veces los colores irrecuperables del cielo. Una tarde, hablamos del sistema duodecimal de numeración (en el que doce se escribe 10). Ashe dijo que precisamente estaba trasladando no sé qué tablas duodecimales a sexagesimales (en las que sesenta se escribe 10). (BORGES, 1984af, p. 433, grifo nosso)

Essa aparição de Herbert, único nome de colaborador da Primeira Enciclopedia de Tlön citado, em “Tlön, uqbar, orbis tertius”, ressignifica a interpretação de “Examen de la obra de Herbert Quain”, pois passamos a considerar outros argumentos: poderia estar, em “Examen de la obra de Herbert Quain”, a revisão de Herbert do mundo ilusório; Herbert

poderia ter manifestado em *Statements* sua revisão da ficção. Esses argumentos, “El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado.” (BORGES, 1984I, p. 464).

Nessa armadilha de máxima visibilidade, o crítico protagonista de “Examen de la obra de Herbert Quain” também foi emboscado; embora tenha iniciado sua jogada com a declaração de vitória, ao final ele expõe uma derrota. Ele reconhece que, distraído pela vaidade, acreditou ter alcançado a felicidade da invenção que depois percebe ter sido insinuada e frustrada no texto. Esse leitor foi conduzido, por caminhos bifurcados e entrecruzados de simulacros, ao simulacro – o que seria uma sádica forma de ferir um leitor atento em combate.

*Las ruinas circulares*, uma das narrações de Quain em seu *El jardín...*, é um bom argumento prefigurado ou prometido mas que foi frustrado, sendo, portanto, uma falácia. O autor blindara *Statements* contra *interpretaciones propicias e falaciosas* (BORGES, 1984I, p. 464) ao mesmo tempo em que ludibriara o crítico, provando sua força autoral. Porém, o personagem-leitor protagonista executa igual e diverso golpe. Ele sacrifica o leitor e, portanto, também se sacrifica. E ao custo do autossacrifício, no espelho do sacrifício de seu semelhante, prova a força de sua recepção autoral. É ressignificada *A Comédia Freudiana The Secret Mirror*: não teria se tratado de uma recepção autoral – ao contrário do que anteriormente fora discutido nesta análise –, mas de uma “interpretación propicia (y falaz)” (BORGES, 1984I, p. 464), assim como *Las ruinas circulares*.

São muitos os riscos de se lutar com palavras. *A Comédia Freudiana The Secret Mirror* revela-se um bom argumento prefigurado ou prometido da recepção autoral, porquanto “interpretación propicia” (BORGES, 1984I, p. 464), mas que foi frustrado, porquanto “(falaz)” (BORGES, 1984I, p. 464). Por isso, questionamos: será que estamos nós também dentro de uma espécie de *Statements*, em um conjunto de afirmações já insinuadas, em um campo fértil de simulacros de inovações? Oito relatos, “Cada uno de ellos *prefigura o promete* un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno – no el mejor – insinúa dos argumentos” (BORGES, 1984I, p. 464, grifos nossos): (1) *The God of the Labyrinth*; (2) *April March*; (3) *The Secret Mirror*; (4) *A Comédia Freudiana The Secret Mirror*; (5) *Statements*; (6) a leitura do crítico protagonista; (7) a leitura de Herbert Quain; (8) e um insinua dois argumentos, a história do combate em que o crítico protagonista e Quain são protagonistas. “El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado.” (BORGES, 1984I, p. 464). Do quarto, *A Comédia Freudiana The Secret Mirror*, extraí a emboscada 3.3.2.4 Aventuras em *Statements*, de Herbert Quain, que é uma das discussões da tese

*Aventuras do personagem-leitor em metaficções de Cervantes, Borges e Calvino (e o que encontrou lá).*

### 3.3.3 Aventuras em “El jardín de senderos que se bifurcan”

[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

*Italo Calvino*<sup>59</sup>

Cada vida é uma experiência única; uma coletânea de significações e ressignificações que não pode ser reproduzida. Não há um homem que seja como outro; da mesma forma que não há uma leitura que seja igual à outra. Todo tipo de vivência é irreproduzível em sua totalidade – inclusive pelo mesmo sujeito –, e isso torna cada combinatória de experiências algo totalmente único. No entanto, o mais surpreendente é ser único a cada momento, não podendo, o sujeito, ser emparelhado sequer consigo próprio. Isso reflete o caráter do homem: sempre em transformação... isso reflete o caráter das tramas trançadas no terceiro conto de *Ficciones* (1984m) sob análise, “El jardín de senderos que se bifurcan”, uma obra inacabada por excelência.

Nesse conto, apresenta-se o entrecruzamento do policial e do fantástico. A introdução é dada por um personagem-leitor que apresenta o registro de um evento sob a perspectiva de um texto oficial, “*Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart” (BORGES, 1984g, p. 472) e desestabiliza-o, pondo-o em estado de contestação, frente a um fragmento de declaração que envolve eventos que têm relação com esse até então *fato histórico*. Após a reprodução do depoimento do doutor Yu Tsun, o conto termina. Este se constitui de dois textos postos em contraposição para questionamento de uma verdade estabelecida, mas não se chega a uma nova verdade, ainda que confirmando a anterior; é mantida a suspensão de juízo... a obra permanece aberta.

---

<sup>59</sup> 2010, p. 138.

Predomina no conto o relato de Yu Tsun. Seguimos seus passos em meio a uma perseguição em período de guerra. Viktor Runeberg, parceiro dele, ambos espiões, poderia ter sido preso ou morto por Richard Madden – a segunda possibilidade é confirmada em uma nota de pé de página –, e Yu Tsun imaginava-se a próxima vítima desse capitão irlandês. Yu Tsun decide comunicar a seu Chefe o Segredo, o nome do local que a Alemanha deveria atacar. Para isso, traçou um plano, o qual parecia suspenso em meio à longa discussão com o sinólogo Stephen Albert, que se dedicara ao estudo da obra *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Ts'ui Pên, bisavô de Yu Tsun. Quando Madden, finalmente, alcança seu alvo, este pratica um assassinato. “Lo demás es irreal, insignificante” (BORGES, 1984g, p. 472), como afirma Yu Tsun, que encerra seu depoimento revelando as razões do crime praticado.

Esse enredo já é conhecido do leitor de “Examen de la obra de Herbert Quain” (1984i); é similar ao do romance policial *The God of the Labyrinth*, de Quain: “Hay un indescifrable asesinato en las páginas iniciales, una lenta discusión en las intermedias, una solución en las últimas.” (BORGES, 1984i, p. 462). Tal semelhança funciona como um centro invisível que conecta os dois textos, retirando-os do isolamento e colocando-os em interação em um universo rizomático; “o texto, então, mostra-se como um *rizoma* de narrativas e sentidos que podem alcançar a infinitude” (ECO, 1985). Percebe-se a técnica de fazer da própria ficção a matéria para a construção da ficção; e do próprio sujeito, a matéria para a construção do sujeito no conto. Tal procedimento materializa-se nas leituras, análises expostas, e na figura dos personagens-leitores.

A autoficcionalização do leitor e do texto revela-se uma estratégia eficaz para o projeto de construção de um livro infinito e a instauração dos espectros de leitor relacionados a essa presença. Esse objeto e objetivo de experimentação literária é percebido em diversas produções de Borges; está presente em muitos contos de *Ficciones* e parece ser o desafio a que o autor se propõe nessa obra. “El jardín...” – o último texto da primeira parte do livro, homônima ao conto – é o terreno fértil em que as reflexões e experimentações relacionadas à noção de livro infinito, bem como tempo e infinito, proliferam. A partir das reflexões desenvolvidas, são articulados a esse labirinto outros textos, dentro e fora da coletânea, bem como outros sujeitos. Esses textos e sujeitos ressignificam o conto e são ressignificados por ele em uma interação infinita, tornando o conto infinito, tornando *Ficciones* infinito. Em “Nota sobre Walt Whitman”, Borges (1984z, p. 249) reconhece que

El ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años. Quienes alimentaron esa ambición eligieron elevados asuntos [...] Góngora, creo, fue el primero en juzgar que un libro importante puede prescindir de un tema importante [...] A Mallarmé no le bastaron

temas triviales; los buscó negativos: la ausencia de una flor o de una mujer, la blancura de la hoja de papel antes del poema. Como Pater, sintió que todas las artes propenden a la música, el arte en que la forma es el fondo; su decorosa profesión de fe *Tout aboutit a un livre* parece compendiar la sentencia homérica de que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar (Odisea, VIII, *in fine*). Yeats, hacia el año mil novecientos, buscó lo absoluto en el manejo de símbolos que despertaran la memoria genérica, o gran Memoria, que late bajo las mentes individuales; cabría comparar esos símbolos con los ulteriores arquetipos de Jung. Barbusse, en *L'enfer*, libro olvidado con injusticia, evitó (trató de evitar) las limitaciones del tiempo mediante el relato poético de los actos fundamentales del hombre; Joyce, en *Finnegans Wake*, mediante la simultánea presentación de rasgos de épocas distintas. El deliberado manejo de anacronismos, para forjar una apariencia de eternidad, también ha sido practicado por Pound y por T. S. Eliot. He recordado algunos procedimientos; ninguno más curioso que el ejercido, en 1855, por Whitman. (grifos do autor)

O autor expõe diferentes procedimentos estéticos aplicados para a construção de um livro ilimitado, infinito, de “un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico” (Borges, 1984z, p. 249). Esse tem sido um tema recorrente em sua obra, tendo reconhecido também que “La certidumbre de que todo está escrito nos anula o nos afantasma.” (BORGES, 1984q, p. 470).

Todavía, Whitman teria se destacado; ele “quiso identificarse, en una suerte de ternura feroz, con todos los hombres” (Borges, 1984z, p. 251). Borges retoma alguns discursos formulados sobre esse autor que, de alguma forma, prefiguram a análise que desenvolve:

La primera es la del poeta inglés Lascelles Abercrombie. “Whitman – leemos – extrajo de su noble experiencia esa figura vivida y personal que es una de las pocas cosas grandes de la literatura moderna: la figura de él mismo.” La segunda es de Sir Edmund Gosse: “No hay un Walt Whitman verdadero... Whitman es la literatura en estado de protoplasma: un organismo intelectual tan sencillo que se limita a reflejar a cuantos se aproximan a él.” La tercera es mía. [En esta edición, pág. 206] “Casi todo lo escrito sobre Whitman está falseado por dos interminables errores. Uno es la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass* como don Quijote lo es del *Quijote*; otro, la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar.” (Borges, 1984z, p. 249-50, grifos do autor)

Por meio da ficcionalização de si, Whitman alcançou a infinitude; “Whitman deriva de su manejo una relación personal con cada futuro lector.” (Borges, 1984z, p. 253). “Así se desdobló en el *Whitman eterno*, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros y también la felicidad.” (Borges, 1984z, p. 253, grifo nosso). Ele alcançou, portanto, ser um homem composto de outros homens, sendo cada um de nós e todos nós. Assim como Cervantes tornou-se também o Quijote, confundindo-se, conforme afirma Borges na conferência “Sobre el Quijote...” (1982). E os personagens-leitores especialistas forjados por Borges também se confundem com ele. Isso porque o autor ficcionalizou a si mesmo ao ficcionalizar suas



leituras; esses personagens-leitores não lhe atribuem um nome (como Quijote o faz) ou têm o nome de Borges atribuído a eles (como Whitman o faz), mas reconhecemos Borges neles e eles em Borges, como em uma resignificação – fugindo da sumária identificação, apontado por Borges como um dos “interminables errores” (Borges, 1984z, p. 250) da crítica de Whitman. É como se esses personagens-leitores se correspondessem – e, então, não fizesse sentido falar no plural –, e o personagem-leitor correspondesse a Borges, sendo Borges o personagem-leitor. Esses personagens-leitores, sem nome ou outra forma de identificação atribuída a eles, espectralizam Borges; tornam-se, os personagem-leitores e o Borges, como os pássaros e o Simurgh.

O conto “El Simurgh y el Águila” (BORGES, 1989c) começa com um questionamento correlato: “Literariamente ¿qué podrá rendir la noción de un ser compuesto de otros seres, de un pájaro (digamos) hecho de pájaros?” (BORGES, 1989c, p. 366). Isso pode parecer estranho demais e até assustador, mas, nesse mesmo texto, é informado que “La noción abstracta de un ser compuesto de otros seres no parece pronosticar nada bueno; sin embargo, a ella corresponden, de increíble manera, una de las figuras más memorables de la literatura occidental y otra de la oriental.” (BORGES, 1989c, 366). Essas figuras são Águila – que aparece no *Paraíso* no canto XVIII – e Simurgh – cujo nome significa “(Treinta Pájaros)” (BORGES, 1989c, p. 367) e o autor é Farid al Din Attar. Assim, aponta-se a possibilidade de que essa composição metonímica seja capaz de formar um todo coeso e coerente.

Águila é composta por milhares de reis, mas tem uma única voz e fala na primeira pessoa do singular. Simurgh é composto por trinta pássaros que tomam consciência de que “ellos son el Simurgh y que el Simurgh es cada uno de ellos y todos” (BORGES, 1989c, p. 368). Sob essas figurações, discute-se a noção de identidade; esta já não é privativa ao corpo e pode realizar-se para além dele.

(También Plotino – *Eneadas*, V, 8.4 – declara una extensión paradisiaca del principio de identidad: *Todo, en el cielo inteligible, está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol.*) (BORGES, 1989c, p. 368, grifos do autor)

As estrelas são o Sol, e o Sol é cada uma das estrelas e todas. Cada estrela é *cada uma das outras estrelas*, e todas, e o sol. Assim, mais uma vez, é reiterada a ideia apresentada em nota à dúvida inicial que constitui a primeira frase do conto: “Análogamente, en la *Monadología* (1714), de Leibniz, se lee que el universo está hecho de ínfimos universos, que a su vez contienen el universo, y así hasta el infinito.” (BORGES, 1989c, p. 366, grifo do autor), como em uma sala de espelhos. *Analogamente*, nos três contos analisados de Borges se

lê que o texto é feito de ínfimos textos, que, por sua vez, contém o texto, e assim até o infinito. Essa mesma relação poderia ser traçada quanto à leitura e aos leitores; em *Ficciones*, vemos a articulação desses diferentes elementos em um processo narcísico de contínua construção experimental, ad infinitum.

Flaubert era devoto de Spencer; en los *First Principies* [grifo do autor] del maestro se lee que el universo es inconocible, por la suficiente y clara razón de que explicar un hecho es referirlo a otro más general y de que ese proceso no tiene fin<sup>1</sup> [1 Agripa el Escéptico argumentó que toda prueba exige a su vez una prueba, y así hasta lo infinito.] nos conduce a una verdad ya tan general que no podemos referirla a otra alguna; es decir, explicarla. La ciencia es una esfera finita que crece en el espacio infinito; cada nueva expansión le hace comprender una zona mayor de lo desconocido, pero lo desconocido es inagotable. Escribe Flaubert: “Aún no sabemos casi nada y queríamos adivinar esa última palabra que no nos será revelada nunca. El frenesí de llegar a una conclusión – es la más funesta y estéril de las manías.” El arte opera necesariamente con símbolos; *la mayor esfera es un punto en el infinito*; dos absurdos copistas pueden representar a Flaubert y también a Schopenhauer o a Newton. (BORGES, 1984ag, p. 261, grifo nosso)

Sem chegar a uma conclusão e repleta de visibilidade e invisibilidade, *Ficciones* é um cosmos de infinitas realizações. Essa produção poderia lembrar uma sala de espelhos. Imaginei, então, uma sala ou caixa de espelhos composta por globos de fragmentos de espelhos e cuja abertura para visualização fosse parte de um globo de fragmentos de espelhos falsos – isto representaria o leitor posto na narrativa enquanto personagem-leitor e evitaria a reprodução do corpo desproporcional da câmera ou do olho que, devido à desproporção, manifesta-se como corpo estranho à instalação. E ainda seria necessário haver a coexistência do par antagônico visibilidade e invisibilidade, o qual se manifesta na obra borgiana potencializando a infinitude frente ao desconhecido.

Sobre este, se *imagina, especula* que, por um lado, possa vir a ser iluminado e, então, ter partes que passem a compor de modo diferente esse sistema de uni e multiversos, e, por outro, que tenha dentro dele outro(s) sistema(s) de visibilidade que não se enxerga desde este do qual o sujeito olha. Essa relação de visibilidade e invisibilidade se relaciona com a que se percebe no espaço sideral, em que as estrelas, pela luminosidade, proporcionam visibilidade. É o caso, por exemplo, da estrela RS Puppis, que tem maior intensidade de energia, maior tamanho e maior densidade que o Sol, mas, a olho nu, é visível, desde o hemisfério sul da Terra, como uma estrela pequena no céu; por meio de um telescópio, revelam-se sua grandiosidade e outras estrelas invisíveis desde a Terra. Assim, a invisibilidade em torno da visibilidade pode ser entendida como a escuridão em torno dos elementos visíveis, ou, ainda, como o reconhecido desconhecimento em torno do conhecido. Essa operação de contrários

desmantela a noção de limites e, então, de finitude, não reduzindo o universo ao tamanho do saber do sujeito.

Desse modo seria, talvez, uma instalação de *Ficciones* (1984m), com o seu caráter fragmentário e o totalizante representados em visibilidade e invisibilidade no infinito; universos formados por universos que, por sua vez, são formados por universos e assim infinitamente, possivelmente até por onde não se é capaz de ver. Trata-se de uma vertiginosa identidade, cuja percepção nos anula ou nos afantasma e que também experimentamos na narrativa caleidoscópica de Borges.

Essa vertigem é causada pelo movimento *ad infinitum* dessa proliferação do *eu* que se faz de si mesmo nos contos em questão. Em “El jardín...”, somos levados a um “caosmos” (DELEUZE, 1991, p. 125) de leitores, textos e autores que interagem e fazem de si mesmos a matéria de sua existência, de modo análogo ao que apresenta Leibniz (*apud* STRICKLAND, 2014, p. 133): “Each portion of matter may be conceived as a garden full of plants, and as a pond full of fish. But each branch of a plant, each limb of an animal, each drop of its humours, is also such a garden or such a pond”<sup>60</sup>. Assim, cada leitor, cada texto e cada autor em “El jardín...” pode ser concebido como um jardim cheio de flores que foi encantado, e cada pétala, e cada espinho é também esse jardim. Vemos leitores feitos de leitores, textos feitos de textos, e autores feitos de autores, como: Yu Tsun é feito também de Albert; *El jardín...* de Albert é feito também de *El jardín...* de Ts’ui Pên; Albert é feito também de Ts’ui Pên; e Albert é também Yu Tsun; e *El jardín...* de Ts’ui Pên é também *El jardín...* de Albert; e Ts’ui Pên é também Albert. Vemos também um escritor que registra sua leitura do livro que não escreveu. Percebe-se isso em Albert, vemos isso em Borges. Este, por meio dos personagens-leitores e dos textos-simulacros, também se fez de si mesmo, proliferando na narrativa indefinidamente, infinitamente.

Sobre esse tema, encontramos em Borges diferentes possibilidades de abordagem dessa discussão, como: em “El Zahir” (BORGES, 1984k), “Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo” (p. 595); em “El Aleph” (BORGES, 198k5), “vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph, y en el Aleph la tierra” (p. 626) e “el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior” (p. 627); e em “Nota sobre Walt Whitman” (BORGES, 1984z), “Plotino describe a sus alumnos un cielo inconcebible, en el que ‘todo está en todas partes, cualquier cosa es todas las cosas, el sol es

---

<sup>60</sup> Em português: “Cada porção de matéria pode ser concebida como como um jardim cheio de plantas e como um lago cheio de peixes. Mas cada ramo de uma planta, cada membro de um animal, cada gota de seus fluidos corporais, é também esse jardim ou esse lago.” (tradução nossa).

todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol' (*Enneadas*, V, 8,4)" (p. 251, grifo do autor).

Essa referência a Plotino é a mesma presente em “El Simurgh y el Águila” (BORGES, 1989c) e já citada. Através de procedimentos como este – repetições que geram pontos de conexão e, então, identidade –, o autor alcança provocar o efeito dessa vertigem no leitor de suas obras. Ele também emprega a discussão explícita dos aspectos teóricos por meio da citação de estudiosos ou do discurso de personagens (alguns mais outros menos especializados) e a tematização implícita nos deslocamentos, nas percepções, nos questionamentos, nas contradições e nas fragmentações dos personagens e/ou das narrativas, por exemplo. Mas o recurso da repetição destaca-se no conjunto de *Ficciones* (BORGES, 1984m) para a sua constituição enquanto cosmo, ou microcosmo. Por meio dele, Borges alcança que um conto seja composto por outro e seja outro, e criar o efeito de vertigem sem, necessariamente, tematizar, de modo direto e explícito, as discussões teóricas propostas, o que também abrange a problematização das noções de corpo, espaço e tempo – estes são pontos centrais de efervescência no conto “El jardín de senderos que se bifurcan” (BORGES, 1984g), onde o corpo é também corpo fora do corpo, o espaço é também espaço fora do espaço, e o tempo é também tempo fora do tempo, ou seja, onde temos também um discurso filosófico com aparência de mítico em um mundo em construção, em eterna construção, e, portanto, também em eterna discussão. O autor propicia ao leitor a experiência de vertigem no corpo, no espaço e no tempo, em diferentes níveis e em diferentes situações, através de narrativas que são cada uma das narrativas que compõem o livro e são todas, e são o livro.

Assim chega-se à reflexão que reitera a questão posta por “El Simurgh y el Águila” (BORGES, 1989c): “Literariamente ¿qué podrá rendir la noción de un ser compuesto de otros seres, de un pájaro (digamos) hecho de pájaros?” (p. 366) De um conto feito de contos? De uma ficção feita de ficções? De uma recepção feita de recepções?

Borges cumpre esse desafio e alça *Ficciones* (BORGES, 1984m) à categoria de infinitude; corpo, espaço e tempo infinitos. Em *El jardín...*, essa competência do texto é alcançada pela apresentação aleatória, não ordenada temporalmente, dos fatos narrados e pela inclusão da narração de diferentes possibilidades de realização de um mesmo fato narrado, além de este texto possuir pontos de articulação com outros dentro e fora do universo dos multiversos de *Ficciones* (BORGES, 1984m).

### 3.3.3.1 Ficções de “El jardín...”

Criada em 1941 e incluída em *Ficciones* em 1944, “El jardín de senderos que se bifurcan” é uma história também de espionagem e, portanto, também de investigação, embora Yu Tsun deixe clara a sua insatisfação em ser um espião: “*No lo hice* [referindo-se a matar Albert] *por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía*” (BORGES, 1984g, p. 473, grifos nossos). Ele deixa, ainda, evidente suas razões para completar a missão de que foi incumbido: “Lo hice, porque yo sentía que el Jefe tenía en poco a los de mi raza – a los innumerables antepasados que confluyen en mí. *Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos.*” (BORGES, 1984g, p. 473, grifo nosso).

Talvez Madden tivesse uma motivação similar; enquanto irlandês, era obrigado a ser implacável, para provar seu valor. Funciona como uma estratégia eficaz para adestramento da tropa: *você tem algo a provar*; a missão é uma oportunidade de prova e, logo, de aprovação – assim também funciona com as minorias, que se julgam na obrigação e no dever de serem mais e melhores que as majorias, de modo que há mulheres, por exemplo, que se esforçam para ser melhores que homens, em uma competição velada que carrega em si toda a bagagem e herança cultural da História da Humanidade e que mais intensifica a desigualdade do que a combate. Todavia, independente da motivação pessoal, a mesa, o sistema venceu: Yu Tsun cumpriu sua missão de espião, e Richard Madden cumpriu sua missão de perseguidor, portador da lei. Cabe aqui ressaltar a reflexão de Yu Tsun sobre essa dinâmica: “Preveo que el hombre se resignará cada día a empresas más atroces; pronto no habrá sino guerreros y bandoleros; les doy este consejo: *El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado.*” (BORGES, 1984g, p. 474, grifo do autor).

Guerreiro e bandido cumpriram suas missões atroz. Mas quem seria o guerreiro e quem seria o bandido quando se trata de uma guerra? É possível que os dois sejam guerreiros e bandidos. Yu Tsun era chinês, às ordens do Império Alemão e catedrático de inglês. Madden era irlandês, às ordens da Inglaterra, e via em sua missão contra os agentes do Império Alemão, Yu Tsun e Hans Rabener, uma possibilidade de salvação e redenção para si, uma vez que houvera sido acusado de tibieza e possível traição. Isso evidencia a complexidade dessas figuras e dos papéis que representam, bem como o caráter universal dos acontecimentos narrados e discutidos, não podendo – os personagens e os eventos narrados – ser reduzidos a estereótipos e categorias estanques, isoladas.

Madden, sob seu ponto de vista, pode considerar-se um *guerreiro*, um soldado, defensor da lei, das estruturas de poder e da ordem, enquanto Yu Tsun é visto como *bandido*, um contraventor, um criminoso, quem desafia e ameaça as instituições de governo defendidas por Madden e o que elas representam. Porém, a percepção poderia ser o oposto se tomado como referencial o sistema que Yu Tsun representa; este poderia ser visto como um guerreiro infiltrado para combater os bandidos, grupo em que se insere Madden. E, ainda, os dois podem ser considerados guerreiros, uma vez que se trata de participantes de uma guerra, ainda que sejam representantes de lados opostos. Esses dois personagens-leitores são também investigadores, sendo Yu Tsun também um investigador da linguagem, assim como Albert.

Mais uma vez, percebe-se a possibilidade de múltiplas interpretações que se bifurcam e cruzam, formando um labirinto. E ao reler o conto, já sabendo que o livro é um labirinto, é possível perceber Yu Tsun enquanto um teórico analisando sua viagem como uma leitura de diversas narrativas simultâneas. Há um emaranhado de relatos diversos: *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart; declaração de Yu Tsun; nota do editor; carta que Yu Tsun tinha em seu bolso; romance de Ts'ui Pên; e carta de Ts'ui Pên a que Albert tem acesso e que se torna a chave para desvendar o enigma deixado por esse ancestral de Yu Tsun. Assim, há relatos dentro de relatos, como em *Ficciones*, que tem contos dentro de contos, e contos desse livro dentro de contos desse livro, de modo que “El jardín de senderos que se bifurcan” parece ser uma metonímia de *Ficciones*, ficcionalizando o próprio livro que compõe, sendo parte do livro e o próprio livro – sob essa perspectiva, *Ficciones* autoficcionaliza-se.

No início do texto, é apresentada a conjuntura posta por um relato oficial, feito por um militar, o capitão Liddell Hart. A partir da análise da página 242 da *Historia de la Guerra Europea*, evidencia-se um conflito de registro de informação sobre a razão do atraso de um ataque inglês. A versão inglesa é posta como a oficial e afirma que a demora deu-se em razão de chuvas torrenciais e não foi significativa. Entretanto, é exposta a declaração de Yu Tsun, que “arroja una insospechada luz sobre el caso” (BORGES, 1984g, p. 472); outra, e, segundo o crítico inusitada, explicação é apresentada. Trata-se do depoimento, e também confissão, de um homem aprisionado por Richard Madden e condenado à forca. Se considerarmos a ocorrência dos eventos tal qual narrado por Yu Tsun, deparamo-nos com a constatação do fato de que Liddell Hart, ao registrar sua versão dos fatos ocorridos naquele evento, sabia que as chuvas não foram a verdadeira razão para o atraso do ataque, mas, sim, o bombardeio a Albert.

