

APROXIMAÇÕES SEMIOLÓGICAS ENTRE BARTHES E BORGES: O MITO ARTIFICIAL EM “PIERRE MENARD, AUTOR DO QUIXOTE”

Jorge Antonio Berndt¹
Paula Grinko Pezzini²

RESUMO: Ambas as escritas crítico-ensaísticas e ficcionais de Jorge Luis Borges questionam noções como cópia, originalidade, fonte e influência: em essência, a mitologia constituída em torno da Autoria. Publicado pela primeira vez em 1939, o conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (2007) desmi(s)tifica o mito do autor ao arquitetar uma personagem que se propõe a reescrever *Dom Quixote*, o maior romance em língua espanhola. Contemporâneos, Borges na América Latina e Barthes na Europa, a separação geográfica, política e social não impediu correspondências interpretativas entre os autores no que se refere ao Texto. Em 1968, com a eclosão de “A morte do autor” (2012), Roland Barthes abala a concepção individualista do campo teórico ao tecer a personagem do escritor como uma criação moderna; e declara ser a morte do Autor o único subterfúgio que possibilita o nascimento do leitor. Visto que a acepção de Autoria é construída por um roubo de linguagem, é possível categorizá-la como mito, perpetuado e naturalizado ao longo da História. Sob essa perspectiva, e com base na metodologia de *Mitologias* (1972), o presente artigo explora se a morte de Cervantes, supostamente assassinado pelo Texto menardiano, produz um fenômeno artístico contramítico.

PALAVRAS-CHAVE: autoria, mitologias, Jorge Luis Borges, Roland Barthes, semiologia.

SEMIOLOGICAL APPROACHES BETWEEN BARTHES AND BORGES: THE ARTIFICIAL MYTH IN “PIERRE MENARD, AUTOR DO QUIXOTE”

ABSTRACT: Both critical-essayistic and fictional writings by Jorge Luis Borges question notions such as copy, originality, source and influence: in essence, the mythology constituted around Authorship. First published in 1939, the short story “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (2007) demy(s)tifies the myth of the author by architecting a character who proposes to rewrite *Dom Quixote*, the greatest novel in Spanish language. Contemporaries, Borges in Latin America and Barthes in Europe, the geographical, political and social distances did not restrain interpretative correspondences between the authors when it comes to the Text. In 1968, with the outbreak of “A morte do autor” (2012), Roland Barthes undermines the individualistic conception of the theoretical field by weaving the character of the writer as a modern creation; and declares that the death of the Author is the only subterfuge that makes the birth of the reader possible. Since the meaning of Authorship is constructed by a theft of language, it is possible to categorize it as a myth, naturalized and perpetuated throughout History. From this perspective, and based on the methodology of *Mitologias* (1972), this article explores if the death of Cervantes, supposedly murdered by the Menardian Text, produces a counter mythical artistic phenomenon.

KEYWORDS: authorship, mythologies, Jorge Luis Borges, Roland Barthes, semiology.

¹ Mestrando em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste/Cascavel-PR). Bolsista da Fundação Araucária. E-mail: jorgeberndt@outlook.com.ar.

² Mestranda em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste/Cascavel-PR). Membro do Grupo de Pesquisa “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens”. E-mail: paulagezzini@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Talvez Roland Barthes ficasse incomodado ao ler um texto que, ao mesmo tempo que parte de conceitos teóricos desenvolvidos em sua obra, deliberadamente se inicia com epítetos biográficos — ainda mais quando o objetivo principal do estudo é aprofundar questões referentes ao mito do autor. No entanto, “Toda apresentação”, diz o pensador francês, “por sua intenção de síntese, é uma maneira de concessão ao discurso passado” (BARTHES, 1964 *apud* PERRONE-MOISÉS, 2012, p. XI). Por isso, dar-nos-emos a chance de justificar estas breves linhas a seguir.

Em *A aventura semiológica* (2001), Barthes caminha por sua trajetória científica e delimita três instâncias diferentes de pesquisa. Se, em uma primeira, Barthes se viu maravilhado pela linguagem, “ou, para ser mais exato, o *discurso*” (BARTHES, 2001, p. XIII), seu objeto constante de trabalho; em uma segunda, foi a cientificidade sua maior preocupação. Parece-nos, porém, que o apogeu do pensamento barthesiano está na terceira instância: “O terceiro momento é, com efeito, o do Texto” (BARTHES, 2001, p. XV). Texto que, de acordo com o autor, é prática significativa, estruturação, trabalho e jogo, volume de marcas em deslocamento (BARTHES, 2001).

Apesar — ou por causa — das nuances evolutivas na teoria do pensador, há aspectos constantes em sua obra, como a preocupação de Barthes em compreender sistematicamente os mitos pequeno-burgueses. Em *Mitologias* (1972), publicado em 1957, o crítico discute o tópico a partir de análises da vida cotidiana francesa. Além disso, Barthes reflete perfeitamente a visão de um autor cuja forma era a atualidade, pois recondicionava suas próprias ideias, tal qual o fizera em artigos presentes no livro *O rumor da língua* (2012). Divulgado em 1971, o texto “A mitologia hoje” sugeriu o restabelecimento do objeto da Semiologia em direção a um alargamento capaz de incorporar a teoria da linguagem, do significante e, sobretudo, da escritura.

Sob esse viés, o mito, enquanto sistema de comunicação, consiste em inverter circunstâncias culturais, sociais e históricas em “naturais”. E, se o objetivo do mito é capturar a linguagem e transformá-la em fala inocente e anônima, em nome da alienação do proletariado, então faz sentido que a “pessoa” do escritor se torne a sua presa mais fácil: a representação que reforça essencialmente a noção do indivíduo moderno e que corrobora a ideia capitalista de propriedade e autoridade. Isso porque o mito do autor desmantela a imagem da coletividade a fim de perpetuar uma perspectiva atomizada do sujeito.

É aqui que a ficção de Jorge Luis Borges surge. À medida que seus ensaios, como os de *Outras inquisições* (1999a), edificam (des)construções teóricas sobre autoria, é em sua escritura que, esteticamente, se manifestam tais quebras. Escrevendo como contemporâneos, Borges na América Latina e Barthes na Europa, as separações geográfica, política e social não impediram aproximações

interpretativas entre os autores no que se refere à literatura e ao texto. Em 1939, com “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (2007), o narrador desmitifica o mito do autor ao arquitetar uma personagem que pode reescrever a maior obra literária em língua espanhola.

Por ser um dos textos mais conhecidos do autor argentino, o conto dispõe de uma fortuna crítica vasta em relação aos temas de cópia, repetição, tradução e ambiguidade: em essência, autoria e individualidade. Sob essa perspectiva, o presente estudo explora se a morte de Cervantes, supostamente assassinado pela composição do Texto de Borges, produz um fenômeno artístico contramítico — estratégia de reconhecimento do mito, captura subsequente de sua própria linguagem e restabelecimento em um segundo sistema semiológico. Isto é, o que Barthes especula ser a melhor arma de resistência ao processo da mitificação: “Visto que o mito rouba linguagem, por que não roubá-lo também?” (BARTHES, 1972, p. 156).

Em um primeiro momento, cotejamos as noções de autoria de Roland Barthes, presentes fundamentalmente em “Introdução à análise estrutural” (1973) e “A morte do autor”, texto parte de *O rumor da língua* (2012); e de Jorge Luis Borges, registradas nos ensaios “A flor de Coleridge” e “Kafka e seus precursores”, incluídos em *Outras inquisições* (1999a). Em seguida, investigamos as estratégias narrativas em “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (2007) de modo a averiguar como as estruturas borgianas são construídas a fim de conferir ou não uma mitologia artificial, à luz da classificação de cadeias semiológicas aplicadas por Barthes em *Mitologias* (1972).

1. O MITO NATURAL

Silviano Santiago, em “O entre-lugar do discurso latino-americano” (2000), localiza nos trópicos subsídios de sobrevivência, cultural e histórica, no que diz respeito ao papel do artista. De acordo com o escritor, “a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Se pensarmos em antônimos, é possível visualizar termos como ‘pluralidade’ e ‘vulgaridade’, duas atitudes frequentemente encontradas na Literatura das Américas: o enfrentamento à colonialidade e ao imperialismo cultural se dá por meio de discursos plurívocos, porque reivindicam espaços apropriados, e obscenos, porque expõem o não-dito pela ideologia dominante.

Os movimentos mitológicos muito têm a ver com o aprisionamento da memória de sujeitos marginalizados executado ao longo da História. Para decifrá-los, é preciso compreender a fala mítica e como ela se perfaz na construção discursiva da Literatura. Neste capítulo, focamos em percorrer caminhos teóricos que explicitam a realização de um mito e seus sistemas de deslocamento, com enfoque na sistematização da figura do Autor como proprietário do Texto.

