

CLEIDE TRAPP

UMA RELEITURA GAUCHESCA EM JORGE LUIS BORGES:

"EL FIN" E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II.

Orientador Prof. Dr. Santo Gabriel Vaccaro

Este trabalho de conclusão foi defendido e aprovado pela banca em: 14/12/2017


BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Santo Gabriel Vaccaro



Prof. Dr. Neiva Maria Graziadei Fernandes



Prof. Dr. Luciano Melo de Paula

UMA RELEITURA GAUCHESCA EM JORGE LUIS BORGES: “El fin” e a Estética da Recepção¹
Cleide Trapp²

cleidetrapp7@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho propõe uma análise sobre o papel de leitor e crítico do escritor argentino Jorge Luis Borges em seu relato “El fin” (1953), texto incorporado ao livro *Ficciones* (1944) em 1956. A investigação se dará conjuntamente com a leitura das duas partes do livro *Martín Fierro* (1872 e 1879) de José Hernández, que possibilita o argumento para o conto borgeano. Obra gauchesca celebrada e considerada ícone de argentinidade após as conferências (1913) de Leopoldo Lugones que compõem o seu livro *El payador* (1916). Esse papel borgeano e o relato de *Ficciones* acima assinalado serão estudados a partir dos princípios elaborados pela teoria da recepção literária do escritor e crítico alemão Hans Robert Jauss. Ainda para auxiliar na compreensão dessa trama de leituras, o papel borgeano e seu texto “El fin”, além do estudo com outras obras da literatura argentina e sob os pressupostos teóricos da estética da recepção, será utilizada parte da crítica do argentino Ricardo Piglia.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Luis Borges; “El fin”; *Martín Fierro*; Estética da Recepção; Leitor-autor-obra.

RESUMEN: El presente trabajo propone un análisis sobre el papel del lector y crítico del escritor argentino Jorge Luis Borges en su relato “El fin” (1953), texto incorporado al libro *Ficciones* (1956) en 1956. La investigación se dará conjuntamente con la lectura de las dos partes del libro *Martín Fierro* (1872 e 1879) de José Hernández que posibilita el argumento para el cuento borgeano. Obra gauchesca celebrada y considerada ícono de argentinidad después de las conferencias (1913) de Leopoldo Lugones que componen su libro *El payador* (1916). Ese papel borgeano y el relato arriba señalado serán estudiados desde los principios elaborados por la teoría de la recepción del escritor y crítico alemán Hans Robert Jauss (1921-1997). Aún para auxiliar en la comprensión de esa trama de lecturas, el papel borgeano y su texto “El fin”, además del estudio con otras obras de la literatura argentina y bajo los presupuestos teóricos de la estética de la recepción, será utilizada parte de la crítica de Ricardo Piglia.

PALABRAS CLAVE: Jorge Luis Borges; “El fin”; *Martín Fierro*; Estética de la recepción; Lector-autor-obra.

¹ Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II. Orientador Prof. Dr. Santo Gabriel Vaccaro.

² Acadêmica da última fase do Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol –Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o resultado do projeto de pesquisa desenvolvido a partir do estudo de um breve relato de um dos escritores mais representativos da literatura argentina do século XX, Jorge Luis Borges (1899-1986). Desse autor foi analisado o conto “El fin” (1953)³, texto intimamente ligado ao *Martín Fierro* (1872-1879), obra máxima de outro dos grandes escritores da literatura argentina, José Hernández (1834-1886).

O conto supracitado além de ser uma interessante narrativa sobre dois homens que compartilham desventuras e subsistência, no extenso e desolado pampa, traz uma multiplicidade de leituras latentes nas suas entrelinhas. Uma das leituras possíveis vincula-se a um trabalho do escritor argentino eminentemente crítico sobre a literatura gauchesca escrito em colaboração com Margarita Guerrero e publicado em 1953, *El “Martín Fierro”*. Outra interpretação factível, na que se encontra um Borges-leitor, é a que se aproxima daquele escritor que origina, a partir do *Martín Fierro* e da gauchesca, um ato criador que determina uma nova visão, uma revisão daquele texto e daquela literatura. Assim, um Borges, primeiramente leitor, analisa, critica e recria novos textos que funcionam, sobretudo, como continuação, contestação, releitura, complemento, etc., da obra hernandiana.

São essas relações de autores/textos que descansam nas leituras e releituras as que, no caso particular de Borges, possibilitam a criação, a recriação, a escrita e a reescrita do *Martín Fierro* no texto “El fin”. Fenômenos que, vinculados à interpretação de um texto, às expectativas que um relato produz e à biblioteca/enciclopédia que um leitor carrega em um tempo e espaço determinado, podem ser estudadas sob os preceitos da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss (1921-1997). Princípios estes fundamentados em suas conferências publicadas em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1967) e “Estética de la recepción y comunicación literária” (1980). Dita teoria, que fortalece a posição do leitor frente ao texto e ao autor, e que possibilita uma ideia de íntima relação entre esses três elementos, foi a que permitiu entender desde um ponto de vista teórico, os movimentos de avanço e retrocesso que a crítica produtiva ou a escritura crítica borgeana faz quando, como leitor, muda uma obra símbolo da literatura argentina ou revisa um gênero completo, como o gauchesco.

³ Este relato, segundo Williamson (2010, p. 31) foi publicado no jornal argentino *La Nación* no dia 11 de outubro de 1953.

Também, nesta produção, com o estudo e reflexão sobre o processo de interpretação e recriação de um texto a partir do posicionamento de um autor leitor, será abordada sucintamente a crítica borgeana do *Martín Fierro* que propõe um movimento de desconstrução de uma figura literária emblemática do seu país. O ato criador do Borges-leitor de Hernández, além de rever a imagem icônica do gaúcho argentino e de submetê-lo a um novo destino, acaba ocasionando uma espécie de desmistificação do personagem dos pampas retratado na obra hernandiana e imortalizado no *El payador* (1916) de Leopoldo Lugones (1874-1938).

Assim sendo, ressalta-se ainda o aprofundamento dado ao tema e a relevância para a análise do texto borgeano à luz das obras *Formas breves* (2014), *El último lector* (2015) e *Crítica y ficción* (2014) de Ricardo Piglia (1941-2017), considerando os aspectos de leitor/leitura aí presentes. Para Piglia “La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. [...] Son acontecimientos entreverados en el fluir de la vida, experiencias inolvidables que vuelven a la memoria, como una música” (PIGLIA, 2014, p. 53). A leitura, assim posta, seria o mecanismo que tornaria possível estar fora do comum e trivial da vida cotidiana, com os seus infinitos horizontes.

Por fim, cumpre esclarecer que a motivação do presente trabalho está justificada pela pertinência da relação entre a literatura gauchesca argentina e a região sul do Brasil, bem como pela aproximação geográfica entre esses países. Ademais de ser uma temática que está associada com a fronteira, fator que reforça uma pesquisa nesse território tido como fronteiro. Por outro lado, levando-se em conta que a abordagem proposta, a que relaciona a releitura borgeana da gauchesca hernandiana sob o foco da teoria da recepção, não foi suficientemente trabalhada no meio acadêmico brasileiro, destaca-se como fator que pode gerar um amplo campo de pesquisa e dessa forma contribuir como um ponto de partida para trabalhos futuros.

2 UM RELATO BREVE SOBRE A VIDA DE UM LEITOR INFINITO

No seu poema, “Un lector”, publicado em *Elogio de la sombra* (1969), Borges (2002, p. 394) enuncia: “Que otros se jacten de las páginas que han escrito;/ a mí me enorgullecen las que he leído.” Há nesses primeiros versos uma convergência entre dois dos grandes papéis desempenhados pelo autor durante sua vida. Mesclam-se aí o leitor e escritor de maneira indissociável, pois constam na formação da sua genialidade vastas leituras, explicitadas muitas vezes nas suas entrevistas, conferências e o fato de muitos de seus textos literários

fazerem menção a outros. Independente do meio em que se encontrasse ou veiculasse suas ideias, conforme ressalta Piglia (2013), falava com o seu interlocutor como se esse conhecesse e estivesse interessado em literatura. A verdade é que seja como escritor ou como leitor, Borges desempenhou ambas as funções com maestria. Presente também nesses versos está um convite à reflexão entre a relação leitor/escritor e o que significou uma grande influência no decorrer de toda sua vida, o acesso à biblioteca paterna desde a mais tenra idade, para o que Borges, durante uma entrevista ao programa *A Fondo*, em 1980⁴, declara “yo diría que la biblioteca de mi padre ha sido el acontecimiento capital de mi vida, yo no he salido nunca de esa biblioteca, yo sigo en casa releyendo los libros que leía entonces”. De acordo com Piglia (2013), pode-se dizer que existem duas grandes invenções rio-platenses, a primeira seria a criação da *gauchesca* no séc. XIX e a segunda de concepção borgeana, e que convencionou-se chamar de literatura fantástica ou conceitual no século seguinte. Autor de textos, concisos e precisos, foi um leitor intenso, em razão de que lia e escrevia o que estava lendo, como demonstram as inúmeras marcações e citações dos livros lidos. Ao escrever seus grandes textos, considerados a maturidade do seu trabalho literário, entre as décadas de 1940 e 1950, é ainda desconhecido do grande público. Em 1953 escreve “El Sur”, e a partir de então, com a cegueira, perde a capacidade de ler e assim a possibilidade de reler seus manuscritos, que desde esse momento passam a ser ditados e, desse modo, seu hábito de anotar e transcrever que faziam parte do seu estilo, é comprometido. Nesse sentido, Piglia (2015, p. 19), lembrando as palavras de Borges quando este afirma que “eu sou, agora, um leitor de páginas que meus olhos já não veem”, refere que o escritor de *Ficciones* é:

Uno de los lectores más persuasivos que conocemos, del que podemos imaginar que ha perdido la vista leyendo, intenta, a pesar de todo, continuar. Ésta podría ser la primera imagen del último lector, el que ha pasado la vida leyendo, el que ha quemado sus ojos en la luz de la lámpara.

