

Apropriação na literatura contemporânea:
Borges e seus textos
em *A última viagem de Borges*,
de Loyola Brandão

*Appropriation in Contemporary Literature:
Borges and his Texts
in A última viagem de Borges,
by Loyola Brandão*

319

Carla Carolina Moura Barreto*
Universidade Federal de Roraima - UFRR

Tatiana da Silva Capaverde*
Universidade Federal de Roraima - UFRR

RESUMO: Tem sido cada vez mais comum na atualidade o fato de muitas obras apresentarem como proposta estética a reescrita de uma obra já existente, evidenciando, assim, a apropriação como ato de criação literária. Dessa forma, o presente trabalho tem como objetivo analisar a peça teatral *A última viagem de Borges*, de Ignácio de Loyola Brandão, buscando evidenciar os atos apropriacionistas exercidos pelo autor ao ficcionalizar o escritor argentino Jorge Luis Borges e ao inserir dois personagens borgeanos em sua narrativa: Funes, de *Funes el Memorioso* e o Bibliotecário, de *La Biblioteca de Babel*, contos inseridos na obra *Ficciones* (1944). Com isso, buscaremos destacar como ocorre o diálogo intertextual entre a obra de Brandão e as obras de Borges, o qual é mediado pelos procedimentos intertextuais de citação

* Mestranda em Estudos Literários e Cultura Regional pela Universidade Federal de Roraima (UFRR).

* Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

e paródia. Para tanto, utilizaremos como principal base teórica Barthes (1968), Foucault (1969), Kristeva (1969), Compagnon (1979) e Hutcheon (1985).

PALAVRAS-CHAVE: Apropriação. Autoria. Intertextualidade.

ABSTRACT: It has been increasingly common nowadays the fact that many works present as an aesthetic proposal the rewriting of an existing work, thus evidencing the appropriation as an act of literary creation. Therefore, the present work aims to analyze the play *A última viagem de Borges*, by Ignácio de Loyola Brandão, seeking to highlight the acts of appropriation exercised by the author to fictionalize the Argentine writer Jorge Luis Borges and to insert two Borgesian characters in his narrative: Funes, from *Funes the Memorious* and the Librarian, from *The Library of Babel*, short stories inserted in the work *Ficciones* (1994). Thus, we seek to emphasize how the intertextual dialogue between the work of Brandão and the works of Borges, which is mediated by intertextual procedures of quotation and parody, takes place. For this, we will use Barthes (1968), Foucault (1969), Kristeva (1969), Compagnon (1979) and Hutcheon (1985) as the main theoretical basis.

KEYWORDS: Appropriation. Authorship. Intertextuality.

Apropriação como ato de criação

Na contemporaneidade, já não é novidade o fato de muitas obras serem produzidas a partir da leitura feita de outra obra já existente, evidenciando, assim, novas significações para um mesmo texto. A esta prática, que teve início, basicamente, com Marcel Duchamp através de seus *ready-mades* e Jorge Luis Borges através de *Pierre Menard, autor del Quijote*, muitos teóricos denominam como apropriação ou apropriação, conceito bastante utilizado pelo discurso artístico (desde as vanguardas), o qual tem como principal objetivo colocar em questionamento a originalidade e ressignificar textos já conhecidos e até aclamados pelo público.

Genericamente, a apropriação consiste basicamente no ato de alguém se apropriar de algo que não lhe pertence. O artista incorpora à sua obra elementos já existentes, produzidos pela indústria ou por outros autores/artistas, deslocando-os de seu âmbito original para exercer outro propósito. Como nos afirma Veneroso (2000, p. 09 apud Ribeiro, 2008, p. 798) “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”.

Partindo disso, alguns autores também passam a se apropriar de elementos que não fazem parte do âmbito artístico, como, por exemplo, os objetos do cotidiano. Com isso, os artistas descontextualizam e deslocam o objeto espacialmente, transformando-o em arte, como o fez o artista dadaísta Marcel Duchamp, o qual deu início a esse processo de apropriação dentro da arte, em 1917, ao inserir um urinol de porcelana branco em uma exposição artística, denominando-o *Fontaine*. Duchamp deslocou o objeto de seu local de origem e o recontextualizou, transformando-o em uma obra de arte, de modo a colocar em questionamento o processo criativo e a evidenciar uma nova forma de produção artística. Dessa maneira, o artista se afasta da originalidade ao selecionar um entre vários objetos já existentes para exercer a apropriação.

