

TATIANA DA SILVA CAVERDE

TEXTOS-BORGES
APROPRIAÇÕES NA
LITERATURA CONTEMPORÂNEA



TEXTOS-BORGES
Apropriações na literatura
contemporânea

UNIVERSIDADE FEDERAL DE RORAIMA – UFRR

REITOR | EDITORA DA UFRR

José Geraldo Ticianeli

Diretor da EDUFRR
Carlos Vicente Joaquim

VICE-REITOR

Silvestre Lopesda Nóbrega

CONSELHO EDITORIAL

Titulares | Suplentes

Ariosmar Mendes Barbosa	Rileuda de Sena Rebouças
Georgia Patrícia da Silva Ferko	Victor Hugo Lima Alves
Rosinildo Galdino da Silva	Gilmara Maria Duarte Pereira
Guido Nunes Lopes	José Teodoro de Paiva
Rafael Assumpção Rocha	Jaci Guilherme Vieira
Raquel Voges Caldart	Ramão Luciano Nogueira Hayd
Simone Rodrigues Silva	Edileusa do Socorro Valente Belo
Ana Paula da Rosa Deon	Maria do Socorro Valente Belo
Priscila Elise Alves Vasconcelos	Jhébica Luara Alves de Lima
Altiva Barbosa da Silva	Fábio Luiz Wankler
Madiana Valéria de Almeida Rodrigues	Lilian Leite Chaves
Ricardo Carvalho dos Santos	Maria Bárbara de Magalhães Bethonico
Paulo Jeferson Pilar Araujo	Roni Petterson de Miranda Panheco



Editora da Universidade Federal de Roraima-
Campus do Paricarana – Av. Cap. Ene Garcez,2413,
Aeroporto – CEP:69.310-000. BoaVista-RR– Brasil
e-mail:editora@ufr.br

A Editorada UFRR é filiada à:



TEXTOS-BORGES
Apropriações na literatura
contemporânea

Tatiana da Silva Capaverde



Boa Vista - RR
2023

Copyright © 2023
Editora da Universidade Federal de Roraima

Todos os direitos reservados ao autor, na forma da Lei.
A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei n. 9.610/98) e é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Projeto Gráfico e Capa
ABRAÃO BATISTA

Imagem da Capa
TATIANA DA SILVA CAPAVERDE

Diagramação
ABRAÃO BATISTA

Revisão Técnica
SONYELEN FONSECA FERREIRA

Dados Internacionais de Catalogação Na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da Universidade Federal de Roraima

C236t Capaverde, Tatiana da Silva.
Textos-Borges : apropriações na literatura contemporânea /
Tatiana da Silva Capaverde. – Boa Vista : Editora da UFRR, 2023.
217 p.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5955-050-0

1 – Literatura latino-americana. 2 – Apropriação. 3 – Autoria.
4 – Pós-produção. 5 – Borges, Jorge Luís. I – Título. II –
Universidade Federal de Roraima.

CDU – 860(82)

Ficha Catalográfica elaborada pela: Bibliotecária/Documentalista:
Shirdoill Batalha de Souza - CRB-11/573 - AM

A exatidão das informações, conceitos e opiniões
é de exclusiva responsabilidade dos autores.

O texto deste livro foi avaliado e aprovado por pareceristas ad hoc.

SUMÁRIO

PREFACIO	7
TEXTOS-BORGES: NOME COMO ADJETIVO.....	9
 DEBATES AUTORAIS	
A PRESENÇA AUSENTE DO MORTO: AUTOR-LEITOR.....	16
BORGES E (O)S OUTRO(S)	30
DETETIVES NA BIBLIOTECA: BORGES E BEGAZO COMO AUTORES LEITORES.....	45
A ESTRUTURA POLICIAL EM EMMA ZUNZ DE BORGES E LOS TESTIGOS DE JAIME BEGAZO	63
BORGES, POE E VERISSIMO: OS AUTORES ASSASSINOS	73
 DEBATES INTERTEXTUAIS	
TEXTOS-BORGES EM REVERBERAÇÕES.....	92
EL ALEPH DE FONTANARROSA E FOGWILL	109
EL ALEPH ENGORDADO PELA ESTETICA NEOVANGUARDISTA.....	125
O REMAKE DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO.....	136
MARCAS AUTORAIS EM EL HACEDOR DE BORGES E DE MALLO.....	166
 ENFIM... SEM FIM.....	183
REFERÊNCIAS.....	195
SOBRE A AUTORA.....	208

PREFACIO

A pesquisa aqui publicada é o resultado do doutoramento¹ realizado no período de 2012-2015 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense sob orientação da professora Dra. Livia Reis. A proposta é, a partir do alargamento dos conceitos de autoria e originalidade em tempos contemporâneos, analisar a função autoral em textos que desautorizam o autor da detenção de sentido e praticam a intertextualidade e a pós-produção como atos constitutivos da criação literária a fim de demonstrar que o conceito de autor passa a abarcar a função de autor-leitor nas apropriações realizadas do nome e dos textos de Jorge Luís Borges. Para tanto o tema é abordado sob dois aspectos: a presença de Jorge Luís Borges como personagens em textos alheios e a prática da reescrita por autores contemporâneos de “El Aleph” e *El Hacedor* do mesmo autor. Objetiva-se mostrar que Borges é um morto presente, que continua a atuar como autor em convivência com autores contemporâneos no universo ficcional e que seus textos-Borges continuam a reverberar em textos alheios, uma vez que na contemporaneidade o conceito de autoria está ressemantizado, o autor está vivo e atuante na malha das letras, sendo mantido e alimentado pelas mitografias e pela função autoral exercida por diferentes agentes na trama narrativa. A partir das diferentes formas de apropriação realizadas a partir dos textos-Borges é possível demonstrar as diversas manifestações das relações entre passado e presente, entre a escrita e a leitura, entre a continuidade e a ruptura que convivem na contemporaneidade.

Para compor o corpus foram escolhidas obras escritas em nosso século a fim de observar as reverberações de Borges na escrita contemporânea de língua espanhola e portuguesa. Em DEBATES AUTORAIS observa-se a figura de Jorge Luis Borges em textos alheios, sua presença em forma de personagem acompanhado de suas mitografias e biografemas. O desenvolvimento das análises tem como pressuposto teórico o alargamento do conceito de autor

¹ O trabalho no formato monográfico está disponível na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do IBICT sob o título **A Apropriação na Literatura Contemporânea: as reverberações de Borges e seus textos**. Extratos parciais da pesquisa foram publicados em artigos que constam no Currículo Lattes da autora.

que, após sua morte (Bakhtin, Barthes, Foucault) e seu posterior renascimento (Barthes, Agamben), passa a ser entendido como uma presença ficcionalizada e simulada na estrutura narrativa. Observa-se que, no âmbito discursivo, o autor volta a estar presente e possuir voz, mesmo sendo descentralizada, assumindo a liberdade de exercer também a função de autor-leitor, seja ele crítico, compilador ou pós-produtor; e, no âmbito narrativo, passa a figurar como tema e personagem através dos formatos metaficcionais e autoficcionais. As relações intertextuais também são tratadas, principalmente, no que diz respeito à exploração ou desconstrução da estrutura da narrativa de enigma, que é comum aos dois textos selecionados. O foco da análise é observar a constituição autoral no texto, isto é, de que forma coabitam as vozes autorais e como que a presença borgeana se faz presente. As obras analisadas são a novela *Los Testigos* (2005) de Jaime Begazo e o romance *Borges e os Orangotangos Eternos* (2000) de Luis Fernando Veríssimo. Ambas são formas de releitura da narrativa de enigma que contam com a presença de Borges como personagem.

Em DEBATES INTERTEXTUAIS, a proposta é analisar a apropriação de textos específicos de Borges por autores contemporâneos. É apresentado um alargamento teórico do conceito de obra e a defesa do uso do conceito de texto (Barthes), a fim de melhor abordar os trânsitos textuais. Após a revisão dos conceitos de intertextualidade (Kristeva), citação (Compagnon), palimpsesto e transtextualidade (Genette), é possível aproximar Pierre Menard e Marcel Duchamp através das noções de reescrita e apropriação difundidas por suas propostas estéticas, culminando no conceito de pós-produção (Bourriaud). Constata-se que na literatura contemporânea as relações ocorrem de diferentes formas, como será possível observar nas apropriações do conto “El Aleph” e alguns textos da miscelânea *El Hacedor*. As obras analisadas são as versões do conto *El Aleph* de Roberto Fontanarrosa, intitulado “El Especialista o La verdad sobre el Aleph” e publicado em *El Rey de la milonga y otros cuentos* (2005) e *El Aleph Engordado* (2009) de Pablo Katchadjian, além de *El Hacedor (de Borges)*, *Remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo.²

² É interessante ressaltar que os textos de Katchadjian e Mallo sofreram sanções por parte da viúva Maria Kodama, pois Katchadjian respondeu pela acusação de plágio junto a justiça argentina e a obra de Mallo foi retirada do mercado em consequência de um acordo entre a editora Alfaguara e Kodama, o que evidencia a fratura existente entre as práticas literárias e o mercado editorial e o campo jurídico. Assim, as duas obras não são mais acessíveis de forma impressa e circulam na internet via cópias digitais piratas, o que não deixa de ser significativo na medida em que propõem a não originalidade e apenas são lidas através de cópias.

TEXTOS-BORGES: NOME COMO ADJETIVO

Tem sido bastante recorrente nos últimos anos o fato de muitas obras, literárias, filmicas, teatrais ou musicais apresentarem como proposta estética a reescrita de uma obra já conhecida como forma de leitura do passado. O mesmo se observa na presença de autores consagrados como personagens de ficções. A reescrita do passado na contemporaneidade faz os clássicos voltarem à cena literária em novas traduções e versões e os autores mortos reviverem na narrativa alheia. Esse processo crescente de apropriação da obra alheia e de nomes de autores reconhecidos coloca em debate os conceitos de autoria e originalidade, já que, além de ficcionalizar o autor, afasta o processo de escrita do seu princípio basilar de valorização da criação como origem, ressemantizando e alargando os limites das categorias de autor, leitor e obra.

Observando as relações entre textos e autores em uma perspectiva diacrônica, percebe-se que as relações estabelecidas com o passado sofreram alterações no decorrer da história literária, e que estas diferentes formas de relacionamento refletem distintas concepções de influência e tradição. Contemporaneamente, coexistem atitudes de ruptura e continuidade em relação à tradição, já que a produção literária do século XXI, ao mesmo tempo em que está em continuidade com a modernidade, adota uma atitude relacional que recicla técnicas e estratégias, reinscrevendo-as em um contexto cultural modificado. “Estabelece um vínculo com o passado, sem pretender negá-lo, mas fazendo dele uma releitura”. (VENEROSO, 2012, p. 54) Faz-se muito presente a perspectiva da reciclagem, que transforma o mesmo em outro mantendo visível o processo de apropriação, dando continuidade às relações intertextuais palimpsestuosas já teorizadas no século passado, ao mesmo tempo em que rompe com a noção de influência devedora através de um processo livre da utopia de superação do passado. Assim, muitas obras subvertem a lógica logocêntrica, pois:

[...] não existe a preocupação do que vem antes ou depois, ou de que o que vem depois deve ser visto como devedor do que veio antes. A desconstrução modifica, portanto, estas questões de anterioridade/posterioridade, criando novas possibilidades de análise baseadas em novos critérios (VENEROSO, 2012, p. 42).

Esse debate se orienta no século XXI à inversão dos valores de singularidade e autenticação cultural, que, frente à arte massiva, produz uma

literatura que valoriza a reprodução e a clonagem e propõe como processo criativo a apropriação que abarca, entre outros procedimentos, a reescrita, seja ela puramente intertextual ou pós-produtiva, que conjuga em si a desconstrução dos valores até então atribuídos às categorias narrativas e à obra literária e promove uma crescente manipulação textual, a fim de encontrar novas formas e novos sentidos.

Os termos “apropriação” e “apropriacionismo”, usados comumente no âmbito da arte, surgiram no final dos anos 70; mas, é a partir dos anos noventa que ganham mais adeptos, e um número crescente de artistas interpreta, reproduz ou se apropria de obras, ideias, imagens, objetos, produtos ou elementos culturais. No entanto, esse não é um procedimento novo, remete à antiguidade e mais recentemente à modernidade, como afirma Mora (2011) “[...] diferentes formas de reescritas (lúdica, paródica ou corrosiva) estão no coração de nossa cultura desde os princípios da Modernidade.” (p. 260, tradução minha³), porém teve um incremento nas últimas décadas em função do próprio deslocamento do conceito de arte e da popularização dos novos instrumentos e métodos tecnológicos de criação e recepção - o que é observável pelo fato de, em nossos dias, não ser “[...] difícil rastrear poéticas literárias bastante conscientes da qualidade de textos como objeto, e que, portanto, o contemplam como algo intercambiável, deslocável, assumível, apreensível e (re)utilizável.” (MORA, 2011, p. 262-3)

Esse fenômeno é facilmente observável nas apropriações realizadas contemporaneamente do nome Borges e de sua obra. Coexistem nos dias atuais tanto as citações reverentes, as intertextualidades paródicas, quanto as pós-produções intermediárias em relação à obra e ao nome de autor Jorge Luis Borges, promovendo experimentações estéticas e alargamentos conceituais. O estudo desse fenômeno a partir da obra de Borges não é gratuito, uma vez que o autor praticou em seu tempo a apropriação e passou a ser referência nos atos intertextuais e metaficcionalis. Além disso, conquistou uma onipresente fama a partir dos comentários de Foucault, Derrida, Bloom e Eco, que o levaram a um reconhecimento internacional, tornando natural o fato de as gerações seguintes construir uma relação com a literatura sempre a partir

³ Todos os textos citados que não apresentem traduções publicadas serão traduzidos por mim. As citações de obras literárias analisadas no trabalho terão os trechos originais mantidos em nota.

de Borges, seja para se rebelar contra sua presença, seguir os caminhos por ele abertos, ou se apropriar de seu nome e textos como matéria de reciclagem. Como observa Beatriz Sarlo (2007), o nome de poucos escritores originou um adjetivo. São nomes consagrados como clássicos que se tornaram arquétipos do imaginário narrativo e passaram a fazer parte do museu literário. Na literatura latino-americana, é possível citar sem medo Machado de Assis (machadiano) e Jorge Luis Borges (borgeano). As reverberações de seus nomes fazem reverberar também seus textos e vice-versa. A partir do nome de autor na perspectiva de Foucault (1997?), que identifica e classifica um determinado número de textos, fazendo com que os textos se relacionem entre si, caracterizando um certo modo de ser do discurso, pode-se afirmar que o nome ‘Jorge Luis Borges’ caracteriza um determinado discurso que identifica sua presença não como autoria física, mas como uma voz, uma identidade que compõe uma categoria simbólica que o torna reconhecido. O conjunto de sua obra o define e o determina, e sua personalidade de pessoa física é identificada a partir de sua obra. Assim como Fernando Pessoa não criou personalidades que produziram poemas, mas poemas que suscitaram personalidades, Borges não criou sua obra, mas sua obra que o recriou. Segundo Gagliardi (2010), “Eduardo Lourenço cunhou a expressão ‘poemas-Caeiro’ para esvaziar o nome de personalidade e inundá-la de sentido e de estilo. Caeiro é o estilo, o eu lírico resultante daqueles poemas, sem carne ou osso.” (p. 295) Mesmo tendo conhecimento desse fenômeno, os leitores se reportam a Caeiro assim como a Borges pelo simples e complexo fato de haver a necessidade de atribuir uma personalidade, uma autoria, a um estilo. Estilo não simplesmente como uso singular da língua ou seu desvio, mas como traços simbólicos característicos de um conjunto que aponta para uma assinatura, que personaliza uma identidade estilística. Suas metáforas e procedimentos são marcas de seu estilo e identificam sua presença. Borges, portanto, é um nome que funciona como adjetivo de um personagem autor e de um estilo. Os textos-Borges resumem esse conjunto que reverbera nas leituras e nas reescritas, fazendo com que sua presença seja marcante e facilmente identificável nas apropriações realizadas. O adjetivo Borges está presente nas literaturas contemporâneas, sendo apropriado e reescrito por outros autores. Essas reverberações se dão através da apropriação de seus “textos-Borges”, tanto pela presença do nome do autor como personagem representando diferentes funções na narrativa,

quanto pela apropriação de seus textos e metáforas, ecoando sua voz autoral nas diferentes formas intertextuais.

Contemporaneamente, da posição daquele que reescreve, Borges passa a posição do reescrito. Como Borges foi um escritor que praticou em sua escrita a apropriação tem sido recorrente que seu processo criativo seja imitado por contemporâneos que agora o colocam no banco dos clássicos e fazem dele a biblioteca que será apropriada pela geração seguinte. Tanto seus textos quanto seu nome de autor são apropriados, dando continuidade a um procedimento por ele praticado quando imitou Cervantes, quando reescreveu a tradição ou quando se transformou em personagem, mantendo vivos os autores do passado no presente das letras. Provavelmente, Borges seja o autor hispano-americano que mais vezes foi transformado em personagem e teve sua obra apropriada. Partindo de um autor que já são vários em sua própria obra e de textos que já foram lidos de tantas formas e perspectivas, Borges e seus textos se tornaram temas de reescritas de muitos leitores contemporâneos, que transformaram suas leituras em novas obras, em uma infinita dialética. A apropriação de seus textos faz com que a presença autoral se dê de forma refratada: o autor que escreve e o autor que é reescrito e vive novas funções em textos alheios.

Borges é um morto muito presente. Em *Câmara Clara* (1980) de Barthes, o sujeito fotografado é o morto que retorna. A atestação desta existência prova a sua falência. A transformação do sujeito em “Todo-imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro” (BARTHES, 1984, p. 29), marcando o ‘isto foi’ que Barthes frisa em sua obra, leva à constatação de que o que foi fotografado não existe mais. Não se pode negar que a coisa fotografada realmente esteve lá; ela é um *spectrum*, portanto um espetáculo. Assim, são absolutamente certos dois pontos: o referente fotografado e seu passado. Ler uma fotografia implica em reconstituir no tempo seu assunto, derivá-lo no passado e conjugá-lo em um futuro virtual.

A força referente não se confunde com qualquer poder de verdade. O sujeito fotografado quer que a imagem coincida com o ‘eu’, porém o ‘eu’ nunca coincide com a imagem, pois, ao contrário do esperado, “a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apoia nela), e sou ‘eu’ que sou leve, dividido, disperso e que, como um ludião, não fico no lugar, agitando-me em meu frasco.” (BARTHES, 1984, p. 24) A fotografia torna o

sujeito objeto. Uma imagem está eternizada na emulsão fotossensível e assim adquire a eternidade, “Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.” (BARTHES, 1984, p. 25)

Jorge Luis Borges é um morto que retorna. Construiu sua imagem que é fotografada e editada interminavelmente. Sabe-se que esteve lá, que existiu, mas são suas fotografias, suas imagens, seus textos que permanecem atestando sua morte e revitalizando sua escrita. Após sua morte, continua a circular entre os textos e reverberar em obras dos mais diferentes autores. A presença da figura autoral de Borges em obras contemporâneas se dá na medida da ausência presente, ao mesmo tempo apontando para o passado e para o futuro, na medida em que a ausência prova sua morte e sua presença, a imortalização pela reescrita. O adjetivo, o personagem, o mito, a imagem Borges estão imortalizados através de suas criações e de suas releituras, fazendo com que sua presença reverbere nas literaturas que o sucederam, pois, mesmo depois de cessada a emissão da onda, assim como a física define o fenômeno da reverberação, continua a se propagar. Borges, em seu texto “La Imortalidade”, que trata da imortalidade pessoal e da cósmica, afirma que não acredita na imortalidade pessoal. Porém, Borges acreditava na imortalidade cósmica, já que “a imortalidade está na memória dos outros e nas obras que deixamos.” (BORGES, 1999c, p. 206) Para ele, “Cada um de nós é, de algum modo, todos os homens que morreram antes. Não apenas os de nosso sangue.” (BORGES, 1999c, p. 206)

O desencadeador da análise é a constatação de que Jorge Luis Borges, que nega ironicamente a autoria e a originalidade quando ficcionaliza o autor e se apropria da biblioteca - criando seus precursores e praticando o intertexto e a autoria apócrifa -, é justamente o autor mais apropriado e ficcionalizado na contemporaneidade. Dessa aparente contradição presente na prática da ficcionalização de Borges e na apropriação dos seus textos, busca-se analisar como Borges passa a habitar os textos alheios dos mais diferentes gêneros e estilos, fazendo com que seu texto, como um corpo caracterizado por sua voz e sua imagem, passe a ser parte da fala e do corpo de outro. Além disso, pretende-se apontar quais são as estratégias narrativas que fazem coabitar em um mesmo texto mais de um autor, mesmo aqueles que não querem sê-lo, fazendo coexistir duas vozes autorais em um mesmo tecido textual.

Para adentrar no universo das apropriações analisadas e buscar as respostas para as inquietações suscitadas, são necessários alguns pressupostos, e um deles é o de que as respostas aos questionamentos se encontram no âmbito metaficcional; isso quer dizer que é necessário entrar no jogo ficcional, na malha das letras, para buscá-las... Tratando-se do mundo ficcional e dos diálogos a nível intertextual, deve-se levar em consideração que a autoria quando tratado no âmbito das apropriações é pelo menos duas: aquela exercida por aquele que conta a história, seja na função de crítico, compilador ou pós-produtor; ou aquela sentida através da presença do autor apropriado textos-Borges, que tornam presente a ausência de Borges, de tal forma condensado em imagens e metáforas que passa a ter vida própria, reverberando nos textos alheios. Nos dois casos, não se trata daquela exercida pelo escritor, pelo homem de carne e osso, mas sim aquelas praticadas por autores ficcionalizados. Também se faz necessário, além do alargamento do conceito de autoria, que passa a abarcar uma função textual que é exercida a nível intratextual por diferentes categorias narrativas, o uso do conceito de texto no lugar do de obra, pois este permite os trânsitos e as ressignificações pela via da leitura e das diferentes interpretações. As relações textuais se manifestam de diferentes formas, tanto pela reescrita paródica quanto pós-produtiva, e apontam para os atos apropriacionistas difundidos por Borges. Assim, tendo como base o entendimento da dialética entre continuidade e ruptura, as análises comparativas propostas são possíveis.

**DEBATES
AUTORAIS**

A PRESENÇA AUSENTE DO MORTO: AUTOR-LEITOR

Autoria e seus Deslocamentos

O autor, assim como se concebe hoje, é um conceito moderno, melhor dito romântico, uma vez que ainda na modernidade sofrerá novas mudanças. Como explica Chartier (1999), ele ganha maior evidência quando os poderes do estado real e da igreja entram em declínio para a ascensão da burguesia, que estabelece uma nova ordem econômica e política que valoriza o trabalho e a produção. Ele se estabelece, portanto, em função de um cenário composto pelos interesses mercadológicos e pelas ideias românticas de autonomia e individualidade. A inspiração, antes considerada divina, passa a ter identidade humana que deve ser nominada também com a finalidade de atender a uma lógica de mercado. A partir do século XIX, a autoridade de uma obra não mais emana do modelo clássico, mas sim do gênio individual de seu autor.

A concepção, até então corrente, de que a intenção do autor determinava o sentido do texto passa a ser questionada, uma vez que, a partir do caráter menos humanista que se queria dar às teorias literárias com o objetivo de marcar seu cientificismo e sua diferença com relação a áreas como a psicologia e a história, há um deslocamento do foco de atenção do autor para o texto e o leitor. O formalismo, o estruturalismo e o pós-estruturalismo dão sustentação à nova concepção. De acordo com Compagnon (2003b), parte-se da tese intencionalista, criticada pelo fato de apresentar correlação direta entre o pensamento e a linguagem e praticar excessos da crítica biográfica, para a antiintencionalista, que nega o sentido original da obra e valida apenas a interpretação do texto.

A obra, portanto, não mais produto de um autor e representação de uma realidade, agora mostra na sua superfície textual seus procedimentos e métodos em constante devir, tematizando sua constituição e materialização de forma metaficcional, adquirindo um caráter simbólico. Os conceitos “autor criador” de Mikhail Bakhtin, “escritor” de Roland Barthes e “função–autor” de Michel Foucault acrescentam novas perspectivas à questão. Bakhtin em “O Autor e a personagem da atividade estética”, de 1920, alerta sobre uma recorrente confusão entre autor-criador e autor-pessoa, sendo o autor-criador

elemento da obra e o autor-pessoa elemento do acontecimento ético e social da vida. (BAKHTIN, 2011, p. 9)

Para Bakhtin, o autor-criador é entendido “fundamentalmente como uma posição estético-formal cuja característica básica está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo” (FARACO, 2012, p. 38), permitindo, no interior da obra, assumir posições e fazer recortes estéticos de acordo com uma determinada escala de valores. Já em seu texto de 1960 “O problema do texto em linguística, filologia e nas ciências humanas: um experimento em análise filosófica”, a formulação ganha sustentação na filosofia da linguagem. Dentro de uma heteroglossia, a voz do autor-criador não é a mesma do autor, uma vez que este necessita realizar um deslocamento a fim de se apropriar de uma voz refratada que permita um ordenamento estético. Segundo Faraco, “Por ser uma função imanente ao objeto e por definir-se como uma posição axiológica, o autor-criador (a voz segunda) é, para Bakhtin, pura relação: não se trata de um ente físico [...] mas de uma função narrativa imanente que condensa, num todo estético, um determinado feixe de relações valorativas.” (2012, p. 42) Quando Bakhtin passa a estudar a obra de Dostoievski, em que formula a inconclusibilidade estético-formal do personagem, a função do autor-criador se altera, pois percebe uma relativa autonomia dos personagens e uma nova relação dialógica entre autor e personagem. O autor-criador é uma posição verbo-axiológica que estabelece uma relação dialógica autor-personagem via linguagem que dá unidade ao objeto artístico a partir de uma exterioridade.

Para Barthes, em “A Morte do Autor”, de 1968, há diferença entre o autor e o escritor, já que o autor não é uma pessoa, mas um sujeito, um eu textual pertencente à linguagem. Dessa forma, quem fala no texto é a linguagem. A escrita anula o corpo que escreve, provocando a perda da identidade do sujeito. Há a desconstrução da ligação direta existente entre autor e obra e da noção de que a explicação da obra deve ser buscada na figura de quem a produziu. Aponta em seu texto que o conceito de sujeito do campo da enunciação da linguística (em oposição ao de pessoa) e as contribuições do surrealismo e a escrita automática a qual difunde os princípios de uma escrita coletiva colaboram com a dessacralização da figura do autor, com o nascimento da ideia de *escriptor* (sujeito da enunciação que existe na e para a escrita) e com a noção de texto como espaço não original, composto por “um

tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004c, p. 62). Em resumo:

[...] o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las se contrariar umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas; quisera ele exprimir-se, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de “traduzir” não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, isto indefinidamente [...] sucedendo ao Autor, o escriptor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 2004c, p. 62).

Introduz também a ideia de que o sentido da escrita está na leitura, em que o lugar da reunião da multiplicidade do texto é o leitor. Desta forma, “a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino. Porém, esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído e escrito.” (BARTHES, 2004c, p. 64) A tese da morte do autor cria o slogan anti-humanista da ciência do texto e aponta para o pós-estruturalismo desconstrutor que, ao mesmo tempo, destaca a polissemia do texto e a promoção do leitor.

Foucault em *O que é um autor?*, de 1969, por sua vez, acredita que não basta matar o autor e se dedica ao estudo da função-autor, entendendo o processo da escrita como operação onde se dá a construção autoral. Desnaturaliza a noção de propriedade intelectual e aborda a questão na perspectiva da análise do discurso; e questiona a noção de obra, já que sua delimitação está atrelada ao conceito de autor, pois uma obra é produto de um autor e um autor só existe através de sua obra.

O teórico aponta diferenças entre o nome do autor e o nome próprio, embora ambos possuam a função de indicar e descrever. No caso do nome de autor, “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que nomeia, não são isomórficas, e não funcionam da mesma maneira.” (FOUCAULT, 1997?, p. 43) Para Foucault, o nome de autor “assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-lo, selecioná-lo, opô-los a outros textos.

Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si [...] Em suma, o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso [...]”. (FOUCAULT, 1997?, p. 45) O que faz de um indivíduo ser um autor é o fato de, através de seu nome, ser possível recortar e caracterizar os textos que lhe são atribuídos. “O nome de autor não está situada no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular.” (FOUCAULT, 1997?, p. 46) A partir desse raciocínio, o nome de autor se refere mais a um conjunto discursivo que a uma pessoa física, além de indicar uma relação entre obras e autores em relação constitutiva, determinada culturalmente, a qual o aproxima da noção de rede. Os nomes de autores são citados não com a intenção de descrever ou reconstituir o que haviam dito ou querido dizer: “procurava simplesmente encontrar as regras pelas quais eles tinham formado um certo número de conceitos ou de teorias que se podem encontrar nas suas obras.” (FOUCAULT, 1997?, p. 32) Buscava “simplesmente – o que é muito mais modesto – as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas.” (FOUCAULT, 1997?, p. 32) Nesse sentido, o nome do autor não remete a pessoa física, decretada morta, mas a relação que a singularidade do texto estabelece com um grupo de discursos. A partir dessa diferenciação, chega-se à função autor, que não é nem a figura do narrador, tampouco a do escritor, pois “não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar.” (FOUCAULT, 1997?, p. 56-57)

Foucault amplia a discussão sobre o tema considerando a existência de conjuntos mais vastos, como grupos de obras ou disciplinas, de forma a mostrar a complexidade da questão de poder ser autor de uma teoria, de uma tradição ou de uma disciplina. Esses autores se encontram em uma posição “transdiscursiva”. As primeiras manifestações estão relacionadas aos “fundadores de discursividade”. “Esses autores têm isto de particular: não são apenas os autores das suas obras, dos seus livros. Produziram alguma coisa mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos.” (FOUCAULT, 1997?, p. 58) Os “instauradores de discursividade” seriam os autores de textos religioso canônicos e dos fundadores de ciências e se diferenciam dos grandes autores literários que abrem “o campo a um certo número de semelhanças

e analogias que têm por modelo ou princípio a sua própria obra” (Foucault, 1997?, p. 59), pois os primeiros “não só tornaram possível um certo número de analogias como também tornaram possível (e de que maneira) um certo número de diferenças. Eles abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram.” (FOUCAULT, 1997?, p. 60)

Essas foram as contribuições dos teóricos dentro de um pensamento estruturalista que buscavam com os instrumentos da linguística e da análise textual encontrar um novo lugar para o autor e a escrita, conceitos de ordem abstrata que passaram a ser associados aos valores burgueses de individualização e propriedade. Após a separação entre pessoa e sujeito proposto por estes teóricos, a crítica e as teorias partem do princípio de que existe certa presunção de intencionalidade, mas que não serve como critério de interpretação superior aos demais. Dessa forma, passados os extremismos que envolveram o tema, as discussões sobre autoria se deslocam das questões biográficas, históricas e de produção para as da recepção. Uma vez os conceitos de obra e autor estando atrelados a este deslocamento da função autoral, como bem chama a atenção Foucault, temos a desconstrução do conceito de originalidade, não sendo a criação fruto da inspiração de um indivíduo, mas da tessitura textual, a origem se desloca do autor às relações intertextuais.

Do ponto de vista da recepção, a intenção do autor passa a ser vista como um índice útil na interpretação do texto, porém não possui autoridade para impedir novas interpretações, já que há o entendimento de que o pensamento nem sempre chega à palavra através de uma tradução direta. Dessa forma, “o que é preciso é evitar substituir a intenção ao texto, uma vez que o sentido de uma obra não é, necessariamente, idêntico à intenção do autor e é mesmo provável que não o seja.” (COMPAGNON, 2003b, p. 81) No entanto, segundo Compagnon, levar ao extremo a negação da intencionalidade e a existência de um contexto de produção dando-lhe outra intenção (um outro autor: o leitor) é fazer dela uma outra obra, e não mais a obra interpretada inicialmente. Portanto, a presunção da intencionalidade permanece no princípio dos estudos literários, pois o binarismo criado entre texto - autor como método interpretativo é uma falsa alternativa, posto que nenhum método exclusivo é suficiente.

Nos estudos citados se pode perceber que a figura do autor é questionada como aquela que detém o sentido da obra e a propriedade autoral. Na verdade,

o autor não deixa de existir, apenas deixa de ser um ser físico para ser um ente de linguagem. Como afirma Perrone-Moisés (1978):

O Eclipse do Sujeito colocará o sujeito humano entre parênteses, e esse desaparecimento será notado por todas as ciências humanas. Na psicanálise contemporânea, Lacan vai apontar seu lugar como vazio: o sujeito é um significante da linguagem do outro. Na linguística Benveniste demonstrará que o pronome pessoal eu se desdobra automaticamente em sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, não tendo qualquer referente exterior mas tão-somente uma existência discursiva. Em economia e política, o lugar do sujeito-proprietário será contestado pelo marxismo. Na antropologia estrutural, o sujeito será apenas uma existência funcional, como termo de uma relação (p. 18).

Após o desconstrutivismo e a psicanálise, o campo da linguagem será o espaço da manifestação de um sujeito que não será mais aquele ser completo e unísono, mas o ser incompleto e múltiplo, composto de outros e de diferentes vozes. Esse não-sujeito, desprovido de domínio sobre seus pensamentos e sentimentos, não representa mais uma entidade autoral, e sua produção é fruto da incerteza de sua origem. O autor passa a ser aquele que se constrói a partir da linguagem, que possui uma presença ausente, que divide com o leitor o papel de se inscrever em um mundo desconhecido, inconcluso e incompreensível em sua totalidade.

Como sugere um dos textos de *El Hacedor* de Borges, “Everything and Nothing”, que possui como personagem Shakespeare, o eu que escreve é talvez ninguém, ou nada; ou muitos. A ausência do eu se torna a própria razão da condição de ator/autor, que transita entre a realidade e a ficção, entre o corpo e a alma, sem estabelecer fronteiras, buscando uma identidade que a todo momento se apresenta como ausência para chegar ao final da vida e confirmar sua multiplicidade pela voz de Deus. Shakespeare como ator, “Instintivamente, adestraram-se no hábito de simular que era alguém, para que não se descobrisse sua condição de ninguém; em Londres encontrou a profissão para a qual estava predestinado, a de ator, que em um palco, brinca de ser outro, diante da afluência de pessoas que brincam de torná-lo por aquele outro.” (BORGES, 1999b, p. 201) Como escritor, “A identidade fundamental do existir, sonhar e representar inspirou-lhe passagens famosas.” (BORGES, 1999b, p. 202) como as proferidas pelos seus personagens Ricardo e Iago. Após voltar para sua cidade natal e no momento de morte disse a Deus ““Eu, que tantos homens fui em vão, quero ser um e eu.’ A voz de Deus lhe

respondeu em um torvelinho: Eu tampouco o sou; sonhei o mundo como sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estás tu, que como eu és muitos e ninguém.” (BORGES, 1999b, p. 202)

Um contexto de desconstrução da noção de sujeito, seu descentramento e seu deslocamento da posição de definidor de uma identidade não permitem que ele exerça as funções antes a ele atribuídas, pois seu não domínio do mundo e de si mesmo o desautoriza a exercer uma função centralizadora de sentido. “Com as transformações promovidas pelo estruturalismo e pós-estruturalismo, as obras de literatura se veem desprovidas de uma entidade autoral estável e definitiva que por elas responda, assim como da realidade, como um referente estável a que se sujeitem.” (NAMORATO, 2011, p. 48-9) Como afirma Chartier em entrevista “a função/autor não somente transforma, desloca e distorce a personalidade singular de um indivíduo/escritor, como também confere existência ao que talvez se pense como uma ausência, um vazio.” (FAULHABER; LOPES, 2012, p. 124)

Renascimento do Autor Ficcionalizado e Leitor

Como foi possível perceber a partir dos trabalhos dos principais teóricos-críticos que se dedicaram ao debate, o autor que nasce no século XIX e se estabeleceu no romantismo, perde espaço no século XX, tendo como base a mudança de perspectiva promovida pelo pós-estruturalismo e pelo desconstrutivismo. Gagliardi afirma:

A atitude “moderna” de um crítico diante de um texto é a de ignorar a vida que o alimenta; a de um poeta é a de despersonalizar-se no estilo construído. Essas são lições de época. Embora nem sempre nos interesse colocar em prática esse preceito, aprendemos que devemos deixar de querer entrever no autor as qualidades do homem, e de explicar a obra pelas características do indivíduo. Falamos então em escrita, texto, e evitamos seu hipotético caráter expressivo, porque a forte carga niilista e anti-humanista que herdamos do pensamento crítico dos anos 1960 e 1970 impede que incorramos na falácia afirmativa de que um texto expressa algo exterior/anterior a si. Um texto só pode expressar a si mesmo, eis o resultado (2010, p. 296).

No entanto, mesmo com a despersonalização da arte e a morte do autor, a função autor continua vigente, porém ressemantizada. Barthes mata o

autor em seu texto de 1968, porém é possível perceber que, em seus escritos posteriores, o autor renasce. Em *A Preparação do Romance II – A obra como vontade* (1979-80), no fragmento intitulado “Volta do autor” são apresentadas várias “voltas do autor” na história da literatura francesa. Uma delas é a volta do autor externo, isto é, “sua biografia exterior, as influências que ele sofreu, as fontes que ele podia conhecer etc., volta que não era de modo algum considerada na perspectiva, na pertinência da criação: não era nem o *Ego*, nem o *Eu* que voltava, somente o *Ele*: a pessoa que escreve obras-primas: setor particular da História factual.” (BARTHES, 2005, p. 166) Outra volta citada é a do autor biográfico e o interesse pela pessoa do escritor. Ele se identifica com esta última e afirma deixar agora desenvolver a curiosidade biográfica livremente. (Barthes, 2005, p. 168) No fragmento “Volta à biografia”, afirma que desrecalcou o autor em *O Prazer do Texto*: “Pareceu-me que, também à minha volta, um gosto se declarava, aqui e ali, por aquilo que poderíamos chamar – para não abordar os problemas das definições – a *nebulosa biográfica* (Diários, Biografias, Entrevistas personalizadas, Memórias etc.)” (BARTHES, 2005, p. 168) Em *O Prazer do Texto*, Barthes estabelece relação entre vida e escrita através da alegoria e afirma: “Talvez então retorne o sujeito, não como ilusão, mas como ficção. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como indivíduo, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade.” (BARTHES, 2013, p. 73) O sujeito que reaparece em seus textos é um sujeito como ficção, que difere do clássico biográfico já que vida e obra se apresentam como continuidade que ocorre no tecido textual. Também é diferente do sujeito psicológico, que não possui identidade definida e se constitui como ficção da identidade. Há o renascimento do autor corpo que habita e é habitado pela linguagem, que se constrói e se desfaz no tecido textual, portanto, escrito pelo texto, ficcionalizado. A escrita e os sujeitos envolvidos se colocam em relação, como jogo e construção ficcional em permanente mutação.

Giorgio Agamben, em “O autor como gesto”, a partir das noções de Foucault, apresenta o autor não como resultado de sua subjetivação no âmbito da ordem do discurso, mas como aquele que se põe em jogo na linguagem e que está presente no texto “apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.” (AGAMBEN, 2007, p. 52) Assim, apontando para sua impossibilidade de existência “o autor nada

pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso.” (AGAMBEN, 2007, p. 55) A leitura então é um colocar-se em jogo de autores e leitores, e a “subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela.” (AGAMBEN, 2007, p. 57)

O autor, como corpo ou como gesto, como uma forma de ficcionalização que não se limita a ela, indica uma ausência e uma impossibilidade. A noção de ficcionalização do autor desassocia o escritor e o autor, pois o escritor biográfico pertence à esfera do real e o autor ficcionalizado por ele mesmo à esfera da ficção. Assim, há uma aproximação entre mundo real e ficcional através da reafirmação do caráter ficcional da realidade. Sendo o autor um ente ficcional, alguém o criou, contudo, esse escritor não pertence ao mundo textual, pois, no exato momento que adentra a esfera ficcional através da escrita, torna-se também parte do mundo das letras e passa assim à categoria de autor. O texto é o produto e o espaço de existência de um escritor que se fez símbolo, gesto que aponta para a existência extraliterária, porém esse gesto indica ao mesmo tempo sua ausência.

Frente às aproximações e afastamentos entre escritor e autor, uma nova relação entre a vida e a obra se estabelece através da ficcionalização do autor, o qual passa a ser descrito pelas narrativas biográficas e confessionais sob a perspectiva da autoficção. Frente à inacessibilidade do real, o termo autoficção criado por Serge Doubrowsky ressalta a ficcionalização do autor e a impossibilidade da narração como veículo da verdade. Segundo Doubrowsky, o termo se aplica aos romances em que os nomes do autor, narrador e personagem coincidem sob o pacto da incerteza. Diferentemente da autobiografia, em que o autor se coloca e estabelece um pacto com o leitor, na autoficção ele se ficcionaliza e desestabiliza os parâmetros de leitura. “A autoficção seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem “eu” sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61) Já Vincent Colonna entende autoficção de forma mais abrangente, não fechando a questão na definição nominal entre nomes de autor-narrador-personagem e na delimitação do fenômeno à contemporaneidade. Independente do conceito defendido por

cada teórico, é importante destacar que

A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos pólos, com a ultrapassagem da fronteira (NASCIMENTO, 2010, p. 195-6).

A autoficção deixa transparecer a força da figura do autor e de seu nome nas narrativas. Sua ficcionalização, seja ela na perspectiva do imaginário como entende Colonna ou na perspectiva da narratividade e da literariedade de Doubrovsky (FIGUEIREDO, 2013, p. 65), corrobora para a noção de literatura como artifício e simulacro, e de sujeito como ser de linguagem, narrado e criado na narração. De acordo com Diana Klinger (2008), a autoficção se inscreve no coração do paradoxo do final de século XX: “entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma verdade na escrita. Assim, a autoficção se aproxima do conceito de *performance* que, como espero mostrar, também implica uma desnaturalização do sujeito.” (KLINGER, 2008, p. 19) Porém, ela discorda do entendimento pós-estruturalista quando define o sujeito autoral, pois para ela “Não se trata de afirmar que o sujeito é uma ficção ou um efeito de linguagem, como sugere Barthes, mas que a ficção abre um espaço de exploração que excede o sujeito biográfico.” (KLINGER, 2008, p. 22) Para a autora, o que interessa na autoficção é a criação de um mito do escritor que opere tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele na “vida mesma”. (KLINGER, 2008, p. 24)

A ficcionalização do autor, portanto, torna sua existência atribuída ao texto. Sua presença é sentida através das estruturas textuais. O debate da natureza do autor e de suas funções passa a ser tema metafictional, pois sua existência se reconhece na estrutura textual, seus trânsitos e diálogos ocorrem entre textos e autores, que também são leitores. Esse autor, também ente ficcional, se faz então presente através das categorias narrativas, muitas vezes pela voz do narrador, e outras ainda pela presença como personagem. Pode-se afirmar que, em termos narrativos, o autor volta à cena narrativa com mais força, pois, além de conquistar liberdade de exercer diferentes funções na narração, já que

não representa mais aquele que centraliza o sentido no texto, mas, ao contrário, aquele que justamente relativiza a matéria narrada através da voz autoral, também passa a figurar como personagem e como leitor da biblioteca.

A representação literária do escritor se observa com a crescente presença de personagens autores nas narrativas ou a abordagem do universo literário como tema. Nas obras que possuem a proposta metaficcional, um dos recursos empregados é a criação de personagens que possuem identidade de autores conhecidos a fim de tematizar o fazer literário e promover o diálogo com a tradição. Quando um personagem passa a ser identificado como a representação de um autor consagrado em obras de ficção, não se pode deixar de considerar que o personagem do romance é um ser ficcionalizado, portanto não pode ter sua realidade transplantada integralmente para a ficção. Antonio Candido (2009) chama a atenção para o fato de que o autor, quando cria personagens baseado em pessoas reais, na verdade apresenta uma interpretação dessa existência. Essa ficcionalização, que também se observa nas autoficções, não pretende trazer para o texto a matéria viva, mas sim representá-la.

Dessa forma, o conceito de autor biográfico morto por Barthes é reelaborado e a concepção de autor romântico, pessoa física e detentor do sentido de sua obra, desloca-se para a de autor que se constrói na narrativa e é responsável por uma leitura possível de um dado ou fato. O autor, quando personagem ou tema de ficção, colabora para a construção de sua representação, reafirmando sua constituição simbólica. Cada um - texto, autor e leitor - passa a ser visto dentro de uma relação de colaboração na construção do sentido dialético da obra. Essas colaborações acontecem de diferentes formas, já que o autor, agora mais livremente, explicita formal e tematicamente a construção textual, construindo uma relação mais horizontal com o leitor e com a obra sempre inacabada. A presença ausente do autor no texto, considerando que seu mundo é o universo livresco e que se coloca como leitor de uma vasta biblioteca e escreve a partir dela, aponta para novas funções do autor: a de leitor crítico, compilador e pós-produtor.

Autor-leitor: Crítico, Compilador e Pós-produtor

O autor-leitor é esse autor que percorre a biblioteca reafirmando o valor dos trânsitos textuais. As diferentes formas de apropriação fazem do ato de criação uma constante citação. Como bem afirma Pinto (2004) “O leitor,

assim, reescreve o texto lido, atualiza-o cronologicamente e associa-o a um novo contexto. Sua leitura repõe o primeiro texto (evitemos ‘texto original’), redefine a dinâmica que lhe é interna, orienta outras (futuras) leituras, do mesmo ou de outro leitor.” (p. 54) A função de autor-leitor pode se apresentar nos textos acoplada à função de crítico, de compilador ou de pós-produtor.

O autor-leitor crítico transita na biblioteca e se posiciona frente à obra alheia, colocando-se como comentarista e crítico. Perrone-Moisés (1973) distingue a crítica tradicional, da crítica-escritura. A primeira, segundo a autora, visa “compreender, comparar, classificar e avaliar [...] para auxiliar a leitura, a compreensão e a apreciação de outros leitores”. (1973, p. 77) Trata-se, no dizer da estudiosa, de “um discurso deliberativo, judiciário e epidítico”. (1973, p. 77) Quanto à segunda, é “um discurso dúplice (duplo e ambíguo) que mantém em si o velho e o novo como uma serpente em muda” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 130). O segundo caso se constitui em um gênero híbrido que transita entre o literário e o crítico, configurando um espaço para a realização da crítica-escritura, conceito de Barthes e utilizado por Perrone-Moisés justamente para caracterizar o texto que apresenta a diluição da diferença entre o discurso científico e artístico, em que se entrevê a presença ausente da posição crítica de seu autor. A crítica-escritura, segundo a autora,

[...] privilegiará a produção de novos sentidos sobre a reprodução de sentidos prévios que, ao invés de apenas ajudar a ler (a decifrar), dar-se-á a leitura como um novo ciframento. Esse discurso, constituído não como uma utilização instrumental da linguagem verbal, mas como uma aventura no verbo, não será uma metalinguagem, mas entrará em pé de igualdade com o discurso poético, “na circularidade infinita da linguagem” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 29).

Dentro dessa perspectiva, a crítica e a criação artística são entendidas como simulacros, o que implica no fato da não existência de fronteiras entre ambas, pois “a reprodução cede passo à produção, e a produção crítica não se encontra mais submissa a algo anterior e superior; ela pode tornar-se ela própria produção poética”. (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 21) A autora, seguindo a perspectiva de Barthes, propõe a existência, na atualidade, de duas críticas: a semiológica e a crítica-escritura. Para Perrone-Moisés (1973, p. 33) em ambos os casos, perde-se a noção de sujeito, mas de maneira diferente, pois na semiologia “o sujeito se oculta sob uma pretensa objetividade”, e na crítica-escritura “ele se subverte e se coloca em questão”. Como prática dupla

“O crítico-escritor é um ser de aparição e de desaparecimento, de prazer e de gozo, de consciência e de perda e, como tal, um exemplo significativo do escritor em crise – o escritor de hoje.” Desta forma, “já não há críticos, apenas escritores” (BARTHES, 2004b, p. 287).

Enquanto o autor-leitor crítico se coloca no texto através de seus posicionamentos e opiniões, ou deixa-se entrever nas fissuras através de notas e comentários, o autor, quando assume o papel de leitor que exerce a função de compilador se coloca de forma mais indireta, fazendo o papel daquele que compila, organiza o percurso de leitura, cita e se deixa falar pela voz do outro, recusando a paternidade de seu próprio texto, atribuindo a autoria a um narrador personagem inventado por ele. Maria Antonieta Pereira, em seus trabalhos sobre Ricardo Piglia e Silvano Santiago, aponta para uma transmutação do *eu-que-escreve* no *eu-que-narra*. Segundo ela, esses escritores tensionam “sua atividade criadora, resultam em mesclagens experimentais enunciadoras de novas formas de contar histórias. Inventando um narrador que tematiza sua própria condição, o escritor também se apropria de outra função social: simula um *eu-que-edita* e, por essas vias, examina e discute o caráter e as atribuições do leitor, seu parceiro e rival no mercado dos signos” (PEREIRA, 2000, p. 56) Dessa forma, dissolvem as distâncias entre narrador e leitor, e a repetição e reordenação do já dito compõe um novo texto que assim será relido por seus leitores. Da dialética entre a repetição e a diferença, a autoria fica diluída entre as diferentes fontes, e o autor não mais possui a função de criar, mas sim de descobrir e explorar a vasta biblioteca.

Se no início do século XX, as noções de sujeito múltiplo e de obra composta por citações reelaboram os conceitos de autoria e originalidade com destaque às funções de autor-leitor crítico e compilador, a partir da década de 80, a crítica também vê o autor assumir uma diferente função: a de pós-produtor, segundo Nicolas Bourriaud (1965-). O crítico francês, que se dedica à análise da arte pós anos 80, está preocupado com as novas formas com que a arte se apresenta e se dedica principalmente à arte que ele chama de interativa, convivial e relacional, e a maioria delas do campo das artes plásticas e performáticas. Apesar do objeto de interesse desta tese não ser as manifestações artísticas analisadas nos livros de Bourriaud, parece interessante trazê-los aqui, pois aborda o novo papel do artista na sociedade de consumo, motivo de interesse de sua inclusão neste capítulo.

Em seu livro *Pós-produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, publicado em 2004 e traduzido no Brasil em 2009, o autor se debruça sobre as questões relacionadas ao uso dos objetos e das formas, principalmente aquelas vinculadas às estruturas em rede. As novas formas, segundo o autor, reconfiguraram a função do autor em um pós-produtor, isto é, aquele que não mais persegue a originalidade, mas sim aquele que utiliza como ferramenta de criação a matéria que já possui forma artística, as formas já produzidas. Dentro de uma relação de produção, utilizam matéria terciária, não mais primária. A preocupação principal não é buscar a autonomia, mas inserir a obra em uma rede de signos e sentidos, em um jogo entre todos os homens e todas as épocas. Nessa concepção, a apropriação do patrimônio cultural se dá na forma de uso, de produção que manipula e reordena a fim de produzir (não criar) um novo objeto cultural e artístico. Ele também chama a atenção para o fato de que, frente a esse novo contexto advindo das redes, as formas de saber utilizam como ferramentas de orientação no caos cultural as formas preexistentes e consagradas sem a finalidade de contestá-las ou atacá-las, mas sim colocá-las em relação, em convivência.

O autor produtor transita pelos mais diferentes objetos culturais e realiza a manipulação e a reordenação. Dentro dessa forma de produção, a significação da obra está no percurso, na coleção, nas ligações sugeridas pelo artista. O valor do autor não está mais associado à criação e à originalidade: o sentido da obra está cada vez mais na leitura, nas *linkagens* e nas associações em rede que cada um possa estabelecer. Temos, então, por um lado, a morte do autor e, por outro, seu renascimento como articulador entre uma massa caótica de obras, nomes próprios e referências.

Pode-se afirmar, portanto, que o autor renasce em diferentes sentidos: renasce como função narrativa, seja como tema ou personagem de muitas narrações através dos formatos metaficcional e autoficcional que ganham cada vez mais espaço; renasce também como função discursiva, na medida em que volta a possuir estatuto de sujeito e voz no texto. Não mais a voz de um indivíduo completo e equilibrado, assim como era visto pela crítica, mas de um sujeito contraditório e em busca de si e da escrita: um ser ficcionalizado. Reencontra seu(s) lugar(es) no texto deixando seu papel de criador e passando a figurar como leitor crítico, compilador e/ou pós-produtor, realizando um trabalho não mais pautado no princípio da originalidade, mas principalmente no do inacabamento e da relatividade.

BORGES E O(S) OUTRO(S)

Borges é considerado precursor no debate sobre autoria e originalidade, uma vez que a relação entre autores e obras é tema amplamente explorado em seus textos que, através de imagens como as de biblioteca e enciclopédia, e a transformação da reescrita em processo criativo, coloca a autoria e a originalidade no centro do debate em suas obras. Borges exerce as mais diferentes funções autorais em seus textos, ficcionaliza-se figurando como personagem em sua obra, além de praticar a intertextualidade nas suas diferentes formas, assumindo a função de autor-leitor. Da mesma maneira que Borges realiza a reescrita da literatura que o precedeu, os autores contemporâneos o reescrevem e, nessa dialética, constrói-se uma constante dinâmica entre passado e presente. Em consequência, seu nome e sua obra são sempre referências quando o debate é a autoria e originalidade.

Em seus textos, o tema autoral está muito presente, sendo um dos autores personagens de sua escrita. Possui como projeto a criação de sua própria imagem, que se desenvolve em quatro planos, de acordo com Lefere (2005): “os da escrita, da edição (mediante a reescrita e a supressão de textos, o trabalho do paratexto), das relações públicas (as múltiplas e diversas entrevistas) e da própria vida (em relação dialética com o discurso autobiográfico)”. (p. 9) Como resultado do trabalho nos quatro planos citados, marca seus textos com sua presença sempre marcante e pratica diferentes funções autorais e, dessa forma, define-se tanto funcionalmente como estilisticamente. Pratica a autoficcionalização, transformando seu nome em personagem e um dos temas principais de sua literatura, que, em conjunto com outras imagens e construções textuais que lhes são próprias, compõe os textos-Borges que reverberam na contemporaneidade.

Borges Personagem

O fator Borges, isto é, a propriedade, a pegada digital, essa molécula que torna Borges Borges, que Alan Pauls trata em seu livro *El Factor Borges* de 2000, é composto por vários elementos. Em nove capítulos, cada um dedicado a uma de suas moléculas, Pauls aponta como procedimentos identificatórios:

o classicismo, os livros de armas, a política do pudor, a voz argentina, as letras periféricas, a biblioteca, a escrita de segunda mão, a metafísica e a erudição. Em uma perspectiva intertextual, seus textos se impõem e reverberam a partir de seu nome de autor, e a ele são associadas às metáforas de biblioteca, labirinto, cegueira e a temática da leitura do mundo sob a perspectiva do paradoxo, da citação, da leitura e da reescrita.