Para Piglia (2013), Borges cria uma ficção de origem, entre a memória materna e a biblioteca paterna. A família materna de tradição militar contrapõe-se com a tradição inglesa e cultural associada ao pai. Será a partir dessas duas linhagens e dessa tensão construída entre “civilização e barbárie” que Borges engendrará sua obra literária. Sobretudo é na cidade de Buenos Aires que a elabora, salvaguardado pelo que acessa nas livrarias e bibliotecas locais.

⁴ Jorge Luis Borges concede duas entrevistas a Joaquín Soler Serrano para o programa *A Fondo*, a primeira em 1976 e a seguinte em 1980.

Datam dos anos de 1923 a 1961 seus grandes relatos, dos quais figura “El fin”, período este em que esteve recluso à capital Argentina.

3 “EL FIN” E O SEU HORIZONTE DE EXPECTATIVA

Muitos dos elementos constitutivos da ficção borgeana são relativamente encontrados em “El fin”. O labirinto e sua simbologia circular, acerca da qual, Borges, assegura não ter sido uma escolha, antes uma imposição do próprio objeto para explicar os seus assombros ainda quando criança, anuncia-se já nas primeiras linhas do conto. Vale mencionar alguns outros símbolos que se entrecruzam e formam o seu tecido ficcional e que direta ou indiretamente também podem aparecer no conto “El fin”:

Al final de cada año me hago una promesa: el año próximo renunciaré a los laberintos, a los tigres, a los cuchillos, a los espejos. Pero no hay nada que hacer, es algo más fuerte que yo mismo. Comienzo a escribir y, de golpe, he aquí que surge un laberinto, que un tigre cruza la página, que un cuchillo brilla, que un espejo refleja una imagen. (PRIETO; MOLACHINO, 2005, p. 118)

A partir desses artifícios simbólicos que circundam o seu universo literário é possível aproximar-se da construção do conto “El fin”, sua arquitetura labiríntica, o jogo especular, o duelo de *cuchillos* que ali estão presentes e, a partir de então, pensar uma desconstrução de outra obra e seu herói literário. Ao passo que pode apresentar uma solução a outro texto, dando um final ao seu personagem central, também é uma dissolução do mesmo, ao questionar e transformar o seu destino. Subverte-o num jogo intertextual em que outros sentidos são possíveis. Nesse novo desdobramento, o que alimenta a narrativa é a vingança que um homem negro espera ver cobrada, dado que um ato cometido no passado recobrará vida e será, finalmente, saldado. Esse diálogo estabelecido entre leituras e releituras, é aqui entendido como uma reinvenção que transcende os limites da fonte em que busca o seu argumento, oferecendo assim uma sequência e um fim ao herói do poema épico de Hernández. No enredo de 1953 surgirão duas novas figuras.

Inicialmente, soma-se à história, Recabarren, o dono do armazém que, imóvel, da sua cama não chega nem a abrir completamente os olhos, ou seja, apenas “entreabrió los ojos” (BORGES, 2006, p. 172) para observar a planície. Simultaneamente ouve a música que lhe chega do outro recinto e vai aos poucos se ambientando. Contempla “su gran cuerpo inútil” (BORGES, 2006, p. 172), que paralisado, não terá outra participação, além da de testemunhar

o que sucederá nesse dia. Pela janela percebe o cair da tarde e embora tenha dormido, ainda havia muita luz no dia. Em seguida, toca a campainha e chama “un chico de rasgos andinos”, o segundo personagem a entrar na narrativa, que pode ser seu assistente ou “hijo suyo, tal vez” (BORGES, 2006, p. 172), a impressão que se tem é que não importa o que o traz ao bar, ele apenas está lá cumprindo com as suas funções e estas não interferirão no desenrolar da trama. Outra vez, apenas entreabre a porta, criando uma atmosfera imprecisa nesse início de narrativa onde os objetos somente insinuam-se e deixam-se antever calmamente. Ambos comunicam-se em silêncio, exclusivamente por sinais “Recabarren le preguntó con los ojos si había algún parroquiano. El chico, taciturno, le dijo por señas que no; el negro no contaba” (BORGES, 2006, p. 172).

Tão acostumados estavam à figura do negro, cuja presença era constante há alguns anos, que o menino o toma por ninguém. Em parte era também como um fantasma que assombrado pelas lembranças não podia partir. O autor cria assim um clima de sonho, de vigília que antecede o sono, onde a realidade confunde-se com o onírico. Circunstância contemplada quando se lê “la llanura, bajo el último sol, era casi abstracta, como vista en un sueño” (BORGES, 2006, p. 172), tanto fora quanto dentro do quarto de Recabarren, o tempo parecia em suspenso e com ares de solenidade. O enredo aparenta desenrolar-se em câmera lenta e com certa precisão, de tal maneira que até as palavras poderiam ser inconvenientes e se fazem desnecessárias. O estar e ver bastam por si só. Enquanto isso, um pequeno ponto aproxima-se e vai transformando-se em um ginete.

Un punto se agitó en el horizonte y creció hasta ser un jinete, que venía, o parecía venir, a la casa. Recabarren vio el chambergo, el largo poncho oscuro, el caballo moro, pero no la cara del hombre, que por fin, sujetó el galope y vino acercándose al trocico. (BORGES, 2006, p. 172)

Ao aproximar-se reduz o galope e cavalga devagar, o compasso do cavalo coincide com a sua pouca vontade. Apesar dos eventos que o fazem retornar até esse lugar, aparenta uma hesitação, talvez se dê conta de que não podia fugir, mas que se lhe fosse dado escolher não seria essa a decisão que tomaria. Uma razão mais forte o leva, e embora vá contrariado, pois não foge a desafios, irá “entrar con paso firme a la pulpería” (BORGES, 2006, p. 172). Conquanto não demonstre nenhum apreço por estar nesse local, encara-o com coragem. Não obstante, aquele que esperava o recebe com gentileza, “sin alzar los ojos del instrumento, donde parecía buscar algo, el negro dijo con dulzura” (BORGES, 2006, p. 172), como se sua missão não fosse outra mais, além da espera, à qual já havia se adaptado. Deixa transparecer,

em certa medida, gratidão, tendo em vista que será apenas com o desenrolar desse encontro que poderá seguir com a vida.

O forasteiro que parece vir, compelido por um dever e não um anseio próprio, responde de maneira áspera. Faz-se um silêncio entre os dois, há um longo tempo que os separa, pois praticamente o ocorrido que os marca aparenta ter sucedido em outra vida. De alguma forma, esse silêncio pode ser visto como um espaço aberto para que relembrem o motivo que os une nesse ponto. A narrativa abre passagem para que o leitor faça suas inferências, tome um pouco de ar e prossiga. No instante seguinte, o moreno, declara, “me estoy acostumbrando a esperar. He esperado siete años” (BORGES, 2006, p. 172). Note-se aqui que a memória desempenha um papel fundamental, pois aos poucos tudo é lembrado, e mais uma vez a ideia da culpa e da reparação se fazem presentes.

El otro explicó sin apuro: - Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas. – Ya me hice cargo – dijo el negro -. Espero que los dejó con salud. El forastero, que se había sentado en el mostrador, se rió de buena gana. Pidió una caña y la paladeó sin concluirla. (BORGES, 2006, p. 173)

Na leitura do texto aparenta ressoar desse encontro uma tensão permanente. O primeiro alude aos filhos e ao tempo em que esteve distante, talvez em uma reiterada tentativa de sensibilizar o outro, argumenta, “los encontré ese día y no quise mostrarme como un hombre que anda a las puñaladas” (BORGES, 2006, p. 172), intenta propor-se como um novo homem, talvez regenerado e até certo ponto, arrependido. Porém, essa informação não demove o moreno de suas intenções. Com efeito, ao não concluir a sua bebida pode sugerir outras incompletudes e porventura a impaciência de que algo maior seja finalizado é o que o faz esboçar um sorriso. A despeito da calma que demonstra, alguma coisa o perturba em seu interior. No diálogo que se segue, expõe os conselhos dados aos filhos para que tenham uma vida digna e distante de crimes, porque “[...] el hombre no debe derramar la sangre del hombre” (BORGES, 2006, p. 173), com o que seu interlocutor aquiesce. Portanto, lembrando que a narrativa borgeana faz uma intertextualidade com a obra hernandiana, vale ressaltar que os versos do *Martín Fierro* apresentam uma recomendação semelhante ao anunciarem “El hombre no mate al hombre / ni pelée por fantasia;” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 285).

À medida que seguem conversando, o negro não abandona seu violão e, entre um acorde e outro, acompanha as palavras o dedilhar de uma melodia suave. Vivenciam uma situação que se aproxima do seu desenlace. Quiçá o colóquio alongue-se, na intenção de fazer os dois oponentes entrarem em razão, e perceberem que o enfrentamento que se seguirá é

desnecessário bem como o ato de derramar mais sangue não consertará o passado. Contudo, diante da irredutibilidade das circunstâncias, o forasteiro, diz: “mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez me pone el cuchillo en la mano” (BORGES, 2006, p. 173). Atenta-se aqui para a fatalidade que permeou toda a narrativa desse personagem, cujo destino é quem decide independente do seu arbítrio. A faca sempre esteve presente, numa quase extensão de si próprio, foi o que lhe garantiu de uma forma ou outra sobreviver. Inclusive, no episódio registrado no poema hernandiano em que Martín Fierro encontra o negro e o mata: “Por fin en una topada / en el cuchillo lo alcé [...]” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 65) cujo desfecho será proposto nesse relato por Borges, a valentia exagerada naquela ocasião do baile: “Estuve un poco imprudente, / puede ser, yo lo confieso [...]” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 167), será a que o moreno se empenhará em resgatar. Assim como não esquece o crime cometido: “La sangre que se derrama / no se olvida hasta la muerte;” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 285), tampouco o irmão do morto, de tal forma que fará justiça com as próprias mãos. Logo, é nessa intertextualidade evidenciada que se compõe o texto borgeano, encerrando questões pendentes na vida de Martín Fierro.