No campo literário, temos como exemplo a prática de apropriação textual em *Pierre Menard, autor del Quijote* (1944), conto de Jorge Luis Borges, no qual temos como protagonista Pierre Menard, um escritor que se propõe a escrever *Don Quijote de la Mancha* (1605), obra de Cervantes, sem exercer nenhuma alteração. O propósito de Menard não era copiar ou reescrever um novo Quixote, mas sim transcrever o texto literalmente idêntico ao de Cervantes, a fim de lhe conceder novas significações. Ou seja, Menard pretendia tomar posse do texto alheio, deslocando-o temporariamente, promovendo uma relação palimpsestosa que resultaria em novos significados para aquele texto, uma vez que estaria sendo escrito três séculos após o texto original e em um contexto totalmente distinto. Assim, temos a desconstrução da originalidade através da descontextualização e do deslocamento espacial (*Fontaine*, de Duchamp) e temporal (*Pierre Menard*, de Borges) da obra.

Esse procedimento artístico de deslocamento da obra de seu âmbito original ocorre também entre textos. Muitos autores passam a deslocar fragmentos textuais de seu local de origem para inseri-los em novas obras, praticando uma

apropriação textual. Essa prática é exercida pelos novos leitores, os quais leem textos e se apropriam de elementos pertencentes a eles, tornando-se autores-leitores. Assim, esses novos autores produzem seus escritos partindo de suas experiências literárias, de algo que foi produzido por outro, substituindo o ato de criação pelo de apropriação através de uma relação intertextual.

A fim de melhor compreender essas relações estabelecidas entre diferentes textos, os estudos da linguagem chegam ao conceito de intertextualidade, sobre o qual se debruçam vários teóricos, como Julia Kristeva, que em sua obra *Introdução à semiótica* (1969), introduz o conceito de intertextualidade baseada no dialogismo de Bakhtin. Para Kristeva (2012) “o texto é, pois, uma *produtividade* [...] é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam” (p. 109). Sendo assim, o texto é visto como um diálogo de ideias, um entrelaçamento de vozes que é construído a partir de algo que já foi dito por outrem e que se torna neutro, a partir do momento em que passa a habitar um outro contexto, de forma intertextual. Assim, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos), onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 2012, p. 141).

Destarte, a semioticista firma o conceito de que um texto consiste em um conjunto de enunciados entrelaçados e que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um em outro texto” (KRISTEVA, 2012, p. 142). Dessa forma, não existe um texto neutro, puro, totalmente original, pois todo texto faz referência a outros textos.

No percurso das discussões sobre intertextualidade, podemos citar ainda Gerard Genette que em sua obra *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (1982), nos traz algumas noções de intertextualidade e categoriza as relações intertextuais em cinco tipos, denominando o que Kristeva intitulou como intertextualidade de transtextualidade. Para o autor, a intertextualidade consiste na relação de co-presença entre dois ou vários textos, na presença

efetiva de um texto em outro, ou seja, um cruzamento de vozes, de vários textos.

Vale ressaltar que esse tipo de relação de apropriação textual somente passa a ser reconhecido pela crítica e praticado com mais frequência pelos artistas após os deslocamentos conceituais em torno do autor, leitor e obra. Na antiguidade, não havia um conceito de autor, uma vez que os textos circulavam na sociedade no anonimato e, mesmo assim, eram valorizados sem que se questionasse sua autoria, não havendo, portanto, a necessidade da inserção da marca do nome do autor.

Mas, a partir do século XVIII, essa realidade sofre alterações e a função autoral passa a ganhar mais visibilidade na medida em que se começa a atribuir aos textos uma individualidade em que o autor passa a ser visto como único proprietário de seus escritos. O autor, então, é tido como o “pai” de suas obras e todos os textos literários que antes circulavam no anonimato, passam a ser questionados no que se refere à identidade de seu criador, pergunta-se:

[...] de onde vêm, quem os escreveu; pede-se-lhe que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer (FOUCAULT, 2014, p. 26).

A partir daí, nasce o conceito romântico de autor, o qual passa a ter propriedade particular sobre suas obras e vários direitos autorais sobre elas. Um dos argumentos utilizados que dá sustentação ao conceito parte da teoria da apropriação privada que John Locke apresenta em sua obra *Segundo tratado sobre o governo* (1689), na qual ele postula que a propriedade privada é um direito natural do ser humano, logo, se o homem é proprietário de seu corpo, ele também é proprietário de tudo aquilo que é produto de seu trabalho e “uma vez que as composições literárias são produtos do trabalho, seus autores têm, portanto, um direito natural de propriedade sobre suas obras” (CHARTIER, 2012, p. 46).