Borges coloca o leitor diante de duas versões: uma, a oficial, é ditada pelas autoridades reconhecidas; outra, incompleta (“Faltan las dos páginas iniciales.” – BORGES, 1984g, p.

472) e inesperada, impensada, é apresentada através de um discurso também oficial, o depoimento, uma vez que, conforme procedimento comum em instituições policiais ou jurídicas, a versão é contada e, então, translineada por uma *autoridade* para depois ser lida e assinada pelo depoente. Este, no caso, é validado e ratificado por seu título e sua experiência profissional explicitados: “doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la Hochschule de Tsingtao” – BORGES, 1984g, p. 472). Caso contrário, talvez sua declaração não tivesse importância e relevância necessárias para por em tensão o relato de Liddell Hart, questionando-o, e até negando-o. Entretanto, o fato de faltarem duas páginas da declaração a torna também questionável em razão de seu caráter fragmentário. Pergunta-se o que haveria nessas duas páginas; questão que aponta para infinitas possibilidades. Logo, a estética do fragmento propicia a produção do efeito de infinitude. Ademais, há o aspecto divagatório desse relato que ignora a ideia espaço-temporal de *linha do tempo*; Yu Tsun vai e volta no tempo como se ele dominasse o tempo, e não o tempo o dominasse. A declaração de Yu Tsun é pertinente, mas questionável; questiona a si mesma e ao(s) relato(s) que trata(m) dos eventos abordados por ela.

Ao propor a ponderação de um relato oficial, Borges contesta a noção de verdade nesses escritos, mas também questiona os conceitos de verdade, realidade, autoridade e oficialização. Embora, depois, ao longo do conto, percebamos que essa negação não é um gesto negativo frente ao texto, mas positivo, produtivo para a proliferação das dúvidas e a instauração de uma postura hesitante, cética na tecitura textual e por parte do leitor. Esse procedimento é necessário para o desenvolvimento da estética da bifurcação, da encruzilhada e do multiverso, bem como de um livro infinito, sendo articulada uma filosofia do tempo: “Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...” (BORGES, 1984g, p. 472-3). Divagações filosóficas como essa preenchem a narrativa de criticidade, de maneira tal que o leitor passa a perceber-se como capaz de exercer essa habilidade também.

Há, ainda, nessa declaração, a presença de uma nota do editor, que não se sabe quem é, mas poderia ser o próprio personagem-leitor-crítico que anuncia o depoimento. Com essa figura editorial, surge o questionamento: que outras edições teriam sido feitas? Afinal, sob essa possibilidade, faria sentido falar em um editor, que, quiçá, seja o editor do texto analítico a que o crítico dá voz. E talvez “editor” não fosse a palavra mais adequada para definir essa figura, pois poderia tratar-se do responsável por redigir ou do responsável por colher o depoimento de Yu Tsun (ou, ainda, por redigir e colher; talvez fossem a mesma pessoa). Ademais, é possível que Yu Tsun não tenha lido e assinado essa nota da qual agora tratamos.

Afinal, fica claro que foi produzida por alguém que estava do mesmo lado que Madden nessa guerra. Então, como confiar nesse depoimento apesar de, aparentemente, como se vê nessa nota, ele comportar também aquilo de que o relator discorda, além de nomes falsos, histórias-coberturas, vidas falsas, personagens criados tanto para investigar e descobrir segredos quanto para encobrir outros, e um segredo de guerra.

A ausência de outras notas editoriais pressupõe a anuência desse editor – que também representa a visão dos opositores de Yu Tsun – quanto às demais informações registradas no depoimento. Esse poderia ser mais um personagem-leitor que se apresenta no texto. Ele cumpre o papel de manter a abertura da obra, inviabilizando que ela se feche em certezas de interpretação. Com a figura do editor, é questionada a validade das afirmações e dos eventos tal como são apresentados, sendo possível perguntar: Yu Tsun teria dito isso efetivamente? Ele teria dito assim?

Essa perspectiva também faz com que tenhamos o mesmo olhar desconfiado para com o personagem-leitor-crítico desse conto, que marca o seu lugar de fala sobretudo nessas duas passagens: “Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora – *nada significativa, por cierto.*” (BORGES, 1984g, p. 472, grifo nosso) e “La siguiente declaración, dictada, releída y firmada por el doctor Yu Tsun, antiguo catedrático de inglés en la Hochschule de Tsingtao, arroja una *insospechada* luz sobre el caso” (BORGES, 1984g, p. 472, grifo nosso). Essas afirmações podem indicar que o crítico partia do princípio de que o registro histórico não fora falseado, de modo que teria sido incompleto ou equivocado. Isso retira a culpa de sobre os ombros ingleses.

E se considerarmos que o editor é o crítico, cabe, ainda, atentar para o fato de que, na nota, ele defende Richard Madden da acusação, feita por Yu Tsun, de assassinar Hans Rabener: “Hipótesis odiosa y estrafalaria. El espía prusiano Hans Rabener alias Viktor Runeberg *agredió* con una pistola automática al portador de la orden de arresto, capitán Richard Madden. Éste, *en defensa propia*, le *causó heridas que determinaron su muerte*” (BORGES, 1984g, p. 472, grifos nossos). O editor afirma ser uma hipótese *odiosa* e *extravagante* Madden, que faria ser cumprida a ordem de prisão contra Runeberg, ter *assassinado* esse espião; Madden teria agido em legítima defesa, o que exclui de seu ato o caráter de ilicitude. Assim, o crítico enquanto editor, ainda que seja o personagem-leitor dedicado a expor uma tensão histórica e discursiva proposta à história da humanidade, não esconde sua defesa e sua proteção direcionadas às vozes inglesas; ele encadena as ideias de modo que o discurso inglês, antecipadamente, seja absolvido também da acusação da prática



de falsear a verdade, bem como de falsificar um documento, tendo em vista que esse registro histórico é um documento.

Frente a isso, passa-se a desconfiar da ausência das duas páginas iniciais desconhecidas, especulando-se quanto à(s) razão(ões) para isso; seria possível que essa parte da declaração contivesse informações que se desejava, intencionalmente, omitir. Logo, talvez o próprio personagem-leitor citado anteriormente houvesse retirado essa parte de sua exposição dos dados. Não se sabe ao certo o que é relatado, embora haja algumas regressões ao longo da narrativa que lançam luz sobre essas laudas, remetendo a esse período de reticências.

O relato de Yu Tsun de que tomamos conhecimento começa a partir do momento em que ele torna-se uma relevante figura histórica, isto é, quando alcança bom êxito em suas investidas no campo da espionagem. Ele é empoderado pela informação, pelo segredo que descobriu e passa a possuir também: “El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre” (BORGES, 1984g, p. 473). Não se sabem os pressupostos de Yu Tsun ou Madden, não é revelado o passado desses dois agentes anterior à morte de Runeberg; essa é uma lacuna que muitos leitores preenchem, tendo como espécie de guia alguns dos trechos de narrações regressivas realizadas pelo chinês.

A exposição de regressões é recorrente no discurso de Yu Tsun, o qual se mostra anacrônico. Assim, retomam-se as discussões relativas à anacronia proposta por ele, que aponta tanto para os eventos das páginas do início omitidas, o passado, quanto para os que se realizaram após um acontecimento que é narrado naquele momento, sendo indicados, então, eventos próprios do futuro do momento narrado. E, por conseguinte, são retomadas também as discussões relativas à anacronia proposta por Herbert Quain, a qual se difere da experimentada por Pierre Menard. Esta se refere a *recriar* os tempos – como a recriação feita de *Don Quijote...*, que recria o passado, bem como o presente e o futuro –, bifurcando-os e entrecruzando-os na proliferação de universos e multiversos em que apenas faz sentido falar em tempo *presente* e percebe-se a *presentificação* de outro mundo na narrativa (ainda que esse seja impossível), coexistindo e cooperando com aquele que se propôs *revisitar*. Por outro lado, a anacronia de Herbert Quain refere-se a *apresentar* os tempos em ordem diversa, *criando-os*, em ordem diversa ou não; é mais transgressora porquanto não é apenas uma organização discursiva anacrônica de eventos ocorridos cronologicamente.

Desse modo, na declaração de Yu Tsun, mais uma vez, são desestabilizadas as noções de passado, presente e futuro, entretanto se trata apenas de uma transgressão quanto ao modo de narrar. Realizam-se, como Quain em *April March*, regressões e antecipações para

*apresentar* os acontecimentos, em digressões que se dão no âmbito da memória, da narrativa memorialística, e não da vivência, da existência. (Isso em um plano narrativo desse texto, o do conto policial, pois, em outros planos, como o do conto fantástico, percebe-se a recriação de mundos.)

No trecho “Antes que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte” (BORGES, 1984g, p. 472), tem-se um trecho de antecipação nessa narrativa memorialística, nessa narrativa de experiência vivida. No trecho “ahora que he burlado a Richard Madden, ahora que mi garganta anhela la cuerda” (BORGES, 1984g, p. 473), tem-se a antecipação do fim, do suposto fim do passado, quando o passado alcançaria o presente. Isso fica ainda mais evidente nesta constatação de Yu Tsun quanto à sua valentia: “Soy un hombre cobarde. Ahora lo digo, ahora que he llevado a término un plan que nadie no calificará de arriesgado.” (BORGES, 1984g, p. 473); ele apenas se permitiu falar isso depois que havia cometido um ato de extrema coragem, apenas se admitiu covarde quando provou não ser. Assim, fica claro que sua declaração não é um relato do ocorrido, mas um comentário do passado, isto é, uma atualização do passado. Este já não se apresenta inalterável; ele pode ser revisitado e revisto, ainda que não recriado.

Desse modo, Yu Tsun comenta o passado atualizando-o com o presente, e atualizando o presente na medida em que este passa a ser visto em paralelo à sua articulação com determinado elemento do passado. Sob essa perspectiva, a anacronia passa a ser a linha natural de pensamento. Para isso, também corroboram as premonições, como quando Yu Tsun observa um pássaro que “rayó el cielo gris y ciegamente lo traduje en un aeroplano y a ese aeroplano en muchos (en el cielo francés) aniquilando el parque de artillería con bombas verticales” (BORGES, 1984g, p. 473). Nesse instante, aquele deixou de ser um “día sin premoniciones ni símbolos” (BORGES, 1984g, p. 472, grifos nossos), embora esse personagem-leitor não o admita. E, a partir dessa tradução, dessa interpretação, leitura de símbolo(s), Yu Tsun passou a conjecturar sobre como fazer com que o Segredo fosse revelado a Berlim, pois assim sua premonição se realizaria: “Si mi boca, antes que la deshiciera un balazo, pudiera gritar ese nombre de modo que lo oyeran en Alemania...” (BORGES, 1984g, p. 473). Uma leitura alterou sua percepção e revelou a condição para que o bombardeio acontecesse à cidade francesa Albert, alterando, também, a sua vida, a sua realidade. Assim, a leitura e o ato de ler revelam-se transformadores da realidade lida e da realidade de quem lê, bem como da leitura (do resultado da ação de ler) e do ato de ler (da ação praticada), sendo também transformadores da própria atividade, da própria matéria de que são feitos, de *si*. E, tendo se realizado a condição existente, o bombardeio também se realiza:

Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. (BORGES, 1984g, p. 480).

A estratégia traçada por Yu Tsun para alcançar a vitória é o que tornou esta abominável: “Vagamente pensé que un pistoletazo puede oírse muy lejos” (BORGES, 1984g, p. 473). Abominável, porém efetiva, e essa era a única solução que, com os materiais e as ferramentas que possuía, conseguiu encontrar para a problemática que tinha diante de si. Ele dispunha, até mesmo para a execução de seu plano, de meios escassos, “el revólver con *una* bala” (BORGES, 1984g, p. 473, grifo nosso). Ele tinha uma única chance para conquistar a vitória, apenas o suficiente. Isso aumenta a intensidade das especulações em torno da execução de seu intento; proliferam as possibilidades de ocorrência dos diferentes modos como podem suceder os eventos subsequentes nessa *aventura*<sup>61</sup> cuja ação central, a qual funciona como um entrelugar, um *centro invisível* entre o conto policial e o fantástico que os entrecruza e bifurca, começa após o desembarque de um trem.

Yu Tsun desceu na estação Ashgrove – em português, *Bosque de cinzas* – para encontrar-se com seu destino de assassino. Lá, alguns meninos informaram a direção da casa de Albert. Porém, Yu Tsun não foi capaz de ver os rostos dos meninos que lhe informam na estação, pois esses meninos estavam na zona de sombra da iluminação de uma lâmpada. Fato similar ocorre quando Tsun chega à casa de Albert; não consegue ver o rosto do dono da casa, porém, nessa ocasião, por um motivo *contrário, oposto*, porque a luz de uma lanterna o cegava. Assim, a luz é feita para dar visibilidade, mas esse símbolo é explorado e cria um efeito de quebra de expectativa; a luz não serviu para ampliar o sentido da visão de Tsun, mostrando que ela também pode cegar, seja pela intensidade de sua presença, seja pela sombra que sua presença cria. Yu Tsun está em uma zona de indeterminação.

Em meio à penumbra, Borges, mais uma vez, alude ao procedimento para deslocar-se em um labirinto; os meninos informam a Yu Tsun: “La casa queda lejos de aquí, pero Ud. no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada *encrucijada* del camino dobla a la izquierda”. (BORGES, 1984g, p. 474, grifo nosso). Essas são as instruções dadas por um menino para Yu Tsun chegar à casa de Albert; Yu Tsun está em um labirinto que o leva a Albert. O próprio Yu Tsun reconhece essa similaridade: “El consejo de siempre doblar a la

---

<sup>61</sup> Em uma ocasião, Yu Tsun chama seu plano de “*aventura*” (BORGES, 1984g, p. 474, grifo nosso). Quanto a isso, destaca-se que esse termo se refere a “façanha de cavaleiro andante ou da cavalaria” (HOUAISS, 2012), do latim, “*advenire* no sentido de ‘chegar, sobrevir’” (HOUAISS, 2012), porvir. Assim, aponta para Don Quijote, podendo Yu Tsun ser visto tal qual esse personagem – e, então, produz-se outra leitura para o conto, com moínhos em lugar de gigantes, e leitores em lugar de cavaleiros –, e aponta para a questão do tempo.

izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos” (BORGES, 1984g, p. 475). Fica evidente o percurso desse personagem-leitor até o *centro invisível* de “El jardín...” e, ainda, mais um aspecto relevante para este estudo, o fato de que labirintos são formados por bifurcações e encruzilhadas, assim como o caminho traçado por Ts’ui Pên para a construção de seu livro, o caminho percorrido por Yu Tsun e Albert no ato de lê-lo, o caminho percorrido por Yu Tsun até a casa de Albert e o caminho traçado por Yu Tsun na construção de sua declaração. Desse modo, outra ideia fica evidente: em “El jardín...”, tem-se múltiplos labirintos e até labirintos formados por labirintos, isto é, labirintos que se constroem da mesma matéria que os constitui, que se controem de *si*, como *metalabirintos*.

Em “El jardín...”, é possível perceber muitas bifurcações e encruzilhadas, as quais se dão desde a identificação de dois personagens, Richard Madden e Yu Tsun, até a de dois personagens-leitores centrais, Yu Tsun e Stephen Albert, e, ainda, a de Richard Madden e Stephen Albert, que, parecem pertencer a atos paralelos e diversos de uma mesma narrativa, mas se entrelaçam por intermédio de um centro invisível – Yu Tsun –, assim como ocorre em *The Secret Mirror*, de Quain. Mais uma vez, “El jardín...” mostra-se enquanto metonímia e autoficcionalização de *Ficciones*.

Quanto à identificação entre Yu Tsun e Albert, percebe-se que ambos se dedicam ao estudo das letras e, por isso, pode-se dizer que se encontram em um embate de palavras na discussão sobre a obra de Ts’ui Pên. Todavia, o doutor Albert, era um inglês que estudava o chinês, enquanto o doutor Yu Tsun era um chinês que estudava o inglês. Percebem-se pontos de aproximação, identificação e contato – convergência – e de distanciamento e desidentificação – divergência nas bifurcações e encruzilhadas.

E uma série de outras identificações desenvolve-se entre Yu Tsun e Albert a partir do percurso de Yu Tsun desde a estação onde desembarcou, Ashgrove, até a casa do sinólogo Stephen Albert. Dois exemplos são: a presença da música *chinesa*, “Una música aguda y como silábica se aproximaba y se alejaba en el vaivén del viento, empañada de hojas y de distancia” (BORGES, 1984g, p. 475), e o fato de Albert estar, como o antepassado de Yu Tsun, sozinho – “Veo que el piadoso Hsi P’êng se empeña en corregir mi *soledad*” (BORGES, 1984g, p. 475, grifo nosso) – com o jardim – “¿Usted sin duda querrá ver el jardín?” (BORGES, 1984g, p. 475). Aliás, o penúltimo trecho citado pode servir como um argumento que sustenta a hipótese de que Yu Tsun encontrara-se com seu antepassado Ts’ui Pên, quem “se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Límpida *Soledad*” (BORGES, 1984g, p. 476, grifo nosso), bem como pode ser interpretado como um argumento

que ratifica a visão da existência de *El jardín de senderos que se bifurcan* de Stephen Albert em paralelo a um *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts'ui Pên. Isso retoma a discussão realizada quando do conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, como se houvesse, no conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, a promessa do conto “Stephen Albert, autor del Jardín” – um conto potencial, um espectro de conto, um conto espectral, um conto-espectro.

“¿El jardín?” (BORGES, 1984g, p. 476), perguntou Yu Tsun e o leitor também poderia perguntar, assim como tantos perguntaram qual seria e onde estaria o jardim de Ts'ui Pên. “El jardín de senderos que se bifurcan” (BORGES, 1984g, p. 476), respondeu Stephen Albert em uma interpretação que reverbera em outros pontos da narrativa, como na conjugação da pergunta que se faz sobre a identificação e o paradeiro do *jardim* de Ts'ui Pên com o fragmento de carta redigido por Ts'ui Pên e levado ao conhecimento de Albert: “*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*” (BORGES, 1984g, p. 477, grifo do autor). Albert conclui que *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts'ui Pên é *el jardín de senderos que se bifurcan* de Ts'ui Pên, isto é, que o *Jardim* e o *jardim*, o livro e o labirinto comungam na mesma identidade. Ao preencher esse espaço vazio da narrativa de Ts'ui Pên, Albert a interpretou, atribuindo-lhe sentido, recriando-a, criando o seu jardim. E, assim, fica latente a questão: Haveria outras possibilidades de resposta? Haveria outros jardins? E retornando um pouco a leitura, já é possível recordar a possibilidade apresentada por Yu Tsun, que pensou “en un *laberinto de laberintos*, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros” (BORGES, 1984g, p. 475, grifo nosso), o que implica um *jardim de labirintos temporais*, e mais um conto-espectro, “Yu Tsun, autor del Jardín”<sup>62</sup>; “Que jardim?”, “O jardim de labirintos temporais”. Essa perspectiva do labirinto, Albert também defendera: “Un laberinto de símbolos – corrigió –. Un invisible laberinto de tiempo” (BORGES, 1984g, p. 477), ao corrigir Tsun, que cogitara tratar-se de um labirinto de marfim. E teríamos outros jardins, produzidos por outros leitores.

A hipótese de um *labirinto de labirintos* (BORGES, 1984g, p. 475), também presente em “El inmortal” (BORGES, 1984f), é apresentada por Yu Tsun, e ele explicita os efeitos provocados, em sua individualidade, por suas interpretações especulativas. Assim, ele evidencia o efeito da leitura no leitor, a habilidade desse gesto do olhar que transforma tanto o que é olhado quanto aquele que olha, de modo que os elementos e a estética dessa narrativa agiram sobre ele fazendo-o experimentar efeito semelhante:

---

<sup>62</sup> Assim como “Pierre Menard, autor del Quijote” (1984ab).

*Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo. El vago y vivo campo, la luna, los restos de la tarde, obraron en mí; asimismo el declive que eliminaba cualquier posibilidad de cansancio. La tarde era íntima, infinita.* (BORGES, 1984g, p. 475, grifos nossos)

Neste trecho de clara exposição do tempo psicológico, “*La tarde era íntima, infinita.*” (BORGES, 1984g, p. 475, grifo nosso), Yu Tsun deixa claro que, após uma epifania de indeterminação de *si* que vive, o tempo passa a revelar-se íntimo, infinito. Yu Tsun comunica-se com a essência do tempo por meio do reconhecimento da sua própria essência, que é atemporal, infinita. Esse processo de autoconhecimento refere-se ao reconhecimento das várias existências do *eu*, existências plenas em suas permanentes impenitências, bem como do reconhecimento da coexistência delas. Essa experiência pode ser equiparada à existência da memória na mente; são ideias que coexistem onipresentes, oniscientes e onipotentes no pensamento, vivendo de sua atemporalidade, senhoras da percepção abstrata do ser, podendo, inclusive, sob essa hipótese, pensá-lo, o que desencadeia o questionamento: É o pensamento que me pensa?

Esse personagem-leitor passa a reconhecer-se, tal qual uma ideia, como um ser atemporal, e também passa a reconhecer o outro como tal. Assim, quando Yu Tsun fala, indiretamente, sobre um “hombre de Inglaterra” (BORGES, 1984g, p. 473) – possivelmente, Albert –, o tema dos espectros em “El jardín...” torna-se clarividente, iluminando todas as alusões sutis antes realizadas e que ainda seriam realizadas: “Además, yo sé de un hombre de Inglaterra – un hombre modesto – que para mí no es menos que Goethe. Arriba de una hora no hablé con él, pero durante una hora fue Goethe...” (BORGES, 1984g, p. 473).

Yu Tsun descobre-se espectro, porém vai além disso: passa a reconhecer a espectralidade dos outros e do mundo; ele é mais um espectro. Yu Tsun reconhece a si e ao outro nessa populosa coexistência temporal, sendo consciente de sua natureza espectral e da do outro, bem como da existência de outros de *si* (também dentro de *si*, constituindo o *eu*), de uma legião de *si*, com a qual se comunica por meio da dimensão da essência, por meio da linguagem das coisas, sentindo-se e sendo senhor da percepção abstrata do mundo. E então se questiona: Poderia um espectro ser composto de espectros? Que efeito propiciaria?

Essa reflexão remete a quando Albert analisa o proceder do personagem Fang (ou, ainda, esta reflexão se desenvolveu a partir da análise da leitura que Albert fez desse personagem, alterando esta leitura que aqui se faz de Yu Tsun): “Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos

pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera.” (BORGES, 1984g, p. 478). Sob a perspectiva de *El jardín...*, todas essas possibilidades de Fang existem; há uma população de Fangs, espectros, e, ainda, de Alberts e Tsuns, uma vez que o narrado evoca aos eventos relacionados a estes dois personagens-leitores, que, então, também se multiplicam infinitamente por infinitas veredas do leitor-eterno. Nesse ponto, o labirinto de Fang encontra-se com o de Albert e Yu Tsun.

“El jardín...” é um labirinto constituído por outros e que a outros constitui – basta lembrar de sua presença no conto “El examen de la obra de Herbert Quain”. E, ao reler o conto já sabendo que o livro é um labirinto, é possível perceber Yu Tsun como um teórico que analisa sua viagem e expõe suas impressões sobre os acontecimentos, como quem analisa um livro e explicita sua leitura, a qual também é influenciada pelo conhecimento dos labirintos.

Yu Tsun apresenta Ts’ui Pên porque o associa a labirinto, ao caminho necessário a percorrer para chegar a Albert. O labirinto é a figura central a que Yu Tsun associa seu antepassado e a obra por ele deixada.

Algo entiendo de laberintos: no en vano soy bisnieto de aquel Ts’ui Pên, que fue gobernador de Yunnan y que renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres. Trece años dedicó a esas heterogéneas fatigas, pero la mano de un forastero lo asesinó y su novela era insensata y nadie encontró el laberinto. (BORGES, 1984g, p. 475)

Fica evidente que a estrutura labiríntica proposta pelo antepassado de Yu Tsun não se orienta à produção de respostas, decisões frente às bifurcações e encruzilhadas, mas à manutenção da indecidibilidade, à proliferação de bifurcações e encruzilhadas. Ele se dedicou à construção de “un laberinto en el que se perdieran todos los hombres” (BORGES, 1984g, p. 475). Essa é também a percepção que se promove neste conto, talvez influenciada pela leitura que se faz da obra de Ts’ui Pên. Então, novamente, uma leitura revela-se transformadora de outra(s), transformadora do(s) leitor(es).

Depois, Albert também apresenta Ts’ui Pên:

– Asombroso destino el de Ts’ui Pên – dijo Stephen Albert –. Gobernador de su provincia natal, docto en astronomía, en astrología y en la interpretación infatigable de los libros canónicos, ajedrecista, famoso poeta y calígrafo: todo lo abandonó para componer un libro y un laberinto. Renunció a los placeres de la opresión, de la justicia, del numeroso lecho, de los banquetes y aun de la erudición y se enclaustró durante trece años en el Pabellón de la Limpida Soledad. A su muerte, los herederos no encontraron sino manuscritos caóticos. La familia, como usted acaso no ignora, quiso adjudicarlos al fuego; pero su albacea – un monje taoísta o budista – insistió en la publicación. (BORGES, 1984g, p. 476)

Ts'ui Pên fora morto pela mão de um forasteiro, assim como ocorreu a Albert, morto por Yu Tsun, e, anteriormente, a Viktor Runeberg, morto por Richard Madden. Esses são pontos de convergência e divergência (encruzilhada e bifurcação) do narrado que o materializam tal qual um labirinto.

A constatação das questões intrínsecas à morte de Ts'ui Pên e Albert é a percepção de uma das bifurcações, e esta é ainda mais assustadora. Em ambas as circunstâncias, os estudiosos foram interrompidos em suas produções dedicadas à experimentação artística da linguagem encenada. E, em meio à lógica da temporalidade desenvolvida e discutida no conto, chega-se à dúvida: o bisneto matou o bisavô? Yu Tsun é o forasteiro que assassinou Ts'ui Pên? Essas especulações intensificam-se na medida em que recordamos alguns *puncta*: a constatação de que Albert foi quem, nas palavras de Yu Tsun, produziu a “recreación del jardín de Ts'ui Pên” (BORGES, 1984g, p. 479), logo foi também autor de *El jardín...*, foi também Ts'ui Pên e, como ele, retirou-se à solidão e “abandonó [tudo] para componer un libro y un laberinto” (BORGES, 1984g, p. 476); o fato de que Yu Tsun chegara à casa de Albert seguindo um caminho à esquerda e, em cada encruzilhada, virando sempre à esquerda, procedimento que recordou ser o mesmo para chegar ao pátio central de alguns labirintos, logo Albert poderia estar no centro de um labirinto, e sua casa era rodeada por um jardim, assim como Ts'ui Pên estava em um local cercado por um jardim que poderia converter-se em um labirinto – “El Pabellón de la Límpida Soledad se erguía en el centro de un jardín tal vez intrincado; el hecho puede haber sugerido a los hombres un laberinto físico” (BORGES, 1984g, p. 477); a semelhança, reconhecida por Yu Tsun, da úmida vereda do portão da casa de Albert até o imóvel propriamente, em um subúrbio de *Fenton*, com as veredas da infância de Yu Tsun, que passara essa fase da vida “en un simétrico jardín de Hai *Feng*” (BORGES, 1984g, p. 472, grifo nosso); Yu Tsun ter reconhecido, na biblioteca de Albert, “encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que *no se dio nunca a la imprenta*” (BORGES, 1984g, p. 476, grifo nosso); e, ainda, Yu Tsun ter reconhecido “un jarrón de la familia rosa” (BORGES, 1984g, p. 476) na casa de Albert.