Seu nome passa à categoria de adjetivo, caracterização construída que reúne estratégias narrativas e mitografias por ele difundidas. Partindo de alguns biografemas que estão sempre presentes em entrevistas e relatos, segundo Lefere (2005), Borges constrói sua automitografia (ou automitofonia) que busca reforçar sua imagem de homem das letras, sábio que se interessa apenas pelo essencial e perene com desapego ao êxito ou ao dinheiro, sem preocupações em ter opiniões contrárias à *doxa* e indiferente a (re)aprovação da maioria. Essa imagem se perpetua, como afirma Urli (2015):

A insistência com que os diversos poemas evocam a figura de um Borges cego, bibliotecário, poeta, amante dos tigres e receoso admirador dos espelhos, para citar apenas alguns dos biografemas, não é inocente e por isso que não surpreenda que as diversas manifestações da figura de nome Borges se alarguem por um lado, simulem fechar-se por momentos e sejam retomadas novamente, como se tratasse de uma construção em espiral (p. 7).

A construção da imagem feita através do relato de sua vida e de pequenas práticas, falas ou imagens segue a lógica do arquivo em que se empreende uma série de seleções, classificações e ordenações com a finalidade de garantir o sentido que se deseja imprimir a essa imagem. “Numa autobiografia, a prática mais acabada desse arquivamento, não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas.” (ARTIÈRES, 1998, p. 11) Isso, segundo Artières, torna visível a “intenção autobiográfica” que, juntamente com uma “injunção social” e com a “prática do arquivamento”, comporia os três principais aspectos que caracterizam os “arquivos do eu”. O que poderia aparecer a princípio um processo de objetivação, na verdade, cede lugar a um movimento de subjetivação. Em um mundo em que a escrita se tornou prática determinante, arquivar é forma necessária para a afirmação do sujeito – “para existir, é preciso inscrever-se”, afirma Artières (1998, p. 12). Mas, independentemente de quais os métodos

adotados para tal, “o arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto”. (ARTIÈRES, 1998, p. 31)

Na ficcionalização do autor por ele mesmo, “Borges que é revelado na leitura não é exterior à própria obra.” (GOMES JR, 1991, p. 141) Assim como Velásquez, está dentro da obra: “Não mais autor, mas personagem. Não mais idêntico a si mesmo, imitação do autor, mas outro em permanente trabalho de constituição.” (GOMES JR, 1991, p. 141) No entanto, Gomes Jr faz questão de salientar em seu trabalho que, apesar da tentativa de mitificação que realiza, não há aproximação possível entre o escritor e seu personagem. Diferentemente dos trabalhos de Monegal e Anzieu⁴, que, segundo ele, pressupõem o sucesso do disfarce e a crença de que o autor existe e nele possa se encontrar o âmago da literatura, “o personagem é um outro, é aquele que transforma tudo em ‘atributos de um autor’, é aquele que por detrás da identidade não faz mais que ocultar a realidade da diferença.” (GOMES JR, 1991, p. 147)

Esse homem transfigurado em sua própria escrita é lido em diferentes tempos. “A história da recepção de Borges, não menos paradójica, vai desde o rechaço por sua estranheiridade a sua canonização como emblema da cultura nacional, demonstrando assim a flexibilidade dessa percepção de identidade.” (PREMAT, 2006a, p. 10) A imagem controversa de ser considerado ao mesmo tempo nacionalista e cosmopolita alimenta em grande medida o debate sobre o autor ser moderno ou pós-moderno. A crítica contemporânea, cada vez mais busca ler em seus textos um Borges irreverente, manipulador e contraditório, em oposição a um Borges modesto, conservador e classicista de até então. O aparente classicismo criticado anteriormente passa a ser visto como forma de esconder uma dimensão subversiva que na verdade estaria mostrando o caos cósmico e um universo desprovido de sentido. (PREMAT, 2006a) A erudição passa a ser vista como forma de denúncia da falsidade e as citações um efeito caricatural. (MOLLOY, 1999) Dessa forma, seus procedimentos intertextuais

⁴ O autor se refere aos seguintes textos:

ANZIEU, Didier. Le corps et le code dans les contes de J.L.Borges. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris, n.3, 1971.

MONEGAL, Emir Rodriguez. *Jorge Luis Borges: biographie littéraire*, Trad. Alain Delahaye. Paris: Gallimard, 1983.

deixam de ser lidos como reverência à tradição, mas, ao contrário, como forma de procedimento, de sintaxe (PIGLIA, 2001), em última análise, de ruptura e transgressão.

No campo biográfico, “na medida em que vemos a literatura de Borges fundar-se na ideia da dissolução da autoria, vemos também essa mesma literatura construir-se como uma permanente revelação autobiográfica que se manifesta em vários planos entrecruzados.” (GOMES JR, 1991, p. 101) É o caso, por exemplo, de *El Sur* em que aparece o episódio do acidente que Borges sofreu nas vésperas de Natal de 1938; *Un Ensayo Autobiográfico*, que, mesmo respeitando o formato do gênero e estabelecendo todos os pactos com o leitor, é considerada pela crítica sua mais suprema farsa (GOMES JR, 1991, p. 147); e *El Hacedor*, que “tal vez seja o mais autobiográfico de todos, nos quatro sentidos de autor-referencialista, auto«bio»gráfico, autobiográfico *stricto sensu* e, muito especialmente, automitográfico.” (LEFERE, 2005, p. 97)

Segundo Castelli (1991), quando retoma o trabalho de Paul de Man, a autobiografia apresenta um duplo movimento entre fugir e escutar a voz do morto, de buscar e refutar a inscrição de um sujeito unitário. Um sujeito que se revela como retórica, “como uma figura, uma emergência da postulação de identidade entre dois sujeitos: um autor que é uma assinatura e que se declara ao mesmo tempo (tanto como narrador quanto como sujeito) objeto de sua própria compreensão.” (CASTELLI, 1991, p. 16) Assim como a prosopopeia, figura da retórica clássica que consiste em “pôr em cena os ausentes, os mortos, os seres sobrenaturais ou os inanimados.” (CASTELLI, 1991, p. 15) e possui em si a ambiguidade de representar ao mesmo tempo o rosto e a máscara, o homem e o personagem, a autobiografia também não supõe identidade ou semelhança entre o que carece de rosto ou de voz e aquele que se propõe como sua máscara. (CASTELLI, 1991, p. 16-7) Através da narração aparecem dois sujeitos que não possuem correspondência e sua heterogeneidade aponta que são dois e não um, porque não coexistem no tempo ou no espaço. (CASTELLI, 1991, p. 18)

Dessa forma, há uma escrita biográfica apenas em aparência, preocupada na verdade com a encenação de uma vida. O autor é construído através da autoficção que cria um lugar narrativo para sua existência. A narração de alguns acontecimentos “parecem desempenhar o papel de fixar, em um texto canônico, autobiografemas até o momento dispersos e, do mesmo modo, uma

versão literalmente autorizada da vida de Borges.” (LEFERE, 2005, p. 156) Assim, Borges autor suplanta o homem Borges, que permanece desconhecido.

Menard e os Precursores

As multiplicidades e duplicidades identitárias são temas de seus textos. “Borges y yo” (1960) e “El Otro” (1975) são dois textos norteadores sobre as duplicações de Borges e neles Borges é também tema literário. Trata das duplicações do autor como aquele composto por pelo menos dois, apontando a multiplicidade do sujeito e a convivência entre os eus e os outros. Em “El Otro” propõe a imagem do homem que é diferentes homens no transcurso do tempo através do encontro entre o Borges de 1969 e o de 1918. O mesmo em diferentes versões no deslocamento temporal. Em “Borges y yo” trata mais especificamente da composição do ser autor, composto pelo homem que vive e o homem que escreve, em uma relação de interconvivência que torna difícil a delimitação e divisão entre as duas instâncias. Coloca em debate assim a categoria de quem fala nos textos literários, refletindo os princípios psicanalíticos em voga no momento e a natureza complexa e multifacetada da constituição do sujeito.

Em termos de processo criativo, a existência de diferentes Borges torna a escrita sempre provisória. O resultado da multiplicidade em si são as infinitas reescritas de seus próprios textos, sempre o mesmo e nunca acabado:

Borges reescreve uma trama comum, que parece sempre a mesma (e em um sentido é sempre a mesma), por isso dá essa sensação de concentração extrema e também de monotonia, como se estivesse entrando e saindo sempre do mesmo texto e o tivesse reescrito ao longo de sua vida (que é o que fez por outro lado), um trabalho contínuo de reescrita, de variantes e de versões (PIGLIA, 2001, p. 151).

Sua escrita pode ser entendida como produção de diversos textos por diversos Borges, em uma dialética de criação que entende a reescrita como processo criativo. A escrita, além de ser uma constante reescrita de seus próprios textos, também é uma articulação entre referências e a repetição do texto alheio, apontando para uma poética da escrita como leitura. Em seu processo criativo, Borges adota a citação e a imitação como procedimentos recorrentes. “O movimento em questão é o de provocar interferências de um texto sobre outro, determinando, pela intertextualidade, a atuação

detetivesca, seja do autor seja do leitor – também ele responsável pela autoria - que deve decifrar os jogos de palavras e citações, restaurando e repondo a trama” (PINTO, 1998, p. 178) Em função disso, foi acusado, em 1933, por Ramón Doll, de praticar uma literatura parasitária. Desempenha essa função parasitária como “tradutor, anotador, prologuista, antólogo, comentarista, resenhador de livros... Uma importantíssima dimensão da obra borgeana joga com essa relação na qual o escritor chega sempre *depois (...)*” (PAULS, 2004, p.105-6) Para Borges, “original sempre é o outro” (PAULS, 2004, p.106), pois sua prática é a cópia e a falsificação. “Borges raras vezes se apresenta em seus relatos como aquele que inventa uma história; sua função, ao contrário, consiste sempre em recebê-la de outro, em escutá-la ou lê-la, como se o primeiro passo para contar uma história fosse ser seu destinatário.” (PAULS, 2004, p. 113) Os atos apropriacionistas são formas de colocar em movimento o passado, entendendo a herança sem a angústia da influência.

Em diferentes textos ele aponta suas influências, além de, ironicamente, apropriar-se de fragmentos de obras de autores fictícios para compor seu Museu. Em outras, deixa entrever pela construção palimpsestosa os textos primeiros. São variados os recursos que utiliza para colocar em funcionamento um mecanismo de criação que pressupõe sempre a apropriação, o diálogo e as relações intertextuais. Em *Um Ensaio Autobiográfico*, afirma que começou a escrever por volta dos sete anos imitando os clássicos espanhóis, como Cervantes. (BORGES; DI GIOVANNI, 2000, p. 28) Quando passou a escrever poesia, “seus sonetos em inglês eram pobres imitações de Wordsworth e os sonetos em francês copiavam, de maneira diluída, a poesia simbolista”. (BORGES; DI GIOVANNI, 2000, p. 47) Já vivendo em Buenos Aires, aponta Macedonio Fernandez como uma influência de natureza socrática (BORGES; DI GIOVANNI, 2000, 79). Em outra face criativa aponta Schopenhauer, Walt Whitman, Kafka, Leopoldo Lugones como inspiradores, assim como Evaristo Carriego e Alfonso Reyes. Como contista se inspirou em Stevenson, Kipling, James, Conrad, Poe, Chesterton e nos contos de *As Mil e uma Noites* (BORGES; DI GIOVANNI, 2000, p. 97), entre outros.

Borges é um autor-leitor. Exerce assim sua posição de leitor que transita pela biblioteca e faz dela seu universo de produção. Como afirma Namorato (2011)

Diferentemente do imperador do conto “La Muralla y los libros”, Borges enfatiza a magnitude da influência de suas obras prediletas,

declaração que não se confunde com sua submissão a uma suposta superioridade das vozes do passado. A intertextualidade característica de sua produção ficcional e ensaística sublinha a habilidade e a responsabilidade revisionária do escritor do presente, assim como a capacidade criadora de cada leitura. Borges sugere que o leitor e escritor são ambos responsáveis por proteger as vozes do passado do esquecimento. Como leitor, Borges revive seus predecessores; como escritor, confia ao leitor sua própria sobrevivência (p. 28).

Os componentes de sua poética são, sobretudo, elaborados a partir de outros autores ou da leitura de sua própria obra. O desejo nunca satisfeito de totalização e o uso dos espelhos como forma de materializar essas duplicações infinitas fazem com que coexistam na sua produção a escrita e a leitura, o original e a cópia, o eu e o outro. Como afirma Pinto (1998)

Autor que se disfarça de tantos outros autores, que se torna uma hipótese de si mesmo e de sua obra, que se dilui entre outros personagens, reais ou não, pulverizados num universo imaginário, Borges retoma, como princípio de toda obra, a ideia da narrativa que se constitui a partir de outros relatos, outras narrativas, uns e outras, destituídos de qualquer pretensão de universalidade (p. 167).

Nesse processo cria seus precursores e recria suas obras, exercendo as funções de crítico, compilador e pós-produtor e, sobretudo, a de um excelente leitor.

Borges era um extraordinário leitor, essa era sua marca, acredito, e sua influência. Um leitor míope, que lê de perto, que aproxima o olho da página, há uma foto em que ele é visto nessa postura: o olhar muito próximo do livro, um olhar absorto, que imagina o que pode existir nesses remotos signos negros. Uma leitura que vê detalhes, rastros mínimos e que em seguida os coloca em relação, como em um mapa, esses pontos isolados que entreviu, como se buscasse uma rota perdida. No fundo leu sempre as mesmas páginas, ou a mesma página e os mesmos autores, mas via sempre coisas distintas de acordo com a distância em que se colocava (PIGLIA, 2001, p. 149).

Para Alan Pauls, em seu texto *La Herencia Borges* (2010), não existem escritores borgeanos, mas leitores borgeanos. “Se podemos escrever a partir de Borges – se não somos escritores borgeanos – é porque Borges, na verdade, não nos ensinou a escrever, mas a ler; nos ensinou que aquele que pode parar frente a literatura como um leitor pode escrever tudo.” (PAULS, 2010, p. 188)

O tema da reescrita é abordada por Borges em diferentes textos, porém o texto emblemático sobre a questão é “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Nesse texto, propõe a noção de escrita como leitura a partir do princípio de que todo autor é necessariamente um leitor. Foi publicado primeiramente na revista *Sur* em 1939 e posteriormente no livro *Ficciones* em 1944. O texto se resume a um ensaio elaborado pelo narrador a respeito da obra de seu amigo escritor falecido Pierre Menard. Inicia a narrativa questionando a enumeração das obras do autor realizada no catálogo elaborado por Madame Henri Bachelier e decide fazer uma retificação. Aponta as obras visíveis e depois a obra “subterrânea, a interminavelmente heroica, a ímpar.” (BORGES, 1998 p. 492) O narrador afirma ser a mais significativa de nosso tempo: trata-se da reescrita dos capítulos IX, XXXVIII da primeira parte e do capítulo XXII da segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*.

O narrador defende a proposta de Pierre Menard, que acreditava poder reescrever *Don Quijote*, não sendo ele Cervantes. O narrador cita um trecho de uma carta de Pierre Menard em que ele explica o porquê de ter escolhido *Don Quijote* para realizar sua reescrita. Afirma ser uma obra não necessária que foi lida por ele com certa indiferença. Diz que a memória que possui da obra pode muito bem equivaler “à imprecisa imagem anterior de um livro não escrito”. (BORGES, 1998, p.495) Na carta, ele afirma ainda que seu trabalho é mais árduo do que o de Cervantes, uma vez que a obra de Cervantes é espontânea e a dele possui “o misterioso dever de reconstruir literalmente sua obra espontânea.” (BORGES, 1998, p. 495) A reconstrução se apresenta entre os polos da criação livre ou literal, que possui como complicador o fato de existir entre os textos a diferença temporal de 300 anos, período de muitos acontecimentos, entre eles a publicação da própria obra *Don Quijote de la Mancha*. Nesse trecho do conto podemos perceber a importância da memória no processo da reescrita e a ironia de Borges que explicita o fato de Menard não ser um fanático admirador da obra de Cervantes, mas um escritor interessado em um desafio estético.

Afirma ainda que Pierre Menard não queria escrever um *Don Quijote* contemporâneo! Queria escrever o *Quijote*, como se percebe no trecho abaixo citado:

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (BORGES, 1998, p. 493).

A partir da memória e tendo como instrumento a leitura e o transcurso do tempo, Borges coloca em debate a autoria e as relações entre os textos. O narrador descarta veementemente uma visão que possa entender o trabalho de Menard como simples cópia ou adaptação da obra aos tempos contemporâneos. O método inicial que acabou sendo descartado por Menard consistia em reviver a vida de Cervantes e chegar a *Don Quijote*. Escrever como um romancista do séc. XVII mesmo sendo um romancista do séc. XX lhe parecia uma dissimulação. Mais difícil seria continuar sendo Pierre Menard e chegar a *Don Quijote* através das experiências de Pierre Menard. Nesse trecho, está presente a concepção que permeia a obra de Borges: a de que existe um único livro apropriado por diferentes autores em diferentes tempos e espaços.

O narrador constrói uma comparação entre os textos de Pierre Menard e de Cervantes, apresentando suas justificativas para considerá-lo mais rico, mais ambíguo. Cita trecho do nono capítulo de Cervantes mostrando como uma mesma obra pode ser lida como textos diferentes, considerando seu deslocamento temporal. No decorrer da narrativa, o narrador aponta diferentes exemplos para corroborar a tese de que o tempo transforma a obra, pois a desconecta de seu contexto de criação. De acordo com o narrador, um texto, quando passa a ser lido como uma obra clássica, é agraciada pela glória e lida fora de seu tempo, sofrendo a pior das incompreensões. A obra final de Pierre Menard, em que ele se dedica a “repetir num idioma alheio um livro preexistente” (BORGES, 1998, p. 497), para o narrador é um palimpsesto em que se poderiam ver os rastros da prévia escrita. O narrador conclui que as técnicas do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas desenvolvidas por seu amigo Pierre Menard enriquecem a arte da leitura, pois permitem deslocar as obras livremente na linha do tempo e as libertam da relação de autoria.

É interessante observar que os capítulos de *Don Quijote* que foram reescritos por Pierre Menard apresentam questões interessantes para a abordagem da temática da autoria, já que o capítulo IX, intitulado “Donde se concluye y dá fin a la estupenda batalla que el gallardo vizcaíno y el valiente manchego tuvieron”, marca a passagem da 1ª Parte para a 2ª Parte do 1º volume do livro. No final do Capítulo VIII, último capítulo da 1ª Parte do 1º volume, fica claro que até aquele momento o escritor da obra compila narrativas encontradas sobre o cavaleiro Don Quijote, mas que em função de

não haver sequência e finalização no episódio narrado, o escritor assumirá a posição criativa do texto a partir da 2ª Parte. Assim, ele afirma:

Verdade é que o segundo autor desta obra não quis crer que tão curiosa história estivesse enterrada no esquecimento, nem que houvessem sido tão pouco curiosos os engenhos da Mancha, que não tivessem em seus arquivos ou escritórios alguns papéis que deste famoso cavaleiro tratassem; e assim, com esta persuasão, não perdeu a esperança de vir a achar o final desta aprazível narrativa, o qual por favor do céu se lhe deparou como ao diante se contará (CERVANTES, 2007, p. 113).

No trecho, o segundo autor citado é Cervantes, pois há outros autores das narrações compiladas. Porém, o que o escritor narra no capítulo IX é justamente a descoberta nos alfarrábios e papéis velhos vendidos por um rapaz, na rua dos mercadores, de um manuscrito que narra as andanças de Quijote. O autor, neste capítulo como narrador, imediatamente se apossa dos manuscritos e contrata um árabe para traduzi-los. Desta forma, a história que se lerá a partir de então é a contada por Cide H. Benegeli, historiador árabe, e transcrita por Cervantes. Através desse artifício, é possível tornar a estrutura ficcional perceptível, pois evidencia a consciência dos personagens de estar sendo lidos, além do efeito da colagem, da aura livresca da obra, da intertextualidade, já que, ao tomar posse dos manuscritos, há uma inserção de um texto em outro. Através desse recurso, Cervantes atribui a autoria da obra a Cide Hamete Benengeli, que passa a ser o primeiro autor. A narração do texto continua como sendo a tradução desse manuscrito inventado, remetendo aos romances de cavalaria em que era frequente se atribuir o texto a uma tradução de outra língua ou um original encontrado em condições misteriosas.

O tratamento da tradução em Pierre Menard remete à impossibilidade de um texto possuir um único autor. Levando ao extremo a noção de tradução, que primeiramente remete a passagem de um texto de um idioma a outro, introduz a ideia de que a obra se duplica a partir dela mesma. Como bem observou Blanchot “Numa tradução, temos a mesma obra numa linguagem duplicada; na ficção de Borges, temos duas obras na intimidade da mesma linguagem e, dessa identidade que não é uma identidade, a miragem fascinante da duplicidade dos possíveis. Ora, ali onde há um duplo perfeito, o original é apagado, e até mesmo a origem.” (BLANCHOT, 2005, p. 139) A noção de tradução que emana da obra de Borges, segundo Blanchot, parte da concepção de que “o livro é, em princípio, o mundo, e o mundo é um livro.” (p. 138-9) o

que necessariamente remete para o fato de que todos os livros são repetições, duplicações e traduções que serão lidas como obras diferentes por cada leitor.

O deslocamento da noção de originalidade é fortalecido pela situação de que a reescrita de Menard parte da memória que possui dos textos de *Don Quijote*, sugerindo que o ato de escrever está mais próximo do ato de recordar, rememorar, repetir. Como memória, a escrita seria parcial e imprecisa, sendo colocada em questão a dialética entre diferença e semelhança. Como bem lembra Borges em entrevista, quando indagado sobre o desejo de copiar de Menard, ele diz: “Não copia, na realidade. Esquece e o reencontra em si mesmo. Ali haveria um pouco da ideia de que não inventamos nada, de que se trabalha com a memória ou, para falar de uma forma mais precisa, de que se trabalha com o esquecimento.” (CHARBONNIER; BORGES, 1967, p. 77) As aproximações e os afastamentos ao texto do outro se dão pela leitura e, então, se volta à máxima da escrita como leitura.

Na leitura da biblioteca que guarda o passado, necessariamente são feitas seleções e escolhas que comporão os precursores. Jorge Luis Borges foi o propulsor da discussão sobre influência na América Latina quando em seu texto “Kafka y sus precursores”, publicado em 1952 no livro *Otras Inquisiciones*, propõe o entendimento de que cada escritor cria seus precursores, pois “Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar no futuro.” (Borges, 1999b, p. 98), desmontando a relação temporal de sucessão e continuidade dentro de uma relação diacrônica, mas atribuindo ao processo a noção de ruptura e transgressão enquanto construção da memória. Já Harold Bloom, em *A Angústia da Influência*, escrito em 1973, trata dos efeitos da influência em outra perspectiva. Para Bloom, o autor sofre de uma espécie de Complexo de Édipo ao travar embates com o pai do texto fonte, vivendo uma eterna angústia em relação à obra precursora. O autor não quer simplesmente imitar seu antecessor, pelo contrário, ele quer ultrapassá-lo para assim conquistar um lugar no cânone. Em sua concepção, nenhum poeta forte pode escolher seu precursor da mesma forma que nenhuma pessoa pode escolher seu pai. “A Influência Poética é o sentimento – espantoso, torturante, arrebatador – da presença de outros poetas nas profundezas do solipsista quase perfeito, ou poeta forte em potencial.” (BLOOM, 1991, p. 57)

O texto “Tradição e o talento individual” de T.S. Eliot, publicado entre 1919 e 1920 e precursor do texto de Borges, propõe “uma concepção de

poesia como um todo vivo de toda a poesia que foi escrita desde o começo do mundo.” (Eliot, 1968, p. 192) A partir do que ele chama de uma teoria impessoal de poesia, procura discutir os motivos da valorização da originalidade junto à crítica inglesa, a tendência em enaltecer no poeta suas características individuais e originais. A partir da supervalorização da originalidade, há uma consequente desvalorização daqueles que procuram manter a tradição apenas através da fidelidade cega e tímida, pois a qualidade estética está em conjugar a repetição e a inovação. Assim, a tradição não pode ser herdada, mas é um esforço de percepção do passado que permanece, isto é, uma forma de afirmar a imortalidade dos antecessores. “Ela envolve, em primeiro lugar, o senso histórico” (ELIOT, 1968, p. 190), e, segundo Eliot, esse “senso histórico faz com que um homem não escreva apenas tendo em vista sua própria geração, e sim com o sentimento de que toda a literatura da Europa desde Homero até a literatura de seu próprio país nos dias presentes possui uma existência simultânea e compõe uma ordem global.” (ELIOT, 1968, p. 190) Para Eliot, “Nenhum poeta, nenhum artista de arte alguma alcança sozinho o completo significado das coisas. Este se encontra na apreciação de suas relações com os poetas e artistas mortos”. (ELIOT, 1968, p. 190) Propõe, portanto, que exista uma ordem ideal que é modificada assim que uma nova obra de arte é introduzida entre os monumentos já existentes. Essa reordenação entre as relações, proporções e valores de cada obra diante do todo é a conformidade entre o velho e o novo, sempre considerando a possibilidade do passado ser alterado pelo presente e do presente ser dirigido pelo passado. Vale ressaltar o fato de que essas relações comparativas não determinam uma escala de valores, pois “a arte nunca se aprimora, embora o material usado jamais seja o mesmo”. (ELIOT, 1968, p. 191) No entanto, o poeta será comparado aos padrões do passado, em que as duas coisas serão medidas e avaliadas mutuamente. (ELIOT, 1968, p. 191) O autor ainda acrescenta que o conhecimento do passado deve ser perseguido pelo artista que passará por um processo de despersonalização e de construção de uma relação com o sentido da tradição, uma vez que a criação poética para o autor é uma manifestação impessoal e consciente, em que as experiências e as ideias devem ser transmutadas em sensações e emoções universais.

Eliot ainda aborda outro aspecto da teoria impessoal que é a relação do poema com o seu autor, utilizando como analogia o modelo químico em

que a platina funciona como catalizador na formação do ácido sulfúrico, ressaltando o fato de a platina não fazer parte do composto final e permanecer neutra dentro do processo. A partir dessa imagem, aproxima a função do autor no ato criativo daquela executada pela platina, já que ele deve funcionar como catalizador sem colocar no produto final - o poema - suas emoções e experiências pessoais. A partir desse raciocínio, “o poeta não tem uma ‘personalidade’ para expressar, e sim um meio, um instrumento em que as impressões e experiências se combinam de formas peculiares e inesperadas.” (ELIOT, 1989, p. 194) Defende, portanto, um processo criativo consciente, que ocorra em um “passado presente”, em que se valorize a emoção da arte, que é impessoal.

Assim, o autor aproxima a arte da ciência através da despersonalização do processo criativo. Em outro de seus ensaios intitulado “A Função da Crítica” (escrito em 1923 e publicado em 1932), o autor resume seu entendimento de literatura “não como um repertório de textos individuais, mas como ‘conjuntos orgânicos’, como sistemas em relação aos quais, e somente aos quais, as obras literárias individuais, e as obras de artistas individuais, têm a sua significação.” (ELIOT, 1989, p. 50) Assim, as relações entre obras e autores se dão de forma sistêmica e orgânica, tendo como ponto em comum uma herança que une os artistas. Dessa forma, a obra passará a pertencer a uma simultaneidade que aproxima monumentos de diferentes tempos e espaços.

Borges se apropria dessa noção de simultaneidade quando em seu texto propõe uma reorientação entre passado e presente e aproxima o processo de escrita ao de leitura. Como explica Castro, “Borges encontra em ‘Tradition and the Individual Talent’ um potencial anti-hierárquico que ele desenvolve para justificar a inovação literária na Argentina, Latinoamérica e, por extensão, na periferia.” (2007, p. 08) Em “Kafka y sus precursores”, a obra de Kafka é considerada singular e sua voz passa a ser reconhecida em outros textos. Em todos os textos citados, foi encontrada a idiosincrasia de Kafka, porém chama a atenção para o fato de que, se Kafka não tivesse apresentado essa característica, esta não seria percebida nos textos anteriores. Assim, Kafka criou seus precursores, modificando seu passado e seu futuro. De acordo com o autor, “Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens.” (BORGES, 1999b, p. 98), desconstruindo a noção de sucessão temporal entre os monumentos literários e introduzindo-os em uma rede de influências.

Está também em debate nos dois textos o conceito de tradição. No caso de Eliot, de acordo com Castro, “Não há dúvida que a idealização conservadora do passado histórico inglês e europeu presente em ‘Tradition and the Individual Talent’ é uma reação ideológica motivada pelas ondas revolucionárias que tanto na cultura como na política castigaram a Europa de 1917.” (2007, p. 08) No texto de Borges, produzido da perspectiva de um escritor periférico, acaba por redefinir o conceito de tradição que se estabelecia a partir do centro europeu quando propõe o de precursor, isto é, propõe uma nova forma de entendimento da relação entre passado e presente que permite que as literaturas periféricas reelaborem a tradição a seu modo e a seu tempo. Para Castro (2007), os dois autores diferem neste ponto: um (falando do centro – Europa) procura a partir da tradição, valorizar as inovações que não deixem de se vincular a um passado presente, e o outro (falando da periferia – América Latina), a partir da inovação, busca reescrever a tradição. Para o autor

Eliot, portanto, propõe fortalecer a continuidade entre a produção literária e artística atual e a do passado, dado que os escritores desenvolviam a ‘consciência do passado’ e incorporam esta consciência nas novas obras de arte que produzem. Mas Borges argumenta o oposto: que as inovações contemporâneas, em lugar de desenvolver o que já existia no passado, permitem, numa visada retrospectiva, descobrir a diferença atual na produção literária do passado (CASTRO, 2007, p. 13).

Os dois entendimentos de tradição se diferenciam quando o primeiro propõe o relacionamento com o passado de forma reverencial, o que resulta no controle da individualidade criativa; e o segundo o relacionamento de forma irreverente através de atos apropriacionistas que transformem a tradição em fonte de novas obras. É interessante observar como Borges se apropria apenas dos conceitos contidos no texto de Eliot que lhe interessam, fazendo uso deles para a elaboração de sua conceituação. A convergência entre os dois autores é a inovação no entendimento das relações entre autores e obras, propondo uma relação que conjuga a manutenção e a renovação em um “*continuum* que se estende desde Homero até a modernidade” (JUNQUEIRA, 1989, p. 16).

Através dos textos de Borges e de seu precursor Eliot, o debate crítico-teórico sobre originalidade e influência se fortalece e abre espaço para novos desdobramentos. Os precursores não necessariamente se parecem entre si, portanto não formam um modelo, inviabilizando o princípio unificador.

O primeiro passo de um autor consiste em um ato de subordinação, de apagamento da própria identidade; seu segundo passo consiste no reestabelecimento dessa identidade. Nesta etapa, o texto, aparentemente nada mais que uma variação de um discurso existente, desvela-se como autêntico e relevante, isto é, como viável ponto de partida a outros textos (NAMORATO, 2011, p. 111).

Nessa dinâmica, esses textos e suas proposições irão reverberar em tempos vindouros, promovendo novos alinhamentos e simultaneidades a partir da leitura dos contemporâneos.

Assim, “o jogo de influências de que qualquer texto é lugar representa – por outro lado – a maneira borgeana de sintetizar o trabalho de escrita.” (PINTO, 1998, p. 175) A prática criativa de Borges, com seus atos apropriacionistas e sua ficcionalização autoral, além dos alargamentos conceituais consequentes da reescrita de Menard e da noção de tradição e influência sob a perspectiva dos precursores, contribuem em muito para a ressemantização dos conceitos de autoria e originalidade. O entendimento do mundo como uma eterna releitura e a literatura como um jogo de reescritas e apropriações cria uma dinâmica que faz coexistir a continuidade e a ruptura, colocando o passado no presente, imprimindo à literatura contemporânea o espaço e o tempo da convivência. Suas contribuições estéticas e teóricas fazem Borges responsável por uma nova geração de apropriacionistas, em que a autoria sai do âmbito da pessoa e seus desdobramentos e passa a ser abordada na perspectiva das diferentes vozes e identidades autorais que coexistem em um mesmo texto, provocando o debate sempre interminável sobre como a voz autoral reverbera em meio a esse mosaico de citações e referências.

DETETIVES NA BIBLIOTECA: BORGES E BEGAZO COMO AUTORES LEITORES

A multiplicidade de textos e o voraz apetite pela leitura fazem da obra de Borges uma vasta biblioteca, um território livresco em que a tradição é rememorada e recriada constantemente. Uma vez que as leituras realizadas das obras do passado compõem a estética, o trânsito entre passado e presente passa a ser a dinâmica da produção em Borges. Para nominar essa memória literária, metáforas como biblioteca, enciclopédia e museu são utilizadas para representar esse passado que pode ser revisitado a qualquer momento.

Considerando que biblioteca reúne textos, enciclopédia reúne verbetes, e museus peças de arte, os sentidos atribuídos à biblioteca são os mais interessantes para pensar os trânsitos intertextuais. A biblioteca representa o espaço em que coexistem o arquivamento e o movimento, já que a biblioteca assim como “designa o compartimento para um livro, o lugar de depósito dos livros, o lugar onde se põem, depositam, deixam repousar, o lugar onde se guardam em depósito ou armazenam os livros” (DERRIDA, 2004, p. 21), também coloca esses materiais “à disposição do usuário”, funcionando como “um espaço de trabalho, de leitura e de escrita” (DERRIDA, 2004, p. 22). Pensar literatura e biblioteca é também pensar, portanto, na “tensão entre a reunião e a dispersão” (DERRIDA, 2004, p. 29), entre a estabilidade e o movimento do por vir. Segundo Jacob, as bibliotecas representam “o cruzamento paradoxal de um projeto utópico (fazer coexistir num mesmo espaço todos os vestígios do pensamento humano confiado à escrita) com as restrições técnicas, ergonômicas, políticas de conservação, de seleção, de classificação e de comunicação [...]”. (2000, p.10). Portanto,

A história das bibliotecas no Ocidente é indissociável da história da cultura e do pensamento, não só como lugar de memória no qual se depositam os estratos das inscrições deixadas pelas gerações passadas, mas também como espaço dialético no qual, a cada etapa dessa história, se negociam os limites e as funções da tradição, as fronteiras do dizível, do legível e do pensável, a continuidade das genealogias e das escolas, a natureza cumulativa dos campos de saber ou suas fraturas internas e suas reconstruções (JACOB, 2000, p. 11).

Dessa forma, estará sempre em construção, buscando e não alcançando a totalidade, afinal, “toda biblioteca é, necessariamente, uma criação incompleta, uma obra em curso – toda estante vazia é um anúncio de livros por vir”. (MANGUEL, 2006, p. 75)

Utilizando a nomenclatura de Foucault para denominar os espaços, pode-se dizer que a biblioteca é um lugar heterotópico na medida em que possibilita “justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis”. (FOUCAULT, 2009, p. 418) Além disso, “Toda biblioteca, como todo museu, escolhe, esquece, classifica, arquivava, celebra” (ACHUGAR, 1995, p. 10), funcionando como filtro e colocando em relação uma seleção. Assim, cada sociedade possui a biblioteca que reflete os critérios de seleção e classificação de seu tempo, estando sempre em mutação, em busca, em ruínas. É a partir desta biblioteca que se lê, pois “não se lê sem passado, sem história, tampouco sem futuro e sem utopia.” (ACHUGAR, 1995, p. 09)

Pensando a biblioteca como metáfora da tessitura literária, o texto passa a ser o espaço da coexistência do mesmo e do outro, do contemporâneo e do antigo, do erudito e do popular, do autóctone e do estrangeiro, seja no campo da linguagem, da temática ou da autoria, tornando possível aproximar tradições distantes através de mecanismos e valores vigentes. Além disso, se a leitura compõe a biblioteca, a escrita será sempre ato de apropriação. Assim, o passado e a memória estão sempre sendo reinventados, como se pode entender através do processo descrito por Barthes e Compagnon:

Todos os livros que li formam em mim uma biblioteca. Não, porém, bem ordenada, os volumes não estão em ordem alfabética, não existe catálogo. E todavia é exatamente assim, uma memória na qual se acumulam as minhas leituras. [...] Esse armazém não se limita ao meu saber consciente; a menos que tenha feito um diário de todas as minhas leituras, pode ser que aquela que mais significou para mim seja a que me escapa à lembrança. [...] Além do que, é necessário corrigir o ponto de vista dos antigos: o conjunto de minhas leituras não constitui a minha memória mas sim o meu sintoma, não é tanto os livros que sublinhei, que marquei com meu nome e de que me apossei, quanto aqueles que me marcaram e ainda me possuem. E através deles que leio, que recebo o livro novo (1991, p. 39 apud MIRANDA, 1997, p. 24).

Ninguém melhor que Borges explorou essa construção, perpetuando em vários de seus textos a imagem do escritor na biblioteca, utilizando a metáfora

da biblioteca como noção de seleção de textos que representa a função contraditória de conservar e imobilizar o passado e, ao mesmo tempo, colocá-lo em constante movimento. A obra de Borges, além de tematizar a biblioteca, utiliza-a como metáfora estrutural. “A memória e a biblioteca representam as propriedades a partir das quais se escreve, mas esses dois espaços de acumulação são, ao mesmo tempo, o próprio lugar da ficção em Borges.” (PIGLIA, 1981, p. 94) Contudo, paradoxalmente, o lugar da segurança, da ordenação, do inventário, na ficção de Borges “deixam simplesmente de ‘estar aí’ e se colocam a funcionar, a criar, a ‘maquinar’...” (PAULS, 2004, p. 94) e transforma a ordem em desordem, a regularidade em exceção, o previsível em acidente e o familiar em sinistro. (PAULS, 2004, p. 94) Borges circula e utiliza a biblioteca a fim de desestabilizar a imobilidade da tradição, colocando-a em movimento através das reescritas e apropriações. “Portanto, a tradição deixa de ser uma constante e se converte em circunstância.” (PREMAT, 2006a, p.10)

Em função da biblioteca ser cenário para guardar e recuperar a memória literária, é a metáfora do espaço ideal para a interpretação de textos e mistérios com base no já dito e nas construções simbólicas circulantes. As relações intertextuais são instrumentos de trabalho na investigação de detetives leitores frente aos casos policiais. A biblioteca passa assim a ser o espaço da busca de respostas a um enigma. Tem-se então o cenário típico da narrativa policial borgeana.

A narrativa policial surge na Europa no século XIX primeiramente publicada em folhetins e com forte apelo popular, apresentando características para uma fácil recepção do detetive como herói aventureiro e avesso às regras sociais ou morais, oposição entre o bem e o mal, efeitos realísticos, porém sem relevo de crítica política ou social. Essa origem folhetinesca determinou que o gênero fosse entendido como produto de massa e gênero de menor valor. O relato possui uma estrutura própria, pois, a partir de um acontecimento enigmático ou detetivesco, são investigados o como, o onde e o porquê dos fatos, através do método científico da observação, análise e dedução. São apresentados vários caminhos possíveis para se chegar à verdade do crime. São omitidos alguns dados importantes para a manutenção do suspense ou esses dados são informados em forma de pistas que só serão percebidos em uma leitura retrospectiva. A trama é sustentada pelo tripé vítima, assassino e detetive, envolvidos em um crime e na sua investigação.

No formato clássico, o detetive, com bases na coleta de provas e depoimentos, desvenda o mistério e descobre o assassino e suas motivações. O detetive costuma ser caracterizado como um homem culto, observador, inteligente e amante da ciência, além de não possuir vinculação institucional, como salienta Piglia (2000): “O detetive está aí para interpretar algo que sucedeu, o que ficou de certos signos, e pode realizar essa função porque está para além de qualquer instituição.” (p. 66) Vega acrescenta, citando o trabalho de Kracauer, que:

Diferentemente da polícia, que costuma assumir uma atitude de superioridade irônica, o detetive não tem que respeitar necessariamente um marco legal nem assume a responsabilidade social de manter a ordem. Só se dedica à tarefa da razão, que é a de resolver os enigmas pelas vias racionais, evitando no possível o comércio com o factual e descartando o sobrenatural. O castigo ou a pena caem fora de sua incumbência [...] (VEGA, 1996, p. 50).

O detetive não estabelece vínculos emocionais com acontecimentos e personagens, assim não emite juízo de valor ou de moral. Apenas “Irá dizer a verdade, irá descobrir a verdade que é visível mas que ninguém viu, e vai denunciá-la.” (PIGLIA, 2000. p. 67) Sua relação com o crime já ocorrido é apenas o de desvendar o enigma por meio lógico, como um jogo. Entre os acontecimentos passados e as associações feitas posteriormente pelo detetive, é criado o espaço da ambiguidade e do suspense.

O leitor, por sua vez, tem participação importante, uma vez que o gênero se propõe como popular e dedicado ao ócio. Além desse aspecto da recepção, o leitor da narrativa policial necessita ser atuante na construção de sentido, deve se sentir instigado a solucionar desafios a partir da inteligência e da imaginação. A atitude do leitor funciona como termômetro da qualidade da trama, pois deve manter o interesse em desvendar o crime e, até mesmo, assumir a função de detetive. “Ao leitor solicita-se que seja, à semelhança do detetive, também uma “máquina de raciocinar”. É na esfera do raciocínio que o romance enigma pretende fazer o leitor atuar, é no espaço do intelecto do leitor que o romance enigma propõe seu desafio.” (REIMÃO, 1983, p. 75)

Na maioria dos relatos, o leitor assume uma função de leitor-detetive, pois se identifica com o detetive e deseja desvendar o mistério. Há uma oscilação entre a credulidade e a desconfiança no pacto de realismo que o gênero apresenta.

O que é capital é que o romance policial se apresenta como uma *ficção verdadeira*. Toma emprestados à ficção seus protagonistas,

seus cenários, até mesmo suas paixões; mas é verdadeiro por seu método, pois esse método não deve nada à imaginação, visto que ela é idêntica à do cientista. [...] Por conseguinte, quando o romancista inventa uma história (Os crimes da Rua Morgue), essa história, puramente imaginária, torna-se um verdadeiro fato do dia pela virtude do raciocínio (NARCEJAC, 1991, p. 25-6).

O apelo realístico do relato é construído pela descrição dos métodos investigativos, além dos dados referenciais presentes na descrição de um caso concreto que deve ser ao mesmo tempo verossímil e surpreendente a ponto de envolver o leitor. A construção rigorosa e o convívio entre o mistério e a racionalidade do método dedutivo trazem para o gênero uma complexidade na criação, principalmente no momento em que o enigma é desvendado. O momento mais importante da narrativa é quando o enigma é descoberto e são compreendidas as pistas: o mistério é desfeito e o interesse pela narração finaliza, pois restaura a ordem quebrada, o bandido é afastado (descoberto, preso ou morto) e a verdade revelada.

Muitos críticos apontam que, em boa medida, o fato de a narrativa policial representar uma organização textual em oposição ao caos da escrita da época, foi o que atraiu Borges. Como afirma Rivera (1995, p. 136), depois de uma desordem dos anos 20, escritores descobriram no romance policial uma lição providencial de “ordem” que não haviam percebido antes e que tem, por acréscimo, o encanto adicional da “explicação” e do “jogo intelectual”, com paradoxos e enigmas inteligentes. Borges afirma que “Medíocre ou péssimo, o relato policial não prescinde nunca de um princípio, de uma trama e de um desenlace. Interjeições e opiniões, incoerências e confidências esgotam a literatura de nosso tempo; o relato policial representa uma ordem e a obrigação de inventar.” (BORGES, 1999a, p. 251) O que não significa dizer que busca na narrativa policial o realismo do mundo, que para Borges representa a desordem e o caos, mas, ao contrário, busca uma ordem intratextual na arquitetura textual do gênero, que se caracteriza pelo rigor na construção narrativa e nas funções de seus personagens. Estrutura essa que será por ele muitas vezes desconstruída a fim de alcançar novos efeitos e sentidos. Um desses efeitos muitas vezes explorado é o de fazer coexistir a narração de um acontecimento de ordem factível (verídico ou não) com narradores vacilantes. Dessa conjunção, Borges explora as diferentes versões e interpretações, muitas vezes contraditórias que um mesmo fato pode suscitar.

Borges teve interesse pelo gênero policial desde a infância, em grande

parte pela influência que sofreu da literatura de língua inglesa. A aproximação se evidencia quando se observa que a narrativa policial inglesa tem como característica a presença de elementos fantásticos, como bem observa Ângelo (2007): “Impregnada com o tempo mágico, com o tema do duplo, com o sonho, com o pesadelo ou com uma realidade que frequentemente se apresenta misteriosa, fantástica ou irreal, é principalmente na Grã-Bretanha que se realiza uma aproximação do sobrenatural com o gênero policial”. (p. 209) Tendo como ação propulsora essa identificação com a vertente inglesa, a partir dos anos 30 passa a publicar resenhas, ensaios e prólogos sobre o gênero policial que indicam suas afinidades e seu entendimento quanto ao funcionamento da narrativa policial. Entre os autores com os quais se aproxima estão Chesterton, Stevenson e Ellery Queen. Em *Antologia do Conto Policial* (1943), organizada em colaboração com Adolfo Bioy Casares, é possível perceber a variedade de interesse e de leituras do autor entre as publicações do gênero, em um trânsito entre autores considerados mais eruditos e outros mais populares, assim como sua declarada preferência pelos autores ingleses.

Entre os nomes citados por Borges, Edgar Allan Poe (1809-1849) é referência marcante, considerado pelo autor como o criador do gênero, pois a narrativa policial para ele é uma “operação da mente, não do espírito”⁵ (BORGES, 2009b, p. 231). A narrativa por ele inaugurada não foi seguida nos Estados Unidos, que passou a adotar uma narrativa mais realista que utiliza os seguintes ingredientes: mistério, violência, erotismo e humor. (NARCEJAC, 1991, p. 65) A narrativa de enigma tem continuidade pelos escritores ingleses e assim se estabelecem as escolas estadunidense ou *noir* e a inglesa que possuem como principal diferenciador o tratamento dado à matéria policial narrada.

O inaugurador do conto de enigma, por volta de 1840, cria o detetive amador C. Auguste Dupin, que se opõe ao policial institucional. Dupin se caracteriza pela inferência, pelo uso de associações lógicas para desvendar os crimes. Propõe como método de criação literária a precisão e o rigor matemático, que se aplicam tanto à construção da trama quanto ao método de investigação. A criação para Poe deve passar da criação “natural” à criação raciocinada, que deve ser conduzida pela imaginação desde que essa seja controlada por uma reflexão bem conduzida. (NARCEJAC, 1991, p. 21) Para que a trama se apresente bem construída, o desfecho deve ser determinado

⁵ Cf. Original: “[...] operación de la mente, no del espíritu [...]”

antes do desenvolvimento da narrativa, isso quer dizer que deve ser escrito de trás para frente, fazendo com que o encadeamento da investigação siga uma construção lógica perfeitamente amarrada.

Os contos de Poe são narrados por um narrador anônimo, amigo de Dupin. Tanto o narrador quanto Dupin são pouco descritos, e o leitor possui poucas informações sobre eles. Funcionam como mediadores que encaminham a narrativa. Dupin determina o andamento da investigação e é primordialmente uma “máquina de raciocinar”, atendendo as demandas de um público “absorto pelas ideias positivistas e pela nova concepção de homem, a capacidade e o rigor nos raciocínios como um instrumento preciso para investigar e desvendar a aparentemente inexplicável lógica das ações e motivações humanas.” (REIMÃO, 1983, p. 21) Tudo em um contexto de grande desenvolvimento científico em que se passa a acreditar que a ciência pode explicar tudo, de encontro à concepção de criação intuitiva, como se observa no trecho abaixo:

Muitos escritores preferem deixar entender que compõem graças a uma espécie de frenesi sutil ou de intuição extática [...]. Minha intenção é demonstrar que nenhum ponto da composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição e a obra marchou, passo a passo, rumo à solução com a precisão e a rigorosa lógica de um problema matemático (POE, 1981, p. 912).

O crime então deve ser desvendado através de métodos científicos, função que será exercida pelo detetive que, pelo simples prazer de exercitar o raciocínio, analisa a vida alheia sem levantar da poltrona, compondo um quadro que caracterizará de forma marcante o gênero:

Estas duas bases – o detetive como máquina de raciocínio, ser superdotado intelectualmente, e o personagem-narrador, figura próxima e de confiança do detetive, ponto de identificação com o leitor médio –, além das duas histórias que são narradas, a do crime e a da solução do enigma, formam a estrutura inaugural do romance de enigma, ou, com também ficou conhecido, romance policial clássico. Esta estrutura sobreviveria e lançaria as bases dos romances policiais de boa parte do século XX (MAGALHAES FILHO, 2009, p. 49).

Para Borges, falar do gênero policial é falar de Poe, pois, além de haver criado o gênero, criou também os leitores para esse tipo de narrativa. Em seu texto “El Cuento Policial” (1978), em que se dedica a esse tema, observa que: “O acontecimento estético requer a conjunção do leitor e do texto para

existir.” (BORGES, 2009b, p. 229-30) Como afirma que, para a definição do gênero, mais importante que os textos propriamente é a forma como eles são lidos, o surgimento dos leitores detetives faz com que “Nós, ao lermos uma novela policial, somos uma invenção de Edgar Allan Poe. Os que leram esse conto ficaram maravilhados. E em seguida vieram os outros.” (BORGES, 2009b, p. 236)

Segundo Borges, a partir da obra de Poe, duas questões importantes se impuseram na criação literária: a literatura como produto intelectual e a narrativa policial. Da união da literatura como operação mental e do relato policial agora não mais relacionado às narrativas subalternas, nasce o relato policial como gênero intelectual, baseado em algo totalmente fictício: “o fato é que um crime é descoberto pelo raciocínio abstrato e não pelas delações, por descuidos dos criminosos.” (BORGES, 2009a, p. 237) Para Borges, “Poe não queria que o gênero policial fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico se preferem, mas um gênero fantástico da inteligência, não somente da imaginação; de ambas as coisas obviamente, mas, sobretudo, da inteligência.” (BORGES, 2009a, p. 234-5) Assim, valorizando essa característica de Poe, valoriza sua própria estética, na medida que adota a produção de uma escrita que se apropria da estrutura e dos efeitos da narrativa policial e os coloca a serviço de uma literatura que visa não mais desvendar um crime propriamente, mas interpretar jogos de linguagens e de sentidos.

Os textos mais emblemáticos de Borges sobre a narrativa policial são o já citado “El Cuento Policial” (1978) em que trata do gênero na perspectiva de Poe, e “Los laberintos policiales y Chesterton” (1935) e “The Paradoxes of Mr. Pond, de G.K. Chesterton” (1937), publicados em *Sur*. No segundo, ele descreve de forma ideal a narrativa policial e propõe seis requisitos para o gênero:

- A) “Um limite aleatório de seis personagens [...]
- B) Declaração de todos os termos do problema [...]
- C) Avara economia nos meios [...]
- D) Superioridade do como sobre o quem [...]
- E) O pudor da morte [...]
- F) Necessidade e maravilha na solução” (BORGES, 1999, p. 127-128).

É interessante observar que as características apontam para a concisão,

tanto em termos numéricos de personagens quanto da complexidade da trama. O argumento figura no centro da construção narrativa, já que para a resolução do enigma é necessário que o jogo esteja posto claramente. Para Borges, “Nos contos honestos, o criminoso é uma das pessoas que figuram desde o princípio.” (BORGES, 1999, p. 128), indicando que o fator surpresa deve ser criado pela trama e não pela inclusão de interpolações de última hora. A solução de toda essa engrenagem deve se revelar a fim de maravilhar o leitor, portanto cenas escatológicas e violentas não fariam sentido nesta composição, que visa o prazer estético e o jogo de enigmas. O autor argentino compara sempre a construção narrativa à elegância do jogo de xadrez. Segundo ele, “A solução, nas más ficções policiais, é de ordem material: uma porta secreta, uma barba suplementar. Nas boas, é de ordem psicológica: uma falácia, um hábito mental, uma superstição.” (BORGES, 2009b, p. 350) Essas são diretrizes mestras na composição borgeana, que serão exploradas em diferentes obras sempre considerando que a inovação, seja do formato canônico, seja de suas próprias tipologias, é prática recorrente na escrita de Borges. As características elencadas valorizam o conto em detrimento das narrativas longas. Para Borges, a unidade de ação e o rigor na arquitetura textual são essenciais para o sucesso da narrativa.

Como afirma Angelo (2007), “Na sua produção ficcional Borges imprimiu nova dimensão ao conto policial contemporâneo, introduzindo nele questões filosóficas e metafísicas e temas recorrentes na estética borgeana.” (p. 211) Entre os contos de Borges que pertencem ao gênero policial, pode-se citar “La muerte y la brújula” (1942), “Emma Zunz” (1949), “El Jardín de los senderos que se bifurcan” (1941). *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, escrito em 1942, em parceria com Adolfo Bioy Casares, foi considerado por Rodolfo Walsh no prólogo de sua antologia do conto policial argentino, a obra inaugural do gênero em língua espanhola; e “La muerte y la brújula”, o conto modelo da forma de entender o gênero por Borges. Bastos (1988) afirma em seu artigo que

Na sua produção ficcional individual Borges deu nova dimensão ao conto policial contemporâneo, introduzindo nele sua cerrada cultura, seu humor sutil, porém intensamente cáustico e dotando-o de variações inusitadas, como no jogo com o tempo, em “El Jardín de Senderos que se bifurcan”, ou a ficção linguística-policial de “La muerte y la brújula” chegando mesmo à diluição das fronteiras do gênero” (p. 41).

Com a publicação de “La muerte y la brújula”, críticos afirmam que Borges se estabelece na tradição do gênero, movendo-se com grande liberdade para inovar, maneja com perícia o legado recebido e altera suas convenções, em uma clara afirmação de sua identidade como escritor latino-americano. (BARILI, 1999, p. 188) As inovações por ele propostas abrangem a transgressão das funções pré-estabelecidas dos personagens canônicos do gênero (detetive, criminoso e vítima) e a arquitetura formal do argumento. A narrativa de Borges tem como base uma organização e um sistema coeso e consistente, e o problema a ser desvendado é um assunto puramente intelectual. Para Borges, a atenção deve estar voltada para o problema lógico, com fortes vinculações internas e não voltada para as circunstâncias e técnicas do crime, o que pressupõe como problema não só o enigma policial, mas todas as questões filosóficas a ele relacionadas. O detetive possui como instrumento de trabalho as associações lógicas e metafísicas, o que determina que o problema e o desfecho se circunscrevam ao âmbito narrativo, existindo e fazendo sentido nas malhas das letras, deslocando o gênero da perspectiva realista e psicológica.

Assim, ao mostrar ironicamente as convenções e limitações do gênero, Borges, além de subvertê-lo e recriá-lo, obriga o leitor a refletir sobre o que está lendo, tornando-se um colaborador, um escritor do texto, a partir de suas experiências e leituras. (ANGELO, 2007, p. 215) Tão importante como sua estruturação formal, a constituição de um gênero deve contar também com sua recepção. Os artifícios e a trama devem envolvê-lo a fim de que se comporte também como detetive, mas um leitor-detetive, aquele que percebe que a narrativa policial está sendo proposta como jogo de xadrez exclusivamente narrativo, em que o essencial é a resolução abstrata de um crime. Por isso Borges critica o uso de excessos de informações e pistas técnicas que exijam do leitor um conhecimento especializado, como de balística e criminalística que o transporte para o mundo extraliterário.