Entretanto, por meio das teorias suscitadas por Barthes e Foucault, que datam das décadas de 60/70, percebemos que a figura do autor como um deus único e proprietário de seus escritos é totalmente desmistificada, de modo a acentuar a participação do leitor como um produtor de sentidos. Para Barthes, o autor está morto e a partir do momento em que escreve, ele perde sua identidade, a escrita anula seu corpo e o autor morre para que sua obra seja criada:

o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa [...] (BARTHES, 2015, p. 35).

Barthes propõe a morte do autor na relação textual afirmando que não é seu corpo que fala, mas sim a linguagem, portanto a atenção deve ser voltada ao texto, à performance, à linguagem, e não somente ao autor, uma vez que ele é apenas uma construção moderna que surgiu em um momento de supervalorização do prestígio individual. Afirma: “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia- que não se deve confundir com a objetividade castradora do romancista realista-, atingir esse ponto em que só a linguagem age ‘performa’ e não ‘eu’” (BARTHES, 2004, p. 59).

Essas ideias expostas por Barthes influenciaram outros intelectuais a refletirem e se posicionarem sobre a figura do autor, como é o caso de Michel Foucault, que em seu texto *O que é um autor?* (1969), aponta diferenças entre o nome do autor e o nome próprio, assinalando que o nome do autor não é um nome próprio como os outros, pois “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que ele nomeia, não são isomorfias, nem funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 2009, p. 272). O autor exemplifica:

Se eu descobro que Shakespeare não nasceu na casa que hoje se visita, eis uma modificação que, evidentemente, não vai alterar o

funcionamento do nome do autor. E se ficasse provado que Shakespeare não escreveu os Sonnets que são tidos como dele, eis uma mudança de um outro tipo: ela não deixa de atingir o funcionamento do nome do autor (FOUCAULT, 2009, p. 272-273).

Dessa forma, podemos perceber que o nome do autor está atrelado a sua obra e remete a várias significações e expectativas dentro do texto, sendo assim, o nome do autor não se refere a uma pessoa física, mas sim a um conjunto discursivo. Dessa maneira, mencionar o nome de um autor equivale a uma descrição de um conjunto de obras e essa função de autor surge quando se passa a atribuir ao autor um determinado número de textos que o identificam. A partir disto, Foucault destaca a função autor, que não é nem a figura do narrador, nem a do escritor, uma vez que “não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar” (FOUCAULT, 2009, p. 279-280).

Foucault afirma, ainda, que o texto possui um conjunto de signos que não remetem ao escritor:

É sabido que, em um romance que se apresenta como um relato de um narrador, o pronome da primeira pessoa, o presente do indicativo, os signos da localização jamais remetem imediatamente ao escritor, nem ao momento em que ele escreve, nem ao próprio gesto de sua escrita; mas a um *alter-ego* cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra (FOUCAULT, 2009, p. 278-279).

A partir deste trecho, podemos afirmar que Foucault nos traz uma cisão que distancia autor de escritor e que, a partir daí, a função autor se estabelece, gerando uma pluralidade de egos. Dessa forma, a função-autor “pressupõe uma radical distância entre o próprio indivíduo e a construção do sujeito a quem o discurso é atribuído” (CHARTIER, 2012, p. 38). Assim, o autor é desmembrado em vários “eus” que não poderão ser remetidos a somente uma figura biológica, tampouco a uma figura biográfica.

A partir dessas discussões, podemos perceber que o conceito de autoria é ressemantizado e a figura do autor não está mais relacionada com a criação e a originalidade, uma vez que o autor não é mais visto como o “pai” do texto e o texto não é mais tido como uma unidade fechada de significação, sendo, portanto, concedida ao leitor a liberdade de lê-lo, interpretá-lo, ressignificá-lo, reescrevê-lo e recriá-lo. Assim, o autor renasce, mas agora como um articulador, aquele que cria a partir de outras criações, tornando-se, então, um autor-leitor.

O autor, agora mais livre para percorrer a biblioteca, promove em seu texto literário e de forma metaficcional questionamentos em torno da criatividade e originalidade dos textos, trazendo discussões sobre autoria e criação. As experiências intertextuais passam pela seleção de fragmentos de outros textos já existentes, que são apropriados, ressignificados e inseridos em outro texto, sob outra autoria. Essa técnica de reescrita é bastante utilizada pelos escritores da atualidade, que elaboram seus escritos a partir de suas experiências como leitores, promovendo uma relação intertextual que pode ocorrer por meio de paródia, pastiche, citações, paráfrase, etc. Dessa maneira, o ato de criação que está por trás desses procedimentos desestabiliza o conceito romântico de autor original e coloca em cena uma nova forma de produzir literatura.