A noite aproxima-se e numa fala que demonstra certo incentivo, o negro anuncia, “con el otoño se van acortando los días” (BORGES, 2006, p. 173), está aí, implicitamente, o convite para que saiam e finalmente enfrentem-se num duelo de facas. Ao saírem relembram uma *payada de contrapunto*⁵, que tiveram num tempo pregresso e que está apresentada da seguinte forma no poema: “[...] la intención de aquel moreno: / era claro el desafío / dirigido a Martín Fierro, / hecho con toda arrogancia, / de un modo muy altanero. / Tomó Fierro la guitarra, / pues siempre se halla dispuesto, / y así cantaron los dos [...]” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 254). Explicitando que essa é a segunda disputa entre um e outro. Dantes vencido, o moreno faz uma alusão ao seu desempenho anterior e acrescenta que “tal vez en éste me vaya tan mal como en el primero” (BORGES, 2006, p. 173). É provável que o moreno o diga a fim de encorajar Fierro a demonstrar igual disposição daquele desafio.

Outrora vista como uma casualidade, dessa vez, o reencontro entre o moreno e Martín Fierro, havia sido traçado sem pressa, durante os longos anos de espera. A *payada* passada entre eles e narrada por Hernández deu vantagem ao gaúcho, portanto, essa era a oportunidade do injustiçado mudar a situação a seu favor. Entretanto, talvez fosse a vontade de chegar a essa disputa o que justificaria o desempenho anterior, conforme assinala Fierro quando diz que “en el primero no te fue mal. Lo que pasó es que andabas ganoso de llegar al segundo”

⁵ Desafio em que dois ou mais cantores, simultaneamente ao toque de violão, alternam-se e improvisam cantos sobre o mesmo tema.

(BORGES, 2006, p. 173), criando, dessa maneira, um motivo a mais para esse embate no qual o violão é substituído pelo punhal.

A lua cintilante iluminava os oponentes, no entanto, ao lembrar a morte do irmão, o forasteiro, doravante com a identidade revelada, sente pela primeira vez a fúria na voz do negro, “Martín Fierro oyó el ódio” (BORGES, 2006, p. 174). A mansidão manifestada até então é substituída pela mágoa, abrindo espaço para toda ira antes contida, sentimento esse já experimentado por Martín Fierro ao matar, na ocasião do baile. Prontamente, com a intenção desvelada e sem margem para dúvida do que deseja o negro, o ódio é sentido até mesmo no sangue, pois inevitavelmente está anunciada uma tragédia, e já não há como recuar: “Me hirvió la sangre en las venas / y me le afirmé al moreno, / dándole de punta y hacha / pa dejar un diabo menos” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 65). Além da raiva que emana desse último fragmento é possível visualizar a inversão apresentada no conto borgeano em que vítima e assassino acabam por confundir-se através de seus atos. À vista disso, dissociá-los talvez, a partir daí, seja impossível.

Inexoravelmente o duelo acontece e “Recabarren vio el fin” (BORGES, 2006, p. 174), Martín Fierro é apunhalado, cai e leva outra punhalada, está morto, a vingança foi concretizada e o negro também marcado como assassino. Sentindo-se justificado acha-se sem propósito e como numa imagem especular agora é o outro “no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre” (BORGES, 2006, p. 174). E assim, Borges dá um final violento a Martín Fierro, pois, pareceria que, de acordo com o seu entendimento, alguém que tivera uma vida submersa em crimes não poderia encontrar-se com outro final. Portanto, ao colocar o punhal nas mãos do negro é como se o próprio autor estivesse executando uma espécie de justiça contra a imortalização desse personagem de vida errante e o seu contraditório estereótipo de herói argentino.

Dessa forma, o gênero gauchesco, conforme Ricardo Piglia (2013) é retomado sempre que se discutem acerca das classes sociais, seus matizes locais e nacionais, quando se pressente que essa ordem e argentinidade estão ameaçadas. Não obstante, foi o que aconteceu com Lugones em 1913 ao lançar mão da supremacia do gaúcho na história argentina, consagrando o *Martín Fierro* como epopeia crioula. Tendo em vista que o país vivia um momento de amplo progresso econômico e de intensa chegada de imigrantes a Buenos Aires e outras regiões. Todavia, com o presidente Hipólito Irigoyen (1916), detentor de um posicionamento não nacionalista e reconhecido como defensor das massas, sobretudo os que haviam sido excluídos no discurso anterior ganharam espaço. No governo seguinte, Marcelo T. de Alvear (1922) volta a aproximar-se das oligarquias tradicionais conservadoras. Consta

desse período o primeiro livro de Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923), obra que escreve posteriormente ao seu regresso à terra natal⁶.

Ora, para o pleito de 1928, Irigoyen retorna à presidência e a insatisfação entre os estancieros foi crescente, sendo destituído do cargo em seis de setembro de 1930, por um golpe de estado. Outrossim, é desse ano o primeiro conto borgeano, o qual tem como enredo uma briga entre *cuchilleros*, “Hombres de las orillas”. O clima político era de muita tensão e logo após a deposição de Irigoyen, inicia-se um período designado “Década Infame”⁷ no país. Em seguida há uma sucessão de governos da coalizão de partidos conservadores, chamada a Concordância. Em suma, é com o fechamento desse ciclo, que em 1946, sobe ao poder, Perón, instituindo-se assim a ditadura peronista, à qual Borges opõe-se. Entrementes, renuncia⁸ às suas funções de auxiliar da Biblioteca Nacional, tornando-se a partir de então também conferencista, e é nessa época conturbada em que concede a sua conferência que versa sobre a gauchesca.

Descontente com os rumos políticos do país, no qual Perón por meio do seu totalitarismo altera inclusive a constituição visando manter-se no cargo indefinidamente e, com problemas na sua vida pessoal, reflete nos seus textos a insatisfação sentida. Considera-se duplamente ultrajado pelas decisões nefastas do ditador, dado que em 1952 foi mais uma vez prejudicado com o fechamento da Sociedade Argentina de Escritores (SADE) da qual estava à frente. Embora fizesse críticas ao regime em forma de piadas nas suas palestras, alguns textos satíricos e paródias que circulavam entre amigos, emitisse opinião e se posicionasse nos círculos que frequentava e fosse antiperonista declarado, sentia falta de uma atitude mais enérgica, conforme sustenta Williamson (2011, p. 384).

Em algum momento entre abril e setembro de 1953, creio que ele fez um último esforço para superar as dúvidas sobre si mesmo tentando tornar real o duelo que imaginara em “O desafio”. [...] ofereceu o texto de “O punhal” para publicação em *La Nación*. Foi recusado, evidentemente, pois numa época em que houvera atentados contra a vida de Perón, como o jornal poderia se arriscar a publicar um texto de Borges, um notório inimigo do ditador, que invoca “os punhais que mataram César” e retratava uma arma que “quer matar, quer derramar brusco sangue?” Era obviamente uma coisa maluca e imprudente de fazer, mas tratava-se de um teste de coragem que Borges inventara para si mesmo na tentativa de fazer sua literatura se engajar

⁶ De acordo com Williamson, em 3 de fevereiro de 1914 a família Borges partiu de Buenos Aires com destino à Genebra na Suíça. Regressam sete anos depois, em 1921.

⁷ Foi infame para os radicais porque lhes roubaria o poder mediante fraudes eleitorais, mas foi infame também para os nacionalistas porque frustraria suas esperanças de criar um Estado corporativo de estilo fascista. (WILLIAMSON, 2011, p. 237)

⁸ Em 1946 os peronistas propuseram seu nome para que ocupasse o cargo de inspetor de aves, segundo Williamson (2011, p. 382), o que Borges considerou ser uma humilhação e, portanto, renuncia.

de alguma forma no mundo real. E o fracasso dessa tentativa desesperada de autoafirmação produziria outro conto sobre punhais e duelos, chamado, adequadamente, de “O fim”.

Repare-se que, sob a perspectiva apresentada, o conto “El fin” pode encerrar múltiplas interpretações, isto é, flutuam nele vários sentidos, ou seja, além do fim de um personagem imortalizado da literatura gauchesca, pode significar o fechamento de alguns aspectos na vida borgeana. Dito de outra maneira, o período político conturbado, repleto de incertezas, a sua evidente repulsa ao peronismo, e sua quase completa cegueira, que no ano seguinte o afastará definitivamente da capacidade de ler e escrever sozinho, concluem uma etapa na vida do autor. Ademais, no enredo se cruzam e entrecruzam aspectos presentes em outra obra clássica, conforme Borges (2010, p. 106) declara no “Prólogo” de *Artifícios*⁹ (1944) sobre o conto sobredito : “Todo lo que hay en él está implícito en un libro famoso y yo he sido el primero en desentrañarlo”. Justifica, dessa maneira, o argumento utilizado para a escritura do seu relato que, segundo Josefina Ludmer (2002), foi escrito como resposta para o segundo poema de *Martín Fierro*, *La vuelta* (1879). O texto borgeano dá um final a essa história, com o enfrentamento entre o moreno e Martín Fierro num duelo até a morte.

Ora, compreendido como uma resolução, embora possa conservar outros aspectos, “El fin” é uma recriação do texto literário, reescrito a partir do horizonte de expectativa, que no decurso do trabalho será explicado detalhadamente, borgeano, de acordo com os efeitos gerados pela sua experiência pessoal, pois seu conteúdo já estava antevisto na obra hernandiana. Essa mudança pela qual o texto passa, posteriormente à leitura, encontra-se legitimada na sua poesia, enunciada no poema, “Elogio de la sombra” (1969), “de las generaciones de los textos que hay en la / tierra / sólo habré leído unos pocos, / los que sigo leyendo en la memoria, / leyendo y transformando.” (BORGES, 2002, p. 395).