Essas identificações que se dão por meio de fragmentos que pungem funcionam como *puncta* da ficção, os quais formam um labirinto, tal qual o de Ts'ui Pên, difícil de ser encontrado e determinado.

Segundo Albert, ninguém havia encontrado o labirinto criado por Ts'ui Pên porque procuravam um labirinto físico; “Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.” (BORGES, 1984g, p. 477). Esta foi a solução do problema



encontrada por Albert, indo na contracorrente das interpretações até então desenvolvidas sobre a obra de Ts'ui Pên. “Dos circunstancias me dieron la recta solución del problema. Una: la curiosa leyenda de que Ts'ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí.” (BORGES, 1984g, p. 477). Essas foram as pistas que propiciaram que Albert solucionasse o enigma de Ts'ui Pên. E, assim, o fragmento de uma declaração (de Ts'ui Pên) lança uma luz insuspeita sobre o caso (o enigma da obra de Ts'ui Pên) dentro de um fragmento de uma declaração (de Yu Tsun) que lança uma luz insuspeita sobre um caso (o atraso de um ataque britânico). Tem-se um documento inusitado dentro de outro, e uma descoberta dentro de outra. Na carta de Yu Tsun, tem-se uma espécie de depoimento e, na de Ts'ui Pên, uma espécie de testamento, conforme se pode perceber neste pequeno, mas intenso, trecho, o único a que temos acesso desse manuscrito: “*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan.*” (BORGES, 1984g, p. 477, grifo do autor). Tanto Yu Tsun quanto Albert destacam no fragmento dessa carta um mesmo trecho; temos acesso a um fragmento do fragmento. E, ainda, esses dois relatos funcionam como mecanismos de abertura do texto ao infinito, logo servem ao propósito de execução de um texto infinito, o qual guarda em si a participação do leitor, como no enigma formulado por Yu Tsun para informar o Chefe, em que é necessário que este coopere para a construção de sentido, decifrando a mensagem.

Nesse enigma, o que se quer informar não é omitido; trata-se de outro tipo de enigma, para evidenciar um segredo. O enigma proposto por Yu Tsun no jornal funciona tal qual a máquina de criptografia Enigma – embora esta tenha tido o primeiro modelo patenteado apenas em 1918 –, utilizada também pelos alemães para criptografar e descriptografar códigos de guerra nas comunicações. Em meio à guerra, Yu Tsun transmitiu “el Secreto. El nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre” (BORGES, 1984g, p. 473). Ele pôs no jornal tal informação: “el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun” (BORGES, 1984g, p. 480). Porém, sem seu nome acompanhando a notícia, o chefe não teria a chave para acessar e decifrar a mensagem escondida, e esta passaria despercebida. O enigma proposto por Ts'ui Pên é um enigma de omissão, mas o de Yu Tsun não; este é às claras, iluminado, às vistas, porém apenas é compreendido se articulado a um pressuposto no horizonte de expectativas do receptor, pois se constrói na recepção – desse modo ocorre quanto à informação passada por Yu Tsun sobre o local para ataque.

Assim como seu antepassado, um enigma foi o legado de Yu Tsun para o mundo. Ao matar uma pessoa, Yu Tsun criptografa a mensagem, que se descriptografou com a presença

do nome dele na publicação. Ele comunicou à Alemanha, por meio do jornal, que Albert, cidade francesa próximo a onde estava, deveria ser bombardeada. “El Jefe ha descifrado ese enigma.” (BORGES, 1984g, p. 480) e, mais uma vez, um inglês decifra um enigma de um chinês – antes, Albert teria decifrado o de Ts’ui Pên; tem-se mais um entrecruzamento de convergências e divergências, evidenciando-se a estética da encruzilhada e a da bifurcação, as quais fazem proliferar a do multiverso. (Além disso, também foram os jornais que informaram a Yu Tsun o sucesso de sua missão, a sua vitória – BORGES, 1984g, p. 480.)

A chave posta para decifrar o enigma também era dupla. Uma: o inusitado assassinato de Albert – “el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado” (BORGES, 1984g, p. 480). A outra: a presença do nome de Yu Tsun na notícia – “asesinado por un desconocido, Yu Tsun.” (BORGES, 1984g, p. 480). Assim como foi dupla a chave usada por Albert para descriptografar o enigma de Ts’ui Pên – “Dos circunstancias me dieron la recta solución del problema. Una: la curiosa leyenda de que Ts’ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito. Otra: un fragmento de una carta que descubrí” (BORGES, 1984g, p. 477). A partir da leitura de um fragmento do fragmento de carta, Albert inferiu que Ts’ui Pên houvera concluído a construção de seu labirinto, seu *jardim de veredas que se bifurcam*, que, como ninguém encontrara um labirinto físico, poderia ser o livro caótico de Pên, em que os leitores se perdiam nas histórias que se entrecruzavam. Todavia, mais uma vez, o caráter fragmentário pode ser posto como razão para questionar; pergunta-se o que haveria nas outras partes dessa carta que não foram encontradas ou reveladas.

Assim, Yu Tsun também deixou outro enigma escrito: sua declaração, um enigma de enigmas. Nele, Albert foi, por acaso, encontrado e, por acaso, apontou o enigma de *El jardín...* e o do tempo, em que, por meio dos personagens-leitores, revelam-se enigmas sobre livros, leitores e leituras, propiciando as reflexões desenvolvidas neste estudo.

Há, nesse conto, alusões claras à leitura e ao agente da leitura, o leitor, como no trecho: “un joven que leía con fervor los Anales de Tácito” (BORGES, 1984g, p. 474). Entretanto, o vocábulo “leitor” não é empregado, como ocorre à proibição imposta para a construção de uma adivinhação. Borges, na forma de enigma, alcança articular essas reflexões sobre recepção literária, pois, apesar de “recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes” (BORGES, 1984g, p. 479) sobre leitura e/ou leitor, são sempre omitidas essas palavras, sendo este “el modo más enfático de indicarla[s]” (BORGES, 1984g, p. 479). Esse conto pode ser visto enquanto uma charada cuja resposta é: leitor, leitura, recepção. E “La relectura general de la obra confirmó esa teoría” (BORGES, 1984g, p. 477), como se percebe na frase que sucede a citação anterior: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con

diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta – *simultaneamente* – por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.” (BORGES, 1984g, p. 478, grifo nosso). E esse movimento de multiplicação e bifurcação, que reflete também em entrecruzamentos, aponta para o infinito, no tempo e no espaço, na leitura e no livro, bem como quanto ao leitor.

E antes de desvendar esse e outros enigmas de *El jardín...*, Albert também, a partir da lenda da criação por Ts'ui Pên de um livro infinito, conjecturou como seria esse tipo de produção:

– Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 Noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 Noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta lo infinito. Imaginé también una obra platónica, hereditaria, transmitida de padre a hijo, en la que cada nuevo individuo agregara un capítulo o corrigiera con piadoso cuidado la página de los mayores. Esas conjeturas me distrajeron; pero ninguna parecía corresponder, siquiera de un modo remoto, a los contradictorios capítulos de Ts'ui Pên. (BORGES, 1984g, p. 477)

Albert articula três hipóteses para o questionamento acerca da produção de um livro infinito, mas um único mecanismo: um volume cíclico, circular. Esse mecanismo poderia apresentar-se por meio de: 1. um espelhamento da primeira e da última página; 2. uma narração que se estende desde o momento do início dos eventos que se quer expor até o momento do início da narração, deixando implícita a possibilidade de uma narração da narração, que poderia, ainda, estender-se até uma narração da narração da narração e assim por diante; 3. uma obra platônica, transmitida como um legado e uma missão ao futuro, aos descendentes, sendo, então, de autoria de muitas gerações. Estas são as três hipóteses de Albert, as quais foram refutadas pela própria análise da obra. Trata-se de um *romance caótico* (BORGES, 1984g, p. 477) construído por meio da contradição presente entre os capítulos, o qual se mostra infinito em razão das bifurcações no tempo – “*varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio” (BORGES, 1984g, p. 477, grifo do autor). Essa foi a teoria final defendida por Albert, que a confirma na releitura – e, uma vez mais, o ato de ler é posto em destaque, sendo apontado como um argumento de validação dessa tese.

Albert segue com sua análise e acrescenta:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta – *simultáneamente* – por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que

también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. (BORGES, 1984g, p. 478, grifo do autor)

E no exemplo que usa para elucidar seu pensamento, Albert é protagonista de mais uma identificação entre diferentes planos da narrativa. O exemplo de Albert tem relação com a realidade do espião Yu Tsun; este tem um segredo, assim como Albert, assim como Fang (BORGES, 1984g, p. 478).

Todas as possibilidades são escolhidas para estar em cena na criação de Ts'ui Pên. Entretanto, não há incoerência, pois a contradição faz parte do *modus operandi* dessa produção, não fazendo sentido falar em incoerência quando se trata de algo permitido nesse mundo e inerente a ele.

*A maioria dos sistemas vivos exibem modelos de organização em múltiplos níveis, caracterizados por muitos e intrincados percursos não-lineares, ao longo dos quais se propagam sinais de informação e transação entre todos os níveis, tanto ascendentes quanto descendentes. [...] árvore, símbolo mais apropriado para a natureza ecológica da estratificação nos sistemas vivos. Assim como uma árvore real extrai seu alimento tanto através das raízes como das folhas, também a energia numa árvore sistêmica flui em ambas as direções, sem que uma extremidade domine a outra, sendo que todos os níveis interagem em harmonia, interdependentes, para sustentar o funcionamento do todo. (CAPRA, 2006, p. 274, grifos nossos)*

Não se pode falar em incoerência nem em dominância de uma ideia nas contradições percebidas. A contradição comporta os contrários em toda a sua potência, sem tentar equacioná-los, e é o elemento constituinte desse labirinto que permite que este se construa pela proliferação de bifurcações, sem que se abandone uma possibilidade de caminho, construindo-se um labirinto aos moldes de uma rede rizomática, tal qual o modelo epistemológico proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2004) – uma vez que esse sistema acentrado é a expressão da absoluta multiplicidade –, ou, ainda, como uma rede de neurônios.

A própria ideia de fragmento muito evidente nesse conto coaduna com a ideia do rizoma e da rede neural, pois não se consegue precisar início, meio e fim nessas estruturas. E, ainda, estende seus tentáculos até outras ficções, abrindo bifurcações que as invadem. Assim ocorre também com o conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, por exemplo.

Nessa estrutura textual de bifurcação, encruzilhadas e contradições, todas as veredas são possíveis e, também, verossímeis. Esse foi o procedimento e o efeito percebido por Albert em *El jardín...* de Ts'ui Pên a partir dos mesmos elementos identificados por Yu Tsun.

O material encontrado da produção literária de Ts'ui Pên, porquanto manuscritos, pode apontar para a ideia de inacabado, inconcluso, apenas ensaiado, o que leva Yu Tsun, um de seus descendentes, a entendê-lo como rascunho, “un acervo indeciso de borradores

contradictorios” (BORGES, 1984g, p. 476). Essa é uma interpretação de Tsun para a obra de seu bisavô: um jardim de indecisão, imprecisão, inconclusão e contradição; outro jardim criado por Yu Tsun, o primeiro de tantos que evidencia em suas especulações – o que aponta, ainda, para a noção de que um leitor pode executar várias e diferentes leituras. *El jardín...* de Yu Tsun é um jardim mais vasto que poderia incluir também o jardim de labirintos temporais, como se pode perceber na análise que Tsun expõe como um exemplo para argumentar que o livro de Ts’ui Pên seria uma coletânea de rascunhos, contradição e indecisão (BORGES, 1984g, p. 476): “Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo.” (BORGES, 1984g, p. 476).

É notória a contradição, que também pode manifestar-se como anacronia, uma possível manifestação de um labirinto temporal. Este não necessariamente aponta apenas para o futuro; pode apontar para o passado como se este fosse ainda uma promessa, o desconhecido em oposição ao conhecido futuro. Nessa medida, faz sentido, ainda, falar em passados e futuros, e presentes, sabendo-se que esses paradigmas do tempo foram desestabilizados; um passado pode vir a ser um futuro ou um futuro de um futuro anterior.

Yu Tsun analisa, ainda, outros dois capítulos de *El jardín...*, estes lidos por Albert, que “Leyó con lenta precisión dos redacciones de un mismo capítulo épico.” (BORGES, 1984g, p. 478):

En la primera, un ejército marcha hacia una batalla a través de una montaña desierta; el horror de las piedras y de la sombra le hace menospreciar la vida y logra con facilidad la victoria; en la segunda, el mismo ejército atraviesa un palacio en el que hay una fiesta; la resplandeciente batalla les parece una continuación de la fiesta y logran la victoria. Yo oía con decente veneración esas viejas ficciones, acaso menos admirables que el hecho de que las hubiera ideado mi sangre y de que un hombre de un imperio remoto me las restituyera, en el curso de una desesperada aventura, en una isla occidental. Recuerdo las palabras finales, repetidas en cada redacción como un mandamiento secreto: *Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir.*

Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación. No la pululación de los divergentes, paralelos y finalmente coalescentes ejércitos, sino una agitación más inaccesible, más íntima y que ellos de algún modo prefiguraban. (BORGES, 1984g, p. 478, grifo do autor)

Também na posição de leitor, Tsun ouve a leitura de Albert desses dois capítulos que convergem para a vitória, embora pudessem divergir ou, ainda, convergir para a derrota, uma vez que, segundo a análise de Albert, “En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo.” (BORGES, 1984g, p. 478). E ainda em outro é

amigo e inimigo, como nessa vereda que ora lemos, em que Yu Tsun congrega-se com Albert e assassina-o.

E fica evidente que a repetição – no caso, do ensinamento, espécie de moral dessas supostas parábolas – ao final de cada capítulo, como um centro invisível, também é um mecanismo pelo qual um capítulo passa a corresponder a outro em identidade: “*Así combatieron los héroes, tranquilo el admirable corazón, violenta la espada, resignados a matar y a morir*” (BORGES, 1984g, p. 478, grifo do autor). Os elementos repetidos em cada contexto manifestam-se como *centros invisíveis* que interseccionam e articulam narrativas, personagens e/ou tempos por exemplo. E, ainda, percebe-se a repetição desse enredo na narrativa que Yu Tsun protagoniza; ele combateu resignado a matar e a morrer, aguardando, enquanto Madden não chegava, os momentos de realização dessas duas ações que marcam lugares opostos da mira do armamento.

Esse é o ponto em que Yu Tsun vê-se diante de um livro infinito que o transformou pelo ato da leitura – ainda que intermediada pela voz de Albert – também desses dois capítulos: “*Desde ese instante, sentí a mi alrededor y en mi oscuro cuerpo una invisible, intangible pululación.*” (BORGES, 1984g, p. 478, grifos nossos). Desde esse instante, ele tomou consciência dos fantasmas que o cercam, e percebeu-se parte desse universo, tendo seu corpo iluminado, trazido à luz do conhecimento, ou melhor, do autoconhecimento, isto é, da autoadmiração. Esta poderia refletir em narcisismo, e refletiu em narcisismo literário do processo de recepção. A leitura da ficção de Ts’ui Pên tornou-o consciente e co-partícipe da legião de espectros que habitam sua existência, sua experiência, conforme depois o próprio Tsun enuncia: “*Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo*” (BORGES, 1984g, p. 479, grifos nossos), em *tempos invisíveis*, bem como em *espaços invisíveis*, onde se percebem, ainda, *atos invisíveis* e *ações invisíveis*. Cada ponto onde esses elementos se reproduzem, em bifurcação, encruzilhada, multiverso e espectro, tem sido reconhecido como *centro invisível*, onde essa invisibilidade opera enquanto interseção e entrelugar (BHABHA, 1998) produtores de (re)significação e que poderíamos chamar, portanto, também de *centro de espectralização*, pois constitui o ponto de metamorfose e proliferação da narrativa e de seus elementos, isto é, local de abertura, convergência e divergência, soma e divisão, bem como subtração e multiplicação. E essas operações dão-se ao infinito e além, ao infinito e o infinito para além do infinito, e assim *ad infinitum*, em infinitos de infinitos, e até séries convergentes e divergentes de infinitos, ainda que, porquanto

séries divergentes, constituam *mundos impossíveis* (DELEUZE, 1991). Desse modo, já não se fala em narrativa, mas narrativas – por exemplo, as narrativas de “El jardín...”, o que também significa dizer as ficções de “El jardín...” –, as quais se constituem de arranjos, permutações e combinações<sup>63</sup> empreendidas, em ato ou em potência, com o emprego de variantes que podem ser invisíveis e até mesmo ser ou parecer aleatórias; torna-se uma questão a execução de uma narrativa que consiste em arranjar, permutar e combinar duas ou mais sequências, convergentes ou divergentes, de  *fatos invisíveis* em que  *personagens invisíveis* tomam  *ações invisíveis*, movimentando-se em  *espaços invisíveis* e à medida que se passam  *tempos invisíveis*. Borges propõe-se a experimentar essa estética que parece levar ao rizoma e ao labirinto, bem como ao caos, e em que o tempo parece ser a potência motriz.

Albert, em outra análise que faz da figura de Ts’ui Pên, destaca a questão da problematização do tempo:

El testimonio de sus contemporáneos proclama – y hartó lo confirma su vida – sus aficiones metafísicas, místicas. La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Sé que de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo. (BORGES, 1984g, p. 478-9)

Em mais essa crítica literária, Albert convoca outras vozes para ratificar seu discurso, a dos contemporâneos a Ts’ui Pên – ainda que estes não o tenham compreendido –, e deixa claro mais um ponto de identificação do romance *El jardín...* com o conto homônimo: o predomínio de discussões filosóficas que não se restringem ao lugar comum da teoria. Além disso, “el abismal problema del tiempo” (BORGES, 1984g, p. 479) também é preponderante no conto, embora não seja apresentado neste como um enigma de adivinhação.

As razões para a omissão voluntária do termo “tempo” em *El jardín...* são amplamente discutidas por Albert e Yu Tsun: “Ahora bien, ése es el *único* problema que no figura en las

---

<sup>63</sup> Os termos “arranjos”, “permutações” e “combinações” devem ser compreendidos também dentro da teoria da Análise Combinatória, que se dedica ao estudo de formação, contagem e propriedades de conjuntos. Esse é “o campo da Matemática que se ocupa de estudar, examinar, descrever e determinar as diferentes e possíveis classificações que podemos obter e observar de um conjunto dado e de seus elementos constitutivos. Através de uma decomposição desse campo em suas diferentes partes constituintes, podemos proceder a uma análise metódica dos diversos tipos de problemas que envolvem o tema, dentre eles os de contagem (permutações, arranjos, combinações), os que tratam do número total de elementos na união de um número finito de conjuntos (Princípio da Inclusão e Exclusão), das Funções geradoras (que envolvem a seleção de objetos nos quais a repetição é permitida, em problemas da teoria aditiva dos números, especificamente na teoria das partições), das Relações de Recorrência (que partem da abordagem de problemas particulares para problemas genéricos), o Princípio de Dirichlet, também conhecido como as Casa dos Pombos ou das Gavetas (que procura determinar a existência ou não de conjuntos satisfazendo certas propriedades), as Permutações Caóticas (que procura determinar o número de permutações com os elementos de um conjunto dado, quando nenhum número se encontra ocupando seu lugar primitivo), os Lemas de Kaplansky (que busca obter de quantos modos é possível formar um conjunto de  $p$  elementos a partir de um outro com  $n$  elementos,  $p \leq n$ , no qual não haja números consecutivos) e o Princípio da Reflexão que procura estabelecer o número de trajetos possíveis de uma partícula no plano.” (DORNELAS, 2004, p. 20-1, grifos do autor).

páginas de *El jardín...* Ni siquiera usa la palabra que quiere decir *tiempo*. ¿Cómo se explica usted esa voluntaria omisión?” (BORGES, 1984g, p. 479, grifos do autor).

Yu Tsun, nesse debate literário e também filosófico, propõe diferentes interpretações, leituras, para o problema que Albert lhe coloca, porém não enxerga a possibilidade pensada por Albert. Este segue analisando a obra de Ts’ui Pên, e, então, recriando-a:

– En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida? Reflexioné un momento y repuse:

– La palabra *ajedrez*.

– Precisamente – dijo Albert –, *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts’ui Pên. (BORGES, 1984g, p. 479, grifos do autor)

O modo tortuoso, indireto e oblíquo pelo qual Ts’ui Pên apresenta os temas filosóficos que lhe inquietam funcionam como um convite à participação do leitor, assim como ocorre em uma adivinha, que nada mais é que um desafio de palavras direcionado a alguém a quem se incumbe a missão de resolvê-lo. Uma adivinha é uma construção textual dialógica, que pressupõe a presença e participação ativa do(s) interlocutor(es). Entretanto, *El jardín...* também pode, segundo Albert, ser interpretado como uma parábola, de modo que acarretaria algum ensinamento moral, como o mandamento secreto dos dois capítulos lidos por Albert e comentados por Yu Tsun que poderia ser transposto ao conto “El jardín...” sob a seguinte redação: “Assim combateram os *leitores*, tranquilo o admirável coração, violenta a espada, resignados a matar e a morrer”. Assim, combateram Yu Tsun e Albert tanto na luta com palavras no âmbito de *El jardín...*, quanto na luta com armas no âmbito de “El jardín...”.

E Albert expõe todo seu esforço intelectual para chegar às conclusões apresentadas, explicitando-o como uma forma de argumento que serve para validar sua leitura.

He confrontado centenares de manuscritos, he corregido los errores que la negligencia de los copistas ha introducido, he conjeturado el plan de ese caos, he restablecido, he creído restablecer, el orden primordial, he traducido la obra entera: me consta que no emplea una sola vez la palabra *tiempo*. (BORGES, 1984g, p. 479, grifo do autor)

Que chance Yu Tsun teria contra Albert? Como ele poderia discordar de um crítico tão meticuloso? Albert chegara à clara conclusão de que *El jardín...* de Ts’ui Pên é um fragmento da imagem que esse autor fazia do universo (BORGES, 1984g, p. 479). Na visão de Albert, Ts’ui Pên pensava a relativização do tempo, e *El jardín...* era uma metáfora dessa concepção da noção de tempo, como se fora um exercício filosófico de reflexão sobre esse conceito. Nessa medida, é possível falar em um caráter experimental desse romance. Ts’ui Pên



experimental, ensaiaria e testaria a hipótese de multiplicidade do tempo. E, a partir e por meio desse mote, ele construiu uma narrativa desprovida dos parâmetros estabelecidos pelas convenções criadas de tempo. Esse chinês partira de um momento anterior à objetivação da subjetividade do tempo, tomando-o em sua essência, buscando comunicar-se com a essência do tempo, em uma busca que se dirige a responder: *o que é o tempo?*.

Santo Agostinho já apresentara esse questionamento:

Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me pergunta, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 218).

Ao tentar explicar o conceito de tempo, este se esvai. Isso porque o conceito empírico não é suficiente. Albert apresenta o que seria, do ponto de vista dele, a resposta de Ts'ui Pên à questão *O que é o tempo?*:

A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. (BORGES, 1984g, p. 479, grifo do autor)

E, na concepção de Ts'ui Pên segundo Albert, todos os mundos possíveis são aceitos como existentes e coexistentes – ao que se soma a percepção de que Ts'ui Pên também inclui nessa conta os mundos impossíveis. Sob essa lógica, teria sido desenvolvida sua produção textual, que, por isso, teria alçado o caráter de infinitude.

A noção de infinito implica a extinção das fronteiras temporais demarcadas, de passado e futuro, o que terminaria por destruir também a noção de presente – pois esta se estabelece em relação a e no mesmo paradigma de passado e futuro –; existiria apenas o infinitivo, existiria apenas eternidade e imortalidade. Entende-se, então, que “[...] nunca se acaba o que estava sendo pronunciado nem se diz outra coisa para dar lugar a que tudo se possa dizer, mas *tudo se diz simultânea e eternamente*. Se assim não fosse já haveria tempo e mudança, e não verdadeira eternidade e verdadeira imortalidade.” (SANTO AGOSTINHO, 1987, p. 213-4, grifo nosso)

O livro de Ts'ui Pên não teria alcançado dizer tudo, de modo que seria “una imagen *incompleta, pero no falsa*, del universo tal como lo concebía” (BORGES, 1984g, p. 479, grifo nosso), não totalizante. Entretanto, alcançara dizer *simultânea e eternamente*, podendo ser

visto, portanto, como uma série infinita, ou algumas ou muitas séries infinitas de tempo, mas não todas.

Ts'ui Pên deixou como legado um romance considerado caótico. E a estética do caos proporcionou um romance infinito, um livro infinito na medida em que as contradições apontam para a existência de *todas* as possibilidades. Entretanto, ademais disso, ele deixa como legado uma reflexão, teoria e experimento sobre o *tempo*. Assim também, Borges, ademais de tudo isso, deixa uma reflexão, teoria e experimento sobre leitor, leitura e livro indefinidos, não limitados, ilimitados, infinitos.

O caos aceito por Ts'ui Pên retira o tempo da lógica da sucessão. Sem as relações de antes e depois, tudo *é*. Porém, se não existe passado nem futuro, por que permaneceria o presente? Se tudo ocorre no presente, aqui e agora – nos mais diversos presentes, aqui e agora –, por que flexionar o tempo? E por que manter o referencial a partir do qual se pode falar em “antes” e “depois”, “passado” e “futuro”? Essa é uma questão que se coloca a Yu Tsun, que declarou: “Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos” (BORGES, 1984g, p. 472). No presente, todos os fatos ocorrem a Albert, a Ts'ui Pên e a Borges, bem como a todos os fantasmas que evocam. Entretanto, talvez fizesse mais sentido falar: “Séculos de séculos e no *infinitivo* ocorrem os fatos.”. Sob esta perspectiva, a recepção do objeto não passa pela influência de categorias espaciais ou temporais; dá-se no *infinito* e no *infinitivo*.