Borges e seus textos reescritos

A última viagem de Borges é uma peça teatral escrita, em 2005, por Ignácio de Loyola Brandão, escritor e jornalista, nascido em Araraquara-SP, que possui uma vasta produção literária, incluindo romances, contos, crônicas, peças teatrais e biografias.

O autor elegeu como protagonista da peça teatral *A última viagem de Borges*, Jorge Luis Borges (1899-1986), um dos mais importantes escritores argentinos do século XX, que influenciou de forma decisiva a ficção argentina e ocidental

e que, por isso, tornou-se um personagem assíduo de diversas obras artísticas contemporâneas, sobretudo obras literárias.

A trama gira em torno de Borges, personagem que perde uma palavra (considerada por ele a palavra perfeita) e, para tentar recuperá-la, organiza uma “expedição” à biblioteca de Babel (lugar criado por Jorge Luis Borges em um de seus contos). Para acompanhá-lo nesta jornada, o protagonista convida Richard Francis Burton, personagem pertencente ao mundo real, o qual traduziu para o inglês as obras *As mil e uma noites*, *Kama sutra* e *Os lusíadas*. Convida, ainda, personagens literários, como Funes, criado por Borges em seu conto, *Funes, el memorioso*, e o bibliotecário imperfeito, também criado por Borges no conto *La biblioteca de Babel*, ambos pertencentes ao livro *Ficciones* (1944). Além disso, Scherezade, personagem de *As mil e uma noites*, obra clássica da literatura árabe, também participa da viagem de Borges e seus amigos.

É relevante salientar que *As mil e uma noites* é apontada por Borges em seus textos autobiográficos como uma obra fundamental em sua experiência como leitor e, conseqüentemente como autor, pois essa consiste em uma das obras que mais influenciaram a produção literária de Borges. Em seu trabalho, temos diversas referências a ela, tanto na produção ensaística (quando Borges discute os problemas associados à tradução do livro árabe), quanto na poética, uma vez que em diversos escritos borgeanos são praticadas distintas formas de intertextualidade em referência aos contos árabes, como paráfrase, tradução, alusão, etc. Desse modo, muitas vezes Borges escreve seus textos a partir da leitura das histórias *mileumanoitescas*, assim como Loyola Brandão em *A Última Viagem de Borges*, a qual é construída a partir da leitura de diversas outras obras, sobretudo, obras borgeanas.

Vemos que a peça teatral de Loyola Brandão traz Borges como personagem, e isto não é perceptível apenas pela atribuição do nome do autor ao protagonista, mas também por uma série de aspectos notórios da vida do escritor que coincidem com os do personagem: a descrição do personagem: “JORGE LUIS

BORGES - poeta, contista, ensaísta, tem 87 anos” (BRANDÃO, 2005, p. 15), a cegueira, a descrição física, a relação com sua copista etc. Esses aspectos, os quais são denominados biografemas, termo cunhado por Roland Barthes, em 1971, permitem uma aproximação entre o personagem de Brandão e o escritor Borges, uma vez que consistem em termos utilizados como ferramenta de construção biográfica, isto é, são pequenas citações relacionadas à vida de Borges que passam a compor sua imagem.

Além disso, a construção dos diálogos também faz com que o leitor remeta o personagem Borges ao seu referente histórico, uma vez que muitos diálogos presentes na narrativa atestam que o personagem criado por Brandão representa o autor argentino, como a fala de Burton ao questionar o motivo de Borges querer fervorosamente encontrar a palavra perfeita:

BURTON- E que falta faz a ele uma palavra? Ele tem tantas, todas. O poeta de *O Fervor de Buenos Aires* e de *A Rosa Profunda*. O autor de *O Aleph*. De *A Biblioteca de Babel*. Ele, o decifrador de desertos e o conjurador de espelhos! O autor que aprisionou os seres imaginários. Que falta pode fazer a ele uma simples palavra? (BRANDÃO, 2005, p. 23).

A partir dessa fala de Burton, podemos perceber que ele se refere ao personagem Borges como autor de várias das obras que foram escritas por Jorge Luis Borges em vida, comprovando que o protagonista representa o autor argentino.

Com a fala do personagem Burton, podemos atestar que o nome de Borges está estritamente relacionado às suas obras, o que nos remete a teoria de Foucault, a qual aborda que o nome do autor refere-se não à sua pessoa física, mas sim a um conjunto discursivo, uma vez que o autor é visto como “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2014, p. 25). Dessa forma, Borges é reconhecido na narrativa de Brandão justamente pelas suas criações literárias, as quais estão atreladas a sua figura de autor.