Se Poe criou o leitor-detetive, Borges criou o detetive-leitor, que de sua biblioteca ou da prisão, como é o caso de Isidro Parodi, personagem criado por Borges e Casares em *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, baseia suas investigações na leitura, na intermediação da palavra, ao invés de primar pela observação direta dos fatos. Leva ao extremo as características propostas por Poe e as impregna de seus próprios temas e construções, levando o gênero ao terreno do metaficcional. Assim proclama o caráter puramente ficcional

do gênero policial, tematizando a duplicidade aparência/realidade. Borges apresenta rupturas e continuidades em relação à tradição inaugurada por Poe, que, por sua vez, sofre continuidades e rupturas na contemporaneidade, através das apropriações realizadas das narrativas policiais de Borges por Jaime Begazo e Luís Fernando Veríssimo.

Elogio ao Falsário

Los Testigos (2005) de Jaime Begazo Díaz (1957-) é a primeira novela do autor e ganhadora do XIII Premio Juan March Cencillo de novela breve, concedido pela Fundação Bartolomé March Servera Premio. Na obra, constrói diferentes leituras e acréscimos ao conto “Emma Zunz” em conjunto com Borges personagem. Begazo é peruano, porém, em 1985, passa a viver em Nova York, cidade onde reside e é professor de língua e literatura espanhola das universidades Sleepy Hollow High School e Westchester Community College. Em 2014, publica novo romance intitulado *La Frontera*, em que também transita pelo universo borgeano, uma vez que a trama desvenda um mistério policial em uma biblioteca e possui influência declarada de Borges e H.G. Wells.

O conto “Emma Zunz” aparece pela primeira vez em 1948 na revista *Sur* e em 1949 é publicada em *El Aleph*. Relata a trajetória de Emma, uma jovem recatada que, após receber uma carta com a notícia da morte de seu pai, resolve executar um plano de vingança contra seu patrão, o homem que julga responsável pela tragédia. Para que a vingança e a justiça sejam feitas, Emma pretende que Loewenthal confesse, sob a mira do revólver, a culpa e o crime. Para a sociedade, ela acusa Loewenthal de estupro e assim justifica tê-lo assassinado. A história se passa em 1922, data do suicídio de Emanuel Zunz e da vingança de Emma. Numa pequena analepse, entretanto, a história retrocede a 1916, ano em que o pai foi acusado de desfalque e sua consequente fuga. Retrocede, novamente, e focaliza a lembrança da época feliz na casinha de Lanús e em uma chácara em Gualaguay.

A novela *Los Testigos*, por sua vez, narra o encontro entre um professor de literatura especializado na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges e o próprio Borges. O professor em questão trabalha nos Estados Unidos e já havia escrito os prólogos das obras completas do escritor. Marca uma entrevista com Borges em Genebra e, em uma narração em primeira pessoa,

relata os dois encontros em que, entre outros temas, tratam da existência real dos personagens Emma Zunz e Milton Sills. Tendo como ação desencadeadora a pergunta feita pelo professor a Borges sobre quem era Milton Sills (personagem secundário da narrativa que é citado apenas em uma passagem em que Emma pega a carta que notifica a morte de seu pai guardada em uma gaveta debaixo de seu retrato), o encontro resulta em diferentes leituras do conto. Na apresentação dessas novas versões, o narrador em primeira pessoa ora assume o ponto de vista do professor, ora o de Borges e, dessa forma, sem distanciamento narrativo, emaranha as versões em uma trama enigmática que só será desvendada pela visão de um terceiro personagem.

Assim, a partir da biblioteca de Borges, três novas versões do conto são propostas na novela: a de Borges, a do professor narrador e a do amigo Gene Bell-Villada. Borges acrescenta ao conto uma história amorosa à vida de Emma. O professor, frente ao relato de Borges e às lembranças do conto original lido há algum tempo, recria o texto e completa as lacunas deixadas na narração, fazendo uma nova interpretação do conto, resultando em um texto que não é nem o publicado primeiramente, nem o relato pessoal de Borges. A terceira versão informa Gene Bell-Villada, professor e amigo do narrador, que recebe a incumbência de descobrir mais informações sobre Milton Sills. É a partir de sua participação no final da novela que o leitor passa a ter condições de compreender o emaranhado de versões e os jogos irônicos do texto. Assim, a novela intercala os relatos de Borges, a segunda leitura do professor frente às novas informações, a leitura de seu colega Bell-Villada e o conto publicado.

A novela de Begazo permite analisar a autoria e a originalidade em diferentes aspectos: autoficcionalização autoral e relações biográficas entre autores; função autoral exercida por leitores, narradores e personagens; apropriação dos temas desenvolvidos no conto; apropriação dos gêneros policial e testemunhal; recriação da trama do conto de Borges em diferentes versões. Todos os deslocamentos citados são utilizados a fim de reeditar, a nível narrativo ou temático, o debate sobre as imbricações entre ficção e realidade. Dessa forma, autores, leitores e narradores se entrelaçam no jogo das recriações, colocando em debate a originalidade e a autoria.

Begazo e Borges Ficcionalizados

A novela de Begazo é contada por um narrador em primeira pessoa, alter ego do escritor de forma não explícita, mas claramente perceptível. Há semelhanças claras entre o autor e o narrador, como se verá em seguida, porém o autor decidiu não se auto nominar. Essa voz narrativa contextualiza os acontecimentos no tempo passado, mas no momento em que narra os encontros com Borges o faz no tempo presente, intercalando pensamentos e devaneios ao diálogo. O encontro entre os dois personagens é construído sob a forma de entrevista, o que na prática representa a presença de longas passagens com transcrição direta de fala, dando voz autônoma e sem intermediação ao personagem Borges. Essa construção narrativa torna as imbricações entre autor e narrador mais explícitas, permitindo que as vozes se apresentem de forma direta no exercício da função autoral, assim como uma maior identificação entre Borges e o personagem que o representa, trazendo maior realismo ao relato.

A presença de autores como personagem na obra ficcionaliza a função autoral, confundindo os limites entre a ficção e a realidade. A verossimilhança com Borges é construída através de alguns biografemas que o identificam. A referência ao apartamento de Genebra e a presença de Maria Kodama são alguns deles, que ajudam no realismo do relato em primeira pessoa. A cegueira de Borges é citada em várias passagens assim como sua velhice, como é possível observar no texto abaixo:

Não havia mudado muito desde a última vez que o vi, seu semblante ancião, sua bengala sempre presente... somente seus gestos tornavam mais evidente o deterioro, o contínuo movimento da sua boca que mais parecia uma expressão de surpresa, igual quando se está a ponto de dizer algo e de repente se lembra que não se deve dizer nada, e ficar calado; o tremor de suas mãos ajustando-se a bengala, como se ela fosse lhes escapar; o rosto pálido e marcado pelas rugas; o cabelo grisalho e ralo, quase inexistente; e sobretudo aqueles olhos vazios, olhos impotentes e imponentes (BEGAZO, 2005, p. 14)⁶.

⁶ Cf. Original: “No había cambiado mucho desde la última vez que lo vi, su semblante anciano, su infaltable bastón ... tan sólo sus gestos hacían más evidente el deterioro, el continuo movimiento de su boca que más parecía una mueca de sorpresa, como cuando se está a punto de decir algo y de pronto se recuerda que no se debe decir nada, y quedarse callado; el temblor de sus manos ajustándose al bastón, como si éste se le fuera a escapar; el rostro pálido y marcado por las arrugas; el pelo cano y ralo, casi inexistente; y sobre todo aquellos ojos vacíos, ojos impotentes e imponentes.”

A cegueira de Borges e seus olhos enigmáticos que não indicam os caminhos de seus pensamentos são características marcantes que ajudam na construção de sua imagem como alguém que vive em um mundo à parte: o mundo da imaginação e da sombra. Assim perpetua sua imagem de poeta-cego-memorioso “personagem insistentemente cultivado por Borges, numa remontagem da figura do aedo ancestral, o *bardo cego* – e contém segredos relacionados à origem do homem e ao seu futuro; comporta as chaves do presente, passado e futuro, três dimensões do tempo, e consegue compactá-la, permitindo um tempo uno, imóvel.” (PINTO, 1998, p. 168)

A ironia também é um importante caracterizador de Borges. O narrador aponta em diferentes passagens que havia algo de enigmático no sorriso de Borges. Ele chega a afirmar que “não soube se esboçava um sorriso, seu inexplicável sorriso, ou simplesmente se estava zombando de mim”. (BEGAZO, 2005, p. 25)⁷ Apenas ao final, quando ele percebe que tudo era um jogo de recriação entre leitores e autores, compreende: “Agora sim entendia seu sorriso, agora podia compreender por que esse seu gesto se parecia tanto ao sarcasmo. Borges havia feito outra vez [...]” (BEGAZO, 2005, p. 103)⁸ Outra vez, coloca o professor na posição de leitor e o surpreende com suas tramas, que, através da ambiguidade irônica, provoca deslocamentos e descobertas. O discurso irônico, como afirma Brait (2008), “ou mais especificamente sua ambiguidade, coloca o receptor diante não de uma simples escolha, que poderia levá-lo a optar por uma das possibilidades (literal-figurado), mas diante da necessidade de aceitar as duas instâncias, única forma de reconhecer a ironia.” (BRAIT, 2008, p. 107) No caso específico da novela, somente no trânsito livre entre o literal e o figurado, o real e o ficcional, e da leitura das pistas deixadas para a constituição do duplo sentido, é possível transitar entre as diferentes versões construídas. A ironia, na voz do personagem Borges, “acentua a ideia de que a ambiguidade irônica reside no fato de que o enunciador, ao mesmo tempo em que simula, aponta para essa simulação.” (BRAIT, 2008, p.107), colocando em cena pistas deixadas em toda a narrativa dos jogos de sentido e do sarcasmo empregado.

⁷ Cf. Original: “no supe si esbozaba una sonrisa, su inexplicable sonrisa, o simplemente se estaba burlando de mí”

⁸ Cf. Original: “Ahora sí entendía su sonrisa, ahora podía explicarme por qué ese gesto suyo se parecía tanto al sarcasmo. Borges lo había hecho otra vez [...]”

As relações biográficas também se estabelecem entre Begazo e o narrador da novela, pois ambos são professores universitários e especializados em Borges. Begazo, em entrevista, afirma que em sua obra se vê a influência de Borges “[...] porque ensino Borges e sou apaixonado por Borges”. (BEGAZO, 2014)⁹ O narrador da novela assume desde o início da narrativa uma posição de fã e grande admirador do escritor. Relata sua expectativa pela chegada do encontro e quanto à entrevista lhe atribuirá mérito e *status* junto ao meio acadêmico. As referências a Borges são apresentadas de forma laudatória, através das expressões “maestro”, “gênio”, “ídolo”. O narrador afirma que, além de ter escrito o prólogo das obras completas de Borges, dedica-se a ensinar os alunos “[...] como ler Borges, tentando mostrar a chave que lhes abriria algum dia as portas dos contos desta relíquia da literatura”. (BEGAZO, 2005, p. 16)¹⁰ A relação de admiração e alguns dados biográficos estabelecem uma clara relação identificatória entre o narrador e Borges.

As presenças ficcionalizadas de Begazo e Borges indicam que o que faz parte da matéria narrada não são os escritores biográficos, apesar de haver índices que criam essa relação realística, mas, ao contrário, suas mitografias. A ficção passa a ser o espaço possível de coexistência dos dois autores e da manutenção de suas adjetivações. O encontro, então, ocorre nas malhas das letras e os jogos de leitura e recriação são praticados por escritores, autores e leitores, em um entrelaçamento entre narração e vida, entre simulacros e realidades. A malha textual do conto e o espaço da reescrita tornam possível o encontro entre estes dois autores. Dessa forma, no campo ficcional, Begazo e Borges dividem o mesmo espaço-temporal, assim como recriam o conto a partir da biblioteca, exercendo a função de autores-leitores. Uma forma de poética da leitura que é, por sua vez, uma poética da memória.

Memória que, para Borges, nunca significa apenas conteúdo de discussão: é também mecanismo de elaboração textual, base de constituição de representações comprometidas em menor ou maior grau com o verossímil. Memória que vaza do conteúdo dos textos para o ofício em si de escrever. Para Borges, o memorioso – não apenas por ser cego e poeta -, a memória é o recurso máximo de conformação da escritura, é o princípio mobilizador do ofício da representação (PINTO, 1998, p. 22).

⁹ Cf. Original: “[...] porque enseño Borges y soy como un enamorado de Borges”.

¹⁰ Cf. Original: “[...] cómo leer a Borges, intentando mostrarles la cifra que les abriría algún día las puertas a los cuentos de esta reliquia de la literatura”.

As imbricações entre memória e escrita são reforçadas pelo fato da reescrita do conto feita pelos dois personagens se dar pela via memorialística, já que nenhuma delas parte do texto em si, mas de suas lembranças. Quando indagado sobre o que gosta de recordar, Borges cita autores do gênero policial, contextualizando a narrativa que irá criar em seguida. Quanto as suas obras, afirma: “[...] depois de tantos anos, prefiro não lembrá-lo, ainda que isso, já sabe, é impossível... Às vezes meus escritos me perseguem sem cessar, me acoçam...” (BEGAZO, 2005, p. 51)¹¹ Memória e criação são indissociáveis para os dois autores, uma vez que é do diálogo entre eles e suas memórias que nascem as novas versões de “Emma Zunz”. O passado é explorável e matéria de recriações. O ato de recordar e criar se passa na biblioteca, que é descrita como labirinto, como se percebe no trecho: “[...] imaginei Borges perdido em um de seus infinitos labirintos e por um momento, só por um momento, desejei me perder com ele.” (BEGAZO, 2005, p. 11)¹² No labirinto da biblioteca, os dois autores se encontram e se perdem na multiplicidade de leituras. A leitura e a apropriação do outro, através da memória e da reescrita, colocam o passado em movimento e a matéria alheia em novas significações. No jogo de se perder e se achar, de lembrar e esquecer, a função autoral é exercida por autores-leitores ficcionalizados tanto no ato de criar quanto no de recordar e ler.

Dessa forma podemos afirmar que Begazo constrói com os textos-Borges uma relação intertextual que se estabelece pela citação do conto, pela apropriação das temáticas por ele abordadas e pela presença de Borges como personagem. As versões propostas reafirmam a temática borgeana das multiplicidades de realidades e a escrita como memória subjetivada pela interpretação. Os papéis de leitores e autores e os limites entre a ficção e a realidade estão no centro do debate. Reedita também os gêneros policial e autoficcional e coloca na voz de um Borges ficcionalizado a tarefa de reescrever seu próprio texto.

A partir de uma engenhosa construção narrativa e do uso da enunciação nos trechos em forma de diálogo, Begazo constrói um texto em que a função

¹¹ Cf. Original: “después de tantos años, prefiero no recordarlo, aunque eso, ya lo sabe, es imposible... A veces mis escritos me persiguen sin cesar, me acosan...”

¹² Cf. Original: “[...] imaginé a Borges perdido en uno de sus infinitos laberintos y por un momento, sólo por un momento, quise perderme con él.”

autoral é compartilhada entre o narrador Begazo e o personagem Borges, já que os dois autores-leitores constroem diferentes versões do conto. É interessante observar que, de sua posição de personagem, Borges ganha relevo na narrativa a ponto de ditar o andamento da entrevista e da história que narra, o que em vários trechos o torna mais presente que nunca no exercício da autoria e na manutenção de sua identidade nominal. Tem-se, assim, no universo da fabulação, a teatralização de sua presença ausente, tornando possível o encontro entre os dois autores-leitores nas malhas das letras. Quanto à autoria praticada por Begazo, pode-se afirmar que se caracteriza pela reverência ao cânone, pelo estudo pormenorizado da obra de Borges e de sua apropriação na construção de uma reescrita que alimenta a manutenção do estilo, dos mitografemas, dos temas e dos jogos textuais. A relação construída não impediu que a obra manifestasse um estilo próprio e sua presença autoral, demonstrando o livre trânsito pela obra borgeana como fonte de inspiração nos atos apropriaçãoistas.

A ESTRUTURA POLICIAL EM EMMA ZUNZ DE BORGES E LOS TESTIGOS DE JAIME BEGAZO

Além do nome de autor Borges, a estrutura da narrativa policial e o tema da multiplicidade de realidades por ele desenvolvido no conto também são apropriados e pós-produzidos na novela *Los Testigos*, de Jaime Begazo, a fim de, a partir dos efeitos simulados do memorial e do testemunhal, criar metafictionalmente aproximações e afastamentos entre realidade e ficção, entre leitura e escrita. O resultado desse jogo entre autores e textos, temas e estruturas é o descentramento da figura autoral e a recriação do conto em diferentes versões por autores-leitores.

A apropriação praticada no conto é indicada por Borges quando afirma no “Epílogo” que o argumento lhe foi dado por Cecilia Ingenieros. Recria também o gênero policial e apresenta aproximações entre Emma Zunz e Emma personagem de Gustave Flaubert. Informações sobre o conto que já antecipam um pretense formato realista e o trabalho de apropriação, seja do tema ou personagens fornecidos por outros ou dos preceitos de um gênero. Desse ponto parte Begazo, que se apropria, com a participação de Borges personagem, do gênero policial e do argumento desenvolvidos no conto.

Tanto o conto de Borges quanto a novela de Begazo desconstruem o formato propriamente policial, já que a construção da narrativa policial costuma apresentar as seguintes características: relata o acontecimento criminal, narração em que os principais agentes são a vítima e o criminoso, através de uma descrição pretensamente real, porém passada. Em um segundo momento, há a investigação do crime, em que o detetive busca explicar a ação ocorrida. O final da narrativa aponta para a descoberta e revelação de uma verdade desconhecida e se restaura a partir do conhecimento dos fatos e motivações o equilíbrio natural da vida quebrado por um acontecimento extraordinário. O detetive assume papel principal na trama, e o leitor é levado pelo mistério a se identificar com o ponto de vista do detetive e acompanhá-lo no processo investigativo. No conto “Emma Zunz” de Borges, essa estrutura

é rompida, já que a narração acompanha os acontecimentos em seu transcurso temporal, e o crime ocorre no final da narrativa. Portanto, não existe a figura do detetive que desvende o caso, mas sim o da testemunha que acompanha o planejamento do crime. O relato não apresenta uma solução no final, e há um relativismo nos papéis de vítima e criminoso. A protagonista é descrita de forma complexa, porém sem relevo psicológico, evitando assim esquematismos morais ou dualismos entre o bem e o mal. Como bem explica Angelo (2006) em sua tese, o conto de Borges possui uma composição prospectiva e não retrospectiva, como os modelos clássicos:

Em ‘Emma Zunz’, ao contrário, não se trata de descobrir quem é o autor do crime e nem sequer se vai haver um crime. O leitor está ciente de que Emma vai agir com a intenção de punir a quem considera culpado, embora ela se cale no texto e no espaço representado (não fala de seus planos nem a sua melhor amiga). O enigma, que se encontra no final do conto e não no início, consiste em descobrir “como” ela executará sua vingança; o conto atua, pois, numa dimensão prospectiva (p. 68).

Essa característica determina mudanças essenciais na composição do conto, já que além desse aspecto da trama narrativa, em que Borges inova o gênero policial, ele também constrói um narrador que foge ao esperado: aquele que acompanha o ponto de vista do detetive informando o leitor a fim de que ele desvende o enigma. O narrador do conto “Emma Zunz”, ao contrário, deixa em aberto informações importantes e ora se aproxima e ora se afasta da protagonista, colocando o leitor em uma posição de insegurança com o narrado. Na maior parte do tempo, o narrador em terceira pessoa se apresenta de forma onisciente, relatando datas e dados de forma detalhada. Em outros momentos, no entanto, usa a primeira pessoa e se coloca muitas vezes de forma imprecisa e hesitante. “O relato aparece, então, como uma verdade que Emma confessou ao narrador e este, sem estar seguro de que a versão que ela contou é verdadeira, a transmite ao leitor. Dessa forma, só pode fazer conjecturas a respeito do que realmente aconteceu.” (ANGELO, 2006, p. 94) Além disso, por seu distanciamento apenas quebrado no final do conto, não apresenta descrições avaliativas ou explicativas, dando um clima enigmático ao relato. Apresenta ao leitor uma narrativa com imprecisões e lacunas que tornam possíveis diferentes leituras sobre os fatos e a personalidade da protagonista. Possui, portanto, um comportamento oscilante que inviabiliza a identificação entre leitor e detetive comum no gênero. Isso faz com que o

comportamento do leitor se altere, tomando uma atitude desconfiada e atenta às ambiguidades da narração, buscando desvendar as nuances do narrador e preencher as lacunas da narrativa ao invés de acompanhar o ponto de vista e desvendar o caso criminal.

A novela de Begazo, por sua vez, tampouco é uma narrativa policial, pois não apresenta como tema um crime. É um falso relato de experiência de cunho memorialístico e testemunhal, pois canaliza o apelo realístico das memórias e as forças retóricas do testemunho sem pertencer ao gênero. Uma autoficção fantástica segundo Colonna, ou autofabulação, de acordo com Gasparini. Porém, possui um leitor detetive como narrador que também o aproxima do gênero policial. O narrador, que possui a função de leitor do conto e entrevistador e ouvinte de Borges, assume um comportamento de detetive na medida em que busca desvendar uma suposta pista por ele encontrada no conto “Emma Zunz”. Atribui valor a um detalhe e busca informações que possam atender suas desconfianças. Para tanto, como leitor do conto, passa a rememorar o texto e buscar nas entrelinhas a solução do enigma; como entrevistador busca respostas indagando diretamente Borges sobre a existência e o papel do personagem secundário Milton Sills. A partir do relato de Borges, acaba por reinterpretar e recriar o conto de Borges e apresentar novas versões para a narração, exercendo também a função de autor-leitor.

Pode-se afirmar que em diálogo com o conto de Borges, Begazo se apropria de elementos do gênero policial quando constrói um leitor-detetive e explora o formato memorialístico. Também desconstrói o gênero quando não restaura o equilíbrio natural dos acontecimentos e a ordem estabelecida com a descoberta da verdade. Assim como Borges, suspende a possibilidade de equilíbrio entre o bem e o mal, entre a verdade e a mentira, através de um final feliz pautado na elucidação dos fatos. Ao contrário, explora um falso realismo advindo da narrativa de memória e do relato testemunhal que corrobora com a abordagem da temática das imbricações entre realidade e ficção, já que, através de um falso relato pessoal, coloca em debate a multiplicidade de realidades e a possibilidade da coexistência de diferentes versões. Os limites entre o mundo real e literário são novamente debatidos, pois, assim como Emma simula e constrói uma versão para os fatos que é lida como verdadeira, os dados ficcionais podem ser referenciais, estabelecendo conexões entre ficção e realidade. Esse debate é reeditado na novela de Begazo buscando apontar as

falsas dicotomias existentes entre ficção e realidade na matéria narrada e nos gêneros literários.

Na novela, o pacto de realismo com o leitor é construído pela narração em primeira pessoa de uma experiência vivida. A narrativa intercalada do personagem Borges também é um relato pessoal de uma experiência pretensamente vivida que o transforma em testemunha dos fatos narrados. Essa estrutura envolve e desarma o leitor frente ao apelo do relato, reforçado pelo título do livro que aponta para o pretense pacto autobiográfico. No entanto, os indicativos narrativos e as informações extraliterárias apontam para o pacto romanesco, colocando a narrativa no espaço ambíguo e no trânsito entre essas duas instâncias.

Segundo Nascimento (2010), “[...] a autoficção se vincula pragmaticamente ao leitor, constituindo esse efeito de estranhamento (obtido em graus diferenciados por cada receptor, de acordo com suas próprias experiências) que ocorre quando se percebe uma confusão mais ou menos intencional entre autor empírico e autor-narrador ficcional.” (p. 199) A partir dessa ambiguidade o jogo interpretativo é proposto tendo como base duas narrativas intercaladas que possuem cunho memorial e testemunhal, portanto, com forte apelo referencial, mesmo sabidamente ficcional. Assim, em primeira pessoa, no espaço enunciativo do diálogo que teatraliza sua presença autoral, Borges relata uma suposta experiência vivida que o coloca na posição de testemunha dos acontecimentos relatados em “Emma Zunz”. O caráter testemunhal é sublinhado pelo personagem Borges que em diferentes passagens afirma: “As circunstâncias tornaram possível que eu fosse a testemunha involuntária daquele acontecimento” (BEGAZO, 2005, p. 69-70)¹³ ou “Éramos testemunhas...de que?...” (BEGAZO, 2005, p. 74)¹⁴

A partir de uma estrutura que faz coabitar os artifícios do ficcional e do referencial, Borges e Begazo constroem textos em que o tema principal é justamente a inconfiabilidade da matéria narrada e os limites tênues entre ficção e realidade. Na novela de Begazo, além da estrutura memorial e testemunhal que estabelecem um pacto de veracidade como estratégia narrativa para estabelecer realismo ao relato, o desencadeador da narrativa é a busca pelo

¹³ Cf. Original: “Las circunstancias hicieron posible que yo fuera el testigo involuntario de aquel suceso”

¹⁴ Cf. Original: “Éramos testigos...de qué?...”

professor de dados extraliterários que justifiquem a presença de Milton Sills na trama do conto “Emma Zunz”. A partir da pergunta sobre a existência de Milton e, frente à afirmação positiva de Borges, passa a acreditar que há uma verdade a ser revelada extraliterariamente, um enigma a ser desvendado a partir do porta-retrato existente no quarto de Emma, que funcionaria na narrativa como uma pista. Ignora as advertências de seu colega Bell-Villada que afirma “Borges costuma brincar com seus leitores, das mais surpreendentes maneiras, pretende ser meticuloso e só nos confunde até nos enredar em sua teia, e consegue de tal maneira que ao leitor lhe reste somente duas opções: deixar de lê-lo ou segui-lo sem limitações....” (BEGAZO, 2005, p. 30)¹⁵ Através do jogo irônico criado pelo personagem Borges, que apresenta uma versão supostamente verificável da relação entre as personagens, enquanto de fato estava enredando o professor nas artimanhas da leitura, no jogo das versões, completa a vasta exploração do tema na novela de Begazo, que ironicamente possui o título de *Los Testigos*.

Borges personagem, de sua sutil ironia, deixa entrever o jogo do leitor recriador, através de pistas em seu novo relato indicando que na verdade está recriando seu próprio conto. Afirma que possui saudades da sensação de suspense que provoca o desconhecido, que pode ser descrita por “A atração que provoca o incerto, a aventura de imaginar... ou de ter a capacidade de imaginar... de poder imaginar, em fin... e dar mil finais, mil culminações, todas válidas, todas reais...” (BEGAZO, 2005, p. 90)¹⁶ No entanto, seu relato é incrível e mesmo assim se impõe como certo, ao seu leitor e ouvinte. A partir da indagação do professor narrador, conta que na juventude conheceu Milton Sills na biblioteca municipal onde trabalhava e teve conhecimento da relação entre ele e Emma Zunz (o que justificaria sua foto na gaveta do quarto) e termina casualmente por testemunhar o assassinato praticado por Emma. Milton Sills era sindicalista, aproximou-se de Emma, porém ela o dispensou para realizar a vingança planejada. Borges ainda acrescenta que não só Milton

¹⁵ Cf. Original: “Borges acostumbra a jugar con sus lectores, de las más sorprendentes maneras, pretende ser meticuloso y sólo nos va confundiendo hasta que nos enreda en su telaraña, y lo logra de tal manera que al lector solamente le quedan dos opciones: dejarlo de leer o seguirlo sin limitaciones.”

¹⁶ Cf. Original: “La atracción que da lo incierto, la aventura de imaginar... o de tener la capacidad de imaginar... de poder imaginar, en fin... y dar mil finales, mil culminaciones, todas válidas, todas reales...”

Sills existiu como o relatado no conto foi testemunhado por ambos, como se percebe no diálogo abaixo citado:

- Foi ele... Milton... quem me fez viver a história – disse por fim, um pouco incômodo -. No prólogo daquela coleção de contos escrevi que alguém me havia relatado... Certamente, eu lhe acrescentei alguns adjetivos, isso não pude evitar. Recordo perfeitamente que deixei um par de pegadas no relato, para que alguém as descobrisse, porém foi há muito tempo e agora não as recordo... E ninguém até hoje prestou atenção nesse detalhe... O felicito amigo (BEGAZO, 2005, p. 24)¹⁷.

O professor então comenta que se pode concluir que o argumento não é dele, e Borges complementa:

- Sim... e não... claro... - foi sua resposta -. Como quase tudo que se escreve, meu amigo, o que contamos não é mais que uma versão do que passou por nossa mente, seja real ou imaginária. Depende do escritor torná-lo crível... e que conte de tal maneira que seja interessante lê-lo, não acha?...

- O senhor tem raz...

- Além disso, essa história, como você sabe, era quase inacreditável, mas todos nela acreditaram... ou quase todos, algumas pessoas não aceitaram a versão dos acontecimentos... porque substancialmente era certa (BEGAZO, 2005, p. 25).¹⁸

E, dessa forma, Borges assume o ponto de vista do narrador do conto que, no final da narrativa, faz suas ponderações e aproxima a verdade da falsidade, mantendo em aberto a veracidade do relato:

A história era inacreditável, de fato, mas se impôs a todos, pois substancialmente era certa. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o

¹⁷ Cf. Original: “- Fue él...Milton...quien me hizo vivir la historia – dijo por fin, un poco incómodo -. En el prólogo de aquella colección de cuentos escribí que alguien me lo había relatado... Desde luego, yo le añadí algunos adjetivos, eso no pude evitarlo. Recuerdo perfectamente que dejé un par de huellas en el relato, para que alguien las descubriera, pero fue hace tanto tiempo que ahora no las recuerdo... Y nadie hasta hoy había prestado atención a ese detalle... Lo felicito, amigo.”

¹⁸ Cf. Original: “- Sí... y no ... claro... – fue su contestación -. Como casi todo lo que se escribe, mi amigo, lo que contamos no es más que una versión de lo que ha pasado por nuestra mente, ya sea real o imaginaria. Depende del escritor hacerlo creíble... y que lo cuente de tal manera que sea interesante leerlo, ¿no le parece?...”

- Tiene usted raz...

- Además, esa historia, como usted sabe, era casi increíble, pero todos la creyeron... o casi todos, hubo cierta gente que no acepto la versión de los hechos... porque sustancialmente era cierta.”

ultraje que padecera; só eram falsas as circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios. (BORGES, 1998, p. 631).¹⁹

Em um universo em que a versão apresentada por Emma, relatada como não verdadeira, porém verossímil pelo narrador, é aceita por todos dada a construção de veracidade que a personagem consegue dar aos acontecimentos, a dicotomia verdade e mentira perde sentido, e a ficção se torna dominante no mundo das versões e das diferentes leituras. Assim, a personagem assassina e o narrador ocupam a mesma posição de fabuladores, e a ficção se apresenta de forma imperativa frente à verdade. Assim como Emma Bovary, representante da simulação feminina, Emma de Borges cria uma versão para sua história pessoal, incrível, porém certa. Em *Begazo*, não há traidores ou assassinos, mas Borges personagem que representa aquele que simula, que torna o incrível verdadeiro.

Assim, tanto o narrador criado por Borges quanto o personagem Borges de *Begazo*, constroem uma narrativa que apresenta alguns indicativos de veracidade, mas que na verdade vem demonstrar que todos os relatos são construções ficcionais. O professor chega a afirmar que

Talvez seja por isso que, naquele entardecer em seu apartamento em Genebra, rodeado de livros, senti que finalmente, talvez por apenas uma vez em minha vida, chegava a entender em profundidade sua mensagem essencial: que a realidade e a ficção, por assim dizer, são uma coisa só; que as vezes isso que chamamos fantasia é mais concreto, mas rigorosamente verdadeiro, que qualquer convencionalismo, que qualquer objeto que por conveniência combinamos de chamar 'verdade'; e que o sonho, esse espaço intangível de nosso ser, pode ser mais real que a vigília, pode chegar a ter mais realidade que a consciência de estar desperto (BEGAZO, 2005, p. 72).²⁰

¹⁹ Cf. Original: "La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios." (BORGES, 1996, p. 568)

²⁰ Cf. Original: "Quizá fue por eso que, aquel atardecer en su apartamento en Ginebra, rodeado de libros, sentí que por fin, acaso por una sola vez en mi vida, había llegado a entender en profundidad su mensaje esencial: que la realidad y la ficción, si se quiere, son una sola cosa; que a veces eso que llamamos fantasía es más concreto, más rigurosamente verdadero, que cualquier convencionalismo, que cualquier objeto que por conveniencia hemos acordado en llamar 'verdad'; y que el sueño, ese espacio intangible de nuestro ser, puede ser más real que la vigilia, puede llegar a tener más realidad que la conciencia de estar desperto."

No entanto, o professor frente à nova narrativa de Borges se vê enredado pela nova trama e continua ávido em tentar descobrir os limites entre a ficção e a verdade. Há uma busca por informações que corrobore com a tese de realismo do relato, o que é alimentado por Borges, que na posição de narrador de uma das versões do conto, constrói um alargamento da história narrada a fim de satisfazer essa expectativa. O professor quer saber como termina a verdadeira história e, frente à ansiedade da revelação sobre a procedência da trama do conto, afirma:

[...] a simples ideia de que o argumento daquele conto fosse certo, que fosse tão real como a própria vida, que não tivesse sido inventado, aquela ideia me fazia tremer [...] mas porque, se fosse verdade, o escritor nos teria dado gato por lebre nos fazendo acreditar que era ficção, isto é, criação literária, o que na realidade não passava de uma mera relação de acontecimentos que, bem observados, só contavam uma história a mais, um acontecimento entre muitos que aparecem nas páginas policiais [...]. Centenas de teses teriam sido escritas sobre a base de que este ancião era o mestre da ficção, da invenção, da fantasia, da confusão da realidade e do sonho... (BEGAZO, 2005, p. 27-8).²¹

A confusão desse leitor de Borges tem origem no fato de ele não saber se deve desconfiar ou crer, investigar pistas ou se envolver na trama amorosa relatada. Como leitor do conto, o comportamento esperado e provocado é o de criar diferentes interpretações frente ao texto construído com o objetivo de deixar lacunas, dúvidas e incompreensões, a fim de chamar o leitor a uma participação mais ativa, fazendo-o experienciar no ato de leitura a construção de versões que Emma construiu a nível narrativo. Já o relato testemunhal narrado por Borges, como bem percebe o professor, “[...] era como um livro fechado, ele me tornava participante de um desenlace tão, mas tão inesperado... e, no entanto, era desde então o único possível... e fiquei assim, atordoado [...]”. (BEGAZO, 2005, p. 101)²² O trânsito entre o conto supostamente policial e

²¹ Cf. Original: “[...] la sola idea de que el argumento de aquel cuento fuera cierto, que fuera tan real como la vida misma, que no hubiera sido inventado, aquella sola idea me hacía temblar [...] sino porque, de ser cierto, el escritor nos había dado gato por liebre haciéndonos creer que era ficción, es decir, creación literaria, lo que en realidad no pasaba de ser una mera relación de acontecimientos que, bien mirados, sólo contaban una historia más, un acontecimiento de los muchos que aparecen en las páginas policiales [...] Cientos de tesis habían sido escritas sobre la base de que este anciano era el maestro de la ficción de la invención, de la fantasía, de la confusión de la realidad y el sueño...”

²² Cf. Original: “[...] era como un libro cerrado, él me había hecho partícipe de un desenlace tan, pero tan inesperado... y sin embargo era desde ahora el único posible... y me quedé así, atontado, [...]”.

a narrativa de Borges supostamente testemunhal o confunde e, aproveitando essa perturbação, Borges o enreda na teia, pois, diferentemente do narrador do conto, o narrador Borges não hesita e faz com que os acréscimos encaixem perfeitamente nas lacunas deixadas, tornando seu relato verossímil e envolvente. Pela força imperativa do testemunho, detém a função autoral e envolve seu leitor no jogo de sentidos. Essas oscilações de comportamento do mesmo leitor frente aos diferentes relatos acontecem, em grande parte, pela falsa estrutura policial do conto de Borges e pelo apelo testemunhal do relato do personagem Borges. Os fabuladores dos dois relatos (o narrador do conto de Borges e o personagem Borges de Begazo) estabelecem diferentes relações com seus leitores, no entanto, ao final, os dois demonstram que os textos são apenas mais uma versão possível dos fatos.

Assim, o narrador leitor/ouvinte é levado por um impulso investigativo a buscar pistas de uma possível existência extratextual dos personagens do conto, e suas indagações acabam por esfumazar ainda mais as divisões entre ficção e realidade, uma vez que, frente ao depoimento de Borges e às versões do conto, percebe-se que o conto e o testemunho habitam igualmente o campo da ficção. No final da narrativa, o leitor de Begazo e o professor leitor de Borges descobrem que todas as versões apresentadas são construções ficcionais, que de fato Milton Sills era apenas um ator do teatro mudo, portanto uma referência a um galã do cinema da época em que aparece na narrativa apenas para construir a ambientação da personagem. O que não impediu que, das diferentes leituras e dos jogos de recriações, resultassem novas e incríveis histórias.

Autor Plural e as Diferentes Versões

A autoria, portanto, é exercida por esse narrador lido como Begazo e pelo personagem Borges. O narrador da novela, na função de autor, conta sua experiência de ter sido leitor e ouvinte de Borges e as diferentes versões do conto que suscitaram desse encontro. Como leitor do conto lido tempos atrás, recria-o a partir da memória; como ouvinte e interlocutor em diálogo com Borges lhe são dadas novas informações que também proporcionam novas interpretações, resultando em novas versões do texto. Dessa mescla de leitor detetive e de leitor de narrativas testemunhais, uma oscilação entre a atitude desconfiada e crédula frente à matéria narrada, forja-se o autor, que, a partir

de Pierre Menard, é antes de tudo um leitor, um leitor, recriador. O sentido da obra está no processo de leitura, e as reescritas são produtos dessas leituras. Desse processo nascem novas versões do mesmo.

O personagem Borges, também criação de um leitor borgeano, assume a função autoral na medida em que, do interior da estrutura narrativa da novela e no espaço da elocução da entrevista, cria uma nova história através de sua fala. Da posição de personagem também participa do ato criativo e, assim como Begazo, exerce a autoria na função de autor-leitor.

As apropriações e os trânsitos entre obras e autores ocorrem tanto a nível intertextual quanto intratextual, já que o escritor e o narrador são leitores de Borges e recriam seu conto, apontando que exercem a função de autor-leitor, transitando na matéria alheia a fim de construir um novo texto a partir de suas leituras e interpretações. A leitura do conto intermediada pela memória e pelo diálogo entre o professor e Borges personagem representa a dialética que se repete entre autores e leitores, textos e versões, assim como muitas vezes o foi e continuará sendo por Borges e seus leitores. Novas versões que reorientam sentidos, que focalizam a pluralidade, esfumando os limites entre autor, leitor e obra. “Para ele, Borges, leitor, e para quem o lê, leitores de um leitor, restam os jogos de citações e referências, de decifração de signos; resta o universo memorial das leituras de cada um; resta a construção ou desconstrução de uma rede de textualidades para chegar ao seu princípio estético.” (PINTO, 1998. p. 204)

Assim, as diferentes versões do mesmo oscilam entre a repetição e a variação. Melhor dito, são variações possíveis que habitam o campo do interpretativo. Dessa forma, abre-se espaço para o outro e o texto transita e se ressemantiza pela via da reescrita através da leitura e da memória. Como afirma Pinto, “O mesmo feito outro, repetição como diferença: é a poética das variantes dizendo que a vida ou os livros reduzem-se a uma repetição infinita de um ato, de um dia ou de uma circunstância.” (1998, p. 180)

Mas, afinal, como termina a verdadeira história? Indagação feita pelo professor ingênuo em busca da verdade é respondida sabiamente por Borges que indica a multiplicidade de possibilidades: “Bom, isso depende de em quem se acredita, não é?” (BEGAZO, 2005, p. 82)²³ Assim, verdades são

²³ Cf. Original: “Bueno, eso depende de a quién se crea, ¿no?”

relativizadas, e o livro finaliza com o diálogo entre o professor e seu colega, que desvenda a charada armada por Borges. O professor então decide contar-lhe sua experiência e afirma: “- Olha, Gene – lhe disse -, tenho algo para te contar.” (BEGAZO, 2005, p. 104)²⁴, mas adverte: “- Mas tenho certeza que nunca vais acreditar.” (BEGAZO, 2005, p. 104)²⁵ E é essa sensação de falsidade que fascina e torna o relato literatura.

²⁴ Cf. Original: “- Oye, Gene – le dije -, tengo algo que contarte.”

²⁵ Cf. Original: “- Pero te aseguro que nunca me lo vas a creer.”

BORGES, POE E VERÍSSIMO: OS AUTORES ASSASSINOS

Luis Fernando Veríssimo (1936-), nascido em Porto Alegre, é conhecido nacionalmente por seus mais de 60 títulos publicados. Sua produção se divide entre inúmeros livros de crônicas, participação em colunas de jornais, além de sua produção como romancista, dramaturgo, roteirista, chargista, tradutor e saxofonista de jazz. Tendo como característica o refinadíssimo humor na sua produção escrita, o romance *Borges e os Orangotangos Eternos* (2000) se apresenta como uma bem humorada leitura dos textos de Borges e de Poe. O autor escreveu outras obras em que Borges aparece como personagem, como as crônicas “Borgeanas” e “Jorge e Benny”, publicadas no livro *Banquetes com os Deuses: cinema, literatura, música e outras artes* (2003). Em 2006, Veríssimo participa da Coleção Devorando Shakespeare da Editora Objetiva com o romance *A Décima Segunda Noite*, em diálogo com a tragicomédia *Noite de Reis*, demonstrando que a prática da apropriação é por ele bem aceita e praticada, trazendo à atualidade diálogos com autores clássicos.

Como proposta editorial, o romance *Borges e os Orangotangos Eternos* nasce com a finalidade expressa de ser uma apropriação, como explica Magalhães Filho:

Borges e os orangotangos eternos faz parte da coleção *Literatura ou morte*, cuja proposta, na sua gênese, exige os recursos da paródia, da paráfrase, da estilização e da apropriação. Para esta coleção, autores receberam encomendas para escrever um romance com duas exigências. Deveria ter características policiais e um escritor famoso como personagem principal. Assim, Moacyr Scliar recriou Kafka; Rubem Fonseca, Molière... A Veríssimo coube Borges (2009, p. 14).

Entre os livros da série editados pela Companhia das Letras, o romance de Veríssimo foi o que alcançou maior número de vendas, sendo reeditado em 2009. Além disso, obteve o prêmio Jabuti em 2001 e foi traduzido ao espanhol em 2005. Produção de sucesso em que Veríssimo reúne características identificatórias de Borges e Poe: a escrita como leitura e a narrativa de enigma. Outros textos-Borges estão presentes: o mundo como texto, a biblioteca

como metáfora de memória infinita e a admiração pela construção narrativa de Poe. A partir de um mistério a ser desvendado através da biblioteca e da construção textual que apresenta a leitura de outra leitura, o texto passa a ser a principal pista do enigma. Os recursos narrativos metaficcionais explicitam as leituras precedentes e as diferentes camadas textuais e suas interferências.

Estruturalmente, o romance de Veríssimo é composto pela narração em primeira pessoa na forma de carta-romance dirigida a Borges e mais um último capítulo em forma de carta-resposta escrito por Borges. A carta descreve primeiramente o crime e, posteriormente, em capítulos intitulados “X”, “O”, “W”, “M” e “<>”, relata as investigações sobre o assassinato. Os dois narradores, em retrospecto, narram os acontecimentos experienciados por ambos semanas antes. O narrador da primeira parte do romance é Vogelstein, tradutor e professor de inglês residente em Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Na ocasião de um congresso dedicado a Edgar Allan Poe, que ocorre em Buenos Aires, encontra Borges e, conjuntamente com o criminalista chamado Cuervo, buscam desvendar o assassinato de um dos participantes do evento. O cenário para a investigação das pistas é a biblioteca da residência do escritor argentino. O último capítulo do romance chamado “La cola” é a carta-resposta de Borges à narrativa de Vogelstein, portanto é a leitura que ele refaz desses acontecimentos.

Os fatos de os acontecimentos serem contados *a posteriori* e a construção narrativa ser apresentada por autores-personagens, ao mesmo tempo em que trazem realismo à matéria narrada, sublinham sua ficcionalização. O romance composto por duas narrativas em primeira pessoa de narradores distintos coloca em cena dois supostos autores, além do Veríssimo, autor da obra no conjunto. O efeito de relato memorial que conta uma experiência supostamente vivida, em que essa mesma experiência é descrita mais a serviço do debate metaficcional que propriamente à descrição dos fatos, aponta para o jogo de linguagem e de sentidos que se quer propor, além dos limites tênues entre a realidade e a ficção. Essa ideia é reforçada intratextualmente, uma vez que a escrita tem como uma das motivações o conselho dado por Borges a Vogelstein ao se despedirem, sem terem alcançado a solução do mistério. Ele diz: “- Escreve y recordarás” (VERÍSSIMO, 2000, p. 111), e ainda acrescenta: “- A palavra escrita, Vogelstein. Tudo, para existir, tem de virar palavra. Seja complexo ou simples. Pense no Universo.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 111)

Vogelstein, então, de volta a Porto Alegre, escreve o que testemunhou, fazendo de sua escrita memorialística uma releitura do ocorrido. Afirma no primeiro parágrafo do texto: “Sempre escrevemos para recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 13) A reconstituição dos fatos, assim como a escrita da carta-romance, depende da memória inconfiável de Vogelstein, como ele mesmo afirma: “A polícia só reconstituiu a cena graças ao relato que fiz – um relato tão preciso quanto permitiam, na hora, o meu estado de choque e a quantidade de álcool no meu sangue – do que vira ao examinar o quarto depois que o vigia saíra correndo.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 39) O narrador, de antemão, previne seu interlocutor, e também Borges seu leitor alvo, que a narrativa pertence ao campo da ficção e da simulação da linguagem.

O romance, dada a sua construção dialógica e metaficcional, em que há duas camadas textuais, uma do argumento e outra que diz respeito à estratégia de narração, coloca em debate a autoria e a originalidade tanto de forma temática quanto narrativa, com a diluição das distinções entre as funções de autor, leitor e tradutor a nível intranarrativo e extranarrativo. O dialogismo no romance é construído quando, através de dois narradores, são apresentados dois pontos de vista sobre o crime investigado e ainda quando os dois narradores textualmente dialogam, uma vez que os textos possuem a estrutura de carta, gênero dialógico por excelência. Também está presente quando o autor provoca a participação ativa do leitor que se sente impelido a, depois de lido o último capítulo, voltar à narrativa de Vogelstein, para então formular uma terceira interpretação dos fatos. As funções autorais intra e extratextuais se entrelaçam e se esfumam e o autor então se desloca de seu lugar de detentor da significação do texto para a posição daquele que apresenta apenas mais uma, entre tantas possíveis, ficcionalização da realidade. Como afirma Kristeva “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p.64) A intertextualidade praticada e a construção explorada por Veríssimo colocam em cena a apropriação do texto alheio, o alargamento da função autoral e a composição textual como espaço de encontro das diferentes vozes, traduções e interpretações.

As Presenças de Poe e Borges

Desde o título, é possível perceber as intertextualidades que serão praticadas na composição do texto com relação aos textos de Borges e Poe. Dois escritores reconhecidos pelas inovações propostas ao gênero policial e à narrativa fantástica e que terão seus nomes e seus textos apropriados por Veríssimo que, por sua vez, já havia incursionado antes pelo gênero, criando uma intersecção da narrativa policial com o humor e o cômico. Tomou a composição e a estrutura da narrativa policial, as características da linha *noir*, e levou-as ao exagero através da paródia. Seu personagem-detetive, Ed Mort, que aparece em diferentes contos da série, obteve grande popularidade. Fica claro que Veríssimo desconstrói a estrutura rígida do gênero se apropriando do formato e do apelo popular para o efeito cômico e irônico. Como características marcantes do autor, a ironia e a escrita fluída e leve o acompanham também em *Borges e os Orangotangos Eternos*, porém agora no formato da narrativa de enigma, com uma estrutura mais sofisticada e erudita, e com a presença da exploração do tema metaficcional.

A referência ao orangotango no título do romance remete ao célebre conto de Poe “Os Assassinos na Rua Morgue” (1841) em que o assassino do caso ocorrido em uma peça fechada é um orangotango. Como bem afirma Borges: “É de amplo conhecimento que Edgar Allan Poe inventou o conto policial. É menos sabido que o primeiro conto policial que escreveu – ‘Os Assassinos na Rua Morgue’ – já formula um problema fundamental desse gênero de ficção: o do cadáver na peça fechada, ‘na que ninguém entrou e da qual ninguém saiu’”. (BORGES, 2009b, p. 424) Para Borges, o conto de Poe fixa as leis essenciais do gênero, com a presença do “crime enigmático e, a primeira vista, insolúvel, o investigador sedentário que o decifra por meio da imaginação e da lógica, o caso referido por um amigo impessoal [...]” (BORGES, 2011, p. 52), características que serão por ele apropriadas e novamente relidas e reeditadas na contemporaneidade, em uma escrita que se afasta da imitação para se aproximar da (re)construção, apontada como forma de criação por Todorov:

Poe não é portanto um ‘pintor da vida’, mas um construtor, um inventor de formas, donde, aliás, a exploração já mencionada dos mais diversos gêneros (quando não a sua invenção). O agenciamento dos elementos de um conto importa-lhe muito mais do que o seu acordo com o nosso saber sobre o mundo. Poe atinge, mais uma

vez, um limite: o apagar da imitação, da excepcional valorização da construção (TODOROV, 1980, p. 161).

Os valores do engenho e da tessitura textual estão aqui ressaltados. No entanto, Poe recria o formato da narrativa policial sem abrir mão do rigor estrutural necessário para a composição do suspense, pois entende que é nas diferentes estratégias de composição narrativa que reside o efeito enigmático. Nas gerações seguintes, dando continuidade à construção rigorosa e complexa dos contos de enigma, não é de se estranhar que, em uma narrativa povoada de intertextualidades, um crime ocorra justamente durante o evento dedicado a Edgar Allan Poe. O assassinato ocorre em um quarto fechado, à moda do grande escritor da narrativa policial. O próprio narrador observa que Borges “[...] não conseguia esconder seu prazer. Um congresso sobre Edgar Allan Poe interrompido por um assassinato num quarto fechado, como no conto do próprio Poe! Era lamentável, mas era fantástico. [...] Eu sabia que você ia gostar, Jorge.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 43) Nesta conjectura especial, corroboram ainda a presença do policial chamado Cuervo, em homenagem ao poema famoso escrito sob o rigor compositivo descrito pelo autor em seu famoso texto “A Filosofia da Composição” (1846); e as pistas indicadas por um narrador inconfiável, que faz referência aos contos “A Carta Roubada” e “O Escaravelho Dourado”, criando falsas expectativas.

Cuervo é apresentado por Borges a Vogelstein da seguinte forma:

Um dos nossos principais estudiosos de Poe. Apropriadamente, é um criminalista. Mais apropriadamente ainda, se chama Cuervo. Eu sempre digo ao doutor Cuervo que as suas análises da obra de Poe são desleais, com o autor e com os outros analistas, pois ele tem a perspectiva de um personagem. Fala de dentro da obra. É um observador privilegiado! (VERÍSSIMO, 2000, p. 29).

Cuervo frisa não ser um ficcionalista, mas um especialista amante de Poe. Essa caracterização é importante, pois, posteriormente, quando compõe o grupo de detetives na elucidação do caso, representa aquele que traz à investigação o método objetivo e racional, contrastando com as especulações de Borges e Vogelstein. Essa descrição de rigor formal associada à figura de Cuervo tem relação direta com o artigo “A Filosofia da Composição”, em que Poe estabelece as bases da narrativa policial e propõe que a construção narrativa deve ser feita em sentido inverso ao dos acontecimentos narrados.

Essa premissa, que visa o encadeamento de forma precisa, é explorada também em termos narrativos, pois apenas a partir de uma leitura em retrospecto, é possível ler as pistas deixadas e interpretar a narração sem ser induzido pela primeira leitura proposta na superfície do texto.

Os contos de Poe são citados em diferentes momentos da narrativa, sempre em forma de pistas, colocando a investigação em um nível metaficcional. A relação com a obra de Poe é explícita e, desde o título, tem-se a expectativa de desvendar o enigma através dela. O evento dedicado a Poe e organizado pela Israfel Society e a revista especializada citada possuem o título “Escaravelho Dourado”, referências aos títulos de obras que imediatamente remetem o leitor às tramas de Poe. No entanto, somente o leitor Borges percebe que na verdade se tratava de falsas pistas para desviar a investigação, assim como o argumento de “O Escaravelho Dourado”. Ele afirma em “La cola”:

Comecei a pensar no que poderia haver de pertinente na história de Poe sobre a descoberta de um escaravelho de ouro e o pergaminho usado para embrulhá-lo, e me lembrei de que nela Poe, que já inventara a história de detetive e a paródia da história de detetive e a anti-história de detetive, estava inventando uma das convenções mais controvertidas da história de detetive, que é o narrador inconfiável. Embora o escaravelho de ouro dê nome ao conto e pareça ser o centro da trama, é, na verdade, um detalhe sem importância. O pergaminho é o que interessa, pois nele está a mensagem cifrada que leva ao tesouro. O narrador ilude o leitor, que só fica sabendo o que ele sabe no fim. Invocando “O Escaravelho Dourado” você estava me dizendo que a solução para o caso do alemão assassinado num quarto fechado não se encontrava nas pistas deixadas na cena do crime ou mesmo no crime, e sim no seu relato. O fato era o escaravelho dourado da sua história, meu caro narrador inconfiável, e a sua narrativa o pergaminho, onde está a explicação de tudo (VERÍSSIMO, 2000, p. 120).

A história que poderia servir de pista para o esclarecimento de um assassinato ocorrido em um quarto fechado não era a obra de Poe, como tudo indica, mas sim a obra de Zangwill. A solução estava na biblioteca, na intertextualidade com outro texto, como afirma Borges personagem:

Não sei quando “Vogelstein” se lembra do “Big Bow Mistery”, a história do quarto fechado de Zangwill em que o assassino é quem arromba a porta e “descobre” o corpo. [...] A história desse quarto fechado será a de Zangwill, um mistério simples, bem mais simples do que o da rue Morgue, de Poe (VERÍSSIMO, 2000, p. 123).

Em uma leitura retrospectiva é possível observar, entre outras pistas deixadas ao longo da narrativa, que, na epígrafe do romance composta pela citação de um texto de Borges, Zangwill é citado, reforçando mais uma vez a proposta de colocar em comunicação autores e textos na vasta biblioteca do Universo.

Na totalidade da obra, a presença de Borges é sentida tanto pela sua ficcionalização em forma nominada no texto, quanto pelas reverberações de seus temas e construções simbólicas. Borges é personagem na primeira e maior parte do romance e narrador em primeira pessoa do último capítulo. Sua presença imprime ao texto um universo metafórico e uma arquitextualidade que lhe são próprios. Duas de suas metáforas são apropriadas, fazendo ecoar além de seu nome de autor, seus textos-Borges: o espelho como forma de duplicidades, imagens contrárias e complementares; e a biblioteca como sinônimo de universo, lugar da presença simultânea de passado e presente.