1.1 Prefácio ao conceito de mito

Em *Mitologias* (1972), Barthes parte criticamente de uma concordância com o estruturalismo saussuriano. Ao longo da década de 1950, com as publicações dos pequenos textos cujos temas variáveis se comunicavam pelo discurso, o autor chegou aos limites do signo para entender a sociedade pequeno-burguesa francesa a partir da História. Mais tarde, essa nascente teórica desaguaria nos rios da hermenêutica como alternativa para a percepção da cultura. Em relação ao conceito de “mito”, já na introdução do livro de 1957, Barthes reflete:

O ponto de partida desta reflexão era, as mais das vezes, um sentimento de impaciência frente ao ‘natural’ com que a imprensa, a arte, o senso comum, mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica [...]. A noção de mito pareceu-me desde logo designar estas falsas evidências; entendia então essa palavra no seu sentido tradicional. Mas já desenvolvera a convicção de que tentei em seguida extrair todas as consequências: o mito é uma linguagem (BARTHES, 1972, p. 7).

É possível perceber tanto as preocupações teóricas quanto a posição de Barthes antes como leitor. Isso porque mesmo as possibilidades apresentadas a partir da leitura de *Mitologias* eram e são passíveis de curvaturas e de questionamentos: o pensador nunca reivindicou quaisquer afirmações de Verdade. Nesse sentido, tornam-se múltiplas as óticas analíticas. No entanto, é necessário compreendermos as fontes linguísticas do conceito de “mito” nessa primeira formulação, palavra que Barthes então entendia no seu sentido tradicional. A influência da linguística formalista, inclusive, aparecia já em seu lançamento inaugural; em *O grau zero da escrita*, de 1953, Barthes questionou a literatura da perspectiva de sua história formal. Como se vê, as centelhas de “A morte do autor” (2012) — ensaio voltado diretamente à inversão do mito da escrita — permeiam suas indagações desde os escritos da década de 1950, visto que o escritor não mirava o estilo de determinada época ou de escritos específicos; ao contrário, debruçou-se à história dos “signos da literatura”.

Uma das críticas preambulares de Barthes se relaciona em algum nível ao narrador de “Pierre Menard, o autor do Quixote” (2007), cujo relato ironicamente se sustentava na aprovação da baronesa de Bacourt e da condessa de Bagnoregio, duas figuras da nobreza. Barthes “acusava que a literatura, tanto a engajada como o romance propriamente dito, havia se convertido em um ‘mito literário’, que apenas reafirmava a ideologia burguesa da qual era tributária” (PADILHA, 2014, p. 14). Desse modo, o mito se fundamenta enquanto operação ideológica efetuada no plano formal da linguagem, e é durante o processo de escrita de *Mitologias* que a leitura

semiológica do mito se consolida. Padilha (2014) ressalta que Barthes almejava a semiologia como instrumento crítico, a fim de entender os signos culturais que invadiam a França naquele momento.

Em relação à trajetória de Roland Barthes, Padilha (2014) sintetiza:

No percurso de *Mitologias*, compreendemos um movimento que vai da prática do mitólogo – efetivada nas “pequenas mitologias do mês” – até a teorização semiológica dessa prática em “O mito, hoje”, quando Barthes passa a vislumbrar a semiologia como um instrumento crítico capaz de ampliar o entendimento dos signos culturais que começam a invadir o cotidiano. Assim, durante os anos 1960, o autor coloca em prática o projeto teórico anunciado em *Mitologias*, rumando para o que foi denominado “A aventura semiológica”. Entre os resultados mais notáveis desse período temos: *Elementos de Semiologia* e *Sistema da Moda* (PADILHA, 2014, p. 37).

Percebemos, portanto, os experimentos de Barthes no que concerne à (des)mitificação de artefatos culturais. Em alusão a “O mito, hoje”, título da segunda parte de *Mitologias*, o autor publica o texto “A mitologia hoje” (2012) em 1971. Nele, Barthes arrola algumas articulações teóricas presentes em sua ideia inicial do mito contemporâneo:

1) O mito, próximo daquilo que a sociologia durkheimiana chama de “representação coletiva”, deixa-se ler nos enunciados anônimos da imprensa, da publicidade, do objeto de grande consumo; é um determinado social, um “reflexo”. 2) Esse reflexo, entretanto, conforme uma célebre imagem de Marx, é *invertido*: o mito consiste em inverter a cultura em natureza, ou pelo menos o social, o cultural, o ideológico, o histórico em “natural” [...]. 3) O mito contemporâneo é descontínuo: já não se enuncia em grandes narrativas constituídas, mas somente em “discursos” [...]. 4) Como palavra (esse era, afinal de contas, o sentido de *mythos*), o mito contemporâneo se liga a uma semiologia: essa permite “corrigir” a inversão mítica, decompondo a mensagem em dois sistemas semânticos: um sistema conotado [...] e um sistema denotado [...] (BARTHES, 2012, p. 76–77).

Como se vê, os fundamentos da semiologia mitológica se mantiveram; Barthes sinaliza que o que mudou, desde *Mitologias*, não foi a sociedade francesa, não foram os mitos, tampouco a análise. “Não, o que mudou nesses quinze anos foi a ciência da leitura, sob cujo olhar o mito, como um animal, há muito tempo capturado e observado, torna-se, entretanto, um outro objeto” (BARTHES, 2012, p. 77). Sobre esse “outro objeto”, o autor sinaliza que é o próprio signo que é preciso abalar: trata-se de “ [...] fissurar a própria representação do sentido; não se trata de mudar ou

purificar os símbolos, mas de contestar o próprio simbólico” (BARTHES, 2012, p. 77) — exatamente o que o texto de Borges elabora, e o que pretendemos explorar neste artigo.

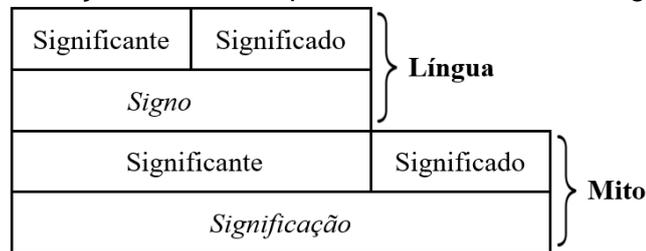
1.2 Fala mítica e a escritura como suporte

Os conceitos de Saussure em relação à língua como sistema “social em sua essência e independente do indivíduo” (SAUSSURE, 2012, p. 51) são o ponto de partida dos estudos de Barthes, que, ao tomá-los como base formadora do mito, ampliam a fundamentação linguística em direção a significações ideológicas. Em *Mitologias* (1972), Barthes retoma o arranjo triangular que postula a língua para Saussure, no qual “o significado é o conceito, o significante é a imagem acústica (de ordem psíquica), e a relação entre o conceito e a imagem é o signo (a palavra, por exemplo), entidade concreta” (BARTHES, 1972, p. 135). A partir daí, e visto que a língua é especificamente o sistema semiológico que menos oferece resistência, Barthes propõe que:

No mito, pode encontrar-se o mesmo esquema tridimensional de que acabei de falar: o significante, o significado e o signo. Mas o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que existe já antes dele: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (isto é, totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante no segundo (BARTHES, 1972, p. 136).

Portanto, existem no mito dois sistemas semiológicos: o linguístico, que oferece a linguagem de que o mito se serve para construir seu próprio sistema; e o mitológico, ou seja, o próprio mito, que se torna uma segunda língua na qual se fala da primeira (BARTHES, 1972). Podemos afirmar, nesse sentido, que a língua é o *sistema semiológico primeiro*, que fornece ao mito os objetos a serem roubados; e que o mito em si é o *sistema semiológico segundo*. Daqui em diante, há a possibilidade de que a própria fala mítica seja capturada, considerando que é formada exatamente pela estrutura da qual se apropriou.

Figura 1 – Formação do mito: esquema do sistema semiológico segundo



Fonte: Adaptada de Barthes (1972, p. 137).

Diferentemente de um signo linguístico, que representa a união primária de uma imagem acústica e de um conceito, ambos arbitrariamente concebidos, a fala mítica é formada por uma matéria já existente, em um regime de captura que tem como alvo precisamente esse signo anteriormente definido. Isso revela que a mitificação envolve um roubo de linguagem que objetiva, de modo aparentemente insuspeito, transformar a história em natureza.

Na realidade, aquilo que permite ao leitor consumir o mito inocentemente é o fato de ele não ver no mito um sistema semiológico, mas sim um sistema indutivo: [...] o significante e o significado mantém, para ele, relações naturais. Pode exprimir-se esta confusão de um outro modo: todo sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação como um sistema de fatos: o mito é lido como um sistema fatural, quando é apenas um sistema semiológico (BARTHES, 1972, p. 152).