Vale ressaltar que Borges ficcionalizado por Brandão, assim como qualquer outro personagem histórico, não pode ser visto como uma figura puramente biográfica, pois ao ser inserido em um texto fictício, ele deixa de ser um autor e é transmutado em personagem, em um ser ficcional, feito de papel e tinta. Como nos afirma Candido (2009, p. 69) “a personagem é um ser fictício, logo, quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo”, o personagem é apenas uma representação do autor, não devendo ser cobrada uma fidedignidade de fatos, características ou ações.

Essa ficcionalização de Borges na obra de Brandão não ocorre de forma gratuita, pois o escritor argentino costumava ficcionalizar a si e a outros autores em suas obras, o que resulta na propagação desse processo na atualidade, uma vez que a figura de Borges passa a ser ficcionalizada com frequência em diversas plataformas artísticas.

Como afirma Nogueirol (2011), a figura de Borges se faz presente não somente em textos literários, mas também em outras formas de arte, como a música, o cinema e as artes gráficas. E, para muitos teóricos, essa representação de Borges nas artes, sobretudo na literatura, se dá devido a autoficcionalização que o próprio autor exerce em algumas de suas obras, como bem nos assinala Nogueirol (2011) “La repercusión del mito sobre su persona, que él alimentó y rechazó al mismo tiempo lo llevó a convertirse en personaje de ficción en numerosos textos” (p. 117).

Durante sua vida, Borges busca reforçar algumas mitografias. Em suas entrevistas e, sobretudo, em seus textos, podemos perceber a construção dessas mitografias, as quais apontam para a figura de um “homem das letras”, um admirador de tigres, livros, labirintos e espelhos. Essa imagem criada por Borges tem se propagado na literatura, sendo sempre retomada por outros autores em outras obras, sejam elas fictícias ou biográficas. Na obra de Brandão

isto não é diferente, durante sua narrativa esses conceitos mitográficos são sempre retomados, o que nos remete mais uma vez a ideia de que o personagem da peça teatral se refere, de fato, a Jorge Luis Borges.

Dessa forma, Loyola Brandão, como leitor de Borges e conseqüentemente conhecedor de sua importância como escritor e suas práticas literárias de ficcionalização e apropriação, também converte Borges em personagem de sua obra, se apropriando da figura de Borges e de tudo que está atrelado a ela, concedendo à obra um caráter metaficcional.

Além de se apropriar da figura de Borges, Brandão também se apropria de dois de seus personagens, um deles é Funes, de *Funes, el Memorioso*. Funes é descrito por Brandão apenas como “personagem de Borges no conto ‘Funes, o memorioso’” (BRANDÃO, 2005, p. 15). Na peça teatral de Loyola Brandão, esse personagem é escolhido por Borges para ir até a Biblioteca de Babel buscar personagens e autores de livros que Borges leu, com o propósito de que o escritor argentino eleja alguns deles para viajarem com ele em busca da palavra perfeita:

BURTON- Ele [Borges] também chamou o Funes.

ALICIA- Como o senhor sabe?

BURTON- Funes, o memorioso! Ele mesmo me contou que Borges pediu para que fosse à Biblioteca de Babel e trouxesse todos os personagens e autores que pudesse. Entre eles, vai escolher os personagens que viajarão com ele na busca da palavra (BRANDÃO, 2005, p. 24).

Com isso, podemos perceber que Loyola Brandão se apropria do personagem de Borges, Funes, destacando-o de seu local de origem (a obra *Ficciones*), para inseri-lo em sua peça teatral, praticando assim, uma relação intertextual mediada pela citação e pela paródia.

O autor “recorta” o personagem de dentro da obra de Borges e o “cola” em sua peça teatral, dando início a um processo intertextual de citação, ou seja, ele extrai o texto de seu âmbito original, se apropria e o reproduz em sua obra,

praticando, assim, a citação. Dessa forma, Brandão une o ato de leitura ao de escrita, uma vez que ele leu o conto de Borges e, a partir disto, produziu sua narrativa, recortando o protagonista do conto e inserindo-o em sua obra para contracenar com seu criador, neste caso, Borges. Sendo assim, Brandão pratica um gesto de citação, posto que “a citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar” (COMPAGNON, 1996, p. 41).

Além disso, Brandão também utiliza o recurso paródico, o qual consiste em “repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 48), pois além de citar o personagem em sua história, isto é, apropriar-se dele, o autor também acrescenta outros detalhes a sua vida, ou seja, repete aquele personagem em sua obra, mas essa repetição é mediada pela diferença, pois Loyola Brandão traz outras funções para Funes e utiliza esse personagem para dar outro rumo a sua história, não se limitando ao enredo apresentado por Borges no conto *Funes, el memorioso*.