A metáfora do espelho é explorada por Borges tanto para se referir às duplicações que envolvem o ato de criação no que diz respeito às relações intertextuais, em um processo em constante espelhamento, com textos contidos em outros textos, repetições e autocitações, o que significa dizer que escrever é sempre reescrever, sempre refletir a imagem do que já foi escrito; quanto para explorar o espelhamento da figura autoral, que é composta por pelo menos dois: escritor e autor, o leitor e o autor, quem escreve hoje e quem escreveu ontem... Na apropriação desses textos-Borges por Veríssimo, as duplicações estão presentes nas aproximações entre Veríssimo e Borges, entre Vogelstein e Borges, entre Vogelstein e Veríssimo, entre autores e leitores, entre tradutores e autores, entre tradutores e leitores. Em uma passagem do livro, o personagem Borges comenta:

Dizem que existe um duplo meu solto em Buenos Aires. É um dos mitos que inventaram a meu respeito. Na última vez em que pude me ver com clareza num espelho, a minha imagem teria fugido, para se preservar do meu declínio. Amigos contam que às vezes avistam o meu duplo na rua, e que ele teria uma visão privilegiada, enxergaria as rachaduras da Lua sem telescópio, mas que padeceria de falta de imaginação. Deve ser uma espécie de compensação padrão a que escritores têm direito, a imaginação em vez da visão. Lembre-se de Joyce” (VERÍSSIMO, 2000, p. 93).

A partir desse comentário irônico do personagem Borges, as duplicidades são colocadas de forma personificada, em uma perspectiva que, somada

às das construções de espelhamentos e duplicidades textuais, promovem identificações e estranhamentos a serviço das rupturas e continuidades entre nomes e obras alheias. Observando que o reflexo nem sempre corresponde ao objeto refletido, criando possibilidades de variações e versões do mesmo que é outros, em uma relação complementar de opostos.

Além dessas perspectivas mais metafóricas, o escritor utiliza o espelho como objeto central na cena do crime. Sua presença estratégica é uma forma de compor enigmas com letras, que é o resultado da imagem formada pelo corpo do morto mais seu reflexo frente ao espelho. Assim, a nomenclatura dos capítulos faz referência à letra que serve de pista para a investigação. São elas “X”, “O”, “W”, “M” e “<>”, todas com grafias de composição dupla se considerada a existência de um eixo vertical de espelhamento. Na descrição do quarto, o narrador tradutor não deixa de reforçar a presença do espelho e do duplo, como é possível perceber no trecho: “Os quartos do hotel eram pequenos mas tinham o pé direito alto e uma parede inteira ocupada por um armário com portas cobertas por espelhos que iam até o chão, de sorte que pareciam ter o dobro do tamanho.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 27), uma vez que será elemento importante na investigação que se seguirá. O personagem Borges trata do tema do duplo no capítulo W, quando afirma: “Um W... Interessante. O símbolo do duplo, da dualidade, de gêmeos, do *doppelgänger*. Poe tem uma historia chamada “Willian Wilson”, sobre um homem destruído pelo seu duplo, pela sua imagem no espelho, que é o seu ser moral. Eu sempre tive um certo pânico de espelhos...” (Veríssimo, 2000, p. 91) Tanto em Borges quanto em Poe, o uso de espelhos nas investigações remete ao deciframento de códigos cabalísticos, muitas vezes escritos ao contrário e exigindo o espelhamento para sua leitura. Borges também afirma em vários trechos que estava escrevendo um *Tratado Final dos Espelhos*, que será interrompido em função da viagem de Borges a Genebra, onde morrerá um ano depois, segundo palavras do Borges narrador no último capítulo. Quando soube que o congresso havia sido transferido para Buenos Aires em sua homenagem, Borges afirma, reforçando a importância dos espelhos na trama:

Talvez o verdadeiro alvo de toda essa complicada conspiração que a Israfel Society montou no sul, e que o assassinato de Rotkopf estragou, fosse eu. Depois de Poe e Lovecraft, ninguém mais fez literatura com tantos sentidos aparentemente ocultos, tão apetitosa para intérpretes alucinados, quanto eu. Devem ter sabido que, em

vez de parar ou morrer de uma vez como um homem sensato, eu ia começar um tratado sobre espelhos. Um assunto perigosíssimo, hein Vogelstein? (VERÍSSIMO, 2000, p. 112).

Além dos espelhos, imagem recorrente em sua obra, Borges possui uma relação estreita com as bibliotecas, imagem amplamente reconhecida como metáfora borgeana. É possível perceber o relacionamento do escritor com bibliotecas a partir de sua infância, como ele mesmo relata, e em sua carreira profissional. Como afirma Pauls (2004), Borges transformou a biblioteca em seu habitat. “Desde então e para sempre, Borges será e se apresentará como [...] uma criatura de biblioteca, ligada aos livros, às estantes e aos fichários de classificação como um enfermo a um respirador artificial.” (p. 87) Literariamente é no conto “A Biblioteca de Babel” (1941) em que desenvolve a imagem da biblioteca como lugar totalizante e infinito que perpassam toda sua obra e se perpetua nas obras alheias.

Em “A Biblioteca de Babel”, Borges inicia o conto afirmando que “O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais [...]” (BORGES, 1998, p. 516) Assim, caracteriza o espaço interminável e absoluto que tudo contém, composto por uma quantidade de livros que estabelece uma relação numérica em proporção exponencial que tende ao infinito. A biblioteca apresenta uma ordem que é só percebida através do tempo como se observa na passagem: “A Biblioteca é ilimitada e periódica. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovará ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, repetida, seria uma ordem: a Ordem)” (BORGES, 1998, p. 523) O jogo de opostos já é indicado no título do conto, pois reúne elementos que são, por natureza, contraditórios: a biblioteca (a centralização) e Babel bíblica (a descentralização), remetendo a algo entre confusão e a organização, unidade e conjunto, atemporalidade e finitude. Lugar tão contraditório quanto simbólico, pois é através dele que se atingirá a eternidade, pois mesmo frente à extinção humana “a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.” (BORGES, 1998, p. 522) Nesse universo da totalidade infinita o bibliotecário é figura emblemática, pois é aquele que descobre a lei fundamental da Biblioteca:

Esse pensador observou que todos os livros, por diversos que sejam, constam de elementos iguais: o espaço, o ponto, a vírgula,

as vinte e duas letras do alfabeto. Também alegou um fato que todos os viajantes confirmaram: 'Não há, na vasta Biblioteca, dois livros idênticos.' Dessas premissas incontrovertíveis deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito) ou seja tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas (BORGES, 1998, p. 519).

No local das múltiplas combinações alfabéticas, pensou-se encontrar o esclarecimento dos mistérios da humanidade. Os buscadores de respostas, segundo Borges, chegam sempre rendidos, “Visivelmente, ninguém espera descobrir nada.” (BORGES, 1998 p. 520) Do interior da biblioteca, onde residem todas as significações, o bibliotecário e os leitores compõem o cenário da busca pelas soluções dos enigmas do mundo, com atitudes que oscilam entre a crença e a descrença na descoberta. É deste lugar enigmático e total que se desenvolve a trama e, uma vez que a biblioteca é o lugar da busca e do arquivamento, o intertexto não poderia deixar de ser o espaço da escrita e da descoberta do enigma. As pistas estão nas múltiplas possibilidades de interpretação do texto alheio e, em meio ao labirinto de referências, o leitor deve percorrê-lo para desvendar o mistério. As intertextualidades e as citações explícitas das obras e construções metafóricas de Borges e Poe colocam a metaficcionalidade como tema principal.

Comumente, a biblioteca é o cenário e a leitura o instrumento para desvendar os enigmas das narrativas policiais. Em *Veríssimo*, Borges e sua biblioteca estão presentes, pois “Este Borges de Veríssimo é, como o Dupin de Poe, uma máquina de pensar. Mais que isso: é uma máquina de pensar a Biblioteca, de conectar e fazer interagir textos; é uma máquina de ler, aquilo que chamamos leitor ideal.” (MAGALHÃES FILHO, 2009, p. 78) Lugar que, como afirma Borges personagem, deve conter as soluções, já que “As soluções estão sempre nas bibliotecas.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 66) O tradutor a descreve como um lugar mágico: “Mas agora eu estava dentro da biblioteca de Jorge Luis Borges. Eu chegara ao centro do labirinto e o monstro me oferecera chá, mate ou xerez. Eu estava no meio dos seus livros, sob as suas gravuras de Piranesi, bebendo seu chá certamente inglês, e você me ouvia, e desta vez não era um sonho.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 43) Dessa forma, o universo de investigação se desloca do hotel em Buenos Aires para habitar a biblioteca de Borges, o que transforma o mundo real em ficção e a investigação em uma forma de reescrita.

O Detetive e o Assassino a Nível Textual

Assim como a reescrita passa a ser uma forma de investigação e o texto passa a ser o enigma, o leitor será detetive, e o autor, assassino, como bem indica Klinting (1998)

Se o leitor e o detetive são dois “lados da mesma moeda” – e o mesmo se pode dizer do autor do texto em relação ao autor do crime – não há limite entre o crime perfeito e uma trama narrativa perfeita... Isso não faz do autor um assassino, mas sim um sujeito culpado, ou pelo menos responsável, de uma realidade textual não transparente (p. 146).

No que diz respeito ao detetive, como já foi exposto anteriormente, Borges desconstrói o formato clássico de narrativa policial quando desloca os personagens de suas funções clássicas e previsíveis dentro do gênero, além de trazer da cena criminal para o interior da biblioteca o caso a ser desvendado. O detetive, por exemplo, deve ser aquele que investiga e oferece ao leitor uma solução plausível para o mistério, sem que apresente envolvimento com o caso. Em Borges, os detetives se caracterizam por utilizarem como instrumento único a lógica e as associações intratextuais. Seguindo a mesma linha, no romance de Veríssimo, há um grupo de investigação composto pelo policial (chamado Cuervo), por Borges e pela principal testemunha (o tradutor) que utilizam a biblioteca de Borges como instrumento de investigação. Cuervo e Borges são personagens advindos de outros textos ficcionais a partir da leitura de Vogelstein e de Veríssimo. O tradutor orchestra e encaminha a investigação já que é testemunha ocular, no entanto, como manipulador da linguagem e como construtor de versões e traduções, não se apresenta confiável. Cuervo é um policial que, na maior parte da narrativa, é neutralizado pelos outros integrantes do grupo. Entre narradores e outros seres literários, quem representa a figura de detetive? Os leitores. Não esquecendo que todos os envolvidos no caso são leitores e buscam pistas para o caso através da leitura e transitam dentro da mesma posição de incerteza e imprecisão, porque não existe um detentor da verdade dos fatos. Tanto Vogelstein quanto Borges são leitores de Poe. O tradutor ainda é leitor de Borges: um leitor e tradutor infiel que acrescenta uma “cola” ao texto traduzido. O detetive clássico que reúne provas e desvenda os mistérios não existe nessa narrativa, em meio ao jogo textual todos são detetives-leitores, e o leitor é convidado a assumir a posição de leitor-detetive. O leitor deve, em meio às versões apresentadas, tirar suas

próprias conclusões, buscar a sua solução para o enigma. Nós leitores da esfera do real adentramos ao texto e somos convidados a desvendar não só o crime, como também as estratégias da narração. Leitores e detetives se aproximam, pois ambos, em níveis diferentes, fundem-se no campo das interpretações. Tem-se, portanto, uma estrutura *mise en abyme*, em um espelhismo infinito em que o leitor lê uma história que conta a história de um assassinato que é lido por um leitor que lê uma história que conta um assassinato que é lido por um leitor infinitamente.

No que diz respeito à autoria, esta é exercida, em primeira análise, pelos narradores em primeira pessoa. Diferentemente das narrativas policiais clássicas, contadas por um narrador personagem secundário, normalmente ajudante do detetive, na obra de Veríssimo estão presentes as narrações do tradutor Vogelstein e a do personagem Borges. O narrador da carta-romance não é um narrador qualquer, pois narra da posição de testemunha um assassinato ocorrido e sua investigação. Porém, suas informações não estão a serviço de elucidar o caso, por isso se vale da ambiguidade, da imprecisão e das falsas pistas para enredar a trama. Presta informações ao grupo de investigação e também participa da elaboração das hipóteses. Dessa forma, faz oscilar a separação entre narrador e detetive, que a princípio distinguia o homem das letras do homem da ação. Em uma obra em que o mundo é um texto, como bem explica Figueiredo (1988) quando trata do mesmo processo em Rubem Fonseca, fica fácil a:

[...] identificação entre a imagem do narrador e a do detetive – se tudo é texto, investigar é ler e reescrever como Menard. Daí, também a palavra ser a grande arma, armadilha, que devemos temer e o discurso, o lugar da violência primeira – o encobrimento da verdade. O crime é, assim, o próprio texto que se realiza pela violência da palavra. Perguntar quem é o autor do crime é indagar o autor do texto/crime (p. 25).

Assim, transitando pela biblioteca e oscilando entre os papéis de leitor e autor, o narrador se apresenta ora como detetive ora como criminoso, utilizando o conhecimento intertextual e o poder da linguagem para criar uma versão dos fatos, deixando falsas pistas em um jogo de descobrir e encobrir o enigma. O narrador afirma que Borges havia prevenido que ele era o autor transformado no pior vilão que uma história policial poderá ter: “um narrador inconfiável, que sonega ou falsifica informações ao leitor.” (VERÍSSIMO,

2000, p. 19) Tanto é dúbio seu comportamento e escrita, que, ao mesmo tempo em que afirma “Mas não vi que estava sendo sutilmente convocado, que esta história precisava de mim para ser escrita. Não vi que estava sendo metido na trama de ponta-cabeça, como uma pena no tinteiro.” (Veríssimo, 2000, p. 13), criando uma associação de sua função como narrador à de um instrumento de escrita (como o da pena citada), estando a autoria, neste caso, a cargo do autor que manipula a pena, também sugere, como se perceberá só ao final, que é responsável pela criação, e, inclusive, o é pelos acontecimentos (pelo assassinato), para assim possuir domínio da matéria narrada, e, dessa forma, assumir o controle narrativo atribuído à função de autor. Têm-se, assim, imbricações de funções, como afirma Figueiredo (1988):

Se o detetive pode ser o criminoso e se detetive e narrador se confundem, logo, o narrador pode ser o culpado. Por outro lado, o narrador se coloca como leitor de textos alheios – documentos, diários, etc., a partir dos quais constrói sua interpretação, tornando também ténue os limites entre ler e criar. [...] Ora, se é possível o detetive ser o criminoso, se este se confunde com o narrador que, portanto, passaria a culpado e se o narrador pode se confundir com a figura do leitor, logo diluímos também as fronteiras entre leitor e criminoso (p. 24).

Um leitor, nesse caso, especializado: um tradutor. Vogelstein também coloca em questão o papel do tradutor no processo de recriação textual, apropriando-se do texto de Borges quando realiza uma tradução livre de um de seus contos. O tradutor, como um leitor privilegiado e crítico, altera o final do conto, como ele descreve abaixo:

[...] uma vez traduzi um conto de um tal Jorge Luis Borges, de quem eu – um anglófilo e americanófilo já então obcecado por Poe – nunca ouvira falar. Achei o conto ruim, sem emoção e confuso. No fim não ficava claro quem era o criminoso, o leitor que deduzisse o que quisesse. Resolvi melhorá-lo. Apliquei alguns toques tétricos à moda de Poe à trama e um final completamente novo, surpreendente, que desmentia tudo o que viera antes, inclusive o relato do autor. Quem notaria as mudanças, numa tradução para o português de uma tradução para o inglês de uma história escrita em espanhol por um argentino desconhecido que deveria me agradecer pelo sangue e o engenho acrescentados ao seu texto? (VERÍSSIMO, 2000, p. 18).

A tradução como procedimento dedicado à fidelidade do texto original é ironizada por Vogelstein que defende a tradução criativa, ou a cirurgia plástica, como ele define suas alterações ao conto de Borges por ele traduzido

anos antes. Suas intervenções visam marcar sua presença, alterar o texto e transformá-lo em outro, em seu. Um ato de apropriação que falsifica, que assassina o texto e a autoria de Borges. Após a publicação e manifestação de desgosto de Borges, responde afirmando:

Fui encarregado de responder a carta, já que o criminoso era eu. Tentei responder no mesmo tom, dizendo que, longe de me ver como um mutilador traiçoeiro, me considerava um cirurgião plástico empenhado em pequenas intervenções corretivas, e sentia muito você não ter apreciado o resultado das minhas pobres pretensões cosméticas (VERÍSSIMO, 2000, p. 19).

Percebe-se ao final que o procedimento que o narrador descreve haver aplicado ao texto de Borges para melhorá-lo é o mesmo utilizado na narrativa que compõe o romance: “Apliquei alguns toques tétricos à moda de Poe à trama e um final completamente novo, surpreendente, que desmentia tudo o que viera antes, inclusive o relato do autor.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 18) Contudo não só como narrador da carta-romance e como tradutor e escritor de “La Cola” ele exerce a função autoral no texto. Também o faz quando escreve três contos em homenagem a Borges, os quais ele cita durante a narrativa como forma de se fazer lembrar como autor pelo ouvinte Borges. Os contos escritos e enviados a Borges nunca foram comentados, afirma o narrador que ainda acrescenta que eram “três histórias ‘borgianas’, misturas de plágio e homenagem, que lhe enviei, depois de também tentar, inutilmente, publicá-las. A cola grotesca não tinha sido esquecida.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 22) A prática da apropriação faz parte do ato criativo de Vogelstein.

Assim, o narrador em primeira pessoa e tradutor exerce a função autoral construindo uma relação ambígua com a figura de Borges. Cita características que lhes são comuns como o fato de levar uma vida enclausurada, “sem aventuras ou assombros’, como no seu poema. Como você, mestre. Uma vida entre livros, protegida, em que raramente o inesperado entrou como tigre.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 14) e a homenagem prestada quando batiza seu gato de Aleph. Descreve que aprendeu “espanhol para ler você no original. [...] Estava eufórico com a minha estreia na vida cosmopolita e com a proximidade – até que enfim! – de Borges. Dali a pouco também o estaria chamando de Jorge.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 30) e cita a intimidade alcançada por chamá-lo pelo primeiro nome como uma forma de reconhecimento e relação entre iguais. Contraditoriamente, ao mesmo tempo em que assassina a

autoridade representada pelo autor quando se apropria de seus textos, continua a reverenciar o mestre, como se observa na passagem em que, depois de haver traduzido livremente o conto de Borges e descobrir quem era o autor e as repercussões do caso, afirma: “A essa altura eu já me informara sobre Borges, e minha segunda carta foi cheia de contrição e mais pedidos de perdão”. (VERÍSSIMO, 2000, p. 20) O nome de autor influencia seu comportamento, o que é reforçado por outras passagens em que a figura do autor é associada à de Deus, como se observa na passagem: “Tudo o que me aconteceu aí em Buenos Aires eu devo, de alguma forma, [...] ao Deus por trás do Deus que move o Deus que move o jogador que move as peças e inicia a ronda de pó e tempo e sonho e agonia de seu poema, Jorge.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 15) Esse Deus que escreve a vida e também escreve a literatura, em uma segunda passagem é relacionado diretamente a Borges, quando afirma “Borges por trás do Borges por trás do Deus conivente que me tirara da minha vida pacata e segura no Bonfim” (Veríssimo, 2000, p. 26). Coloca Borges e Deus em paridade, autores da vida e da literatura, o que é providencial, pois sendo autor e assassino, terá realizado nos dois casos a função de Deus de reger a vida e a morte.

Explorando essa metáfora da literatura como vida e do autor como Deus, o narrador se coloca em uma posição involuntária frente aos acontecimentos e à matéria narrada, sendo quase um fantoche de Deus e do autor, que em última instância são Borges e Veríssimo, quando ele afirma “Estou no meu papel, de ver e descrever, e agora escrever, o que vi. Alguém ou alguma coisa está me usando para desenredar o enredo. Sobre o rumo da qual tenho tão pouco a dizer quanto a pena tem a dizer aos poetas que a empunham, ou o homem aos deuses que o manobram, ou a faca ao criminoso. E cujo desfecho está em suas mãos, Jorge.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 15) Porém, Vogelstein não é um narrador confiável, e se pode concluir que através da dubiedade justifica seu crime e se redime da culpa, além de promover o debate sobre a escrita. Constrói com Borges uma relação conflituosa, de reverência e inveja, por vezes quer ser a criatura e por vezes o criador, e nesse jogo entre as funções criam, recriam, traduzem e leem a literatura.

Vogelstein, em seu último capítulo chamado <>, que funciona como um epílogo a sua narrativa e vem grafada em itálico, continua sua interlocução com Borges e descreve que a imagem que formava o corpo na cena do crime era a de um V, que a partir de sua duplicação no espelho forma um

losango, imagem vastamente explorada por Borges. Borges personagem afirma, ironicamente, que o gesto de terminar a narração através da imagem do losango foi um “gesto de submissão filial” (VERÍSSIMO, 2000, p. 126), ao que se soma o fato de autorizá-lo a acrescentar novo final ao seu texto. Vogelstein finaliza sua narração dizendo:

Quero que você termine este livro para mim. Sinta-se a vontade para acrescentar o rabo que quiser, não tocarei em uma linha. Traduzirei para o português mas não mudarei nada, juro. O último capítulo – o desenlace, a conclusão, o resultado final das nossas ‘árduas álgebras’ (se posso, mais uma vez citá-lo) à procura de uma solução – é todo seu. Esta é a minha forma de me redimir. [...] A palavra escrita agora é sua, Jorge. (Veríssimo, 2000, p. 115-116)

Borges, então, escreve o capítulo final, que também vem grafado em itálico em forma de carta dirigida a V., diferenciando assim seu destinatário do narrador dos capítulos anteriores que será sempre citado entre aspas e referido em terceira pessoa. O personagem Borges comenta ironicamente: “É muito raro, nas tortuosas relações entre o autor e suas criaturas, um personagem receber a incumbência de escolher o fim da história. Mas desconfio que a única conclusão possível é a que você determinou desde o começo: nunca escapamos do autor, por mais generoso ou penitente que ele pareça” (VERÍSSIMO, 2000, p. 119). Assim, o valor do autor é reafirmado e Borges (agora o personagem Borges autor de “La Cola” e não o do narrador Vogelstein) recria a história e transforma Vogelstein em seu personagem. Na leitura de Borges, Vogelstein é o assassino e um narrador não confiável, que sonega e falsifica informações, por isso lê seu texto e suas entrelinhas e reinterpreta a trama. Ele afirma que as pistas deixadas não eram do assassinado, mas sim do assassino que queria ser descoberto por seu interlocutor e leitor Borges. Para Borges, Vogelstein estava compondo sua quarta história, que somadas aos três contos antes enviados, compõem os quatro vértices do losango. Essa quarta narrativa agora não poderia ser ignorada, pois representava “‘Vogelstein’ dizendo a ‘Borges’ que era mais do que ele, mais do que o ídolo, pois rompera a passividade do escritor, enfrentara um demônio real, criara um lençol de sangue verdadeiro.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 127) Borges finaliza afirmando que a história termina com Vogelstein em Porto Alegre, “feliz por finalmente ter provocado uma resposta minha.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 129) Quanto a Cuervo, diz que, frente à hipótese de reabrir o processo motivado por uma confissão por escrito, mesmo que fosse romanceada, ele afirma: “Nunca más”, expressão

repetidas vezes proferida pelo corvo de Poe, reafirmando sua literalidade. Já sobre Borges, referindo-se a si mesmo duplicado pelo eu que escreve e o eu que foi escrito por Vogelstein, afirma:

Eu e 'Borges', interrompendo nosso trabalho no Tratado final dos espelhos, viajando para Genebra, onde morreremos no ano que vem. Ou eu morrerei. 'Borges' provavelmente sobreviverá para assombrar Buenos Aires por mais alguns anos e desaparecer aos poucos, como outros mitos a meu respeito (VERÍSSIMO, 2000, p. 129).

Nesse imbricar de vozes e jogos de duplicações, o ponto de vista da narração sofre constantes oscilações, uma vez que as duas narrativas são construídas em primeira pessoa: os dois narradores buscam desvendar (ou enredar) o enigma; os dois narradores são pretensos detetives e autores-leitores. No trânsito entre o mundo do crime e o mundo dos livros, constroem-se as versões possíveis para a elucidação do crime. Na descrença de se chegar à verdade dos fatos, a imaginação sobressai às evidências, e a interpretação é eleita na construção das versões. Desta forma, as funções de autor e leitor, narrador e personagem se tornam fluidas e a simulação, o jogo ficcional, passa ao centro do enigma. O personagem Borges previne, quando é indagado se estaria acreditando na hipótese em debate “- Não confunda o autor com os personagens – respondeu você. - Eu não acredito em nada. O importante é que eles acreditam.” (VERÍSSIMO, 2000, p. 104) Esse trânsito entre a posição passiva e ativa experenciam os três autores-leitores em questão (Veríssimo, Vogelstein, Borges), sempre considerando que essa presença conjunta sublinha a não centralização do sentido no texto, ao contrário, a relativização da matéria narrada através da voz autoral. Os autores assim voltam à cena, propondo leituras e desleituras, fatos e versões de forma pouco inocente, como explica Borges na passagem:

[...] temos o dom de colocar uma palavra depois da outra com coerência e criatividade, mas podemos estar servindo a uma coerência que desconhecemos e inventando verdades aterradoras. Escrevemos para recordar, mas as recordações podem ser de outros. Podemos estar criando universos, como o deus de Akhnaton, por distração. Podemos estar colocando monstros no mundo sem saber. E sem sair de nossas cadeiras (VERÍSSIMO, 2000, p. 66).

Sem deter o sentido do texto ou a solução do enigma que são atribuídos ao leitor-detetive, o autor assassina a autoridade do sentido único e passa a

reinar no vasto mundo das apropriações. Dessa forma, o conceito de autoria sofre um alargamento, sendo também exercida por outras vozes narrativas em uma construção textual que busca desautorizar a figura autoral e questionar o modelo clássico de detenção da originalidade. Os dois narradores alternam as funções de autor e leitor na composição do romance, noção reforçada pelo fato de o personagem Vogelstein colocar em debate a recriação também pela via do papel do tradutor no ato da escrita. Quando leitor e autor dividem o mesmo espaço no ato de produção, o conceito de originalidade perde sentido e as conexões, as citações, as intertextualidades introduzem o conceito de autoria em rede, origem nula, tecido de citações, criação em processo. Independente da função narrativa que exerça no texto, a autoria é praticada por aquele que manipula a linguagem e, desse poder que lhe dá a escrita (não mais a criação propriamente), reassume seu papel no jogo de sentidos.

Dessa maneira Veríssimo cria um texto totalmente composto de referências literárias, em que autores e personagens são transportados de outras obras para um novo universo ficcional, além de ser narrado por um autor-tradutor-leitor e lido como uma versão confessional pelo personagem Borges. Sua obra se apresenta como um texto, como caracteriza Barthes (2004a), que é deslocado de qualquer materialidade e é formulado como trabalho, como produção, numa relação de inacabamento e devir. (p. 67) As funções de autor, tradutor, leitor se imbricam e, no ato de ler e traduzir reside também a função autoral. Essa autoria presente, porém descentralizada, também é praticada por Veríssimo através do autor como falso compilador. Reúne supostos textos escritos por outros, dividindo com seus narradores a função autoral, ressemantizando o entendimento da criação como edição, leitura e tradução. O efeito da não originalidade é atingido tanto pelas referências intertextuais explícitas em todo o texto das obras e personalidades de Borges e Poe, como pela estrutura dialógica que coloca na cena narrativa autores, narradores e leitores na construção de sentidos.

Através desses recursos, apresentam-se diversas vozes, traduções e leituras sobre o mesmo e colocam-se em evidência as diferentes instâncias criativas: a do autor Veríssimo que dialoga com Borges e Poe; a do narrador personagem que assume a função de narrar em primeira pessoa traduzindo os supostos acontecimentos reais em literatura; e a do Borges personagem, a quem é atribuída a interpretação da primeira versão apresentada pelo tradutor e a escrita da segunda versão; e a do leitor que em última instância é o detetive do crime e deverá interpretá-lo frente às duas versões apresentadas. A pergunta que sempre ficará sem resposta é: quem escreveu esse romance?

**DEBATES
INTERTEXTUAIS**

TEXTOS-BORGES EM REVERBERAÇÕES

Os deslocamentos teóricos críticos sofridos pelo conceito de autor e leitor se refletem diretamente nos conceitos de obra e texto, que também sofreram mudanças conceituais. Da mesma forma que a noção de morte do autor vem acompanhada do nascimento do leitor, a desconstrução da noção de obra vem estabelecer o conceito de texto.

Segundo Barthes (2004a; 2004b), a ação conjugada do marxismo, do freudismo e do estruturalismo relativizou as relações do escritor, do leitor e do crítico e fez surgir um novo objeto: o texto. A mutação epistemológica começa quando “os adquiridos da linguística e da semiologia são deliberadamente colocados (relativizados: destruídos-reconstruídos) num novo campo de referência, essencialmente definido pela intercomunicação de duas epistemes diferentes: o materialismo dialético e a psicanálise.” (BARTHES, 2004b, p. 267)

Umberto Eco, em 1962, propõe como modelo hipotético a obra aberta, entendendo por obra “um objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas” (ECO, 2005, p. 23); e por aberta todas aquelas que visam a ambiguidade e dependem da ativa participação do consumidor, estabelecida em uma relação frutiva. A coletânea de artigos aponta para a tensão entre fidelidade e liberdade interpretativa e afirma que, mesmo a obra pretensamente fechada, “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alterações em sua irreproduzível singularidade.” (ECO, 2005, p. 40) Para Eco “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante.” (ECO, 2005, p. 22) Pode-se entender, então, a obra como possuidora de uma estrutura que permite a construção pelo leitor de diferentes sentidos, o que de alguma maneira desconstrói o próprio conceito de obra, ao mesmo tempo em que, em seu jogo ambíguo, aponta para o fato de que esse é um processo que ocorre com toda obra de arte. Nessa perspectiva, Eco sustenta a presença da intenção do autor na adoção de uma estrutura que tenha como finalidade promover a ambiguidade de forma explícita, e acrescenta a função do leitor/intérprete/fruidor como aquele que será responsável por cada sentido possível estabelecendo uma relação dialética com a obra. Afirma ainda que “A poética

da obra em movimento (como em parte a poética da obra aberta) instaura um novo tipo de relação entre artistas e público, uma nova mecânica da percepção estética, uma diferente posição do produto na sociedade [...] instaura uma nova relação entre contemplação e uso da obra de arte.” (ECO, 2005, p. 66) Seu trabalho, que possui como base o estruturalismo e a semiótica, aponta o papel do leitor como aquele responsável por colocar em movimento a máquina estética e “não ignora as capacidades pessoais de reação dos espectadores, pelo contrário, chama-as à ação e converte-as em condição necessária para sua subsistência e para seu sucesso, mas orienta-as e domina-as.” (ECO, 2005, p. 82) As obras abertas estão mais preparadas para lidar com as multiplicidades de sentidos do mundo e lançar seus leitores nesse sentimento de descentramento e pluralidade. Pode-se dizer que a proposta de Eco coloca em destaque a função do leitor, já que a cada fruição o intérprete produz “uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 2005, p.40), porém mantém resguardada a intenção do autor que de alguma forma proporciona e permite, através da articulação estrutural do texto, a multiplicidade de sentidos.

Roland Barthes, em seu texto intitulado “Da obra ao Texto” de 1971, diferencia obra de texto atribuindo à primeira uma noção tradicional de materialidade e estrutura fechada sobre o significado, enquanto que texto estaria em sintonia com as novas concepções de produção e recepção que entendem a estrutura textual como campo metodológico que se constitui no movimento, nas relações entre autor, leitor e signo, e na significância. Barthes afirma que:

A diferença é a seguinte: a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros (por exemplo, numa biblioteca). Já o Texto é um campo metodológico. A oposição poderia lembrar (mas de modo algum reproduzir termo a termo) a distinção proposta por Lacan: a “realidade” se mostra, o “real” se demonstra; da mesma forma, a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame) o Texto se demonstra, se fala segundo certas regras (ou contra certas regras); a obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso (ou melhor, é Texto pelo fato mesmo de o saber); o Texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto. Ou ainda: *só se prova o Texto num trabalho, numa produção*. A consequência é que o Texto não pode parar (por exemplo numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)

(BARTHES, 2004a, p. 67).

Assim entendido, o texto pratica sentidos infinitos, sendo plural. “O plural do Texto deve-se, efetivamente, não à ambiguidade de seus conteúdos, mas ao que se poderia chamar de *pluralidade estereográfica* dos significantes que o tecem (etimologicamente, o texto é um tecido)” (BARTHES, 2004a, p. 70) Dessa forma, o conceito texto que possui como característica constitutiva a intertextualidade, seja ela explícita ou não, congrega os princípios de obra sem filiação ou autoria, que abole a reverência à herança e está associada à metáfora das redes. A distância entre leitura e escrita é diminuída “não pela intersignificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática significante”. (BARTHES, 2004a, p. 73) Além disso, a solicitação de participação ativa do leitor no jogo proposto resultará em uma nova escrita: “Não apenas a teoria do texto expande ao infinito as liberdades de leitura [...], como também insiste muito na equivalência (produtiva) da escrita e da leitura.” (BARTHES, 2004b, p. 283) O intertexto é o produto natural desta relação que tem espaço no campo textual, espaço onde todos os envolvidos (sujeito, significante e o Outro) se encontram.

As relações entre textos é um tema sobre o qual se debruçaram vários teóricos. Julia Kristeva, em *Introdução a Semanálise*, de 1969, formulou o conceito de intertextualidade baseada na definição de dialogismo que já havia sido criado por Mikhail Bakhtin em 1929. Antoine Compagnon, em 1979, na obra *O Trabalho da Citação*, defende que toda escrita é, na verdade, uma reescrita, uma espécie de citação. Gérard Genette, em *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, escrita em 1982 e traduzida ao espanhol em 1989, faz uma classificação pormenorizada daquilo que Julia Kristeva classificou genericamente como intertextualidade e que ele vai denominar transtextualidade.

Mikhail Bakhtin quando analisa os romances de Dostoiévski identifica uma pluralidade de vozes no texto em detrimento da antiga voz unificadora. Formula, então, uma tipologia do romance em duas modalidades: monológico e polifônico. A diferença está no fato de o monólogo ser constituído por apenas uma voz e reconhecer somente a si mesmo e o seu objeto em detrimento da palavra do outro, e o dialógico leva em conta as palavras dos interlocutores e as condições de comunicação. De acordo com o autor, no âmbito textual todo texto apresenta uma dupla relação dialógica: entre os interlocutores e

entre outros textos. Segundo Kristeva, “Bakhtin situa o texto na história e na sociedade, encaradas por sua vez como textos que o escritor lê e nas quais ele se insere ao reescrevê-las.” (KRISTEVA, 1974, p. 62) Segundo Bezerra (2012), o autor do romance monológico concentra em si o processo de criação; é o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance. Dessa forma, concebe uma obra fechada e tem como base o conceito de verdade como algo acabado e sistêmico. Bakhtin afirma que o romance polifônico só pôde realizar-se na era capitalista, após serem criadas “as premissas objetivas dos múltiplos planos e as múltiplas vozes da existência, indicando que a essência conflituosa da vida social em formação não cabia nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa e requeria outro método de representação”. (BEZERRA, 2012, p. 193) Esclarecido o contexto de multiplicidade que fomentou uma nova postura frente ao texto, no plano narrativo, seu enfoque está na forma como passaram a ser representadas as personagens, não mais como objeto manipulado pelo autor, mas agora espaço para a representação das individualidades.

No capítulo “A palavra, o diálogo e o romance” da obra *Introdução à Semanálise*, Julia Kristeva considera, principalmente, os conceitos do estatuto da palavra, do diálogo e da ambivalência presentes no pensamento de Bakhtin e ressalta o modo como Bakhtin situa o texto na história e na sociedade. Partindo desse ponto, a autora entende texto como cruzamento entre sujeito da escrita, destinatário e contexto. Para explicar a ação da palavra no texto, Kristeva traça duas linhas: uma horizontal, na qual estão o sujeito da escrita e o destinatário; e outra vertical, onde se encontram o texto e o contexto. O texto se constituirá em uma rede de conexões e como escritura-leitura, uma vez que “a única maneira que tem o escritor de participar da história vem a ser, então, a transgressão dessa abstração [história linear] através de uma escritura-leitura, isto é, através de uma prática de uma estrutura significante em função de, ou em oposição a uma outra estrutura.” (KRISTEVA, 1974, p.62)

Com essas proposições, busca-se examinar de que maneira ocorre a construção dos novos textos e como textos anteriores são apropriados e absorvidos sem a preocupação com a manutenção do sentido original. É dela a clássica citação do conceito de intertextualidade: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p. 64) Em seu estudo *Por uma semiologia dos*

Paragramas, retoma o conceito de paragrama de Saussure em que se discute a linealidade do significante e trabalha sobre a tese de superfícies significantes. Dessa forma, o texto pode ser lido em múltiplos sentidos, pensando a linguagem poética como um paragrama, isto é, uma superfície textual onde se inscrevem múltiplas discursividades.

Frente ao campo semiótico, procura pensar o que seria a matéria da semiótica e formula três teses sobre a linguagem poética: linguagem como infinidade, o texto literário como duplo (escritura-leitura) e como rede de conexões. Quando trata da linguagem como infinidade, aborda a particularidade da linguagem poética, apontando para suas potencialidades infinitas em termos de significações, de forma a contestar as premissas formalistas de que a linguagem poética se caracterizava como desvio da linguagem corrente. Sobre as redes de conexão, aponta as estruturas em rede tabular que compõem o texto literário em oposição à rede linear. “O termo rede substitui a univocidade (a linearidade) ao englobá-la e sugere que cada conjunto (sequência) é fim e começo de uma relação plurivalente.” (KRISTEVA, 1974, p. 101) Assim sendo, “o problema semiótico será o de encontrar um formalismo para esta relação dialógica” (KRISTEVA, 1974, p. 101) E, quando trata da escritura-leitura, inicia afirmando que:

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros) textos(s). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é *um diálogo* de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis específicas que estão por descobrir. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor (KRISTEVA, 1974, p. 98).

A autora entende leitura como “participação agressiva, uma apropriação ativa do outro. ‘Escrever’ seria o ‘ler’ convertido em produção, indústria [...]” (KRISTEVA, 1974, p. 98) Essa sequência ou conjunto que caracteriza a linguagem poética está duplamente orientada: ou para o ato de reminiscência (evocação de outra escrita) ou para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). (KRISTEVA, 1974, p. 98) Citando a obra de Lautréamont, define-o entre os textos-diálogos, caracterizados como aqueles que possuem em si a presença constante de um outro texto que funciona como interlocutor.

Como consequência, aponta para o fato da linguagem poética ser pelo menos dupla e ambivalente, salientando que “O duplo da escritura-leitura é uma espacialização da sequência: as duas dimensões da escritura (sujeito-destinatário, sujeito da enunciação-sujeito do enunciado), acrescenta-se a terceira, a do texto ‘estranho’”. (KRISTEVA, 1974, p. 99) Essa ambivalência faz coexistir o monologismo e a transgressão do discurso monológico. Assim, os princípios da semiótica de Kristeva, que irão reverberar nos estudos futuros sobre intertextualidade, postulam a suspensão do signo pela sequência paragramática, que é dupla e zero, deslocando assim o conceito de texto fechado e acabado para o marcado pela operação de produtividade que ocorre nas relações no texto e entre os textos. Postula, então, o texto como intertextualidade, caracterizado pela natureza composicional e plural.

Dessa forma, propõe a influência como algo necessário entre as obras e a impossibilidade de se criar algo inaugural. O interessante, segundo Perrone-Moisés (1978, p. 58), é que esses elementos alheios se inserem de tal maneira na tessitura do discurso poético que se torna impossível destrinchá-lo daquilo que lhe seria específico e original. A partir do estudo de Kristeva, passou a se considerar que qualquer texto é o produto da reescrita de outros textos, não mais como um produto acabado, mas como produtividade; não mais como um conjunto de significados, mas como uma “galáxia de significantes”.

O trabalho de Roland Barthes dialoga diretamente com o de Julia Kristeva. A noção de produtividade parece ser a mais interessante entre outras que Barthes se apropria de Kristeva. Na página 67 de “Da obra ao texto” citado no início do capítulo, em que o texto é caracterizado como travessia que possui como espaço de movimento também outras obras, o texto é deslocado de qualquer materialidade e é formulado como trabalho, como produção, numa relação de inacabamento e devir.

Outros autores buscaram estabelecer categorias que permitam uma diferenciação e uma gradação entre os diálogos textuais. Um exemplo é *O Trabalho da Citação* escrito por Antoine Compagnon em 1979, dedicado especificamente à citação, que, segundo ele, une o ato da leitura ao da escrita, na realização do gesto recortar colar, “experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras.” (COMPAGNON, 2007, p. 11) O ato de citar envolve desenraizar o fragmento e apropriar-se dele. O fragmento será, portanto, sempre um

corpo estranho que passado pelo processo da reescritura, “que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los”. (COMPAGNON, 2007, p. 38-9), fará parte do novo texto.

Compagnon chama a atenção para a aproximação entre a citação e a cópia quando afirma que o texto todo reescrito “toca no limite em que a escritura se perde em si mesma, na cópia.” (COMPAGNON, 2007, p. 42) Retomando a ideia desenvolvida por Borges em “Pierre Menard, Autor de Quijote”, distingue a cópia da tradução e da citação, pois o texto em produção está em constante devir. Reforça em vários tópicos a produtividade textual, já que a força do trabalho citacional está na ação, no movimento. “O sentido da citação depende do campo das forças que a move, que se apodera dela, a explora e a incorpora.” (COMPAGNON, 2007, p. 47) Vê a citação como fenômeno (atividade real) e como sentido (segundo Deleuze). Para Deleuze, segundo Compagnon (2007):

‘Uma palavra quer dizer alguma coisa na medida em que aquele que a diz quer alguma coisa dizendo-a.’ A questão ‘O que ele quer?’ parece ser a única que convém à citação: ela supõe, na verdade, que uma outra pessoa se apodera da palavra e a aplique a outra coisa, porque deseja dizer alguma coisa diferente. O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona (p. 48).

Outro trabalho que versa sobre o tema é o de Gérard Genette. Observa, na obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), que o objeto da poética não é o texto em si, mas o arquitexto, a arquitegualidade do texto, e mais especificamente aponta a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, como sendo o principal objeto de estudo da poética. Formula o conceito de transtextualidade que, em linhas gerais, seria “tudo o que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1989, p. 9-10). O teórico desenvolve sua análise aproximando a imagem do palimpsesto, pergaminho cujas inscrições eram sobrepostas após a raspagem do texto anterior e a criação literária. “Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação”. (GENETTE, 2006, p. 5)

Dentre os cinco tipos de aspectos da textualidade apresentadas (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e architextualidade), interessa em especial a intertextualidade e a hipertextualidade. Como intertextualidade ele aborda a citação, o plágio e a alusão, mas não desenvolve muito o tema, entendendo que isso já foi realizado em diferente perspectiva e de forma mais abrangente por Julia Kristeva e Michel Riffaterre. A hipertextualidade, por sua vez, é entendida como “toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (ao que chamarei *hipotexto*) o qual é inxertado de uma maneira que não é a do comentário.” (GENETTE, 1989, p. 14) Uma relação crítica entre dois textos estaria classificada como metatexto em sua tipologia. Na hipertextualidade, o texto A passa por um processo de transformação ou imitação. A hipertextualidade é um aspecto universal da literalidade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. (GENETTE, 1989, p. 19) Por conta disso, ele se dedica apenas àqueles casos em que esse processo ocorre de forma maciça e declarada, o que significa dizer que os graus mais sutis de relações hipertextuais que estão presentes em todo processo criativo não são por ele abordados.

Aponta que as cinco relações transtextuais não são classes estanques, sem comunicação ou interseção. Em “Quadro geral das práticas hipertextuais” propõe uma divisão estrutural e funcional estabelecendo as operações e o tipo de relação presentes em sua classificação. A paródia, o travestimento e a transposição são formas de transformação, pois diferem, sobretudo, pelo grau de deformação aplicado ao hipotexto; a charge, o pastiche e a forjação formas de imitação, pois só diferem por sua função e seu grau de exacerbação estilística.

A paródia é sempre a transformação de um texto singular, pois o parodista se apropria literalmente de um texto com o objetivo de lhe dar uma nova significação. Para o autor, a paródia não toma o hipotexto “exatamente como objeto de um tratamento estilístico comprometedor, mas apenas como modelo ou padrão para a construção de um novo texto que, uma vez produzido, não lhe diz mais respeito.” (GENETTE, 2006, p. 22) É uma transformação centrada nos enunciados – transformação mínima – e, por isso, só seria possível em textos breves. A paródia foi classificada como um dos tipos de

relação de transformação com o hipotexto sob o regime do lúdico, o que a diferencia das outras formas de transformação, como o travestimento (regime satírico) e a transposição (regime sério). A partir dessa classificação, Genette se distancia dos trabalhos anteriores, como o de Bakhtin (1928) e Margaret Rose (1979) que estabeleciam, como condição identitária, as funções cômica ou irônica para a identificação da paródia.

A partir dessa co-presença textual, o leitor é convidado a uma *leitura palimpsestosa*, termo de Philippe Lejeune segundo Genette. (GENETTE, 1989, p. 495) Propõe a leitura do hipertexto como jogo, apontando para as ambiguidades promovidas também quando faz coexistir a seriedade e o jogo, isto é, a lucidez e a ludicidade, a intelectualidade e o divertimento. A reciclagem das formas tem como mérito “relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido.” (GENETTE, 1989, p. 497), já que a humanidade “nem sempre pode inventar novas formas, e às vezes necessita investir de sentidos novas formas antigas.” (GENETTE, 1989, p. 497) Propõe a reescrita como leitura, remetendo a Menard e sua literatura como totalidade e transfusão transtextual. Termina por afirmar que “A hipertextualidade não é mais que um dos nomes desta incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria nem uma hora de pena.” (GENETTE, 1989, p. 497)

Linda Hutcheon, nos trabalhos *Uma Teoria da Paródia* (1985) e *Poéticas do Pós-Modernismo* (1988), também acrescenta novos elementos à visão tradicional da paródia. Afastando-se da concepção de paródia como um recurso estilístico que deforma o discurso com o qual dialoga, Hutcheon trata do fenômeno como uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade, além de ser uma forma de discurso interartístico (1989, p. 13). Analisa as obras dentro de uma abordagem que ela denomina “mais alargada, provavelmente um gênero, e não uma técnica”. (1989, p. 30) Acrescenta ao debate estrutural uma visada hermenêutica e pragmática, considerando, além da estrutura textual, a participação efetiva do leitor para que as relações sejam interpretadas. Trata da “modelação estrutural, de revisão, reexecução, inversão e ‘transcontextualização’ de obras de arte anterior.” (1989, p. 22), colocando em funcionamento uma forma de continuidade que implica um processo de transferência e reorganização do passado. (1989, p. 15)

Segundo a autora, “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna

que estabelece a diferença no coração da semelhança.” (1989, p. 19) Dentro do contexto paradoxal da pós-modernidade, a paródia realiza uma leitura crítica utilizando como recurso de distanciamento a ironia, o que engendra a contradição de, ao mesmo tempo, assinalar a diferença em relação ao passado e, através da imitação intertextual, afirmar – textual e hermeneuticamente – o vínculo com o passado. (HUTCHEON, 1991, p. 164) Segundo a autora, “A importância coletiva da prática paródica sugere uma redefinição da paródia como uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança”. (HUTCHEON, 1991, p. 47) Dessa forma, “essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança como a continuidade cultural: o prefixo grego *para-* pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado.” (HUTCHEON, 1991, p. 47) As práticas paródicas oferecem a oportunidade de promover uma crítica utilizando o discurso a ser criticado e estabelecendo “uma relação dialógica entre a identificação e a distância.” (HUTCHEON, 1991, p. 58) Por esse viés, o trabalho de Hutcheon se dedica a mostrar que o paradoxo praticado pela paródia possui em si um peso social e político na medida em que quando se constitui como repetição com diferença pode exercer tanto o potencial conservador quanto o transformador, tanto mistificar quanto criticar. A paródia é por natureza, paradoxalmente, uma transgressão autorizada. (HUTCHEON, 1989, p. 129)

Já o pastiche para Genette é uma forma de imitação. As três formas de transformação apresentadas por Genette pressupõem uma abordagem crítica mais semântica e linguística, diferentemente das formas de imitação, que se dedicam mais ao campo estilístico. Para que a imitação seja possível, é necessário que se identifique um estilo, um tipo de construção a ser imitado.

A imitação não é, pois, uma classe de figuras muito homogênea; coloca no mesmo plano imitações de construções de uma língua por outra, de um estado da (mesma) língua por outro, de um autor por outro, e, sobretudo, e apesar das manifestadas intenções de Fontanier, reagrupa figuras que, em seu procedimento formal, não são só de construção em sentido estrito, mas em sintaxe em sentido amplo, de morfologia, e inclusive (e sobretudo) de vocabulário (GENETTE, 1989, p. 92).

Utiliza como exemplo os processos imitativos denominados pelo sufixo *-ismo*, como latinismo, platonismo e anglicismo, chamando a atenção para o fato de que uma estrutura da língua inglesa só é identificada como

anglicismo quando usada fora de seu uso corrente, isto é, transportada para outra língua. Assim, a imitação só se constitui como tal quando praticada de forma a evidenciar “aqueles traços que buscam se expatriar e aos que delatam seu comportamento na aduana.” (GENETTE, 1989, p. 94) Mais que um empréstimo, na imitação simula ser outro. “Ao contrário da paródia, cuja função é desviar a letra de um texto, e que, para compensar, se obriga a respeitá-lo o máximo possível, o pastiche, cuja função é imitar a letra, põe todo seu empenho em lhe dever literalmente o menos possível. A citação direta, ou o empréstimo, não tem lugar no pastiche.” (GENETTE, 1989, p. 96). Entre as formas imitativas, o autor apresenta o pastiche (regime lúdico), a charge (regime satírico) e a forjação (regime sério). O pastiche não imita um texto, mas um estilo (GENETTE, 1989, p. 101). Visa, ao contrário, fazer uma produção nova, isto é, criar um novo texto no mesmo estilo ou outra mensagem no mesmo código, pois imitar é generalizar (GENETTE, 1989, p. 103).

Como é possível perceber pelos percursos dos teóricos e críticos citados acima, a partir do entendimento do texto como parte constitutiva de um devir entre sujeitos e palavra poética, abre-se espaço à abordagem das diferentes formas de relação entre autores e textos. Bakhtin, Kristeva, Barthes, Compagnon, Genette, Hutcheon propuseram suas teorizações a respeito das vozes que passaram a soar no interior do texto, reverberando ecos do passado. A obra aberta ou inacabada (Eco; Bakhtin) ou o texto (Barthes) se abrem ao diálogo, permitindo que se escreva a partir deles (e não apenas sobre eles). Passa a ser uma obra prospectiva que avança pelo presente e impele para o futuro (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 72-3).

Pierre Menard e Marcel Duchamp

Ampliando a abordagem das relações estritamente entre textos para a noção de apropriação que abarca também outras formas de relacionamento não se restringindo às classificações elencadas e incluindo também relações entre as formas escritas e as outras modalidades textuais, é possível observar algumas manifestações que não são contempladas pelos estudos das teorias literárias.

Entre as diferentes formas de relação entre textos, as apropriações rompem a lógica platônica, uma vez que, como afirma Perrone-Moisés (1978), não visam reproduzir o mesmo e reverenciar a origem, mas, ao contrário, buscam produzir a diferença como semelhança simulada. Veneroso (2012) completa, apontando a liberdade criativa da apropriação:

É assim que a arte pós-moderna, a partir da ideia do mundo como enciclopédia, se apropria, de diferentes maneiras, de ideias, imagens e objetos preexistentes como matéria-prima para seu trabalho expressivo. Essa atitude, que passou a ser conhecida como ‘apropriação’, nasceu da colagem, via *Pop Art*: ‘Que cada um se autorize a si mesmo: esse é o emblema da apropriação’ (p. 72).

A maior liberdade de se realizar releituras “ilimitadas da forma e do sentido em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com sentido do discurso original)” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 60) também é um novo caracterizador, já que reflete a noção de que a infidelidade e a apropriação são inerentes a qualquer escrita. As apropriações se apresentam de diferentes formas e estabelecem distintas relações com o passado, ampliando as relações entre textos citados até o momento.

Entre as formas de apropriação, a pós-produção definida por Bourriaud propõe uma relação de trânsitos entre as diferentes formas artísticas sem a utopia da ruptura e pretende estabelecer uma relação mais horizontal com a tradição. Para melhor compreender os deslocamentos dos conceitos de autoria e originalidade presentes na pós-produção, é necessária uma aproximação com as propostas estéticas de Marcel Duchamp e Pierre Menard, que inauguram alguns deslocamentos conceituais que tornarão possível a pós-produção assim como define Bourriaud na contemporaneidade.

Para Octavio Paz, em *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza* (1968), os dois pintores de maior influência do século XX foram Picasso e Duchamp, já que através de suas obras negam a moderna noção de obra. (PAZ, 1977, p. 7) No campo literário, Jorge Luis Borges, através de Pierre Menard, debate algumas das temáticas presentes na obra plástica de Duchamp, aproximando esses dois personagens pela desconstrução por eles proposta dos pressupostos de sustentação da arte (autor, leitor e obra) através da descontextualização e o deslocamento do objeto de arte espacial ou temporalmente.