Portanto, o que esse trabalho propõe é que o conto “El fin” possa ser lido e analisado através de uma estética da recepção ativa e do efeito produzido, traçando um horizonte desde a leitura que Borges faz do *Martín Fierro*, o contexto político-cultural em que está inserido, o espaço-tempo em que são produzidos e tornam possíveis um e outro. Se na épica hernandiana, há uma tentativa de reintegração do herói à sociedade, em Borges, o personagem se encontrará com o seu destino, uma reparação pelo crime cometido. Vale mencionar, que são muitas as leituras suscitadas pelo poema de Hernández, contudo é a leitura lugoniana, que a canoniza e atribui-lhe um caráter épico, que será evidenciada pelo autor de “El fin”.

⁹ O livro *Ficciones* (1944) está dividido em duas partes: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) e *Artifícios* (1944).

É importante assinalar a influência do romantismo que se faz sentir na obra de Hernández e, de acordo com Borges, as características do herói são precisamente românticas, em razão de que um herói épico não poderia apresentar as falências de personalidade que Fierro apresenta. Aproximando-a assim, mais do gênero novelesco do que épico, podendo haver aqui um impasse produzido por Lugones que, numa tentativa de enaltecimento desse herói a todo custo, ignora o que lhe convém. Ainda, aspectos sociais e ideológicos da época em que foi escrito, reverberam na construção desse personagem, e nas leituras subsequentes esboça-se certo saudosismo desse tempo. Contudo, a interpretação borgeana numa tentativa de desmistificar esse crioulismo e nacionalismo exacerbado, aponta os problemas do texto entendido como tal, critica-o e por fim o reelabora.

4 HERNÁNDEZ E LUGONES: NASCIMENTO E ASCENSÃO DE UM GAÚCHO MITOLÓGICO

Embora considerada de origem culta, a poesia gaúcha é originalmente popular. Tal qual sustenta Martínez Estrada (2005) “el gauchito es el pobre, el trabajador sin oficio especializado” que ganha voz na gauchesca. Bem como duas circunstâncias devem ser ponderadas para a formação de mencionada poesia, de acordo com Borges e Guerrero (2005), por um lado, a maneira como viviam os gaúchos e por outro os homens da cidade identificados com esse estilo de vida, destacando, sobretudo, esse contato entre o campesino e o urbano e seu cruzamento. Um dos fatores, que contribuiu para aproximá-los, foram as guerras ocorridas nesse período (guerras civis, com o Brasil e o Uruguai). Como dito no prólogo de *O gênero gauchesco: um tratado sobre a pátria*, “as duas caras do uso do gaúcho: o uso literário da voz e o uso econômico ou militar dos corpos” (LUDMER, 2002, p. 8) desdobram-se na gauchesca.

Nestes primeiros movimentos, numa tentativa em busca de “dar voz aos gaúchos, com entonação ou léxico campesino.” (BORGES; GUERRERO, 2005, p. 22), destacam-se, Bartolomé Hidalgo¹⁰, Hilario Ascasubi¹¹ e Estanislao del Campo¹². Entretanto, a obra

¹⁰ De acordo com Borges e Guerrero, (2005, p.14) foi esse montevideano o iniciador da poesia gauchesca, suas primeiras composições foram os *Diálogos patrióticos* (1821-1822), nos quais dois gaúchos lembram eventos da pátria. Nestes descobre a entonação do gaúcho.

¹¹ Ascasubi não pode ser visto como antecessor do Martín Fierro, pois sua obra é diferente e encerra outros objetivos, seus versos são felizes e visualmente diversos. O melhor de sua obra está em *Aniceto el Gallo* (1839-1851) e em *Paulino Lucero*.(1854) (BORGES; GUERRERO, 2005, p. 20)

¹² Sua obra mais famosa é o *Fausto* (1866), conforme Borges e Guerrero (2005, p. 21) sua índole gauchesca é menos essencial que formal e seu vocabulário mais deliberadamente rural.

considerada como precursora do *Martín Fierro* é *Los tres gauchos orientales* escrita por Antonio Lussich. Com efeito, conforme exposto em Borges e Guerrero (2005, p. 23), Lugones afirma ser depois da leitura desse livro que Hernández tem o “oportuno estímulo” e sente a “feliz lembrança” que o motiva a escrever o seu poema épico.

Nascido em 10 de novembro de 1834, José Hernández¹³, nos seus quase cinquenta e dois anos de vida desempenhou outras funções além das de escritor e poeta e, não obstante, tenha escrito outros textos, o que o faz ser lembrado é a sua obra principal. Teve uma vida política ativa, realizou duras críticas ao governo de Sarmiento e em 1870 decidiu exilar-se no Brasil, quando retorna, escreve seu texto axial. Incomodavam-lhe as injustiças praticadas contra o povo, especialmente os gaúchos, que conhecedores dos labores campestres, eram levados à fronteira para lutarem contra os índios: “¡Y que índios, ni que servicio, / si allí no había ni cuartel! / Nos mandaba el coronel / a trabajar en sus chacras [...]” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 33) denuncia Martín Fierro no poema. Para Hernández, esses homens deveriam estar cuidando da agricultura e da criação de gado, auxiliando no desenvolvimento da nação, para o que estavam qualificados. À vista disso, narra em versos sua história sobre o Martín Fierro e a publica inicialmente em folheto, formato muito usual na época, com o objetivo de evidenciar essas irregularidades:

Esse recrutamento ilegal, como o chamou Lugones, não tinha duração fixa; Hernández escreveu Martín Fierro para denunciar esse regime. Propôs-se a comprovar que essas levas eram a ruína da gente da campanha. O protagonista, em princípio, é impessoal; é um gaúcho qualquer ou, de certo modo, é todos os gaúchos. Depois à medida que Hernández o foi imaginando com maior precisão, este chegou a ser Martín Fierro, o indivíduo Martín Fierro, que conhecemos tão intimamente como talvez não conheçamos a nós mesmos. (BORGES; GUERRERO, 2005, p. 37)

O *Martín Fierro* é composto de dois livros, escritos com sete anos de diferença, *El gaucho Martín Fierro*, publicado no final de 1872 é conhecido como *La ida* e a sua continuação *La vuelta de Martín Fierro*, anunciada, posteriormente, em 1879. A obra está estruturada em cantos compostos por versos. Na primeira parte, o tom assumido é de protesto, denúncia dos abusos sofridos, narrados a partir da vida de um gaúcho que vive na região dos pampas argentinos. Sua vida é exaltada e questões que o circundam, como injustiças, violência e morte são frequentemente apontadas no texto. O poema narra, portanto, as desventuras vividas por esse gaúcho perseguido e castigado que se vê obrigado a trabalhar

¹³ José Hernández pode ser lido a partir da teoria estético-recepcional de Jauss, tendo em vista que é após a leitura de *Los tres gauchos orientales* que encontra o argumento para o seu poema fazendo esse movimento criativo de reescrita. Referida teoria será explicada no decorrer do trabalho.

para o exército na luta contra os índios, deixando assim mulher e filhos desamparados. Ao iniciar sua narrativa, o gaúcho, pede forças e lucidez para que possa dar a conhecer sua história: “Pido a los santos del cielo / Que ayuden mi pensamiento: / Les pido en este momento / Que voy a cantar mi historia / Me refresquen la memoria / Y aclaren mi entendimiento” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 17).

Apesar da vida modesta que levava, tinha a seu lado a família, “Tuve en mi pago en un tiempo / Hijos, hacienda y mujer;” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 28). Agora, forçado à delinquência pelas arbitrariedades cometidas contra ele, a série de infortúnios, com as quais irá deparar-se, tem início no instante em que cai nas mãos inescrupulosas do governo. Cabe destacar que nesse momento conhecerá todo tipo de humilhação, física e moral, ademais de não receber os pagamentos prometidos por seus serviços prestados no fortim. Entre queixas e bravatas, o que permeia o poema e se sobressai é o sofrimento desse homem destituído de tudo, família, bens e dignidade. Depois de servir por três anos às tropas militares e cansado da mísera vida a que estavam abandonados no fronte, decide desertar:

Volví al cabo de três años
de tanto sufrir al ñudo,
resertor, pobre y desnudo
a procurar suerte nueva,
y lo mesmo que el peludo
enderecé pa mi cueva.

No hallé ni rastro del rancho –
¡sólo estaba la tapera! –
Por Cristo, si aquello era
pa enlutar el corazón.
¡Yo juré en esa ocasión
ser más malo que una fiera! (HERNÁNDEZ, 2009, p. 56)

Desdenhado e privado de tudo que lhe atribuía um sentido à existência de gaúcho humilde, faz o juramento de ser mal, reivindica para si a rebeldia frente aos maus-tratos, conduta que será reconhecida no decorrer da narrativa épica. Martín Fierro desde o início de sua história parece estar à mercê de um destino implacável, destarte sente-se na fluência dos versos sua dor. Por certo, esse emaranhado de sofrimento, o aproxima, em grande medida, dos seus paisanos que veem refletidas nessas estrofes suas próprias dificuldades. Alçado à criminalidade, as amarguras vividas, as bebedeiras e o consumo de álcool acabam por transformar seu caráter, impulsionando-o ao cometimento de um crime. Numa das passagens mais impactantes da obra, após uma discussão, mata brutalmente a um negro: “Tiró unas

cuantas patadas, / y ya cantó pa el carnero. / nunca me puedo olvidar / la agonía de aquel negro.” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 65)

Esse será um dos episódios mais controversos da narrativa e marcará Martín Fierro até o fim da história. Na leitura borgeana, ao matar sem motivo, Fierro, converte-se em uma figura condenável e, portanto, um modelo a não ser seguido, para o que manifesta: “Si en lugar de canonizar al libro *Martín Fierro* hubiesen canonizado al *Facundo* de Sarmiento otra sería nuestra historia y mejor” (BORGES, 2003, p. 105). Embora reconheça o valor literário da obra, Borges sempre deixou claro sua desaprovação quanto ao caráter de seu herói e questiona sua legitimidade como arquétipo pátrio.