Dessa maneira, Funes é recriado por Brandão. Na peça teatral, o personagem passa a ver sua história com mais criticidade, uma vez que em alguns momentos da narrativa, Funes critica seu criador e sua história, apresentando-se muitas vezes insatisfeito com os acontecimentos ocorridos com ele no conto de Borges. Além disso, quando Borges o convida para realizar a viagem até Babel, Funes, inicialmente, se recusa a ir: “FUNES- Eu? Mas eu não quero voltar a Babel. Não quero mais viver lá” (BRANDÃO, 2005, p. 35). Assim, percebemos que esse Funes apresentado por Brandão consiste em alguém com mais senso crítico que o Funes que vemos em *Funes, el memorioso*.

Ademais disso, nessa obra, Funes tem plena consciência de que é um personagem criado por Borges e deixa isso bem claro em algumas de suas falas: “FUNES- [a Borges] Não mando em mim, sou apenas um personagem! Que culpa eu tenho se você me fez desse jeito, sem memórias próprias. Vou fazendo o que me pedem, sou assim.” (BRANDÃO, 2005, p. 72). E em outro ponto da peça,

vemos que Funes demonstra satisfação ao ser inserido nessa nova história, uma vez que ele adquire certa liberdade e vive aventuras, as quais ele não viveu no conto de Borges, simplesmente por não conseguir esquecer-se de nada. Vejamos: “FUNES - [...] De uns tempos para cá, há momentos em que posso viver por mim mesmo. Faço o que quero, posso fazer o que quiser. Não estou preso mais a sua história, não sou prisioneiro do seu conto” (BRANDÃO, 2005, p. 73).

Sendo assim, Brandão utiliza em sua obra um personagem já existente no mundo fictício, ou seja, ele repete, mas essa repetição inclui elementos distintos dos elementos apresentados no texto do qual aquele personagem foi extraído, o que nos remete à teoria da paródia proposta por Hutcheon, na qual a autora defende que a paródia consiste na prática textual de repetição com diferença, de recorte, de recontextualização. Dessa forma, temos como resultado uma duplicação textual, dois textos, um espelhado no outro, um apresentando traços do outro, apesar de ambos conterem elementos distintos. Como nos afirma Hutcheon (1985), um texto paródico consiste em uma síntese formal, uma “incorporação em si mesmo de um texto que lhe serve de fundo, mas o duplicar textual da paródia tem por uma função assinalar a diferença.” (p. 73).

Além disso, a reescrita de Brandão apresenta um caráter crítico em relação ao texto original. Loyola concede um empoderamento ao personagem, evidenciando que ele não está mais subordinado a Borges, ou seja, Funes está em outra obra, pertencente a outro autor, logo ele se torna o que seu novo autor desejar. Assim, temos um elemento crítico que também é uma característica da paródia, a qual “tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração activa da forma” (HUTCHEON, 1985, p. 70). Dessa maneira, ao recriar o texto de Borges, Brandão inclui elementos críticos em relação ao texto original, criando algo novo, composto por novas características e ideais que contrapõem a primeira produção, praticando, assim, um exercício crítico. Como nos afirma Hutcheon (1985), esse recriar com diferença crítica faz parte de um desafio

pós-estruturalista contemporâneo que vê o sujeito leitor como fonte individual de sentido, o que nos remete a teoria de Barthes (1968), na qual o autor é morto e o leitor passa a ser visto como aquele a quem se destina a escritura, aquele que a lê, a compreende e a recria à sua maneira.

Na peça teatral de Brandão temos outro personagem que provém de uma obra borgeana: o Bibliotecário Imperfeito. Este é descrito por Brandão como “guardião da Biblioteca de Babel (citado dentro do conto ‘A Biblioteca de Babel’. Para Borges, o homem é o imperfeito Bibliotecário)” (BRANDÃO, 2005, p. 15). Na narrativa de Brandão, esse personagem vive na biblioteca de Babel sendo guardião de tudo que há dentro dela, além de controlar a entrada de pessoas na biblioteca.

Loyola Brandão, a partir de sua leitura do conto borgeano, insere o bibliotecário de *La biblioteca de Babel* em sua narrativa, além de citar este lugar em sua obra e fragmentos do conto, os quais servem para descrever a biblioteca. Brandão, então, recorta o lugar que é descrito pelo narrador do conto de Borges de seu local de origem e o cola em sua peça teatral, reescrevendo uma nova história em torno da famosa biblioteca imaginada por Borges.