Borges, através de Pierre Menard, propõe o deslocamento do texto no

tempo como forma de resignificação. Em ambas as obras, a de Borges e a de Cervantes, há a presença da leitura como forma de apropriação, como já foi tratado no primeiro capítulo. Do trânsito dos textos aos dos objetos cotidianos, Pierre Menard e Duchamp dialogam. De acordo com o trabalho de Ribeiro (2008):

Quando Duchamp, ainda no início do século XX, expõe um objeto manufaturado como obra mental, desloca a problemática do processo criativo pondo em evidência o olhar dirigido pelo artista ao objeto, em detrimento de qualquer habilidade manual. Afirmo que o ato de eleger basta para fundar a operação artística: dar uma nova ideia, um novo significado, a um objeto já é uma produção. Na *Pop Art* e no *Nouveau Réalisme*, a apropriação de objetos da cultura de massa e da sociedade de consumo torna-se a principal forma de realismo no final do século XX, substitui “a base mimética do realismo por uma base puramente semiótica”ⁱⁱ. A referência do artista passa então a ser a cultura – “o sistema fabricado de signos que tomou o lugar das coisas na nossa consciência”ⁱⁱⁱ – e não mais a natureza. A paisagem se tornou então, uma “paisagem de signos”^{iv} (p.797).²⁶

Assim como para Menard o que está em jogo não é a originalidade da narração, mas as novas significações que um mesmo texto pode emanar, para Duchamp a significação da arte está no deslocamento de um objeto manufaturado. Os artistas se apropriam de ideias, imagens e objetos pré-existentes como matéria prima para seu trabalho. “Não se trata mais de elaborar uma forma a partir de um material bruto, nem mesmo fabricar um objeto, mas de selecionar um entre os que existem e utilizá-lo ou modificá-lo de acordo com uma intenção específica. Trata-se de usar objetos prontos.” (RIBEIRO, 2008, p. 798), assim “o material é apenas o material. Sua atividade [a do vanguardista], afinal, não consiste senão em matar a ‘vida’ do material, isto é, arrancá-lo ao seu contexto funcional, que é o que lhe empresta significado.” (BÜRGER, 2012, p. 129) De acordo com Octavio Paz (1977):

Os *ready-made* são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói a significação, aquele a ideia de valor. [...] O *ready-made* ao postular um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa [...] A ação crítica se desdobra em dois

²⁶ Notas *ii*, *iii* e *iv* do texto original: BRITT, 1989. apud: VENEROSO, 2000, p. 76.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. *Caligrafias e Escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século XX*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 479f. 2v.

momentos. O primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *ready-made* é uma crítica do gosto; e o segundo é um ataque à noção de obra de arte (p. 22).

Fica claro que o *ready-made* não tem por finalidade a plasticidade, mas constitui um material crítico e filosófico. Afasta a arte da questão da aparência e a coloca no centro de uma operação mental. Como afirma Kosuth, “a máxima objetualização em Duchamp inaugura ao mesmo tempo a desmaterialização e a conceitualização” do objeto artístico (KOSUTH, *apud* VENEROSO, 2012, p. 165). Ironicamente transforma em um ato de deslocamento um objeto manufaturado que possui em si uma função em uma coisa sem utilidade ou beleza e, desta forma, realiza a crítica à arte do interior do sistema artístico. É a negação dos princípios da arte e a proposta do que chama de beleza da indiferença. (PAZ, 1977, p. 28) Segundo Susana Marques, “Para Marcel Duchamp, a apropriação de determinado objeto é antes de mais considerada como pretexto para a libertação do objeto e o facto de utilizar o *já feito* e não o aceitar como dado, entende-se como recusa da sua linearidade.” (MARQUES, 2007, p. 164)

Não é gratuita a escolha do termo *ready-made* que significa já acabado para suas obras que contrariamente são inacabadas. O uso de réplicas e reproduções aponta para um devir. O urinol intitulado *Fountain*, assinado pelo pseudônimo de R. Mutt, foi recusado na exposição que ocorreu em Nova York em 1917 na *Society of the Independent Artists* de que Duchamp era fundador. Essa recusa fez com que fotografias e réplicas da peça posteriormente publicadas o legitimasse e o tornasse um gesto fundador de novas práticas artísticas da modernidade. “*Fountain* é efetivamente uma obra que procura dispensar a retórica sobre o original, pois existe enquanto objeto-réplica e sustenta esse estatuto mitificado desde a sua não aparição na exposição, bem como no seu posterior desaparecimento.” (MARQUES, 2007, p. 172)

“No *ready-made*, a apropriação atinge seu clímax, já que o artista apenas escolhe o que mostrar, não interferindo sobre o objeto artístico.” (VENEROSO, 2012, p. 73) “A assinatura – que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve aquele artista -, impressa num produto de massa qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente a todas as pretensões de criatividade individual.” (Burger, 2012, p. 100) Assim, se o autor não é parte significativa no processo de criação (ele afirmava que o

artista não é um ‘fazedor’ e, portanto, suas obras não são feitas, mas ‘atos’); se a obra (que ele chama de ‘coisa’) (VENEROSO, 2012, p. 153) é um objeto manufaturado que não possui beleza ou um significado e será acessado através de réplicas ou fotografias, então aquele que irá completar o *ready-made* será o espectador. A arte se apresenta como conceito e se propõe como problema que será vivenciado pelo espectador.

“O termo *ready-made* transforma-se assim numa obrigatoriedade de releitura sobre a relação entre objeto e significado e revela-se determinante na infiltração das estratégias de apropriação, enquanto dupla significação, na formulação da obra de arte.” (MARQUES, 2007, p. 172) Paradoxalmente, independente da não originalidade da obra, todos os urinóis posteriores, sejam réplicas produzidas por Duchamp ou não, farão referência a um autor que não pretendeu sê-lo.

Contemporaneamente, Bourriaud em seu livro *Radicante* (2009) retoma o debate sobre o apropriaçãoismo que já havia abordado em *Pós-Produção* (2004). Segundo Bourriaud (2009b), nas apropriações realizadas contemporaneamente, os artistas partem da proposta de Duchamp, porém aplicada aos deslocamentos dos objetos de cultura (e não do cotidiano). Aponta que, através das apropriações de obras de outros tempos ou espaços, se estabelece uma rede que coloca em simultaneidade diferentes obras lançando o leitor num jogo de significações. Não possuem, no entanto, como era a proposta vanguardista, intenção de investir contra o capital cultural, trata-se de uma operação neutra que visa a interconectividade e a simultaneidade não hierárquica. Isso quer dizer que não propõem o culto ao novo como forma de rejeição do passado e não se definem como praticantes de uma proposta coletiva subversiva e revolucionária, o que não significa que não pratiquem a crítica. Distintamente, a utilização ou o desvio declarado do patrimônio cultural está mais relacionado com a experimentação e a utilização. Segundo Bourriaud (2009b), “O desvio das obras preexistentes é comum hoje em dia, mas os artistas recorrem a ele não para ‘desvalorizar a obra de arte’, e sim para utilizá-la.” (p. 38) Como afirma Marques, “Depois de Marcel Duchamp, a noção do valor de obra *readquire* uma inequívoca mudança e o seu gesto primordial passa a ser assimilado, com os movimentos das neovanguardas, como valor cultural corrente. E é nesse sentido que Duchamp diz ironicamente, “eu jogo o papel do protótipo, e estou encantado. E isso não significa mais do que isso.” (2007,

p. 167) Dessa forma, os contemporâneos realizam uma apropriação que, sem deixar de habitar o contexto das não filiações, da *performance* individual e do caos estético do contemporâneo, utilizam alguns procedimentos modernistas.

Assim, tendo como cenário passado a modernidade e as vanguardas e como horizonte de análise a arte praticada pelos Djs e os programadores, o teórico mostra como a pós-produção visa recorrer às formas já existentes a fim de recriá-las e reescrevê-las, observando diferentes manifestações artísticas, na maioria do campo das artes plásticas. Segundo o autor

Todas essas práticas artísticas, embora heterogêneas em termos formais, compartilham o fato de recorrer às formas já *produzidas*. Elas mostram uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de signos e significações, em vez de considerá-las como formas autônomas ou originais. [...] Assim, os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. Evoluindo num universo de produtos à venda, de formas preexistentes, de sinais já emitidos, de prédios já construídos, de itinerários balizados por seus desbravadores, eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar (BOURRIAUD, 2009b, p. 12/13).

Aproxima Pierre Menard e Duchamp, apontando que, enquanto o primeiro propõe a cópia como grau zero e o deslocamento de um objeto no tempo, o segundo propõe o deslocamento espacial. Segundo o autor:

Esses dois ‘lances’, ambos pertencentes a uma pré-história da mixagem, designam uma esfera estética na qual os elementos heterogêneos se esvanecem em benefício da forma assumida por seu encontro em uma nova unidade.

Mais do que formas, caberia falar aqui em interformas. Larvar, mutante, deixando transparecer sua ‘origem’ sob a camada mais ou menos opaca de seu novo uso ou da nova combinação na qual se vê ‘preso’, o objeto cultural passa a existir somente entre dois contextos (BOURRIAUD, 2011, p. 159-160).

Aborda a mixagens e outros modos de coordenação que, segundo ele, “é o ‘&’ mais do que ‘é’, a negação não violenta da essência de cada elemento em benefício de uma ontologia móvel, nômade e circunstancial.” (BOURRIAUD, 2011, p. 159) A citação da obra de Borges entre os exemplos de interformas remete ao gênero híbrido dos contos críticos, mas talvez a obra de Pierre

Menard não seja apenas um caso de mixagem, já que a tônica principal não é a mistura de coisas distintas, mas o deslocamento de uma mesma coisa que se torna outra, com o foco na leitura. Para o debate sobre apropriação e autoria, a aproximação entre Pierre Menard e Marcel Duchamp pela via que reúne a negação irônica da obra como criação acabada e fixa e do autor como ente criador, a proposta da reescrita pós-produtiva como forma de leitura e da aproximação entre literatura e arte conceitual e metaarte parece mais frutífera. Menard e Duchamp, cada um em seu campo e com seus instrumentos, deslocam temporalmente e espacialmente os textos e os objetos através da apropriação, atribuindo novas funções ao autor e oferecendo ao leitor novas experiências e significações estéticas.

EL ALEPH DE FONTANARROSA E FOGWILL

“El Aleph”, conto primeiramente publicado na revista *Sur* em 1945 e, posteriormente, em coletânea de mesmo nome em 1949, é um dos textos mais apropriados de Borges. A imagem literária da representação do universo em um único ponto já serviu de inspiração para mais de um autor, desdobrando-se em diferentes textos.

Aleph é a primeira letra dos alfabetos árabe, hebraico e fenício; a letra inicial do nome do Deus de Abraão (Adonai) e do Deus de Maomé (Alá). No conto de Borges, o narrador no “Pós-escrito” explica que o uso dessa nomenclatura não é casual, já que para a Cabala

[...] significa o En Soph, a ilimitada e pura divindade; também se disse que tem a forma de um homem que assinala o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior; para a *Mengenlehre*, é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer uma das partes (BORGES, 1998, p. 698).²⁷

Segundo Massuh (1980), aleph “é o universo; [...] o universo em forma instantânea e pontual. A visão do Aleph é uma transcendência desde o momento em que é superação do tempo e do espaço: no texto se fala de um ponto que reúne o múltiplo no único, não em forma progressiva, mas simultânea.” (p. 113-4) Portanto, “El Aleph” de Borges tematiza a existência de um ponto em que se projetam todas as coisas do universo: todos os tempos e espaços numa relação de infinitude.

A trama da narrativa é construída da seguinte forma: um narrador em primeira pessoa (Borges) visita periodicamente a casa de Beatriz Viterbo depois de sua morte e estabelece amizade com o primo da falecida, Carlos Argentino Daneri, poeta medíocre e pretensioso dedicado à escrita de um poema intitulado “La Tierra”. Através do poema pretendia descrever o universo e confessa que o argumento do poema nasceu a partir da visão do Aleph nas dependências do porão de sua casa. Na iminência da demolição da

²⁷ Publicação original: “[...] significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes.” (BORGES, 1996, p. 627)

casa, Daneri convida Borges para que conheça o porão. O narrador, mesmo contrariado e acreditando na loucura do poeta, aceita o convite e descreve Aleph como

[...] uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor. A princípio, julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América [...], vi todas as formigas que existem na terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta de escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em La Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto y conjetural, cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: inconcebível universo (BORGES, 1998, p. 695-6).²⁸

No entanto, quando indagado por Daneri se havia visto o Aleph, nega a experiência como forma de vingança. Volta para casa preocupado pela possibilidade de não conseguir se surpreender com mais nada, mas depois percebe que o esquecimento é uma feliz solução. Nesse ponto, finaliza a narração que abarca acontecimentos desde a morte de Beatriz em 1929 à visita do porão em 1941. Acrescenta ainda um “Pós-escrito” datado de 1943, em

²⁸ Publicação original: “[...] una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América [...], vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.”(BORGES, 1996, p. 625-6)

que informa que a casa de Daneri fora efetivamente demolida, que Daneri havia ganhado O Segundo Prêmio Nacional de Literatura com seu poema e iniciado uma carreira próspera. Levanta suspeita quanto à autenticidade de Aleph, justificadas através da citação de diferentes textos, porém relativiza as suspeitas por obra dos falseados da memória.

Permeiam em toda a narração as relações construídas tanto com Beatriz Viterbo, mulher por quem Borges fora apaixonado, quanto com Carlos Daneri, primo de Beatriz com quem estreita contato após sua morte. Entre Borges e Daneri, estabelece-se uma convivência competitiva, tendo como base o embate entre poetas e suas poéticas. Segundo Massuh (1980), “Certamente Daneri representa uma ambição poética desmedida e por isso inútil. Ademais Borges se rebelou sempre contra aqueles escritores que se caracterizam por uma fé compulsiva nas capacidades descritivas da linguagem.” (p. 100) Em um misto de repulsa e inveja, a relação dos dois poetas se constrói na base de muita ironia e pequenas vinganças, tendo como pano de fundo a suspeita de haverem dividido as atenções de Beatriz que, por sua vez, é uma mulher enigmática que o narrador não consegue definir. Sua imagem é apresentada a partir das descrições dos porta-retratos que estão na casa da família e pelo relato de alguns acontecimentos, muitas vezes contraditórios. A leitura feita de Beatriz pelo narrador é contraposta pelas insinuações de Daneri e pelas imagens que ele vê no porão. A revelação do Aleph mostra o caso incestuoso entre os primos e o caráter dúbio de Beatriz. Borges nutre uma relação que conjuga o amor e o ódio e busca através de informações e reconstruções da memória, após a sua morte, defini-la. No entanto, Beatriz é uma mulher de múltiplas facetas que só serão vistas em simultaneidade nas imagens promovidas pelo Aleph. Assim como Beatriz não é descritível e definível por apenas uma única imagem ou perspectiva, o universo também não o é: Aleph apresenta o mundo em sua multiplicidade e infinitude. “Esta enumeração de versões díspares da amada introduzidas cada uma pela ‘Beatriz’ anafórica, configura uma espécie de caleidoscópio múltiplo que combina distintas facetas da mesma pessoa, mas nunca encontra a definitiva, a buscada.” (MASSUH, 1980, p. 98)

Essa multiplicidade e essa complexidade da realidade não podem ser descritas pela linguagem e, por isso, o narrador afirma:

Chego, agora, ao inefável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores

compartem; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal e mal abarca? [...] É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade. Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atrozés; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que viram meus olhos foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei (BORGES, 1998, p. 695).²⁹

O narrador, portanto, assume a impossibilidade da descrição da realidade. Porém, no contraste antitético dos poetas, Daneri se submete à sucessão linear da linguagem “e empreende uma tarefa que é a enumeração infinita de relações fenomênicas. Dito com outras palavras: ao submeter-se à linguagem, se submete ao mundo das aparências, porque efetivamente não há palavra capaz de descrever aquilo que está ‘por trás’ da realidade.” (MASSUH, 1980, p. 109) Em função dessa polarização presente na narrativa, pode-se dizer que “A unidade estrutural que dá coerência interpretativa ao relato é justamente esse elemento chamado ‘Aleph’. Através dele se configuram duas atitudes literárias contrapostas: a do narrador e a de Carlos Argentino Daneri. Em outras palavras, o Aleph seria o centro a partir do qual se constroem duas poéticas diferentes.” (MASSUH, 1980, p. 95)

Seguindo a multiplicidade apresentada pelo caleidoscópio, a partir de *El Aleph* de Borges, textos e poéticas são propostas...

Seria Aleph um televisor ou um efeito alucinógeno?

O conto “El Especialista o La verdad sobre ‘El Aleph’” (2005) de Roberto Fontanarrosa é um texto que estabelece diálogos intertextuais com

²⁹ Publicação original: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de Eteratura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.” (BORGES, 1996, p. 624)

“El Aleph” de Borges, apresentando no campo ficcional, através de uma construção crítica e bem humorada, mais uma interpretação ou explicação possível à existência de um ponto que contém o universo.

Roberto Fontanarrosa, escritor e cartunista argentino (1944-2007), conhecido como “el negro”, natural de Rosario, começou sua carreira como desenhista em 1968. Publicou tiras no jornal Clarín por 29 anos e criou dois personagens de quadrinhos que possuem grande circulação na Argentina: “Inodoro Pereyra, el Renegáu” e “Boogie, el aceitoso”. Também escreveu romances e contos, com dezenas de títulos publicados, e sua escrita é marcada pelo humor, pela abordagem do cotidiano e pela paródia, seja ela da literatura clássica, das figuras típicas do folclore argentino ou dos acontecimentos ou personalidades de conhecimento público. Como afirma Salas (2013), “Ao mesmo tempo, como narrador literário ou gráfico, reuniu as mais diversas manifestações das culturas de elite ou de massa instituídas, manipulando e subvertendo seus registros, principalmente, do ponto de vista do humor.” (p.10)

Fontanarrosa, portanto, escreveu da década de 70 ao nosso século, estando em prolixa atividade quando faleceu. Manteve um estilo próprio de ser subversor dos discursos estabelecidos. Através do humor e da conexão de identificação que estabelece com o leitor, escreve a partir de veículos de comunicação de grande circulação como Clarín, além de se estabelecer no mercado editorial com a publicação de livros em grandes tiragens e alguns deles ultrapassando a décima edição. Realiza suas críticas de dentro do sistema jornalístico e literário utilizando como forma de descentramento o humor e a ironia. Através do uso da citação, da alusão e de outras formas intertextuais como recursos de produção de sentidos, encontra o caminho da crítica nos jogos de sentidos. Como bem lembra Brait (2008),

[...] as formas de recuperação do já-dito com objetivo irônico não assumem, como tal, a função de erudição, no sentido de invocação de autoridade e muito menos de simples ornamento. Ao contrário, são formas de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que, pela interdiscursividade, instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos (p. 141).

O autor afirma em entrevista que escreve como desenhista, deixando os personagens se apresentarem através da ação e da fala. É através dessa escrita

enunciativa que coloca em cena diferentes vozes e discursos, construção que colabora na escrita das paródias, outra importante marca da produção do autor. Salas (2013) afirma que

Diante [de seu público] trabalha a paródia das retóricas e figuras instituídas, assim como o absurdo ao romper os nexos tradicionais que instituem os discursos. Desta maneira, sua obra torna-se expoente nos temas e produtos culturais que incidem e constituem os imaginários coletivos [...] (p. 11).

O tratamento linguístico de seus textos é uma das características marcantes de seu trabalho. Transcreve a oralidade de um suposto linguajar gauchesco e utiliza a concisão que desenvolve nas histórias em quadrinhos e nos contos, na maioria de curta extensão. “Como toda HQ de humor, que trabalha sua mensagem humorística a partir de recursos como a condensação, o exagero, a aliteração, a antítese e o uso de estereótipos, os quadrinhos do *gaúcho* Pereyra lidam com a linguagem do encoberto e do não-dito, operando a partir de deslocamentos semânticos e de duplos sentidos.” (PEREIRA, 2012, p. 258) Como bem explica Hutcheon (1989, p. 74), a ironia, com sua operacionalidade microcós mica e intratextual, possui duas funções: a semântica e a pragmática. A função semântica sendo contrastante e pautada nas diferenças de sentidos e na sobreposição de contextos semânticos, através do jogo linguístico promove o deslocamento dos sentidos. Já a função pragmática, avaliativa por definição, depende dos sinais presentes no texto e de sua decodificação, tornando possível a leitura da pressuposta intenção avaliativa do texto. Essas duas funções são observadas nos textos de Fontanarrosa. Em alguns deles, a função pragmática é mais proeminente, aproximando seus textos da sátira, em que o aspecto caricatural e ridicularizador é mais percebido.

Vale ressaltar que os quadrinhos de Fontanarrosa nasceram adaptados ao contexto dos anos 70, no formato de um poema telúrico, e transformaram-se ao longo dos anos. Inodoro passou de aventureiro a um sedentário nos anos 90, portanto mais urbano e vivenciando temas da atualidade e do cotidiano. Porém, os críticos não deixam de destacar que apesar das diferentes mudanças que ocorreram no decorrer dos anos, desde o perfil dos personagens até o tratamento gráfico dos quadros, algo resistiu às mudanças: a incrível capacidade de Fontanarrosa de expor através do humor a crua realidade cotidiana, conformando uma escrita que aproxima literatura e produção cultural popular, esfumando a dicotomia entre baixa e alta cultura. Como afirma Minelli (s/d):

[...] as histórias em quadrinhos de Fontanarrosa - emergente de uma cultura periférica que se define em acentuados termos nacionais, mas em vias de processar as mudanças que a globalização impõe – são incluídas entre as tentativas de redefinição dos elementos tradicionalmente atribuídos ao paradigma da cultura nacional, marcando pela via humorístico a defasagem entre as identidades oriundas da tradição argentina, assentadas no saber comum, e as vertiginosamente modeladas na experiência de uma sociedade globalizada. “Inodoro Pereyra” é um excelente exemplo de discurso que ultrapassa numerosas fronteiras: incorpora referentes do âmbito do rock, da “alta cultura”, das instituições (militar e eclesiástica), do rock e da televisão (através de seus heróis). Toda uma mistura que inclui referentes identitários que vão desde Martín Fierro a Super Homem, e de Borges a Kung Fu para colocar em cena os novos termos de configuração de uma cultura nacional-globalizada, uma cultura em que os termos da cultura escrita e audiovisual experimentam múltiplos intercâmbios que tendem a reconfigurar os limites entre ambas (MINELLI, s/d).

Entre outras personalidades, Borges figura entre seus personagens. Sua primeira aparição foi em uma de suas HQ da década de 70 e, posteriormente, reaparece em um de seus contos.

No episódio de Inodoro Pereyra, diferentemente do conto no qual a existência do Aleph funciona como desencadeador de uma nova narrativa, a figura de Borges assume o papel de personagem. Em um dos primeiros episódios de Inodoro Pereyra, Borges aparece como personagem de “La pampa de los senderos que se bifurcan”, publicado pela primeira vez em *Hortensia* em julho de 1973. Nele, Renegáu e Borges se encontram.

Inodoro Pereyra é um dos personagens paródicos mais importantes de criação de Fontanarrosa. É caracterizado como um anti-herói, tipificado como um gaúcho que, em companhia de seu cachorro falante chamado Mendieta, vive suas desventuras. Fontanarrosa desafia a simbologia tradicional da gauchesca, partindo do folclore e dos mitos literários para desconstruí-los, parodiando a essencialização criada do gaúcho como símbolo nacional. Não é casual o fato de ter sido criado em 1972, ano de comemoração do centenário de *Martín Fierro*, de José Hernández.

O núcleo essencial das aventuras de Inodoro, de todo modo, se desenvolve no registro da paródia, com uma constante referência a uma contextualidade que é no fim das contas uma intertextualidade: Inodoro Pereyra é um gaúcho que não nasce no pampa, mas na literatura gauchesca. Assim sua primeira aventura, para que não fique dúvidas, o coloca em uma situação codificada por Martín Fierro [...] (CAMPRA, 1997, p. 420).

A crítica se refere ao episódio intitulado “Cuando se dice adiós”, em que Inodoro vive a mesma situação que vive Martín Fierro no início da narrativa. No entanto, Inodoro reflete: “Sabe o que acontece? Acho que isto já li em outro lugar e eu quero ser original...” (FANTANARROSA, 1998, p. 33)³⁰ Dessa forma, o autor marca que parodiará a tradição fazendo dela algo novo, um novo gaúcho que transcende seu tempo histórico para transitar do mundo moderno ao globalizado, contrastando sempre o passado e o presente em uma dialética que promove a criação literária crítica, revelando a natureza literária do gaúcho como representante nacional. Com este mecanismo, coloca em debate o caráter ficcional da tradição e de seus representantes, sejam eles Borges, Sarmiento ou o *payador* Martín Fierro, pois, como bem lembra Premat (2006a), a respeito da literatura argentina,

Desde a primeira página da história de sua literatura, a ficção de autor irrompe como uma evidência; o antepassado primeiro, a figura referencial para qualquer escritor argentino, é um personagem literário: um *payador* chamado Martín Fierro. Ser autor é desta forma inscrever-se em uma filiação de autores legendários, os da *gauchesca*; uma filiação que começa naquele momento com um conflito que associa e distingue um escritor real de um autor fictício (que será o que ficará na memória coletiva) (PREMAT, 2006b, p. 316).

O encontro de Inodoro e o velho cego que se apresenta como Jorge Luis (mas “pode me chamar de George”³¹) se dá pelo contraste de símbolos. Como explicita George “É inútil, somos um símbolo: civilização e barbárie”³². (FANTANARROSA, 1998, p. 33) No contraste dos valores do letrado e do oralizado, o encontro é construído sobre as bases da construção simbólica de Sarmiento. Como bem explica Piglia (2000):

A contradição entre o escrito e o oral, a cultura e a experiência, ler e ouvir opõe na verdade duas formas de acessar a verdade. A civilização e a barbárie tratam de diferentes modos: o escritor é quem tem acesso aos dois discursos e quem pode transcrevê-los e citá-los, sem perder nunca de vista a diferença (p. 92-3).

No campo ficcional, os dois símbolos se encontram na desconstrução de antagonismos, sem deixar de marcar a identidade das vozes de Borges, do gaúcho Renegáu e de Sarmiento.

³⁰ Cf. original: “¿Sabe lo que pasa? Que a esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original...”

³¹ Cf. original: “puede decirme George”

³² Cf. original: “Es inútil, somos un símbolo: civilización y barbarie”

Em resposta à observação feita por Mendieta, “...dom Inodoro, largue este velho sozinho. Nos despreza”³³, (FANTANARROSA, 1998, p. 33) Inodoro diz “deixe-o logo passar, Mendieta. Lembre-se de meu conselho que eu o enterrarei quando morrer de velho.”³⁴ (FANTANARROSA, 1998, p. 33) Essa passagem é uma citação de um trecho da canção “El corralero” (“Déjelo nomás pastar, no rechace mi consejo, que yo lo voy a enterrar, cuando se muera de viejo”) que faz parte dos ditos populares campeiros bastante difundidos e presentes em muitas músicas gauchescas tradicionalistas. A frase é proferida frente à situação de evitar o sacrifício de um velho cavalo ou cachorro e circula no pensamento popular campeiro no tratamento de todos os animais de estima. Apenas com a troca do verbo pastar por passar, Inodoro marca sua indiferença frente às conclusões de Borges, apontando sua velhice e seu anacronismo, ao mesmo tempo em que sublinha o respeito por aquele que muito fez em outros tempos, o que foi de muita utilidade e valor.

A fim de reforçar o contraste da imagem de Borges como o velho letrado e símbolo da civilização e do gaúcho literário representante da barbárie presente na temática do episódio, são utilizadas outras citações e construções intertextuais. Uma delas é a fala de Borges quando diz: “Lembro que foi em Balvanera, em uma noite saudosa, que alguém deixou cair o nome de um tal de Pereyra Inodoro”³⁵. (FANTANARROSA, 1998, p. 33) Inodoro responde: “o senhor parece um homem lido”³⁶. (FANTANARROSA, 1998, p. 33) Esse diálogo, além de reforçar a imagem do intelectual, faz referência a uma letra de milonga escrita por Borges em 1965 (reunida no livro *Para las seis cuerdas*), musicada por Astor Piazzola e gravada por Edmundo Rivero. Na milonga, Borges presta homenagem a um homem valente personificado na figura de Jacinto Chiclana, personagem do bairro Balvanera, caracterizado pela violência e disputas a facadas e tiros que morre em uma esquina e é descrito por sua valentia e firmeza de caráter. Todos os traços que o caracterizam estão relacionados a seu nome, que representa uma história de vida, um tipo,

³³ Cf. original: “...don Inodoro, larguelo sólo a este viejo. Nos desprecea”.

³⁴ Cf. original: “déjelo nomás pasar, Mendieta. Yévese de mi consejo que yo lo voy a enterrar cuando se muera de viejo.”

³⁵ Cf. original: “Recuerdo fue en Balvanera, en una noche que añoro, que alguien dejó caer un nombre de un tál de Pereyra Inodoro”

³⁶ Cf. original: “usted parece hombre léido”

um símbolo. Borges, personagem de Fontanarrosa, usa esses versos em sua fala e cita ao invés de Jacinto Chiclana, Inodoro Pereyra, que, assim como o primeiro, representa o tipo gauchesco. A partir dessa citação e dessa relação estabelecida entre as duas figuras ressaltadas pelo nome, que circulam no imaginário e são mantidas vivas pelas narrativas e relatos, como se pode perceber no verso da milonga que é transcrito na HQ (que alguém deixou cair o nome), a ficcionalização dos personagens é ressaltada, os símbolos são reforçados, colocando Borges e Inodoro no mesmo nível de tipificação, que o transformam em nomes, em personagens de um imaginário coletivo, ao mesmo tempo que são antagônicos na tipificação da civilização e da barbárie. A imagem de Borges é reforçada pela figura do letrado e criador de personagens e mitos literários, e a de Inodoro é relacionada à de Jacinto Chiclana e, com seu nome, toda sua trajetória de vida gauchesca. Duas formas de ficcionalização que circulam no imaginário e na literatura através do nome, que a escrita aproxima. Como bem ressalta Salas (2013):

Encontrando-se Borges e Inodoro, se encontram não só um dos maiores representantes da alta cultura argentina com um personagem que representa o mais popular e inculto – na interpretação canônica –; se encontram o autor de literatura, arte de elite e o personagem de histórias em quadrinhos, gênero «menor». Encontram-se dois mundos aparentemente incompatíveis. No entanto, o mesmo encontro já, de certa maneira, os funde (p. 100).

Através da paródia, essa fusão é possível, resultando em uma construção textual que ao mesmo tempo ressalta e desconstrói mitos e dicotomias. A paródia que é feita da gauchesca e dos textos e personagens que a representam a coloca em novo funcionamento através de uma visada crítica, promovendo novas leituras de estéticas e mitos sacralizados. Como afirma Hutcheon (1989) “A ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para esta dramatização. A ironia participa no discurso paródico como uma estratégia [...] que permite ao decodificador interpretar e avaliar” (p. 47) A presença caricatural de Borges também o ressemantiza sob uma diferente leitura. A ironia, como principal estratégia retórica da paródia, faz com que coexistam no mesmo texto a rejeição e o respeito. Sua visada crítica aproxima e afasta, já que “A paródia é normativa na sua identificação com o outro, mas é contestatória na sua necessidade edípica de distinguir-se do outro anterior.” (HUTCHEON, 1989, p. 98)

A construção do texto com uso de diferentes citações, seja de jargões, de versos ou de ditos populares, amplia as referências e possíveis interpretações do texto. As relações estabelecidas devem ser explícitas, para que o jogo de sentido aconteça em termos hermenêuticos. Como observa Genette, os autores buscam indicar as relações em índices paratextuais e assim garantem a ambiguidade textual. Segundo Genette, todo hipertexto pode ser lido por si mesmo e comporta uma significação autônoma, porém ele apresenta uma ambiguidade na medida em que permite que seja lido também na sua relação com seu hipotexto. (GENETTE, 1989, p. 494) Ele relaciona, então, a hipertextualidade com a *bricolagem* na medida em que é composto pela diversidade e não objetiva apagar as marcas da composição e da impureza.

Digamos apenas que a arte de ‘fazer o novo com o velho’ tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos que os produtos ‘feitos *ex profeso*’: uma função nova se sobrepõe e se pratica o *enjambement* a uma estrutura antiga, e a dissonância entre estes dois elementos copresentes dá seu sabor ao conjunto (GENETTE, 1989, p. 495).

Tanto a imagem da bricolagem quanto a do palimpsesto caracterizam bem as relações textuais que deixam em descoberto as sobreposições e transparências. O episódio de Inodoro Pereyra permite essa leitura palimpsestuosa, tornando possíveis interconexões entre os autores Borges, Sarmiento e Fontanarrosa. A voz crítica do autor está presente, marcada tanto por seu estilo irônico quanto por uma forte carga ideológica de contestação e crítica que caracteriza a literatura produzida nas décadas de 70 e 80. No entanto, através das citações e das tipificações dos personagens também há a presença da voz autoral de Borges e Sarmiento. Os textos dialogam com a obra de Borges e ao mesmo tempo manifestam sua crítica irônica como marca autoral.

Já no conto “El Especialista o La verdad sobre ‘El Aleph’” (2005), o narrador em primeira pessoa, Arturo Agrelo, jornalista e cronista, relata seus encontros e entrevistas com Yoshio Kamatari, linguista e semiólogo especializado em Borges, que viaja a Buenos Aires a fim de “penetrar em alguns aspectos da produção do grande escritor argentino”³⁷ (FONTANARROSA, 2005, p. 160), mais particularmente, o que está por trás do conto “El Aleph”

37Cf. original: “ahondar en algunos aspectos de la producción del gran escritor argentino”

(FONTANARROSA, 2005, p. 160). Responsável por fazer a cobertura da visita do japonês, o narrador paulatinamente nos apresenta o dito especialista como um excêntrico, de personalidade hermética e estranha, que possui alta capacidade para aprendizado de idiomas, habilidades como cantor, ao mesmo tempo que não sabe informações-chave da vida de Borges e acredita encontrar referências das obras na vida real, como, por exemplo, os parentes de Beatriz Viterbo e os espaços urbanos citados no conto. A tradutora que o acompanha informa que ele “soube levar seu entusiasmo pela obra de Borges ao terreno prático.”³⁸ (FONTANARROSA, 2005, p. 162) e cita o fato de que construiu em seu quintal um jardim de veredas que se bifurcam.

Ultrapassando a posição de um leitor inusitado, ele também formula teses a respeito do escritor Borges. Uma delas é a de que Borges cria a partir de alucinações que são provocadas pelo uso de drogas, já que:

[...] apenas uma pessoa sob o efeito de alucinógenos pode descrever algo como El Aleph, Arturo. Sólo alguien delirante consegue imaginar un punto de luz em que podem ser vistos, ao mesmo tempo, todos os pontos do universo, o grande, o pequeno, o passado, o imediato, os desertos, os mares, o espaço... Em um ponto assim pequeninho – exemplificou com os dedos – flutuando sob uma escada na escuridão de um porão, Arturo (FONTANARROSA, 2005, p. 167).³⁹

Outra tese é a de que Borges pode vir a se tornar um suicida e o compara a Kimitake Hiraoka, escritor japonês que se suicidou de forma performática em 1970. Seus comentários são construídos como se Borges ainda vivesse. Contudo, o ponto alto são suas conclusões com relação à existência do Aleph: informa ao jornalista que havia concluído suas investigações apontando que o que foi chamado de Aleph na verdade é um televisor Hitachi 122, de meia polegada, precursor dos televisores portáteis. Dada à má acuidade visual de Borges, ele não teria percebido do que de fato se tratava. O suposto televisor, que estaria no porão de Daneri, era um dos dois que haviam sido enviados a América do Sul a título de teste. O narrador descobre nesse momento que o

³⁸ Cf. original: “ha sabido llevar su entusiasmo por la obra de Borges al terreno práctico.”

³⁹ Cf. original: “[...] sólo una persona bajo el efecto de alucinógenos puede describir algo como el Aleph, Arturo. Sólo alguien delirante logra imaginar un punto de luz donde pueden verse, al mismo tiempo, todos los puntos del universo, lo grande, lo pequeño, lo pasado, lo inmediato, los desiertos, los mares, el espacio... En un punto así chiquito – ejemplificó con los dedos – flotando bajo una escalera en la oscuridad de un sótano, Arturo.”

japonês trabalha para a empresa Hitachi e que sua missão na verdade era de ordem empresarial, com a finalidade de saber o que havia acontecido com os televisores enviados pela empresa às Américas.

Fontanarrosa constrói uma narrativa original permeada de referências ao texto borgeano que passa ao papel de tema e mote argumentativo. A obra de Borges compõe o imaginário do japonês, em especial o conto “El Aleph”, citado através dos personagens e dos cenários. No entanto, o personagem se relaciona com o conto de forma realística, buscando explicações científicas e referências extraliterárias. É um leitor inusitado que não lê os jogos de sentido, as ambiguidades e a estrutura fantástica da obra. Por fim, propõe uma tese sobre a existência do Aleph que foge a qualquer expectativa.

A narração do conto é feita através do olhar do jornalista, portanto objetiva e descritiva, a partir da qual conhecemos as experiências e formulações de Yoshio Kamatari, pautadas em situações e associações inverossímeis. A ironia da narrativa se estabelece a partir desse contraste entre a figura do japonês excêntrico e, ao mesmo tempo, pesquisador respeitado, que em si reúne a estranheza quando realiza uma leitura lógica de um conto fantástico, resultando dessa experiência associações absurdas.

Trama e personagens contribuem para o efeito irônico através de contrastes e ambiguidades, ressaltados pela leitura apresentada da figura de Borges. O japonês, desde sua posição de detentor de opiniões originais, dessacraliza a figura de Borges, apresentando uma visão de alguém completamente descompromissado ou desconhecedor do que representam os textos-Borges para a comunidade argentina e para a crítica literária. Esse fato contrasta com a expectativa criada no leitor a partir da descrição que abre o conto, em que o narrador informa que o japonês é um linguista e semiólogo especializado na obra de Borges (FONTANARROSA, 2005, p. 160). Nesse jogo de incongruências e deslocamentos, o irônico se estabelece.

A grande crítica feita por Fontanarrosa é justamente contra as inúmeras críticas já publicadas do conto e das leituras feitas de “El Aleph”. Uma vasta fortuna crítica se dedica a interpretar o conto de Borges e a promover diferentes leituras do Aleph. Desde interpretações religiosas, míticas, psicanalíticas até às matemáticas e metafísicas. Através da ridicularização da possibilidade de infinitas leituras de um ponto (ou de um conto) que contenha as variadas

versões sobre todas as coisas e acontecimentos do mundo, constrói uma personalíssima leitura de Borges e de seu conto célebre, promovendo assim uma crítica da crítica literária, uma leitura das leituras.

A crítica ao sistema editorial e aos critérios de premiações dos concursos está presente no conto de Borges. Sua visada crítica sobre o tema é apresentada através da fala de seu narrador Borges, que se coloca de forma claramente contrária aos critérios vigentes na promoção literária junto ao mercado editorial. Esse aspecto do conto de Borges é ampliado por Fontanarrosa, que, em uma perspectiva satírica, coloca Borges e sua fortuna crítica em xeque, ridicularizando as mais diferentes interpretações existentes de sua obra e apresentando mais uma, visivelmente esdrúxula e inverossímil.

No episódio de Inodoro Pereyra, Fontanarrosa constrói sobre as bases de uma paródia da gauchesca, um Borges personagem que é identificado por seu nome e por suas mitografias, como a cegueira, seus posicionamentos políticos e sua produção literária. É um personagem que funciona na narrativa como contraponto entre a civilização e a barbárie sarmientista. Já no conto “El Especialista o La verdad sobre ‘El Aleph’” (2005), a figura de Borges é dessacralizada e ridicularizada pelo japonês face ao jornalista argentino perplexo na função de narrador. No conto, além da crítica ao nome Borges e tudo o que ele representa, também coloca em xeque a fortuna crítica sobre “El Aleph”, isto é, questiona a validade de todo o sistema literário.

Pode-se afirmar que essa construção intertextual que possui uma forte marca crítica e desconstrutora dialoga com a produção literária da década de 80, também marcadamente engajada e compromissada com a crítica mais expressa e agressiva. Fontanarrosa, por ser um escritor que inicia sua escrita na década de 70, apresenta também uma literatura bastante comprometida com a estética militante e crítica. Sua obra pode ser aproximada a de Enrique Fogwill, que também reescreve “El Aleph” de Borges.

Help a él (1982), novela breve do argentino Enrique Fogwill (1941-2010), com título que compõe um anagrama com o texto de Borges, de alguma forma busca responder à pergunta vigente na geração argentina dos anos 80: como escrever depois de Borges? A crítica caracteriza a escrita de Fogwill pelo “refúgio no experimental, a exacerbação do sensorial na desvalorização do mental, e rechaço a toda univocidade, lei ou lógica pré-estabelecida.” (CRESPO, 2012b, p. 162) Apresenta uma forte reprovação da voz oficial e os temas sempre presentes são a ditadura, o incesto e o submundo.

Peça fundamental da narrativa argentina dos anos oitenta, a obra de Fogwill possui também muitos traços característicos da literatura da pós-ditadura. O questionamento do real e a desconfiância na capacidade mimética da linguagem, a exacerbação do sensorial, a mistura de registros linguísticos são traços típicos desta geração e tornam-se chaves em Fogwill (CRESPO, 2012a, p. 41).

Para entender a paródia realizada por Fogwill, é necessário levar em consideração o contexto dos anos 80, em que Borges era extremamente criticado por sua postura frente à ditadura militar. Em função disso, *Help a él* representa a necessidade de um escritor jovem e militante de se distanciar de Borges e de todo e qualquer cânone estabelecido. Através da paródia, consegue atingir seu objetivo, na medida em que do interior do texto do outro é proposta sua desconstrução e sua crítica. São vários os elementos que promovem esse efeito narrativo: o uso de anagramas no título e nos nomes dos personagens; a representação do mau escritor e a crítica à literatura; além da metáfora da totalidade. Em termos narrativos, o que foi feito por Fogwill

[...] constrói-se como uma reelaboração, bastante distante e difusa, do texto de Borges. [...] Mas certamente a conexão é clara, uma vez estabelecida a comparação. Nos dois relatos há uma personagem feminina *en fantasma* de nome similar e quase anagramático (Beatriz Viterbo, no borgiano; Vera Ortiz Beti, no fogwilliano); uma personagem que, apesar de ter falecido, carrega a carga afetiva da trama. Nos dois textos existe uma carta e uma possível infidelidade que têm um papel relevante e, sobretudo, em ambos há um Aleph, um objeto que permite a contemplação de todo o universo como um contínuo (MORA, 2011, p. 264).

A maior diferença está no fato de o Aleph em Fogwill ser produto de uma bebida alucinógena e o contexto da obra remeter à guerra das Malvinas. A trama relata o dia em que um jornalista recebe a notícia da morte de uma amiga e amante e resolve visitar a casa de seus pais. Nessa visita, procura recuperar e relembrar as experiências vividas através de alucinações que serão promovidas pelo uso de drogas. Dessa forma, não busca uma recuperação mental, mas sim sensorial e erótica. No limite entre realidade e delírio, o narrador em transe apresenta os acontecimentos da guerra das Malvinas na violência das memórias. Nesse aspecto, caracteriza-se por um relato mais realista e menos pautado na metafísica ou nas construções filosóficas, portanto mais descritivo de uma realidade crua e violenta. O narrador não relata a alucinação, mas escreve estando em êxtase, assim “A droga não é na literatura de Fogwill

simplesmente um tema importante, mas uma matriz construtiva do relato, a principal e mais recorrente metáfora.” (Crespo, 2012a, p. 49) Além da evidente violência contra o texto borgeano, o ponto de contato entre eles é o debate sobre a impossibilidade da literatura nomear e descrever a totalidade. Desse ponto, tanto Fogwill quanto Borges apontam para a mesma direção.

As narrativas de Fogwill e Fontanarrosa possuem em comum o posicionamento crítico frente à obra de Borges. Apesar de o conto em análise de Fontanarrosa datar de 2005, ele dialoga em estilo e procedimento paródico com a produção das décadas de 70/80, que fica evidenciado na HQ analisada. A carga crítica e contestadora se insere dentro das discussões teóricas do momento e a figura de Borges, assim como sua estética são frontalmente combatidas e desconstruídas. Os textos-Borges são apropriados através da prática da ironia e da contestação. No entanto, particularizam-se quanto ao uso do humor por Fontanarrosa e o tom desiludido que caracteriza a escrita de Fogwill.

EL ALEPH ENGORDADO PELA ESTÉTICA NEOVANGUARDISTA

El Aleph Engordado (2009), obra do argentino Pablo Katchadjian (1977) foi lançada pela pequena editora Imprenta Argentina de Poesía, da qual o autor é editor e teve uma tiragem de 200 exemplares. Escritor que inicia sua produção com a escrita de poesia em 2004 e poesia experimental produzida a seis mãos, conjuntamente com Santiago Pintabona e Marcelo Galindo e reunida em *Los Albañiles* em 2005, dá continuidade a suas incursões estéticas quando publica *El Martín Fierro Ordenado Alfabeticamente* (2007), em que literalmente ordena o texto de José Hernández. Já em *La Cadena de Desánimo* (2013) realiza uma colagem de citações de declarações publicadas em jornais coletadas de 12 de março a 06 de dezembro de 2012, e o título faz alusão a uma expressão pejorativa usada pela presidente Cristina Kirchner para designar o grupo Clarín. Seu trabalho mais recente, *La Libertad Total* (2013), é um romance escrito em diálogos, que apresenta ausência de narrador e de referências temporais e espaciais que tornam o diálogo o centro da narração. Mais uma obra em seu histórico que busca respostas estéticas e novos formatos que contemplem novas motivações criativas. Além dos trabalhos citados que possuem uma proposta expressamente experimental e com uma recepção de público e crítica bastante controvertida, publicou *Qué Hacer* (2010), *Gracias* (2011) e *Mucho Trabajo* (2011).

Sua proposta experimental com a linguagem é apontada por César Aira em artigo (2009-2010) que analisa *El Martín Fierro Ordenado Alfabeticamente* e *El Aleph Engordado* de Katchadjian. Para Aira, os jogos com a linguagem são a forma de demonstrar a distância existente entre a comunicação e a literatura, entre a escrita e a leitura, uma vez que “a literatura é o vértice desse turbilhão linguístico, o extremo no qual tudo se ordena e toma sentido, ou se perde, em uma irresponsável combinatória lúdica, para recuperá-lo como gozo estético.” (AIRA, 2009-2010, p. 01) A literatura está na negação dela mesma, na medida em que só assim se estabelece a dialética entre emissor e receptor. Por conjugar língua, forma e conteúdo, não possui outro instrumento que não seja sua própria estrutura: necessita inovar a partir de seu interior. Para o autor “o escritor não pode pendurar o livro de cabeça para baixo; mas

essa impossibilidade de chegar até o final e sair pelo outro lado, pela porta do formalismo, o obriga a seguir dentro da literatura, a enriquecendo com invenções e manobras, a tornando sempre nova, porque não há novidade fora dela. (AIRA, 2009-2010, p. 07) Nos textos citados, Katchadjian pratica essas manobras e invenções quando usa mecanismos combinatórios e ampliações. A diferença no procedimento empregado em *El Martín Fierro Ordenado Alfabeticamente* e *El Aleph Engordado* segundo Aira é a de que em um altera a ordem e não a extensão, no outro mantém a ordem, o enredo, mas altera a extensão. Nos dois casos, há a perspectiva da forma como diferenciador e como infinitas possibilidades, já que “O formalismo em geral, seja ele radical ou atenuado, é um jogo de infinitos, ao abrir a porta às permutações e às combinatórias” (AIRA, 2009-2010, p. 09).

No caso de *El Aleph Engordado* (2009), o texto de Borges é literalmente engordado por Katchadjian, pois são acrescentados por volta de quatro mil vocábulos ao primeiro texto. De acordo com Caballero (2012), as adições ao texto podem ser classificadas em quatro categorias: acréscimos e ampliações dos pensamentos do narrador Borges; adições de ilustrações representativas⁴⁰; ampliações dos diálogos entre o narrador e Daneri e alterações das rimas dos versos do poema de Daneri; e ainda alongamento das listas impessoais de Borges, distorcendo o gesto enciclopédico com termos qualificativos. De acordo com a crítica, a vinculação do autor aos movimentos vanguardistas contextualiza o procedimento em uma proposta de manipulação textual e desconstrução canônica. A experiência proposta é a do engorde extravagante. No decorrer da narrativa o narrador faz uma polarização entre ser afilado/fino e ser gordo. Através dos adjetivos empregados, pode-se observar a construção do contraste entre estar em repouso ou calmo como associado ao “estar/ser afilado”; e estar irritado ou afetado associado a estar gordo. Na passagem em que o narrador descreve as características italianas de Daneri, como gesticulação e temperamento mais colérico, essas são relacionadas a uma forma de engorde, como é possível observar na citação: “quando se aborrece fica vermelho e seus traços, pode-se dizer, engordam; curiosamente,

⁴⁰ Dado a ação judicial movida por Maria Kodama contra o autor, impedindo novas publicações do livro, não foi possível adquirir o livro publicado já esgotado. O trabalho foi realizado tendo como base o texto enviado pelo autor via e-mail. Assim, não serão considerados os paratextos e as ilustrações citadas por outros críticos nas análises.

esses traços engordados se revelam muito mais atrativos que os magros e afilados originais.” (KATCHADJIAN, 2009, p. 10-11, grifo nosso)⁴¹⁴² O narrador percebe a incongruência da relação estabelecida e procura buscar uma resposta que a explique e, então,

[...] de brincadeira, ou ao menos sorrindo, folhiei na minha biblioteca a primeira e provavelmente única edição (Paris, 1663) da obra de Peruchio dedicada entre outras coisas à fisiognomia e cheguei, por azar, ao desenho correspondente ao tipo «extravagante» que, mesmo não se parecendo a Daneri em estado de repouso, era sim surpreendentemente similar a Daneri engordado (KATCHADJIAN, 2009, p. 11, grifo nosso).⁴³

Percebe-se o engorde em todos os níveis narrativos, pois é através da narração de um narrador engordado, em meio a uma narração engordada sobre um personagem engordado, que se sabe que o engorde é um ato de extravagância. A soma de vocábulos praticados pelo engorde é um artifício que provoca o estranhamento e o riso. A extravagância está presente a nível temático e linguístico. As adições feitas ao texto em sua maioria acrescentam adjetivos, ampliam questões primeiramente sugeridas ou apresentadas de forma sutil. A relação doentia entre Borges e Daneri é levada à máxima potência do sadismo, ao comportamento dúbio de Beatriz são acrescentados novos fatos, e os sentimentos torpes e mesquinhos assumem grandes dimensões através dos novos adjetivos e atos, o que significa dizer que o narrador extravasa a matéria narrada. Esse mesmo narrador, no entanto, critica esse comportamento mais expansivo e a literatura por ele classificada de ostentação verbal. Descreve Daneri de forma pejorativa, apontando seus traços italianos, seu sotaque “ceceado”, sua literatura e sua forma de ser extravagante. No entanto, essa espontaneidade lhe causava inveja, como ele relata:

Senti que Daneri estava perdendo a estabilidade emocional. Isso o tornava mais interessante, e notei que inclusive me causava um

⁴¹ Nas citações originais do texto de Katchadjian os acréscimos ao texto borgeanos são sublinhados para melhor entendimento da análise comparativa.

⁴² Cf. original: “cuando se enoja se pone colorado y sus rasgos, podría decirse, engordan; curiosamente, esos rasgos engordados resultan mucho más atractivos que los finos y filosos originales.”

⁴³ Cf. original: “medio en broma, o al menos sonriendo, hojeé en mi biblioteca la primera y probablemente única edición (Paris, 1663) de la obra de Peruchio dedicada entre otras cosas a la fisiognomía y llegué, por azar, al dibujo correspondiente al tipo del «extravagante» que si bien no se parecía en nada a Daneri en estado de reposo sí resultaba sorprendentemente similar al Daneri engordado.”

pouco de inveja: eu era incapaz de perdê-la; os poetas a perdiam. Entendi que nisso consistia sua espontaneidade: era capaz de fazer qualquer coisa que quisesse. Eu, ao contrário, seguia associando a ideia de espontaneidade a certa reminiscência coloquial na sintaxe ou a uma pureza emocional não artificial na escolha léxica, pura retórica estandardizada do espontâneo. Era uma estupidez: a verdadeira espontaneidade consistia em armar uma retórica própria da espontaneidade sem pensar nos outros. Seu depravado princípio de ostentação verbal era espontâneo; minhas correções e observações, amaneradas e pretenciosas. De todo modo, eu não era um praticante da espontaneidade, eu não estava seguro de querer sê-lo (KATCHADJIAN, 2009, p. 23-24, grifo nosso).⁴⁴

Essa relação de competição e inveja poética fica explicitada no *Posdata*, quando Borges relata o prêmio recebido por Daneri: “inacreditavelmente, minha obra *Los Naipes del Tabur* não conseguiu um único voto. Uma vez mais, triunfaram a incompreensão e a inveja! Já faz muito tempo que não consigo ver Daneri; os jornais dizem que em breve nos dará outro volume.” (KATCHADJIAN, 2009, p. 47)⁴⁵ A “Posdata” não sofreu qualquer alteração por Katchadjian, mas o trecho citado acima em que Borges relata uma sensação de não ser poeta em função de não ser espontâneo é composto apenas por acréscimos. Pode-se concluir que o Borges de Katchadjian é mais inseguro com relação a sua escrita que o Borges de Borges, pois mesmo sofrendo incompreensões não questiona sua poética, mas, ao contrário, atribui unicamente à crítica e aos valores que regem o mercado, a causa de seu fracasso. Caballero (2012) afirma que o Borges de Katchadjian é mais auto-reflexivo, possui mais dúvida, o que inverte a posição dos personagens, já que em Borges o narrador assume uma posição de mais liderança e de segurança em termos estéticos. Esse fato é importante, pois as alterações feitas nas

⁴⁴ Cf. original: “Sentí que Daneri estaba perdiendo la estabilidad emocional. Eso lo hacía más interesante, y noté que incluso me daba algo de envidia: yo era incapaz de perderla; los poetas la perdían. Entendí que en eso consistía su espontaneidad: era capaz de hacer cualquier cosa que quisiera. Yo, por el contrario, seguía asociando la idea de espontaneidad a cierta reminiscencia coloquial en la sintaxis o a una pureza emocional no artificiosa en la elección léxica, pura retórica estandarizada de lo espontáneo. Era una estupidez: la verdadera espontaneidad consistía en armar una retórica propia de la espontaneidad sin pensar en los otros. Su depravado principio de ostentación verbal era espontáneo; mis correcciones y observaciones, amaneradas y pretenciosas. De todos modos, yo no era un practicante de la espontaneidad, y no estaba seguro de querer serlo.”

⁴⁵ Cf. original: “increíblemente, mi obra *Los naipes del tabur* no logró un solo voto. ¡Una vez más, triunfaron la incompreensión y la envidia! Hace ya mucho tiempo que no consigo ver a Daneri; los diarios dicen que pronto nos dará otro volumen.”

caracterizações do narrador Borges provocam um grande estranhamento, já que, além de personificar o ponto de vista da narrativa de forma engordada uma vez que se apresenta em primeira pessoa, difere da voz conhecida de Borges que representa não só um nome como um adjetivo.

Esse estranhamento não é gratuito, pois com esse recurso o leitor é deslocado dos parâmetros estéticos e morais da escrita borgeana e é recepcionado por outra voz que introduz na narrativa a banalidade narrativa, a sexualidade escrachada e os excessos tagarelas indizíveis na voz de Borges. Como bem observa Caballero (2012), os acréscimos feitos ao texto de Borges deixam entrever uma crítica à posição conservadora de Borges tanto no que diz respeito ao estilo, que o narrador expressa através do minimalismo e do requinte lexical, quanto às posições moral e política. Além disso, Caballero (2012) ainda destaca que o ato de tornar extravagante e barroca a voz dos personagens os aproxima, desestabilizando a relação hierárquica que coloca o narrador em posição dominante, deslocando a criação literária da utópica posição assexuada e erudita que representa o nome Borges.