Pela soma de seus crimes, Martín Fierro é procurado pela polícia, passa a vagar no deserto e, quando é encontrado por um grupo militar, resiste à prisão, enquanto luta ferozmente por sua vida, um deles resolve ajudá-lo: “¡Cruz no consiente / que se cometa el delito / de matar así un valiente! (HERNÁNDEZ, 2009, p. 79). Logo de ser ajudado, tornam-se grandes amigos, doravante os dois passam a ser buscados pela lei. Como foragidos, Fierro e seu amigo Cruz, decidem-se ir a viver nas *tolderías* com os índios.

Entretanto, no segundo livro, denominado como *La vuelta de Martín Fierro*, já sem o sargento Cruz, regressará à cidade. Terá início então uma tentativa de inclusão desse gaúcho num novo sistema social e político. É necessária uma regeneração para adaptar-se a uma nova vida na qual a violência e o desregramento não têm mais espaço: “Es el pobre en su orfandá / de la fortuna el desecho, / porque naides toma a pechos / el defender a su raza; / debe el gaucho tener casa, / escuela, iglesia y derechos. (HERNÁNDEZ, 2009, p. 288)

Neste seguimento, que longe de exhibir um filho do pampa livre, cantor e bom de faca, injustamente perseguido pelo sistema, expõe um gaúcho que reivindica para si direitos como educação, justiça, trabalho e que tenta encontrar um novo lugar nessa nova sociedade. Há nesse segundo poema um desejo de integração, o gaúcho quer adaptar-se à civilização novamente, pois cansado de fugir, resigna-se e assimila a ordem em que as instituições estão organizadas. Isto posto, embora Hernández não pudesse prever o que viria a representar seu poema no futuro, sabia do seu alcance naquela época, pelo que expressa nos seus versos: El que obedeciendo vive / Nunca tiene suerte blanda; / Mas con su soberbia agranda / El rigor en que padece: / Obedezca el que obedece / Y será bueno el que manda. (HERNÁNDEZ, 2009, p. 284)

Assim, pois, nas exortações que faz a todos os gaúchos através de um único, recomenda-lhes para que sejam complacentes com o sistema e finalmente rendam-se a ele, uma vez que já não há mais necessidade de enfrentá-lo. Em suma, ao abordar além da

temática do gaúcho argentino e não exclusivamente sua situação histórica, ao exprimir a condição humana, imortaliza *Martín Fierro*.

O poeta Leopoldo Lugones, nascido em 1874, conforme ressaltam Borges e Guerrero (2005, p. 88) “sempre fora sensível ao que era crioulo; mas seu estilo barroco e seu vocabulário excessivo o haviam afastado do público”. Logo, nas cinco leituras que realiza sobre *Martín Fierro*, em 1913, posteriormente reunido na obra *El Payador* (1916), exalta a heroicidade do gaúcho, sua coragem e busca por justiça. Lugones¹⁴ (2009, p. 259) eleva, a partir desse momento, uma obra quase esquecida à categoria de livro nacional do povo argentino.

Entonces, cuando ese hombre tan generoso, tan bueno, tan valiente, tan justo que ni el máximo dolor altera su juicio, ni las peores miserias su buen humor, jura la venganza de tamaña iniquidad, comprendemos que tiene razón. La venganza confúndese con la justicia, y el protagonista, así engrandecido, va a ser el héroe que puesto de cara al destino, emprenderá por cuenta propia la tarea de asegurarse aquel bien, tomando por palestra el vasto mundo.

Muitas podem ser as condições que fazem com que uma obra sobreviva, circule em diferentes espaços e tempo, enquanto outras não têm a mesma sorte, de acordo com Piglia (2006, p. 9), um dos elementos a se considerar seria que “os livros percorrem grandes distâncias, existe um aspecto geográfico na circulação da literatura, um aspecto que diz respeito a mapas e fronteiras: certos percursos que precisam de tempo para ser percorridos”. Entendidas as distâncias temporais entre Hernández e Lugones, eis que surge uma nova leitura do mítico herói.

Cabe em razão disso, citar o Borges leitor que lê, recria e possibilita novos caminhos na literatura argentina. Nem a obra de Hernández poderá ser lida sem lembrar “El fin” de Borges, nem o relato deste último poderá ser lido sem conhecer o *Martín Fierro*. Porém, nesse movimento interpretativo e criativo do autor de *Ficciones*, na sua releitura, o gaúcho antes entendido como um herói dos pampas e um modelo de argentinidad, ganha outros contornos, pois é interpretado a partir das suas imperfeições e das falências de seu caráter. O Borges crítico, mais especificamente o Borges leitor, consegue identificar fatos que humanizam aquele personagem que a obra lugoniana leva a descansar entre aqueles heróis

¹⁴.Leopoldo Lugones, lê o *Martín Fierro* durante um período nacionalista em que se comemorava o centenário da Argentina, mistificando-o em *El Payador*. Além de leitor é também criador. Interpreta o texto de acordo com seu tempo-espaço e horizonte de expectativas.

literários impolutos que se immortalizam junto ao livro que os catapultam. Fierro, provocando mortes injustas, com problemas com a justiça, com sua agressividade imotivada, mostra suas falências humanas, seu costado criticável, seu lado censurável, fatos que Borges “lê”, observa e lembra no momento de referir-se às complicações advindas de acreditar nas virtudes de uma imagem gaúcha venerada que as necessidades literário-político-nacionalistas de um país criaram, para lembrar a heroicidade, o sofrimento e a valentia de um grupo de homens que, do coração da planície, surgiram para representar seu papel na independência da República Argentina.

5 HANS ROBERT JAUSS E SUA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

É na década de 1960, que a passividade do leitor, cuja importância até então não havia encontrado aceitação, dado que era entendido pelas teorias literárias e história da literatura como alguém que não poderia influenciar na obra, que é repensada na teoria de Jauss. É esse lugar ainda não outorgado ao público leitor que recebe uma obra e o papel fundamental que desempenha junto à sua recepção, que é contestado com mais contundência nesse momento em Constança. Embora, por exemplo, Paul Valéry tivesse dito com anterioridade que seus *versos têm o sentido que o leitor lhes quiser dar*, em certa medida, esse papel mais ativo dedicado ao leitor se consolidará somente na conferência pronunciada por Hans Robert Jauss em 1967. É nesse momento que esse papel ganha força e reconhecimento. Advém da aula inaugural de Jauss em Constança, a obra *A história da literatura como provocação à teoria literária*, texto inicial em que serão mencionados os postulados norteadores da sua teoria estético-recepcional, acerca da qual, numa apresentação em Innsbruck no ano de 1979, enuncia: “El objetivo de sus investigaciones es la historia literaria definida como un proceso que implica tres factores: el autor, la obra y el público” (JAUSS, 1980, p. 34).

No que pode ser chamado de manifesto fundacional da estética da recepção, Jauss (1994) declara que a história da literatura está “mal-afamada” e no seu discurso provocativo “começa pela recusa vigorosa dos métodos de ensino da História da Literatura, considerados tradicionais e, por isso, desinteressantes.” (ZILBERMAN, 2015, p. 16). Propõe, portanto, uma quebra de paradigma com o sistema literário da época. Torna-se necessário rever, segundo Jauss, o paradigma clássico humanista, que julga obras artísticas do presente em conformidade com normas e modelos de uma poética clássica que prescrevem a sua imitação. Uma ruptura com o paradigma historicista positivista, no qual a história da literatura deve ser legitimadora de sentimentos nacionais. E, por fim, uma quebra com o modelo formalista e

marxista que rejeitam o papel do leitor. Uma vez que veem a obra de arte como um sistema fechado e detentor de todo sentido, independente de quais sejam os fatores externos, históricos ou sociais em que possa estar inserida.

Para tanto, Jauss irá apresentar um tripé entre autor-obra-leitor e certificar que há um “intercambio continuo entre autores, obras y públicos, entre la experiencia artística presente y la pasada.” (JAUSS, 1980, p. 35). Também acrescenta que para atribuir qualidade a uma obra literária necessita-se do “efeito” produzido pela sua recepção no seu público, assim sendo, “a Estética da Recepção apresenta-se como uma teoria em que a investigação muda de foco: do texto enquanto estrutura imutável, ele passa para o leitor [...]” (ZILBERMAN, 2015, p. 18). Por conseguinte, a história da literatura é fundamentada no decurso da experiência “dinâmica” vivenciada pelos leitores em contato com a obra, numa relação entendida por Jauss como dialógica. Visto que “antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor.” (JAUSS, 1994, p. 24)

Isto posto, a estética da recepção proporá o seu conceito central, demonstrando assim a relação entre a “perspectiva do sujeito reproduzidor, a de consumidor e sua interação mútua” (ZILBERMAN, 2015, p. 48), apresentando dessa maneira, o que chamará de horizonte de expectativa.

A história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. [...] O contexto histórico no qual uma obra literária aparece não constitui uma sequência factual de acontecimentos forçosamente existentes independentemente de um observador. [...] na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. (JAUSS, 1994, p. 25-26)

Por certo, Jauss determina que para além do tratamento requerido às obras e a sua produção, o leitor é peça chave na compreensão da história literária. É alguém ativo, dinâmico que realiza suas leituras a partir de um marco de possibilidades estabelecido pelo contexto em que está imerso. Em outras palavras, a relação tríade autor-obra-leitor não é fixa e imutável. Ou seja, as relações entre a obra e seu público receptor permitem estabelecer significados através das competências literárias desses leitores por meio do efeito e da recepção. Ainda é possível compreender o fenômeno literário por meio das interpretações que os textos promovem e a influência que exercem na produção de novos textos. Não obstante, o

horizonte, ou melhor dito, o que se espera dela, pode encaminhar-se para um sentido e ganhar determinados contornos no recebimento do público, a exemplo do que aconteceu com o poema de Hernández. Escrito a partir de uma insatisfação política, voltou-se posteriormente para a mistificação de um herói, assim, por meio de uma leitura, seguiu outro caminho. É certo que em alguns momentos os horizontes podem se distanciar ao passo que em outros podem se cruzar, pois esse é um movimento que não segue apenas uma direção uma vez que considera as experiências tanto do ponto de partida de produção, quanto do de chegada, na recepção.