Ao ser compreendido como um sistema *natural*, o mito atinge seu ápice funcional: “transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade. [...] o mito é formalmente o instrumento mais apropriado para a inversão ideológica que a define” (BARTHES, 1972, p. 163). Em outras palavras, é por meio da fala mítica que a qualidade histórica dos objetos é eliminada, o real é evacuado, a complexidade dos atos humanos é abolida e a alcunha naturalizada é assumida.

O fato de que são designadas às partes formadoras do mito novas semânticas corrobora a atitude de Barthes ao redenominá-las. O significante pode ser apontado sob dois pontos de vista: no plano da língua (termo final do sistema primeiro), é *sentido*; no plano do mito (termo inicial do sistema segundo), é *forma*. Isso porque, enquanto sentido, está completo. Porém, ao se tornar forma, “o sentido afasta a sua contingência; esvazia-se, empobrece, a história evapora-se, permanece apenas a letra” (BARTHES, 1972, p. 139): está aí representado o processo de captura da língua. A mitificação transforma o sentido em forma ao esvaziar seu conteúdo e obrigar que uma nova significação a preencha.

Quanto ao significado, Barthes afirma não haver ambiguidade possível, porém opta por tratá-lo como *conceito* ao se referir ao plano do mito. A essa altura, é

importante asseverar que os conceitos míticos não são rígidos: “Cada mito pode, assim, comportar uma história e uma geografia que lhe pertencem” (BARTHES, 1972, p. 169). Essa possibilidade de deslocamento torna a teoria barthiana, aliás, passível de ser localizada na América Latina.

No que diz respeito ao terceiro termo, por ser correlação dos dois primeiros, Barthes designa ao *signo* do sistema linguístico o nome *significação*, no plano do mito. O teórico declara que a palavra é mais apropriada porque expõe a dupla função do mito de simultaneamente designar e notificar, fazer compreender e impor. Sobre a atualização, Barthes esclarece: “Conforme se vê, a significação é o próprio mito, exatamente como o signo saussuriano é a palavra (ou, mais exatamente, a entidade concreta)” (BARTHES, 1972, p. 143).

À medida que: a) o mito não se define pelo objeto da sua mensagem; e b) o mito não se define pela sua matéria, são todas as linguagens fatalmente passíveis a serem capturadas pela fala mítica. No entanto, Barthes postula que há resistências diferentes entre elas. Sob esse aspecto, “A língua, que é a linguagem mais frequentemente roubada pelo mito, oferece fraca resistência. Ela própria contém certas predisposições míticas, o esboço de um aparelho de signos destinados a manifestar a intenção com que é utilizada” (BARTHES, 1972, p. 152). Barthes reitera que essa fragilidade da língua se dá porque:

A língua presta-se ao mito de um outro modo: é muito raro que ela imponha desde o início um sentido pleno, indeformável. Isto provém da abstração do seu conceito: o conceito *árvore* é vago, presta-se a múltiplas contingências. Sem dúvida que a língua dispõe de todo um aparelho apropriativo (*esta árvore*, a *árvore que* etc.); mas em volta do sentido final [da língua] permanece sempre uma espessura virtual onde flutuam outros sentidos possíveis: o sentido pode, quase constantemente, ser *interpretado*. Poder-se-ia dizer que a língua propõe ao mito um sentido aberto. O mito pode facilmente insinuar-se, crescer dentro do sentido (BARTHES, 1972, p. 153).

Posto que a fala mítica independe de sua matéria, ela pode ser alicerçada por representações orais ou não, escritas ou não, e assim são descobertos como possíveis vítimas de sua captura sistemas de comunicação como o cinema, a fotografia, a reportagem, o esporte, os espetáculos e a publicidade. Nessa lógica, faz sentido que o discurso literário esteja constantemente na mira do mito: suscetíveis a serem *interpretadas*, as narrativas se tornam suporte à naturalização da História.

1.3 Uma breve trajetória sobre o mito do autor

Associada à estrutura fugidia da língua em relação ao mito, a narrativa está presente em todos os tempos, lugares e sociedades conhecidas, manifestando-se “na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima [...], nos vitrais, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação” (BARTHES, 1971, p. 19) e em tantos outros gêneros discursivos.

No caso das sociedades etnográficas, termo utilizado por Barthes (2012) para designar os conjuntos populacionais primitivos, as narrativas se ligam diretamente à vida coletiva, “sendo as suas manifestações mais comuns do que pessoais, no sentido de que, ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos” (CANDIDO, 1965, p. 57). Sob essa perspectiva, as histórias contadas não são assumidas por uma pessoa, mas por um mediador cujo gênio ou autoridade sobre o significado do texto não é a medida utilizada para “a apreciação”, mas o domínio do código narrativo, a execução apropriada das normas e, em uma palavra: a performance.

Não obstante, com o declínio dos valores estabelecidos na Antiguidade Grecolatina e na Idade Média feudal, a obra passa a ter um proprietário: a ciência literária ensina, então, a respeitar o manuscrito e as intenções proferidas por aquele que o redigiu e, assim, a sociedade postula a legalidade da relação do escritor com o seu produto — os direitos autorais. Em suma, uma determinação mítica do mundo sobre a obra e uma apropriação da obra ao seu autor tomam o espaço, como identifica Barthes:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor (BARTHES, 2012, p. 58).

Na passagem, o pensador destaca o percurso responsável por constituir, na Modernidade, o vínculo existente entre a personagem ou, melhor dito, a figura do autor e a ideologia individualista, máxime de tal era: o capitalismo, filosofia ou prática econômica que encontra no positivismo o seu ponto de inflexão. Sob uma certa leitura de “A morte do autor”, cuja fundamentação se acha na fase em que Barthes (2001, p. XV) supostamente abandona o “[...] modelo estrutural e recorre à prática do Texto infinitamente diferente”, seria possível constatar uma discrepância entre o império do Autor e a produção de um “mito”, conceito inicialmente integrante da primeira fase

teórico-metodológica do crítico, em que procurou desenvolver cientificamente uma denúncia do discurso pequeno-burguês francês responsável por converter “a sua cultura histórica de classe em natureza universal” (2001, p. XIII). Isso se daria pois, enquanto nesse primeiro momento Barthes privilegiaria um “método fundamental de crítica ideológica” (BARTHES, 2001, p. XIII) — pautado na esperança da consolidação dos paradigmas da Semiologia —, na última, ele lançaria o seu olhar para o descentramento das estruturas, o afastamento dos significados ou, em uma expressão: o questionamento do próprio discurso semiológico.

Por um lado, essa visada parece solapar a tese basilar deste estudo, a de que haveria a possibilidade de entrever na imagem do autor que deseja “exprimir-se” em sua obra — no sentido que Barthes (2012, p. 62) confere à palavra — a disposição sintagmática de um mito composto por um significante oriundo da língua (o sentido) superposto por um outro (a forma) ideologicamente orientado. Não obstante, tal contingência, menos do que uma fragilidade, é o desenlace do que Barthes (2001, p. XVI) denominou como suas “três experiências semiológicas”: *Mitologias*, *Sistema de Moda* e “A morte do autor”, respectivamente. A interseção desses períodos poderia ser percorrido a partir da metáfora construída pelo próprio crítico, durante seu último “estágio”:

Dizem que o Rei Luís XVIII [...] mandava o cozinheiro fazer várias bistecas empilhadas umas sobre as outras, das quais só comia a de baixo, que tinha recebido assim o suco filtrado de todas as outras. Do mesmo jeito, eu gostaria que o momento presente da minha aventura semiológica [no qual “A morte do autor” se enquadra] fosse, como no caso no caso das bistecas reais, tecido da matéria mesma que deve ser filtrada; que o filtrante fosse o próprio filtrado, como o significado é o significante; e que por conseguinte *se encontrassem no meu trabalho presente as pulsões que animaram todo o passado dessa aventura semiológica [...]* (BARTHES, 2001, p. XVI, grifos nossos).

Como afirma, por intermédio de uma aspiração, as suas três heranças se achariam não isoladas em espaços completamente desprendidos. Ao contrário, tal como os bifés de Luís XVIII, elas passariam a se (re)constituir em um processo de retroalimentação resolutamente transversal, de sorte que seríamos capazes de ouvir, mediante a reconstituição de suas concepções, diferentes aspectos em um mesmo texto. Todavia, sabemos que nem tudo se manteve perfeitamente justaposto ao largo de sua produção crítica. Segundo Barthes, dois tópicos foram substancialmente transformados em seu itinerário: no primeiro comentário, a própria Semiologia, cerne do sistema mitológico deste artigo, seria assinalada por um teor de cientificidade incomum, pois, como apontou posteriormente em *Aula* (BARTHES, 2007), esta variaria entre um caráter negativo (isto é, sem princípios a-históricos e a-corpóreos) e um outro ativo, bem definido como “uma semiotropia: voltada para o signo, este a

cativa e ela o recebe, o trata e, se for preciso, o imita, como um espetáculo imaginário” (BARTHES, 2007, p. 40). Em decorrência, a modificação ulterior residiria precisamente no posicionamento de tal Semiologia frente ao engajamento ideológico, como o autor indica no seguinte excerto:

O escopo da semiologia não é mais simplesmente, como no tempo das *Mitologias*, a tranquilidade da consciência pequeno-burguesa; é o sistema simbólico e semântico de nossa civilização, na sua totalidade; é muito pouco querer mudar conteúdos; é *necessário sobretudo fissurar o próprio sistema do sentido*: sair do cercado ocidental, como já postulei no meu texto sobre o Japão (BARTHES, 2001, p. XVII, grifos nossos).