Como se percebe, as alterações pouco interferem na trama propriamente, no entanto determinam mudanças significativas na caracterização dos personagens e na relação construída entre eles. Como afirma Alemian (2010) “certamente o que mais se destaca em uma primeira leitura “espontânea” de *El Aleph Engordado* é uma certa neurotização do narrador borgeano.” (s/p) Na observação dos acréscimos sublinhados abaixo é possível observar essa mudança de identidade do Borges narrador:

[...] o fato me doeu, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela, Beatriz, e que essa mudança era a primeira de uma série infinita de mudanças que acabariam por destruir também a mim. Já apresentava, um pouco devido ao calor e outro pouco a meu nervosismo, a gola da camisa completamente húmida; tirei a gravata e, como oferecendo o gesto ao fantasma de Beatriz, a joguei no lixo; imediatamente me arrependi e estive a ponto de meter a mão no cesto para resgatá-la. “Mudará o universo infinito mas eu não”, pensei com melancólica vaidade autoindulgente, uma vaidade autoindulgente que também me gerava uma vergonha dupla quando a descobria responsável por atos como o que acabava de realizar. Alguma vez, eu sei, minha vã devoção irritava Beatriz até o ponto de vitupério; morta, eu podia consagrar-me a sua memória, sem esperança mas também sem humilhação. Os insultos e zombarias que tanto me doeram desapareciam com ela; justamente, a gravata preferida de Beatriz era agora o símbolo do começo de sua segunda morte. A interpretação me

animou, ainda que só se tratasse de um paliativo para não sofrer a perda de uma gravata tão fina (KATCHADJIAN, 2009, p. 7-8, grifo nosso).⁴⁶

A extravagância do narrador e seus excessos de adjetivos confrontam com um comportamento esperado de Borges. Sua atitude nervosa e insegura e sua narração que expõe situações antes apenas sugeridas trazem ao texto uma nova leitura. Uma vez que um narrador em primeira pessoa chamado Borges é relacionado diretamente ao escritor Borges através do artifício narrativo e, quando esse mesmo narrador não mais deixa entrever uma fala borgeana, o que o leitor sente é uma vertigem autoral, já que não consegue identificar a voz que fala. Essa desordem faz o leitor buscar, não a imagem da Beatriz, como faz o narrador de Borges que envolve o leitor em sua busca e ponto de vista, mas a imagem do próprio narrador que perde suas feições afiladas e ganha um engorde, isto é, uma nova versão.

A diferença entre os narradores aparece claramente nas alterações. Um exemplo bastante interessante são os acréscimos à lista que descreve o que é visto através do Aleph. A lista é bastante ampliada, e os acréscimos visam deslocar as cenas descritas da imagem poética para o detalhe realista, localista e cético.

O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, no entanto, registrarei: não quero ser acusado de egoísta. E mesmo que o mais sincero e inteligente fosse optar pelo silêncio, cedo porque, ainda assim, continua sendo melhor escrever.

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera, e então pensei: “Isso é simplesmente uma esfera furta-cor, ainda que de quase intolerável fulgor, como uma bola de espelhos fundida em chumbo”. Em seguida me distrai, um pouco decepcionado, até

⁴⁶ Cf. original: “[...] el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella, Beatriz, y que ese cambio era el primero de una serie infinita de cambios que acabarían por destruirme también a mí. Tenía ya, un poco debido al calor y otro poco a mi nerviosismo, el cuello de la camisa completamente húmedo; me saqué la corbata y, como ofreciéndole el gesto al fantasma de Beatriz, la tiré a la basura; inmediatamente me arrepentí y estuve a punto de meter la mano en el cesto para rescatarla. ‘Cambiará el universo infinito pero yo no’, pensé con melancólica vanidad autoindulgente, una vanidad autoindulgente que también me generaba una vergüenza doble cuando la descubría responsable de actos como el que acababa de realizar. Alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado a Beatriz hasta el punto del vituperio; muerta, yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza pero también sin humillación. Los insultos y burlas que tanto me habían dolido desaparecían con ella; justamente, la corbata preferida de Beatriz era ahora el símbolo del comienzo de su segunda muerte. La interpretación me animó, aunque sólo se trataba de un paliativo para no sufrir la pérdida de una corbata tan fina.”

que um fulgor maior, violáceo, como um estalo contido no tempo, me fez voltar a esfera. Atraído pela luz como um inseto, comeci a olhá-la fixamente até que ela começou a se mover sem sair de seu lugar. [...]

Assim, cada coisa (o cristal do espelho, digamos, por exemplo) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo, e como os pontos de vistas são infinitos, cada objeto entre os infinitos objetos do universo era em si mesmo infinito. Ao mesmo tempo, cada objeto é formado por infinitos pontos... E cada um dos pontos é infinito em si mesmo... Isso, insisto, não se pode descrever. Mas como toda descrição recorta sobre o infinito um capricho, a lista seguinte é o que a literatura me permite neste momento, além do histórico. Assim que vi o populoso mar com seus barcos afundados, vi a aurora e a tarde em Budapest, vi um serrote, vi as multidões indígenas da América submetidas à exploração e à fome, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma pirâmide negra que não pude identificar, vi um labirinto quebrado a marteladas (soube que era Londres), vi intermináveis olhos imediatos se escrutando em mim como em um espelho deformante e multiplicador, vi em um poço os restos da gravata favorita de Beatriz rodeados de milhares de sacos de lixo pretos, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu porque eu não estava em sua frente mas em um porão sujo (...) (KATCHADJIAN, 2009, p. 40-41, grifo nosso).⁴⁷

⁴⁷ Cf. original: “Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré: no quiero ser acusado de egoísta. Y aunque lo más sincero e inteligente sería optar por el silencio, accedo porque, aun así, sigue siendo mejor escribir. En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera, y entonces pensé: “Esto es simplemente una esfera tornasolada, aunque de casi intolerable fulgor, como una bola de espejos fundida en plomo”. Luego me distraje, un poco decepcionado, hasta que un fulgor mayor, violáceo, como un estallido detenido en el tiempo, me hizo volver a la esfera. Atrapado por la luz como un insecto, comencé a mirarla con fijeza hasta que ésta empezó a moverse sin salir de su lugar. [...] Así, cada cosa (la luna del espejo, digamos, por ejemplo) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo, y como los puntos de vista son infinitos, cada objeto de los infinitos objetos del universo era en sí mismo infinito. A la vez, cada objeto está conformado por infinitos puntos... Y cada uno de los puntos es infinito en sí mismo... Eso, insisto, no se puede describir. Pero como toda descripción recorta sobre lo infinito un capricho, la lista siguiente es lo que la literatura me permite en este momento, por lo demás histórico. Así que vi el populoso mar con sus barcos hundidos, vi el alba y la tarde en Budapest, vi un serrucho, vi las muchedumbres indígenas de América sometidas a la explotación y el hambre, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirâmide que no pude identificar, vi un laberinto roto a martillazos (supe que era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo deformante y multiplicador, vi en un pozo los restos de la corbata favorita de Beatriz rodeados de miles de bolsas de basura negras, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó porque yo no estaba delante sino en un sótano sucio [...]”

O trecho aponta a leitura de um outro Borges narrador que atribui diferentes valores às cenas vistas, com um propósito muito explícito de desconstrução da estética e das imagens borgeanas. Para Caballero (2012), a nova lista de Katchadjian apresenta o que Borges tem meticulosamente removido de sua escrita: história colonial, a luta de classes, o genocídio, a violência, a exploração, o caos, e todo o negócio sujo de seres humanos. (p. 6)

É importante salientar que a questão autoral na reescrita de *El Aleph* possui dois complicadores, uma vez que o relato é em primeira pessoa, e esse narrador se chama Borges, além de possuir na trama um duplo antitético, o poeta Daneri, que apresenta alguns dados biográficos de Borges, como o fato de ser poeta, argentino e bibliotecário. Daneri, segundo Massuh (1980), “é antes de tudo um anti-Borges. A atitude do primo de Beatriz frente à poesia é justamente a antítese daquilo que poderia ser uma poética de Borges. [...] Apesar dessa oposição, Carlos Argentino não deixa de ter certos traços biográficos do autor.” (p. 100-1) A oposição poética se observa na descrição feita por Borges da obra de Daneri que aponta a ostentação verbal e a escrita como forma de descrição total: “elaborara um poema que parecia estender até o infinito as possibilidades da cacofonia e do caos,” (BORGES, 1998, p. 692) Por isso, a duplicação autoral já está posta a nível narrativo na medida em que o personagem-narrador é homônimo ao escritor e o personagem Daneri funciona como um duplo de Borges, com quem constrói uma relação de inveja e admiração, amor e ódio. Pode-se afirmar que o conto de Borges, em termos autorais, apresenta a duplicação da figura de Borges que, ficcionalizado e dividido, funciona como forma de mostrar as funções caleidoscópicas que coexistem em simultaneidade no autor.

Porém, quando essa mesma narração passa a ser escrita por Katchadjian que não assume a função de narrador, a voz de Borges é falsificada e sua ficcionalização reafirmada. O Borges narrador criado por Katchadjian (assim como Daneri e a obra como um todo) também é engordado, dizendo e pensando coisas que não dizia antes. Quando o narrador Borges é engordado e passa também ao estado extravagante, sua narrativa se aproxima da de Daneri e dessa forma a construção antitética e complementar perde espaço na nova narrativa. Como esse é um dos principais fios condutores do conto, sua leitura se torna vertiginosa, pois o narrador, agora despersonalizado e afastado de sua identidade nominal, não é reconhecido e não possui um duplo

complementar. O engorde, nesse caso, desloca o debate da autoria do âmbito narrativo, contrastando não mais os personagens da narração, mas sim os próprios escritores e seus procedimentos de apropriação textual. Não mais Borges e Daneri, agora Borges e Katchadjian.

Katchadjian na “Posdata” faz questão de registrar que seu procedimento possui como proposta estética o esfumaçamento entre os limites autorais e a copresença das duas vozes como jogo narrativo, quando afirma que “Com relação a minha escrita, ainda que não tente me esconder no estilo de Borges também não escrevi com a ideia de me tornar muito visível: os melhores momentos, acho, são esses em que não se pode saber com certeza o que é de quem.” (KATCHADJIAN, 2009, p. 50)⁴⁸ Nesse sentido, o resultado, como afirma Mora (2011), “é ao mesmo tempo respeitoso no textual e agressivo no conceitual: o texto de Borges está presente, mas é radicalmente alterado pela intervenção de Katchadjian, em um claro processo deformador do sentido. Presença e torção. Sobrevivência e alteração da memória.” (p. 266) Na fusão proposta, a identidade da voz autoral de Katchadjian se apresenta muito mais na posição desconstrutora da voz de Borges que é despersonalizada via narrador que propriamente na construção de uma segunda voz a partir de Borges. Realiza sua crítica usando Borges como locutor. Os acréscimos visam muitas vezes à ridicularização do texto primeiro, sempre marcando a posição crítica do autor frente à estética de Borges, mas não supera o experimento a ponto de se apropriar efetivamente do texto a fim de fazê-lo outro, com nova arquitetura textual e identidade autoral.

Katchadjian constrói assim uma relação intertextual de apropriação paródica, pretendendo se diferenciar em uma nova significação, ironizando a estética defendida pelo narrador Borges e estabelecendo uma relação mais horizontal entre os personagens. Não pratica a pós-produção, apesar de sua aproximação com as propostas de produção das vanguardas, pois não se apresenta como manipulação neutra, bem ao contrário, possui forte carga crítica. No entanto, deve-se considerar que o uso da manipulação textual como forma de choque de sentido é um recurso datado que só representou ruptura e crítica no contexto do início do século. A reedição dos pressupostos de

⁴⁸ Cf. original: “Con respecto a mi escritura, si bien no intenté ocultarme en el estilo de Borges tampoco escribí con la idea de hacerme demasiado visible: los mejores momentos, me parece, son esos en los que no se puede saber con certeza qué es de quién.”

vanguarda não mais promove a desconstrução, ao contrário, apenas legitima atos de contestação em uma relação histórica. Atacar os textos-Borges através da extravagância, como afirma Alemian (2010), contraditoriamente, acaba por estabelecer uma relação com o insignificante, pois “Se tenta não se diferenciar: não agrega nada. Se a diferença vem pelo lado da extravagância: o que agrega é insignificante, é como um fogo de artifício, um *gag*.” (s/p)

Através de uma manipulação explicitamente textual, o debate sobre autoria e originalidade é apropriado, a função autoral ressemantizada em novos formatos e as marcas autorais são reforçadas pelo autor contemporâneo, mesmo quando propõe a negação da autoria. Katchadjian constrói uma relação no campo da manipulação textual e marca sua presença no texto quando defende seu projeto de apropriação e com ele uma determinada forma de relação com o passado e a memória literária. Estabelece assim uma autoria crítica com o texto apropriado. Segue uma linha conceitual e de experimentação estética, produzindo um resultado neovanguardista agressivo, uma vez que corrompe o texto e a figura de Borges quando altera a voz do narrador Borges.

A apropriação do sentido metafísico do aleph e do posicionamento erudito representado pelo narrador Borges são combatidos pelo autor contemporâneo. A crítica mordaz desloca o texto borgeano do lugar da narrativa filosófica e erudita e o coloca no espaço da escrita da vida mundana. A autoria e a originalidade são praticados pelo autor que assume a função de autor-leitor crítico que desloca temporal e espacialmente um texto de seu universo de sentido e de seu lugar no cânone a fim de colocá-lo em questionamento.

Nessa perspectiva, observa-se que a noção de tradição é questionada ou perde o peso da influência como relação hierárquica entre obras e autores. No entanto, contraditoriamente, o texto canônico existe e é reconhecido, sendo chamado ao presente a fim de fazer conviver obras e autores em diferentes espaços e tempos. Não se trata da manutenção de uma continuidade ou origem, mas sim uma repetição que produz Outro, do surgimento do outro na reiteração. Assim, repetir ou reescrever não segue a lógica da cópia de um modelo, trata-se antes de uma autoconsciente manipulação de códigos, gêneros ou modos narrativos que rompe com qualquer continuidade pacificadora. A partir desse contexto, o que se esperava encontrar é o que Souza (2011) afirma em seu texto:

Nas lições de Borges para a literatura do presente – contaminada pela metaficção, pelo convívio estreito entre documento e ficção, teoria e ficção, verdades e mentiras, *bartleby*s e companhias – o que se propõe é a prática da irreverência diante de sua obra, da mesma forma que ele assim entendia a leitura da tradição. O mimetismo e a subserviência aos modelos não constroem boa literatura, pois a leitura dos clássicos e das tradições exige rupturas e clama por um diálogo impertinente com os precursores (p. 99).

Acredita-se que é dessa busca por novas relações com o passado que nasceu a obra aqui analisada, que, além de colocar em evidência a apropriação do texto alheio, debate a ressemantização da autoria em um texto que faz conviver mais de um autor. O resultado frutífero das aproximações e rupturas presentes na apropriação é o fato de dois autores coabitarem a mesma obra, defendendo seus posicionamentos estéticos e transitando pela biblioteca com irreverência, reescrevendo seu passado, não deixando de defender seus princípios estéticos e marcando sua voz autoral. Como bem lembra Crespo (2012), “Para salir de Borges hay que parodiarlo. Hay que homenajearlo y burlarlo simultáneamente, para recordarlo y relativizarlo en un mismo gesto” (p. 56).

REMAKE DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO

Agustín Fernández Mallo (La Coruña, 1967), escritor espanhol residente em Palma de Mallorca, é físico de formação e escreve ensaios, poesias e narrativas híbridas. Comumente é apontado por sua aproximação com o mundo tecnológico e das ciências, além de seu entendimento de criação como resultado de contatos e apropriações que se dão através das grandes redes.

Sua vinculação com as mídias e as novas tecnologias se dá de forma estrutural, pois, apesar de manter em muitos dos seus trabalhos o formato impresso e com referências a autores clássicos, sua estrutura está contaminada pelas características das mídias digitais, que determinam a lógica e a pulsão das narrativas que transitam entre os gêneros literários e as formas semióticas. Para o autor, “Os gêneros se tornaram muito previsíveis, muito esgotados, entraram nesse caminho sem aparente retorno que os clássicos chamavam ‘amaneramento’ e que hoje chamaríamos esclerotização.” (MALLO, 2012, p. 24) Faz referência à ideia de deriva dos situacionistas, que ele aplica à descontextualização de arquivos e informações, aos princípios da *Land Art* que transforma a natureza em uma instalação confrontando o natural e o artificial, assim como ao fundamento punk *Do it yourself*. O hibridismo formal também é muito marcante em seu trabalho, já que “Fernández Mallo mostrou em quase todos seus livros um profundo interesse pela arte contemporânea, sobretudo pela arte conceitual, e várias de suas operações literárias estão baseadas ou inspiradas em gestos ou obras artísticas.” (MORA, 2011, p. 267) Combina influências dos movimentos vanguardistas e da arte conceitual com as práticas consumistas e tecnológicas da cultura contemporânea (BARKER, 2010) e propõe uma literatura que deve “abrir-se a leituras transversais, deve reunir informações do que lhe rodeia, do cinema à música, passando pelas ciências, a publicidade ou a cozinha. Não me refiro a que deva usá-las só por usar, mas que não deve ter medo de se deixar contaminar.” (BARKER, 2010, p. 342)

Sua publicação mais recente é a narrativa intitulada *El Limbo* (2014) em que apresenta três narrativas em contraponto. Como projetos paralelos se pode citar o chamado “*spoken word*: Afterpop Fernández & Fernández” que, em parceria com Eloy Fernández Porta, desenvolve uma proposta de integração entre música, vídeo e textos; também escreve e interpreta músicas,

compondo o grupo *Frida Laponia* com Joan Feliu Sastre, com a publicação do primeiro álbum denominado *Pacas go downtown*, em 2012.

É um dos membros mais importantes da Geração Nocilla (também chamada Geração Mutante ou Afterpop), cuja denominação mais popular deriva do título de uma série de novelas que fazem parte de Nocilla Project: *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008), *Nocilla Lab* (2009). O título faz referência ao primeiro LP do grupo Siniestro Total, assim como à marca de um produto comestível muito popular e com grande difusão publicitária na Espanha.

A trilogia, republicada em 2013 em um único volume, apresenta uma proposta extremamente experimental em que os mecanismos de fusão entre o ensaio, a poesia e os fragmentos narrativos caracterizam sua maior inovação e interesse crítico. Com temática fragmentária, apropria-se das teorias matemáticas, de citações e recortes de jornais para promover a desconexão. A Geração Nocilla passou a ser assim denominada pela imprensa a partir de um evento organizado pela Editora Seix-Barral e pela Fundação José Manuel Lara de Sevilla. O evento reuniu, em junho de 2007, escritores nascidos por volta da década de 70. A partir do artigo “La generación nocilla y el afterpop piden paso” de Nuria Azancot (2007), publicado em *El Cultural*, que relata a constituição de uma nova geração de escritores espanhóis que possuíam em comum a fragmentação, aproximações com o mundo *pop*, midiático e virtual, abriu-se o debate sobre a existência ou não dessa suposta geração. O artigo também apresenta algumas posições contrárias de escritores incluídos nesse grupo que não acreditam na possibilidade de uma unidade possível entre seus integrantes.

Javier Calvo (2007) participa do debate questionando a fragmentação como critério de inovação e caracterização da nova geração, uma vez que já está presente no campo literário desde o século passado. Chama atenção para o fato de ser uma atitude que objetiva o insulto ao sistema e possui suas raízes no punk e nas ideologias anticonsumistas. “Essa é a verdadeira diferença com projetos literários anteriores, e é sob esse prisma que tem valor sua peculiar mescla de ética *Do It Yourself*, desvalorização do mercado, histeria teorizante, provocação, histrionismo e amor pela controvérsia.” (CALVO, 2007, s/p) Como características comuns, aponta:

[...] associação com editoras minúsculas (ainda que em muitos casos depois de tentar publicar em editoras maiores, o que contradiz seu *pathos* anticomercial); o blog como forma de comunicação interna; a reivindicação do experimentalismo espanhol dos anos setenta e do americano das últimas décadas; e a influência da teoria literária, assim como a conexão com o mundo acadêmico e seu prazer em celebrar congressos para discutir suas teorias. Talvez esses quatro elementos sejam revolucionários ou não, mas está evidente que supõem uma ruptura com o panorama literário existente (CALVO, 2007, s/p).

Em função do debate que se estabelece frente ao sucesso midiático que obteve *Nocilla Dream* no ano de 2007, o que chama a atenção para a nova produção contemporânea, cria-se um contexto propício para o fortalecimento das narrativas periféricas, pois, conjuntamente com o sucesso das obras ficcionais, críticos e teóricos também publicaram obras importantes que possuíam como proposta a valorização de novos formatos e a reivindicação de espaço e de reconhecimento para as literaturas escritas sob os princípios da colagem e da reciclagem, da criação de gêneros híbridos e da escrita de enredos abertos. Características que, somadas às influências das mídias e das novas tecnologias e formas de comunicação, impulsionam uma nova produção.

Assim, a tentativa de caracterizar a produção do início do século XXI movimentou a crítica e o mercado editorial. Outras nomenclaturas surgiram com a missão de tentar caracterizar uma nova escrita que passou a circular e ter mais visibilidade: *afterpop* desenvolvida por Eloy Fernández Porta, *pangea* por Vicente Luis Mora e *postpoética* cunhada pelo próprio Agustín Fernández Mallo.

Eloy Fernández Porta em *Afterpop* (2007) a partir da pergunta: O que vem depois do *pop*?, caracteriza a época *afterpop* como aquela em que o público, as mídias e os produtos sofreram uma transformação em relação ao paradigma da cultura popular vigente até o momento, tornando evidente a necessidade de uma reinterpretação do panorama cultural. Tenta redefinir o conceito *pop*, desvinculando-o de um período temporal para ser entendido como atitude cultural, como ação subversiva, pois “O pop é o que a geração imediatamente posterior àquela que acaba de ocupar o poder gosta; o resto, através das *media*, é alta cultura” (PORTA, 2010, p. 24) Porta busca relativizar a dicotomia entre a baixa e a alta literatura, no entanto Calles chama a atenção para o fato de que “também não se poderia dizer que neste ensaio sejam eliminados este tipo

de diferenciações entre alta/baixa cultura, mas que são realocados a partir de uma série de critérios que se aproximam ao popular sem preconceitos de valor (respeitabilidade, credibilidade ou seriedade) a seu respeito.” (CALLES, 2011, p. 110) Para Porta é necessário uma nova instrumentalização terminológica e teórica para se aproximar da produção contemporânea, a qual está inserida em uma nova lógica de produção e de criação. Como resume Calles (2011):

[...] a ideia de “épica do consumo” levaria a pensar a sociedade como um todo disponível em que cada um pega e utiliza aquilo que lhe parece conveniente, fazendo uso sem exercer nenhum tipo de variação sobre ele, ou o esvaziando de seu sentido histórico, para citar duas possibilidades. Assim, o que se propõe é uma forma de operação que tem muito a ver com a tessitura cultural destes momentos, uma vez que se acredite que através das novas tecnologias e dos avanços nos dispositivos digitais se possa realizar apropriações desse tipo como forma de acesso a certa singularidade (p. 113).

A partir deste contexto, desvincula a temática, o tratamento linguístico, a relação expressiva com o referente, o leitor generalista e outras características associadas à literatura *pop* da *afterpop*. A maior diferença entre a arte *pop* a *afterpop* é o tratamento dado ao narrador. Na literatura *pop* o narrador se dirige a um público massivo, já o narrador de uma literatura *afterpop* não guia seu leitor, pois não possui autoridade para isso - na verdade transita no vazio e no desconhecido e também contempla e experiencia assim como o leitor.

Reelabora, portanto, a arte *pop* reescrevendo os referentes *pops* em circulação, estabelecendo diferentes relações com o passado e com o outro. As aproximações ocorrem na forma de perversão, diferentemente da noção de influência, que, segundo o autor, “está ainda muito contaminado por um discurso hierárquico e vertical sobre mestres e discípulos, centro e periferia, capital e província” (Porta, 2010, p. 65) Defende ainda que é preciso ser seriamente frívolo na produção poética, o que significa “inverter a ordem hierárquica dos valores e dos nomes próprios em um contexto determinado, utilizando para isso materiais e instrumentos que, nesse contexto, não possuem respeitabilidade.” (PORTA, 2010, p. 67) O duplo movimento que caracteriza essa atitude é, por um lado, uma crítica da cultura literária oficial realizada com meios baixos, por outro, a reconsideração do espaço *pop* como um tema cômico (PORTA, 2010, p. 67). Dessa forma, a denominada literatura *afterpop* é aquela escrita por um autor que

[...] situa-se em um espaço histórico e simbolicamente posterior: assume que a cultura de consumo tal como se conheceu ao longo da segunda metade do século XX não só ‘está em ruínas’ mas que, de certo modo, é o passado imediato. Em alguns casos chega inclusive assumir que se trata de ‘um clássico’, aquele que se respeita mas que carrega o peso de ser considerado como certo – tão certo que vai desaparecendo -. Nesse sentido, tal autor da o passo seguinte ao que veste a camiseta de Michael Jackson de *brincadeira*: agora não é só um ícone o que se postula como ‘passado’ e ‘fantasmal’, por mais importante que seja, mas uma estética inteira (PORTA, 2010, p. 58).

Portanto, a partir dos instrumentos do *pop* nasce o *afterpop*. Reelabora as premissas e assume uma posição cômica com o passado. O uso das referências e do material *pop* se apresenta como desestabilizador. No espaço da paisagem midiática, a literatura *afterpop* se apresenta como proposta da contemporaneidade que usa como modelo criativo o *sampler*. Mas, como bem explica Porto em seu livro *Homo Sampler*, o sampler supera a noção de tomar materiais alheios e usar as coisas alheias, que limita o entendimento de sua ação criativa, acrescentando a noção de apropriação, já que a reconstrução é produto da sensibilização do artista aos signos e formas de paisagens midiáticas. (PORTA, 2008, p. 161) A “instauração do *sampler* como modelo de pensamento não apenas metodológico ou prático, mas como valor expressivo” (CALLES, 2011, p.113) compõe a expressão da literatura contemporânea espanhola *afterpop* e determina sua forma de relacionamento com o passado e o outro.

Já na obra *La Luz Nueva* (2007) de Vicente Luis Mora, o autor busca diferenciar na produção contemporânea as literaturas chamadas *tardomoderna* e pós-moderna, sendo a *tardomoderna* aquela que mantém os princípios da modernidade e a pós-moderna, dividida entre “mutantes” e “pangea”. A literatura pós-moderna é a que dá nome ao livro: é a nova luz da literatura espanhola. Na definição da literatura pós-moderna, elenca uma série de características estilísticas que a diferencia da produzida no século passado, em um evidente processo de descanonização, com destaque à presença do tempo fragmentado e descontínuo, sujeito mosaico ou múltiplo, referências audiovisuais e interfaces com o *pop*, espaços fictícios e simbólicos e uma desestruturação espacial e temporal. (MORA, 2007, p. 29-30) Na subdivisão estabelecida entre escritores mutantes e pangeicos, o que os diferencia é o fato de uns possuírem uma escrita com resquícios da escrita moderna e outros

apresentarem características claramente pós-modernas. Entre os fatores de mutação, cita os meios de comunicação e as novas tecnologias, a perda do sentido de realidade, a crítica ao espetáculo e ao tratamento da violência nos textos. Já a narrativa pangea “representa o atual estado do mundo, já indissociadas suas vertentes físicas ou concretas das digitais ou abstratas, e a arte pangeica seria aquela que já responde plenamente a este *novo* [...] estado das coisas” (MORA, 2007, p. 72). Emerge da realidade virtual e se produz e se distribui via rede, em um tempo absoluto e circular, com sujeitos fantasmáticos e em um tempo e espaço virtuais. Um dos pontos mais interessantes da obra é o que aponta, tanto entre os *tardomodernos* como entre os pós-modernos, bons exemplos de escritores e obras, evidenciando que a divisão apenas tem um caráter didático, mas que nas duas estéticas há boas e más produções literárias. No entanto, sua proposta acaba por ficar datada, uma vez que certos procedimentos citados com o passar do tempo passam a se naturalizar e não mais caracterizar certos grupos de narrativas. De qualquer forma, seu estudo tem grande importância pela tentativa de abordagem teórica sobre uma produção bastante recente e de difícil apreensão e classificação.

Agustín Fernández Mallo, por sua vez, em *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma* (2009a) propõe a conexão entre a literatura e as ciências e defende a *postpoesía* como proposta estética. O *ensaio* foi selecionado como finalista para o XXXVII *Premio Anagrama del Ensayo*, em 30 de março de 2009. Nesse livro, Fernández Mallo denuncia o estado atual da poesia na Espanha, apontando seu atraso em relação às outras artes. Portanto, o texto possui uma abrangência nacional, em que Fernández Mallo opõe modernos e pós-modernos. Apresenta a chamada *postpoesía* em oposição binária à poesia ortodoxa, que engloba quase a totalidade da poesia espanhola. Aponta que a *postpoesía* se aproxima de outras manifestações poéticas da pós-modernidade herdeiras da experimentação das vanguardas, porém que se diferencia delas por não possuir o horizonte utópico das vanguardas e por não se preocupar com os meios técnicos utilizados, mas com a carga poética do poema.

Considerando que o autor tem como área de formação a física, utiliza alguns de seus princípios como imagem explicativa para os processos que deseja descrever e aproxima a ciência e as artes. Segundo o autor, as duas criam e investigam, além de possuírem como ponto em comum o fato de serem representações do mundo e, como representação, ficção (MALLO,

2009a, p. 19); as duas áreas estão, portanto, sujeitas a critérios estéticos. No capítulo chamado “Extrarrádios” (região periférica), trata do encontro entre a poesia e a ciência neste espaço intersticial chamado *postpoesía* e defende a impureza como terreno fértil para as mutações e a necessidade de uma colisão entre os pressupostos rígidos-científicos e os ambíguos-poéticos em uma nova sintaxe. Retoma o texto “A Morte do Autor” de Roland Barthes para abordar o entendimento da obra como lugar de uma significação aberta, a critério do leitor, portanto nunca sujeita a verificações de falsidade. Aproximando o conceito de obra de Barthes e a teoria científica do falseacionismo de Karl Popper (o qual aponta que todo resultado científico está sujeito a contínuas provas de verificação, podendo ser questionado a qualquer momento) conclui que a ciência e a poesia, neste aspecto antagônico, podem conviver no poema, pois o poema não sendo verificável, não pode ser falso, mesmo composto por fragmentos científicos. Dessa forma, coloca em convivência no campo da ficção a ciência e a poesia.

O autor defende a *postpoesía* como uma rede não equilibrada, isto é, uma rede que não é fechada e que dialoga com outras redes. Em função desse desequilíbrio e inconstância, esse tipo de rede é mais realística e complexa. Em oposição ao tipo arbóreo que possui raiz única e forte, a planta rizomática não possui raízes e se constitui no plano bidimensional sem uma composição nuclear e hierárquica. Dessa forma, a árvore se constitui a partir da filiação e o rizoma a partir da conjunção. (MALLO, 2009a, p. 181) Na “rede *poesía postpoética* os nós não são nem o poeta, as escolas, ou as instituições, mas os poemas, as obras. Isto é, a rede poesia postpoética é uma rede de obras, de produtos estéticos, não de sujeitos submetidos a explícitas biopolíticas.” (MALLO, 2009a, p. 162) Essa mudança na natureza dos nós faz com que as trocas e contatos através dos links sejam de natureza intertextual e interdisciplinar e de contatos horizontais.

A principal questão que impulsiona o ensaio é a constatação por parte do escritor de que os princípios pós-modernos presentes nas artes não possuem correlatos na poesia espanhola contemporânea. Cita o paralelismo estabelecido por Nicanor Parra, que relacionou a poesia escrita até o século XIX com a física newtoniana; a poesia das vanguardas com a física relativista e quântica do princípio do século 20, porém não encontra correlação entre a ciência pós-moderna (sistemas complexos, teoria do caos e da catástrofe, fractais, etc) e a

poesia espanhola contemporânea. Essa correlação estaria restabelecida através da *postpoesía* ou poesia expandida (inspirado no termo cinema expandido, aquele que usa e se inspira nas novas tecnologias), que possui como princípios a experimentação e a simulação, como práxis a hibridez estética, a construção rizomática e possui como ferramenta a heterogeneidade e a instabilidade. Tem como base a Filosofia Pragmática, (“toda verdade é contingente” (MALLO, 2009a, p. 35) em que o poema é visto de forma holística e possui como método o não método. Sua construção crítica baseada em comparação direta é o ponto mais questionado do texto, pois busca apresentar um novo paradigma estético utilizando o mesmo modo operacional cartesiano tradicional, além de utilizar algumas generalizações visando um público não especializado.

Como é possível perceber, as diferentes tentativas da crítica e do mercado editorial em encontrar nomenclatura que denominasse uma possível geração de escritores contemporâneos espanhóis esbarram na fragilidade dos argumentos de sustentação e na diversidade dos autores, além do fato da noção de geração ou escola ir de encontro justamente aos poucos pontos de contato entre eles: a defesa da liberdade de estilo e de criação, isto é, a possibilidade de trânsitos e apropriações sem vinculações histórica ou estética. De acordo com Calles (2011), a atitude do artista frente ao contexto é o que determina a obra e não uma reação coletiva de inovação. “Tanto seria assim, que a partir deste tipo de critério não só não caberia falar de novidade ou de originalidade a respeito de suas respectivas propostas, como de formas de inovação e singularidade criativa.” (CALLES, 2011, p. 72) Opõe assim originalidade e singularidade, assim como novidade e inovação, o que individualiza e peculiariza as ações e as obras. Esse fato diferencia a produção do início do século XXI daquelas dos grupos de vanguarda pelo vazio de uma proposta e pela indiferença com relação à tradição. Na verdade, com bem descreve Calle (2011), “já não parece que as obras expressem tanto uma tradição, muito menos ‘nacional’, como o produto de um consumo assíduo de determinados objetos culturais, além de uma despreocupação naturalizada pelo que possa suscitar este tipo de menções e apropriações.” (p. 70) Efetivamente, praticam uma independência criativa que transita às margens das noções como tradição, identidade nacional, influência, etc. O que se encontra mais comumente, como chama a atenção Calles,

[...] são movimentos errantes entre disciplinas, estilos, referentes e textualidades (a hibridação de que se fala frequentemente), como consequência de uma criação em paralelo a todas essas questões ‘acrescentadas’, como são a nacionalidade, a (auto-)biografia, ou a adesão a escolas e tradições (2011, p. 69).

O que efetivamente é unânime afirmar é que são autores que se formaram em plena sociedade de consumo e que convivem com a presença da internet, da televisão, da publicidade e das novidades tecnológicas de forma naturalizada, que passaram a ser parte da estética e dos procedimentos criativos. Propõem e praticam uma relação horizontal com o passado e, em função disso, ressemantizam conceitos como autoria e originalidade.

A função autoral exercida na maioria dos casos se afasta da criação e se associa à produção, mais especificamente a noção de pós-produção desenvolvida por Bourriaud. É importante salientar que a ideia de produção remete à modernidade, em especial ao trabalho de Walter Benjamin que, em 1934, na conferência intitulada “O Autor como Produtor”, aborda a estética e a política da produção artística. Nesse caso o escritor produtor, em uma relação de mercado, não escreve mais para si mesmo, mas para uma demanda mercadológica, aproximando-se da imprensa e do formato jornalístico. Questiona a autonomia e a posição política do autor nessas circunstâncias e propõe o produtor engajado e reflexivo e o leitor colaborativo. Para Benjamin, o trabalho do autor consciente “não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção.” (1996, p. 131) Considerando que o texto busca um debate político ideológico do papel do escritor em uma situação de conflito entre classes, pode-se dizer que a produção de que trata Benjamin se refere ao papel político e social da classe letrada junto à imprensa.

Barthes, por sua vez, quando em seu texto de 1973, “Texto (Teoria do)”, trata de produção e produtividade, refere-se a uma oposição ao produto (acabado) e ao significado que fixa a obra a sua origem. Essa noção vem de sua leitura do trabalho de Julia Kristeva que apresenta a produtividade entre os princípios que definem Texto. O fato do texto ser uma produtividade “não quer dizer que é o *produto* de um trabalho (como o que poderia ser exigido pela técnica da narração e pela maestria do estilo), mas sim o teatro de uma produção em que se reúne o produtor do texto e seu leitor: o texto ‘trabalha’.” (BARTHES, 2004b, p. 271) Esse trabalhar se refere à desconstrução

da língua como comunicação, representação e expressão, e sua construção como “espaço estereográfico, do jogo combinatório, infinito assim que se saia dos limites da comunicação corrente (submetida à opinião, à *doxa*) e da verossimilhança narrativa ou discursiva.” (BARTHES, 2004b, p. 271)

Já a pós-produção se filia a outro contexto de criação e de preocupações teóricas, no entanto reverberam o debate sobre a mercantilização do intelectual e da obra de arte e os processos de produtividade agora no contexto da cultura de massa e das relações intermediáticas pós-desconstrução da linguagem e de todas as categorias narrativas. Em seu livro *Estética Relacional*, escrito em 1998, Bourriaud defende a ideia de que a “possibilidade de uma arte relacional (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna.” (BOURRIAUD, 2009a, p. 20) Bourriaud parte de uma estética que possui como base o entendimento de arte como lugar de produção de uma sociabilidade: é o espaço dos encontros, principalmente entre obra e espectador, seja em seu modo de produção, seja no momento de sua produção. O outro passa a ter um papel na realização da obra, não existindo mais distância entre obra e público. Propõe a denominação altermodernidade para diferenciar a produção contemporânea das chamadas moderna e pós-moderna por ser marcada pela mundialização econômica e globalização cultural. A arte altermoderna dialoga com a moderna na medida em que ambas possuem os mesmos princípios, porém ajustados ao novo contexto da globalização: o presente, a experimentação, o relativo, o fluido. (BOURRIAUD, 2011a, p. 14) Mas também se diferenciam, e essas diferenças são marcantes, como a desconstrução de princípios como os de autenticidade, universalismo, historicização, essencialismo, novo como critério estético em si, metafísica da raiz, entre outros.

Identifica-se assim a figura do autor que se apropria do passado e faz dele matéria para algo diferente, manipulado e de segunda mão, que coloca em questionamento os conceitos de autor e obra, aproximando-se de Menard quando pratica a escrita da leitura; e se aproximando de Duchamp quando desloca autores canônicos e seus textos para o lugar da estética híbrida das manifestações *pops* e intermediáticas.

Um exemplo interessante para observar a prática da pós-produção por um escritor pertencente a Geração Nocilla é a obra *El Hacedor (de Borges), Remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo, que além de desenvolver ensaios em que debate o tema da escrita, pratica em suas ficções a reescrita apropriaacionista.

El Hacedor (de Borges), Remake (2011) apresenta a mesma ordem e o título de cada um dos textos publicados em 1960 por Jorge Luis Borges em *El Hacedor*. Às vezes toma elementos e textos do original, mas outras vezes cria novas histórias distanciadas de suas homólogas. A utilização da palavra *Remake* do campo audiovisual por Mallo no título de seu livro aponta para o processo de criação de uma nova versão, a reescrita da obra de Borges sob os efeitos midiáticos. Como o próprio autor explica em entrevista, ele utiliza, salvo algumas exceções, a ideia final que cada conto lhe comunica para escrever um conto novo, assim como se guia pelo que comunica o título de cada poema ou falsa citação para criar os novos textos, que, muitas vezes, mesclam linguagem visual, publicitária, fílmica e televisiva. (Mallo, 2011c, p. 34) Mallo busca, através da utilização do mesmo sumário da obra primeira, recriar os textos utilizando diferentes gêneros literários e textuais, sejam eles escritos, visuais ou iconográficos⁴⁹, assim a obra de Mallo estabelece ao mesmo tempo relações de semelhança e de diferença com a obra de Borges.

Pode-se perceber que há duas formas de introdução do formato híbrido na versão impressa do livro: uma diretamente no corpo do texto de alguns capítulos do formato impresso, em que há a inclusão de imagens, esquemas ou *links*, como, por exemplo, o texto “Mutaciones”, que é composto por fotos e mapas; outra remetendo a conexões com as formas intermediáticas, como no caso de referências ao pé de página de um endereço web do *youtube* como parte da leitura de “Los Borges”. Já expandindo o formato impresso, o autor também propõe, no final da obra em “Nota del Autor”, vídeos que fazem parte da versão eletrônica enriquecida produzidos especialmente para a publicação e outros que não são originais, mas também são indicados para fazerem parte do ato de leitura.

⁴⁹ A obra foi concebida em duas versões: a impressa e a eletrônica enriquecida. Em “Nota do Autor”, na versão impressa, explica esse processo e descreve os links sugeridos na versão eletrônica. Dado o acordo entre a Editora Alfaguara e María Kodama e a consequente retirada do livro do mercado, a versão eletrônica também não está mais acessível e a versão impressa disponível apenas em cópias não autorizadas via internet. Em função disso, esse trabalho irá considerar apenas a versão impressa da obra.

A obra, portanto, possui como proposta a apropriação da obra de Borges e de outros materiais que são utilizados na composição da obra. Em função disso e do exposto em termos de proposta estética do autor, o *remake* de Mallo parece ser um texto frutífero para se analisar a função autoral por ele adotada, observando a relação que estabelece com o passado e os valores atribuídos à tradição, neste caso, personificada nos textos-Borges; e como que o autor praticante do apropriação exerce a autoria ao mesmo tempo em que a nega, em textos onde entoam vozes de outros.

Mallo e Borges em Relação

Mallo em seu livro *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma* (2009a) defende o uso do apropriação e apresenta sua concepção de tradição. No capítulo “[3.2] El Centro de Tiempos”, critica aqueles que não aceitam a prática do apropriação no processo criativo. Afirma que este posicionamento pressupõe o entendimento de que haja textos canônicos que serão violentados quando apropriados, pautados na concepção de tempo linear, em que o que vem depois, distante do poema matriz supostamente original e ideal, possui menor valor estético. Propõe o entendimento de tempo relativo e utiliza os princípios de um processo físico chamado Sistema de Referência Centro de Massas, que será aplicado à diferença temporal entre duas obras. No exemplo do movimento entre partículas, aponta que, quando o fenômeno é observado fora do sistema, percebe-se que uma partícula se movimenta em direção a outra. Quando o mesmo fenômeno é observado de um Centro de Massas, o movimento entre as duas partículas é visto de um ponto médio entre elas. Mudando o ponto de vista do exterior para o interior do sistema, a sensação criada é de que as duas partículas se movimentam, mostrando a relatividade do fenômeno. O autor transfere essa máxima do espaço ao tempo e afirma que a obra literária original e fixa não precede a nova obra ou vice-versa,

[...] mas que as duas se retroalimentam de imagens e metáforas em um tempo situado entre elas, ‘fora’ do tempo do relógio histórico. Esse ponto temporal poderia ser chamado de um Centro de Tempos sob o qual as duas obras são atraídas uma pela outra (como no sistema Centro de Massas em que as duas partículas vão uma na direção da outra ainda que uma delas esteja em repouso) (MALLO, 2009a, p, 90).

A partir desse descolamento da posição de onde se observa o fenômeno, isto é, do sistema de referência, é possível perceber o tempo como algo relativo, em que as duas obras trocam fluxos literários sem uma direção temporal privilegiada, como anterior/posterior. Para o autor, a relação entre textos e autores se dá na convivência não hierarquizada, e não em uma relação temporal linear. Aproxima a estrutura que formata a internet, em que as relações se estabelecem por links dentro de um espaço horizontal, da estrutura literária *postpoética*. Para o autor:

O modelo temporal de “fora da rede” está fundamentado nas relações entre objetos unidos por um tempo cronológico ou vetorial, é esse tempo que “liga” um objeto a outro, mas na Internet os objetos se relacionam ou são “ligados” uns aos outros por outro tipo de adesivos, que são as relações que oferecem os links em um espaço topológico. Não me refiro aos links que estamos acostumados a utilizar na Internet para navegar de um lugar a outro – que, obviamente, também -, mas inclusive às próprias associações espaciais que são geradas entre as partes de uma mesma obra, a obra que em tempo real vemos na tela (MALLO, 2012, p. 157).

Dessa forma, as relações ocorrem de forma muito diversa e entre diferentes materiais, o que coloca o texto como lugar de encontro e associações, sejam semânticas ou visuais. “O que une os elementos de Internet não é um vetor de tempo mas uma Rede em um espaço, seja o espaço real da tela ou outro espaço conceitual.” (Mallo, 2012, p. 157) A partir da ideia de tempo desenvolvida pelo artista Robert Smithson (fundadores da *Land Art* e da Arte Conceitual, que, por sua vez, se utiliza dos conceitos do antropólogo Lévi Strauss), o tempo para Mallo não prevê o progresso, isto é, não há um avanço segundo uma reta, mas como uma superposição e entrelaçamento de camadas de momentos históricos. (Mallo, 2012, p. 166) “Cada ponto da história é uma superposição de toda a História.” (Mallo, 2012, p. 166) Cita também o conceito de tempo topológico de George Kubler, diferenciado do tempo biológico e cronológico, pois permite que convivam no tempo presente objetos, ideias e entes de diferentes tempos cronológicos. Para o autor: “O lugar onde hoje convivem ao mesmo tempo e conectados todos os objetos, ideias ou entes, sejam eles originais, cópias ou erros, antigos ou contemporâneos, é a Internet, espaço físico e simbólico no qual o tempo parece realmente a soma de todos os tempos, todas as camadas de tempo.” (MALLO, 2012, p. 167) Dessa forma, a internet é vista como uma arqueologia contemporânea. Seus textos

literários são construídos com base nessa dinâmica que coloca em convivência o passado e o presente, o longe e o perto, as cópias e as interpretações, tudo atualizado ao instante.

Com base nesse deslocamento conceitual do tempo, o conceito de tradição também passa a ser entendido com base na ideia de simultaneidade. No capítulo “[2.1] Tradición como mito” apresenta duas formas de relação com a tradição: uma desde o interior e outra desde o exterior. Para o autor a poesia ortodoxa se relaciona com a tradição desde o interior, em um modelo por ele denominado Colesterol, isto é, quando a “tradição trabalha do interior da própria poesia [...] como uma gordura animal que esclerotiza”. (MALLO, 2009a, p. 44) Este é um modelo fechado a qualquer informação exterior e se retroalimenta apenas com elementos não renovados, construindo um mito de tradição que se perpetua como algo “que avança no tempo reencarnando no melhor de cada época a fim de, por acumulação, se sacralizar,” (MALLO, 2009a, p. 48) Já a poesia *postpoética* se relaciona com a tradição desde o exterior “operando como elemento transubstanciador dos agentes poéticos em jogo da mesma maneira que a luz solar muta a planta (modelo Fotosíntese)”. (MALLO, 2009a, p. 44-45) Neste modelo, a proposta abandona a busca pela imortalidade, perseguido pelo mito da tradição em todos os tempos e procura mostrar que “O pretendidamente imortal se apresenta suspeito de impostura, de plágio, de truque conhecido, como a visão de um rio cujas águas estivessem contidas. [...] A ideia de trabalhar hoje uma imortalidade realmente aterroriza.” (MALLO, 2009a, p. 50) Abre mão da tranquilizadora tradição para buscar a transitoriedade e a novidade inquietante. Não nega o passado, mas o vê de um ponto de vista exterior, servindo-se dele quando convém, acrescentando elementos contemporâneos. Seu entendimento da tradição pode ser resumido no trecho citado abaixo, quando se refere à poesia *postpoética*:

[...] não traz dentro uma tradição mitificada (modelo Colesterol), mas a tradição é exterior a ela (modelo Fotossíntese), e a utiliza ou não segundo convém a fim de criar seu pastiche, pastiche que não é unicamente uma mera intertextualidade, mas uma atitude que traz como resultado a negação daquela crença moderna de que tudo que seja atual agrega um valor substancial ao precedente (daí nosso apropriação e fundição na atualidade de objetos poéticos de todas as épocas e tendências), e vice-versa, a negação de que todo o antigo, a tradição, agrega um valor substancial ao atual (daí nosso afastamento do ‘arcaico’ como valor *per se*) (MALLO, 2009a, p. 67).

Desta forma, defende a simultaneidade de diferentes tempos sem construir uma relação de valor entre as obras e os movimentos, negando qualquer relação hierárquica temporal entre diferentes autores e obras. Por conta disso, quando indagado em entrevista sobre onde reside a originalidade de uma obra, ele responde:

Não sei, mas diria que no fato de olhar o já conhecido como se fosse um marciano recém aterrissado na Terra. Narrar essa estranheza ou estranhamento com relação à realidade. E a essa realidade se inclui tudo: uma cara, um parafuso, uma ideia ou –como neste caso– um livro escrito há 50 anos (MALLO, 2011b).

Os textos dos dois autores em comparação deixam entrever os conceitos de cada um no que diz respeito à relação que estabelecem com o passado. É importante sublinhar que o princípio teórico que emana de Borges é do intertexto de Eliot; e que o princípio que possui ressonância na obra de Mallo é o de pós-produção defendido por Bourriaud. Borges cria Eliot como seu precursor. De Eliot, apropria-se da ideia de tradição como relação orgânica entre obras, que dialogam independentemente de tempos e espaços distantes no interior da biblioteca. Ignora, no entanto, a subordinação conservadora ao senso histórico. Mallo, por sua vez, a partir da ideia de simultaneidade de Borges, que afirma ser possível modificar o passado e o futuro, aponta para a noção de rede e de tradição “modelo fotossíntese”, aquela que oxigena através de apropriações livres que não possuem em si bandeira estética ou utópica, mas sim um impulso experimental e irreverente. Constrói, dessa forma, quando valoriza a arte *pop* e o cotidiano, não uma enciclopédia com obras monumentos, mas um almanaque que mescla referências eruditas e conhecimento popular. Pode-se observar que, diferentemente de Pierre Menard em relação a Cervantes, Mallo altera o texto de Borges, realizando não uma cópia, mas um *remake*. Além de leitor é um pós-produtor. Escreve não como Borges, mas como Mallo. Através da leitura realizada constrói não o *El Hacedor*, mas o *El Hacedor (de Borges)*, *Remake*, buscando reeditar a espontaneidade, a ironia e a proposta apropriacionista do primeiro texto, sob nova autoria.

Agustín Mallo relata que o primeiro texto reescrito de *El Hacedor* foi o prólogo e entre os anos de 2004 e 2010 recria os outros títulos. Afirma que foi o primeiro livro de Borges que leu por volta de seus 19 anos. O que chamou sua atenção na obra foi o fato de haver ali o que ele, naquela época, buscava:

uma forma de levar a poética existente na ciência e na filosofia ao gênero ficcional. (Mallo, 2011c, p. 30) Nos anos seguintes passou a investigar o que chamou de *postpoesía* e toda vez que regressava à obra, lhe eram propostas novas leituras, até que se sentiu maduro para começar a reescrever *El Hacedor*, que “seguindo a estrutura do de Borges, dialogasse com ele a posteriori, um livro produto de todas essas anotações de ideias que o original me propunha mas conservando a estrutura, títulos e ideias do original, como se o livro de Borges fosse a figura de carne e osso e o meu sua deformada imagem em um espelho [...]” (MALLO, 2011c, p. 31).

Como afirma Lafon em “Poética del Prólogo”, os prólogos de Borges configuram uma obra em si, já que para o autor “Prologar, assinalar, selecionar, reunir, apadrinhar, apoiar, resenhar, editar, dirigir, traduzir, estes são alguns dos componentes de uma interminável tarefa de colocar em circulação e para apropriação a literatura.” (LAFON, 1999, p. 09) É interessante observar que os prólogos de Borges em nada se diferenciam de seus contos, poemas ou ensaios, possuindo uma estrutura narrativa mais que elocutória. “Há evidentemente uma afinidade entre todos os princípios que o prólogo glosa, e todos os princípios que ele mesmo constitui (ou contribui para constituir): limiar do livro, encontro com o autor, descobrimento da obra, arrancada da leitura, fronteira do texto, revelação do tema...” (LAFON, 1999, p. 12), porém Borges renova esse paratexto, assim como o epílogo em formato metaficcional, construindo um importante veículo de debate da proposta poética presente na obra. Por esse motivo, a comparação dos prólogos e epílogos dos dois textos é de especial importância para uma primeira compreensão da proposta apropriação dos autores.

O “Prólogo” do *remake* dá início ao jogo narrativo proposto pelo título da obra, já que o autor ficcionaliza uma cena na qual entrega o manuscrito a Borges, prevenindo-lhe de que se verá ali reescrito. Mallo realiza uma paródia do texto borgeano, apresentando pequenas alterações, como o autor homenageado (pois a obra de Borges é dedicada a Leopoldo Lugones e a de Mallo a Borges), e outros acréscimos como se pode observar nos últimos parágrafos citados abaixo:

Neste ponto meu sonho se desfaz, como a água na água. A vasta Biblioteca que me rodeia está em meu apartamento, não na Rua México, e você, Borges, morreu por volta dos anos 80 do século 20, no mesmo dia em que eu atirava em uma fogueira [preta e

branca] meu primeiro disco de Joy División [branco e preto], e poucos dias depois de João Paulo II ter publicado sua encíclica *Dominum et Vivificantem*. Minha vaidade e minha nostalgia armaram uma cena impossível. Assim será, digo para mim mesmo, mas amanhã eu também terei morrido e se confundirão nossos tempos, e a cronologia se perderá em um orbe de símbolos pré-modernos e de algum modo será justo afirmar que eu lhe entreguei este livro e que você o aceitou.

AFM

Isla de Mallorca, 20 de diciembre de 2004

(MALLO, 2011a, p. 09, grifo nosso).^{50 51}

Neste ponto meu sonho se desfaz, como a água na água. A vasta biblioteca que me rodeia está na rua México, não na rua Rodríguez Peña, e você, Lugones se matou no início de trinta e oito. Minha vaidade e minha nostalgia armaram uma cena impossível. Pode ser (digo para mim mesmo), mas amanhã eu também estarei morto e nossos tempos se confundirão e a cronologia se perderá num orbe de símbolos e de algum modo será justo afirmar que eu lhe trouxe este livro e que você o aceitou.

J.L.B.

Buenos Aires, 9 de agosto de 1960

(BORGES, 1999b, p. 175).⁵²

Na obra de Borges, há a simulação do encontro entre Borges e Lugones e a certeza de que a obra e seus símbolos os unirão atemporalmente. O encontro idealizado por Borges marca uma postura reconciliatória com a

⁵⁰ Nas transcrições dos textos de Mallo as alterações realizadas em relação ao texto borgeanos são sublinhadas para melhor entendimento da análise comparativa.

⁵¹ Cf. original: “En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta Biblioteca que me rodea está en mi apartamento, no en la calle México, y usted, Borges, se murió a mediados de los años 80 del siglo 20, el mismo día en que yo tiraba a una hoguera [negra y blanca] mi primer disco de Joy División [blanco y negro], y pocos días después de que Juan Pablo II publicara su encíclica *Dominum et Vivificantem*. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será, me digo, pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos, y la cronología se perderá en un orbe de símbolos premodernos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.”

