

AUTOR NÃO ORIGINAL: BORGES E SEUS TEXTOS NA ESCRITA CONTEMPORÂNEA

Tatiana da Silva Capaverde
Doutorado/UFF
Orientadora: Livia Reis

Tendo em vista os deslocamentos sofridos ao longo das últimas décadas pelos conceitos de autor, obra e leitor (BAKHTIN, BARTHES, FOUCAULT), é possível observar obras que buscam a reescrita criativa e estabelecem novas formas de relação com o passado e com a tradição através da prática da pós-produção (BOURRIAUD), que dá novo entendimento ao conceito de originalidade e intertextualidade. As reescritas colocam em questão não só a relação entre obras e autores, como também a noção de originalidade, revitalizando o debate que desde a década de sessenta ocupa a atenção dos teóricos.

O autor, assim como o concebemos hoje, é um conceito moderno. Ele ganha evidência uma vez que o poder do estado real e da igreja entra em declínio para a ascensão da burguesia, que estabelece uma nova ordem econômica e política que valoriza o trabalho e a produção. A inspiração, antes considerada divina, passa a ter identidade humana, que deve ser nominada também a fim de atender a uma lógica de mercado. A concepção até então corrente de que a intenção do autor determinava o sentido do texto passa a ser questionada. O formalismo, o estruturalismo e o pós-estruturalismo dão sustentação à nova concepção. De acordo com Compagnon (2003), 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 os antiintencionalistas, que negam o sentido original da obra e validam apenas a interpretação do texto.

Os conceitos “autor criador” de Mikhail Bakhtin, “escriptor” 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. Dessa forma o autor-criador é

uma posição verbo-axiológica, que estabelece uma relação dialógica autor-personagem via linguagem, que dá unidade ao objeto artístico partir de uma exterioridade, mas com a consciência de que não possui mais domínio total sobre suas criaturas. Barthes em *A Morte do Autor*, de 1968, verifica diferença entre o autor e o escritor, já que o escritor não é uma pessoa, mas um sujeito, um eu textual pertencente à linguagem. Para Barthes quem fala no texto é a linguagem. A escritura anula o corpo que escreve, o que provoca a perda da identidade do sujeito. Barthes busca desconstruir a ligação direta existente entre autor e obra, a noção de que o significado da obra deve ser buscada na figura de quem a produziu. Propõe o conceito de texto como espaço não original, composto por um tecido de citações. Introduce a ideia de que o sentido da escrita está na leitura, em que o lugar da reunião da multiplicidade do texto é o leitor. Foucault em *O que é um autor?*, de 1969, acredita que não basta matar o autor e procura definir, através do apagamento do autor, a função-autor, buscando encontrar respostas ao jogo de poder do discurso. Ele transforma o processo da escrita em operação onde se dá a construção autoral. Desnaturaliza a figura do autor e da propriedade intelectual, focalizando a abordagem na análise do discurso. Questiona a noção de obra, pois 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. Aponta diferenças entre o nome do autor e o nome próprio, embora ambos possuam a função de indicar e descrever. O que faz de um indivíduo um autor é o fato de, através de seu nome, delimitarmos, recortarmos e caracterizarmos os textos que lhes são atribuídos. A partir dessa diferenciação chega a função autor, que não é nem a figura do narrador, tampouco a do escritor.

O pensamento estruturalista e pós-estruturalista busca, 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 uma 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.

No entanto, mesmo com a despersonalização da arte e a morte do autor, a função autor continua vigente, porém ressemantizada. O autor volta à cena narrativa, porém

não mais aquele que centraliza o sentido no texto, mas, ao contrário, aquele que justamente relativiza a matéria narrada através da voz autoral. Dessa forma, o conceito de autor biográfico morto por Barthes foi reelaborado e a concepção de autor romântico, pessoa física e detentor do sentido de sua obra, se desloca para a de autor que se constrói na narrativa e é responsável por uma leitura possível de um dado ou fato. Cada um, texto, autor e leitor, passam a ser vistos dentro de uma relação de colaboração na construção do significado dialético da obra. Essas colaborações acontecerão de diferentes formas, já que o autor, agora mais livremente, explicita formalmente e tematicamente a construção textual, construindo uma relação mais horizontal com o leitor e com a obra sempre inacabada.