Considerando as proposições anteriores, que dão conta de demonstrar as alterações e manutenções conceituais intrincadas no percurso teórico de Barthes, notamos que o que está em jogo não é a supressão ou o desmonte da categoria do “mito” no interior da Semiologia — mas o seu alargamento, a sua expansão ou a sua dilatação rumo a uma variedade de concatenações resultantes das consideráveis mudanças nas posturas epistemológicas e políticas por ele realizadas. Portanto, se há algo que se mantém no decorrer das combinações diligenciadas por Barthes é a afirmação da necessidade e da urgência da Semiologia (logo, de seus preceitos) para o avanço da crítica ideológica, cujo fim seja a perfuração do próprio sistema gerador de sentidos. Como resultado, o reconhecimento das relações estabelecidas entre a linguagem e a ideologia na figura ou na personagem do autor teriam tão somente uma única abordagem, aquela designada por ele ao avaliar o seu trajeto: “[...] mas continuo convencido de que toda crítica ideológica, se quiser escapar à pura insistência de sua necessidade, deve ser e não pode ser senão semiológica: analisar o conteúdo ideológico da semiologia, como pretendia a estudante de há pouco, só poderia fazer-se ainda por vias semiológicas” (BARTHES, 2001, p. XIII–XIV).

Assim, como o crítico afirma, a criação do autor-indivíduo é um fato ideológico nascido com a Modernidade: nada mais do que um roubo de linguagem (ou seja, um sentido tornado forma) intrinsecamente cingido ao sistema de exploração do trabalho capitalista, ele é tributário de uma representação burguesa da relação entre o ser humano e o mundo. Aparentemente insignificante e indiferente, tal efabulação normaliza princípios ideológicos mediante a uma anonimidade que, praticada em distintos domínios da sociedade, passa a ser vivida como uma lei, nem burguesa nem proletária, mas “eterna”, “tautológica”, “natural”, no sentido ontológico.

Todavia, em razão de a burguesia se definir como “a classe social que não quer ser denominada” (BARTHES, 1972, p. 158), mas cuja ideologia permeia os distintos rincões da vida pública, essa crença foi variável ao longo da história: haveria, segundo Barthes (1971), os mitos da pessoa, do narrador e da verossimilhança no universo diegético das personagens.

Na primeira visada desse mito, o doador do texto é a pessoa do autor, com as suas experiências, os seus gostos e as suas paixões. A narrativa não passa da expressão de uma personalidade exterior, cuja intenção delimita de uma ponta à outra a produção dos sentidos. Na esfera da crítica, a explicação da “obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício” (BARTHES, 2012, p. 58).

Ainda deriva dessa ótica a ideia de um autor sem características psicológicas, mas que mantém a mesma postura construtiva e intencional. Jean Pouillon demonstra esse ponto de vista na explanação dos objetivos de seu trabalho como crítico: “a intuição [do crítico] dirigir-se-á para a intenção do autor, pois ela é que explica a impressão produzida sobre o leitor, muito mais do que o que chega a ser efetivamente realizado” (POUILLON, 1974, p. 9).

Na segunda versão, ao invés de atribuir a significação a uma entidade psicologizante, faz-se da voz enunciadora da narrativa a instância impessoal, total e superior da obra. Tal qual o clamor de Flaubert por uma escritura em que o ponto de vista eleito seja semelhante ao de um deus que manipula os componentes narrativos, “o narrador é ao mesmo tempo interior às suas personagens (pois sabe tudo que se passa nelas) e exterior (pois que nunca se identifica mais com uma personagem do que com outra)” (BARTHES, 1971, p. 48).

Na terceira perspectiva do mito, uma espécie de inversão da segunda, passa-se a acreditar que o conjunto de ações, sentimentos e planos vivenciados pelas personagens de uma obra tivesse que delimitar o alcance da intervenção do narrador, pois as peripécias deveriam se suceder como se as verdadeiras emissoras da narrativa fossem, de fato, as personagens. A verossimilhança tecida pelo autor se torna, por conseguinte, o parâmetro de legibilidade e qualidade da obra.

Em conclusão, todas as concepções apresentadas concebem o autor, o narrador e a personagem ou como “seres reais” ou como participantes de um nível de referenciação exterior ao do universo textual. Com efeito, desconsidera-se que tais actantes são “seres de papel” (BARTHES, 1971, p. 49) tecidos ao longo de um discurso cujo feitio material não pode ser confundido com o ficcional, pois postular essa relação analógica é reconhecer que, entre a pessoa e a sua linguagem, há uma relação homológica ao longo da qual o próprio autor utiliza signos a fim de exprimir a sua vontade e “que quem fala é quem escreve” (BARTHES, 1971, p. 49).

De maneira paralela à concepção moderna do autor-indivíduo, há a construção de um discurso contramítico que percebe a literatura como “esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57). As palavras desconcertantes de Barthes corroboram a sua própria tese de que não há ineditismo na escrita: o teórico não foi o primeiro a tentar abalar o império do Autor, como afirma em seu artigo “A morte do autor” (2012).

Apesar de Barthes não seguir necessariamente uma linha temporal ao tratar de algumas das figuras que questionaram o autor-indivíduo, declara ter sido o poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) o primeiro que:

viu e previu em toda a sua amplitude a necessidade de colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a objetividade castradora do romance realista —, atingir esse ponto em que só a linguagem age, “performa”, e não “eu” (BARTHES, 1968, p. 59).

No entanto, no ensaio “A flor de Coleridge” (1999b), Borges menciona outros escritores que, desde os fins do século XVIII, levantaram a questão da autoria. Não nos parece tão importante, no entanto, construir a cronologia exata de quem trouxe a discussão a princípio — considerando que essa seria uma estratégia contrária à noção de que a linguagem há de vir em primeiro lugar, e não a pessoa que assina a obra.

Além de Mallarmé, Barthes indica o escritor de *Em busca do tempo perdido* (1913) como figura iconoclasta, à medida que Marcel Proust (1871-1922) confundia a relação entre o escritor e suas personagens: “ao fazer do narrador, não aquele que viu ou sentiu, nem sequer aquele que escreve, mas aquele que vai escrever [...], Proust deu à escrita moderna a sua epopéia: por uma inversão radical, em lugar de pôr a sua vida no seu romance, como se diz freqüentemente, fez da sua própria vida uma obra” (BARTHES, 2012, p. 59). Em tempo, escapando dos apontamentos nominais, Barthes ainda localiza no Surrealismo como um todo a atribuição de um lugar soberano à linguagem, e afirma que o movimento, principalmente “ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a várias mãos” (BARTHES, 2012, p. 60), contribuiu para a dessacralização da imagem do Autor.

Se acrescentarmos aos nomes mencionados no texto as reflexões de Borges em *Outras inquisições* (1999a), em ensaios como “A flor de Coleridge”, percebemos que não é impossível encontrar os princípios contramíticos em — ironicamente — “grandes nomes” da literatura. No ensaio, Borges inicia com Paul Valéry (1871-1945), ponto diretamente em comum com Barthes, que também o menciona em “A morte do autor” (2012). O teórico francês comenta que Valéry reivindicou sem cessar a condição essencialmente verbal da literatura, comentário que pode ser sumarizado pela citação presente no ensaio borgiano:

Por volta de 1938, Paul Valéry escreveu: “A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, e sim a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo

sem mencionar um único escritor". Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação (BORGES, 1999b, p. 11).

Borges relembra que, já em 1821, Percy Shelley (1792-1822) deliberou sobre a infinitude de um único poema que originaria todos os outros escritos do passado, do presente e do porvir. Porém é a partir do estudo de uma nota de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) que o ensaio atinge seu ápice, ao acompanhar o modo pelo qual uma imagem poética se repetiu em três escritores heterogêneos: "Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho e lhe dessem uma flor como prova de que estivera ali, e ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... O que pensar?" (COLERIDGE *apud* BORGES, 1999b, p. 12). Em Herbert George Wells (1866-1946), outro homem vai ao futuro e retorna com uma flor; em Henry James (1843-1916), é a ida ao passado que motiva o enredo. Nas três situações, há o nexos entre real e imaginário, sustentado por personagens que trazem objetos de outras realidades para as delas, nas quais o objeto não poderia existir.