O escritor paulista recorta o personagem bibliotecário do conto de Borges e também o insere na peça teatral, chamando-o de bibliotecário imperfeito, adjetivo utilizado para demonstrar a incapacidade desse bibliotecário de conseguir ter acesso a tudo o que há dentro da biblioteca onde trabalha. Vejamos:

BIBLIOTECÁRIO IMPERFEITO- Imperfeito porque não consigo ler todos os livros. A cada momento, quando penso que li tudo, milhares de páginas e de personagens são despejados aqui e se recomeça tudo. Bilhões de palavras para controlar, catalogar, fiscalizar, saber se são verdadeiras, dissimuladas, fraudes, embustes. Temos de comparar traduções, as literais, as ruins e as boas e aquelas que chamam transcrições... (BRANDÃO, 2005, p. 58-59).

Dessa forma, o bibliotecário da obra de Borges passa a fazer parte da obra de Brandão. O personagem que antes fazia parte de um conto de Borges e tinha como função cuidar da biblioteca de Babel, agora é colado em *A última viagem de Borges* e permanece com suas funções: o bibliotecário imperfeito continua sendo responsável pela biblioteca de Babel, como seu guardião. Inclusive, esse guardião passa a contracenar com seu criador, Jorge Luis Borges, e tenta impedi-lo de entrar na biblioteca para encontrar a palavra, afirmando-lhe que há regras a serem seguidas e que Borges deverá seguir um certo protocolo para poder ter acesso à biblioteca: “BIBLIOTECÁRIO IMPERFEITO- [...] Há um ritual a cumprir e normas a serem seguidas. Conhecem as regras?” (BRANDÃO, 2005, p. 60).

Dessa maneira, é perceptível que Loyola produz sua narrativa teatral a partir da leitura que fez de mais uma obra de Borges, *La biblioteca de Babel*. Assim, o autor pratica um ato de citação, ao colocar esse personagem já existente na literatura em uma nova narrativa. Com isso, temos o resultado das leituras de Loyola Brandão, o qual se apropria de um personagem de um conto de Borges, conto este que foi lido e conseqüentemente reescrito por ele, resultando em processo de citação que, como afirma Compagnon (1996), é uma marca de leitura. Dessa forma, Loyola Brandão une a leitura à escrita, que somadas resultam na reescrita de um texto que traz rastros do seu texto primeiro. Ao recortar e colar aspectos do texto borgeano, Brandão evidencia sua experiência de leitor, assim, percebemos que “Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras” (COMPAGNON, 1996, p. 11).

Além disso, Loyola Brandão insere fragmentos do conto de Borges, para compor as falas do bibliotecário imperfeito. O escritor faz isso e inclui as referências bibliográficas no final da fala, como em um trabalho científico. Esses fragmentos são marcados por aspas e o autor apresenta o nome do conto, da obra e o número da página em que o fragmento textual está contido (esse procedimento compõe praticamente toda a narrativa teatral), evidenciando,

assim, uma intertextualidade explícita, que ocorre de forma mais literal, sendo, portanto, uma prática tradicional de citação. Vejamos:

BIBLIOTECÁRIO IMPERFEITO- Será que sabe, então que aqui existem normas, regulamentos, instituições. Aqui se podem ver “discrepâncias, escadas, galerias hexagonais, poços de ventilação, longas prateleiras. [...] Deparamos com escadas sem degraus, degraus sem escadas, cômodos desiguais, ainda que semelhantes [...]. Milhares de livros sem páginas, páginas sem letras, escritas sem palavras” (A Biblioteca de Babel, OC I, p. 516)” (BRANDÃO, 2005, p. 63).

Dessa maneira, vemos que Loyola Brandão se apropria de alguns aspectos da obra borgeana: seus personagens, o local de trabalho de um desses personagens e fragmentos textuais de contos de Borges. Com isso, como dito a priori, Brandão inicia um processo intertextual, uma vez que sua obra é construída por um mosaico de citações, isto é, aquilo que foi absorvido de outro texto, o que para Kristeva (2012) resulta em uma intertextualidade. Assim, Brandão nos evidencia seu comportamento de autor-leitor, isto é, aquele que produz sua obra a partir de suas leituras, reescrevendo, recontextualizando e reinventando, de maneira a deixar claro ao leitor que “escrever, pois, é sempre reescrever” (COMPAGNON, 1996, p. 41).

Considerações finais

A partir das análises elaboradas acerca da obra *A última viagem de Borges* (2005), podemos perceber que questões que envolvem o processo criativo são debatidas de forma metaliterária a partir das obras de Jorge Luis Borges. Como visto, as obras borgeanas são utilizadas por Brandão para compor sua narrativa, posto que o escritor paulista escreve sua peça teatral se apropriando da figura de Borges, seus personagens e seus textos, de modo a suscitar debates acerca dos conceitos de autoria e originalidade.