A estética da recepção está distribuída em sete teses principais. Na primeira, a experiência dos leitores, seus modos de ler e o que leem são considerados, pois é por meio desse dinamismo que ocorre a atualização da obra em oposição ao que antes se acreditava pertencer somente a ela, agora os sentidos são vistos para além da produção. Elaborada dessa forma, sua renovação é concebida numa estética da recepção ativa e do efeito, leva em conta uma posição leitora, pois cada leitura é apenas uma possível dentre tantas outras na história literária. Porém, no seu segundo postulado, Jauss, determina que os leitores não partem do nada, em vista de que cada texto está convencionado em um gênero, uma forma, segue regras linguísticas e apoia-se em determinada linguagem. Sugere-se que o leitor por ser detentor de um conhecimento prévio conceberá o seu horizonte de expectativas a partir dessas referências, em razão de que toda “obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio” (JAUSS, 1994, p. 28). O receptor tem suas memórias acionadas o que lhe garante a formulação de hipóteses guiadas, imprimindo-lhe assim certa perspectiva. Contudo, esse conhecimento permitido no texto, é apenas um dos elementos da engrenagem interpretativa, o leitor com o seu contexto histórico cumpre com uma leitura muito mais do que apenas subjetiva, uma vez que considera os horizontes antecedentes, somando a isso novas leituras e experiências de vida num movimento que se complementa.

Em seguida, na terceira premissa da teoria, aborda-se o conceito de distância estética, entre o “horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova” (JAUSS, 1994, p. 31) há um paralelo entre unidade e pluralidade, pois nem sempre as relações do público e da crítica convergem. Em razão de que obras inovadoras podem ser rechaçadas ao romperem com o horizonte de expectativas, e esse distanciamento pode ser entendido como determinante de valor estético. Já na quarta tese, a reconstrução do horizonte de expectativa do passado, permite responder às perguntas para as quais o texto está constituído, conseqüentemente, segundo Jauss (1994, p. 35), “[...] traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão

passada a e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção [...]”. A recomposição desse horizonte de produção auxilia o leitor a entender a obra.

Assim, pois, no quinto princípio estético-recepcional, considera-se o encadeamento de uma obra literária à outra, sua sucessão num seguimento diacrônico. O horizonte presente e o passado para compreender sua historicidade literária, a propósito do que Jauss (1994, p. 41) afirma, “[...] revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor [...], um processo no qual a nova obra pode resolver problemas [...] e propor novos problemas.” Para a sexta tese é considerada a dialética entre sincronia e diacronia. É possível, através dos cortes sincrônicos, articular as mudanças ocorridas na renovação de determinados textos pelo seu contexto. Em conformidade com o que expõe Jauss (1994, p. 46), “um corte sincrônico poderia atravessar um momento de desenvolvimento, classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas e revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico”. Por último, na sua sétima postulação, Jauss, (1994, p. 50) define que a história da literatura atinge seu objetivo quando vista como “história particular” e “história geral”, numa interação dialética entre uma e outra. Cumpre, portanto, sua função social no momento em que a experiência literária do leitor influencia em sua maneira de olhar o mundo:

[...] ante o (hipotético) não-leitor, o leitor tem a vantagem de [...] não precisar primeiramente topar com um novo obstáculo para, então, adquirir uma nova experiência da realidade. A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura. (JAUSS, 1994, p. 52)

Basicamente, segundo Jauss, o objeto de investigação do que ele chama de teoria da recepção é a história literária, objeto que é definido, ante tudo, como um processo que não implica só o autor e a obra, senão que possibilita o reconhecimento de um terceiro elemento de fundamental importância, o público. Esse público, os leitores, tecem uma nova forma de entender a história literária, uma história que se baseia numa “relação” entre autor, livro e leitor e que coloca este último num patamar em que não pode ser duvidado seu papel essencial nos sentidos que as obras possuem e poderão possuir:

El público (el “destinatario”) puede reaccionar de maneras muy diferentes; la obra puede ser simplemente consumida o, además, ser criticada, puede admirársela o rechazársela, se puede gozar con su forma, interpretar su contenido, suscribir una interpretación conocida o intentar una nueva. Incluso, el destinatario puede responder a una obra produciendo una obra nueva. (JAUSS, 1980, p. 34)

É claro que um texto literário não pode ser entendido só como uma mera descrição de um passado, como uma ficção que se presta a um imutável desejo de um autor, como um sentido invariável que se encontra fechado em um texto e espera ser descoberto. O texto literário pode ser tudo isso e ir muito além dessas características. Por tal motivo, faz-se necessário compreender a “relação” dialógica entre o texto e seus receptores e dos receptores entre si, o diálogo entre eles, os laços que se criam entre autores, obras e leitores. Neste sentido é que se entende ou compreende que o leitor é parte ativa no ato da recepção e que para que a relação seja plena deve existir uma eleição guiada por uma parcialidade. Eleição que pressupõe uma atitude que respeita a tradição prévia, mas que permite que o processo de leitura tradicional seja reformulado e que, entre tantas atitudes possíveis, possam ter lugar perspectivas opostas como a apropriação e o rechaço. O leitor pode se apropriar de um sentido pré-existente, mas também pode rechaçar esse sentido e propor novos caminhos de entendimentos:

O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social, rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura. (JAUSS, 1994, p. 52)

Uma obra literária, ao ser lida, pode exibir um limite já conhecido ou pode dar a possibilidade de romper com o horizonte de expectativas do seu receptor dando como resultado um novo passo, pode propor algo inovador, pode facilitar uma nova percepção estética.

6 O FIM DE UM LEITOR

Como ponto de partida para pensar a tarefa do leitor, pode-se salientar o que enuncia Piglia quando questionado sobre o modo em que gostaria que seus livros fossem lidos: “Tal cual se leen. No hay más que eso. ¿Por qué el escritor tendría que intervenir para afirmar o rectificar lo que se dice sobre su obra? Cada uno es dueño de leer lo que quiere en un texto.”

(PIGLIA, 2014, p. 9). De maneira semelhante pensava Borges, depois de escrever um livro, o mesmo não lhe pertencia mais, sendo assim cedido ao público, a quem afetuosamente referia-se como os inumeráveis amigos que não conheceria. Portanto, depois de escrito um texto, este poderá ser lido de diversas maneiras de acordo com as necessidades dos leitores, sem que o autor interfira, pois o que estava ao seu alcance fazer, o fez, ao escrevê-lo. Logo, Piglia (2014, p. 17), sugere haver existido na Argentina uma época em que a literatura contava com melhores leitores do que escritores, e em que a fidelidade do público era determinante para alguns escritores, destacando mais uma vez o importante papel que estes desempenham na vida de uma obra. À vista disso, permite-se conjecturar e vislumbrar a trajetória borgeana enquanto leitor que passa a vida relendo seus livros fundamentais.

Para o Borges-leitor, e seu característico modo de ler, uma leitura sempre remete à outra, complementa e expande-se do que é microscópico para configurar-se na imagem de uma biblioteca. Constrói uma cadeia de leituras e as atualiza constantemente, pois para si esta ação é incompleta. É influenciado por essa incompletude que retoma o poema épico hernandiano e o reformula, conciliando vastas similaridades entre os dois enredos, numa relação de ressonância entre um e outro. Evidencia-se assim, na narrativa de “El fin” muitos dos temas que permeiam a sua ficção, apresenta-se logo nas primeiras linhas um dos símbolos essenciais da sua literatura. Tal qual Borges entendia, e deixava transparecer na sua escrita, o labirinto representa a perplexidade, pois diante de um edifício construído com o intuito de que alguém não saiba como sair, o espanto seria inevitável. Repara-se, portanto, a correspondência entre a temática labiríntica e os muitos enganos que constituem a vida de Martín Fierro.

Além disso, pode-se comprovar nesse fragmento, “Recabarren, tendido, entreabrió los ojos y vio el oblicuo cielo raso de junco. De la otra pieza le llegada un rasgueo de guitarra, una suerte de pobrísimo laberinto que se enredaba y desataba infinitamente...” (BORGES, 2010, p. 171), diante do que a presença do labirinto permite antever alguns possíveis desdobramentos para essa história, ademais de sugerir o seu fim. Ainda com a temática labiríntica, em outro de seus poemas, “Laberinto”, Borges (2002, p. 365) enuncia: [...] “No esperes que el rigor de tu camino / Que tercamente se bifurca en otro, / Que tercamente se bifurca en otro, / Tendrá fin. Es de hierro tu destino [...]”. Está, dessa forma, concebida e enredada a vida do gaúcho Martín Fierro, que ao tirar a vida de um negro há sete anos, passa a ser perseguido por essa memória que recorda um espaço decisivo, que pesa e, que sem reservas, pode ser vista, como arrependimento. Sua história finalmente encontrará um desfecho num duelo de punhais entre ele e o irmão do moreno. Embora não quisesse mais

saber de peleias como explicitado na obra hernandiana “yo ya no busco peleas,/las contiendas no me gustan;” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 276) e reafirmado no texto borgeano, terá que se enfrentar com seu destino. Ao fim e ao cabo, assume como inevitável que “[...] hasta el fin he de seguir: / todos tienen que cumplir / con la ley de su destino” (HERNÁNDEZ, 2006, p. 275).