Para Kant, o objeto é recebido também desse modo, e por meio da intuição – essa ocorrência é denominada como “fenômeno” (KANT, 2001). Entretanto, para ele, “o tempo é, pois, simplesmente uma condição subjetiva da nossa (humana) intuição (porque é sempre sensível, isto é, na medida em que somos afetados por objetos) e não é nada em si, fora do sujeito” (KANT, 2001, A35). Desse modo, o tempo é uma das formas puras da sensibilidade que são próprias do sujeito – a outra forma é, segundo Kant, o espaço. A sensibilidade, para Kant, refere-se à “capacidade de receber representações (receptividade), graças à maneira como somos afetados pelos objetos” (KANT, 2001, B33), e o tempo, “determina a relação das representações no nosso estado interno” (KANT, 2001, B50), é posto como subjetividade do pensamento, o modo subjetivo por que as experiências e representações são organizadas internamente. Ademais, é percebido como homogêneo; “O tempo tem apenas uma dimensão; tempos diferentes não são simultâneos, mas sucessivos (tal como espaços diferentes não são sucessivos, mas simultâneos)” (KANT, 2001, B47).

Borges, todavia, apresenta um tempo heterogêneo, com “infinitas series de *tiempos*” (BORGES, 1984g, p. 479, grifo nosso) simultâneos. Esse autor propõe uma filosofia, não do tempo, mas dos tempos, no plural, na multiplicidade, que abarca a coexistência de “*tiempos* divergentes, convergentes y paralelos” (BORGES, 1984g, p. 479). E o agora em experiência seria apenas um acaso, fruto da aleatoriedade, como fica evidente em mais uma sequência de exemplificações explicativas de Albert:

No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable *azar* me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma. (BORGES, 1984g, p. 479, grifo nosso)

A experiência em ação se dá por *azar*, por acaso, e poderia ser qualquer outra, pois, afinal, todas as experiências estão em ação, *simultânea e eternamente*, e não necessariamente em um único tempo. E assim ocorreria às experiências de leitura encenadas: todas estão em ação, *simultânea e eternamente*, criando outros textos, outros mundos, igualmente *simultâneos e eternos*. Nisso se inclui, claro, a leitura de Albert, amplamente explicitada e discutida no conto, sendo evidenciados os métodos e procedimentos adotados por ele no ato realizado de leitura do labirinto de Ts’ui Pên, um *labirinto de tempos*.

Essa noção de tempos diversificados aproxima-se da Teoria da Relatividade, de Albert Einstein (2001), que postulava a existência de diferentes tempos – conforme os diferentes modos como pode ser sentido; o tempo é, sob essa perspectiva, sentido, e sentido conforme as individualidades, o movimento/deslocamento dos indivíduos. “Antes da Teoria da Relatividade, a Física supunha sempre implicitamente que o significado dos dados temporais era absoluto, isto é, independente do estado de movimento do corpo de referência.” (EINSTEIN, 2001, p. 23) e Einstein acrescenta depois o aspecto da posição nesse sistema: “na Física Clássica o tempo é absoluto, isto é, independente da *posição* e do estado de movimento do sistema de referência” (EINSTEIN, 2001, p. 23, grifo nosso).

A Teoria da Relatividade, entretanto, propõe que o tempo transcorre diferentemente para os corpos em inércia e os em movimento, passando mais devagar para os corpos em movimento, e em diferentes velocidades segundo a velocidade do movimento, bem como a direção do deslocamento. O mesmo se dá na comparação entre um corpo em inércia e outro em movimento. Assim, corpos em diferentes movimentos – quanto à velocidade e/ou direção – experimentam diferentes “agora”, diferentes tempos, diferentes porções do tempo-espaço, de modo que “o agora perde para o mundo, espacialmente extenso, seu significado objetivo” (EINSTEIN, 2001, p. 101).

Sob a perspectiva dessas leis da física, o que chamamos de passado, presente e futuro existe na mesma medida de realidade enquanto diferentes ângulos de porções do tempo-espaço. *Está em existência* tudo o que, deste “agora”, afirmo que passou ou passará, de modo que este “agora” também é em outros tempos passado ou futuro; presente, passado e futuro existem e coexistem. Essa noção de Einstein é também a de Albert a partir de Ts’ui Pên, e a de Yu Tsun a partir de Albert a partir de Ts’ui Pên; basta lembrar que Yu Tsun dissera a Albert: “El porvenir ya existe” (BORGES, 1984g, p. 480). Como Einstein já afirmara, as noções de presente, passado e futuro são ilusões. Trata-se de ilusões que existem na medida em que estabelecemos referenciais.

Cabe ressaltar que Einstein investigava o tempo em articulação com o espaço. Assim como todo espaço já está posto, existe, a Teoria Relativista propõe pensarmos que todo tempo também está posto, existe. E para consolidar a analogia entre essa teoria e o conto em análise, recordamos o fato de que, tanto em *El jardín...* como em “El jardín...”, a questão do tempo é discutida em articulação ao espaço, ao labirinto, onde todos os caminhos já existem.

E o nome Albert? Seria uma coincidência? Em um tempo, Albert não é menos que Albert Einstein. Nestes minutos, Albert foi também Albert Einstein e ensaiou, experimentou a Teoria da Relatividade, recriando o jardim de Ts’ui Pên, como o próprio Yu Tsun aponta – “yo agradezco y venero su *recreación* del jardín de Ts’ui Pên” (BORGES, 1984g, p. 479, grifo nosso) –, mas também outros jardins, o jardim de Albert, o de Yu Tsun, o de Borges, o de Juliana Ramos, o de cada um de nós – há ainda os jardins criados por mais de um.

É assombroso perceber que o prólogo de Albert Einstein ao livro *A Teoria da Relatividade Especial e Geral* (2001, p. 2, grifo nosso) poderia ser o prólogo de *El jardín...* de Albert.

O presente livro pretende dar uma idéia, a mais exata possível, da Teoria da Relatividade, pensando naqueles que, sem dominar o aparato matemático da física teórica, têm interesse na Teoria do ponto de vista científico e filosófico em geral.

A leitura exige uma formação próxima do bacharelado em que pese a brevidade do livro e uma boa quantidade de paciência e força de vontade por parte do leitor.

O autor colocou todo o seu empenho em ressaltar com a máxima clareza e sensibilidade suas idéias principais, respeitando, no geral, a ordem e o contexto em que realmente surgiram.

No interesse da clareza, me pareceu inevitável repetir-me a miúdo sem reparar no mínimo de elegância expositiva; me ative obstinadamente ao preceito do genial teórico L. Boltzmann, de deixar a elegância para os alfaiates e sapateiros.

*As dificuldades que repousam na teoria propriamente dita não creio haver ocultado ao leitor, entretanto, as bases físicas empíricas da teoria as tratei deliberadamente com certa negligência, para que ao leitor distanciado da Física não lhe ocorresse enxergar as árvores sem enxergar o bosque.*

*Espero que este livro lhes proporcione algumas horas de alegre entretenimento.*

Dezembro de 1916.

A. EINSTEIN

São muitas as relações que se podem estabelecer entre o prefácio de Einstein e a obra potencial de Ts'ui Pên recriada por Albert, sobretudo no que tange aos dois parágrafos finais destacados. Em ambos os textos, as problemáticas e inquietações teóricas e filosóficas não foram negadas ao leitor embora tenham sido, intencionalmente, negligenciadas as formulações próprias do discurso teórico em geral restrito aos especialistas, e o discurso foi construído de modo que o leitor interagisse com o todo (o bosque; o jardim/ o labirinto) e não com conceitos isolados, o recorte (as árvores; as veredas/ *los senderos*). Este último aspecto aponta para a interpretação de que *El jardín...* seria uma reflexão sobre as bifurcações do tempo (*senderos*) no espaço (*jardín*), buscando-se a compreensão do todo (da existência de todo o tempo e todo o espaço) e não apenas do recorte (de um tempo; ainda que também de todo o espaço), e reconhecendo a ação “bifurcar” enquanto na voz reflexiva (eles bifurcam e são bifurcados, ou seja, praticam e sofrem a ação indicada pelo verbo, o que aponta para o *meta* desse discurso: metaliteratura, metaficção, metadiscurso, metaleitura...). Ademais, os dois textos propõem-se a propiciar leituras prazerosas.

Esse prólogo também poderia ser o do conto “El jardín...” ou, ainda, do romance caótico de Ts'ui Pên. Em todas essas possibilidades de *bricolagem* (LÉVI-STRAUSS, 1976), temos recriações literárias que ressignificam o prólogo e o texto que acompanharia. O trecho “O autor colocou todo o seu empenho em ressaltar com a máxima clareza e sensibilidade suas idéias principais, respeitando, no geral, a ordem e o contexto em que realmente surgiram.” (EINSTEIN, 2001, p. 2), por exemplo, no contexto de *El jardín...* de Ts'ui Pên, evidenciaria uma justificativa para o caos constitutivo do romance. Essas recriações passam pelo viés de uma leitura produtiva, criativa.

Quando Yu Tsun agradece a Albert por este ter *recriado El jardín...*, Albert não questiona o emprego do termo “recriação”, entretanto Yu Tsun usa, especificamente, essa palavra quando poderia ter utilizado outras do mesmo campo semântico que “descoberta”, uma vez que Albert apresentou-se como quem revelou um mistério – “A mí, bárbaro inglés, me ha sido deparado revelar ese misterio diáfano” (BORGES, 1984g, p. 477). Albert apresenta-se como aquele que encontrou a resposta do enigma, como aquele que encontrou a verdadeira obra, espécie de obra subterrânea de Ts'ui Pên, escondida sob o caos, a qual seria um “invisible laberinto de tiempo” (BORGES, 1984g, p. 477). Entretanto, o emprego da palavra “recriação” – e a não contestação de Albert quanto a isso – apontam para, mais do que uma atividade de decodificação, uma atividade de interpretação dos símbolos; o invisível labirinto de tempo seria uma atribuição de Albert à obra, uma contribuição dele para a criação de sentidos, um efeito produtivo da leitura dele. Deste modo, o mistério de Ts'ui Pên teria

permanecido e fomos tocados também por *El jardín...* de Albert, um “invisible laberinto de tiempo” (BORGES, 1984g, p. 477). Albert chegou a *El jardín...* sendo Albert e através das experiências de Albert, assim como Menard estabeleceu “seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard” (BORGES, 1984g, p. 447). Pela constatação desse procedimento em comum, as discussões articuladas com relação ao conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, uma vez mais, fazem-se pertinentes e podem ser retomadas.

Acompanhamos, ao longo da exposição de Albert, sua prática leitora e percebemos que a leitura o transforma. A partir da interpretação do fragmento de carta de Ts’ui Pên, Albert interpreta *El jardín...* de Ts’ui Pên – “Casi en el acto comprendí; *el jardín de senderos que se bifurcan* era la novela caótica; la frase *varios porvenires (no a todos)* me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio” (BORGES, 1984g, p. 477, grifos do autor). Até ter exumado essa carta, ele só pensara nas possibilidades de um “volumen cíclico, circular” (BORGES, 1984g, p. 477) para um livro ser infinito, mas, depois de encontrada essa chave, Albert passa a ter a mesma concepção sobre o infinito – sobre o tempo – que a carta apresentada por ele como sendo de Ts’ui Pên. Em um discurso que não está ancorado no texto de Ts’ui Pên, Albert afirma evidenciando a sua percepção da noção de tempo: “El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros.” (BORGES, 1984g, p. 479).

Em um desses tempos, o fim do embate de letras e armas entre Yu Tsun e Albert dá-se com a morte deste: “Albert se desplomó sin una queja, inmediatamente.” (BORGES, 1984g, p. 480). Mais uma vez, o autor é morto na obra de Borges, e, desta vez, morre o autor e seus precursores, e pela mão de um forasteiro (BORGES, 1984g, p. 475), assim como ocorreu com Ts’ui Pên. A morte de Albert alude à de Ts’ui Pên e a reproduz, pois dois autores de *El jardín...* são mortos por forasteiros. Nessa medida, considerando que Tsun dissera que seus antepassados confluíam nele – “innumerables antepasados que confluyen en mí” (BORGES, 1984g, p. 473) –, a expressão “me dije adiós en el espejo” (BORGES, 1984g, p. 473), também de Tsun, é mais significada. Diante de Albert, ele despediu-se de si; matar Albert é também matar Ts’ui Pên e é também matar a si, assim como a vida de Albert passou a ser também a de Ts’ui Pên e a de Yu Tsun. Três histórias, três vidas e três mortes unidas pela interseção da leitura. No ato de ler, tem-se a epifânica experiência intersticial de contrários, de mundos impossíveis: de vida e morte, isto é, de ser e deixar de ser, de ser e não ser.

No caso da morte de Albert, sabe-se que se tratava de um fator necessário à vitória de Yu Tsun, tendo sido uma decisão impessoal, puramente estratégica, tomada antes mesmo que Tsun o (re)conhecesse; a guerra – provar ao Império Alemão que “un amarillo podía salvar a

sus ejércitos”(BORGES, 1984g, p. 473) – fora a razão da morte de Albert, que reverbera nos vários planos dessa narrativa fazendo-a ebuliçar, espectralizar.

Com esse ato criminoso, Yu Tsun encerra sua ação no teatro de operações da guerra, mas também no das discussões artísticas, filosóficas e literárias e no da declaração de suas atividades em campo enquanto espião. O único parágrafo que narra o assassinato de Albert funciona como o parágrafo a repetir-se ao fim desses três planos de narração, funcionando, como no caso das duas redações de um mesmo capítulo épico de *El jardín...* de Ts’ui Pên lidas por Albert, enquanto um elo de coesão, um ponto de interseção – talvez de onde surjam novas bifurcações. “Albert se levantó. Alto, abrió el cajón del alto escritorio; me dio por un momento la espalda. Yo había preparado el revólver. Disparé con sumo cuidado: Albert se desplomó sin una queja, inmediatamente. Yo juro que su muerte fue instantánea: una fulminación.” (BORGES, 1984g, p. 480).

Uma vez mais Yu Tsun poderia declarar que se despediu de si diante do espelho (BORGES, 1984g, p. 473). Essa pode ser uma razão por que Tsun tenha dito nas últimas palavras de sua declaração: “No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio” (BORGES, 1984g, p. 480). Inumerável contrição, então, também porque em inumeráveis futuros, presentes e passados.

Depois do assassinato de Albert, Tsun avança no tempo até o momento da produção do depoimento dele, narrando brevemente os fatos marcantes que ocorreram desde a morte de Albert até o bombardeio da cidade Albert. Esse último período narrado ele afirma ser o resto, “Lo demás” (BORGES, 1984g, p. 480), e qualifica-o como “irreal, insignificante” (BORGES, 1984g, p. 480), ainda que as informações desse parágrafo sejam as que, de fato, referem-se à questão histórica, pois dão conhecimento do possível “real” motivo para o adiamento do ataque. Essa percepção talvez se dê porque o irreal e insignificante para ele é o real imediato do Yu Tsun espião ou porque as autoridades a quem depunha já sabiam os eventos ocorridos a partir da chegada de seu agente, Madden. Ou, ainda, porque, para ele, irreal seria um espaço sem espectros, sem a convergência e divergência de tempos, um jardim com um único homem. Assim, a possibilidade de que “En el amarillo y negro jardín había un solo hombre; pero ese hombre era fuerte como una estatua, pero ese hombre avanzaba por el sendero y era el capitán Richard Madden.” (BORGES, 1984g, p. 479-80) seria a ficção para ele, ainda que esse evento tenha ocorrido após Yu Tsun declarar que “Alcé los ojos y la tenue *pesadilla se disipó*.” (BORGES, 1984g, p. 479, grifo nosso). Nesse contexto, no universo do sonho é que se passa a *pululação de espectros*:

Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé los ojos y la tenue pesadilla se disipó. (BORGES, 1984g, p. 479)

Tem-se, então, mais uma contradição: nessa passagem do relato, o irreal é a infinitude no jardim, porém, ao fim da declaração, é afirmado como irreal a finitude no jardim. Portanto, realidade e ficção são dois conceitos em intensa discussão em “El jardín...”. A resposta para essa equação? Não sabemos, não saberemos; permanece a indecidibilidade, a possibilidade de múltiplas interpretações, de múltiplas leituras.

E, mais uma vez, essa possibilidade é mantida pela estética do fragmento. Afinal, após o fragmento da declaração de Yu Tsun, o crítico que apresenta e contextualiza esse texto de Yu Tsun não retorna ao discurso – também não é a sua voz que encerra o texto produzido ou predomina nele. O conto encerra-se junto com o fim da narração produzida, revisada e assinada por Yu Tsun. Assim, este conto manifesta-se também enquanto fragmento, sendo a parte de uma crítica à História, sendo também um texto-potencial de crítica. Tem-se um fragmento composto por outros fragmentos e um texto-potencial composto por outros textos-potenciais, e esse sistema se dá tal qual a relação do Simurgh com os trinta pássaros e a de Águila com os milhares de reis em “El Simurgh y el Águila” (BORGES, 1989c), em que os integrantes são Simurgh ou Águila, e estes são cada um dos integrantes e todos (BORGES, 1989c, p. 368). Portanto, os fragmentos são o fragmento, e o fragmento é cada um dos fragmentos e todos, e assim até o infinito, bem como os textos-potenciais são o texto-potencial, e o texto-potencial é cada um dos textos-potenciais e todos, e assim até o infinito. Dentre esses textos-potenciais, estão o policial e o fantástico, dois gêneros que transformam (e transformam-se na leitura criativa desse conto em que se experimentam até a *recepção autoral da recepção autoral*, a *metaficção da metaficção*, e o *narcisismo literário do narcisismo literário* enquanto procedimentos estéticos de construção textual que poderiam resultar em um livro infinito e insinuar uma leitura eterna – estão presentes o leitor-autor, o leitor-eterno e o leitor-militante.

A *metaficção da metaficção* percebe-se quando *El jardín...* de Yu Tsun, o qual é composto também por *El jardín...* de Ts’ui Pên e *El jardín...* de Albert, fala de *El jardín...* de Albert, o qual é composto também por *El jardín...* de Ts’ui Pên, *citando-o*. E o procedimento de *narcisismo literário do narcisismo literário* é notado enquanto um *metanarcisismo literário do processo de recepção* quando *El jardín...* de Yu Tsun, o produto da leitura criativa que esse personagem-leitor faz de *El jardín...* de Ts’ui Pên e *El jardín...* de Albert,



fala de *El jardín...* de Albert, o produto da leitura criativa que esse personagem-leitor faz de *El jardín...* de Ts'ui Pên, *comentando os comentários deste*. Assim, tem-se uma recepção autoral, a de Yu Tsun, de outra recepção autoral, a de Albert, que resulta em uma *metaficção da metaficção*, que, por desenvolver autorreflexões sobre uma recepção criativa – as de Yu Tsun em seu *El jardín...*, que são construídas também por meio de outras autorreflexões sobre uma recepção criativa, as de Albert em seu *El jardín...* –, é uma manifestação de um *narcisismo literário do narcisismo literário* – ambos centrados no processo de recepção.

Por meio desse jogo da recepção autoral, o personagem-leitor experimenta radicalmente a eternidade profana e lasciva do leitor-autor. São presentificados o infinito e a eternidade da literatura: o livro infinito e a leitura eterna – o espaço e o tempo do leitor-eterno, que, então, também se apresenta. E isso se faz dando visibilidade a um rizoma de recepções autorais, a uma rede de centros invisíveis, a um multiverso de encruzilhadas povoados por espectros, que professa e propaga a matéria de que é feito: o infinito e a eternidade; a estética da recepção autoral. E, assim, está presente também o leitor-militante.

### 3.3.3.2 O policial em “El jardín...”: a perspectiva do gênero policial

[...] y colgué el tubo. Inmediatamente después, reconocí la voz que había contestado en alemán. Era la del capitán Richard Madden. Madden, en el departamento de Viktor Runeberg, quería decir el fin de nuestros afanes y – pero eso parecía muy secundario, o debía parecérmelo – también de nuestras vidas. Quería decir que Runeberg había sido arrestado, o asesinado. Antes que declinara el sol de ese día, yo correría la misma suerte. Madden era implacable. Mejor dicho, estaba obligado a ser implacable. Irlandés a las órdenes de Inglaterra, hombre acusado de tibieza y tal vez de traición ¿cómo no iba a abrazar y agradecer este milagroso favor: el descubrimiento, la captura, quizá la muerte, de dos agentes del Imperio Alemán?

*Jorge Luis Borges*<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> 1984g, p. 472.

No prólogo (1984ad) de *Ficciones* (1984m), Borges afirma: “La séptima [peça] (*El jardín de senderos que se bifurcan*) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo.” (1984ad, p. 429, grifo do autor). Ao longo da leitura do conto, constatamos que se trata de um emaranhado de investigações, análises rigorosas a fim de sanar dúvidas, resolver problemas; investigam-se: a razão do atraso do ataque inglês, os espões Viktor Runeberg e Yu Tsun, os jornais em Berlim, uma pessoa que se chame Albert, o autor Ts’ui Pên, e o labirinto e o livro de Ts’ui Pên. Entretanto, a busca do culpado não parece ser a força motriz desse texto.

Na narrativa de “El jardín de senderos que se bifurcan”, embora Bioy Casares (1942, p. 63) afirme que “Se trata de una historia policial, sin detectives, ni Watson, ni otros inconvenientes del género, pero con el enigma, la sorpresa, la solución justa, que en particular puede exigirse, y no obtenerse, de los cuentos policiales”, é possível reconhecer elementos que podem compor a narrativa policial: o enigma, o detetive, o culpado/assassino, as vítimas, os suspeitos e a investigação.

O enigma, o primeiro elemento que uma narrativa policial precisa ter, é o mistério a ser solucionado pelo detetive. Este, no conto, poderia ser representado por Madden, uma vez que ele é um homem da lei, um militar. Todavia, ele não seria um homem de moral ilibada – segundo Yu Tsun, já fora acusado de fraqueza e traição – e não há, como é comum no gênero policial, indícios claros de sua alta capacidade intelectual e forte poder de observação e dedução. Temos acesso apenas ao fato que *pode* ter resultado dessas características: a captura dos espões. Também não sabemos seus hábitos de vida, seus costumes, suas excentricidades; ele não está no centro da narrativa e não é a ele que acompanhamos para construção do enredo. Em razão disso, o raciocínio lógico rigoroso do detetive, a investigação – período de especulação e formulação de hipóteses – realizada por ele não compõe a trama. Não sabemos ao certo qual é o enigma e também desconhecemos o modo pelo qual se descobriu que os dois espões eram responsáveis por um crime e como este ocorreu, desconhecemos o enigma e o modo como foi solucionado. Além disso, o detetive é a personificação do bem, e seus atos estão sempre a favor da ordem social, mas sem saber ao certo qual crime foi praticado e se foi praticado algum crime, ficamos também sem parâmetros para afirmar com convicção que Madden é a figura do detetive. Deve-se ressaltar que os eventos se passam em um cenário de guerra, e cada um desses personagens representa um lado do conflito, sendo, cada um, regido por uma ordem de leis diferente, o que influi nas noções de crime, de criminoso e de detetive.

O detetive, não raras vezes, é acompanhado por um auxiliar na investigação, uma pessoa de inteligência comum, honesta e fiel ao detetive, que não só o auxilia, mas também se espanta com sua esperteza, realçando sua inteligência infalível. Não raramente, esse coadjuvante é o narrador da história. Considerando esses aspectos, recepitulamos três pontos: Madden não tinha parceiros; Yu Tsun tinha Viktor Runeberg ao seu lado, embora este tenha falecido; e Yu Tsun é quem conta a história, ainda que se trate de uma declaração incompleta.

Nesta narrativa, Yu Tsun poderia ser o detetive, mas também poderia ser o personagem que, através de um ato criminoso e inexplicável, deu origem ao enigma. O culpado, normalmente, é um dos personagens que já apareceram ao longo do livro como suspeito e que, ao contrário do detetive, é um representante do mal: seus objetivos são perversos e egoístas, ainda que possa fazer boas ações para algum proveito próprio ou para despistar o detetive. Em “El jardín...”, o suposto culpado, que não vimos na posição de suspeito porque não tivemos acesso à investigação, é, em um período de guerra, um representante de outra nação, e, então, a noção de “mal” passa a ser mais um ponto de problematização, sendo percebida como uma questão de referencial. Talvez por causa da apresentação inicial de um discurso oficial produzido por Liddell Hart, um inglês, tem-se a impressão de que Yu Tsun seria o culpado. Outra razão possível é a percepção de que há diversos tipos de culpado, desde o ladrão comum que atua nas ruas até o cavalheiro refinado e bem-educado, que poucos acreditariam ser capaz de cometer uma ação criminosa, mas não vemos o culpado prendendo o detetive como desfecho. Todavia, se o espaço dessa narrativa fosse na Alemanha, talvez veríamos Madden sendo preso – outra história que passa a existir em paralelo a esta, outro texto-espectro.

As vítimas são os outros personagens que aparecem na trama policial. Em geral, a princípio, todos são potencialmente vítimas (porque podem sofrer alguma ação do culpado, se ele ainda estiver na ativa) e suspeitos (porque podem ter cometido o crime). No entanto, no conto em análise, desde o início do fragmento de depoimento realizado por Yu Tsun, não há a apresentação de suspeitos ou de quem possa ter sofrido as consequências dos atos criminosos que desencadearam a investigação de Madden, não sabemos a identidade da(s) vítima(s) nos eventos não narrados. Sabemos apenas as questões que envolvemos o crime de que Albert foi vítima, mas essa ação criminosa não exigiu todos os elementos de uma narrativa policial – não havia razão para especular suspeitos, por exemplo, ou executar uma investigação em busca do assassino, pois Madden foi testemunha da execução daquele plano criminoso.

A investigação é o percurso traçado pelo detetive para desvendar o mistério – como fez Albert para descobrir e analisar a obra de Ts’ui Pên – e, geralmente, constitui-se no centro

da narrativa. Porém, isso não ocorre nesse conto. Basta lembrar que temos acesso à história pela voz de Yu Tsun em um fragmento de relato que narra a aproximação de Madden e a fuga, execução de plano e captura de Yu Tsun, sendo o foco dado ao período de fuga, pois, ao fugir de seu destino de prisioneiro ou morto, ele despede-se de si mesmo e encontra-se com seu antepassado, com a obra deixada por ele.

Durante o período de investigação, nas histórias policiais mais recentes, é comum os detetives terem um poder maior de ação, perseguindo os assassinos e prendendo suspeitos, muitas vezes valendo-se de armas e outros meios violentos. Nas narrativas policiais clássicas, no entanto, dificilmente o detetive é tão ativo, utilizando apenas o raciocínio lógico e as entrevistas com os outros personagens para chegar ao assassino. Com isso, a depender do tipo de detetive, a investigação pode ocorrer mais em ambientes abertos ou mais nos fechados, onde ocorrem poucas ações e muitos diálogos, de maneira semelhante a uma experiência de investigação científica. O detetive, em geral, concentra-se nesse trabalho intelectual para solucionar o enigma e poucas vezes prende o criminoso com as próprias mãos: em geral, há algum policial presente que se encarrega desse tipo de trabalho, que, em “El jardín...” também é executado por Madden.

Entretanto, qual seria o enigma que Madden buscava resolver? Não poderia ser o da morte de Albert, pois este morreu depois que Madden irrompera no jardim daquela casa já em perseguição a Yu Tsun. Talvez fosse descobrir a identidade do espião que ameaçava a Inglaterra... Mas, sob essa hipótese, temos acesso apenas ao fim do enredo da trama policial, quando o detetive está na corrida final para capturar o criminoso já identificado; o enigma e a investigação são invisíveis, talvez estivessem narradas nas duas folhas iniciais que faltam ao depoimento de Yu Tsun, sendo um espectro de narração. Além disso, é Yu Tsun o narrador, ainda que pareça ser editado por alguém que pertence à mesma ordem que Madden.