Podemos perceber que os personagens compilados por Brandão tem relação com o fazer literário. Cada personagem inserido na peça teatral tem uma função no que se refere à produção literária e o escritor os insere em sua narrativa a fim de evidenciar um debate metaliterário, dando ênfase ao trabalho de Jorge Luis Borges, uma vez que ele insere o escritor argentino, dois de seus personagens e vários fragmentos de textos borgeanos em sua trama. Dessa forma, esses processos de ficcionalização e apropriação atribuem à obra um caráter metaficcional, uma vez que temos um debate literário sendo promovido no interior da literatura. Com essa prática, Brandão retoma a estratégia de escrita de Borges, ao ficcionalizá-lo e ao inserir em sua peça teatral personagens pertencentes a outras obras. Com esse jogo intertextual promovido por Brandão, o autor possibilita uma aproximação entre seus leitores e a poética borgeana, além de homenagear Jorge Luis Borges, uma vez que ao ficcionalizá-lo, Brandão alimenta a ideia de Borges como um mito e o faz reviver dentro da literatura contemporânea.

A peça teatral de Brandão pertence ao modelo criativo que tem como base a apropriação. Sua narrativa é construída a partir dos recursos intertextuais de citação e paródia. Vimos que ao recortar personagens e fragmentos borgeanos e colá-los em sua obra, Brandão pratica um processo de citação, uma vez que extrai os personagens e os textos de seu local de origem (obras de Borges) e os insere dentro de sua obra, recontextualizando-os, unindo assim, o ato de leitura ao de escrita. Vale ressaltar que algumas citações feitas por Brandão em sua obra surgem também em sua forma literal, isto é, com o fragmento colado acompanhado de aspas e paginação, sendo essa referência incluída, ainda, em uma bibliografia ao fim do livro, como em um trabalho científico. Com isso, percebemos a cautela que o autor tem ao elaborar sua obra e a intensa reverência em relação a Borges e suas obras, além de ser uma forma de não adentrar no campo do plágio e polêmicas midiáticas.

Outro recurso utilizado por Brandão é o paródico. Ao se apropriar da figura de Funes inserindo-o em sua obra, Brandão transforma Funes em um personagem

diferente daquele apresentado por Borges em *Funes, el memorioso*. Na peça teatral de Brandão, Funes surge como um personagem que se rebela contra o fato de ser uma criação de Jorge Luis Borges. Dessa forma, temos uma duplicação textual sendo promovida por Brandão, uma vez que o autor repete o personagem em sua obra, entretanto, essa repetição é mediada pela diferença, ou seja, ele repete o que foi dito por Borges de forma distinta e crítica, fazendo uso, assim, não somente da citação, mas também da paródia. Destarte, Brandão utiliza manobras artísticas, recortes, colagens e críticas para construir sua peça teatral, a partir de atos de apropriação que, além de serem debatidos por ele de forma metaliterária, são exercidos como forma de criação.

Desse modo, percebemos que o primeiro conceito de autoria sofre alterações ao longo do tempo, uma vez que, na contemporaneidade, a autoria não é mais exercida a partir da criação, mas sim da apropriação, como vimos na obra de Loyola Brandão, na qual temos o leitor de Borges (Loyola Brandão) tornando-se um autor-leitor, uma vez que, a partir de suas experiências de leitura das obras borgeanas, ele tem acesso às práticas literárias que Borges exerce, seus debates acerca de autoria e originalidade, além de suas metáforas literárias, e, a partir disto, produz sua obra, jogando com o processo de criação literária, assim como Borges. Isso acentua a importância do papel do leitor dentro da literatura e nos remete às afirmações de Roland Barthes, as quais isentam o autor de ser o único proprietário de sentidos do texto e exalta o leitor como figura chave na compreensão das obras. Dessa forma, o leitor absorve os sentidos dos textos e passa a reproduzi-los à sua maneira, de modo a demonstrar uma distinta forma de produção literária.

Referências:

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- BORGES, Jorge Luis. Ficciones. In: _____. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *A última viagem de Borges: duas possibilidades de encenação*. São Paulo: Global, 2005.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CHARTIER, Roger. História intelectual do autor e da autoria. In: _____. FAULHABER, Priscila; LOPES, José Sergio Leite (Org.). *Autoria e história cultural da ciência*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2014.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos: Estética - literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LOCKE, John. *Segundo tratado sobre o governo*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- NOGUEROL, Francisca. Con y contra Borges. *Cartaphilus*, Murcia, n. 9, 2011.
- RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. In: ANAIS do Panorama da Pesquisa em Artes Visuais: 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis: [s. Ed.], 2008. p. 796-807.

Recebido em: 26 de março de 2018.
Aprovado em: 17 de outubro de 2018.