Ademais, sob o ponto de vista de que um escritor pode conceber inumeráveis planos para sua ficção, Piglia (2014, p. 12) assinala que “[...] un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza” jogando desse modo com a sua imaginação e abrindo-se para infinitas leituras, lembrando que o sentido não está posto apenas na sua produção e que antes de escritor é leitor. Criando como resultado vários desvios e transcendendo os limites da escrita que antes estavam fechados somente nesse produtor/escritor, agora o leitor também é chamado a explorar esses desvios que a leitura produz. Finalmente é visto como participante ativo nesse processo, posteriormente à estética de Jauss. A compreensão de que não há apenas uma mensagem cifrada no texto e que o público pode atribuir-lhe múltiplos significados redescobrimo-os em novas leituras, está dada. Essa possibilidade de inventar novos recursos utilizando-se da liberdade como escritor e, sobretudo como leitor que rompe essas fronteiras é o que interessa à estética recepcional. Em síntese, é com o objetivo de explorar a obra “El fin” em seus pormenores, relacioná-la como uma criação/recriação elaborada a partir de uma outra que a antecede, o *Martín Fierro*, é que são aplicadas as teses da estética da recepção.

No trecho em que Fierro tenta sensibilizar o moreno estão refletidos alguns dos conselhos que dá aos seus filhos no poema hernandiano, todavia, em “El fin”, esse momento parece descrever a sequência do que se seguiu à despedida entre eles, quando lê-se que: “Después, a los cuatro vientos / los cuatro se dirigieron; / una promesa se hicieron / que todos debían cumplir; / mas no la puedo decir, / pues secreto prometieron (HERNÁNDEZ, 2006, p. 287). Talvez, na leitura borgeana, o que pactuam secretamente e que não pode ser revelado, seja a sua intenção de acertar contas com o irmão do homem que assassinou. Em virtude do que diz o relato é que essa suposição é possível: “Más de siete años pasé yo sin ver a mis hijos. Los encontré ese día [...] (BORGES, 2010, p. 172). Parece que o protagonista logo de sair de uma história entra em outra. Essa ponte entre uma obra e outra é verossímil e ganha força se observados também outros elementos do poema: “Y ya dejo el instrumento [...]”, insinuando que o violão não lhe será mais necessário, “en mi obra he de continuar / hasta dárselas concluída [...] (HERNÁNDEZ, 2006, p. 287-290). Conclusão que, finalmente, se dará na *pulpería*.

Assim sendo, estabelecidas e constatadas as similitudes no decorrer de ambos os textos literários, consegue-se notar o que Jauss diz sobre a vida dada à literatura, através da leitura assumida pelo seu público, mencionada na sua primeira tese e desenvolvida sob outros aspectos nas subsequentes. Por sua vez, na narrativa borgeana, os acontecimentos são testemunhados pelo olhar do dono da *pulpería*, a tensão entre os protagonistas é constatada no diálogo que travam. A inexorável sequência dos fatos, a iminência do duelo que se acerca e interpõe-se entre os dois é de imediato entendida pelos leitores que, conhecedores do poema épico, veem no conto uma continuação do primeiro. A temática do duelo, a propósito do que diz Piglia (2013), é peça central em Borges, inclusive quando não são histórias sobre *cuchilleros*.

Embora Martín Fierro reconheça haver se excedido quando do encontro com o irmão do negro, conforme descrito no poema “[...] pero él me precipitó,/ porque me cortó primero,/ y a más me cortó la cara, [...]”. (HERNÁNDEZ, 2009, p. 167), ainda assim atribui a culpa à vítima pelo ímpeto do seus atos. Ora, no relato borgeano, os acontecimentos dão-se ao contrário, salvo o paralelo da cena: “Se entreveraron y el acero filoso rayó y marcó la cara del negro” (BORGES, 2010, p. 174). Por conseguinte, pode-se entrever nesses excertos a influência da segunda tese estético-recepcional quando postula sobre a produção de novos efeitos em conformidade com o cambiante horizonte de expectativas. Em razão de que o leitor-autor de “El fin” rompe não só com os fatos narrados, senão também com o gênero, a forma e a tradição literária em que a primeira obra estava inscrita. A respeito disso, para exemplificar melhor essa ideia, Casanova y Fernández (2005, p. 84) afirmam que, “aun en el caso de que por alguna insospechada razón se dejara de escribir literatura, seguirían surgiendo, de todos modos, nuevas historias de lo ya escrito porque cambiarían los modos de leerlo”.

É plausível dizer que, ademais de Borges renovar sua leitura do poema de Hernández, cria uma resposta para esse. Tece uma correspondência entre uma ficção e outra e as une por um eixo central. Na sua leitura microscópica, duplica o texto, enxerga o que não está tão evidente, encontrando, por consequência, novos significados até então não reconhecidos por leitores anteriores. Dessa forma, pretende desvelar as fraquezas do herói, expondo-o vencido nesse “processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que ele reflete” (JAUSS, 1994, p. 25). Por certo, nessa rede intertextual, tanto na obra de 1879 quanto na de 1953 estão presentes elementos semelhantes, porém de maneira antagônica como numa imagem refletida num espelho. Na primeira obra, a cena de limpeza

do facão após Martín Fierro matar ao negro desenvolve-se da seguinte maneira: “Limpié el facón en los pastos,/ desaté mi redomón,/monté despacio y salí/ al tranco pa el cañadón” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 38). Em contraposição na outra, desenvolve-se, “Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás” (BORGES, 2010, p. 174). A cena é praticamente a mesma, não estivessem os papéis dos protagonistas invertidos.

À luz dessa análise, vale mencionar o que declara Becker (1990), devido ao percurso realizado na identificação do problema recepional, datado das interpretações das obras homéricas e bíblicas. Correspondente à distância temporal cada vez mais crescente do surgimento desses textos, embora nesse momento o público ainda não fosse reconhecido como fundamental nessa engrenagem, acertadamente há que se considerar uma mudança no horizonte de expectativas presentes nessas recepções. Portanto, com o aparecimento da hermenêutica moderna “el sentido del texto ya no es preestablecido por una autoridad, sino que se encuentra a través de una búsqueda activa. Comprender se vuelve un acto productivo” (BECKER, 1990, p. 150) já não há como negar a interpretação individual do leitor e os sentidos que esse estabelece. Desse modo, a investigação acerca da multiplicidade dos sentidos de uma obra de arte vai adquirindo contornos substanciais, paralelo ao pós-modernismo. É interessante mencionar que, segundo Becker (1990, p. 151), Jauss reconhece em Borges um dos fundadores do pós-modernismo¹⁵, concepção que Ricardo Piglia (2013) rejeita. Antes de tudo e de pensar o lugar que Borges ocupa na história literária, vale apontar à guisa de ilustração, como se desenham os caminhos até Jauss e a teoria que ampara a leitura borgeana de Hernández.

Si consideramos estados dos direcciones del desarrollo teórico como paradigmas de la estética y de la hermenéutica literaria, nos resulta comprensible el hecho de que Jauss describa la situación odierna como “Querelle”: por un lado las teorías que se ciñen al autor y a la obra (New Criticism, Estrutucturalismo, Metafísica de la “écriture”, materialismo de la corriente “crítica a la ideología”), al otro lado las teorías que enfocan la relación obra-lector: estética de la recepción de la “Konstanzer Schule”, la hermenéutica de Gadamer, la “Opera aperta” de Umberto Eco, la semiótica, la desconstrucción, la investigación empírica del lector, con predecesores como Paul Valéry, quien promovió al lector de su posición contemplativa a co-creador de la obra abierta, y como Sartre (Leer es un crear guiado”). La percepción estética y la comprensión del sentido son en estas teorías algo más que un simple reconocer. La obra no es un objeto acabado sino que se

¹⁵ O conceito estético de pós-modernidade é introduzido nos anos 1960, caracterizando uma maior flexibilidade às artes. Os limites do gênero e suas formalidades são rompidos e uma multiplicidade de combinações torna-se possível.

constituye y se completa bajo la actividad de la recepción. (BECKER, 1990, p. 150)

Todavía, para Borges, na sua leitura, há uma controvérsia que circunda a épica de Hernández sustentada pela sua virtude estética e pelo valor ético do protagonista. Em conformidade com o que vê evidenciado no herói, está um personagem de baixo valor moral e que não pode ser entendido como modelo de argentinidade, mas que em contrapartida tem uma vida sofrida e cheia de adversidades e ainda não pode ser ignorada sua coragem e persistência na dura tarefa de sobreviver no pampa argentino. Deve também ser reconhecido, apesar dos inúmeros problemas de caráter de Martín Fierro, que ele é o personagem principal de uma obra e que há atravessado décadas por seu grande valor estético.

O pobre Martín Fierro não está nas confusas mortes que cometeu nem nos excessos de protesto e bravata que atrapalham a crônica de suas desventuras. Está na entonação e na respiração dos versos; na inocência que lembra modestas e perdidas felicidades e na coragem que não ignora que o homem nasceu para sofrer. Assim, me parece, nós argentinos o sentimos instintivamente. As vicissitudes de Fierro nos importam menos que a pessoa que as viveu. Expressar homens que as futuras gerações não desejarão esquecer é um dos propósitos da arte; José Hernández o alcançou plenamente. (BORGES; GUERRERO, 2005, p. 95-96)

Numa passagem em que é mencionado, Recabarren é descrito como alguém que está “habitado a vivir en el presente, como los animales [...]” (BORGES, 2010, p. 172), é possível estabelecer um panorama da vida desse personagem relacionando-o com a sua falta de perspectiva. Por um lado, está estritamente preso à sua realidade, visto que se compara aos animais que inconscientes de si não experimentam, para assinalar apenas um aspecto, nada além do presente. Por outro, essa imobilidade e descolamento do que o cerca podem ser entendidos como algo que o remete para fora dos limites espaço-temporais. No âmbito dessas questões, compreende-se que dentre outras funções, a experiência estética “es una forma de experimentarse a sí mismo como pudiendo ser otro” (BECKER, 1990, p. 148), desprendendo o sujeito de sua realidade faz com que vivencie outros sentimentos e emoções ou até mesmo, em alguma medida, proporcionar-lhe um tanto de eternidade. Em síntese o que se tenta demonstrar é a importância da experimentação estética, pois como já dito, ademais de influir no campo emocional, a fruição estética amplia a cosmovisão do indivíduo, tal qual enfatiza Becker (1990, p. 148):

Por experiencia estética Jauss entiende la experiencia primaria del arte. Esta consiste en la actitud hacia su efecto estético, en una comprensión que goza

y en un gozo que comprende. Comprender es el acto de concretizar el sentido, en el cual el momento determinado por el texto se llama efecto, el determinado por el lector, recepción.