No entanto, questões como cópia ou influência não são os aspectos fulcrais em Borges. É mais relevante, para o autor, pensar sobre a doutrina de que 'todos os autores são um autor'. O crítico finaliza com uma sentença: "Aqueles que copiam minuciosamente um escritor fazem-no de modo impessoal, fazem-no por confundir esse escritor com a literatura, [...] por supor que se afastar dele em um ponto é afastar-se da razão e da ortodoxia" (BORGES, 1999b, p. 14).

Em sua obra, Borges nega as noções individualistas de autoria que projetam à figura arquetípica do Escritor (com 'e' maiúsculo) a posse da linguagem. Ele admite, em contraponto, que qualquer autor pressupõe a linguagem como um todo, no que diz respeito tanto à tradição literária quanto à existência de seus precursores, contemporâneos e (inclusive) sucessores. E talvez esteja aqui a principal similitude entre Borges e Barthes: não importa a ideia de *propriedade* por parte do autor-indivíduo. Essa noção deve ser substituída a fim de exaltar a linguagem como princípio de toda escrita, o que valida a posição do leitor e das influências sociais e históricas. Nesse sentido, Barthes declara:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. À semelhança de Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, a uma só vez sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa precisamente a verdade da escritura, o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original (BARTHES, 2012, p. 62).

Dessarte, não há mais a busca de intenção e significado ou de fonte e influência, pois a associação entre a autoridade e a obra cessa em detrimento da gênese do Texto: um conjunto de significantes rearranjados desde fontes indiscerníveis, anônimas e, contudo, já lidas.

2 O MITO ARTIFICIAL

O conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (2007) leva o mito do autor ao extremo de sua forma ao designar à ficção, por meio de estratégias tautológicas, a autoria de *Dom Quixote*. Miguel de Cervantes (1547-1616), o autor “original” da obra considerada o primeiro romance moderno, perde sua posição de posse em relação ao texto; e quem a assume é Pierre Menard, uma personagem cuja motivação paradoxal não é copiar *Dom Quixote*, mas “produzir páginas que coincidissem — palavra por palavra e linha por linha — com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 2007, p. 38).

Segundo Barthes, o procedimento de análise de um conto deveria “estabelecer inicialmente os dois conjuntos limites, o inicial e o terminal, explorando em seguida através de que caminhos, transformações e mobilizações chega o segundo a assemelhar-se ou diferenciar-se do primeiro” (1974, p. 78). No entanto, a organização de “Pierre Menard, autor do *Quixote*” não segue os parâmetros de uma narrativa cujo discurso é constituído por um vasto quadro de dados iniciais que evoluem algebricamente a um desfecho.

Ao contrário, há, em sua diegese, o desenvolvimento de dois panoramas semiológicos. O primeiro contextualiza brevemente a biografia de Pierre Menard e enumera a sua obra visível. O segundo, por sua vez, ocupa-se da significação de sua outra produção: a invisível, subterrânea e inconclusa. Simultaneamente, e a partir desses painéis, o texto elabora dois movimentos mitológicos em relação à Autoria: um de naturalização e outro de deciframento, deformação, destruição e libertação.

2.1 Primeiro movimento mitológico: captura e mitificação

Barthes descreve o mito como construção subsequente à primeira cadeia semiológica: ao se apropriar da linguagem cuja significação já está posta, o mito transforma o signo linguístico em significante mítico ao esvaziá-lo de sentido e reduzi-lo à pura função de matéria-prima. Isso porque “a fala mítica é formada por uma matéria já trabalhada em vista de uma comunicação apropriada” (BARTHES, 1972, p. 132). A partir disso, o processo mitológico se concentra em incorporar um novo conceito àquele significante que, uma vez destituído, não oferece resistência. No entanto, diferentemente do sistema semiológico primeiro, cujos signos são (até certo ponto) arbitrários, a significação mítica é sempre em parte motivada.

Sendo o mito uma fala roubada e restituída, é importante levar em conta que o significado primário, expresso na e pela língua, não é abolido no momento em que se conjura o segundo conceito, agora fixado pelo mito. Pelo contrário: o sentido do signo linguístico não é eliminado; a captura mítica necessita que ele exista para que consiga deformá-lo e aliená-lo. E assim é feita a naturalização forçada da História, que tem seus sentidos desfigurados e colocados a serviço da ideologia dominante.

Nesse sentido, a sistematização do mito se constitui por meio de um movimento duplo, através do qual o objeto roubado é ao mesmo tempo elemento final do sistema semiológico primeiro e elemento inicial do sistema semiológico segundo. Barthes explica que:

É preciso notar, em primeiro lugar, que, no mito, os dois primeiros termos são perfeitamente manifestos (ao contrário do que se passa em outros sistemas semiológicos): um não se “esconde” atrás do outro, estão ambos presentes *aqui* (e não um aqui e o outro lá). Por mais paradoxal que isto possa parecer, o mito não esconde nada: tem como função deformar, não fazer desaparecer (BARTHES, 1972, p. 143).

A relação que une o signo da língua ao significante do mito é, portanto, um vínculo de deformação, que retira a memória do objeto linguístico com o objetivo de torná-lo forma. Barthes diz que “a significação do mito é constituída por uma espécie de torniquete incessante” (BARTHES, 1972, p. 144) que se serve da falta de resistência da língua para que sejam alternados os conceitos a fim de, inocentemente, inserir o mito não como parte da História, mas da Natureza: “simultaneamente intelectual e imaginário, arbitrário e natural” (BARTHES, 1972, p. 144). Por outro lado, o escritor afirma que é possível revelar a fala mítica se suspendermos este torniquete de forma e sentido ao “focalizar cada um deles como um objeto distinto do outro e se aplicar ao mito um processo estático de decifração; em suma, se contrariar a sua dinâmica própria; numa palavra, se passar da situação de leitor do mito à situação de mitólogo” (BARTHES, 1972, p. 145).

Esse deslocamento é precisamente o que “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (2007) edifica ao dramatizar a naturalização da propriedade de um autor em relação a seus textos. Essencialmente similar ao processo mítico, o conto é construído por uma estrutura bipartida. A primeira desenvolve, ao mesmo tempo, o sistema semiológico primeiro e o sistema semiológico segundo: a elaboração linguística ao longo da narrativa fornece matéria-prima para que a significação seja introduzida. No texto, tanto a apresentação quanto a enumeração da obra visível de Pierre Menard reforçam a noção de Autor com ‘a’ maiúsculo: essa personagem positivista cuja obra se relaciona integralmente à sua vida; obra, inclusive, que pode ser explicada a partir da experiência do sujeito; sujeito, esse, que *possui* intenções a serem descobertas,

fontes e influências a serem sublinhadas em um campo teórico sedento por condicionar a leitura e o leitor.

“A obra visível que deixou este romancista pode ser fácil e brevemente relacionada” (BORGES, 2007, p. 34): eis a frase de abertura do conto. A literatura como discurso se torna meio de comunicação à fala mítica justamente ao disponibilizar esses oásis a serem ocupados por conceitos que são percebidos como parte de um sistema indutivo. Se nós, leitores, somos apresentados a signos que designam ao romancista em questão a posse de toda uma coletânea escrita, então é somente natural que vejamos no processo uma lógica causal, uma sequência de fatos jamais questionáveis.

Uma das estratégias narrativas que materializam o mito do autor no conto é a constituição do “prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’” (BARTHES, 2012, p. 58) na figura de Pierre Menard. Mais do que somente crível e verossímil, a personagem se torna quase real por meio da descrição precisa de fatos: datas, notas de rodapé e correspondências entre Menard e o narrador. Além disso, ele se apresenta como amigo do escritor fictício e exibe como motivação de sua própria escrita a tentativa de ampliar e corrigir “as omissões e adições perpetradas por madame Henri Bachelier” (BORGES, 2007, p. 34) em relação à bibliografia de Menard.

No entanto, a retificação do narrador é percebida por ele mesmo como ato sem valor próprio, à medida que necessita de dois altos testemunhos para que seja aprovada. Nas imagens da baronesa de Bacourt e da condessa de Bagnoregio, cujos títulos de nobreza outorgam autoridade ao “beneplácito” concedido ao amigo de Menard, é possível observar, metonimicamente, a burguesia francesa. A partir de um procedimento eminentemente satírico, percebemos a ficcionalização paródica da linguagem utilizada nos círculos literários típicos da cultura parisiense do século XX, como exposto por Franco (2017), com adjetivos qualificadores dos ambientes e de seus frequentadores:

A baronesa de Bacourt (em cujos *vendredis* inesquecíveis tive a honra de conhecer o pranteado poeta) houve por bem aprovar as linhas que seguem. A condessa de Bagnoregio, um dos espíritos mais finos do principado de Mônaco (e agora de Pittsburg, Pennsylvania, depois de suas recentes bodas com o filantropo internacional Simon Kautzsch, tão caluniado — ai! — pelas vítimas de suas desinteressadas manobras), sacrificou “à veracidade e à morte” (são dela tais palavras) a senhoril reserva que a distingue e, numa carta aberta publicada na revista *Luxe*, igualmente me concede seu beneplácito. Esses títulos de nobreza não serão, creio, insuficientes (BORGES, 2007, p. 34–35).