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

Autor Pós-produtor

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. 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 editor, a partir da década de 80, o autor também assume a função de pós-produtor e o texto passa a ser entendido como objeto a ser apropriado. “O *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade.” (PERLOFF, 2013: 41)

O crítico francês Nicolas Bourriaud, que se dedica à análise da arte pós anos 80, explora a temática autoral em seu texto **Pós-produção, como a arte reprograma o mundo contemporâneo** (2004). Nele 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 significações, 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.

É a partir dos deslocamentos conceituais que tiveram grande impulso nas décadas de 60/70 que se abre espaço à abordagem das diferentes formas de relação entre autores e textos. 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.

A obra aberta ou inacabada (ECO; BAKHTIN) ou o texto (BARTHES) abrem-se 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: 72-73) É importante destacar que a relação entre textos não é um fenômeno novo, porém o que diferencia as assimilações realizadas contemporaneamente daquelas do passado é a 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)”. (*Ibidem*: 60) Passa a ser entendido, portanto, que a infidelidade e a apropriação são inerentes a qualquer escrita.

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, através de uma escritura crítica, produzir a diferença como semelhança simulada. “Essa força produtiva, inventiva e descentralizadora do simulacro, confere-lhe uma orientação futuritiva que se opõe à tendência da cópia a voltar ao passado originário, para reproduzi-lo sem diferença, portanto sem crítica.” (*Ibidem*: 19). Veneroso (2012) completa, apontando a liberdade criativa da apropriação:

É assim que a arte pós-moderna, a partir da idéia do mundo como enciclopédia, se apropria, de diferentes maneiras, de idéias, 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.’ (VENEROSO, 2012: 72)

Segundo Bourriaud, 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 possui, no entanto, como era a proposta vanguardista, intenção de investir contra o capital cultural, trata-se de uma operação politicamente neutra que visa a interconectividade e a simultaneidade não hierárquica. Isto quer dizer que não propõe o culto do novo como forma de rejeição do passado e não se apresenta como proposta coletiva subversiva e revolucionária. 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.’” (BOURRIAUD, 2007: 167)

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: 7) No campo literário, Jorge Luís 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.

O deslocamento da noção de originalidade é fortalecido pela situação de que a reescrita de Menard parte da memória que possui dos textos de Quixote, o que sugere que o ato de escrever está mais próximo com o ato de recordar, rememorar, repetir. Como memória, a escrita seria parcial e imprecisa, o que coloca 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: “No copia, en realidad. Lo olvida y lo reencuentra en si mismo. Ahí habría un poco da idea de que no inventamos nada, de que se trabaja con la memoria o, para hablar de una forma más precisa, de que se trabaja con el olvido.” (CHARBONNIER; BORGES, 1967: 77) As aproximações e os afastamentos ao texto do outro se dá pela leitura e então volta-se a máxima da escrita como leitura.

Em ambas as obras, a de Borges e a de Cervantes, há a presença da leitura como forma de apropriação. Os termos “apropriação” e “apropriacionismo”, usados mais comumente no âmbito da arte, surgiram no fim dos anos 70. Mas é a partir dos anos noventa que ganham mais adeptos e um número crescente de artistas interpreta, reproduz ou apropria-se de obras, ideias, imagens, objetos, produtos ou elementos culturais. 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 se dá através do deslocamento de um objeto manufaturado. Percebe-se então que a apropriação passa a figurar como procedimento artístico. 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: 798)

“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: 73) 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’) (*Ibidem*: 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* é o espectador. A arte se apresenta como conceito e se propõe como problema que será vivenciado pelo espectador.