Umberto Eco (1985, p. 45-6) diz que, “no fundo, a pergunta básica da filosofia (como a da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa?”. Essa pergunta seria feita, no romance policial, na tentativa de desvendar o mistério de quem é o assassino, o autor das ações que geram o suspense característico à estética desse tipo de narrativa. Essa é uma questão central que, todavia, é periférica em “El jardín de senderos que se bifurcan”; têm destaque os aspectos relacionados aos procedimentos que compõem a estética desse tipo de narrativa.

Retomam-se, então, as discussões realizadas na introdução ao estudo das obras de Borges neste capítulo e relacionadas às reflexões desenvolvidas por esse autor sobre *Las ratas*

(1943), de Jose Bianco, e no conto “La muerte y la brújula” (BORGES, 1984s). O prólogo de Borges a *Las ratas*, rerepresentado a seguir, poderia ser o de “El jardín...”.

Referida en pocas palabras, esta novela de ingenioso argumento corre el albur de parecer un ejemplo más de esas **ficciones policiales** (*The murder of Roger Ackroyd*, *The second shot*, *Hombre de la esquina rosada* [grifo do autor]) **cuyo narrador, luego de enumerar las circunstancias de un misterioso crimen, declara o insinúa en la última página que el criminal es él. [...] En las novelas policiales lo fundamental es el crimen, lo secundario la motivación psicológica [...]** (Algo parecido ocurre en las obras de Henry James: los caracteres son complejos; los hechos, melodramáticos e increíbles; ello se debe a que **los hechos, para el autor, son hipérboles o énfasis cuyo fin es definir los caracteres. [...] La acción resulta, en cierto modo, simbólica**). **Dos admirables dificultades de James descubro en esta novela. Una, la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador; otra, la rica y voluntaria ambigüedad. [...] En lo que se refiere a la ambigüedad, quiero explicar que no se trata de la mera vaguedad de los simbolistas, cuyas imprecisiones, a fuerza de eludir un significado, pueden significar cualquier cosa. Se trata – en James y en Bianco – de la premeditada omisión de una parte de la novela, omisión que permite que la interpretemos de una manera o de otra: ambas contempladas por el autor, ambas definidas.** Todo, en *Las ratas* [grifo do autor], ha sido trabajado en función del **múltiple argumento**. Es de los pocos libros argentinos que **recuerdan que hay un lector: un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa.** “Necesito pensar en un lector, en un hipotético lector, que se interese en los hechos que voy a referir” leo en el segundo capítulo. [...] En el dramático decurso de la novela, el narrador no se inmuta una sola vez. Elude los epítetos estimativos y las alarmadas interjecciones. **No usurpa la función del lector; deja a su cargo el eventual horror y el escándalo.** (BORGES, 1943, p. 2-3, grifos nossos)

É notório o destaque dado por ele a aspectos da narrativa policial comuns às suas produções literárias, conforme já analisado e aqui intensificado pelo caminho percorrido desde então nas análises. Não resta dúvidas de que o leitor é quem assume o papel também de detetive nessa narrativa de ficção policial.

Em “El jardín...”, tem-se uma série de narrativas de enigma, podendo-se compreender que o autor propõe o enigma, o leitor é o detetive, e a narrativa é a materialização do enigma, o labirinto. Nesse conto, tem-se um labirinto que se assemelha ao que Lönnrot, detetive do conto “La muerte y la brújula” (BORGES, 1984s) – analisado na apresentação geral deste capítulo de tese –, declarara conhecer: “Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective.” (BORGES, 1984s, p. 507). “El jardín...” é um labirinto formado por palavras, frases, parágrafos, texto; um labirinto de uma linha reta, ainda que não *única*, pois se trata de um enigma de enigmas, um labirinto de labirintos. Tem-se, por exemplo, o enigma da mensagem criptografada por Yu Tsun para o Império Alemão, do labirinto e do livro de Ts’ui Pên, da morte de Albert, e da morte de Ts’ui Pên.

### 3.3.3.3 O fantástico em “El jardín...”: a perspectiva do gênero fantástico

Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido.

Me sentí, por un tiempo indeterminado, percibidor abstracto del mundo.

*Jorge Luis Borges*<sup>65</sup>

“El jardín de senderos que se bifurcan”, em seus diferentes planos narrativos e narrativas, sobretudo com o livro *El jardín de senderos que se bifurcan*, de Ts’ui Pên – romance que, por causa da desordenação e contradição, foi considerado caótico –, reflete duplicidade, coexistência de contrários, contradição, indecidibilidade e hesitação frente ao sobrenatural – latente no encontro de Yu Tsun e Albert –, aspectos próprios do efeito de fantástico e que, portanto, aproximam esse conto do gênero fantástico.

A leitura de *El jardín...* provoca no leitor um mesmo efeito que as narrativas fantásticas promovem, de suspensão do juízo quanto ao sobrenatural. Isso ocorre com Yu Tsun ao refletir sobre a obra de seu antepassado e conjecturar sobre como seria o labirinto criado por este: “Absorto en esas ilusorias imágenes, olvidé mi destino de perseguido. Me sentí, por un tiempo *indeterminado*, percibidor abstracto del mundo.” (BORGES, 1984g, p. 475, grifo nosso).

A partir dessa observação, seria possível considerar essa narrativa como fantástica, embora o autor, no prólogo (1984ad) a *Ficciones* (1984m), ofusque tal possibilidade de interpretação ao deixar claro que não se trataria de uma obra dessa vertente:

La séptima [peça de *Ficciones*] (*El jardín de senderos que se bifurcan* [grifo do autor]) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo. Las otras son fantásticas. (BORGES, 1984ad, p. 429, grifo nosso).

Justamente o último parágrafo do conto – tendo sido marcada sua relevância pelo próprio autor – apresenta um termo crucial para entender a compreensão de Yu Tsun da realidade.

---

<sup>65</sup> 1984g, p. 475.

*Lo demás es irreal*, insignificante. Madden irrumpió, me arrestó. He sido condenado a la horca. Abominablemente he vencido: he comunicado a Berlín el secreto nombre de la ciudad que deben atacar. Ayer la bombardearon; lo leí en los mismos periódicos que propusieron a Inglaterra el enigma de que el sabio sinólogo Stephen Albert muriera asesinado por un desconocido, Yu Tsun. El Jefe ha descifrado ese enigma. Sabe que mi problema era indicar (a través del estrépito de la guerra) la ciudad que se llama Albert y que no hallé otro medio que matar a una persona de ese nombre. No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansancio. (BORGES, 1984g, p. 480, grifo nosso).

Ao empregar a palavra “irreal”, é trazida para a narrativa a discussão acerca da noção de realidade, bem como sobre a dualidade mundo real e mundo sobrenatural. Yu Tsun acaba por afirmar que existe, em seu relato, o real e o irreal. Em “Pierre Menard, autor del Quijote” (BORGES, 1984ab), é irreal “el destino que su protagonista se impone” (BORGES, 1984ad, p. 429). Em “El jardín...”, é irreal a prisão e a condenação de Yu Tsun, segundo o próprio personagem. Todavia, realidade e irrealidade, nesse conto, são postas como noções percebidas a partir de referenciais, que podem ser movidos e removidos. Assim, permanece a dualidade *entre* esses dois ambientes, os quais são fluidos como centros invisíveis.

No fantástico, rompe-se com esses dois universos para deslocar-se em um intersticial que não é real nem sobrenatural, mas real *e* sobrenatural, comportando as contradições e exaltando as duplicidades. Por isso, para que esse gênero se manifeste, é indispensável que se adote a indecidibilidade – em relação à existência ou não do sobrenatural – como um gesto de postura na narrativa e na leitura. Assim é possível pensar em “diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (BORGES, 1984g, p. 478) além desse tempo em que esse Yu Tsun é um espião – também uma espécie de detetive – investigado, descoberto, perseguido, preso e condenado; primeiro, por seus crimes de espionagem e, depois, pelo de assassinato – e talvez por outros, anteriores, desconhecidos.

A presença do fantástico na narrativa de *El jardín...* e, portanto, também de “El jardín...” fica evidente em uma das análises que Albert faz da obra de Ts’ui Pên:

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, *opta – simultaneamente – por todas*. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo. (BORGES, 1984g, p. 478, grifo nosso)

A partir das reflexões de Albert, entende-se que a interação de texto-encruzilhada e texto-multiverso colabora para a construção de um texto-espectro no universo de *El jardín...*

Este, então, se mantida a indecidibilidade quanto às dúvidas, indefinições e contradições apresentadas, manifesta-se como um texto infinito – projeto estético anunciador de leitores, o eterno e o militante.

Essas características são transmitidas, pela narrativa de Ts’ui Pên, aos personagens-leitores Albert e Yu Tsun. Neste, vemos a transformação operada pela leitura de Albert apresentada a ele em conexão com a sua própria leitura, o que põe em evidência a interação de real e imaginário, a coexistência dos contraditórios, a qual é própria do fantástico. Como já citado, a narrativa fantástica promove e sustenta a coexistência das diferenças e das contradições, reunindo os opostos (FURTADO, 1980, p. 36).

Para a manutenção desse ambiente contraditório, ambíguo, faz-se necessária uma postura não conclusiva, de não se optar por um único caminho, mas por todos.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário. (TODOROV, 1975, p. 31)

Assim, na narrativa de *El jardín...*, constituída por encruzilhadas, que, em alguns pontos, entrecruzam-se, opta-se por todos os caminhos possíveis, criando-se vários universos e multiversos povoados por vários tempos e vários sujeitos – vários Alberts, Yu Tsuns, Ts’ui Pêns... –, por vários espectros. E assim também se dá no conto. Entretanto, o infinito desses textos finda quando não é mantida a postura hesitante do leitor. Assim, este tem uma tarefa frente ao(s) elemento(s) insólito(s) que se apresente(m) na narrativa: manter a indecidibilidade.

É dessa forma que *El jardín...* e os personagens-leitores operam nessa produção; na narrativa, não se opta por uma explicação embasada nas leis naturais nem nas verossímeis nem naquelas recém-criadas e/ou adotadas a fim de assimilar o evento sobrenatural, e o personagem-leitor tem igual postura. Por isso, pode-se afirmar que se tem a presença do fantástico em “*El jardín...*”, que, em razão da postura hesitante da narrativa e da recepção encenadas, aponta para a infinitude e relaciona-se, ainda, com a noção de *obra aberta* de que nos fala Umberto Eco.

O “leitor” se excita, portanto, frente à liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, frente à riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ao convite que o quadro lhe faz a não deixar-se determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, engajando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis. (ECO, 2005, p. 160)



A habilidade de proliferação do texto é alcançada por sua resistência à determinação e pela atribuição de protagonismo ao leitor, que são características de uma *obra aberta* (ECO, 2005). Na produção borgiana em análise, o leitor também é convidado a desempenhar esse papel na tecitura de um texto marcado pela indeterminação. Esse procedimento de indecidibilidade, característico também do fantástico, é apresentado como um mecanismo que possibilita a criação e manutenção de um livro infinito.

Para Bessière (2001), “El relato fantástico provoca la incertidumbre, en el examen intelectual, por que utiliza datos contradictorios reunidos según una coherencia y una complementariedad propias” (p. 84). E segundo Todorov (1975), o fantástico instaura-se com a aparição de um elemento insólito, inesperado, que não é explicado pelas leis deste ou de outro mundo, sendo mantida a dúvida, a hesitação, a indecidibilidade.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós [...] a possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico. (p. 30-1)

Assim, percebe-se a construção do fantástico como um gênero que se inscreve na tecitura da narrativa e se realiza na recepção; o efeito de fantástico é criado nas tramas do texto, mas precisa ser mantido pelo leitor. Se o leitor não atuar nesse sentido, o texto é compreendido como rascunho e caos enquanto experiência fracassada, como Yu Tsun, inicialmente, faz. Ele caracteriza *El jardín...* de seu antepassado como uma coletânea *indecisa* de rascunhos *contraditórios* (BORGES, 1984g, p. 476), justificando sua análise: “Lo he examinado alguna vez: en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo.” (BORGES, 1984g, p. 476). E depois de ouvir a leitura que Albert fez de duas redações de um capítulo, descreve:

En la primera, un ejército marcha hacia una batalla a través de una montaña desierta; el horror de las piedras y de la sombra le hace menospreciar la vida y logra con facilidad la victoria; en la segunda, el mismo ejército atraviesa un palacio en el que hay una fiesta; la resplandeciente batalla les parece una continuación de la fiesta y logran la victoria. (BORGES, 1984g, p. 478)

Yu Tsun reconhece os elementos postos na narrativa para a construção do fantástico, entretanto não os reconhece enquanto procedimentos estéticos. Por isso, sua crítica aponta de modo negativo a originalidade de Ts’ui Pên ao empregar o acervo, a indecidibilidade, o esboço e a contradição para a criação de um livro infinito.

Ao incluir no texto narrações ordenadas ao acaso, bem como narrações concorrentes e que poderiam ser excludentes, Ts'ui Pên cria uma obra que comporta até o contraditório e promove a indecidibilidade. Entretanto, sem a coautoria do personagem-leitor, o gênero não se realiza. Nesse conto, mantém-se a suspensão de juízo a tal nível que são encenadas três possibilidades diferentes de recepção de *El jardín...*, sendo duas realizadas por um mesmo personagem-leitor.

Após as reflexões de Albert, Yu Tsun interage com a obra de outra forma, não mais sendo indiferente a ela. Quando ele volta a interagir com a realidade representada por Madden, no último parágrafo, percebe-se que ele já não é o mesmo sujeito das especulações iniciais recordadas sobre a obra literária e o labirinto de seu antepassado. Essas foram expressas antes de seu encontro com Albert, de modo que temos a encenação da recepção não cooperativa de Yu Tsun antes e, depois, uma recepção transformada por outra recepção (a de Albert), isto é, uma recepção em que Yu Tsun contribui para a manutenção do efeito de fantástico. E ele faz isso com tanta intensidade que menospreza o julgamento e a punição que viria a sofrer. Ao fim de sua interação com Albert, *El jardín...* de Albert e *El jardín...* de Ts'ui Pên, Yu Tsun demonstra-se convencido da série de tempos e universos infinitos. Aquele era um, apenas um dos tempos e universos.

Considerando a relevância dada ao discurso que se verificou fantástico no depoimento de Ts'ui Pên e a contaminação que o plano do fantástico opera no plano do policial da narrativa, é possível pensar em “*El jardín...*” como uma narrativa fantástica além de policial.

Cabe destacar que, nesse texto, o leitor é conduzido não pelo detetive, mas pelo criminoso, e o desfecho, a solução do crime, com a prisão do culpado, não é apontado como clímax e vitória do detetive, mas como “irreal, *insignificante*” (BORGES, 1984g, p. 480, grifo nosso) e vitória do suposto criminoso, “Abominablemente he vencido” (BORGES, 1984g, p. 480), por meio da solução de outro enigma, o proposto por ele e decifrado por seu Chefe.

A vitória de Madden é insignificante para Yu Tsun, assim como fora, para Liddell Hart, o suposto reflexo da vitória de Yu Tsun, o fato sobre o qual o fragmento da delaração deste lança uma luz inusitada, o atraso da “ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban” (BORGES, 1984g, p. 472) – “Las lluvias torrenciales (anota el capitán Liddell Hart) provocaron esa demora – *nada significativa*, por cierto.” (BORGES, 1984g, p. 472, grifo nosso).

E a vitória de Yu Tsun provoca nele o efeito de “*innumerable* contrición y cansancio” (BORGES, 1984g, p. 480, grifo nosso), o qual, pela perspectiva de uma narrativa fantástica,

pode ser efetivamente pensado como contrição e cansaço das “invisibles personas [que] eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo” (BORGES, 1984g, p. 479), que pareciam saturar até o infinito o jardim ao redor da casa de Albert. Esse termo também evoca o efeito da fruição e da conciliação do texto de prazer e do texto de fruição pelo mesmo leitor (BARTHES, 1987, p. 20-1). Yu Tsun desloca-se, simultaneamente, por texto de prazer (em que é perseguido por Madden) e texto de fruição (em seu diálogo com Albert); ele experimenta o prazer e a fruição, provando-se um sujeito anacrônico. Ele é “um sujeito duas vezes clivado, duas vezes perverso.” (BARTHES, 1987, p. 21). E isso é transmitido ao leitor. Cansa.

O emprego do termo “innumerable” (BORGES, 1984g, p. 480) mantém essa possibilidade de interpretação, mantém o efeito de fantástico, um gênero da hesitação, que existe enquanto a dúvida – e a suspensão de juízo quanto a explicações para a existência ou não do sobrenatural – existir. Foi mantida, na última frase desse conto, a indecidibilidade; permaneceu a possibilidade de compreender Yu Tsun como o protagonista contrito e cansado do plano fantástico e o vitorioso do plano policial, tal como o soldado ferido e feliz que ele avistara ao percorrer os vagões do trem que o levava à estação de Ashgrove, de onde se deslocou para seu *destino*, ao menos naquele tempo e naquele universo.

Borges articula, nesse jardim evanescente, elementos do gênero policial mas também do fantástico, dois gêneros chamados “marginais” ou, ainda, “menores”, os únicos dois gêneros que cita no prólogo (1984ad) a *Ficciones* (1984m) para caracterizar os contos ali reunidos. Assim, foi possível perceber o policial em “El jardín...” e o fantástico em “El jardín...”. Resta agora refletir sobre “El jardín...” que existe no entrelugar que se abre entre o policial e o fantástico.

#### 3.3.3.4 “El jardín...” entre o policial e o fantástico

Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...

“El jardín de senderos que se bifurcan” apresenta, ainda, a possibilidade de pensar uma narrativa que é, simultaneamente, policial e fantástica. Esse *entrelugar* (BHABHA, 1998) dos gêneros policial e fantástico é o espaço em que proliferam as discussões apresentadas, que se referem aos vários modos de interação dessas manifestações artísticas, bem como dos momentos e elementos da narrativa de cada uma.

Entre essas duas realizações de gêneros, há também aspectos relacionados à estética que são comuns aos dois, como a permanência do mistério, do desconhecido. Nas narrativas policiais, tem-se o mistério na figura do enigma a ser desvendado, entretanto, nesse conto policial apresentado por Borges, permanece desconhecido o conteúdo das duas páginas iniciais da declaração de Yu Tsun. Há, ao longo do texto, regressões que remontam a essa parte da história, porém, apresentando apenas alguns indícios, pistas, do que poderia ter se passado, elas são insuficientes para revelar os eventos ocorridos. Esse enigma não é solucionado; permanece na obra o desconhecido e a possibilidade de especular sobre o conteúdo dessas linhas omitidas, criando-se mais espectros, universos e tempos. Como ocorre no fantástico, o desconhecido permanece assim e mantendo o estranhamento a ele relacionado.

Ao tratar, especificamente, de interações simbióticas entre os dois gêneros, não se trata de uma narrativa policial fantástica, pois não se trata de uma mesma narrativa, antes se tem uma policial, que se desenvolve em torno do espião viajante Yu Tsun, e uma fantástica, que se desenrola em torno do personagem-escritor Ts’ui Pên mas invade todos os outros planos da narração. Tem-se, então, histórias que se bifurcam e cruzam e bifurcam novamente e cruzam novamente, talvez infinitamente, em uma produtiva discussão crítica (e também metafórica) sobre a teoria e a ficção. Assim, Borges corrompe o sistema literário desde a sua essência, em uma irônica crítica ficcional que se constrói da mesma matéria que desconstrói: teoria e ficção em um espaço de desalienação literária.

Essas construções e desconstruções seguem um caminho de entrecruzamento e sem qualquer hierarquização dos entrelugares presentes. Desse modo, “El jardín...” manifesta-se enquanto *rizoma* (DELEUZE; GUATARI, 2004), pois este, assim como aquele, é formado por platôs – “Um platô está sempre no meio, nem início nem fim.” (DELEUZE; GUATARI, 2004, p. 33) – e evidencia-se enquanto um ambiente interacional marcado pela

---

<sup>66</sup> 1984g, p. 472-3.

heterogeneidade sobre a qual se dialoga ao “estabelecer conexões transversais entre os estratos e os níveis, sem centrá-los ou cercá-los, mas atravessando-os, conectando-os” (GUATARI; ROLNIK, 1986, p. 322). E, nessa perspectiva, “El jardín...” entre a simultaneidade do policial e do fantástico é um dos *platôs* que constituem esse rizoma, uma vez que é mais uma das articulações desse infinito diálogo crítico, teórico, filosófico, metafísico e experimental.

Essa narrativa é um caleidoscópio de narrativas labirínticas e de fragmentos especulares que se cruzam; ela manifesta-se como um mecanismo articulável capaz de produzir infinitas combinações, infinitos efeitos estéticos. E é o leitor, no ato da leitura, quem movimenta o sistema, desestabilizando-o para, em seguida, este se restabilizar, em uma nova imagem, em uma nova produção de sentido, o qual, igualmente, será desestabilizado em ato contínuo a essa – que se percebe – *aparente* estabilização, pois dura apenas o tempo que o leitor paralisa seu olhar. Assim, “Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades.” (BORGES, 1984g, p. 479, grifo do autor), inclusive as contraditórias.

E quando Barthes questiona “quem suporta sem nenhuma vergonha a contradição” (BARTHES, 1987, p. 7), a resposta que oferece é: o leitor. Este, tornado personagem nos contos borgianos investigados, é apresentado a um universo de múltiplas possibilidades, como Albert explica:

No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma. (BORGES, 1984g, p. 478)

Borges propunha, com essa simultaneidade de ocorrência de séries divergentes de acontecimentos, a coexistência de *mundos impossíveis* (DELEUZE, 1991). Trata-se do “desfraldar de *séries divergentes no mesmo mundo*, com sua irrupção de impossibilidades na mesma cena, ali onde Sexto viola e não viola Lucrecia, onde César atravessa e não atravessa o Rubicão, onde Fang mata, é morto, e não mata nem é morto.” (DELEUZE, 1991, p. 141, grifo nosso) – o que Deleuze (1991, p. 141) chama “neoBarroco”. Yu Tsun mata, é morto, e não mata nem é morto.

Um discípulo de Leibniz, Borges, invocava um filósofo-arquiteto-chinês, Ts’ui Pen, inventor do “jardim das veredas que se bifurcam”: labirinto barroco cujas séries infinitas convergem ou divergem e que forma uma trama de tempo abrangendo todas as possibilidades. “Fang, por exemplo, detém um segredo; um desconhecido bate a sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente, há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem safar-se, podem ambos morrer *et coetera*. Na obra de Ts’ui Pen,

todos os desenlaces se produzem, sendo cada um o ponto de partida de outras bifurcações”. (DELEUZE, 1991, p. 108)

Leibniz não invocava essa estética de Borges em que histórias bifurcantes desenvolvem-se em séries divergentes e simultâneas em *mundos impossíveis* (DELEUZE, 1991). Para Leibniz, não se deve dar existência aos impossíveis. Deleuze explica essa ruptura a partir do modelo musical:

A harmonia, por sua vez, atravessa uma crise em proveito de um *cromatismo ampliado*, em proveito de uma emancipação da dissonância ou de acordes/acordes não-resolvidos, não reportados a uma tonalidade. O modelo musical é o mais apto para fazer com que se compreenda a ascensão da harmonia no Barroco e, depois, a dissipação da tonalidade no neobarroco: *da clausura harmônica à abertura para a politonalidade ou para uma “polifonia de polifonias”*, como diz Boulez. (DELEUZE, 1991, p. 108, grifos nossos)

Desse modo deu-se na literatura: da abertura da obra à metaliteratura e à metaficção ou, ainda, a uma metaliteratura da metaliteratura ou a uma metaficção da metaficção – ou, também, a um narcisismo literário do narcisismo literário. E Borges alcança isso ao transpor as limitações preconizadas por Leibniz.

Vê-se por que Borges invoca mais o filósofo chinês [Ts’ ui Pen] e menos Leibniz. É que ele desejaria, assim como Maurice Leblanc, que Deus trouxesse à existência todos os mundos impossíveis ao mesmo tempo, em vez de escolher um, o melhor. Sem dúvida, isso seria globalmente possível, pois a impossibilidade é uma correlação original distinta da impossibilidade ou da contradição. Haveria, porém, contradições locais, como entre Adão pecador e Adão não-pecador. Mas o que sobretudo impede que Deus traga à existência todos os possíveis, mesmo impossíveis, é que ele seria nesse caso um Deus mentiroso, um Deus trapaceiro, tal como o vagabundo de Maurice Leblanc. Leibniz, que muito desconfia do argumento cartesiano do Deus não-enganador, dá a ele um novo fundamento ao nível da impossibilidade: Deus joga mas dá as regras ao jogo (contrariamente ao jogo sem regras de Borges e de Leblanc). A regra é que mundos possíveis não podem passar à existência se forem impossíveis com aquele que Deus escolheu. (DELEUZE, 1991, p. 109).

Deleuze afirma que o jogo de Borges é sem regras. Talvez regras não importem em um jogo pelo jogo. Disso se trata a estética narcísica de Borges: uma série de experimentações que jogam com os limites da narratividade e do narrado, em que se incluem a ficção, a teoria, a metafísica e a filosofia, temas caros à obra borgiana. E nesse jogo de texto-encruzilhada, texto-multiverso e texto-espectro, não importa a realização; impera a possibilidade, a indecidibilidade e a potencialidade do texto, que refletem na sua recepção. Não faz diferença se Deus traz à existência ou não um, dois ou todos os possíveis; não faz diferença se é instaurada a impossibilidade. Isso porque, segundo a noção borgiana, para que um texto exista, basta imaginá-lo. Logo, o homem já os trouxe todos, até mesmo impossíveis, à existência.

Assim, Albert e Yu Tsun, dois personagens-leitores, combatem com armas (na narrativa policial) e palavras (na narrativa fantástica) e saem desse conflito de todas as maneiras possíveis, inclusive vivos e mortos, e como criminosos e vítimas. A morte de Albert, cujo “rostro, en el vivido círculo de la lámpara, era sin duda el de un anciano, pero con algo inquebrantable y aun *inmortal*” (BORGES, 1984g, p. 474, grifo nosso), marca um ponto de simultaneidade entre o policial e o fantástico, tendo representado também a morte do autor de *El jardín...* e seus futuros, isto é, de Ts’ui Pên e de Yu Tsun, pois é a realização de um crime e a vertiginosa incidência de diferentes espectros. Assim, Yu Tsun, por exemplo, mata, é morto, e não mata nem é morto. Cabe ressaltar, todavia, que o personagem Ts’ui Pên é compreendido como criador da obra em questão porquanto o texto é de sua autoria, enquanto Albert o é em razão da execução do ato de ler. A leitura de Albert torna-o recriador da obra, parte da obra e também afetado pela obra, a ponto de poder ser ferido de morte.

Esse labirinto de tempo forjado por palavras é tão intenso e vertiginoso que trouxe, para dentro de si, também seus criadores, que passaram a compor a vasta população que, nessas veredas, perdeu-se, o que significa dizer que perdeu seu caráter espacial e temporal, passando a pertencer a uma espacialidade e a uma temporalidade indeterminadas, a um *aqui e agora* que ignora a *déixis* do imperioso presente.