Barthes caracteriza o mito como “um sistema ideográfico puro onde as formas são ainda motivadas pelo conceito que representam, sem, no entanto, cobrirem a

totalidade representativa desse conceito” (BARTHES, 1972, p. 148). Sob essa perspectiva, arriscamos dizer que não há significante que melhor illustre a fala mítica em torno da Autoria do que a imagem criada pela enumeração das obras de Menard — verificada, constatada e descrita pelo narrador. A lista meticulosamente fabricada, na qual a Pierre Menard é concedida a autoria de peças como sonetos simbolistas, monografias acerca de Descartes e Leibniz e artigos técnicos sobre xadrez, apresenta dezenove peças que formalizam a sua *obra visível*.

Ao dispor a bibliografia de Menard em ordem cronológica, a lista se torna, simultaneamente, sentido e forma: e a partir do conceito de Verdade imposto ao leitor, que lê o catálogo como sistema fatural, o mito do autor se fortalece. No entanto, o movimento duplo emerge quando, apesar de a descrição das peças contribuir para o efeito do real e corroborar a mitificação do discurso, há mesmo na figura de Menard um projeto de desconstrução. Isso porque sua sustentação como autor-indivíduo é baseada no uso da própria linguagem burguesa para que, mais tarde, seja desmitificada.

A precisão de dados em relação às obras de autoria do escritor fictício constrói essa espécie de retórica que transgride o modelo proposto por um texto específico em produções como a da letra ‘O’: “Uma transposição em alexandrinos do *Cemitière marin* de Paul Valéry (N. R. F., janeiro de 1928)” (BORGES, 2007, p. 36). Ao alterar os decassílabos do renomado poeta francês e transformá-los em alexandrinos, Menard utiliza artifícios que vão de encontro à possibilidade de metamorfose escritural, prática plausível somente se se desaba o império do Autor. Santiago (2000), explana:

A agressão contra o modelo, a transgressão ao modelo proposto pelo poema de Valéry situa-se nessas duas sílabas acrescentadas ao decassílabo, pequeno suplemento sonoro e diferencial que reorganiza o espaço visual e silencioso da estrofe e do poema de Valéry, modificando também o ritmo interno de cada verso. A originalidade, pois, da obra *visível* de Pierre Menard reside no pequeno suplemento de violência que instala na página branca sua presença e assinala a ruptura entre o modelo e a cópia, e finalmente situa o poeta em face da literatura, da obra que lhe serve de inspiração (SANTIAGO, 2000, p. 24).

O fato de existir, no discurso sobre a obra visível de Menard, a perpetuação do mito do autor com a captura do sistema semiológico primeiro — a língua —, que reforça a ideia de autoria por meio da lista referencial e da posse de obras, é como fundamentar uma noção para em seguida destruí-la. O narrador constrói o sistema semiológico segundo — o mito — ao descrever a vida de Menard, seus amigos e os ambientes que frequentava; ao, enfim, afirmar a relação intrínseca entre Vida e Escrita em relação às obras visíveis. Entretanto, a voz narrativa se ocupará, na segunda parte do conto, em desvendar sub-repticiamente o discurso da Autoria de outro escritor: Miguel de Cervantes. O que parece paradoxal à primeira vista reforça ainda mais a

teoria da morte do autor. Se a linguagem do autor de *Dom Quixote* pode ser roubada, por que a linguagem de Pierre Menard não poderia? Talvez seja esse o ponto culminante entre Borges e Barthes: à mostra de que a linguagem pode ser capturada a qualquer momento, não faz sentido que conceitos modernos de originalidade, cópia, influência e fonte existam.

Ao descrever o mito como linguagem roubada em *Mitologias* (1972), Barthes se volta à discussão da Literatura como um sistema mítico caracterizado que, segundo o autor, pode definir toda a nossa Literatura tradicional: “existe um sentido, o do discurso; um significante, que é esse mesmo discurso como forma ou escrita; um significado, que é o conceito de Literatura; uma significação, que é o discurso literário” (BARTHES, 1972, p. 155). Sendo o discurso literário a própria mitologia, Barthes sugere que a História, a partir do século XIX, modificou a consciência do escritor, provocando uma crise moral da linguagem literária: “a escrita revelou-se como significante, a Literatura como significação: rejeitando a falsa natureza da linguagem literária tradicional, o escritor deportou-se violentamente para uma antinatureza da linguagem” (BARTHES, 1972, p. 155).

Essa antinatureza da linguagem simboliza o que, de acordo com Barthes, alguns escritores tentaram fazer ao negar a escritura como sistema mítico; para tal, arriscaram-se a postular a redução do discurso literário a um sistema semiológico simples, seja por meio da “eliminação pura e simples do discurso”, seja pelo silêncio, “real ou transposto, manifestando-se como única arma possível contra o poder maior do mito: a sua recorrência” (BARTHES, 1972, p. 156). Apesar de seus exemplos incorporarem Flaubert e Sartre e não serem citados nomes da América Latina, o argumento barthiano é transponível à forma de fazer Literatura nos trópicos. Isso porque, conforme Santiago (2000):

O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor de seu projeto visível. O invisível toma-se silêncio em seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é ausência no modelo (SANTIAGO, 2000, p. 25).

Quando o analista literário se coloca em posição de mitólogo, há de lembrar que inclusive o movimento de libertação pode ser cativo do mito: constituídas por linguagem — o sistema semiológico menos resistente à captura mítica —, as tentativas libertárias não estão seguras, porque “o mito pode sempre, em última instância, significar a resistência que se lhe opõe” (BARTHES, 1972, p. 156). Torna-se encargo essencialmente difícil, portanto, reduzir o mito pelo interior. No entanto, está precisamente aí a fissura paradoxal que integra a fala mítica: constituído por linguagem — o sistema semiológico menos resistente à captura mítica —, o mito também pode ser capturado. Barthes intensifica:

Para dizer a verdade, a melhor arma contra o mito é talvez mitificá-lo a ele próprio, é produzir um mito artificial: e este mito reconstituído será uma verdadeira mitologia. *Visto que o mito rouba linguagem, por que não roubá-lo também?* [...] A língua é uma forma, não pode nunca ser nem realista nem irrealista. Pode apenas ser mítica, ou não, ou ainda, como em Bouvard et Pécuchet, contra-mítica (BARTHES, 1972, p. 156, grifo nosso).

De modo homólogo ao roubo da língua promovido pelo mito, bastará, para a sua própria mitificação, colocá-lo como ponto de partida de uma terceira cadeia semiológica e considerar a sua significação como o primeiro termo de um segundo mito. A própria fala mítica é capturada, então, pela estrutura utilizada na apropriação dos sentidos tornados forma.

2.2 Segundo movimento mitológico: destruição e metamitificação

A segunda parte de “Pierre Menard, autor do *Quixote*” constitui o segundo panorama semiológico e é, portanto, o do desdobramento do mito artificial; a ele serão associados os traços responsáveis por assinalar a forma esvaziada do discurso mítico acerca do autor — discurso que já é introduzido na descrição da obra visível do protagonista — e a sua resistência, cuja imposição surge a partir da retórica assumida pelo próprio narrador ao incorporar a voz da personagem de Pierre Menard e percorrer todo o projeto escritural subterrâneo, heroico e único desse autor fictício.

Dessa maneira, nos parágrafos iniciais da nota, a voz enunciadora — que, apesar de o intuito biográfico e paródico do texto, não é denominada —, dirige-se mais uma vez ao leitor empírico, a fim de elucidar o aparente delírio por trás do fato de a obra invisível do protagonista ser composta “do capítulo IX e do XXXVIII da primeira parte do *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo XXII” (BORGES, 2007, p. 37).

Em suas palavras (que se negam a figurar o esboço da imagem da personagem, como o fizeram Carolous Hourcade e a baronesa Bacourt), um excerto filológico de Novalis a respeito da correspondência completa de um autor com o outro e um texto incógnito, que mescla elementos carnavalescos para aprazer a plebe, inspiraram o projeto tresloucado de Menard. Esse não deveria ser confundido com “um *Quixote* contemporâneo” (BORGES, 2007, p. 38), mas com “o *Quixote*” (BORGES, 2007, p. 38): uma produção paradoxalmente capaz de coincidir “palavra por palavra e linha por linha” (BORGES, 2007, p. 38) com o texto de Cervantes — e não ser uma adaptação, uma transcrição mecânica do original, um plágio.