Em muitos de seus textos literários, Borges assume a sua postura de leitor muito fortemente contrastando com o escritor, o que se constata na leitura de “El fin”, pois antes de elaborar o seu texto, insinua que: "Podemos imaginar uma luta além desse poema, na qual o negro vinga a morte do irmão" (BORGES; GUERRERO, 2005, p. 83). Portanto, no momento que julgou oportuno, a preparação para “outra coisa além do poema” que expôs sentir, ganhou espaço na sua criação. Foi na atividade de recepção que encontrou esse espaço aberto, e de tal relação produziu uma pluralidade de interpretações ou leituras. Comprovando o que Jauss assevera na sua teoria sobre as obras literárias que “evocam propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, depois, destruí-lo passo a passo” (JAUSS, 1994, p. 28). A seguir está identificado esse jogo dialético em que um texto responde a outro e realiza nova abordagem rompendo com a ordem estabelecida: “[...] Mi destino ha querido que yo matara y ahora, otra vez, me pone el cuchillo en la mano. (BORGES, 2010, p. 173). Por sua vez em Hernández é possível ler “Vamos, suerte, vamos juntos / dende que juntos nacimos; / y ya que juntos vivimos / sin podemos dividir.../ yo abriré con mi cuchillo/ el camino pa seguir.” (HERNÁNDEZ, 2009, p. 71), acostumado a sobreviver aos adversários com os quais se enfrentava, desta vez o desfecho será outro para Martín Fierro. Em suma, uma obra reflete a outra numa circularidade borgeana, que ainda pode significar *ad infinitum*, tendo em vista possíveis novas leituras, o fim de um leitor pode originar novos leitores.

Por fim, nas suas premissas, Jauss afirma a renovação do efeito que a obra emite quando da sua recepção produzida no leitor, que ao ler a recria dando-lhe nova interpretação. Acerca do que Piglia enuncia: “Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. [...] Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. [...] Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción (PIGLIA, 2014, p. 104). Independentemente das semelhanças que entrelaçam a história, Borges no seu conto “El fin” rompe com o mítico personagem, punindo-lhe, em certa medida, por seus crimes. Depara-se por meio da leitura com diferentes horizontes de expectativa, entendido por Depetris (2001) como um “mecanismo de conformación literária” e que ainda segundo a autora, o sistema literário não está fechado em leituras que se excluem mas sim em leituras a serem passíveis de consideração. Com efeito, “el presupuesto de la Estética de la Recepción considera el texto como una instancia abierta a las vicisitudes de la lectura una vez que es lanzado al devenir histórico” (DEPETRIS, 2001, p. 10), para tal, há empenhado-se Jauss na construção de sua

teoria da recepção, na qual a tríade autor-texto-leitor não se dissocia, reclamando para o último um papel fundamental na história literária.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa trama de leituras que o trabalho propõe, o papel do leitor é essencial. Já não se trata da obra nem do autor, trata-se da relação de diálogo entre elementos. O público, o leitor pede seu espaço de reconhecimento para formar um triângulo equilátero em que cada extremo mede o mesmo, em que quem escreve, o escrito e a leitura se relacionam, comunicam-se, vinculam-se em intermináveis relações de aceitação, rechaço, transformação, continuação, etc. de infinitos entendimentos. Assim como Borges lembra em *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw*, um livro estabelece uma relação com outros livros, incessantemente, e o que marca suas diferenças não é tanto o texto, mas a forma como serão lidos.

A construção de um novo sentido dá um novo sentido à obra anterior e dentro dessa perspectiva pode-se pensar em um Borges público/leitor que recebe a obra e em um Borges crítico que recebe/admira/rechaça essa mesma obra. Um Borges que nos olhos de Jauss, remete à história das interpretações de uma obra de arte como um intercâmbio de experiências, como um diálogo ou como um jogo de perguntas e respostas. Uma história de interpretações que alimenta a literatura desde a leitura e desde a crítica, uma história de interpretações que colocam Jorge Luis Borges e José Hernández em um mesmo diálogo e num infinito e mútuo intercâmbio de experiências, em um incessante vaivém de horizontes que balançam e movem-se.

Após o encadeamento dos textos literários borgeano e hernandiano e suas respectivas leituras foi possível supor a presença dos pressupostos teóricos de Jauss acerca do que compreende ser a recepção e o universo de possibilidades em que uma obra abre-se diante do leitor. A ponte que se estabelece entre obras de ontem e de hoje são construídas pelos modos em que se dá a atualização das leituras por meio da experiência do leitor. Além disso, ao admitir a importância do público para a existência e permanência de um livro, todos ganham. Pois finalmente, ao transcenderem-se os espaços que antes lhe estavam definidos, está livre para traçar seu próprio horizonte de expectativa. E é nessa perspectiva de liberdade que a imaginação se levanta mais vivamente. Logo, após essa breve análise já não há como não expandir o horizonte do qual Jauss fala quando se adentra no universo Borges.

Portanto, o fio condutor estendido entre a ficção de Borges e a de Hernández, proporciona não unicamente uma ligação, mas antes uma teia em que inumeráveis conexões

se juntam para formar um desdobrar contínuo, como nas matrioskas, em que sempre pode acrescentar-se uma menor ou maior, à estrutura, infinitamente. Aliás, o ponto final colocado no derradeiro verso, adquire aqui contornos de mera formalidade, já que não impede que a leitura borgeana dê uma continuação a um suposto herói. Nesse sentido, *a posteriori* já não há como ler um sem transitar pelo outro, e assim como acontece com Borges quando de súbito depara-se com seus tigres cruzando a página, o leitor é surpreendido por um Martín Fierro que ultrapassa os limites de uma obra e que, depois de Hernández o lançar aos quatro ventos, reaparece na planície borgeana de “El fin” e, não por acaso, a partir de um ponto, que vai crescendo.

REFERÊNCIAS

A FONDO. Entrevista de Joaquín Soler Serrano com Jorge Luis Borges. Espanha: Rtve.es, 1980. (107 min.), P&B. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-jorge-luis-borges-fondo-1980/1058440/>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

BECKER, Jürgen. Jauss y Borges: Sobre las relaciones entre la estética de la recepción y el posmodernismo. *Nuevo Texto Critico*, [S.l.], v. III, n. 6, p.147-154, segundo semestre, 1990.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas. v.I*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

_____. _____. _____. *v. II*. Buenos Aires: Emecé, 2002.

_____. _____. _____. *v. IV*. Buenos Aires: Emecé, 2003.

_____. GUERRERO, Margarita. *O “Martín Fierro”*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

_____. *Ficciones*. Biblioteca La Nacion, 2010.

_____. *O Aleph*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2015.

CASANOVA, Martina López; FERNÁNDEZ, Adriana. *Enseñar literatura: Fundamentos teóricos. Propuesta didáctica*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

CELEBRANDO a Borges: Borges por Piglia. Ricardo Piglia. Buenos Aires: Tv Publica Argentina y Biblioteca Nacional, 2013. (24113 min.), color. Disponível em: <<http://www.tvpublica.com.ar/articulo/borges-un-escritor-argentino/>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

DEPETRIS, Carolina. La lectura como comentario. Reflexiones acerca de la teoría de la recepción a través de los nueve ensayos dantescos de Jorge Luis Borges. *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, n. 31, p. 9-27, 2001.

DIEGO, José Luis. La teoría contemporánea a partir de Borges. *Orbis Tertius*, La Plata, p.1-13, 1996.

GRAÑA, María Cecilia. La poesía gauchesca. In _____. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. México: FCE, 2010. p. 545-591.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Longseller, 2009.

INTRODUCCIÓN a la Estética de la Recepción. Professor Adolfo Sánchez Vázquez. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México., 2004. Son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A1N3XgHngnQ>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

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

LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LUDMER, Josefina. *O gênero gauchesco: Um tratado sobre a pátria*. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002.

LUGONES, Leopoldo. *El Payador*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

MARTÍNEZ, Ezequiel Estrada. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro: ensayo de interpretación de la vida argentina*. 4. ed. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

MOLACHINO, Justo R.; PRIETO, Jorge Mejía. *Borges ante el espejo*. México D.F.: Lectorum, 2005.

MONTES HERNÁNDEZ, Pedro Nelson. Resignificación del sentido de El Aleph de Borges desde las categorías de la estética de la recepción. *Revista Filosofía UIS*. v. 14, n. 1, p. 119-134, jan. – jun., 2015.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e Teoria: O escritor enquanto crítico. *Travessia – revista de literatura*, Ilha de Santa Catarina, n. 33, p. 47-59, ago.-dez. 1996.

_____. *O escritor como leitor*. São Paulo: Companhia das letras, p. 3-19, 2006.

_____. *Formas breves*. 1. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

_____. *Crítica y ficción*. 1. ed. Buenos aires: Debolsillo, 2014.

_____. *El último lector*. 2. ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.

PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. 1. ed. Buenos Aires: Taurus Pensamiento, 2006.

RASI, Humberto H. Borges frente a la poesía gauchesca: Crítica y Creación. *Revista Iberoamericana*. [S.l.], p. 321-336.

REULET, Aníbal Sánchez. La “poesía gauchesca” como fenómeno literario. *Revista Iberoamericana*, [S.l.], v. XXVII, n. 52, p.281-299, jul.dec. 1961.

WILLIAMSON, Edwin (Ed.). “Borges y su visión de la Argentina: historia y escritura”. In: TORO, Alfonso de. *Jorge Luis Borges: translación e historia*. Hildesheim: OLMJ, 2010, p. 17-34.

_____. *Borges: uma vida*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. 3. ed. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2015.