Assim, o futuro atingiu e feriu o passado, afetando-o, alterando-o, transformando-o, tornando-o tão imprevisível quanto o próprio futuro e, ainda, tornando o futuro tão irrevogável quanto o passado (BORGES, 1984g, p. 474). São desestabilizadas as referencialidades do tempo; o tempo é posto fora dos eixos. Retoma-se a reflexão de Yu Tsun: “todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí...” (BORGES, 1984g, p. 472-3). Essa é a mesma perspectiva filosófica sobre o tempo articulada por Ts’ui Pên em seu populoso romance, planejado para ser mais *populoso* ainda do que o *Hung Lu Meng* (BORGES, 1984g, p. 475). Frente a essa relação de identidade estabelecida entre Ts’ui Pên e, um de seus futuros, Yu Tsun, decorre outra problemática: Yu Tsun não seria um descendente, mas, sim, um futuro de Ts’ui Pên? Antes, Ts’ui Pên houvera sido assassinado; agora, ele assassinou. Em um passado, perseguido (por um forasteiro não identificado); em outro, perseguidor (de Albert), ainda que também perseguido (por Richard Madden). E mais uma vez o passado é revelado como algo inacabado e mutável.

A morte de Albert é o último evento insólito narrado do fantástico e a última concretização de um crime da narrativa policial. Ela é narrada por Yu Tsun ao fim de sua declaração introduzida pelo crítico de *Historia de la Guerra Europea*, de Liddell Hart.

Esse texto é o primeiro ponto de divergência deste rizoma, todavia, ao fim do relato de Yu Tsun, o personagem-crítico não retoma seu discurso, como se as páginas seguintes desse conto também tivessem sido perdidas ou omitidas tal qual as duas iniciais. Desse modo, o conto é suspenso, fica interrompido, como se deixasse aos leitores mais esta tarefa crítica, a de comparar e questionar os discursos para além do policial e do fantástico. O leitor se aventuraria em busca da continuidade do texto?



#### 4 AVENTURAS EM SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE, DE CALVINO

[Calvino] ha simulato all'interno dell'atto narrativo quel rapporto emittente-destinatario di cui l'atto narrativo è tramite.<sup>67</sup>

*Covadonga Fouces Gonzáles*<sup>68</sup>

“Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino”<sup>69</sup> (CALVINO, 2002, p. 2). Esta é a primeira frase que o leitor explora em sua jornada de leitura, e o estranhamento é inevitável. No primeiro capítulo do romance, o tom já é dado. A narrativa rompe com o esperado ao ocupar-se do receptor e de si própria, dobrando-se sobre si mesma, assim como o leitor debruça-se sobre ela.

Trata-se de um estranhamento acompanhado de uma suspeita de que tudo no universo da leitura e dos livros voltará à sua normalidade, sendo tomada a devida distância do leitor. Afinal, esse capítulo poderia assemelhar-se a um prólogo, introduzindo o leitor à leitura do livro, tecendo alguns comentários pertinentes à apresentação da narrativa, preparando um horizonte de expectativas. Essa hipótese é aparentemente frustrada; o texto aproxima-se da finalidade de um prólogo, mas não informa elementos específicos sobre o livro. Nesse escrito introdutório, o leitor é levado a penetrar todo o universo do livro, do leitor, do ato de ler e da leitura, refletindo sobre esses assuntos de modo geral.

Primeiro, recomenda-se que o leitor se prepare para a leitura: relaxando, concentrando-se e deixando que tudo se *dissolva no indefinido* (CALVINO, 2002, p. 2). Tem-se, então, um diálogo mais intenso com o leitor, que agora tem medidas a tomar que são demandadas pelo livro. Ele pode não executar as ações propostas, e até incomodar-se com isso que pode interpretar como uma inconveniência ou uma impropriedade, mas compreende que, nesse momento, o texto interage com ele. E na sequência, continuam os conselhos e as advertências sobre as questões implicadas em diferentes noções do ato de ler e da leitura: na ação propriamente dita, que tem o leitor colocado como protagonista e figura na narrativa

<sup>67</sup> Trecho completo: “[Calvino] ha strappato il Lettore dalla sua posizione terminale nella catena comunicativa, e l'ha portato a immediato contatto con il Narratore; ha simulato all'interno dell'atto narrativo quel rapporto emittente-destinatario di cui l'atto narrativo è tramite.” (FOUCES GONZÁLES, 2009, p. 254). Em português: “[Calvino] retirou o leitor de sua posição final na cadeia comunicativa e levou-o a um contato imediato com o narrador; simulou, no interior do ato narrativo, essa relação emissor-receptor da qual o ato narrativo é meio.” (tradução nossa).

<sup>68</sup> 2009, p. 254.

<sup>69</sup> Em português: “Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*.” (CALVINO, 2003, p. 11).

quando o narrador refere-se ao manuseio do livro, ao posicionamento físico do leitor e do livro, às características e condições do ambiente e à luminosidade; e na ação que ocorre na interação entre leitor e texto e conjuga-se à interpretação, na produção decorrente do ato de ler, que tem o texto e o leitor em protagonismo – podendo variar as proporções e os modos como esse protagonismo manifesta-se, como quando há um diálogo direto com o leitor sobre o possível desapontamento dele com a escrita do autor encontrada, que não se assemelharia à esperada (CALVINO, 2002, p. 8).

Esse posicionamento central do leitor no texto produz-se também por meio de perguntas, conjecturas e suposições; é especulada a hipótese, por exemplo, de que o leitor já tenha folheado o livro na livraria (CALVINO, 2002, p. 6). Assim, o leitor interage com o texto em um diálogo que se estabelece com ele e com um personagem-leitor criado como um leitor genérico ou hipotético com o qual um leitor empírico pode identificar-se e até atuar. Essa estratégia, mais do que aproximar o leitor do universo da ficção, coloca-o dentro desse ambiente. O leitor torna-se também personagem-leitor; mais um personagem nesse capítulo que ainda não se percebia que se anunciava como ficção. E então o leitor está *pronto* para desbravar a ficção que tem em mãos (CALVINO, 2002, p. 7).

Por fim, esse capítulo pode ser entendido como um prólogo, pois introduz o leitor no universo da leitura deste livro específico, nos termos e condições dele. Porém, o leitor apenas percebe isso com a continuidade da leitura do romance, que segue um curso de contínua reinvenção. Assim também ocorre com o Leitor e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ficção e realidade imediata estão tão vertiginosamente imbricadas que, talvez, *tudo tivesse se dissolvido no indefinido à nossa volta* (CALVINO, 2002, p. 2).

Em *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979/2002), Calvino constrói uma narrativa que, nas palavras de Umberto Eco, “diz respeito à presença do leitor na história” (ECO, 1994, p. 7). Ao narrar a tentativa do personagem chamado Leitor de terminar a leitura de um livro, são discutidos aspectos relativos à recepção. Tudo parece girar em torno do inconcluso prazer de ler<sup>70</sup>. E o papel do Leitor não se resume a contextualizar a narrativa; a recepção não é um assunto acessório, mas essencial para a compreensão da obra e da sua criação. O Leitor e os demais personagens-leitores formam uma rede de discursos e ações que transformam esse

---

<sup>70</sup> Barthes compara esse prazer do texto ao “instante insustentável, impossível, puramente *romanesco*, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza” (BARTHES, 1987, p. 12, grifo do autor). Em *Os amores difíceis* (CALVINO, 1992), o conto “A aventura de um leitor” aborda a questão do prazer da leitura de textos literários. Nele, o personagem-leitor Amedeo buscava reduzir sua participação na vida ativa, mas, no prazer de ler, sobrevivia o interesse pela ação.

livro, chamado pelo próprio autor de *hiper-romance*, em, mais do que uma reflexão sobre a criação literária, uma reflexão sobre a recepção enquanto processo de criação, sobre uma recepção produtiva, criativa, uma *recepção autoral*.

Tendo em vista esse quadro, seria possível imaginar que esta investigação enveredaria pelo estudo do leitor empírico. No entanto, embora o diálogo com este leitor prolifere ao longo dessa produção, os leitores de tinta e papel são o foco para provocar, promover e fazer proliferar a discussão a respeito da recepção, com especial atenção à recepção autoral – mesmo que esses dois planos da recepção e, ainda, o leitor empírico encontrem-se em pontos de interseção, centros invisíveis.

Através de uma trama metaficcional autocentrada na recepção, que põe em evidência a figura e o papel do leitor, bem como a sua ação de leitura, é exposta a *performance* de leitores de papel e tinta, personagens-leitores, que também enriquecem a narrativa com suas análises. Deste modo, em uma autorreflexividade dentro do autorreflexivo e em uma exibição do caráter ensaístico e também experimental de Calvino, o objeto literário de estudo compõe também o *corpus* teórico desta investigação.<sup>71</sup> Tem-se, então, a manifestação da desalienação literária. Ademais, os personagens-leitores desse livro são diferentes entre si e oferecem um laboratório rico de experiências a se vivenciar, analisar e também realizar, não faltando o estímulo direcionado ao leitor para que este empreenda recepções autorais – neste aspecto, pode-se perceber uma aparição do leitor-militante que vive na luta por propagar essa estética.

Os primeiros personagens-leitores desse livro são o leitor-hipotético do pseudo-prólogo e o Leitor. Este já está lá no primeiro capítulo; ele também lia e interagia com as perguntas, conjecturas e suposições. Porém, sua presença só se revela quando se passa a empregar a letra maiúscula; quando se revela o nome próprio, Leitor. E essa escolha do nome gera uma tenaz reflexão sobre a identificação no processo de recepção, o que implica também a do leitor-empírico com o personagem-leitor em suas *performances*. O leitor tentaria tornar-se tal qual o personagem-leitor?

A aventura do Leitor lembra a de Albert em busca de *El Jardín...*, de Ts'ui Pên, e a de Don Quijote no anseio de tornar-se tal qual os personagens que lia. E o Leitor também viaja

---

<sup>71</sup> Outros textos de Calvino apresentam reflexões sobre leitura *ou* personagens-leitores de textos literários, e, portanto, podem ser articulados às análises da obra anterior. Dentre eles, destaco os contos: “Um general na biblioteca” (2001), no qual é possível perceber a leitura como um processo de transformação do sujeito, pois os militares comissionados a examinar os exemplares da maior biblioteca de Panduria, os personagens-leitores, passam a envolver-se nesse processo e a não mais denunciar livros; e “A aventura de um leitor” (1992), no qual, por intermédio do personagem-leitor Amedeo, é abordada a questão da sedução e do prazer da leitura. No entanto, nessas produções, ao contrário do que ocorre no romance estudado, o leitor não reflete sobre si e sua atuação na tríade autor, texto e leitor.

tendo o livro como motivação e objetivo. O seu desbravamento, a sua volta ao mundo pelos livros, começa em uma livraria, no momento em que compra um exemplar do *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e depois se depara com um erro de encadernação: havia apenas um caderno, que se repetia em lugar dos outros. Após esse acontecimento, ele encontra-se frente a sucessivos obstáculos e interrupções que suspendem a leitura mas também apresentam outros personagens que refletem sobre o papel do leitor e o ato de ler.

Esses romances interrompidos são postos materialmente em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; os doze capítulos são intercalados por dez inícios de livros diferentes. Desse modo, trata-se de uma obra de estrutura não-linear desenvolvida da seguinte forma: nos capítulos, tem-se um percurso que se assemelha ao dos romances de enigma, pois o personagem toma o caminho da reconstrução e dedução em busca da continuação do livro; e, com os inícios dos romances apócrifos, tem-se o mesmo mecanismo das *Mil e uma noites*, uma vez que as narrativas entrecruzam-se ao serem interrompidas – um início é seguido por outro, e não por meio e fim. Porém, as leituras fragmentadas formam percursos combinatórios, de modo que os títulos lidos em sequência formam uma espécie de continuidade – como um personagem-leitor secundário formulou ao ler a lista de títulos que o Leitor solicitou a uma biblioteca –, mas poderiam receber uma organização diferente.

O Leitor, para a satisfação de sua curiosidade e seu prazer, aventura-se em busca dessas várias histórias que formam uma rede múltipla e entrelaçada de textos sobre a qual ele não tem controle. Ele usufrui de uma leitura que lhe oferece um estranho prazer. O seu percurso é oposto ao traçado por Lotária, acusada por, dentre outras questões polêmicas, buscar nos livros o que, antes de lê-los, já queria e imaginava encontrar. O Leitor, por sua vez, excita-se com o *assombro* causado frente ao desconhecido.

Ele seguiu em busca desse efeito, que, embora tão defendido por Quain como estética a ser aplicada na criação, é causado pelo tradutor Ermes Marana na prática das falsificações em Ataguitânia. Assim, reconhecem-se Quain e Marana como os protagonistas de uma discussão que envolve aspectos próprios do processo de criação, mas também os relacionados à recepção, como a questão da relevância e pertinência da intenção autoral na recepção. Marana também protagoniza a problematização dos limites da realidade e da ficção, sobretudo quando o Leitor, em busca de explicações para a confusão de títulos, encontra-se com ele e depara-se com um sistema em que os fatos da vida são falsificações. Assim, é posta em tensão a noção de real, mas também todo o percurso do Leitor em busca do livro certo, da verdade, do que corresponderia à realidade.

Mais uma vez, toda a rede de discursos é desestabilizada, movimentando-se rumo à ressignificação. Tem-se aqui também uma continuidade de descontinuidades. O Leitor voltaria a refletir sobre o seu processo de recepção, e o leitor também, até que outro elemento se acrescentasse à história da sua leitura e, então, ao seu ato de ler. E, desse modo, percebe-se a recepção como um tema muito presente e em constante discussão, em construir-se e desconstruir-se.

No primeiro capítulo, percebe-se a presença recorrente desse tema. Este é o caso da extensa lista de tipos de livros desenvolvida, na qual se trata também, por inferência, da arte de ler e da arte de não ler (CALVINO, 2002, p. 4). Nesse caminho percorrido por entre os livros *Que Lemos Ou Leremos* e os *Que Não Lemos Nem Leremos*, como em uma grande labiríntica biblioteca própria da constituição de cada leitor, percebe-se que o relato assemelha-se à narração de uma aventura, que seria a aventura do leitor até conquistar o *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Mas o que o leitor conquistaria com essa leitura?

Fica evidente o tom metaliterário dessa obra e o protagonismo do leitor e da leitura nos temas discutidos e nos acontecimentos narrados. Essas características são esclarecidas já no pseudo-prólogo, que termina com uma interação direta e desestabilizadora que se dirige ao leitor, que se depara com o desconhecido. São negadas ao leitor as certezas sobre estilo do autor e enredo do livro, sendo avisado que, apesar da falta de referenciais para a leitura, o livro se permite ser lido (CALVINO, 2002, p. 7-8).

O autor estabelece diálogo direto com o leitor e não o pacifica, antes o confronta, já adiantando que sua participação não será passiva. Fica claro que é do livro, do texto, que se deveria esperar algo; ele e o leitor poderiam superar as expectativas de criação lançadas sobre o autor. E o leitor poderia superar ainda mais, lendo no livro algo que nem o autor nem ele, leitor, sabia que estava ali (CALVINO, 2002, p. 156).

Na abertura da obra, o leitor é colocado como protagonista dessa história, o personagem-leitor e o leitor empírico – afinal nós também lemos, e lemos o mesmo livro que o personagem. E percebe-se que a relação é recíproca: o texto atua sobre o leitor, e o leitor atua sobre o texto. Este não é um objeto acabado, e, nas palavras empregadas por Calvino, também não é inacabado, mas *acabado interrompido*, pois tem um final mas ele é desconhecido (CALVINO, 2003, p. 268). É evidente o emprego de uma *estética do fragmento*, ou da suspensão, que deixa a obra aberta à recepção autoral, pois o leitor fica a perguntar: *Que história espera seu fim lá embaixo?* (CALVINO, 2002, p. 206).

Assim, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, com seu conjunto de dez narrativas diversas interrompidas funciona (na trilha do OULIPO<sup>72</sup>) como uma amostragem da multiplicidade potencial do narrável. No entanto, funciona também como amostragem da multiplicidade potencial da leitura, pois esta, por meio da recepção autoral, dá continuidade à produção do texto, para além do fragmento, atuando então nas ausências. Afinal, as interrupções dos romances são lacunas que o leitor pode preencher, espaços onde pode empreender a tão estimulada leitura criativa, uma recepção autoral, que aponta para infinitas possibilidades de consumação do texto. E, então, aqui também se tem a aparição do livro infinito na figura da leitura eterna, que se dá nos termos de uma recepção autoral, e torna-se latente a existência do leitor-eterno. Desse modo, também se percebe a leitura sendo discutida a partir do ponto de vista de uma recepção autoral para a existência de uma Biblioteca Infinita. Assim, uma vez mais vê-se o personagem-leitor lançar-se à aventura do infinito e do eterno na literatura defendendo com ações a estética da recepção autoral como o meio para isso – o que evidencia a presença também do leitor-militante.

Indo de um labirinto a outro, o leitor movimenta-se em desafiadoras viagens ao desconhecido para executar sua leitura, sua *performance*. Assim, intensifica-se, por meio da reiteração, o papel ativo do receptor, e “é a ação da leitura que se torna decisiva; é do leitor o papel de fazer com que a literatura explique a sua força crítica e isto pode vir independente da intenção do autor” (CALVINO, 2010, p. 10). Trata-se do papel ativo do leitor na realização da obra, especificamente o papel do leitor-autor, do leitor mais do que ativo porque mais do que cooperativo ou colaborativo – ele é mais do que coautor.

Desse modo, é evidenciado que a leitura não é um processo passivo; é a partir dela que o texto é ativado e construído.

Como em Ingarden, o texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura. A literatura tem, pois, uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor. [...] O objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o *texto instrui* e o *leitor constrói*. Em tal texto os pontos de indeterminação são numerosos como falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura. (COMPAGNON, 1999, p. 149-50, grifos do autor)

<sup>72</sup> Fundado em 1960 na França, Ouvroir de Littérature Potentielle (OULIPO) é um grupo literário-matemático. O fundamento principal do OULIPO são as regras fixas, os *contraintes*, métodos restritivos por meio dos quais é possível incorporar estruturas matemáticas a trabalhos literários. Em 1968, Calvino foi convidado por Raymond Queneau para se juntar ao OULIPO e, em 1973, tornou-se membro. Lá conheceu Roland Barthes, Georges Perec e Claude Lévi-Strauss. (MCLAUGHLIN, 1998)

Assim, a leitura realiza textos potenciais, que se dão pela ação do leitor ao preencher de sentido os vazios do texto. No entanto, ao se falar em recepção autoral, diz-se que, em outros termos, *o leitor instrui e constrói*.

Isso é o que se pode perceber na recepção autoral que o personagem-leitor protagonista dessa ficção realizou e que muitos leitores empenham-se em realizar quando da leitura do sumário desse livro. Mas, para essa recepção que é construtiva, o Leitor precisou permanecer lendo mesmo depois de findas as palavras no papel. Como a metáfora de Sartre indica, “o objeto literário é um estranho pião que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é preciso um ato concreto que se chama leitura e ele só dura enquanto essa leitura puder durar” (SARTRE *apud* COMPAGNON, 1999, p. 148). Assim, para que se realizasse – mesmo enquanto ficção dentro da ficção, metaficção –, a literatura foi compreendida em sua dimensão estética, e isso demandou tempo de apreensão, assimilação e apropriação. No romance, o Leitor, através da leitura e nos termos da leitura, busca tornar o “objeto artístico (obra) em objeto estético (texto)” (AGUIAR, 1996, p. 29).

Nesse percurso, é encenada também a frustração que tantas vezes a leitura provoca, tendo em vista que, independente do gênero, ler requer compreensão e atribuição de sentido, ao texto e ao mundo. Assim, o livro não é o mesmo após o contato com o leitor, e este também é afetado pelo contato com aquele. Isso é encenado nas interações mediadas pelo mundo da leitura em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de modo que, no leitor, percebe-se a construção do conhecimento intelectual e identitário, e, no livro, a sua (re)significação como objeto estético na recepção ou na recepção autoral. Em um livro povoado por personagens-leitores, tem-se diferentes manifestações de leitura sendo apresentadas e discutidas sob diferentes pontos de vista.

O primeiro leitor é o protagonista, o personagem chamado Leitor. Ele, em busca de um livro específico e de satisfazer o seu prazer de ler (este é mais um tema central na obra, assim como o *acabado interrompido* das obras e da leitura), vive uma série de situações que compõem uma verdadeira aventura. Em meio ao trágico e o cômico, ele vive situações inesperadas e conhece figuras diferentes mas complementares, outros leitores, envolvendo-se num labirinto de narrativas e leituras, que se bifurcam e entrecruzam. O Leitor torna latente, ao longo de sua jornada, a ideia da leitura como um espaço de encontro com o *porvir* (CALVINO, 2002, p. 59).

O segundo leitor apresentado é uma mulher, a Leitora, Ludmila. Por ela, o Leitor apaixona-se e, com ela, vive uma aventura amorosa, dividido entre o amor ao livro (ou à

leitura)<sup>73</sup> e o amor a essa leitora. Ela o acompanha no percurso dos livros, mas a motivação central do Leitor não deixa de ser a leitura de romances – ele, como Don Quijote, não segue solitário e tem a aventura em primeiro lugar.

Outro tipo de leitor é o que Innerio evoca. Esse não seria um leitor; ele ressignifica de outra forma: ele usa os livros como matéria-prima para fabricar objetos (CALVINO, 2002, p. 125). Ele é um artista plástico, e Ludmila lhe oferece os livros que não lhe *servem* (CALVINO, 2002, p. 125). No entanto, o livro segue a ser um objeto significável, que possui uma potencialidade de significações e ressignificações, de modo que ele afirma que só lhe servia os livros que ele *sentia* (CALVINO, 2002, p. 125).

No capítulo onze, há uma discussão sobre livros e leitura em que se tem uma série de passagens reflexivas (e autorreflexivas) e definidoras de tipos diferentes de leitores e leituras. Nessa conjuntura, oferece-se também uma visualização da multiplicidade na narrativa, sendo esta

[...] uma estrutura facetada em que cada texto curto está próximo dos outros numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia, mas uma rede dentro da qual se podem traçar múltiplos percursos e extrair conclusões múltiplas e ramificadas. (CALVINO, 2010, p. 86)

Fica evidente a estrutura rizomática do romance, repleto de bifurcações e encruzilhadas, tanto na estrutura como no tema. E, embora existam reflexões como essas em outras ocasiões ao longo do livro, esse foi um recorte selecionado em razão da exibição de um quadro de discussão sobre recepção, momento em que se tem também uma discussão sobre a *estética da recepção autoral*. Percebe-se uma expressão metonímica das preocupações com o que se entende como recepção autoral. Isso é o que pode apontar para a aparição do espectro de outro personagem-leitor: o leitor-militante; há o esforço em discurso e ação para a defesa dessa estética. E como sua ação é motivada por uma *causa* que tem no centro de sua preocupação a preservação da Biblioteca Infinita, deixa-se entrever também o leitor-eterno.

O primeiro leitor, sendo apresentados ao menos oito tipos de leitores, mostra-se como um verdadeiro viajante, despreocupado com destinos possíveis. A ele, interessa o processo, o percurso, o caminho, a viagem; não importa o fim, nem a existência de final. Ele realiza-se e vive *na e pela* leitura.

Se un libro m'interessa veramente, non riesco a seguirlo per più di poche righe senza che la mia mente, captato un pensiero che il testo le propone, o un sentimento, o un interrogativo, o un'immagine, non parta per la tangente e rimbalzi di pensiero in pensiero, d'immagine in immagine, in un itinerario di ragionamenti e fantasie che

---

<sup>73</sup> Essa divisão também é vista no conto “A aventura de um leitor”, no livro *Os amores difíceis* (CALVINO, 1992).



sento il bisogno di percorrere fino in fondo, allontanandomi dal libro fino a perderlo di vista.<sup>74</sup> (CALVINO, 2002, p. 217)

Esse leitor devaga em leituras interessantes, percorrendo universos fora do texto lido. No entanto, em um segundo leitor, temos um exemplo da postura inversa: ele mantém a atenção focalizada no texto (CALVINO, 2002, p. 217). Esse é um leitor receoso de afastar-se do texto e, talvez, da intencionalidade que possa estar marcada no texto. Ele lê como um escavador em busca de descobertas e confirmações delas (CALVINO, 2002, p. 217), o que torna evidente que o livro será tantos quantos forem os leitores, número que é potencializado por quantas forem as leituras. Esse é um pensamento que retoma a reflexão borgiana na comparação do leitor com as águas de um rio (citando Heráclito).

Na experiência de um terceiro leitor, trata-se da releitura. Assim, mais uma teorização sobre a leitura é evidenciada: o retorno a um velho conhecido que não apenas se atualiza, mas também se renova.

– Anch'io sento il bisogno di rileggere i libri che ho già letto, – dice un terzo lettore, – ma a ogni rilettura mi sembra di leggere per la prima volta un libro nuovo. Sarò io che continuo a cambiare e vedo nuove cose di cui prima non m'ero accorto? Oppure la lettura è una costruzione che prende forma mettendo insieme un gran numero di variabili e non può ripetersi due volte secondo lo stesso disegno?<sup>75</sup> (CALVINO, 2002, p. 217)

Um quarto leitor intervém expressando sua reflexão sobre a leitura:

Se volete insistere sulla soggettività della lettura posso essere d'accordo con voi, ma non nel senso centrifugo che voi le attribuite. Ogni nuovo libro che leggo entra a far parte di quel libro complessivo e unitario che è la somma delle mie letture. Questo non avviene senza sforzo: per comporre quel libro generale, ogni libro particolare deve trasformarsi, entrare in rapporto coi libri che ho letto precedentemente, diventarne il corollario o lo sviluppo o la confutazione o la glossa o il testo di referenza. Da anni frequento questa biblioteca e la esploro volume per volume, scaffale per scaffale, ma potrei dimostrarvi che non ho fatto altro che portare avanti la lettura d'un unico libro.<sup>76</sup> (CALVINO, 2002, p. 218)

<sup>74</sup> Em português: “Se um livro me interessa de verdade, não consigo avançar além de umas poucas linhas sem que minha mente, tendo captado uma idéia que o texto propõe, um sentimento, uma dúvida, uma imagem, saia pela tangente e salte de pensamento em pensamento, de imagem em imagem, num itinerário de raciocínios e fantasias que sinto a necessidade de percorrer até o fim, afastando-me do livro até perde-lo de vista.” (CALVINO, 2003, p. 257).

<sup>75</sup> Em português: “Também eu sinto necessidade de reler os livros que já li – diz um terceiro leitor –, mas a cada releitura me parece estar num livro novo. Será que continuo a mudar e ver coisas que antes não percebera em outra leitura? Ou será a leitura uma construção que ganha forma reunindo um número de variáveis e não consegue repetir-se duas vezes obedecendo à mesma configuração?” (CALVINO, 2003, p. 258).