Para o debate sobre apropriação, a aproximação entre Pierre Menard e Marcel Duchamp pela via que reúne a negação irônica da obra como criação acabada e fixa, a manipulação de contextos, a proposta de arte conceitual e metaarte, e a reescrita como forma de leitura, parece muito 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 e oferecem ao leitor novas experiências e significações estéticas.

Borges Reescrito

Estes deslocamentos conceituais permitem que se dirija um novo olhar sobre algumas obras literárias produzidas por escritores contemporâneos que praticam a apropriação literária, seja do nome de autores que passam a figurar como personagens, como de textos e figuras que identificam autores consagrados que passam a transitar nos textos alheios. Um ótimo exemplo para observar esse fenômeno é analisar a presença de Borges como personagem e a reverberação de seus textos na literatura contemporânea.

O autor mais reescrito foi também propulsor da discussão sobre reescrita, autoria e influência. Em seu processo criativo Borges adota a citação e a imitação como procedimentos recorrentes. Em diferentes textos críticos ele aponta suas influências e pratica atos apropriação em várias ocasiões. Por esses motivos, qualquer análise sobre atos apropriação passa pela obra de Jorge Luis Borges, já que o autor que mais se dedicou a discutir a temática da originalidade e praticar a apropriação como ato

criativo, também será aquele que será o mais cobiçado objeto de apropriação na contemporaneidade.

Em diferentes textos Borges aponta suas influências, além de, ironicamente, se apropriar 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. Adota a citação e a imitação como procedimentos recorrentes e foi acusado de praticar uma literatura parasitária. Desempenhou essa função parasitária como “traductor, anotador, prologuista, antólogo, comentarista, reseñador de libros... Una importantísima dimensión de la obra borgeana se juega en esa relación en la que el escritor llega siempre *después* (...)” (PAULS, 2004: 105-6) Para Borges, “original siempre es el otro” (PAULS, 2004: 106), pois sua prática é a cópia e a falsificação. “Borges rara vez se presenta en sus relatos como el que inventa una historia; su función, más bien, consiste siempre en recibirla de otro, en escucharla o leerla, como si el primer paso para contar una historia fuera ser su destinatario.” (PAULS, 2004: 113)

Da mesma forma que Borges realiza a reescritura da literatura que o precedeu, os autores contemporâneos o reescrevem, e nessa dialética constrói-se uma constante dinâmica entre passado e presente. Na perspectiva da relação entre o passado e o presente, observa-se que a noção de tradição perde a angústia da influência como relação hierárquica entre obras e autores. Circulam sem uma relação de antes e depois em diferentes espaços e tempos. A reescritura para Borges, como se percebe na proposta de Pierre Menard, excede o marco mecânico e propõe a repetição que possui como fim a diferença. Não se trata da manutenção de uma continuidade ou origem, mas sim uma repetição que produz Outro. 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.

Contemporaneamente, da posição daquele que reescreve, Borges passa a posição do reescrito. Seguramente Borges é o autor hispano-americano que mais vezes foi transformado em personagem e teve sua obra rescrita por outros autores. A presença da figura autoral de Borges em na literatura contemporânea se dá na medida da ausência presente, ao mesmo tempo apontando para o passado e para o futuro, sendo imortalizado pela reescritura.

Referências

- BAKHTIN, Michael. O Autor e a personagem na atividade estética. In: _____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-192.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004d. p. 65-75.
- BARTHES, Roland. Texto (Teoria do). In: *Inéditos: Vol.1 – Teoria*. São Paulo: Martins Fontes, 2004i. p. 261-289.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004m. p. 57-64.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CHARBONNIER, Georges; BORGES, Jorge Luís. *El Escritor y su obra: entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luís Borges*. México: Siglo XXI, 1967.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3 ed. Lisboa: Veja, 1997?
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MARQUES, Susana Lourenço. *Cópia e Apropriação da Obra de Arte na Modernidade*. Dissertação de Mestrado. Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais Humanas. Lisboa, 2007, 264f.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PAULS, Alan. *El Factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- PERLOFF, Marjorie. *O Gênio não Original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, escrita, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e Escrituras: diálogos e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.