⁵² Publicação original: “En este punto se deshace mi sueño, como el agua en el agua. La vasta Biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña, y usted, Lugones, se mató a principios del 38. Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado.” (BORGES, 1994, p. 08)

literatura nacional argentina representada na figura de Lugones. Dessa forma, Borges se coloca entre os autores que representam a tradição argentina, no entanto o faz de forma ficcional, em meio a um sonho, o que torna invenção toda a tradição. Está presente aqui o conceito de influência de Borges, construído sobre as bases da simultaneidade e da atemporalidade, que torna possível o encontro entre autores de tempos e espaços distintos, do que Mallo se apropria e amplia, colocando em convivência não só autores do campo da escrita como também artistas das mais variadas manifestações culturais. No texto de Mallo, o encontro ocorre com Borges, em sua biblioteca particular, acrescentando referências a acontecimentos da década de 80: discos com capa preto e branco da banda inglesa pós-punk *Joy Division* que teve seu final após o suicídio de seu vocalista em 18 de maio de 1980, e publicação da encíclica *Dominum et Vivificantem* por Joao Paulo II em 18 de maio de 1986, cujo tema era o “Espírito Santo na vida da igreja e do mundo”. Os acréscimos ao texto de Borges apontam para manifestações culturais que indicam a multiplicidade de vivências e referências do artista contemporâneo.

Na primeira parte do texto, cita textualmente um trecho da obra *Volverás a Región* (1967), de Juan Benet (192-1993), escritor espanhol da geração de 50 que transforma Región em um lugar místico e simbólico da Espanha pós-guerra civil. Mallo, a partir das figuras de linguagem citadas por Borges, introduz a imagem dos pássaros de Benet que, segundo o autor, assim como o epíteto, também definem pelo contorno. Em lugar da citação de Eneida, transcreve os versos que introduzem o universo insólito. Nos dois prólogos, os autores apresentam suas influências e reverenciam um à tradição canônica através da citação de Eneida e da figura de Leopoldo Lugones, o outro, ao *punk* (e as associações com a contracultura e os princípios do *Do It Yourself*) e à figura de Borges, que representa para Mallo um autor apropriação que defende e utiliza a reescrita literária, já que Borges também em seu tempo foi precursor na apropriação e manipulação de textos não canônicos e dos formatos híbridos. Citando, muitas vezes, extratos de dicionários, enciclopédias, gêneros considerados menores em seu tempo como a narrativa policial, além de também ser o grande difusor da escrita que mescla o ensaio e a ficção. Cada um tendo como base sua própria estética e contexto de escrita que naturalmente os colocam em dois universos distintos, pode-se apontar aproximações na medida em que exercem o hibridismo dentro dos preceitos estéticos de seu tempo.

Assim como para Borges o prólogo serve como forma de afirmação de suas mitografias, Mallo o constrói com o mesmo objetivo. A presença da figura autoral de Borges e a reafirmação de seus biografemas ocorrem através de referências a espaços reais de sua biografia, estabelecendo uma conexão direta entre Borges personagem e o escritor, como destaca Urli (2015):

É mencionada a biblioteca da Rua México que naquele tempo era a sede da Biblioteca Nacional dirigida por Borges, e a Rua Rodríguez Peña onde hoje funciona a Biblioteca del Maestro que Lugones foi presidente. Então, estes dados, além de colocar em primeiro plano a figura (o biografema) de um sujeito bibliotecário/escritor, são introduzidos particularmente neste texto como uma forma de sair do sonho urdido pela vaidade e pela nostalgia do sujeito Borges, isto é, são uma forma de romper com a ficcionalização, ao menos momentaneamente (p. 5).

Mallo busca nas alterações feitas no texto marcar seu tempo e seus referenciais culturais e literários. Com a citação de Benet, localiza a escrita na tradição espanhola. Faz reiteradas referências à cultura dos anos 80 e, em termos estilísticos, pratica a informalidade linguística. Pratica a apropriação e parodia o texto borgeanos, manipulando o texto em um novo código estético.

Assim como o “Prólogo” serve de veículo para declarar ao leitor que o que encontrará na obra será uma construção automitográfica, o mesmo tema se observa na construção do “Epílogo”. O “Epílogo⁵³” de Borges está em consonância com o que ele afirma em seu *Ensaio Autobiográfico*: “Para minha surpresa, esse livro, que mais acumulei do que escrevi, parece-me minha obra mais pessoal e, para meu gosto, talvez a melhor.” (BORGES; DI GIOVANNI, 2000, p. 138) Sua obra o constitui, formando a imagem de seu rosto. Ele afirma ainda que “talvez esse seja o caso de todos os livros; é, sem dúvida o caso desse livro em particular”. (BORGES; DI GIOVANNI, 2000, p. 139)

Borges reitera a mesma ideia quando escreve no corpo do texto “De todos os livros que fiz dar à estampa, nenhum, creio, é tão pessoal como esta coletânea e desordenada *silva de varia lección*,[...].” (BORGES, 1999b, p.

⁵³ Em “Nota de Autor”, Mallo relata a temática do vídeo que criou como material complementar a reescrita do “Epílogo”: “Começou como um jogo: me propus a filmar todas as mulheres que passassem sozinhas pela frente de minha janela. Depois de 14 horas, aquilo se revelou como um perfeito final.” (MALLO, 2011, p. 171)

254)⁵⁴, acrescentando ainda sua causa: o fato de ter em abundância reflexos e interpelações, que não são nada mais que intertextualidades e citações. Dessa forma, *El Hacedor* é pessoal justamente por não ser original, por praticar a apropriação e a falsificação.

O “Epílogo” do remake, assim como o “Prólogo”, apresenta pequenas alterações com relação ao texto de Borges. O autor mantém praticamente igual a primeira metade do primeiro parágrafo do texto e substitui a última frase.

Queira Deus que a monotonia essencial desta miscelânea (que o tempo compilou, não eu) seja menos evidente que a diversidade geográfica ou histórica dos temas. De todos os livros que fiz dar à estampa, nenhum, creio, é tão pessoal como esta coletânea e desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque é pródiga em reflexos e em interpolações. Poucas coisas me aconteceram e ainda menos coisas li. Ou melhor: entre o Natal de 2004 e 2010, não aconteceu nenhuma coisa mais digna de menção que ver o filme *El nadador* cada 1 de janeiro e ir atualizando meu Macintosh (MALLÓ, 2011a, p. 169, grifo nosso).⁵⁵

Queira Deus que a monotonia essencial desta miscelânea (que o tempo compilou, não eu, e que admite peças pretéritas que não me atrevi a emendar, porque as escrevi com outro conceito de literatura) seja menos evidente que a diversidade geográfica ou histórica dos temas. De todos os livros que fiz dar à estampa, nenhum, creio, é tão pessoal como esta coletânea e desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque é pródiga em reflexos e em interpolações. Poucas coisas me aconteceram mais dignas de memória que o pensamento de Schopenhauer ou a música verbal de Inglaterra (BORGES, 1999b, p. 254).⁵⁶

⁵⁴ Publicação original: “De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*, [...]” (BORGES, 1994, p. 129)

⁵⁵ Cf. original: “Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colectiva y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. Pocas cosas me han ocurrido y aún menos he leído. Mejor dicho: entre la Navidad de 2004 y la Navidad de 2010, ninguna cosa más digna de mención ha sucedido que ver la película *El nadador* cada 1 de enero e ir actualizando mi Macintosh.”

⁵⁶ Publicação original: “Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea (que el tiempo ha compilado, no yo, y que admite piezas pretéritas que no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de la literatura) sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colectiva y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones. Pocas cosas me han ocurrido y muchas he leído. Mejor dicho: pocas cosas me han ocurrido más dignas de

Diferentemente de Borges, Mallo relata seu processo criativo em convivência com atividades rotineiras e repetitivas, em uma evidente dessacralização da escrita literária. Já Borges apresenta seu posicionamento como autor-leitor que transita na biblioteca composta pela filosofia e pela música inglesa, pois não é da experiência cotidiana que se alimenta o autor Borges, mas da leitura e da memória cultural.

Dentro do que o autor define como altermodernidade, período em que os artistas carecem de raízes identitárias bem definidas, ele se coloca entre aqueles que são nômades, isto é, “nômades no espaço que já é a Rede, e não temos problema em assumir que nossa raiz é a soma de todos esses lugares distantes ou próximos, antigos ou contemporâneos, que vimos e visitamos graças a mobilidade que nos oferece o computador.” (MALLO, 2012, p. 172) Mallo adota a escrita pessoal, autônoma e fragmentada como sinônimo de subjetividade multifacetada. Sua identidade é construída em meio à convivência entre as diferentes manifestações culturais sem uma relação de filiação. Da experiência com os diversos campos do saber nasce o texto. A experiência, portanto, não advém da vivência real, mas da vivência sensorial que o coloca frente à multiplicidade virtual.

Introduz em forma de citação o segundo parágrafo do texto de Borges com algumas alterações:

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que essa espécie de labirinto traça a imagem da pegada de Neil Armstrong na Lua. E diz, “mas, qual o cheiro da lua?”.

A única diferença entre o kitsch e o belo é essa pergunta.

AFM

Isla de Mallorca, diciembre de 2010

(MALLO, 2011a, p. 169, grifo nosso).⁵⁷

Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo

memoria que el pensamiento de Schopenhauer o la música verbal de Inglaterra.” (BORGES, 1994, p. 129)

⁵⁷ Cf. original: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que

dos anos povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos, de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.

J.L.B.

Buenos Aires, 31 de octubre de 1960

(BORGES, 1999b, p. 254).⁵⁸

Borges narra a história de um homem que se propõe a tarefa de descrever o mundo e por fim, antes da morte, acaba por perceber que as imagens criadas desenham seu rosto. Parte do desejo de representar o mundo, ou seja, de descrever o mundo, o todo, a unidade, e chega ao produto dessa impossibilidade: a obra de uma vida que passa a constituir o artista, a pessoa, através da imagem de seu rosto, parte do corpo humano que mais marca a individualidade dos seres. Estabelece, portanto, uma equivalência entre obra e retrato, reforçando a ideia da literatura forjar o autor e o ficcionalizar. Sempre lembrando que para Borges o sujeito não é uno e completo, mas fragmentado, múltiplo e sempre outros. Defende a ideia de que um homem pode ser qualquer homem e mais, todos os homens. Além disso, o escritor é um indivíduo em que, de forma mais evidente, percebe-se seu descentramento, porque está sempre dividido entre aquele que escreve e aquele que possui vida anônima e comum. Nesse sentido, de qual dos Borges é a face que se forma a partir das linhas do labirinto? Ou, qual dos dois escreveu estas páginas?

Agustin Mallo, por sua vez, narra a história do mesmo homem que quis descrever o mundo, porém, no momento de sua morte, percebe que o labirinto de textos forma a imagem de uma pegada na Lua, relacionando a descrição de mundo para além das fronteiras da Terra. A citação do astronauta Neil Armstrong traz ao universo metafórico as descobertas científicas, introduzindo a informação de que foi o primeiro homem a pisar na Lua em 1969. A pegada traz ao texto a metáfora de percurso e da expedição, da

esa especie de laberinto traza la imagen de la huella de Neil Armstrong en la Luna. Y se dice, “pero ¿y a qué huele en la Luna?”.

La única diferencia entre lo kitsch y lo hermoso es esa pregunta.”

58 Publicação original: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.” (BORGES, 1994, p. 129-30)

descoberta de lugares longínquos e desabitados descobertos pelo homem, o que aponta a fragilidade da descrição do mundo sempre em processo. Imagem que contrasta com a percepção de totalidade e dialoga com a noção de devir e incompletude, além de relacionar o conhecido com o desconhecido; o mundo dos homens com outros mundos; o mundo natural com o da arte. Neste caso, a equivalência acontece entre obra e experiência científica, reforçando o caráter experimental da escrita que forja seu autor através de convivência entre ciência e arte. A pegada também é uma marca, um rastro do caminho percorrido, conquistado, remetendo à transitoriedade e à aventura da escrita. Desse encontro provisório com o desconhecido, resulta a interrogação bem-humorada e irônica: “mas, qual o cheiro da lua?”. (MALLO, 2011a, p. 169)

Através dessa construção textual feita por Agustín Mallo fica evidenciada sua proposta estética *postpoética*, em que a experimentação é o principal propulsor criativo, que une em um mesmo procedimento o experimento investigativo do campo científico e a experimentação do campo lúdico. O caráter experimental da proposta está expresso em seu livro de ensaio, em que afirma que a poesia *postpoética* atua através da experimentação: como um laboratório. Deve construir artefatos poéticos que fluam desde e para a sociedade contemporânea. (MALLO, 2009a, p. 11) E é justamente esse aspecto da curiosidade científica e lúdica que, segundo o autor, diferenciará seu trabalho do *kitsch*, modo estético da vida cotidiana, que visa o imitativo descontextualizado que oferece a felicidade e o efeito do belo às massas e, segundo ECO, “imita o efeito da imitação” (1979, p. 77) e que, segundo Maydeu (2013), transforma a experiência estética em uma experiência consumista e está concebido para agradar a multidão que reconhece, mas não conhece.

As paródias realizadas por Mallo apontam para a dialética entre as semelhanças e as diferenças entre textos e autores, sempre dentro da proposta de criação de uma obra que compõe uma identidade autoral, que ao mesmo tempo seja original e alheia, praticante de apropriações nas mais variadas formas. A reescrita permite o encontro entre autores mortos e vivos e diferentes possibilidades de leituras da obra de Borges. Cada autor, em meio à miscelânea, apresenta sua matriz estética, os caminhos percorridos e o museu frequentado, além de ficcionalizar, a partir do cenário eleito, sua personalidade autoral, assim como fez Borges em seu tempo. Entre os diferentes textos que compõem a miscelânea de Mallo, “Borges y yo” é emblemático para se observar a relação que Mallo estabelece com Borges e como se operam as duplicações autorais. Depois do “Prólogo”, é o texto que debate de forma

mais explícita seu ato de apropriação da obra de Borges.

A duplicação de Borges em aquele que vive e aquele que escreve, os afastamentos e as aproximações entre as duas instâncias identitárias são exploradas em vários de seus textos. Ao mesmo tempo em que o homem e o autor são duas instâncias distintas que compõem o escritor, eles são indissociáveis e se confundem em uma só pluma. O desdobramento entre o homem que vive e o que escreve é uma das duplicações exploradas pelo autor, conjuntamente com a do tempo (relógios de areia), do espaço (mapas) e da escrita (letras tipográficas) que são recorrentes na literatura borgeana.

A reescrita de Mallo, no entanto, não tematiza a duplicidade do autor no contraponto autor/escritor (personagem/pessoa), mas sim na sua múltipla constituição resultante dos contatos com outros autores e das relações que estabelece através da apropriação, como é possível perceber no trecho abaixo em comparação com o de Borges.

De Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de ilustres em algumas webs ou em um dicionário daquele tipo biográfico que ainda conservo, e que usávamos antes de viver neste labirinto sob a terra. Agrada-me a música de Esplendor Geométrico, os mapas pixelados, as imagens com grandes grãos, o sabor da Cola Cao e a prosa nipona do século II; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo tão visionário que, ainda depois de morto, o transformam no mais ilustre personagem dessa corrente estética chamada *apropriacionismo*. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil ou amistosa, somente é: Borges vive, se deixa viver, para que eu possa seguir tramando nele minha literatura e essa literatura me justifica (MALLÓ, 2011a, p. 127, grifo nosso).⁵⁹

[...] de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica

⁵⁹ Cf. original: “De Borges tengo noticias por el correo, y veo su nombre en una terna de ilustres en algunas webs o en un diccionario de aquellos biográficos que aún conservo, y que usábamos antes de vivir en este laberinto bajo tierra. Me gusta la música de Esplendor Geométrico, los mapas pixelados, las imágenes de grano grueso, el sabor del Cola Cao y la prosa nipona del siglo II; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo tan visionario que, aun después de muerto, lo convierten en el más ilustre personaje de esa corriente estética llamada *apropriacionismo*. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil o amistosa, sólo es: Borges vive, se deja vivir, para que yo pueda seguir tramando en él mi literatura y esa literatura me justifica.”

(BORGES, 1999b, p.206).⁶⁰

O ‘eu’ do título agora se refere a Mallo, e os contrastes e contatos acontecem entre os dois autores. Mallo busca também registrar as diferenças temporais e espaciais assinalando os gostos estéticos da atualidade e os formatos e as imagens digitais. Referências que sublinham a voz de Mallo no texto. O fato de tematizar o duplo da autoria na prática da reescrita desloca o narrador dos conflitos existenciais presentes no ato de criação para os da apropriação. A reescrita do conto de Mallo atribui ao ‘yo’ do título não um outro Borges, mas sim Mallo em diálogo com o Borges nominado, que, nas duas versões, indicam o Borges autor. Essa reescrita aponta para a apropriação que realiza dos textos-Borges e para a defesa do ponto de contato entre os dois autores: “essa corrente estética chamada apropriação”. (MALLO, 2011a, p. 127)

Através da apropriação da obra de Borges, Mallo se constrói em convivência com Borges e assim as duas vozes reverberam nos textos. Mallo marca seu espaço narrativo e seu estilo nas apropriações realizadas, além de deixar transparecer a presença borgeana através dos temas, da estrutura textual no caso dos textos paródicos, e dos debates metaficcionalis que o identificam. Dessa forma, os dois autores convivem nas malhas das letras e se duplicam e reduplicam no dialogismo presente nos textos e nos desdobramentos do eu.

As duplicações em Mallo também são exploradas quando constrói duas versões para “Borges y yo”: as chamadas versões narrada e iconográfica. Na versão narrada, escreve uma paródia do texto borgeano como já foi demonstrado, porém, na versão iconográfica, Mallo se apresenta com toda a sua estética e carga irônica, construindo um jogo de sentido entre as palavras ‘yo’ e ‘yoyó’, como se pode observar na transcrição do texto na íntegra abaixo:

[2] Versão iconográfica:

ou como o ioiô que ganhaste quando criança [imagina], que roda sobre si mesmo ao mesmo tempo em que vai e vem entre tua mão e a máxima extensão da corda. Bendito eu-eu, *ego-ego*, eu-eu

⁶⁰ Publicação original: “[...] de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me deixo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.” (BORGES, 1994, p. 62)

(MALLO, 2011a, p. 128).⁶¹

Mallo convida o leitor a regressar à infância e imaginar o brinquedo que roda sobre si mesmo. Imagem que, além de reunir dois eus no jogo fonético, propõe um movimento de ir e vir sobre o próprio eixo que também remete ao múltiplo de si, ao movimento em si mesmo. O brinquedo, associado à experiência e ao jogo, permite de forma ritmada a proximidade e o afastamento, a posse e a repulsa, o vai e vem em uma dinâmica em si mesmo. Uma dialética que o identifica pela oscilação entre a presença e a ausência que se dá pelo lançamento. Para Didi-Huberman (1998), que faz uma leitura psicanalítica dos jogos infantis, o carretel, versão antiga do ioiô:

[...] cabe por inteiro na mão de uma criança; graças a seu fio ele não parte definitivamente; é uma massa e é um fio – um traço vivo –, nessa qualidade oferece uma singularidade visual que o torna evidentemente fascinante; ele parte depressa, retorna depressa, é ao mesmo tempo rápido e inerte, animal e manipulável. Traz portanto em si, como objeto concreto, aquele poder de alteridade tão necessário ao processo mesmo da identificação imaginária (p. 81).

As repetições do jogo antes de promover uma síntese, um padrão que acomoda a dialética, faz um lançamento rumo às contradições. E esse movimento é bendito por Mallo, que através da dialética do movimento, dos deslocamentos das formas e das leituras, promove afastamentos e aproximações entre eus e egos no jogo da linguagem.

Tanto “Prólogo”, “Epílogo” como “Borges y yo” apresentam os pressupostos estéticos e conceituais de cada autor com relação à autoria e à originalidade. Porém, não existe melhor objeto de análise que uma seção chamada de “Museo”, que no livro de Borges reúne textos apócrifos no final da publicação para se observar o tratamento desses temas. A seleção de textos para compor um museu, mesmo que esse museu já seja uma desconstrução de seu conceito, é a representação mais emblemática da dialética de apropriações infinitas, deslocamentos textuais e autorais que colocam em evidência, paradoxalmente, a falsificação da criação e a negação da autoria.

⁶¹ Cf. original: “[2] Versión iconográfica:

o como el yoyó que te compraron de niño [imagínalo], que rueda sobre sí mismo a la vez que va y viene entre tu mano y la máxima extensión de la cuerda. Bendito yo-yo, *ego-ego*, yo-yo.”

Na tradução o jogo fonético entre *yoyó* e *yo yo* se perde.

O “Museo” de Borges é composto por uma seleção de textos primeiramente publicados na revista *Los Anales de Buenos Aires*, fundada por Borges em 1946. Os textos eram publicados com a assinatura de B. Lynch Davis e possuíam o título único de “Museo”. (FERRER, 1971, p. 93-94) Cada um dos textos sofreu alterações e novas publicações, até a criação de uma seção denominada museu em *El Hacedor*, onde foram reunidos. A reunião de textos apócrifos no formato de falsas citações sob o subtítulo de ‘museu’ apresenta em si um paradoxo. O museu sendo o lugar da conservação e da memória está intimamente relacionado com o estabelecimento do cânone. No entanto, o museu de Borges é composto por falsos autores. O museu passa à categoria de ficção, assim como seus componentes. O próprio Borges não figura no “Museo”, e sua presença é apenas sentida pela ausência, pelo ato de haver negado a autoria a alguns de seus textos e elevar à categoria canônica a citação, mesmo que falsa.

O museu de Borges, portanto, mais que dialogar com o passado, cria um passado, pois de fato essas obras e autores não existiram e são também criações de Borges. Desde sua primeira publicação os textos foram atribuídos a outros, neste caso a seu pseudônimo, o que reforça o tratamento da falsificação pretendido por Borges e das duplicações autorais. Os extratos de textos que compõem a seção são citações apócrifas, prática por ele apresentada quando, defendendo a condensação da expressão oral frente aos vastos livros no prólogo de “El Jardín de senderos que se bifurcan”, afirma:

Desvario laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário. Assim procedeu Carlyle em *Sartor Resartus*; assim Butler em *The Fair Haven*; obras que têm a imperfeição de serem também livros, não menos tautológicos que os outros. Mais razoável, mais inepto, mais preguiçoso, preferi a escrita de notas sobre livros imaginários. Estas são ‘Tlon, Uqbar, Orbis Tertius’ e o ‘Examen de la obra de Herbert Quain’ (BORGES, 1998, p. 473).

O texto indica a preferência pela escrita enxuta, pela valorização do fragmento, do resumo e da citação, o que se percebe em toda sua obra. Mas também aponta para as falsificações praticadas e funciona como meio de confundir os limites entre livros imaginários e narrativas preexistentes, como afirma Araújo (2005).

[...] o que pode desnortear o desavisado leitor é o deliberado apagamento dos limites entre os ‘livros imaginários’ (aqueles que o escritor ‘simula’ que existem) e ‘narrativas’ preexistentes, às vezes de autoria desconhecida (aqueles sobre os quais Borges afirma ser apenas um ‘outro autor’, um a mais). Com as palavras a seguir transcritas, o escritor complica, confunde, desestabiliza os esquemas familiares com os quais nos habituamos a ler, a pensar, a julgar, a classificar (p. 75).

A função autoral por ele exercida no “Museo” parece ser a do compilador, que reúne extratos textuais através da citação a fim de fazer dele um novo objeto de leitura. Na escrita como repetição volta-se à máxima de Menard, transformando em outro o mesmo texto transcrito. No entanto, o debate proposto é uma farsa, pois os textos foram escritos efetivamente por Borges, apenas atribuídos a outros autores e obras. Trata-se de livros imaginários, não de narrativas pré-existentes. Com essa nova informação o leitor entra em vertigem e percebe que o que está em debate não é a relação intertextual, mas sim a negação da autoria. A seção composta pelos últimos textos do livro é um recurso estilístico que coloca em evidência o debate sobre a autoria na medida em que a falsifica, pois através da erudição apócrifa, escrevendo extratos de textos supostamente citados de outras obras a fim de compor um “Museo”, desconstrói a noção de museu, lugar de onde se espera que abrigue o debate sobre a canonização da arte e coloca em cena o tema da falsificação.

O termo apócrifo foi amplamente usado pelo cristianismo para classificar obras consideradas alheias à inspiração divina, o que carrega uma forte carga de heresia e falsificação com relação à versão canônica das Sagradas Escrituras. No que diz respeito à autoria, trata-se daquela incerta ou falsa, muitas vezes atribuída a pseudônimos ou heterônimos. A falsificação da autoria, o ato de atribuir a autoria de um texto a outro, sendo esse outro um ser fictício, denota uma atitude subversiva que desconstrói o pacto entre autores e leitores. A prática do falso denota a teatralização de um outro eu que quer figurar-se em outros eus possíveis, mostrar-se de forma clandestina. As falsas citações de Borges são na verdade um recurso utilizado no jogo dos duplos eus e nas multiplicidades textuais, desestabilizando o pacto de leitura na medida em que trai o leitor e subverte os papéis e funções narrativas. Uma espécie de fraude é colocada, pois não se sabe quem fala no texto. Mesmo o leitor ciente de que se trata de ficção e que o autor também é um ser ficcional,

as duplicações criadas através de seres fictícios que foram criados por autores ficcionalizados provocam um estranhamento. No entanto, esse deslocamento atrai a atenção e prende o leitor em seu deciframento, vendo-se impelido a restabelecer as funções e papéis do pacto da leitura.

No *remake* de Mallo essa seção é mantida e, assim como na totalidade do livro, a maioria dos textos de Borges sofrem recriações livres. Dos sete textos⁶² que compõem a seção de Borges, apenas o primeiro sofre pequenas alterações. Os outros seis seguem o já citado método de recriar a partir do que inspire o título dos textos primeiros. Na totalidade, segue o mesmo jogo estilístico de criar outras fontes e autorias aos textos citados, sejam eles supostamente provenientes de livros impressos, aviso, instruções públicas ou sites. Não sendo os textos do museu de Borges efetivamente citações, a noção de arquivo do passado se perde, e o jogo das falsificações iniciado por Borges tem continuidade no trabalho de Mallo.

Em sua ensaística, Mallo quando trata do tema museu, o caracteriza como um conceito em ruína, uma vez que a arte contemporânea está cada vez mais calcada na imaterialidade da arte. Afirmo em “Museo[1]” que

[...] com a amplificação global do fenômeno da cópia, a “aura” praticamente deixou de ter valor para os contemporâneos consumidores de arte. Como se todo objeto de arte contemporânea tivesse que se submeter a três premissas: 1) que se possa comprimir em um arquivo digital, 2) que esse arquivo esteja preparado para navegar pela Rede, e 3) que seja suscetível a ser copiado. [...] A obra de arte é agora intercâmbio de informação, ou não é. E a informação, no momento, flui em voluptuoso caudal na Rede. Não são maus tempos para as artes, que expõem cada dia lançando milhares de fragmentos seminais, mas, ao contrário, são maus tempos para a sacralização dos objetos artísticos. Constroem-se museus cada vez mais belos, para um conceito em estado de ruína (MALLO, TRUEBA, 2012, p. 129).

Questiona, portanto, o entendimento de arte como objeto único e dotado de uma aura que lhe atribui valor. Fazendo alusão ao texto de Benjamin que, frente ao contexto da mercantilização da arte, aponta para a mudança de perspectiva da valoração artística, desloca essa mesma problemática ao

⁶² Por alguns críticos, o último texto de Borges não é considerado parte do “Museo”, por isso se encontram descrições que afirmam que ele é composto por 6 textos. Mallo o reescreve usando o mesmo tratamento dado aos outros textos que compõem o “Museo”, inclusive lhe atribuindo autoria apócrifa, o que difere de Borges.

contexto das artes imateriais. Também afirma que “Não existe objetos passados ou futuros, tudo se dá ao mesmo tempo. O Grande Arquivo.” (MALLO; TRUEBA, 2012, p.170), em função disso, como se verá, seu “Museo” também é composto por textos contemporâneos.

É interessante observar as fontes imaginárias que compõem o museu de cada autor. Mallo cita como fonte as notas de viagem de um antropólogo canário Carlo Resines, o livro *Mil tonos, Mil colores* de Sabino Kautzman, o capítulo VIII da *Historia plausible del Moon-Art*, a transcrição das instruções de segurança dos aviões e a transcrição das comunicações emitidas e recebidas pelas Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001, além do *Código Samurái*. Com exceção do Código Samurái, que data de 1745, as outras referências têm como data mais antiga a década de 70. Diferentemente de Borges que cria seu museu com obras que datam dos séculos XII, e XVII, XIX e da década de 20, a miscelânea de Mallo é mais contemporânea, além de introduzir também textos não literários, o que aproxima sua escrita da colagem.

Dessa forma Mallo reedita o “Museo” de Borges, apropriando-se do projeto borgeano de colocar em discussão tanto o conceito de museu quanto o de autor. A autoria exercida via negação é uma estratégia contundente de reafirmá-la e o conceito de arquivo como forma de conservação do passado é desconstruído através do deslocamento do museu para o tempo presente. Assim a produção contemporânea e o museu deixam de serem antagônicos, passando a se conjugar. A negação da autoria através da criação de autores e textos apócrifos falsifica o museu e o cânone e faz entoar novas funções autorais.

MARCAS AUTORAIS EM EL HACEDOR DE BORGES E DE MALLO

É possível observar pela construção da obra *El Hacedor (de Borges)* *Remake* de Agustín Fernández Mallo que, assim como Borges, Mallo reafirma seu nome de autor, apresenta suas vinculações estéticas e seu contexto de criação, além de apresentar suas influências e sua forma de relacionamento com a tradição. Levando em conta as aproximações e afastamentos entre as duas propostas e a presença dos dois autores, pode-se afirmar que *El Hacedor (de Borges)* *Remake* é uma obra que constrói o autor e também permite que ele seja construído por ela.

Como bem lembra Premat (2006),

O autor, paradoxalmente, é ao mesmo tempo a origem do texto e seu produto; é uma origem que só se define *a posteriore*. [...] Ou seja: o texto cria o autor, mas o autor é quem cria as condições de possibilidade da obra (o autor e seu nome são o núcleo que transforma o conjunto disperso de textos em conjunto coerente e organizado, delimitado e fechado, que chamamos obra) (p. 315).

É dessa forma, a partir da construção de sua obra, que a figura fantasmática do autor se configura. Borges constrói seu nome de autor e se autofigura em todos os seus textos. A obra *El Hacedor* representa bem essa intencionalidade na medida em que reúne textos que representam seu nome em diferentes aspectos como sua herança familiar na figura de seus antepassados, seus biografemas, suas predileções filosóficas, suas influências literárias, seus diferentes estilos narrativos e poéticos, além de suas obsessões temáticas. Constrói-se com um passado pessoal e uma cultura universal.

Para Woodall, autor da biografia *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro*, a essência de *El Hacedor* é “um sucessivo ‘causar’ de cenas, vinhetas, montagens literárias, estranhos encontros que entram e saem de foco. [...] É uma espécie de enciclopédia dos hobbies de Borges [...]” (1999, p. 267-268) O autor também afirma que “El Hacedor oferece uma combinação do sábio reconhecível e toques mais íntimos, Borges ao mesmo tempo escondendo-se e revelando-se: em outras palavras, um criador de imagens.” (WOODALL, 1999, p. 266), o que justificaria o fato de Borges ter tido tanto apreço pela obra. Os textos que compõem o livro foram escritos “por si mesmo, em

resposta a uma necessidade interna” (Borges; Di Giovanni, 2000, p. 138), em função disso a seleção dos textos que compõem a miscelânea passa por um projeto de composição de sua própria imagem como escritor maduro que, naquele momento, já famoso, queria se desvincular do poeta ultraísta e do contista fantástico.

Borges justifica a escolha do título da obra dizendo: “Eu traduzi da palavra, corrente no século XIV, sobretudo na Escócia: *the maker*. Que é uma tradução de poeta. Porque poeta quer dizer isso, *fazedor*. [...] *Poietés* acredito que é em grego.” (CARRIZO, 1986, p. 276) Porém, além dessa tradução literal, deve-se lembrar que no inglês moderno, *maker* designa Deus criador, assim como em espanhol. Borges, o poeta fazedor, imita Deus, criando todas as coisas e, entre todas as coisas, o próprio Borges.

Lefere (2005) aponta ainda para a construção dos sentidos do título que se pode ler a partir do conto que abre a miscelânea, intitulado *El Hacedor*:

Oferece uma nova definição de escritor, que resulta ambígua: pode parecer modesta, já que evoca o artesão; mas também se poderia considerar hiperbólica, para não dizer megalômana, dado que o léxico a relaciona com a expressão (Sumo/Supremo) Fazedor. O texto, que evoca a figura da rapsódia de Homero, apoiaria a primeira interpretação, mas não exclui a segunda, já que Homero é um dos criadores do mundo literário ocidental; nos dois casos, o fazer não é senão a *praxis* de sonhar (teoria e prática que certamente coincidiam no título *Ficciones*). Por outra parte, ao destacar que o destino de Homero é “deixar ressonando concavamente na memória humana” suas obras fundacionais, se insinua uma terceira compreensão do vocábulo: “fazedor” no sentido de que, inspirando, atua de maneira duradoura e variada sobre os homens (p. 99-100).

A autoria é tema central tanto na constituição da obra como um todo, como em alguns textos em especial. A obra como um todo insere o autor na história literária e assim associa ao nome de autor a nacionalidade e a tradição argentina, como bem indica o “Prólogo”. Também constrói uma imagem autobiográfica que se revela a partir de sua obra, o que fica evidente no “Epílogo”. Em alguns textos que compõem a obra, a autoria passa a ser tema central, explorado nas mais diversas perspectivas, culminando na sua duplicidade em “Borges y yo”, que também trata da relação que estabelece com Borges.

Mallo, por sua vez, na construção de sua identidade autoral, trata de marcar sua posição como cientista nos textos, além de sublinhar suas

aproximações com o mundo midiático e com os conceitos estéticos dos anos 80 que o identificam junto à crítica. A construção ficcional de seu nome de autor é bastante trabalhada nessa obra e corresponde à reescrita de *El Hacedor* também como obra autobiográfica e autorreferente. Ao mesmo tempo em que marca seu espaço autoral na obra, desqualifica essa posição que, sob qualquer perspectiva, sempre será detentora de um certo poder. Quando em seu ensaio aponta a postura cética da pós-modernidade com relação às crenças e certezas, o que faz com que contemporaneamente não se acredite nem em si mesmo, já que “não nos levamos a sério, temos a convicção de que todo produto artístico é ridículo se não carrega dentro de si sua própria refutação, se não articula uma paródia ou caricatura de si mesmo.” (MALLO, 2009a, p. 49), fica evidenciado que sua constituição autoral é por ele construída como ficção multifacetada, sustentando-se sobre o movediço suporte do fragmento e das contradições. É possível observar que Mallo, assim como Borges, trata de construir sua mitografia e defender traços estilísticos que o identificam e o diferenciam de Borges, para assim fazer conviver as diferentes vozes nos textos recriados. Dessa forma, ao mesmo tempo em que desconstrói o conceito de autor associado à criação, sublinha seu nome de autor e a função por ele assumida de pós-produtor.

A figuração autoral de Mallo é marcada por sua formação na área das ciências exatas. A defesa da aproximação entre arte e ciência é bastante presente em seus textos. Para Mallo, a arte e as ciências são formas de representação e como tal estão sujeitas a critérios estéticos. (MALLO, 2009a, p. 19) As mudanças ocorridas no campo da ciência também se dão no campo artístico. Assim como nas artes, “o objeto de estudo científico (o fenômeno) deixa de ser considerado um objeto externo suscetível de ser revelado, para ser considerado um sujeito com entidade própria a qual só é possível aplicar modelos de representação cambiantes e flutuantes, simulações e, definitivamente, uma variedade de modelos poéticos; ficções em si mesmas.” (MALLO, 2009a, p. 21) A partir do relativismo que desloca a literatura de uma perspectiva realista e as ciências da perspectiva positivista, as duas, segundo o autor, passam a ser vistas como metáforas, entendendo metáfora como “a parte da obra de arte que faz alusão a algo que nunca termina de se definir”. (MALLO, 2009a, p.22)

Para o autor, “A ciência emergente hoje é a teoria de redes, que dá conta de como estão conectadas várias disciplinas; isto é, é uma ciência menos de

conteúdos e mais de estruturas.” (MALLO, 2012, p. 34) Dentro da mesma perspectiva, defende a Rede como espaço das relações conceituais e a literatura como lugar de fronteira em que as relações híbridas são possíveis. Aproxima dessa forma a ciência e as artes pela via estrutural e conceitual.

Assim, o que realmente diferencia ciência de poesia não são os mecanismos internos, mas o marco epistemológico e de referência sobre a atuação de cada um: classicamente, a ciência tende a descobrir e a poesia a criar. Bem, já foram apresentados suficientes argumentos para vislumbrar que esta separação é, em si mesma, falsa: as duas criam, são representações, e as duas descobrem, são investigativas (MALLO, 2009a, p. 119).

Através do deslocamento de cada um de seu espaço próprio, promove o encontro ou a colisão como o autor se refere, criando o espaço impuro e mutante para que haja os descolamentos estéticos e conceituais. Ele ainda afirma:

Gosto de permutar estas operações, torná-las inversas, fazer da ciência uma espécie de poesia e da poesia uma falsa ciência. Permutar suas funções para criar um artefato não muito definível, borrado. Certamente tudo o que disse não o assumo como algo programático, mas como uma espontânea maneira de construir ficções e de olhar o contemporâneo (MALLO, 2012, p. 155).

Um exemplo emblemático é sua versão de “Parábola del Palacio”, em que substitui textualmente a figura do poeta pela do cientista, aproximando os dois na busca pela descrição da realidade e na ambição de dar forma simbólica ao universo através de uma escrita absoluta. O texto de Borges é composto por três versões da história de um poeta que procura descrever o palácio do imperador e sua infinita grandeza. O fato do texto de Borges ser composto por diferentes versões sobre o mesmo fato já promove a noção de relativismo da narração e da matéria narrada. Na primeira versão, o poeta o descreve em um pequeno poema que contém o palácio inteiro e em detalhes, porém o texto do poeta se perde e relatos informam ser composto de um verso ou de uma só palavra. Por arrebatado o palácio através da linguagem, lhe é decretada a morte. A segunda versão da história conta que no mundo não pode haver duas coisas iguais e, no instante em que o poeta pronuncia a última sílaba de seu poema, o palácio desaparece. A terceira versão, mais factual e sob a perspectiva do narrador (já que as primeiras são atribuídas às lendas), aponta que o poeta foi morto em função do imperativo da hierarquia entre escravo e imperador, e

seus descendentes buscam até hoje e nunca encontrarão a palavra do universo.

No texto de Mallo, além do personagem poeta ser substituído pelo cientista, alguns colchetes são acrescentados ao texto indicando anotações do cientista que busca equações que descrevam, por exemplo, o infinito dos jardins do palácio e as partículas de luz da região enfeitada. Assim como o poeta, chega a uma equação que contém o palácio e da mesma forma é morto pelo imperador. O ponto central da parábola, que consiste na demonstração de que a palavra do universo não é alcançável e que a arte não representa fielmente a realidade, pois, se assim o fizesse, duplicaria o mundo e duas coisas exatamente iguais não coexistem, é atribuído ao conhecimento lendário no conto de Borges e no de Mallo é atribuído ao conhecimento científico, pois é descrito através do Princípio de Exclusão de Pauli. As duas primeiras versões no conto de Mallo são chamadas de ficções metamatemáticas, e a versão considerada verdadeira conta que o cientista morreu no campo de concentração nazista em Bergen-Belsen e seus descendentes continuam buscando a Equação do Universo. Assim, Mallo apresenta uma leitura do mundo através da visão científicista, em sintonia com os grandes acontecimentos mundiais. Dessa forma, o autor apresenta seus instrumentos argumentativos e coloca em situação de paridade a arte e a ciência. O elemento opositivo está representado pela figura do imperador, e nele o autoritarismo e a intolerância, reforçada pela referência ao nazismo e aos campos de concentração no final do conto.

Para Borges, a partir do pensamento de Eliot, literatura e ciência se aproximam através da despersonalização da poética, representada pelo autor catalizador (que busca a impessoalidade da emoção da arte). Esta retórica segundo a qual o escritor não existe, que só pode escrever quando nega a si mesmo, sendo mero veículo de seu tempo, é recorrente no modernismo e aponta sua ausência. No entanto, para Mallo, a aproximação se dá justamente pela poética que há na ciência, no relativismo demonstrado no Centro de Massas, em que os deslocamentos espacial e temporal demonstram a poética da ciência. Esse posicionamento é evidenciado pela voz do narrador da “Parábola del Palacio” que afirma, “Coisa, além do mais, absolutamente alheia à ordem natural, pois é nessa compreensão da realidade e da ficção onde radicam a singularidade e grandeza de toda equação matemática.” (MALLO, 2011a, p.114), em um dos acréscimos feito ao texto de Borges quando comenta o fato do poema conter o palácio, isto é, do poema representar a realidade.

Dois textos do “Museo” também são interessantes para observar essa marca autoral de Mallo, pois os dois tematizam as aproximações e afastamentos entre as artes e a ciência, assim como explicitam os pressupostos artísticos de cada autor. Em “Del Rigor de la Ciencia”, primeiro texto do “Museo” e extrato de uma suposta obra chamada *Viajes de Varones Prudentes*, Borges descreve um império em que a arte da cartografia atingiu tal perfeição que o mapa do Império correspondia ponto a ponto ao próprio Império. No entanto, o narrador informa que as gerações seguintes entenderam que esse dilatado mapa era inútil e o entregaram ao tempo, restando nos desertos do oeste ruínas do mapa que representam para o país uma relíquia das disciplinas geográficas. Os mapas, como qualquer sistema representativo, são formas de linguagem que se apresentam de forma homogênea e linear, apontando para a impossibilidade de expressar a forma heterogênea e simultânea da realidade. As ruínas do mapa são as da própria ilusão realista.

Como é possível observar no texto de Borges citado na íntegra abaixo, a construção textual sobrepõe diferentes vozes e tempos narrativos, o que torna impessoal a autoria. Cada uma delas agrega pressuposições à leitura do texto, mas nenhuma certeza, uma vez que são reunidos por um narrador impessoal que assume uma posição compilatória. Segundo Zavala (2011), a sobreposição de discursos presentes no texto, como o do relato oral (indicado pela expressão de abertura do relato “Naquele império”), o do relato de viagem (indicado pelo título da obra de onde foi retirado o suposto extrato), da crônica historiográfica (indicado pelo tema) e da compilação editorial (indicada pela estrutura narrativa), compõe uma narrativa que tão pouco se caracteriza por um dos gêneros citados acima, ainda mescla o conto fantástico, o relato medieval e as histórias de aventura. Diferentes discursos colocados em convivência, como se pode observar no texto transcrito na íntegra abaixo:

Do Rigor na Ciência

... Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitos ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que

esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quarto, cap. XIV, Lérida, 1658 (BORGES, 1999b, p. 247).⁶³

A presença dessas diferentes vozes colabora para a construção irônica que provoca o deslocamento conceitual a respeito do rigor da ciência, já que não há uma posição clara do narrador e há a copresença de diferentes posicionamentos sobre o tema. O rigor, valor positivo atribuído à ciência, passa a representar a inutilidade. O narrador atribui às gerações seguintes a leitura do passado e introduz na voz do outro, quando cria esse texto apócrifo, a crítica aos mapas desmedidos de um imaginário Império. Ironia construída através de sobreposição de vozes e tempos, que se condensam em um extrato supostamente do século XVII. Texto citado por Borges em 1960 entre outros que compõem seu “Museo”, que fazem parte de sua miscelânea (a obra de um fazedor), que por si só já se constitui em um jogo de sentidos. Soma-se a isso o fato de o texto informar através do título que se remeterá ao campo científico, tratando da Arte da Cartografia, pertencente à Disciplina Geográfica, imbricando assim arte e ciência e desconstruindo o rigor do método científico através da construção poética artística, sem antes, claro, criar a ilusão de que se trata de um fragmento de um relato de viagem. Entre afastamentos e aproximações o fato é que tanto a ciência quanto a arte estão impossibilitados de representar o mundo e se essa representação fosse possível se apresentaria inútil.

63 Publicação original: “Del Rigor en la Ciencia

... En aquel imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruínas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, libro cuarto, cap. XIV, Lérida, 1658.” (BORGES, 1994, p. 119)

Seguindo a herança das citações, justaposições e recriações, Mallo o reescreve. Introduce mais um colaborador na construção de sentido do texto: a figura do revisor.

Do Rigor na Ciência
Naquele Império [pré Google Earth], a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. (...) [Viajes de varones prudentes, Suárez Miranda, livro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658, revisão de 2005] (MALLO, 2011a, p. 159).⁶⁴

No remake, Mallo faz duas pequenas alterações ao texto de Borges: acrescenta [*pré Google Earth*] e na referência informa que o texto sofreu revisão em 2005. O revisor, portanto, introduz uma nova referência temporal ao texto. Além dos já existentes: do livro citado (1658), do império (tempo do acontecimento), das gerações seguintes (tempo da crítica), das ruínas (tempo do museu), da edição de Borges (1960), temos agora referência ao ano de 2005. A revisão que coloca os mapas em relação temporal com *Google Earth* lança o leitor em um processo comparativo entre diferentes tecnologias cartográficas. Uma vez que o rigor deixa de ser um valor positivo atribuído à ciência, o recurso da Google, que busca também a representação total, dialoga com os métodos cartográficos antigos, pois tanto os satélites quanto os mapas manuais utilizam relações de escala e são igualmente fantásticos. A irrealidade da grande escala é a mesma da pequena escala, e as diferentes tentativas de representação do mundo, sejam elas via satélite ou não, remetem à noção de simulação. A cópia perfeita, ou a duplicação, são produtos impossíveis e inúteis. Como afirma Blanchot (2005),

[...] onde há um duplo perfeito, o original é apagado, e até mesmo a origem. Assim, se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornaria-se o volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis. (Essa perversão é talvez o prodigioso, o abominável Aleph) (p. 139-40).

⁶⁴ Cf. Original: Del Rigor de la Ciencia

En aquel imperio [pre Google Earth], el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. [...] [Viajes de varones prudentes, Suárez Miranda, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658, revisión de 2005] (MALLO, 2011a, p. 159)

Mallo cita esse conto de Borges em um de seus artigos quando trata das escalas. Afirma que a réplica perfeita na verdade é um tipo de monstruosidade. (MALLO, 2012, p. 85) A réplica, o clone e a tradução são formas inúteis que só passam a ser produtivas quando apresentam o erro, a diferença, o desvio. Só dessa forma as ruínas passam a ser relíquias. Só dessa forma uma reescrita de Borges que não pretende duplicá-lo faz sentido, não apagando a origem, mas fazendo conviver as duas instâncias em uma relação palimpsestosa.

Em “El Poeta declara su nombradía”, quarto texto do “Museo”, Borges constrói uma bipolaridade entre o homem e o literato na forma de versos atribuídos ao livro do séc. XII, *Do Diván de Abulcasim el Hadrami*, que descreve um poeta que convive ao mesmo tempo com a glória e a reputação, a humilhação e a angústia (seus instrumentos de trabalho). Nas duas versões transcritas na íntegra é possível observar as diferentes funções do poeta no mundo, um remetendo ao século XII e outro à década de 70:

O Poeta declara seu renome

O círculo do céu mede minha glória,
As bibliotecas do Oriente disputam os meus versos,
Os emires me procuram para encher-me de ouro a boca,
Os anjos já sabem de memória meu último *zéjel*.
Meus instrumentos de trabalho são a humilhação e a angústia;
Quem dera eu tivesse nascido morto.

Del Diván de Abulcásim el Hadramí (século XII)
(BORGES, 1999b, p. 250).⁶⁵
O Poeta declara sua fama

Em 1969 um homem aterrissa na superfície lunar. Havia ido com um sonho e regressou carregado de pedras [de repente a Lua era um artefato velho e cansado], conservadas agora em diferentes museus de nosso planeta. Nesse mesmo ano, jovens de diversos continentes praticam uma incipiente arte, agrupada sob o nome de

65 Publicação original: “El Poeta declara su nombradía

El círculo del cielo mide mi gloria,
las bibliotecas del Oriente se disputan mis versos,
los emires me buscan para llenarme de oro la boca,
los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.
Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia;
ojalá yo hubiera nacido muerto.
Del Diván de Abulcásim el Hadramí (siglo XII).”
(BORGES, 1994, p. 122)

LandArt: deixam pegadas nos gramados, no asfalto e nos desertos: a superfície terrestre como uma grande tela, mutação definitiva do natural para artificial.

Nova Jersey, um apartamento na Calle 9. Ao ver entrar o astronauta pela porta, com a cesta cheia de recifes na mão direita, apagam a televisão, servem outro café aguado, acendem um cigarro, desdobram planos e fictícias topografias sobre a mesa da sala, e o mais tímido sussurra, «Neil, tua viagem a Lua é a ação artística mais importante do século, tua pegada inicia uma modalidade artística, o *Moon-Art*».

[Historia plausible del Moon-Art, capítulo vil, Winston Calabrese, edit. Palabra y Esencia, México, 1975]

(MALLO, 2011a, p. 163).⁶⁶

No texto transcrito na íntegra é possível observar que Mallo não tem como temática nem a glória nem a humilhação do poeta, mas a nova modalidade de arte, em que os espaços naturais são apropriados pelo artista e passam ao estado artificial: as fictícias topografias. A Lua, agora objeto de museu, é cenário para a *Moon-Art*. O texto é dividido em dois momentos: primeiro parágrafo descritivo, sobre a expedição à Lua e o surgimento da *Land Art*. Dois acontecimentos ocorridos no ano de 1969. No segundo parágrafo, inicia uma narração em que Neil Armstrong aparece como personagem. Um grupo não nominado recebe Neil após sua expedição. Fazendo um jogo semântico e atribuindo sentido artístico à pegada, o mais tímido sussurra “Neil, tua viagem a Lua é a ação artística mais importante do século, tua pegada inicia uma modalidade artística, o *Moon-Art*” (MALLO, 2011a, p. 163).

Mallo em entrevista afirma que sua obra se aproxima da *Land Art* na medida em que a *Land Art* é um movimento que possui como proposta “fazer da

⁶⁶ “ Cf Original: El Poeta declara su nombradía

En 1969 un hombre aterriza en la superficie lunar. Había ido con un sueño y regresó cargado de piedras [de pronto la Luna era un artefacto viejo y cansado], conservadas ahora en diferentes museos de nuestro planeta. Ese mismo año, jóvenes repartidos en diversos continentes practican un incipiente arte, agrupado bajo el nombre de *LandArt*: dejan huellas en los céspedes, en el asfalto y los desiertos: la superficie terrestre como un gran lienzo, mutación definitiva de lo natural en artificial.

Nueva Jersey, un apartamento en la Calle 9. Al ver entrar por la puerta al astronauta, con la cesta llena de escollos en su mano derecha, apagan la tele, se sirven otro café aguado, encienden un cigarrillo, despliegan planos y ficticias topografias sobre la mesa de la sala, y el más tímido susurra, «Neil, tu viaje a la Luna es la acción artística más importante del siglo, tu huella inicia una modalidad artística, el *Moon-Art*».

[Historia plausible del Moon-Art, capítulo vil, Winston Calabrese, edit. Palabra y Esencia, México, 1975]”

natureza uma tela, uma instalação, ou seja, contradizer essa ideia tão infantil que temos de que a natureza não é ‘artificial’, que é ‘natural’.” (Barker, 2010, p. 344) Essa identificação que possui com a noção de não separação entre o natural e o artificial também o aproxima da realidade virtual, uma vez que a revolução tecnológica e a carga midiática alteram a relação pragmática e cognitiva do homem com o mundo, e, conseqüentemente, a relação entre a arte e o mundo físico. Sendo o mundo natural objeto artístico, nada impede que a lua passe a ser entendida como produto artístico. A intervenção de Neil inaugura essa modalidade.

Os textos analisados colocam em evidência a proposta de aproximação entre arte e ciência na medida em que aponta que há poética na ciência. Quando foi perguntado a Mallo o que é para ele *El Hacedor* de Borges, respondeu que se tratava da revelação de que a pulsão que ele sentia desde jovem de mostrar a poesia encerrada na ciência era possível. Para ele, não se tratava de, através de mecanismos ou instrumentos técnicos fazer literatura, como, por exemplo, os vídeos poesias, as poesias fônicas, as ciberpoesias, as holopoemas, entre outras. Buscava novas perspectivas a partir da natureza das metáforas que servem de suporte ao poema. Para Mallo, essas práticas poéticas são puramente performáticas, um ato público, ou dependem em excesso dos meios técnicos. Para uma verdadeira renovação, é necessário começar por desconstruir a própria linguagem poética. (RIVAS, 2012, p.10) Põe em prática um projeto que desafia as convenções de gêneros, estabelecendo paralelos entre poesia, ciência e o pensamento estético contemporâneo. A conjunção desse híbrido proporcionou “a construção de sua imagem pública, no meio do caminho entre a gravidade científica e a personificação midiática.” (RODRÍGUEZ-GAONA, 2010, p. 136) Rodriguez-Gaona ainda afirma que as apropriações, repetições, mutações e permutações são os recursos que o poeta utiliza para empreender uma via introspectiva, assumindo o corpo como um laboratório, como um campo de experimentação.

Como se pode observar, diferentes procedimentos são utilizados na reescrita dos diferentes textos que compõem a nova obra a fim de marcar seu estilo. Em *El Hacedor (de Borges) Remake*, além da temática de aproximação entre arte e ciência, uma de suas marcas estilísticas, também é possível perceber o esvaziamento estrutural e temático dos textos de Borges. Dessa forma, marca suas diferenças com relação à estética borgeana, exercendo

efetivamente seu papel autoral e seu estilo reafirmando seus pressupostos estéticos.

Inicialmente, pode-se observar que, paradoxalmente, como não poderia deixar de ser, algumas das reescritas são negações da escrita e do texto borgeano, como o texto “Delia Elena San Marco”, composto pela única frase “Este eu pulo.” (MALLO, 2011a, p. 37)⁶⁷ ou “Elvira de Alvear” composto por dois versos: “Tu não/ te conheço.” (MALLO, 2011a, p. 133)⁶⁸ Em “El otro tigre”, por sua vez, indica apenas um número de ISBN que corresponde à publicação pela Alianza Editorial da obra *El Hacedor* de Borges: ISBN 84-206-3333-X (MALLO, 2011a, p. 139) Estratégias usadas por Mallo que acabam por romper de forma contundente com as expectativas do leitor não só com relação ao tema original, como também com a manutenção do *topos* borgeano. (RIVAS, 2012, p. 6)

Muitos outros textos apresentam uma leitura irreverente da temática proposta no texto primeiro, atualizada ao contexto e aos valores estéticos contemporâneos e pautada na rotina cotidiana e na midialidade das relações com o mundo. As reescritas dos poemas “Arte Poética”, “La Luna” e “La Lluvia” são bons exemplos.