<sup>76</sup> Em português: “Se quiserem insistir na subjetividade da leitura, posso concordar com vocês, mas não no sentido centrifugo que vocês lhe atribuem. Cada novo livro que leio passa a fazer parte daquele livro abrangente e unitário que é a soma de minhas leituras. Isso não acontece sem esforço; para compor esse livro geral, cada livro particular deve transformar-se, relacionar-se com os livros que li anteriormente, tornar-se o corolário ou o desenvolvimento ou a refutação ou a glossa ou o texto de referência. Há muitos anos frequento esta biblioteca e a exploro volume por volume, prateleira por prateleira, mas poderia demonstrar-lhes que não fiz outra coisa senão prosseguir na leitura de um único livro.” (CALVINO, 2003, p. 259).

Esse leitor torna evidente o assunto da discussão: a subjetividade da leitura. E traz para o debate mais uma ideia já defendida por Calvino: a vida é uma combinatória de vivências que podem ser continuamente remexidas e reordenadas (CALVINO, 2010, p. 138).

O quinto leitor difere do quarto quanto ao tempo onde se localiza esse livro que o compõe.

[...] ma è un libro indietro nel tempo, che affiora appena dai miei ricordi. C'è una storia che per me viene prima di tutte le altre storie e di cui tutte le storie che leggo mi sembra portino un'eco che subito si perde. Nelle mie letture non faccio che ricercare quel libro letto nella mia infanzia, ma quel che ne ricordo è troppo poco per ritrovarlo.<sup>77</sup> (CALVINO, 2002, p. 218-9)

No entanto, percebemos que a diferença no tempo, o que parecia ser um pequeno elemento diferencial, é determinante. Enquanto o quarto leitor age em suas leituras formando um infundável e labiríntico livro, o quinto leitor percorre esse labirinto em busca de um livro evanescente, sempre a se mostrar, mas nunca a se revelar por completo, assim como as narrativas que o Leitor havia tentado ler e que se interrompiam. Pode-se entender que o quarto leitor aponta para as noções de bifurcação, encruzilhada, multiplicidade e multiverso e empreende a recepção autoral, que é compreendida como uma estratégia para a constituição do Livro Infinito e da Biblioteca Infinita. Ele opera como leitor-autor. E o desejo específico de ler do quinto leitor é o modo como a noção de espectro se revela nessa narrativa, evidenciando também a presença dos centros invisíveis, uma vez que ele reconhece, em outros textos, ecos, aparições do livro que busca. Ele opera como os aventureiros personagens-leitores Don Quijote, Albert e Leitor.

O sexto leitor afirma que aquilo que precede a leitura do texto em si é mais importante para ele, pois valoriza aquilo que a leitura promete (CALVINO, 2002, p. 219). É necessário pouco para que ele comece a envolver-se no universo do livro (CALVINO, 2002, p. 219); às vezes, basta o título (CALVINO, 2002, p. 219). Isso reacende a discussão sobre textos potenciais.

Por outro lado, para o sétimo leitor, o mais importante é o fim a que o livro conduz (CALVINO, 2002, p. 219). E acrescenta que busca encontrar o que está para além do fim (CALVINO, 2002, p. 219). De modo que o livro não se esgota na experiência linguística e invade a experiência vivida, viajando para além do seu encerramento físico e linguístico.

---

<sup>77</sup> Em português: “[...] se trata de um livro situado num passado distante, que a custo emerge de minhas lembranças. É para mim uma história anterior a todas as outras, e da qual todas as histórias que leio me parecem oferecer um eco, que logo se perde. Em minhas leituras não faço nada além de buscar esse livro lido em minha infância, mas o que me recordo é demasiado pouco para reencontrá-lo” (CALVINO, 2003, p. 259).

O oitavo leitor é metódico e “fiel” ao livro enquanto objeto, declarando que ler um livro do início ao fim é o que mais gosta (CALVINO, 2002, p. 219). É agradável para ele manter cada livro, cada leitura em seu lugar, afastando-se de uma recepção autoral ou um pouco mais criativa (CALVINO, 2002, p. 219). Intertextualidade e *acabado interrompido* são estratégias narrativas que não lhe dão prazer. Esse é um leitor que se agrada com a iniciativa interpretativa, mas não com a criativa, que extrapola os limites do leitor-implícito ou leitor-modelo; ele afasta-se da experiência da recepção autoral e da *performance* desenvolvida pelo Leitor.

Este, o Leitor, é propriamente o elemento que constitui o texto em objeto estético, tomando-o para si e ressignificando-o por entre bifurcações, encruzilhadas, centros invisíveis, multiversos e espectros. Desse modo, percebe-se que, no ambiente do metaliterário, nesse entrelugar de teoria, crítica e ficção bem como de criação e recepção, a recepção, assim como a criação, é criativa, produtiva. Não se pode falar, portanto, de um receptor passivo, mas de um que, ao ser formado, também forma. Essa é uma temática central de Italo Calvino em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Essa obra materializa a evidente inter-relação de escrita e leitura e evidencia o papel ativo que o leitor pode desempenhar na recepção literária. O Leitor, assim como os personagens-leitores protagonistas analisados de Cervantes e Borges, parece responder com a recepção autoral ao questionamento que o personagem Leitor faz: *E eu? Que papel devo desempenhar?* (CALVINO, 2003, p. 219).

Por meio da estética da recepção autoral, as figurações de leitores forjadas nas linhas inspecionadas de Calvino, assim como os personagens-leitores em Cervantes e Borges, tornam-nos, simultaneamente, leitores empíricos, implícitos e ideais, uma vez que, na narrativa, são consideradas muitas possibilidades em uma *duvidação* na qual até a pergunta se pergunta (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 99), a dúvida duvida. Nessa trilha, chegamos à *isosthenia*, portanto próximos da *epoché*, posturas dos céticos antigos. A *isosthenia*, que postula a equipolência e a equipotência das teorias, representa, no movimento da postura cética, o passo seguinte à *diaphonía*, ou seja, à percepção do conflito entre as teorias, que é o passo seguinte ao primeiro dos passos, a *zétesis*, a saber, a própria procura, a busca interminável de uma teoria, de uma verdade, assim como o Leitor em sua busca pelo livro. A *epoché*, o centro do ceticismo, o momento de suspensão do juízo, mostra-se o passo seguinte à *diaphonía*; ela é seguida por mais três passos até chegar à brandura, à suavidade, à *praótes*: a afasia, quando falamos o menos possível para fugir de asserções, a ataraxia, quando

atingimos a tranquilidade intelectual, e a *adiaphoria*, quando assumimos a indiferença frente às oposições e contradições do mundo.

Assim, embora haja quem diga que se escreve para responder uma pergunta, superar a dúvida, aqui não se tem esse intuito. Neste estudo, são apresentadas possibilidades de interpretação, as quais podem ser inclusive contraditórias, permitindo a dúvida e a contestação, como o é o trecho que considero expressão dessa filosofia no livro *Grande Sertão Veredas*: “É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 9). *To be or not to be? To be and not to be?* O fundamental não é a criação de um discurso incontestável, mas de um totalmente discutível, para que, assim, na geração de muitas e produtivas reflexões que se multipliquem, potencializem-se tanto o valor dos textos literários como o das questões teóricas investigadas. Desta maneira, aqui um princípio matemático norteou o direcionamento do pensamento desenvolvido: o princípio fundamental da contagem ou princípio multiplicativo, segundo o qual, se há  $x$  modos de tomar uma decisão  $D1$  e há  $y$  modos de tomar uma decisão  $D2$ , há  $x.y$  modos de tomar as decisões  $D1$  e  $D2$ , sucessivamente. Não escolho uma ou outra alternativa; permaneço com todas e o produto de sua multiplicação; não busco sanar as dúvidas, mas protegê-las. Por isso, na presença de  $D1$  e  $D2$ , ao necessitar tomar uma decisão, opto por  $D1$  e  $D2$ , alternativa que contém muitas outras incutidas em si. Igualmente, ao ter que optar entre a existência e a não existência de diferentes tipos de leitores, permaneço com todas as possibilidades, cada um existe e não existe. Faço como Riobaldo, *creio e não creio* (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 26); duvido, duvido de tudo, até de que duvido. E, para duvidar, é preciso não escolher; considerar as possibilidades e as que delas surgem.

Eis aqui um elogio à dúvida e ao pensamento, e, ainda, à ficção, o que só foi possível com a consideração da dúvida. Na existência uníssona de certezas não se duvida, não há reflexão, não há pensamento. Desse raciocínio, emerge a máxima de René Descartes, fundador da filosofia moderna e pai da matemática moderna: *dubito, ergo cogito, ergo sum*. Essa máxima poderia ser estendida a uma reflexão suscetível de se prolongar por um tempo infinito.

Desse modo procede-se quanto às narrativas estudadas; não se busca interpretá-las, respondê-las, mas questioná-las, fazer perguntas a elas, de modo a abrir e estabelecer o diálogo e a reflexão, reconhecendo-se que são os personagens-leitores os mestres de cerimônia desse debate, por vezes embate, em que se intenta trilhar, em atenção às peculiaridades de cada uma, os rastros dessas figuras icônicas, que se assemelham e diferenciam pelo modo como operam na tecitura textual, trilhando os caminhos da bifurcação,

da encruzilhada, do multiverso, do ilusionismo, do anti-ilusionismo e/ou da desalienação literária. E há ainda os que se insinuam como o leitor-autor, o leitor-eterno e o leitor-militante.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quem olha para fora, sonha. Quem olha para  
dentro, desperta.  
*Carl Gustav Jung*<sup>78</sup>

Em uma rede de centros invisíveis: multiversos de encruzilhadas povoados por espectros. O personagem-leitor exibe sua *performance*. *E eu? Que papel devo desempenhar?*: os personagens-leitores de Cervantes, Borges e Calvino refletem sobre essa pergunta.

Nas narrativas narcísicas investigadas, o leitor é convidado e seduzido pelo personagem-leitor a olhar para dentro enquanto olha para fora. Esse é o mesmo olhar que os personagens-leitores Don Quijote, Pierre Menard, Yu Tsun e Leitor direcionam à ficção, sendo, nessa interação, transformados. No entrelugar (BHABHA, 1998) do *homem noturno* (imaginação poética) e do *homem diurno* (razão, conhecimento) (BACHELARD, 1997), “En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó.” (BORGES, 1984w, p. 454). Assim, nas leituras materializadas por meio das discussões críticas e/ou teóricas desses personagens, vê-se, mais do que a ficção recriada, o mundo modificado, recriado por eles. O personagem-leitor torna-se autor de si mesmo e do *outro*, seja este sujeito, texto ou mundo.

Trata-se do leitor-autor. Esses personagens-leitores, ao produzirem suas leituras, ultrapassam os limites do texto, não conservam compromisso com o leitor implícito, modelo ou ideal, nem com as expectativas de colaboração dentro das quais o ato de ler se desenvolveria nos espaços vazios (ISER, 1996a) ou nos pontos de abertura da obra (ECO, 2005). O leitor-autor desempenha uma recepção com indícios de autoria. Ele aventura-se, coloca-se, nos centros invisíveis, multiversos, encruzilhadas e espectros que enredam o texto.

Nas metaficções em destaque, percebe-se que o personagem-leitor-autor entra em contato direto com o texto e transforma-o em seu; apropria-se dele e exibe a sua apropriação. Essa exposição clara realiza-se com o narcisismo literário do processo de recepção e o protagonismo atribuído ao leitor. Sendo assim, essa figura se acrescenta ao texto, autoficcionalizando-se e encenando a recepção autoral. Tem-se um ambiente de desalienação literária onde o personagem-leitor-autor reflete sobre sua *performance* criadora professando-a e propagando-a – atuando como um leitor-militante – e atribui visibilidade ao livro infinito, à

---

<sup>78</sup> *apud* CHOPRA; MLODINOW, 2012, p. 18.

biblioteca infinita, à leitura eterna e ao leitor-eterno – experimentando o modo de existência deste leitor. E a recepção autoral, portanto, é entendida também como uma estratégia de construção e defesa do livro infinito, da biblioteca infinita, da leitura eterna e do leitor-eterno. Por isso, ocupam-se dela estes dois personagens-leitores-espectros: o leitor-eterno e o leitor-militante.

Há, na interseção das ficções investigadas de Cervantes, Borges e Calvino, centros invisíveis onde pairam espectros de leitores. E a partir da observação e análise da recepção praticada pelos personagens-leitores, percebe-se que obras como essas, pela *metatécnica*, tornam o leitor consciente do texto lido e do seu artifício (BARTHES, 2007), mas também de si, e de sua prática leitora. Desse modo, projeta-se para o leitor um espelho em que se (re)conhecer e apontam-se novas formas de compreender e interpretar a recepção de produções literárias. Esses escritos tecidos pelo viés do narcisismo literário do processo de recepção são formas radicais de crítica e/ou teoria literárias, porquanto, simultaneamente, ensaiam, discutem e problematizam questões de estética, crítica e teoria literárias, construindo-se delas e para elas, em uma perspectiva dual, *diurna* e *noturna*, que não exime o personagem-leitor da legião de espectros que o possui.

O personagem-leitor é retirado do ambiente dissociado do intelectual e do onírico. As obras que compõem o objeto de estudo central desta tese retiram o leitor de um jardim paradisíaco e ordenado e lançam-no em um jardim fora dos eixos, capaz de comportar o caos. Faixa evidente que o personagem-leitor pode atuar como um leitor-autor que, na prática da recepção autoral, constrói um espaço de desalienação literária marcado pela presentificação do leitor-militante na defesa do, também presentificado, leitor-eterno. Esse processo de recepção marcado por tal deslocamento é materializado no personagem-leitor Yu Tsun, que fora transformado pelo contato com Albert, que, por sua vez, o fora pelo contato com Ts'ui Pên, sendo todos esses contatos intermediados por uma obra; no caso, *El jardín de senderos que se bifurcan* de Ts'ui Pên manifesta-se como um dos centros invisíveis que se instauram.

Yu Tsun, antes de seu embate de palavras com Albert, como já discutido, deslocava-se em um ambiente em que as certezas e as especulações existiam, mas tinham seus lugares definidos e separados. Entretanto, após o contato com Albert, que já havia sido seduzido por *El jardín...* de Ts'ui Pên, Yu Tsun também é seduzido e experimenta o efeito dessa obra vetada por sua família e protegida por um monge. Ele, então, é levado a um jardim mais inacessível, mais íntimo, de tempos divergentes, paralelos e convergentes, e repleto até o infinito de pessoas invisíveis. Nesse jardim de bifurcações, encruzilhadas, multiversos e espectros, ele é posto entre a recepção e a criação, tendo tomado, em razão da desalienação

literária, amplo conhecimento para exercer seu livre-arbítrio nas veredas narcísicas voltadas para o processo de recepção. Yu Tsun é posto, como Narciso, frente a um espelho onde pode desempenhar a recepção autoral e, assim, são também potencializadas suas aflições.

Percebe-se uma possível associação desse deslocamento com a queda do homem do Jardim do Éden. Este é retirado do Paraíso, espaço ordenado, e lançado no mundo, no *entrelugar* de céu e inferno, vida e morte, que comporta a contradição e o caos.

Talvez esse seja um indício de por que os debates filosóficos e metafísicos são tão recorrentes nas obras discutidas, em que, na figura do livro infinito, são reiteradas vezes discutidos os mesmos elementos postos em cisão no Éden e em Narciso: tempo, espaço e sujeito. E por meio das reflexões sobre essas noções, os leitores são convidados a experimentar outras ideias de eternidade; o texto infinito aponta para a biblioteca infinita bem como para a leitura eterna, instaurando a aparição do espectro do leitor-eterno.

Assim, essas aberturas e indicações na obra para o mito de Narciso e o Jardim do Éden parecem não ter sido casuais, mas podem ter sido. No caso desta última hipótese, o personagem-leitor veneraria e agradeceria, na figura talvez de Yu Tsun, essa outra recriação de “El jardín...”, como agradecera a Albert. Este empreendera procedimento similar ao de Pierre Menard, que também executara *declarada e conscientemente* uma recepção transgressora; intencionalmente, sua obra *Don Quijote...* teria sido, como no caso descrito pelo eu-lírico do poema “El otro, el mismo” (1984y), “soñada por él, no por Cervantes./ Y no es más que una crónica de sueños./ Tal es también mi suerte. Sé que hay algo/ Inmortal y esencial que he sepultado/ En esa biblioteca del pasado/ En que leí la historia del hidalgo” (BORGES, 1984y, p. 892). Percebe-se que o ato de ler e o ato de escrever aproximam-se em uma leitura produtiva, uma recepção autoral, que, na figura do leitor-autor, instaura na obra lida o *eu*, algo imortal e essencial que torna o personagem, a história, o livro, a leitura e o leitor imortais, espectros.

Seduzidos, como Yu Tsun, por Albert, experimentamos a obra que propicia o autoconhecimento, que articula os conhecimentos sobre ler e escrever, e conduz a uma outra experiência de eternidade. Alguns se reconhecem como Albert, como o tipo de leitor postulado pelo personagem-leitor-crítico da obra *The God of the Labyrinth*, de Herbert Quain, isto é, como um leitor-autor, que entra pelas aberturas da obra e desloca-se em busca de um fio que conduz sentido e coerência em meio ao labirinto. E, em um ato de fé, apenas precisamos imaginar que existe um fio (uma linha) e um labirinto, como o poema “El hilo de la fábula” (BORGES, 1989a) revela.



El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (en la otra estaba la espada) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra y volver a ella, a su amor.

Las cosas ocurrieron así. Teseo no podía saber que del otro lado del laberinto estaba el otro laberinto, el del tiempo, y que en algún lugar prefijado estaba Medea.

El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.

*Cnosos, 1984*

(BORGES, 1989a, p. 481, grifo do autor)

O fio e o labirinto estão perdidos. Todavía, ao imaginar, o leitor dá existência a esse fio, criando-o, e, portanto, criando também o labirinto, que pode conduzir a outro labirinto ou, ainda, a outros labirintos, a um secreto caos, ou, ainda, a um secreto “caosmos” (DELEUZE, 1991, p. 125). *O fio e o labirinto são inapreensíveis; já não existe o determinado, o unísono, apenas há a proliferação de diversos uns, diversos “porvenires”* (BORGES, 1984g, p. 478). Por *acaso*, julgamos encontrar e perder o fio, em atos de fé que o manifestam como fruto quer da reflexão, quer dos sentidos – quer do *homem diurno*, quer do *homem noturno* –, quer dos dois, e que o fazem proliferar. Assim, por intermédio desses atos de fé, percebemos o úmido jardim saturado até o infinito pelo movimento de espectros. Alguns acreditam que esse fio bifurca-se, entrecruza-se e prolifera infinitamente e afirmam, como o conto “Examen de la obra de Herbert Quain” poderia ter indicado, que os leitores são, de fato ou potencialmente, leitores-autores e que os textos não estão acabados e encerrados em seus eixos.

O fio e o labirinto de Ts’ui Pên estavam perdidos, porém Yu Tsun teria encontrado, ou implantado, o centro, o centro físico e aquele centro invisível que a figura de Albert instaurava entre vários labirintos que se proliferam na obra. Yu Tsun descobre o centro e o homem no centro do labirinto, e mata-o, porém não escapa; permanece no labirinto de tempo e sabe que, em algum lugar, já está Albert, de modo que, antes de matá-lo e enfrentar seu “irreal e insignificante” (BORGES, 1984g, p. 480) destino de assassino, fala-lhe: “El porvenir ya existe [...], pero yo soy su amigo.” (BORGES, 1984g, p. 480).

Yu Tsun é o personagem que comprova a transformação do leitor pela experiência de leitura. Esse personagem-leitor é transformado na sua *interação* com Albert *intermediada pela leitura* e já não se dissocia dessa sua nova identidade. A partir de *El jardín...* de Ts’ui Pên, é criado *El jardín...* de Stephen Albert; e, a partir de *El jardín...* de Ts’ui Pên e de *El jardín...* de Stephen Albert, é criado *El jardín...* de Yu Tsun. Todavía, o espião chinês ainda

olha para o Yu Tsun anterior a este mundo, ainda o sente no úmido jardim que constrói, pois, nessa nova ordem, tudo ocorre no presente, todos os espectros estão presentes, eternos.

Na epígrafe ao texto “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz” (BORGES, 1996), tem-se essa revelação: “I’m looking for the face I had/ Before the world was made.”<sup>79</sup> (p. 56). A autoadmiração consciente seria possível a quem detém o autoconhecimento, a quem se conhece e, então, pode reconhecer-se no espelho. Assim, o narcisismo literário do processo de recepção, conforme investigado, apresenta ao leitor um espelho e uma imagem para conhecer-se, bem como para reconhecer-se, admirar-se e – no caso de desempenho de recepção autoral – exaltar-se.

Não se percebe, portanto, um processo passivo. Essa autoadmiração é materializada em reflexões e leituras nas quais o personagem-leitor, porquanto leitor-autor, sobrepõe-se ao espelho, mergulhando em busca de ter, saber e ser cada vez mais *si*. Narciso sabe que o *outro* é *ele*, e esse conhecimento também é transmitido ao leitor.

Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía ler, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre. [...] Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. (BORGES, 1996, p. 57-8, grifo do autor)

As *fabulosas* histórias sempre apresentaram aos leitores, aos que sabem ler, a possível experiência de confrontar-se no espelho e tornar-se eterno. Desse modo, a eternidade está associada a conhecer-se, e o autoconhecimento é apresentado como libertador. Afinal, apenas assim é possível reconhecer o *outro* e o *eu* e, então, adentrar o jardim de espectros, a eternidade.

Talvez fosse mais apropriado que esta tese houvesse sido pensada e escrita sob a tinta da ficção, mas a falta de maestria e engenho destas mãos descartou tal empreendimento. Trazer à luz uma obra ficcional em que se ensaiasse e buscasse compreender, refletir e discutir os mecanismos de articulação e funcionamento das redes de simulacro em que se perscruta a recepção autoral de textos literários seria um projeto complexo, que envolveria: forjar um personagem-leitor-autor protagonista que fosse especialista em ficção e fundamentá-lo como o pilar da arquitetura metaficcional e, especificamente, do narcisismo literário voltado para a recepção autoral; desenvolver o enredo de modo que nele se movimentassem engrenagens como ilusionismo, anti-ilusionismo e desalienação literária para estruturá-lo; produzir um simulacro dotado de plasticidade para tornar-se atemporal, aespacial

<sup>79</sup> Em português: “Eu procurando o rosto que eu tinha/ Antes que o mundo fora criado.” (tradução nossa).

e espectral; e estabelecer uma trama que pudesse evidenciar-se, em sua estrutura, como encruzilhada, multiverso e espectro, e, portanto, texto-encruzilhada, texto-multiverso e texto-espectro, nos termos discutidos neste estudo.

Teríamos: a materialização de uma recepção autoral de ficção de outra materialização de igual natureza. Seria realizada por um personagem-leitor-autor especialista em ficção e que se deslocasse continuamente do ilusionismo ao anti-ilusionismo e vice-versa, refletindo sobre recepção autoral, sobretudo quando frente a bifurcações, encruzilhadas, multiversos e espectros do texto. Esse personagem tematizaria o leitor, a leitura e o ato de ler e criaria uma metaficção que fosse um espaço de desalienação literária e que se poderia caracterizar como narcisismo literário do processo de recepção autoral. O personagem-leitor-autor e a recepção autoral seriam os protagonistas, que, nos centros invisíveis, evocariam dois espectros, o leitor-militante e o leitor-eterno.

Desse modo, seria traçado o mesmo percurso estabelecido no presente trabalho, porém à forma das ficções em destaque nas discussões. Assim, teríamos uma recepção autoral do produto e do processo da recepção autoral realizada pelos personagens-leitores-autores protagonistas das metaficções; metaficção de metaficção, recepção autoral de recepção autoral, como parece ser profetizado pelo leitor-militante e imagina-se que o leitor-eterno performe pelas veredas do livro infinito, da biblioteca infinita. E as figuras de Cervantes, Borges e Calvino, bem como as dos seus personagens-leitores e das suas obras aqui analisadas, então se fariam presentes por meio do diálogo ficcional estabelecido com elas por intermédio da materialização e ficcionalização da leitura, em análises, críticas e teorias literárias expressas. Ainda assim, haveria a discussão e problematização de questões estéticas, críticas e teóricas relacionadas a leitura, texto e leitor.

Ocorreu-me a ideia de um conto sobre as tentativas de escrita da uma tese em teoria da literatura e literatura comparada. Nele, também teríamos um personagem-leitor-autor especializado. E o conflito poderia ser o úmido e saturado caminho para encontrar o fio até o cerne, o centro de seu trabalho. Poderia ser proposto um estudo de Cervantes, ou um de Borges, ou um de Calvino, ou um envolvendo os três em um encontro por entre pontos de interseção, centros invisíveis. Talvez incluísse as obras de Enrique Vila-Matas. *As mil e uma noites* também seriam investigadas. Em todos esses recortes, o personagem-leitor figuraria a(u)tor. Veríamos os percursos tomados no encaço de uma ideia ainda a se revelar em relação ao narcisismo literário voltado para o processo de recepção. Quiçá cogitasse uma espécie de recepção autoral, segundo a qual, em uma rede de centros invisíveis – multiversos de encruzilhadas povoados por espectros –, o personagem-leitor exhibe sua *performance*. *E eu?*

*Que papel devo desempenhar?:* os personagens-leitores de Cervantes, Borges e Calvino poderiam desafiar. Em algum momento, talvez seja proposto escrever uma tese-ficção, um conto sobre as investidas para a escrita de uma tese em teoria da literatura e literatura comparada.

Esse aparente ponto de circularidade seria uma manifestação evidente da encruzilhada, do multiverso e do espectro – que também poderia dar-se de modo circular, mas não repetitivo. E seria desenvolvido um texto-encruzilhada, texto-multiverso e texto-espectro; como no rio de Heráclito, não se retornaria às mesmas águas. Este seria mais um jardim de veredas que se bifurcam, na medida em que há uma suspensão ao fim e impera a indecidibilidade quanto ao destino da natureza, das propostas e das tentativas de execução do projeto de pesquisa. Em meio à rede de tempos que convergem, divergem ou ignoram-se, teríamos um trabalho que seguisse uma linha filosófica, um que se debruçasse sobre os aspectos metafísicos, um que analisasse as interações entre personagem-leitor e personagem-escritor, dentre tantos *outros*.

Neste, que favorável acaso me depara, o personagem-leitor-autor é o centro invisível que conjuga autoria, militância e eternidade e entrelaça todos os leitores no multiverso rizomático da ficção. Esse personagem ficcionalizou a si mesmo ao ficcionalizar suas leituras e, por meio da ficcionalização de si, ainda pela *mimese do processo* – e não pela *mimese do produto* (HUTCHEON, 1984) –, alcançou identificar-se com todos os leitores, alcançou a infinitude. Ele é um leitor composto de outros leitores, sendo cada um de nós e todos nós. Desse modo, o personagem-leitor é também o centro de espectralização. Ele estabelece uma relação pessoal, íntima com cada leitor, com cada porvir. Assim, o personagem-leitor desdobrou-se em um Leitor-eterno. Somos eternos. Somos eternidade.