Para materializar tal programa, cuja caracterização já é disposta pelo narrador por intermédio de uma linguagem atravessada pela contradição entre os signos da cópia e da coincidência do corpo de significantes de ambos os textos, Menard seguiu

dois métodos. O primeiro consistiu em “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra os turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918” (BORGES, 2007, p. 39) e ser, em suma, o próprio Autor: Miguel de Cervantes, com a sua história, os seus sentimentos e a sua vida. Em lugar da escritura, “esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge todo o nosso sujeito” (BARTHES, 2012, p. 57), o protagonista optou por emular as ações da pessoa, do indivíduo em si.

De acordo com García-Lugo (2018), ao afastar o procedimento precedente “pela facilidade” (BORGES, 2007, p. 39), o protagonista abriu espaço, por meio de uma ironia que põe em equilíbrio significados distintos (‘facilidade’ e ‘impossibilidade’), a um árduo e interessante processo de “continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* mediante as experiências de Pierre Menard” (BORGES, 2007, p. 39). Essa chegada em *Quixote*, permeada por uma retórica que brinca e deforma os signos da autoridade — como podemos observar com a exclusão do “prólogo autobiográfico da segunda parte do *Dom Quixote*” (BORGES, 2007, p. 39) —, conota, em uma terceira cadeia de sentidos, a abolição da distância entre a escritura e a leitura: atitudes que, em uma só e mesma prática significante, são devolvidas à linguagem.

Tal retórica do narrador e do protagonista é a responsável por constituir a deformação do mito e, em sequência, o mito artificial. Essa estratégia atinge o leitor a partir de dois subcódigos, cuja integração garante ao texto a ambivalência necessária em direção ao roubo da significação, o último termo da segunda cadeia semiológica), tanto no trecho anterior quanto nos subsequentes. O primeiro deles implica uma transparência das ideias, uma circulação sem depósito, um percurso ideal de um espírito universal: a temporalidade fechada do passado absoluto, o esgotamento dos sentidos e a autoridade da pessoa do autor tomam lugar. O segundo código, mais “assombroso” do que o anterior, consiste em uma trapaça, uma esquiva e um logro que institui como técnica a prática contingente, “contraditória e superficial” (BORGES, 2007, p. 38) do deslize dos significados e da desobediência aos paradigmas temporais.

A operacionalidade do sistema dos dois subcódigos, sem o qual a mensagem da morte do autor não poderia ser emitida nem percebida, desdobra-se sobre a temática do estilo e da influência. Na passagem em questão, o narrador do conto integra o código das atribuições anacrônicas e reconhece a presença de Menard no capítulo XXVI de *Quixote*, que, por sua vez, traz à sua lembrança um verso retirado da peça de Otelo, escrita por William Shakespeare. O trecho se assemelha ao Borges de “Kafka e seus precursores” (1999c), que passa a “reconhecer sua voz [a de Kafka], ou seus hábitos, nos textos de diversas literaturas e de diversas épocas” (BORGES, 1999c, p. 77).

Por sua vez, logo após a citação de Shakespeare, o resenhista volta ao primeiro código: aquele que se aproxima do que Barthes (2012) denomina a *imposição de um travão*, a promoção de um significado último e o fechamento da escritura, ao perceber a inexplicabilidade de um francês “devoto essencialmente de Poe, que gerou

Baudelaire, que gerou Mallarmé, que gerou Valéry, que gerou Edmond Teste” (BORGES, 2007, p. 40) escolher precisamente o *Quixote* para redigir.

Como se vê, é através do jogo com os códigos da libertação da escritura, de um lado, e da filiação do texto, de outro, que a intenção do mito do autor passa a ser petrificada, purificada, eternizada, roubada, tornada ausente pela reconstituição artificial de um corpo de significantes, agora condicionados a um estatuto de ingenuidade observada. Por meio de ambiguidades, ironias e paradoxos aparentes, a retórica de “Pierre Menard, autor do *Quixote*” mostra, sem criticar frontalmente, a veleidade constitutiva da autoridade cuja extensão individual encerra a hemorragia de aproximações e afastamentos que é o Texto.

Na carta citada pelo narrador para elucidar a questão da seleção da obra espanhola, lemos que, além de o título equivaler à imprecisa imagem anterior de um livro não escrito, Menard teria uma tarefa ainda mais fastidiosa do que a de Cervantes. Enquanto esse “ia compondo a obra imortal um pouco à *la diable*, levado pela inércia da linguagem e da invenção” (BORGES, 2007, p. 40), aquele restabelecia literalmente o que o artista ibérico fizera espontaneamente. Em decorrência, interpunha-se três adversidades ao seu empreendimento: a necessidade da criação formal e psicológica, a obrigação de sacrificar esse mesmo ensejo “ao texto ‘original’” (BORGES, 2007, p. 41) e uma terceira, cujos vocábulos de Menard ilustram apropriadamente, no segmento a seguir:

[...] A essas travas artificiais é preciso somar outra, congênita. Compor o Quixote em princípios do século XVII era uma empreitada razoável, necessária, quem sabe fatal; em princípios do século XX, é quase impossível. Trezentos anos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexísimos fatos. Entre eles, para apenas mencionar um: o próprio Quixote’ (BORGES, 2007, p. 41).

Podemos constatar na oposição dos dois obstáculos iniciais os códigos da retórica capturada pelo mito artificial: apesar de a identidade externa da obra do francês coincidir com a do espanhol, temos, por um viés, o movimento de diferenciação, ruptura e transgressão promovido na versão apógrafa; e, por outro, o entrave da repetição, da manutenção e da conformidade do manuscrito à autoridade cerceadora do composto original. Não obstante, usando o discurso mítico da propriedade do sentido do texto pelo Autor — referimo-nos aos significantes empregados na comparação, por exemplo —, Menard desvela, na carta, a relevância de outros aspectos para a impossibilidade mas também o entendimento do projeto, como a distância histórica entre si mesmo e Cervantes. É exatamente tal longinquidade que leva o narrador a colocar as versões lado a lado, como acompanhamos abaixo:

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

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

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

...a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro (BORGES, 2007, p. 42–43).

Por mais que o narrador não focalize tal elemento, não há diferença vocabular, sintática, estrutural alguma entre as duas versões, a de Cervantes, e a outra: a “cópia” de Menard. No entanto, é precisamente essa correspondência verbal que abre espaço, através da forma já esvaziada do texto de Menard, a uma terceira rede de significações: a de que o que atua no transbordamento dos sentidos e na própria noção tradicional de autoria/genialidade que deve se reciclar e inovar continuamente “não é [somente] a sua atualização linguística ou espaço-temporal das personagens” (PETRIN GRANDE, 2013, p. 141-142).

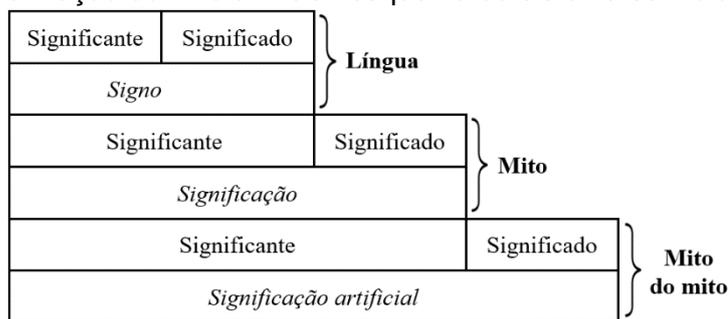
Uma proposição como esta indica a variação dos significados a despeito da permanência dos significantes e levanta questões como: “Qual a intenção de um texto que repete *ipsis litteris* um anterior? Seria legítimo o *Quixote* de Menard? Ou essa obra pertence tão somente a Cervantes?” (PETRIN GRANDE, 2013, p. 140). A resposta às indagações de Petrin Grande (2013) parece ser dada pelo próprio narrador, que deslinda as divergências existentes entre os dois documentos: para ele, enquanto as linhas cervantinas emanam uma indelicadeza oriunda da integração da “realidade provinciana de seu país” (BORGES, 2007, p. 41) às ficções cavaleirescas, as menardianas espargem uma sutileza provinda da seleção de um universo sem ciganices, conquistadores ou místicos, cuja terra de Carmen e o século de Lope servem de pano de fundo definitivo.

Ainda, o narrador informa que ao passo que o *Quixote* de Cervantes se põe ao lado das armas — e não das letras —, o de Menard, mais próximo a Rusell, rediz o mesmo argumento, mas com o intuito de seguir o hábito de difundir ideias que fossem o reverso das suas. Como constatamos na citação transcrita, a obra cervantina também se assemelha, na colocação do narrador, a uma enumeração do século XVII. Já a menardiana, mais filosófica e adjacente aos filões teóricos de William James, “não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem” (BORGES, 2007, p. 45), de sorte que a verdade se transfiguraria em apenas mais uma versão dos acontecimentos. Estilisticamente, os seus trabalhos também se diferem: arcaizante e estrangeiro, o do francês destoa do espanhol, o escritor cuja

pena é capaz de manipular a língua castelhana com a maestria de um nativo, de acordo com o narrador.