Na reescrita de “Arte Poética”, último poema antes do “Museo”, Mallo demonstra de forma muito expressiva seus referenciais estéticos. O título do poema por si só já é significativo, pois remete a obra clássica de Aristóteles que apresenta critérios estéticos para a criação poética. Borges constrói um texto em que apresenta o que entende por poesia, através de um poema composto por versos hendecassílabos agrupados em quartetos e com rimas plenas. Através das rimas subverte a métrica clássica, porém há reverência quando cita os nomes de Heráclito e Ulisses. Seu estilo pessoal é reforçado com a presença de imagens como as de espelhos e sonhos que indicam o estilo individual do autor. Em “Arte Poética”, a poesia é perenidade através do tempo em contraste com a continuidade e finitude da vida. O tempo, assim como representa a mudança e o percurso, portanto a passagem também revela a permanência da arte como eternidade. O ato poético é uma experiência estética e criativa que, através de seus símbolos, transforma-se em

⁶⁷ Cf. Original: “Éste me lo salto.”

⁶⁸ Cf. Original: “A ti no/ te conozco.”

um procedimento de autoconhecimento. O autor se constrói e é construído através da leitura.

O texto de Mallo, um poema composto por apenas sete versos livres, faz referência à passagem do tempo através da imagem de um barco dentro de uma garrafa. Depois de construir a cena que dialoga com a temática presente no poema de Borges, relacionando barco e tempo que passam assim como as águas, o poema é esvaziado linguisticamente, já que a primeira oração do poema é anulada de trás para frente.

Arte Poética

algo assim como um daqueles barcos
metidos numa garrafa.
Mas sem garrafa,
sem barco,
sem aqueles,
sem um,
sem algo.

(MALLO, 2011a, p. 155).⁶⁹

Ao mesmo tempo em que o fato de iniciar o poema com “algo assim” faz essa versão de “Arte Poética” dialogar com as anteriores, o esvaziamento que anula a cena poética desestabiliza qualquer relação que se possa esperar entre os dois poemas, o que se confirma de forma vertiginosa e crescente com o último verso que nega qualquer conexão quando afirma “sem algo”. Em formato circular, em uma dinâmica de construção e desconstrução da cena, representa a relação que estabelece com a tradição de forma metafórica: remetendo ao passado e esvaziando-o de sentido.

Em “*La Luna*” de Borges, poema de 93 versos, o autor utiliza a figura da lua e sua representação do inefável e inacessível para se referir ao tema da

69 Cf. Original: Arte Poética
algo así como uno de aquellos barcos
metidos en una botella.
Pero sin botella,
sin barco,
sin aquellos,
sin uno,
sin algo.
(MALLO, 2011a, p. 155)

distância entre a linguagem e a realidade. Através da dificuldade em nominar a lua o poeta se pergunta sobre a capacidade da linguagem de apreender e representar a realidade. A lua como imagem metafórica é tema recorrente dos poetas de todos os tempos por sua capacidade de representar o inalcançável e a perfeição estética e esse imaginário é citado no poema de Borges. O poeta recorre à biblioteca para conhecer a lua, porém não consegue nominá-la e sua beleza continua inapreensível. Em “La Lluvia”, por sua vez, Borges rememora a presença do pai através da chuva, que neste caso representa o tempo circular e o ciclo vida-morte.

No poema “La Lluvia” de Mallo, ele busca a descrição científica da gota de chuva, indicando medidas e volume e velocidade e comportamento espacial, e cita filmes da década de 60/70. Há uma indistinção entre literatura e cotidiano que tende a deslocar o literário de sua condição sublime, aproximando o texto de sua exterioridade. No poema “La Luna”, Mallo relaciona a perfeição estética da lua cheia ao logotipo de medicamentos, que representa o formato dos comprimidos. Mallo recria os dois poemas sem a forma ou a lírica dos textos primeiros. Como é possível observar nas reescritas, a proposta de Mallo consiste justamente na desconstrução do imaginário poético e metafórico associado à lua e à chuva, apresentando uma visão associada a imagens publicitárias e cinematográficas, além da leitura científicista do fenômeno meteorológico. Dessa forma, aproxima arte e experiência, que longe de tentar representar uma totalidade estruturante, traz para o universo literário os restos, os fragmentos e as versões do real.

A Chuva

O tamanho da gota oscila
entre 0,5 e 6,35 mm. Sua velocidade de caída
entre 8 e 32 km/h.

A medida que se precipita
vai ganhando massa ao chocar inelasticamente
com outras gotas,

não ha *Desayuno* com diamantes,
não ha *Cólera de Dios*,

não ha taxi drivers nem replicantes,

que saibam por que a gota
nunca se torna infinitamente grande.
(MALLO, 2011a, p.136)⁷⁰

A Lua

Cheia
(de Bayer)
(MALLO, 2011a, p. 135).⁷¹

Logotipo da Bayer S.A



Sua poética a partir de seu tempo e de seus referenciais estéticos e científicos está fortemente pautada na desconstrução estrutural e simbólica

⁷⁰ Cf. Original: La Lluvia

El tamaño de la gota oscila
entre 0,5 y 6,35 mm. Su velocidad de caída
entre 8 y 32 km/h.

A medida que se precipita
va ganando masa al chocar inelásticamente
con otras gotas,

no hay Desayuno con diamantes,
no hay Cólera de Dios,
no hay taxi drivers ni replicantes,

que sepan por qué la gota
nunca se hace infinitamente grande.
(Mallo, 2011a, p.136)

⁷¹ Cf. Original: La Luna

Llena
(de Bayer)
(MALLO, 2011a, p. 135)

da poesia por ele classificada como ortodoxa. A apresentação do poema em forma narrativa coloca em evidência a desconstrução proposta da poética como manifestação lírica, além da utilização da colagem e do hibridismo, que são empregados a fim de apontar para um não sentido, e não mais buscar através da mescla do diverso rearticular um novo significado a partir da justaposição. (KIFFER; GARRAMUÑO, 2014, p. 23) O uso de elementos da publicidade resulta em uma literatura que procura a mescla de diferentes recursos multimidiáticos. A publicidade para Mallo é uma forma de arte muito sofisticada que se transformou em um refinado centro de experimentos transculturais. (Mallo, 2012, p. 117) Busca, assim, expandir o campo literário a ponto de tornar a distinção entre literatura e não literatura inviável.

O uso de nomes de filmes, conjuntos musicais ou artistas, também é um recurso utilizado a fim de estabelecer conexões com o leitor, uma vez que “A fixação de um mundo referencial é um dos primeiros recursos que servem ao autor para definir a cumplicidade com o leitor, o que implica, por sua vez, inventar o leitor, criar um novo, diferente do suposto leitor generalista inventado pela antiga cultura *pop*.” (PORTA, 2010, p. 75) Os chamados *name-dropping*, funcionam como uma figura retórica que permite expressar a filia e a fobia (Porta, 2010, p. 76) e acabam por reformular o arquivo, agora em movimento e em constante fluxo. Além disso, como bem observa Deleuze, segundo Porta (2010) “O que não figura no dicionário, diz Deleuze, introduz uma instância de revolução no discurso: faz aparecer a história como matéria tangível, e não como abstração retrospectiva.” (p. 76)

Mallo pertence a um período em que muitos dos autores, conforme afirma Rodríguez-Goana (2010),

[...] abandonam a métrica e a arte menor (emblemáticas de posições conservadoras), ou em seu defeito, recorrem a eles ironicamente. A citada abertura estilística não só se limita ao predomínio do verso livre, pois exploram também formas mistas, que privilegiam do fragmentário aos poemas em prosa, dando passo a livros dificilmente catalogáveis dentro dos gêneros convencionais. Inclusive muitos dos poetas atuais praticam aproximações ao verbal que transcendem o próprio livro como formato (p. 64-5).

Buscam, portanto, inspiração em discursos extraliterários colocando em debate os limites do suporte livro e as convenções e normatizações da escrita e da leitura. Muitas vezes as obras possuem uma construção metaliterária e, no caso de Mallo, promovem um debate conceitual frente ao poema e ao livro. De

acordo com o crítico, essas características partem de um questionamento do eu e do lirismo tradicional que origina a busca por outros meios de alcançar uma experiência estética que não esteja circunscrita ao sublime (RODRÍGUEZ-GAONA, 2010, p. 65).

ENFIM... SEM FIM

A escrita como construção autoral e a apropriação como forma de criação são alguns dos debates metaficcionalis que são temas lidos e reescritos pelos autores contemporâneos a partir de Borges. Os diferentes processos intertextuais presentes nas obras analisadas demonstram que a produção contemporânea na prática da reescrita busca tematizar de forma metaliterária o debate sobre autoria e originalidade, não havendo melhor hipotexto ou objeto de pós-produção que o nome de autor Borges e seus textos para promoverem esse debate. Os deslocamentos sofridos pelos conceitos de autor e de obra permitem que a crítica lance novos olhares às produções contemporâneas e que também a literatura tematize esses deslocamentos na malha da ficção, experimentando e colocando em debate, através da forma ou da temática, questões referentes às relações entre autores e textos.

Nos trabalhos analisados a autoria pode ser abordada a partir de duas perspectivas distintas: observando a ressemantização da função autoral e os mecanismos de inserção do autor contemporâneo apropriação nos textos; ou observando a presença de Borges como autor personagem, que permanece presente no texto alheio quando tem seu nome e/ou seus textos apropriados. Dessa forma, a apropriação dos textos-Borges coloca em cena o autor apropriado e o autor contemporâneo e assim a autoria se faz duplamente presente, seja pela presença ausente do morto ou pela vivíssima, mas pretensamente ausente, presença do autor-leitor, seja ele crítico, compilador ou pós-produtor.

Os textos selecionados são uma amostra dos procedimentos possíveis e das diferentes formas de apropriação realizadas contemporaneamente a partir da obra de Borges. Outros tantos foram preteridos, mas se acredita que o corpus seja representativo das variações possíveis. A presença de Borges como personagem em muitas obras é um indicativo da presença do morto, ausência que se torna presente pela manutenção das mitografias que o identificam, pelas citações de metáforas e imagens por ele exploradas e pelo estilo marcante que imprimiu à narrativa de enigma, depois de apropriada de seu precursor Edgar Allan Poe. Já entre aquelas que possuem uma proposta de apropriação mais textual, pode-se observar que as duas obras de Borges mais apropriadas são,

não sem motivos, o conto “El Aleph” e a miscelânea *El Hacedor*, pois ambas tematizam questões de autoria e originalidade, o que serviu de motivação aos autores contemporâneos, que atualizam os temas e colocam textos e autores em uma dialética de continuidade e ruptura.

As obras analisadas que debatem a autoria e a originalidade via apropriação do nome de autor colocam em convivência o autor contemporâneo através de narradores em primeira pessoa e a figura mitográfica de Borges na categoria de personagem. Borges personificado na narrativa alheia carrega seus biografemas e suas mitografias, que são perpetuados e alimentados também pelas gerações seguintes. Construções mitográficas também exploradas pelos autores das obras para sua própria ficcionalização, através dos narradores construídos com traços biográficos que os identificam, funcionando como porta vozes de seus autores. Como bem previne Bakhtin (2011), a relação entre o autor e seus personagens deve ser assimétrica e pautada na exterioridade e na superioridade do autor. Quando essa norma é quebrada e autor e personagem passam a estar no mesmo plano, “já não há, de um lado, a verdade absoluta (do autor) e, do outro, a singularidade da personagem; existem apenas posições singulares, e nenhum lugar para o absoluto.” (TODOROV, 2011, p. XIX) A relativização das posições e o fato de toda confissão ou aproximação entre autor e narrador estar apoiada no “eu” que experiencia os acontecimentos e, sendo esse “eu” uma construção ficcional multifacetada e sem autoridade quanto à detenção da verdade, pois interpreta e cria versões dos fatos, desconstrói um suposto pacto autobiográfico, levando a narrativa ao campo da falsificação e da simulação, colocando em jogo também o leitor no processo de elaboração de versões.

Ao vasto universo de reescritas de Borges que recriam a atmosfera detetivesca, pertencem as duas obras escolhidas: a do peruano Jaime Begazo que toma como ponto de partida o conto “Emma Zunz” e, a partir de sua releitura, cria um personagem fabulador chamado Borges, que em conjunto com um narrador leitor e ouvinte que se comporta como detetive, criam diferentes versões para o conto; e a de Luis Fernando Veríssimo que se apropria da temática e da estrutura labiríntica borgeana e escreve uma narrativa em que os detetives são literatos, o assassino é o tradutor e o espaço da investigação é a biblioteca de Borges. Nos dois casos, a herança da narrativa de enigma de Borges está presente na composição das narrativas contemporâneas que apresentam estrutura e composição lógica, sobre as bases da intertextualidade

e da metaficcionalidade, o que resulta em sucessivas reescritas do gênero borgeano. No entanto, nenhuma das duas se apresenta na forma de uma narrativa policial clássica, assim como o conto de Borges: são na verdade duas falsificações. Ao invés das categorias narrativas bem definidas como prevê o gênero policial, o personagem Borges e o narrador Begazo se comportam como leitores detetives, oscilando papéis entre narrador, leitor e autor. O romance de Veríssimo também faz coexistir em um mesmo personagem diferentes funções, narrativas e a autoria do texto é dividida entre narradores, leitores e tradutores.

Pode-se afirmar que como estratégia narrativa a fim de ressignificar as funções das categorias narrativas, observou-se o uso da estrutura do relato de enigma e do relato autoficcional para subverter a ilusão do sujeito e da experiência. O relato supostamente verídico contado por uma voz dotada de falsa materialidade provoca o envolvimento do leitor de tal forma que torna possível apresentar a falsificação no interior da engrenagem de dois gêneros considerados referenciais. Esse efeito destabilizador só é atingido através da aproximação entre as funções de autor e narrador que a narração em primeira pessoa do singular promove e do uso do nome de autor Borges que reúne em si o universo referencial e mitográfico. Também se constatou que a presença de Borges personagem se dá na função de leitor, muitas vezes na posição de detetive-leitor, o que faz também ecoar nos textos a estrutura da narrativa de enigma por ele difundida, que explora a construção metafórica do leitor como detetive, o autor como assassino e a obra como enigma em construções literárias metafissionais. Assim as duas obras analisadas apresentam uma releitura da estrutura e das temáticas praticadas na narrativa de enigma, recriando os moldes apresentados e dando seguimento à dialética entre continuidade e ruptura na manutenção do gênero. Também utilizam os textos-Borges como forma de identificação e releitura das metáforas e figuras borgeanas e apresentam Borges como personagem, construindo diferentes construções narrativas a fim de tratar da autoria de forma metaficcional.

Tem-se, portanto, dois níveis de apropriação nas duas obras. O primeiro em *Borges e os Oranotangos Eternos* é realizado pelos narradores Vogelstein e Borges que, a partir da leitura do livro de Poe e de suas leituras imparciais dos fatos, apresentam cada qual uma versão para o mistério; já em *Los Testigos* o primeiro nível é realizado pelo narrador e pelo personagem Borges, pois

ambos manipulam e recriam o conto. O segundo em que tanto Veríssimo quanto Begazo recriam os textos-Borges e se apropriam de seu nome de autor, assumindo a função de autores leitores apropriaçãoistas. É interessante observar que mesmo em meio a essa confusão entre papéis e categorias narrativas, a função autor permanece presente, pois se faz necessária mesmo que ressemantizada e descentralizada. Através destes jogos metaficcionalis, as obras selecionadas perpetuam Borges como nome de autor, pois sua presença nominada como leitor e recriador é sublinhada, assim como seus textos-Borges, que o fazem atuar no texto alheio via metáforas e imagens que o identificam. Dessa forma, o passado se torna presente, e o morto retorna à malha textual.

Já através das análises das obras “El Especialista o La verdad sobre ‘El Aleph’”, *El Aleph Engordado* e *El Hacedor (de Borges), Remake*, foi possível observar a relação que autores contemporâneos estabelecem com o conto “El Aleph” e com o livro *El Hacedor* de Borges. Através de uma manipulação explicitamente textual, o debate sobre autoria e originalidade é apropriado, a função autoral ressemantizada em novos formatos e as marcas autorais são reforçadas pelos autores contemporâneos, mesmo entre aqueles que propõem a negação da autoria.

O distanciamento ou a maior aproximação do texto primeiro é um dos fatores diferenciadores entre as obras analisadas. Enquanto Katchadjian constrói uma relação no campo da manipulação textual, Fontanarrosa promove um afastamento e uma recriação livre, já que utiliza a trama de “El Aleph” como pano de fundo, sem deixar de estabelecer conexões explícitas com o texto de Borges. Mallo mescla os dois procedimentos na totalidade do livro, utilizando tanto a paródia quanto a criação livre para marcar as diferenças estilísticas e exercer sua função autoral. De diferentes formas, o segundo autor marca sua presença no texto quando defende seu projeto de apropriação e com ele uma determinada forma de relação com o passado e a memória literária.

Pode-se afirmar que a partir da matriz textual de “El Aleph” diferentes obras foram reescritas. Os textos analisados apresentam reescritas bastante diversas em termos estilísticos, porém possuem como ponto em comum um posicionamento crítico e desconstrutor com relação aos textos-Borges. As reescritas de Fontanarrosa e Fogwill deixam entrever as diferentes vozes no

texto: Borges como um nome que deve ser combatido e suplantado que reverbera através de seus textos-Borges; e as vozes dos autores apropriacionistas, que buscam marcar sua presença através da postura crítica, seja pela via da ironia, seja pela via realista. A reescrita de Katchadjian também possui como proposta a desconstrução e a extrema crítica com relação à biblioteca canônica, porém em função de suas vinculações com a estética das vanguardas a desconstrução da figura do autor é algo latente, o que em certa medida impede que o segundo autor se coloque para além do lugar da contestação. A vanguarda estando hoje na condição de movimento histórico aponta para a impossibilidade de ruptura pelos mesmos procedimentos reutilizados pelas neovanguardas, pois estando a negação da arte transformada em uma estética artística, inviabiliza qualquer efeito de choque ou ruptura. “A neovanguarda, que volta a encenar a ruptura vanguardista com a tradição, transforma-se em manifestação vazia de sentido, a permitir qualquer possível atribuição de sentido.” (BÜRGER, 2012, p. 116)

A apropriação do sentido metafísico do aleph e do posicionamento erudito representado pelo narrador Borges são combatidos pelos autores contemporâneos quando interpretam o aleph como efeito de um processo alucinógeno ou resultado da má acuidade visual que o confunde com a visão de um televisor de meia polegada. Tanto a crítica mordaz quanto a cômica deslocam os textos-Borges do lugar da narrativa filosófica e erudita e os colocam no espaço da escrita da vida mundana. A autoria e a originalidade dos textos são praticadas pelos autores que assumem a função de autor-leitor crítico que desloca temporal e espacialmente um texto de seu universo de sentido e de seu lugar no cânone a fim de colocá-lo em questionamento.

Em “O Remake de Agustín Fernández Mallo”, dedicado à análise de alguns textos que compõem a obra de Mallo, a apropriação mescla reescritas paródicas e apropriações livres dos títulos e temas borgeanos. Na análise foi possível observar os pressupostos estéticos que aproximam e afastam os dois autores e como Mallo pratica a apropriação tanto do texto borgeano quanto de suas desconstruções teóricas. É interessante apontar que o prólogo, como discurso paratextual, normalmente possui como função fazer uma mediação entre a obra e o leitor, apresentando o eixo temático central da obra e suas motivações. Neste caso o fazem de forma singular, apresentando a obra através de um texto ficcional, apontando que o eixo temático que dará unidade à miscelânea será justamente o ato apropriacionista na constituição

da originalidade e da autoria. Os epílogos, por sua vez, indicam o caráter autobiográfico dos textos e a concepção de obra como constituição autoral. As duas versões de “Borges y yo” indicam as duas formas de apropriação praticadas por Mallo em toda a obra: a paródia e a recriação livre dos textos borgeanos. A relação entre os autores, como descreve no conto, não é hostil ou amistosa: somente é. Mallo desloca o texto primeiro de seu tempo e lugar, ressemantizando-o sob nova autoria, sem, no entanto, deixar de mostrar a presença borgeana de forma palimpsetuosa. A autoria apócrifa praticada no *Museu* evidencia a proposta de escrever como outro, de encontrar-se como outro na escrita, duplicando autores, leitores e textos. A citação falsa metaficcionaliza também o ato da apropriação. Dessa forma, o sujeito e a obra desaparecem como identidades fixas e passam a se constituir no universo textual.

A relação que Mallo constrói com o cânone pretende se pautar pela neutralidade, isto é, uma relação que não tem como mote principal o ataque ou a reverência. Porém, sua vinculação com a Geração Nocilla que possui como bandeira a estética da contra-arte aponta para uma proposta combativa. A apropriação dos textos-Borges contém em si a dubiedade de ao mesmo tempo reverenciar o cânone e com ele todos os valores modernos e também o maior representante da irreverência criativa e apropriacionista, um precursor da pós-modernidade. Dessa forma, cria seu precursor e se apropria dele. Afirma em conferência, na Casa de América em participação a Noche de los Libros de 2009.

O que mais me interessa nele é o caráter monstruoso; isto é, para mim a literatura de Borges é monstruosa em si mesma. Entendendo por monstruoso o que acredito que seja etimologicamente: *aquilo que não está em sua própria natureza*. A literatura de Borges está absolutamente composta por outras literaturas. Está absolutamente composta, como sabemos, com citações de alguns autores contemporâneos e outros, quase sempre, antepassados. E essa forma de armar um monstro, de reunir fragmentos, adapta-los a suas necessidades é o que sempre me interessou mais nele (MALLO, 2009b).

Mallo adota o mesmo caráter de monstruosidade, já que também reúne relatos, poemas e citações de diversas fontes, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo expresso com a obra de Borges. A neutralidade pretendida permite um distanciamento que proporciona uma manipulação mais descompromissada do passado, o que o coloca em sintonia com a estética

que abole dicotomias, fronteiras e relações de influência.

Pode-se concluir que a obra de Agustín Mallo, ao mesmo tempo em que copia a proposta de compor uma miscelânea, conjunto não uniforme de textos (coletânea sem uma ligação temática, que compõe uma obra com um projeto metaficcional e de composição da imagem do autor), composto por diferentes gêneros e autorias, se utiliza de outros recursos e procedimentos para chegar aos mesmos objetivos temáticos e metaficcionais almejados por Borges. Reescreve, portanto, os textos que compõem o livro a seu modo e estilo.

A maioria dos textos analisados parodia o texto de Borges. A reescrita paródica, ao mesmo tempo em que mantém textualmente a estrutura geral do texto primeiro se utilizando das palavras do autor, cria uma nova versão, desviando-as do seu sentido ou do seu contexto original. Estruturalmente, como observa Genette, estabelecem um espelhamento textual que visa mostrar as diferenças entre as escritas e, na perspectiva pragmática de Hutcheon, estabelecem uma relação simultânea de continuidade e ruptura com o texto de Borges, uma vez que é a “‘consciência histórica’ da paródia que lhe dá o potencial para, simultaneamente, entender os mortos, por assim dizer, e também para lhes dar nova vida” (HUTCHEON, 1989, p. 128 apud BETHEA E DAVYDOV, 1981, p. 8). No entanto, “Assinalam menos um reconhecimento da ‘insuficiência das formas definíveis’ dos seus precursores (Martin 1980, 666) que o seu próprio desejo de pôr a ‘refuncionar’ essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades.” (HUTCHEON, 1989, p. 15) Observa-se que Genette sente a necessidade da criação de um regime sério em sua classificação para abarcar as obras que transformam ou imitam sem uma relação com as funções lúdica ou satírica. O estudo de Linda Hutcheon mantém a ironia como instrumento crítico, porém alarga o campo da intencionalidade da paródia que passa a abarcar da “admiração respeitosa ao ridículo mordaz” (HUTCHEON, 1989, p. 28). Também se afasta do modelo dos gêneros clássicos analisando a funcionalidade crítica dos textos paródicos para além da contestação das formas e temas, atribuindo a elas função política e social. No entanto, acredita-se que frente à produção literária do século XXI, uma terceira possibilidade de relacionamento com o passado pode ser somada às duas citadas: uma produção lúdica em que não se observe em sua estrutura o fato do hipotexto determinar o hipertexto e

que sua funcionalidade não seja centralizada na transgressão e na ruptura. O suporte teórico dedicado às artes contemporâneas, fortemente inseridas em uma relação de consumo e reciclagem, parece ser mais apropriado para se observar a relação que se estabelece na maior parte dos textos reescritos de Mallo. A pós-produção, definida por Bourriaud em 2004 (2009b), busca abolir a distinção entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. (p. 08) A reciclagem de formas e temas, a desconstrução dos gêneros textuais e seu crescente hibridismo com outras linguagens, são marcas da pós-produção no literário. O texto do passado como matéria prima para a produção literária transforma as relações entre obras e autores, de distintos tempos e espaços, em tema e em procedimento criativo. Nesses casos, o hipotexto não funciona como alvo, mas como experiência. “Ele tem o mesmo estatuto de um acontecimento; ou de uma impressão, no sentido proustiano: ele atualiza fora do tempo, no Tempo puro, uma sensação real. O hipotexto é a experiência (direta, por que não?) que dá origem ao hipertexto; mais do que isto: é a substância – o tema; a literariedade – deste texto segundo.” (PASSINI, 2010) Uma reescrita de função prioritariamente estética e criativa, essencialmente metaficcional e sem qualquer função utópica. Como afirma Passini, “a reescritura não tem função; ou melhor, sua função é ser.” (2010, s/p) Por isso, foi preciso um maior trânsito pelo campo das artes plásticas e buscar o conceito de apropriação de Bourriaud que se diferencia das outras formas de intertextualidade até então teorizadas, por apresentar como perspectiva as relações entre textos pautadas em uma atitude descompromissada com heranças que essa relação possa estabelecer.

A análise dos textos selecionados neste trabalho indica que a miscelânea de Mallo se diferencia dos outros textos do corpus, pois a operação realizada na recriação na maioria dos textos de Borges se distancia muito da relação propriamente textual ou estilística, em função disso, o aparato teórico dedicado às relações intertextuais paródicas se torna insuficiente. Na reescrita da maior parte dos textos da obra, a proposta de Mallo se centra nas temáticas que são recriadas em novos contextos narrativos, estilísticos e linguístico de forma descompromissada com a estrutura e significado do texto primeiro. A leitura e as relações ocorrem em rede e a pós-produção desloca o texto primeiro de seu espaço e tempo, sem a busca de uma superação ou crítica. No entanto, copia a proposta geral da obra de construir uma figuração

autoral, o que significa dizer que ao mesmo tempo em que parodia a obra como um todo, pós-produz alguns textos que a compõem. Como bem sugere Hutcheon (1989), “temos que alargar o conceito de paródia para ajustá-lo às necessidades da arte do nosso século - uma arte que implica um outro conceito, algo diferente, de apropriação textual.” (p. 22) Considerando que a autora se refere ao século XX e que, em outro trecho de seu livro, aponta as diferenças entre as manifestações modernas, o plágio e os jogos contextuais livres, afirmando que “Muito embora a paródia ofereça uma versão muito mais limitada e controlada desta ativação do passado, dando-lhe um contexto novo e, muitas vezes irônico, faz exigências semelhantes ao leitor mas trata-se mais de exigências aos seus conhecimentos e à sua memória do que à sua abertura ao jogo.” (HUTCHEON, 1989, p. 16), faz-se necessário mais uma vez o alargamento dos conceitos a fim de atender a algumas manifestações literárias do século XXI.

Outro fator comparativo entre as reescritas analisadas é a função autoral exercida por cada autor: a autoria crítica praticada por Fontanarrosa e Katchadjian e a autoria pós-produtiva praticada por Mallo. Essa é uma diferença significativa em alguns textos de Mallo com relação às outras analisadas, pois dada a sua vinculação com as multimídias e a arte *pop*, a sua forma de apropriação muitas vezes se distancia da prática intertextual assim como é definida pelas teorias literárias. Além disso, manipula o texto primeiro deslocando-o de seu campo de sentidos, fazendo com que conviva com o contexto não literário ou erudito. Transforma a biblioteca em instrumento de inspiração e ferramenta de trabalho, sem deixar de colocar em funcionamento também outras referências ao patrimônio cultural mundial e à vida cotidiana a fim de marcar seu tempo e seu nome de autor. Essa atitude o diferencia das obras de Fontanarrosa e Fogwill, por exemplo, que possuem reverberações das apropriações realizadas nas décadas de 80, com forte função crítica e desconstrutora pautada na superação do passado. Fontanarrosa pela via irônica e Fogwill pela narrativa realista de engajamento político e histórico realizam uma leitura extremamente carregada de crítica e dessa forma criam novos textos que reverberam os textos de Borges, mas sempre entendendo Borges como uma herança que deve ser questionada. Katchadjian já segue uma linha mais conceitual e de experimentação estética que o aproxima de Mallo, porém seu resultado neovanguardista é mais agressivo, uma vez que

corrompe o texto e a figura de Borges quando altera a voz do narrador Borges. Mallo, por sua vez, quando não está parodiando, recria livremente os textos, o que faz transparecer em seu trabalho uma atitude mais pós-produtiva que não visa uma superação ou crítica da obra de Borges, além de apresentar formas híbridas e proposta estética conceitual, como bem explica Mora (2011):

O livro de Fernández Mallo tende a *deslocar e* descontextualizar o original borgiano até diluí-lo, *como objeto pop*, em nossa contemporaneidade referencial. É utilizado como citação e projetado como objeto artístico. Seu propósito (não agressivo como o de Katchadjian, mas sim lúdico e até paródico) é situar o hipotexto de Borges como uma partida de jogos a partir do qual tece referências, não somente literárias. Desse ponto de vista, e considerando o quanto o livro é *transmedia*, seu lugar de localização estética está para além do literário, em direção a certos procedimentos artísticos do tipo conceitual (p. 268).

As diferenciações que se podem observar entre as reescritas analisadas apontam para novos alargamentos conceituais ou novos trânsitos pelos conceitos das artes plásticas, a fim de abarcar as diferentes manifestações de apropriações, além de entender a função autoral de forma ressemantizada. As diferentes formas de relação intertextuais utilizadas apontam para as diversas funções autorais presentes, em que, a partir de um posicionamento crítico ou pós-produtor, é possível transitar na matéria alheia colocando autores vivos e mortos em convivência, seja ela conflituosa ou não.

Nessa perspectiva, observa-se que a noção de tradição é questionada ou perde o peso da influência como relação hierárquica entre obras e autores. No entanto, o texto canônico existe e é reconhecido (seja na visada crítica ou reverencial), sendo chamado ao presente a fim de fazer conviver obras e autores em diferentes espaços e tempos sem uma relação estreita de antes e depois, pois não há mais a defesa de uma oposição entre tradição e inovação. Não se trata da manutenção de uma continuidade ou origem, mas sim uma repetição que produz Outro, do surgimento do outro na reiteração. Assim, repetir ou reescrever não segue a lógica da cópia de um modelo, trata-se antes de uma autoconsciente manipulação de códigos, gêneros ou modos narrativos que rompe com qualquer continuidade pacificadora. A partir desse contexto, o que se esperava encontrar é o que Souza (2011) afirma em seu texto:

Nas lições de Borges para a literatura do presente – contaminada pela metaficção, pelo convívio estreito entre documento e ficção, teoria e ficção, verdades e mentiras, *bartlebys* e companhias – o que

se propõe é a prática da irreverência diante de sua obra, da mesma forma que ele assim entendia a leitura da tradição. O mimetismo e a subserviência aos modelos não constroem boa literatura, pois a leitura dos clássicos e das tradições exige rupturas e clama por um diálogo impertinente com os precursores (p. 99).

Acredita-se que é dessa busca por novas relações com o passado que nasceram as obras aqui analisadas, que, além de colocar em evidência a apropriação do texto alheio, debate a ressemantização da autoria em textos que fazem conviver mais de um autor. O resultado frutífero das aproximações e rupturas presentes na apropriação é o fato de dois autores coabitarem a mesma obra, defendendo seus posicionamentos estéticos e transitando pela biblioteca com irreverência, reescrevendo seu passado, não deixando de defender seus princípios estéticos e marcando sua voz autoral. Como bem lembra Crespo (2012a), “Para sair de Borges deve parodiá-lo. Deve homenageá-lo e zombá-lo simultaneamente, para lembrá-lo e o relativizar no mesmo gesto.” (p. 56)

Na observação do panorama aqui traçado a partir dos textos analisados é possível perceber uma variedade de atitudes e posicionamentos que apontam para um vasto campo de possibilidades de tratamento estético e posicionamentos ideológicos, uma vez que é uma característica dos tempos atuais a coexistência ou inexistência de estilos, tendências, escolas. Assim, em tempos contemporâneos, temos a coexistência de narrativas que praticam a apropriação em uma perspectiva mais imitativa e de manutenção de uma relação vertical entre passado e presente com reverência à origem; ou em uma perspectiva crítica e desconstrutora da tradição; ou ainda que buscam estabelecer uma relação horizontal não hierarquizada de manipulação do passado reafirmando a irreverência do ato da pós-produção. Há obras que mantêm os pressupostos estéticos modernos reeditando as mesmas construções textuais no debate da autoria e originalidade, assim como há obras de diálogo aberto com as mídias e as tendências *pops* pós-modernas, criando novos formatos para debater o mesmo tema. Todas, de alguma forma, mantêm viva a dinâmica da ruptura e continuidade com o passado, passado esse aqui representado pelo nome Borges e seus textos. Como o autor é “um outro eu que organiza, estabelece, determina, e certamente, significa.” (PREMAT, 2006a, p. 314), as reescritas dão novas significações aos textos.

A análise das reescritas dos textos-Borges parte dos alargamentos conceituais de autoria e originalidade propostos por Menard e Duchamp, no

entanto se trata de reescritas de textos canônicos e de um autor consagrado que não necessita que lhe sejam atribuídos valor artístico, assim como fez Duchamp com o urinol manufaturado levado ao museu. Tão pouco visa demonstrar a leitura anacrônica de um mesmo texto palavra por palavra, pois, na maioria dos casos, o texto é manipulado e reescrito. Nas práticas contemporâneas, os autores assumem a função de leitores e promovem as ressignificações dos objetos do cotidiano e do cânone, assim como Menard e Duchamp, mas, diferentemente das duas propostas estéticas precursoras, manipulam o texto a fim de fazer dele matéria para novas produções e acabam por reafirmar a autoria, fazendo do nome do autor um adjetivo que identifica um texto, um estilo ou um personagem, tornando presente nos textos o autor morto.

Assim como se reforça a presença autoral do autor morto, também se reafirma o lugar da autoria do autor contemporâneo. Os autores apropriaçãoistas encontram mecanismos narrativos e/ou estilísticos para sublinhar sua presença, fazendo com que seu nome também ganhe voz na narração em convivência com o autor consagrado e apropriado. Percebe-se uma forte adjetivação autoral e o uso das estruturas narrativas a serviço da construção automitográfica, tanto na defesa de posicionamentos críticos quanto estéticos. Da posição de autor-leitores, transformam a leitura fora do lugar e do tempo em uma estética da não originalidade. Pode-se observar que os autores estão muito presentes, não mais na posição de autoridade, mas como tema ou como demarcadores de um espaço e de um tempo. É latente a importância da instância autoral mesmo em formas e temáticas alheias. São imagens e vozes presentes através das categorias narrativas do narrador e do personagem e de marcas textuais que apontam para uma adjetivação autoral que busca se definir no caótico universo das intertextualidades.

Borges reverbera nas literaturas contemporâneas. O morto se faz vivo e a sua ausência presente torna possível a convivência entre o passado e o presente. Através da ficcionalização do autor e da prática da apropriação, assim como fez Borges, coloca-se em debate o conceito de autoria, originalidade e relações de influência. Frente a uma biblioteca que parece conter tudo, resta ler para reescrevê-la, essa parece ser a máxima dos autores do século XXI. A dialética entre textos e autores, continuidades e rupturas, torna-se cíclica, pois Borges que se apropriou de seu passado hoje é apropriado pelos autores contemporâneos, e assim sucessivamente, em uma infinita reescrita.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, H. *La Biblioteca en Ruinas: preguntas de fin de siglo*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1995.

AGAMBEN, G. O Autor como Gesto. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AIRA, C. El Tiempo y el Lugar de la Literatura. *Revista de Artes y Letras*, n. 19, verano, p. 1-12, 2009-2010.

ALEMIAN, E. Nota sobre El Aleph Engordado, de Pablo Katchadjian. *Blog Ezequiel Alemian [Nota de imprensa]*. 2010. Disponível em: <<http://ezequielalemian.blogspot.com.br/2010/06/nota-sobre-el-aleph-engordado-de-pablo.html>>. Acesso em: 15 jun 2014.

ALFAGUARA. *Dossie Agustín Fernández Mallo: El hacedor (de Borges) Remake*. Espanha, 2011. 13p.

ÂNGELO, A. L. P. P. *Tradição e transgressão no conto policial de Jorge Luís Borges*. 211f. 2006. Tese (Doutorado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura – UFSC. Florianópolis: [s.n.], 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/89452/231901.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 20 dez 2014.

ÂNGELO, A. L. P. P. O Conto Policial de Jorge Luís Borges: cânone e marginalidade. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 22, p. 207-220, 1sem., 2007. Disponível em: <www.uff.br/revistagragoata/ojs/index.php/gragoata/article/.../288/290>. Acesso em: 24 nov. 2014.

ARAÚJO, J. L. M. Borges e o invisível espaço da escritura. *Signótica*, v. 17, n. 1, p. 73-90, jan./jun. 2005. Disponível em: <<http://revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/3736/3491>>. Acesso em: 15 jan 2015.

ARTIÈRES, P. Arquivar a Própria Vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21,

p. 9-34, 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em: 17 out 2014.

BAKHTIN, M. O Autor e a Personagem na Atividade Estética. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. 6 ed. São Paulo: Martin Fontes, 2011.

BALBONTÍN, P. R. El Caso Mallo: crisis de la autoría en la sociedad de la información. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, v. 39, n. 1, p. 255-278, 2014.

BARILI, A. *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de identidad del escritor latinoamericano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

BARKER, J. Entrevista con Agustín Fernández Mallo: el mundo a través de cristales, pantallas y libros. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, v. 35, n. 1, p. 341-350, 2010.

BARTHES, R. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. Da Obra ao Texto. In: _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, R. Texto (Teoria do). In: _____. *Inéditos: teoria*. v.1. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 261-289.

BARTHES, R. A Morte do Autor. In: _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

BARTHES, R. *A Preparação do Romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BASTOS, F. I. Borges e o Conto Policial. *Matraga*, Rio de Janeiro, n. 4-5, p. 41-

43, jan-ago, 1988. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga04_05/matraga4e5a06.pdf>. Acesso em: 15 ago 2014.

BEGAZO, J. *Los Testigos*. Palma de Mallorca: Edicions Cort, 2005.

BEGAZO, J. *Jaime Begaço presenta la novela La Frontera: Entrevista*. Lima. 25 jul 2014. [vídeo *online*]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QwiBCJSFQwg>>. Acesso em: 15 jan 2015.

BENJAMIN, W. O Autor como Produtor. *In: _____ . Magia e Técnica, Arte e Política: obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. *In: HEIDERMANN, W. (Org.). Clássicos da Teoria da Tradução*. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2010.

BEZERRA, P. Polifonia. *In: BRAIT, B. (org.). Bakhtin: conceitos chaves*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

BLANCHOT, M. O Infinito Literário: o Aleph. *In: _____ . O Livro por Vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 136-140.

BLOOM, H. *Angústia da Influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, J. L. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

BORGES, J. L. *El Hacedor*. 22. ed. Buenos Aires: Emece, 1994.

BORGES, J. L. *Obras Completas (1923-1949)*. V.1. Buenos Aires: Emece, 1996.

BORGES, J. L. *Obras Completas: (1923-1949)*. V. I. São Paulo: Globo, 1998.

BORGES, J. L. *Jorge Luís Borges: en Sur (1931-1980)*. Buenos Aires: Emece, 1999a.

BORGES, J. L. *Obras Completas: 1952-1972*. V. II. São Paulo: Globo, 1999b.

BORGES, J. L. *Obras Completas: 1975-1988*. V. IV. São Paulo: Globo, 1999c.

BORGES, J. L.; DI GIOVANNI, N. T. *Um Ensaio Autobiográfico*. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, J. L. *Ficciones*. 15. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2009a.

BORGES, J. L. *Obras Completas IV*. 2. ed. Buenos Aires: Emece, 2009b.

BORGES, J. L. *Miscelanea*. Barcelona: Debolsillo, 2011.

BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

BOURRIAUD, N. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BOURRIAUD, N. *Radicante: por uma estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRATT, B. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2008.

BÜRGER, P. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CABALLERO, J. The borgesian monad contaminated and Buenos Aires photobombed: Pablo Katchadjian's el Aleph engordado and Pola Oloixarac's Las Teorías Salvajes. *Lucero*, v.1, n. 22, 2012.

CALLES, J. *Literatura de las Nuevas Tecnologías: aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*. 925f. 2011. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidad de Salamanca, Facultad de Filosofía. Salamanca: Universidade de Salamanca, 2011. Disponível em: <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/110856/1/DFLFC_Jara_Calles_Literatura_de_las_nuevas-tecnologias.pdf>. Acesso em: 20 jan 2015.

CALVO, J. La Historia de la Nocilla. *La Vanguardia*, 12 de setembro de 2007.

[documento eletrônico]. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20070912/53397180493/la-historia-de-la-nocilla.html>>. Acesso em: 17 dez 2014.

CAMPRA, R. Los Arquétipos de la Marginalidade. In: LIMA, J. L. (org.). *Lectura Crítica de la Literatura Americana: actualidades fundacionales*. Tomo IV. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997.

CANDIDO, A.; *et all.* *A Personagem de Ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CARRIZO, A. *Borges el Memorioso: conversaciones de J.L.B. con Antonio Carrizo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

CASTRO, J. E. De Eliot a Borges: tradición y periferia. *Iberoamericana*, n. 26, v. 7, p. 7-18, 2007. Disponível em: <<http://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/870/553>>. Acesso em: 20 fev 2015.

CASTELLI, N. Prosopopeya: retórica de la autobiografía. In: _____. *El Espacio Autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.

CERVANTES, M. *Don Quixote de la Mancha*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

CHARBONNIER, G; BORGES, J. L. *El Escritor y su Obra: entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luís Borges*. México: Siglo XXI, 1967.

CHARTIER, R. *A Aventura do Livro: do leitor ao navegador : conversações com Jean Lebrun / Roger Chartier*. São Paulo: Imprensa Oficial; Universidade Estadual Paulista, 1999.

COMPAGNON, A. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2003a.

COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003b.

- COMPAGNON, A. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- COSTA, R. (Org.). *Limiares do Contemporâneo*. São Paulo: Escuta, 1994.
- CHRISTOFE, L. *Intertextualidade e Plágio*: questões de linguagem e autoria. 192f. 1996. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 1996.
- CRESPO, N. *Parodias al Canon*: reescrituras en la Literatura Hispánica Contemporánea (1975 – 2000). Buenos Aires: Corregidor, 2012a.
- CRESPO, N. Borges Parodiado: help a él de Enrique Fogwill. *Cincinnati Romance Review*, n. 34, p. 158-175, 2012b. Disponível em: < <http://www.cromrev.com/volumes/vol34/011-vol34-crespo.pdf> >. Acesso em: 10 jun 2015.
- DERRIDA, J. O Livro por Vir. In: DERRIDA, J. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora34: 1998.
- ECO, U. A Estrutura do Mau Gosto. In: *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: NOSTRAND, A. D. (Org.). *Antologia de Crítica Literária*. Rio de Janeiro: Lido, 1968.
- ELIOT, T. S. A Função da Crítica. In: _____. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FARACO, C. A. Autor e Autoria. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chaves*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- FAULHABER, P.; LOPES, J. S. L. (Orgs.). *Autoria e História Cultural da Ciência*.

Roger Chartier. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

FERRER, M. *Borges y la nada*. London: Tamesis, 1971.

FIGUEIREDO, E. Formas e variações autobiográficas: a autoficção. In: _____. *Mulheres ao Espelho*: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FIGUEIREDO, V. L. F. O Assassino é o Leitor. *Matraga*, n. 4-5, jan-ago, p. 20-26, 1988. Disponível em: < http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga04_05/matraga4e5a03.pdf >. Acesso em: 16 maio 2015.

FOGWILL, R. E. *Help a él*. Madrid: Editorial Periférica, 2007.

FONTANARROSA, R. *20 años con Inodoro Pereyra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

FONTANARROSA, R. *El Rey de la Milonga y Otros Cuentos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?*. 3. ed. Lisboa: Veja, 1997?.

FOUCAULT, M. Outros Espaços. In: _____. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAGLIARDI, C. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. *Estudos Avançados*, v. 24, n 69, São Paulo, p. 285-299, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200018&script=sci_arttext>. Acesso em: 01 mar 2015.

GENETTE, G. *Palimpsestos*: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.

GENETTE, G. *Palimpsestos*: a literatura de segunda mão : Extratos. Belo Horizonte: FALE/UFMG: 2006.

GOMES JUNIOR, G. S. *Borges Disfarce de Autor*. São Paulo: Educ, 1991.

HUTCHEON, L. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACOB, C. Prefácio. In: BARATIN, M; JACOB, C. (Org.). *O Poder das Bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

JUNQUEIRA, I. Eliot Ensaísta. In: ELIOT, T. S. *Ensaíos*. São Paulo: Art Editora, 1989.

KATCHADJIAN, P. *El Martín Fierro Ordenado Alfabéticamente*. Buenos Aires: IAP, 2007.

KATCHADJIAN, P. *El Aleph Engordado*. Buenos Aires: IAP, 2009.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. *Expansões Contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

KLINGER, D. Escritas de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.12, p. 11-30, 2008. Disponível em: < <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>>. Acesso em: 26 mar 2015.

KLINGER, D. *Escritas de Si, Escritas do Outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KLINTING, H. El lector detective y el detective lector. *Variaciones Borges*, n.6, p. 144-159, 1998. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0605.pdf>>. Acesso em: 23 abr 2015.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAFON, M. A Poética del Prólogo. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.7, Oct, 1999.

LEFERE, R. *Borges entre Autorretrato y Automitografía*. Madrid: Gredos, 2005.

LEJEUNE, P. *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MAGALHAES FILHO, J. S. *Diz-me com quem andas... intertexto e intertextualidade: uma leitura do romance Borges e os orangotangos eternos de Luis Fernando Veríssimo*. 110f. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - UFES. Programa de Pós-Graduação em Letras Vitória. Vitória: [S.n.], 2009.

MALLO, A. F. *Postpoesía: hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama, 2009a.

MALLO, A. F. *La Noche de los Libros: literaturas de ida y vuelta: conferencia*. [Borges, Calvino, Camus y Cortázar]. 23 de abril 2009b. [vídeo online]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=M2ZZ12JIDpk&NR=1>>. Acesso em: 19 jun 2015.

MALLO, A. F. *El Hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011a.

MALLO, A. F. Borges afirmó que originalidad consiste en saber versionar. *diariodeleon.es*, 06 março de 2011b. [Entrevista concedida]. Disponível em: <http://www.diariodeleon.es/noticias/filandon/borges-afirmo-originalidad-consiste-saber-versionar_589464.html>. Acesso em: 10 jul 2015.

MALLO, A. F. Motivos para escribir El Hacedor (de Borges) Remake. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 729, mar, p. 29-36, 2011c. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/motivos-para-escribir-el-hacedorde-borges-remake/>>. Acesso em: 20 abr 2013.

MALLO, A. F.; TRUEBA, T. G. (Ed.). *Blog up: ensayos sobre cultura y sociedad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012.

MANGUEL, A. *A Biblioteca à Noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARQUES, S. L. *Cópia e Apropriação da Obra de Arte na Modernidade*. 264f. 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais Humanas. Lisboa, [S.n.], 2007. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/13366/2/5672.pdf>>. Acesso em: 14 abr 2014.

MASSUH, G. *Borges: una estética del silencio*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1980.

MAYDEU, J. A. *Continuidad y Ruptura: una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial: 2013.

MINELLI, M. A. *Reconfiguración de Fronteras Culturales: Argentina, XX y XXI*. [documento eletrônico]. Disponível em: <<http://escritorespatagonicos.8m.com/ensayos/minelli3.html>>. Acesso em: 10 jan 2015.

MIRANDA, W. M. A Memória de Borges. In: MACIEL, M. E.; MARQUES, R. (Org.) *Borges em Dez Textos*. Belo Horizonte: Sette Letras, 1997.

MOLLOY, S. *Las Letras de Borges y otros Ensayos*. 2. ed. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1999.

MORA, V. L. *La Luz Nueva: singularidades en la narrativa española actual*. Madrid: Berenice, 2007.

MORA, V. L. El MetaRemake: relecturas transatlánticas y transmedia de Borges. *Boletín Hispánico Helvético*, n. 17-18, p. 259-278, 2011.

NAMORATO, L. *Diálogos Borgianos: intertextualidade e imaginário nacional na obra de Jorge Luis Borges e de Antonio Fernando Borges*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

NARCEJAC, B. *O Romance Policial*. São Paulo: Ática, 1991.

NASCIMENTO, E. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NARCIF, R. M. A.; LAGE, V. L. C. *Literatura, Crítica, Cultura IV*:

Interdisciplinaridade. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2010.

PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PAULS, A. *El Factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PAULS, A. La herencia Borges. *Variaciones Borges*, n. 29, p. 177-188, 2010. Disponível em: <<http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/11%20Pauls.pdf>>. Acesso em: 10 jun 2014.

PASSINI, M. Sobre a Reescritura: Parte 1: Uma teoria. *Blog - Centro de Estudos Claudio Ulpiano*. 27 fev 2010. Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br/s87743.gridserver.com/?p=268>>. Acesso em: 15 dez 2013.

PERLOFF, M. *O Gênio não Original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

PEREIRA, M. A. Silviano Santiago, Ricardo Piglia e as Narrativas do Cone Sul. *Taller de Letras*, n. 28, p. 55-64, 2000.

PEREIRA, P. Da literatura gauchesca para as histórias em quadrinhos: uma leitura do poema telúrico Inodoro Pereyra, el renegau. *Antíteses*, Londrina, v. 5, n. 9, enero-julio, pp. 281-308, 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. *A Falência da Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, Escrita, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PIGLIA, R. Ideología y ficción en Borges. In: BARRENECHEA, A. M.; *et al.* *Borges y la Crítica*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

PIGLIA, R. *Crítica y Ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

PIGLIA, R. *Formas Breves*. Buenos Aires: Anagrama, 2000.

PINTO, J. P. *Uma Memória do Mundo: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges*. São Paulo: FAPESP, 1998.

PINTO, J.P. *A Leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

POE, E. A. *Ficção Completa: poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

PORTA, E. F. P. *Homo Sampler: tempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama, 2008.

PORTA, E. F. P. *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Barcelona: Anagrama, 2010.

PREMAT, J. Tradición, Traición, Transgresión. *Variaciones Borges*, n. 21, p. 09-21, 2006a.

PREMAT, J. El Autor: orientación teórica y bibliográfica. *Cuadernos LiRiCo*, n. 1, p. 311-322, 2006b. Disponível em: <<http://lirico.revues.org/824>>. Acesso em: 05 fev 2015.

REIMAO, S. L. *O que é Romance Policial*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

RIBEIRO, V. C. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 17., *Anais...* Florianópolis: [S.n.], 2008. p. 796-807. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/075.pdf>>. Acesso em: 16 jun 2014.

RIVAS, N. F. *El Hacedor (de Borges), Remake de Agustín Fernández Mallo*. [S. l.]: [S.n.], 2012.

RIVERA, J. B. Borges y lo policial. In: LAFFORGUE, J.; RIVERA, J. *Asesinos de Papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1995.

RODRÍGUEZ-GAONA, M. *Mejorando lo Presente: poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*. Barcelona: Caballo de Troya, 2010.

ROSE, M. *Authors and Owners: the invention of copyright*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

SALAS, A. A. *Próceres y Gauchos en Fontanarrosa: arquetipos patrios argentinos y humor*. Quito: Universidad Andina Simon Bolivar; Corporación Editora Nacional, 2013.

SARLO, B. *Escritos sobre Literatura Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

SOUZA, E. M. A Memória de Borges. In: _____. *Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2011.

TODOROV, T. Os Limites de Edgar Poe. In: _____. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TODOROV, T. Prefácio à Edição Francesa. In: BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. XV-XXXII.

URLI, S. De un yo plural e de una sola sombra: autfiguración y retrato en El Hacedor. *Cuadernos Lirico*, n.12, p. 1-13, 2015. Disponível em: <<http://lirico.revues.org/1978>>. Acesso em: 08 fev 2015.

VEGA, J. F. Una Campaña Estética. Borges y la Narrativa Policial. *Variaciones Borges*, n. 1, p. 27-66, 1996.

VENEROSO, M. C. F. *Caligrafias e Escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

VERÍSSIMO, L. F. *Borges e os Orangatangos Eternos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WOODALL, J. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

ZAVALA, L. El Narrador Fractal en Del Rigor de la Ciencia de J.L. Borges. *Revista Crítica de Narrativa Breve*, Lejana, n. 3, p. 1-5, 2011.

SOBRE A AUTORA

Tatiana da Silva Capaverde: Professora do curso de Letras da Universidade Federal de Roraima. Possui Graduação em Letras - Bacharelado em Espanhol pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2001), Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004) e Doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (2015). Dedicase aos seguintes temas de pesquisa: literatura comparada, literatura latino-americana, literatura venezuelana, autoria, apropriação, hibridismos cultural e estético, deslocamento cultural e literatura migrante. Desenvolve os projetos de pesquisa “Representações do deslocamento cultural na literatura hispânica” e “Relações Autorais e Intertextuais na Literatura Contemporânea Latino-Americana”, além de ser colaboradora no projeto de pesquisa “Do olhar imperial ao paradigma da escuta: processos de ressemantização do signo da viagem no discurso literário latino-americano” que tem a professora Juliana Maioli (UNIR) como coordenadora. Desenvolve os projetos de extensão “Clube de Leitura: Literatura Infantil para adultos” e “Literatura Brasileira para Estrangeiros”. É membro de dois grupos de pesquisa: “Grupo de Estudos Literários Comparados, Cultura e Ensino de Literatura”, que possui como líder o professor Roberto Mibielli da UFRR e o “Grupo Narrativas Estrangeiras Modernas” que tem como líder a professora da UNESP Maira Angélica Pandolfi. Em 2020 organizou o dossiê A experiência do deslocamento e suas representações na literatura na Revista Polifonia juntamente com docentes da UFMT e da UNIR; organizou em conjunto com os professores Luiz Eduardo Rodrigues Amaro e Mara Ganecy Centeno Nogueira (UNIR) os dois primeiros volumes da Coleção Discípulo (**Relações Identitárias e Intertextuais e Perspectivas literárias pós-coloniais**, Edufr, 2020), os e-books Viver junto na América Latina: contatos, trânsitos e convivências da literatura latino-americana (EdUNILA, 2020) com a professora Débora Cota (UNILA) e **Deslocamentos Culturais e suas formas de representação** (Edufr, 2019) com a profa Liliam Ramos (UFRGS). Sua publicação mais recente é o e-book **Literatura venezolana em perspectiva: voces contemporâneas** (2022, Ed. Makunaima), organizado em conjunto com a profa Juliana Maioli (UNIR).