## REFERÊNCIAS

- ACUÑA, Álvaro. Harvard em Borges. 2011. Disponível em: <http://trumanfactor.com/2011/harvard-en-borges-1682.html>. Acesso em: 20 ago. 2014.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 1986. p. 167-187.
- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, Vera de. O leitor competente à luz da teoria literária. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 124, p. 23-34, jan./mar. 1996.
- ALAZRAKI, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.
- ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1968.
- ALIFANO, Roberto. *Conversaciones con Borges*. Madrid: Debate, 1986.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 2003.
- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. Editores D. P. Lombardi, Bonaventura Lombardi e Baldassarre Lombardi. Firenze: David Passigli, 1838.
- ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnación. Água. In: ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnación. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013a. p. 13-4.
- ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnación. Narcisismo. In: ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnación. *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013b. p. 133-4.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: Monte Avila, 1976.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11-12.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. *Revista de antropofagia*, São Paulo, v. 1, n. 1, maio 1928. Disponível em: [https://pib.socioambiental.org/files/manifesto\\_antropofago.pdf](https://pib.socioambiental.org/files/manifesto_antropofago.pdf). Acesso em: 18 nov. 2017.
- APOLLINAIRE, Guillaume. O espírito novo e os poetas. In: TELES, Gilberto. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [20--].

- ARISTÓTELES. *Política*. Tradução de Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília: UnB, 1988.
- AZAMBUJA, Sonia Curvo de. *Presenças e ausências, parceiras na simbolização*. São Paulo: HePsykhe, 2006.
- AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, 2008, p. 31-49.
- AZEVEDO, Luciene. Blogs: a escrita de si na rede dos textos. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 14, n. 21, p. 44-55, jul./dez. 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesir. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos).
- BANDEIRA, Manuel. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. (Coleção Brasil Moço).
- BAPTISTA, Abel. *A infelicidade pela bibliografia*. Coimbra: Angelus Novus, 2001.
- BARBIER, Frédéric. *História do livro*. São Paulo: Paulistana, 2008.
- BARNATÁN, Marcos R. *Borges*. Madrid: E.P.E.S.A., 1972a.
- BARNATÁN, Marcos R. *Jorge Luis Borges*. Madrid: Júcar, 1972b.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988a. p. 65-70.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates).
- BARTHES, Roland. Da leitura. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988b. p. 43-51.
- BARTHES, Roland. Literatura e Metalinguagem. In: BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 27-9. (Debates).
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988c.
- BARTHES, Roland. Que é a crítica?. In: BARTHES, Roland. *Estruturalismo*. Tradução de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Portugália Editora, 1967.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine. A leitura. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984-1992. v. 11. p. 185-206.
- BASTOS, María Luisa. *Borges ante la crítica argentina, 1923-1960*. Buenos Aires: Hispamérica, 1964.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

- BBC (Brasil). News Brasil. O que são os “rios voadores” que distribuem a água da Amazônia, 01 set. 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-41118902>. Acesso em: 10 mar. 2018.
- BEHAR, Lisa Block de. A invenção teórica do discurso crítico latino-americano. *In:* MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (org.). *Limiares críticos: ensaios de literatura comparada*. Tradução de Marcoa Antônio Alexandre e Denise Araújo Pedron. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 11-26.
- BEIGUI, Alex. Performances da escrita. *Aletria*, Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 27-36, jan./abr. 2011.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- BERNARDO, Gustavo. *O gosto do apfelstrudel*. Rio de Janeiro: Escrita Fina Edições, 2010.
- BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. *In:* ROAS, David (org.). *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco; Libros S.L., 2001. p. 83-104.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BIANCO, José. *Las Ratas*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1943.
- BIOY CASARES, Adolfo. Jorge Luis Borges: El jardín de senderos que se bifurcan. *Sur*, Buenos Aires, n. 92, p. 60-5, maio 1942.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. Arte Poética. *In:* BORGES, Jorge Luis. El hacedor. *In:* BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984a. p. 843.
- BORGES, Jorge Luis. Avatares de la tortuga. *In:* BORGES, Jorge Luis. Discusión. *In:* BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984b. p. 254-8.
- BORGES, Jorge Luis. *Biblioteca personal*. Madrid: Alianza, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. Biografía de Tadeo Isidoro Cruz. *In:* BORGES, Jorge Luis. *El aleph*. Madrid: Alianza, 1996. p. 56-8.
- BORGES, Jorge Luis. Del culto de los libros. *In:* BORGES, Jorge Luis. Otras inquisiciones. *In:* BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984c. p. 713-6.
- BORGES, Jorge Luis. El acercamiento a Almotásim. *In:* BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984d. p. 414-418.

BORGES, Jorge Luis. El aleph. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984e. p. 617-628.

BORGES, Jorge Luis. El hilo de la fábula. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1975-1985.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1989a. p. 481.

BORGES, Jorge Luis. El inmortal. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984f. p. 533-544.

BORGES, Jorge Luis. El jardín de senderos que se bifurcan. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984g. p. 472-480.

BORGES, Jorge Luis. El libro de arena. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1975-1985.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1989b. p. 68-71.

BORGES, Jorge Luis. El milagro secreto. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984h. p. 508-513.

BORGES, Jorge Luis. El pasado. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984i. p. 1086-1087.

BORGES, Jorge Luis. El Simurgh y el Águila. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1975-1985.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1989c. p. 366-368.

BORGES, Jorge Luis. El tiempo y J. W. Dunne. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984j. p. 646-649.

BORGES, Jorge Luis. El Zahir. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984k. p. 589-595.

BORGES, Jorge Luis. Examen de la obra de Herbert Quain. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984l. p. 461-464.

BORGES, Jorge Luis. Ficciones. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984m. p. 425-530.

BORGES, Jorge Luis. Heráclito. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984n. p. 979.

BORGES, Jorge Luis. Heráclito. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1975-1985.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1989d. p. 156.

BORGES, Jorge Luis. Historia de la eternidad. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984o. p. 353-367.

BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidade* (1936). Barcelona: Debolsillo, 2011.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984p. p. 710-712.

BORGES, Jorge Luis. La biblioteca de Babel. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984q. p. 465-571.

BORGES, Jorge Luis. La flor de Coleridge. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1984r. p. 639-641.

BORGES, Jorge Luis. La memoria de Shakespeare. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1975-1985.* Buenos Aires: Emecé Editores, 1989e. p. 393-399.



- BORGES, Jorge Luis. La muerte y la brújula. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984s. p. 499-507.
- BORGES, Jorge Luis. La muralla y los libros. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984t. p. 633-635.
- BORGES, Jorge Luis. La poesía. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989f. p. 254-266.
- BORGES, Jorge Luis. La secta del Fénix. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984u. p. 522-524.
- BORGES, Jorge Luis. La supersticiosa ética del lector (1930). *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984v. p. 202-205.
- BORGES, Jorge Luis. Las ruinas circulares. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984w. p. 451-455.
- BORGES, Jorge Luis. Las versiones homéricas. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984x. p. 239-243.
- BORGES, Jorge Luis. Lectores. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984y. p. 892.
- BORGES, Jorge Luis. Nota sobre Walt Whitman. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984z. p. 249-253.
- BORGES, Jorge Luis. Nueva refutación del tiempo. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984aa. p. 757-771.
- BORGES, Jorge Luis. O tempo. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999a. v. 4. p. 39-46.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999b. v. 3.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones* (1952). Barcelona: Debolsillo, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984ab. p. 444-450.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo. *In: BIANCO, José. Las Ratas*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1943. p. 2-3.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo [a Artificios]. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984ac. p. 483.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo [a Ficciones]. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984ad. p. 429.
- BORGES, Jorge Luis. Ragnarök. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984ae. p. 805-806.
- BORGES, Jorge Luis. *Sete noites*. Tradução de João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- BORGES, Jorge Luis. Sobre el Quijote.... *Signos Universitarios*, v. 4, n. 10, p. 86-91, 1982. Disponível em: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/signos/article/view/2884/3511>. Acesso em: 09 mar. 2016.

- BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984af. p. 431-443.
- BORGES, Jorge Luis. Vindicação de “Bouvard et Pécuchet”. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984ag. p. 259-262.
- BORGES, Jorge Luis; SÁBATO, Ernesto. *Diálogos*. Buenos Aires: Emecé, 1976.
- BURKE, Séan. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CALVINO, Italo. A aventura de um leitor. *In: CALVINO, Italo. Os amores difíceis*. Tradução de Raquel Ramallete. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 81-96.
- CALVINO, Italo. Jorge Luis Borges. *In: CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a. p. 251-258.
- CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. *In: CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 9-16.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.
- CALVINO, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979). Roma: *La biblioteca di Repubblica*, 2002. (Novecento, v. 4).
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALVINO, Italo. Um general na biblioteca. *In: CALVINO, Italo. Um general na biblioteca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 74-79.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAPRA, Fritjof. *O Ponto de Mutação: A ciência, a sociedade e a cultura emergente*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CARNEIRO, Flávio. *A confissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama: ensaios sobre o leitor*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARNEIRO, Flávio. *O leitor fingido*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- CARROLL, Lewis. Através do Espelho e o que Alice encontrou lá. *In: CARROLL, Lewis. Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou lá*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

- CARROLL, Lewis. Through the Looking-Glass and what Alice found there. In: CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and what Alice found there*. New York: Cosimo, 2010.
- CARVALHAL, Tânia. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: CARVALHAL, Tânia. *O próprio e o alheio*. Ensaios de Literatura Comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CARVALHAL, Tânia. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CARVALHAL, Tânia; COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CASTELLINO, Marta Elena. Borges y la narrativa policial: teoría y práctica. *Revista de Literaturas Modernas*, v. 29, p. 89-112, 1999.
- CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Estud. Ling.*, Londrina, n. 11/2, p. 67-81, dez. 2008.
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1998. 2 v.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha* (1605). Edição, notas e anexos de Francisco Rico. Madri: Punto de Lectura, 2009.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHARTIER, Roger (org.). *A aventura do livro: do leitor ao navegador – conversações com Jean Lebrun*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora UNESP, 1998. (Coleção Prismas).
- CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.
- CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CHAVES, Maria Lúcia. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?...*: uma leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Belo Horizonte: Ed. UFMG; PosLit, 2001.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CHOPRA, Deepak; MLODINOW, Leonard. *Ciência x espiritualidade: dois pensadores, duas visões de mundo*. Tradução de Claudio Carina. Rio de Janeiro: Zahar/ Sextante, 2012.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COPI, Irving. *Introdução à lógica*. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1978.
- CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond: a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. Continuidad de los parques. In: CORTÁZAR, Julio. *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. p. 9-11.

- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Tradução de Fernando de Castro Ferro. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- COSTA, Walter Carlos. Borges e o uso da história. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 28/29, p. 41-47, jan./dez. 2005.
- COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- COSTA LIMA, Luiz . Aproximação de Jorge Luis Borges. In: COSTA LIMA, Luiz . *O fingidor e o censor: no Ancién Régime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1988. p. 257-304.
- COSTA LIMA, Luiz . *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- COURTINE, Jean-Jacques. *Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública*. São Paulo: Claraluz, 2006.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. v. 3.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *Coleção Fortuna Crítica: Guimarães Rosa*. 2. ed. Seleção de textos de Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. v. 6.
- COUTINHO, Afrânio. Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone. *Revista brasileira de literatura comparada*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1996, n. 03.
- COVIZZI, Lenira. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.
- CULLER, Jonathan. *Literary theory: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 1997.
- CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-dicionário de termos literários*. 2009. p. 85-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 22 fev. 2015.
- DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- DELEUZE, Guilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991. p. 103-130.
- DELEUZE, Guilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DELEUZE, Guilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988a.
- DELEUZE, Guilles. *Différence el Répétition*. 2. ed. Paris: PUF, 1972.
- DELEUZE, Guilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988b.
- DELEUZE, Guilles. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, Guilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2004. v. 1.

- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Narua Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 49).
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Rio de Janeiro: Papyrus, 1991.
- DIAS, Rosa. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grècque*. Paris: Payot, 1966.
- DORNELAS, Augusto. Resolução de problemas em análise combinatória: um enfoque voltado para alunos e professores do ensino médio. In: ENCONTRO NACIONAL DE EDUCAÇÃO MATEMÁTICA, 8, 2004, Recife. *Anais...* Recife: UFPE, SBEM, 2004. Disponível em: <http://www.sbembrasil.org.br/files/viii/pdf/03/CC46033050444.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- DOS SANTOS, André. A “Estética do Assombro” de Jorge Luis Borges. *Primeiros Escritos*, n. 2, DF/USP, 1998/99, p. 159-162.
- DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographies: de Corneille à Sartre*. Paris: PUF, 1988. (Collection Perspectives Critiques).
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-126.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- EAGLETON, Terry. Fenomenologia, Hermenêutica, Teoria da Recepção. In: EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 83-136.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Attilio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EINSTEIN, Albert. *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

FABRI, Marcelo. *Desencantando a ontologia: subjetividade e sentido ético em Levinas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. (Coleção Filosofia).

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: [chromeextension://oemmnrcbldboiebfnladdacbfmadadm/http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2148/1/456796.pdf](http://chromeextension://oemmnrcbldboiebfnladdacbfmadadm/http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2148/1/456796.pdf). Acesso em: 12 jan. 2017.

FAEDRICH, Anna Martins. *O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira*. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

FAGUET, Émile. *A arte de ler*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6. ed. 5. tir. Rio de Janeiro: FAE, 1992.

FERRER, Manuel. *Borges y la nada*. London: Tamesis Books Limited, 1971.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. *Revista Criação & Crítica*, n. 4, abr, p. 91-102, 2010.

FIGUEIREDO, Eurídice. Régine RobIn: autoficção, bioficção, ciberficção. *Ipotesi*, Juiz de Fora, 2011, p. 21-30.

FLUSSER, Vilém. *A história do Diabo*. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do desing e da comunicação*. Organização de Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Lisboa: Passagens, 1992a. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 4. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

FOUCAULT, Michel. *A vontade de saber*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud & Marx: Theatrum filosoficum*. 4. ed. Tradução de Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1987.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. Prefácio de José A. Bragança de Miranda e Antonio Fernando Cascais. 6. ed. Lisboa: Vega, 1992b.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. *In*: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1975.

FOUCES GONZÁLES, Covadonga. *Il gioco del labirinto: figure del narrativo nell'opera di Italo Calvino*. Lanciano: Carabba Editore, 2009.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. *In*: FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1989. v. 14. p. 65-98.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). *In*: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.17. p. 273-314.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meuer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra*. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1974.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. p. 9-10.

GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1951.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIDIO, Milena. Reflexões sobre a posição do leitor nas teorias da recepção. Em: <http://www.albertolinscaldas.unir.br/posicaodoleitor.html>. Acesso em: 13 out. 2012.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão Veredas*. Edição Comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

GUMBRECHT, Hans. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. *In*: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 989-1014.

GUMBRECHT, Hans. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: Ed. PUC, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAWKING, Stephen. *The Theory of Everything*. Beverly Hills: Phoenix Books, 2005.

- HAWKING, Stephen; HERTOG, Thomas. A Smooth Exit from Eternal Inflation?. *Journal of High-Energy Physics*, v. 4, n. 147, abr. 2018. Disponível em: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007%2FJHEP04%282018%29147.pdf>. Acesso em: 11 maio 2018.
- HOUAISS, Antônio. Aventura. In: HOUAISS, Antônio. *Grande Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa* (2012). Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#3>. Acesso em: 19 mar. 2018.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores).
- HUTCHEON, LINDA. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Londres: Methuen, 1984.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979a. p. 83-132.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a. v. 1.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999a. v. 2.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.
- ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Organização, seleção e introdução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979b. v. 2. p. 927-953.
- ISER, Wolfgang. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Organização de João Cesar de Castro Rocha e tradução de Bluma Waddington Vilar e João Cesar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: UERJ, 1999b.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2007.
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
- JARDIM, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JAUSS, Hans Robert. O texto poético no horizonte da leitura. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Organização, seleção e introdução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. v. 2. p. 873-925.



- JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- JOU, Graciela Inchausti de. *As habilidades cognitivas na compreensão da leitura: Um processo de intervenção no contexto escolar*. 2001. 202 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Curso de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2001. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/11063/000309806.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 jan. 2017.
- JOU, Graciela Inchausti de. Atenção seletiva: um estudo sobre cegueira por desatenção (2006). In: *Psicologia.PT: O portal dos psicólogos*. Disponível em: <chrome-extension://oemmnadbldboiebfnladdacbfmadadm/http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0305.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2018.
- JOU, Graciela Inchausti de; SPERB, Tania. Abordagem do processamento de informação dentro da psicologia cognitiva. *Psico*, v. 34, p. 159-180, 2003.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- JOZEF, Bella. Borges: linguagem e metalinguagem. In: JOZEF, Bella. *O espaço reconquistado: linguagem e criação no romance hispanoamericano contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 38-49.
- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- JUNG, Carl. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- JUNG, Carl. The archetypes and the collective unconscious. In: JUNG, Carl. *The Collected Works of C. G. Jung*. Edição de Herbert Read, Michael Fordham e Gerhard Adler. Tradução de R. F. C. Hull. 2. ed. Nova Iorque: Routledge, 2014. v. 9.1.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KANT, Immanuel. *Dissertação de 1770*. Portugal: Casa da Moeda, 1985.
- KANT, Immanuel. *Prolegômenos a toda metafísica futura que queira se apresentar como Ciência*. Lisboa: Guimarães, 1988.
- KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. 6. ed. Campinas: Pontes, 1999.
- KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo (org.). *Literatura e Ceticismo*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KRAUSE, Gustavo Bernardo. *Verdades Quixotescas: ensaios sobre a filosofia de Dom Quixote da Mancha*. São Paulo: Annablume, 2006.
- KUCINSKI, Bernardo. *K.: relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- LACAN, Jacques. Le stade du miroir comme formateur da la fonction du Je. In: LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- LANDOW, George. *Hypertext 3.0: critical theory and new media in an era of globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.

- LEAL, Juliana. Literatura e performance. *Em tese*, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, 2012a. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/3808/3754>. Acesso em: 23 jul. 2017.
- LEAL, Juliana. *Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer*. 2012. 174 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012b.
- LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: Itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, 2013.
- LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiográfico. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (org.). *La autobiographía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Antropos, 1991. p. 47-61.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Coleção Os Pensadores).
- LEVÝ, Jiří. *The art of translation*. Organização de Zuzana Jettmarová. Tradução de Patrick Corness. Amsterdam; Filadélfia: John Benjamins, 2011.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LLAMAS, Berenice Sica. *Lygia Fagundes Telles: imaginário e a escritura do duplo*. 2002. 296 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2002. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/1848/000310382.pdf?...1>. Acesso em: 25 jul. 2017.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Braziliense, 1984.
- MACHADO, Roberto. Introdução: Por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. vii-xxiii.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MARTINS, Frederick Gonçalves. “*La Québécoise*”, de Régine Robin: experimentação, escritas de si e memória. 2018. 124f. Dissertação (Mestrado em Teorias da Literatura e Representações Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/8233/1/frederickgoncalvesmartins.pdf>. Acesso em: 09 out. 2018.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- MATTOS, Thiago. *Paludes e Mon coeur mis à nu: uma aproximação entre André Gide e Charles Baudelaire através da noção de mise en abyme*. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 20, ano 14, p. 82-94, 2015.
- MCLAUGHLIN, Martin. *Italo Calvino*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. (Writers of Italy Serie).
- MITOLOGIA. São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. 2.

- MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MONTECCHIA, M. P. *Reportaje a Borges*. Buenos Aires: Crisol, 1977.
- MONTEIRO, Beatriz Sobral. *Os caminhos e os descaminhos da leitura de Propércio Livro I – Elegias I, II, VII, VIII e XII*. 2006. 118f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- MOREIRA, Maria. Um desenho em ziguezagues: literatura e hipertexto em Italo Calvino. In: RIBEIRO, Ana Elisa et al. *Leitura e escrita em movimento*. São Paulo: Peirópolis, 2010.
- MORIN, Edgar. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- NASCIMENTO, Evando. Matérias primas: da autobiografia à autoficção. In: NASCIF, Rose Mary; LAGE, Verônica Lucy (org.). *Literatura, crítica e cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 189-207.
- NASCIMENTO, Lyslei. Mal e crime no labirinto. In: SANTOS, Josalva Fabiana dos; GOMES, Carlos Magno; CARDOSO, Ana Lea (org.). *Sombras do mal na literatura*. Maceió: EDUFAL, 2011.
- NEJAR, Carlos. *Caderno de fogo: ensaios sobre poesia e ficção*. São Paulo: Escrituras, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2006. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, v. 45).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: Como alguém se torna o que é?*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- NORONHA, Jovita Maria. Apresentação. In: NORONHA, Jovita Maria (org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 7-20.
- NORONHA, Jovita Maria. Notas sobre autobiografia e autoficção. In: NASCIF, Rose Mary; LAGE, Verônica Lucy (org.). *Literatura, crítica e cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 241-254.
- OGILVIE, Bertrand. *Lacan: a formação do conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- ORLANDI, Eni. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- PARIENTE, Ángel. *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: Ensaio de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

- PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética e em prosa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de António Quadros e Dalila Pereira da Costa. v. 1. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986. p. 314.
- PIETTRE, Bernard. *Filosofia e Ciência do Tempo*. São Paulo: EDUSC, 1997.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 2000.
- PLATÃO. *Filebo*. Texto estabelecido e anotado por John Burnet; tradução, apresentação e notas de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2012.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaio*. Tradução e organização de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- PRIMO, Alex. O rizoma (2000). Disponível em: <http://usr.psico.ufrgs.br/~aprimo/metafor/rizoresu.htm>. Acesso em: 10 fev. 2017.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Fernando Py. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 3v.
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. 3. ed. São Paulo: Pontes, 2001.
- PUCHEU, Alberto. Literatura, para que serve?. In: DE CASTRO, Manuel Antônio (org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 224-242.
- QUILICI, Casiano. Artes performativas, modos de percepção e práticas contemplativas. *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, mai. 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/ramos/Downloads/657-1624-1-SM.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2018.
- RAMOS, Juliana Silva. *O vampiro é o leitor: o processo de vampirização do leitor na literatura fantástica*. 2013. 178f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2009.
- RAVETTI, Graciela. O corpo na letra: o transgênero performático. In: CARREIRA, André et al. (org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 81-97.
- REST, Jaime. *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*. Buenos Aires: Librerías Fausto, 1976.
- REYES, Graciela. *Polifonia textual: La citación en el relato literário*. Madrid: Grédos, 1984. p. 47-68.
- RIBEIRO, Cleone. A ambigüidade do fantástico em Literatura. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 23, p. 71-78, 1983.
- RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- ROBIN, Régine. *Le Golem de l'écriture: de l'autofiction au Cybersoi*. Montreal: XYZ, 1997.

ROCHA, João Cezar (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: hacia una interpretación*. Madrid: Guadarrama, 1976.

SANCHES, Paulo. Telescópios: tipos e características. *Revista de Ciência Elementar*, v. 5, n. 1, mar. 2017. Disponível em: <https://rce.casadasciencias.org/rceapp/art/2017/009/>. Acesso em: 20 nov. 2017.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço: o perfil do leitor imersivo*. São Paulo: Paullus, 2004.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004a.

SANTIAGO, Silviano. O ensaísta é como um montador de filmes. *BOLETIM Informativo*, Belo Horizonte, ano 31, n. 1472, 17 fev. 2005. Entrevista concedida a Maurício Guilherme Jr. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/boletim/bol1472/sexta.shtml>>. Acesso em: 11 jun. 2012.

SANTIAGO, Silviano. *O Falso Mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dizeis) puxar conversa!:* ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Uma História de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

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

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

SANTO AGOSTINHO. *Confesiones*. Barcelona: Ediciones Madrid, 1971.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os Pensadores).

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTO AGOSTINHO. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: crítica literária*. Tradução de Cristina Prado. Prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SÁBATO, Ernesto. *Claves políticas*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1971.

SCHWARTZ, Jorge. *Borges babilônico: uma enciclopédia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2017.

SCROFERNEKER, Cleusa. Comunicação e cultura organizacional: a complexidade dos diálogos “(in)visíveis”. In: MARCHIORI, Marlene (Org.). *Faces da cultura e da comunicação organizacional*. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2010. v. 2. p. 185-197.

- SEARLE, John R. *Consciência e linguagem*. Tradução de Plínio Junqueira Smith. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SÊNECA. *Letras a Lucilius*. Texto estabelecido por François Préchac e traduzido do latim por Henri Noblot. Paris: C.U.F., 1957. Edição bilíngue: latim-francês.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet: Prince of Denmark*. Edição de Philip Edwards. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SIMONS, Daniel; CHABRIS, Christopher. Gorillas in our midst: sustained inattentional blindness for dynamic events. *Perception*, v. 28, n. 9, p. 1059-1074, 1999.
- SIMONS, Daniel; FRANCONERI, Steven. Change blindness in the absence of a visual disruption. *Perception*, v. 29, n. 10, p. 1143-1154, 2000.
- SIMONS, Daniel; LEVIN, Daniel. Change blindness. *Trends in Cognitive Sciences*, v. 1, n. 7, p. 261-267, 1997.
- SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Pardo, 1974.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 111-120.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- STEVENS, Wallace. The house was quiet and the world was calm/ A casa estava quieta e o mundo calmo. In: STEVENS, Wallace. *O imperador do sorvete e outros poemas*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- STRICKLAND, Lloyd. *Leibniz's Monadology: A new translation and guide*. Edinburgh: University Press, 2014.
- TELLES, Lygia Fagundes. A caçada. In: TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Tradução de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.
- VALÉRY, Paul. *Fragmentos do Narciso e outros poemas*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Ateliê, 2013.
- VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1974.
- VIEGAS, Ana Cláudia. A "invenção de si" na escrita contemporânea. In: JOBIM, José Luis; PELOSO, Silvano (org.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Casa Doze Edições, Instituto de Letras da UERJ; Roma: Universidade de Roma La Sapienza, 2006. p. 11-24.

VIEGAS, Ana Cláudia. Adriana Lunardi: assinatura, filiação e inscrição na cena literária. *In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea.* Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 110-119.

VIEGAS, Ana Cláudia. Com a palavra, o autor – exercícios de crítica biográfica na contemporaneidade. *Cadernos de Estudos Culturais*, v. 2, 2010, p. 9-24.

VIEGAS, Ana Cláudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. *In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (org.). Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações.* Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008a. p. 137-149.

VIEGAS, Ana Cláudia. Nomes de autor para além das páginas: como e para que os escritores do século XXI falam de si. *In: DAFLON, Claudete; GARBERO, Maria Fernanda; SANTOS, Matildes dos. (org.). Agentes do contemporâneo.* 1. ed. Niterói: EdUFF, 2016. p. 55-62.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “eu” como matéria de ficção – o espaço biográfico contemporâneo as tecnologias digitais. *Texto digital*, Santa Catarina, v. 4, 2008b. Disponível em: <http://www.textodigital.ufsc.br/>. Acesso em: 04 jan. 2017.

VIEGAS, Ana Cláudia. O “retorno do autor” – relatos de e sobre escritores contemporâneos. *In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 13-26.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WORDSWORTH, William. Eu sinto o coração bater mais forte. *In: WORDSWORTH, William. Poesia selecionada.* Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988. p. 49.