Como a voz enunciativa argumenta, ao pormenorizar os detalhes que separam a semiose das obras, embora haja uma rígida convergência dos vocábulos, o ofício subterrâneo de Menard “é o paradoxo do segundo texto que desaparece completamente, dando lugar à sua significação mais exterior, a situação cultural, social e política em que se situa o segundo autor” (SANTIAGO, 2000, p. 24). Nesse sentido, assoma-se a esse descerramento da obra pela História a ideia de que ambos os textos só se tornam discrepantes “quando pensamos no campo não imanente: na importância do leitor na criação de um sentido. O artifício afirma a quase impossibilidade de ser um escritor original no século XX. A maneira como foi lido Cervantes na sua época e no tempo de Menard vai ser totalmente diferente” (RIVERA, 2017, p. 127). A fim de exprimir o modo pelo qual tais funções são articuladas na estrutura semiológica da narrativa, observemos uma esquematização que ilustra exclusivamente os níveis de produção de sentido da passagem do *Quixote* de Cervantes a Menard:

Figura 2 – Formação do mito artificial: esquema do sistema semiológico terceiro



Fonte: Autores (2021).

Ao ter os seus significantes deformados pelo mito, os signos da primeira cadeia semiológica — presentes na lista de obras assinadas por Menard ou na citação dos versos de Cervantes, a título de exemplo —, passam a operar, já sob a jurisdição do primeiro mito, com o objetivo de certificar e naturalizar uma univocidade do Texto que é determinada e validada pelo prestígio pessoal do indivíduo-Autor, na concepção burguesa.

Todavia, ao sobrepor à significação mítica do conceito de Autor uma terceira cadeia semiológica (genuinamente metamítica), Borges confere à retórica ambígua das personagens e ao discurso que as atravessa uma possibilidade de captura da linguagem anteriormente esvaziada. Essa visada pode ser comprovada pela plurivocidade de sentidos que saltam do trecho copiado por Menard de um texto de Cervantes mitificado ou ainda, apesar de que mais diretamente, pela crítica feita pelo protagonista em sua carta ao narrador: “‘O Quixote’, disse-me Menard, ‘foi antes de tudo um livro agradável; agora é uma ocasião para brindes patrióticos, soberba

gramatical, obscenas edições de luxo. A glória é incompreensão e, quem sabe, a pior delas” (BORGES, 2007, p. 43).

É, portanto, nesse furto do movimento de “entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédula estupefação o que o *doctor universalis* pensou” (BORGES, 2007, p. 44) onde reside a força de “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, como o próprio Santiago concebeu ao mostrar o processo de deslocamento dos sentidos promovidos pelo encontro dos códigos da retórica cervantina e menardiana:

A presença de Menard — diferença, escritura, originalidade — instala-se na transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta. A originalidade do projeto de Pierre Menard, sua parte visível e escrita, é consequência do fato de ele recusar aceitar a concepção tradicional da invenção artística, porque ele próprio nega a liberdade total do artista (SANTIAGO, 2000, p. 25).

Assim, tal qual Santiago descreve, ao negar a concepção artística mítica e instalar uma outra percepção dos meios de elaboração da literatura, Menard “enriqueceu [...] a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos insta a percorrer a *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida* [...]” (BORGES, 2007, p. 44-45) ou a contemplar o *Quixote* desde o olhar de Menard, de sorte que todo o texto passe a ser “escrito eternamente *aqui e agora*” (BARTHES, 2012, p. 61) e que a sua fonte, a sua voz (o autor) não seja mais o seu lugar, mas a leitura.

Em consequência da instituição de uma técnica que impõe a escritura e a própria leitura como uma atividade devidamente denominada de performativa e contrateleológica — isto é, em que se “procede uma isenção sistemática do sentido” (BARTHES, 2012, p. 63) — se torna “lícito ver no *Quixote* ‘final’ uma espécie de palimpsesto” (BORGES, 2007, p. 44), pergaminho cujos registros anteriores foram raspados para permitir uma nova escritura mas que de alguma forma ainda são visíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Questões que contemplam autoria e, portanto, individualidade se mostram essenciais e inevitáveis em uma sociedade cuja tessitura passa a ser, desde a Modernidade, detalhadamente arquitetada com base no prestígio da “pessoa humana”. A edificação do sistema capitalista por meio de estratégias positivistas e ideologicamente compenetradas na obtenção de lucro contextualiza a criação da figura do Autor. Na perspectiva da narratologia, é possível contemplar indagações referentes ao autor com frequência, especialmente em debates contemporâneos sobre as escritas de si. Há a preocupação de que seja distinguido o sujeito empírico

da voz narrativa em relatos autobiográficos, por exemplo; e permanece no senso comum uma visível confusão entre narrador e autor.

Os narradores de Jorge Luis Borges assinalam a escritura em primeira pessoa levando os limites dos sujeitos ao extremo, sejam personagens sejam outros escritores de uma realidade cujos contornos deixam de ser visíveis. Como fogos-fátuos, as vozes enunciativas da obra de Borges emanam de terrenos pantanosos e se propõem a discutir o ter e o ser. Ao final de “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (2007), o leitor se vê diante de uma incumbência inquietante e silenciosa: se a linguagem de Cervantes, escritor do imenso *Dom Quixote*, pôde ser capturada, reproduzida e realocada por um autor fictício, poderia ‘eu’, intermediário entre Borges e Texto, inverter o trabalho de Pierre Menard? Barthes declara: “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2012, p. 64). Nesse sentido, se, na estrutura semiológica, “Cervantes” é somente um nome, que assume uma função na narrativa, então “Menard” se torna igualmente apenas mais um nome para o leitor. Não há sequer a possibilidade de uma desmitificação derradeira: o Quixote de Menard não é o ponto final.

De forma ambígua, o narrador do conto afirma: “Infelizmente, apenas um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho do anterior, poderia exumar e ressuscitar essas Troias...” (BORGES, 2007, p. 44), que são as escritas prévias de Menard, ou seja, as suas leituras. Há, desse modo, a destruição integral de quaisquer ideais proprietários por parte dos autores, a partir do momento que emerge a abertura completa do Texto em direção ao leitor. Como Barthes expressa: “um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor” (BARTHES, 2012, p. 64). De agora em diante, a escritura está liberta e se torna uma espécie de prática hermenêutica e simbólica, composta por operações infinitas de metamitificação.

Referências

- BARTHES, R. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- BARTHES, R. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, R. *A aventura semiológica*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, R. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1972.
- BARTHES, R. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES, R.; GREIMAS, A. J.; BREMOND, C. *et al. Análise estrutural da narrativa*: pesquisas

- semiológicas. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 3. ed. Petrópolis: Vozes Limitada, 1971.
- BORGES, J. L. “Pierre Menard, autor do Quixote”. In: *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, J. L. *Outras inquisições*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999a.
- BORGES, J. L. “A flor de Coleridge”. In: *Outras inquisições*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999b.
- BORGES, J. L. “Kafka e seus precursores”. In: *Outras inquisições*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999c.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- FRANCO, G. N. “Guerra e Paz em ‘Pierre Menard, autor do Quixote’, de Jorge Luis Borges”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, p. 643-660, 2017.
- GARCÍA-LUGO, A. “Mundo narrativo em ‘Pierre Menard, autor del Quijote’, de Jorge Luis Borges”. *La Colmena*, Toluca, v. 1, n. 97, p. 9-22, 2018. Disponível em: <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/9152>. Acesso em: 23 fev. 2021.
- PADILHA, C. V. Q. *O conceito de mito na obra de Roland Barthes: desdobramentos e atualidade*. 2014. 70 f. Dissertação de Mestrado em Comunicação. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PERRONE-MOISÉS, L. “Prefácio”. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- PETRIN GRANDE, K. C. “A morte de Cervantes, o nascimento de ‘Quixotes’”. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 137-146, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5013>. Acesso em: 21 fev. 2021.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysas de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- RIVERA, J. “Pierre Menard: Leitor-Criador”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 17, n. 27, p. 121-133, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2017v17n27p121>. Acesso em: 27 fev. 2021.
- SANTIAGO, S. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

Recebido em: 16/04/2021 **Aceito em:** 05/07/2021

Referência eletrônica: BERNDT, Jorge Antonio; PEZZINI, Paula Grinko. Aproximações semiológicas entre Barthes e Borges: O mito artificial em “Pierre Menard, autor do Quixote”. *Criação & Crítica*, n. 30, p., set. 2021. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.