

TRADIÇÃO E APROPRIAÇÃO: *EL HACEDOR* (*DE BORGES*), *REMAKE* DE FERNÁNDEZ MALLO

Luciene AZEVEDO*

- **RESUMO:** O cenário cultural espalha indícios de que a figura do autor ocupa no contemporâneo uma posição ambivalente. Ao mesmo tempo em que não podemos nos descartar tão facilmente de seu nome e da função que exerce na relação que mantém com o texto literário, já convivemos com episódios e obras que demonstram um desprendimento, um deslizamento dessa mesma função, sugerindo uma reinvenção do modo de inscrever assinaturas. Assim, a comunicação quer apostar no comentário de um estudo de caso em particular: trata-se de *El hacedor (de Borges)*, *remake* do escritor espanhol Agustín Fernández Mallo. Identificando nesse texto uma estratégia de composição que recicla ideias e imagens já presentes na obra de Jorge Luis Borges, é fácil ver como tal procedimento de escrita ganha fundamento teórico se consideramos as noções de “escrita não-criativa” tal como elaborada por Kenneth Goldsmith e “gênio não original”, investigada por Marjorie Perloff. Nesse sentido, a hipótese é que a “apropriação criativa” em operação pode ser considerada como uma estratégia de redimensionamento dos modos de entendimento da autoria na dinâmica de forças do sistema literário, comprometendo, por tabela, a noção de obra, de originalidade e o próprio conceito de literatura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autoria. Originalidade. Fernández Mallo.

“Lo importante es ser original reescribiend”
Fernández Mallo (apud RIAÑO, 2011).

Em 2013, Flora Süssekind identificava na literatura contemporânea brasileira o que chamou de “objetos verbais não identificados” para nomear algumas experiências literárias perturbadoras das manias taxionômicas mais convencionais. Esses objetos exploram “formas corais”, são obras “[...] marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos [...]”, nas palavras da própria Süssekind (2013). Nesse texto,

* UFBA – Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras – Departamento de Fundamentos para o Estudo das Letras. Salvador – BA – Brasil. 41940-220 – lucieneazevedo@ig.com.br

publicado no caderno *Prosa e Verso* do jornal *O Globo*, o argumento crítico passeia pelo comentário de algumas obras da literatura brasileira atual: desde o livrinho de Verônica Stigger, *Delírio de Damasco*, publicado pela Cultura e Barbárie, passando pela dramatização de vozes múltiplas presente nos poemas de Carlito Azevedo, até a referência mais óbvia dos textos muitas vezes inclassificáveis de Nuno Ramos. Conjugando exemplos tão díspares, o comentário quer capturar um certo movimento na produção literária recente que desafia os juízos críticos na avaliação do que pode ser considerado literário hoje. Sússekind (2013) identifica no conjunto aparentemente heteróclito “[...] um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário.”

Em outra publicação recente, Florencia Garramuño (2014, p. 11), para nomear certa “inespecificidade na estética contemporânea”, chama de “Frutos estranhos” “[...] uma série cada vez mais importante de textos, instalações, filmes, obras de teatro e práticas artísticas contemporâneas.” Evocando o campo semântico da estranheza e do inespecífico, Garramuño (2014, p. 15) identifica uma “[...] saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas [...]” para sugerir que aquilo que identificamos como arte ainda hoje pode estar se transformando e, nesse sentido, a literatura estaria fora de si, fora da esfera da autonomia e da especificidade, características responsáveis pela própria manutenção da arte literária desde ao menos o século XVIII.

O mais instigante no argumento das duas críticas é a constatação das transformações sofridas pela própria ideia de arte, das mudanças da forma de apresentação dos produtos que podem ser considerados artísticos, de seus procedimentos de formalização e dos valores envolvidos no ajuizamento de sua categorização (arte ou não?). A afirmação peremptória de que essa constatação deve ser encarada como um desafio crítico está fundamentada na existência de objetos estranhos às configurações com as quais estamos ainda acostumados a lidar quando se trata do universo artístico.

Mas de onde vem essa estranheza? O inespecífico, a que se refere Garramuño, e a dificuldade de precisar sua identificação, como aponta Sússekind, residem no quê, exatamente?

Não deixa de ser curioso que em ambos os argumentos a noção de forma apareça colocada em xeque. Digo curioso porque é a noção de forma que inaugura um campo específico para a arte. Se pensamos, por exemplo, nas *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, vemos Schiller (1991) esforçando-se para configurar a noção de autonomia e a especificidade do mundo estético diante dos impasses colocados pelos desdobramentos da Revolução Francesa. Enfrentando a acusação da extemporaneidade das preocupações com a arte em momento tão delicado, Schiller quer arrebatar partidários à causa da cultura literária e artística. Para tanto parece supor como necessário estabelecer os limites, as definições, o

característico do procedimento artístico e elege o labor com a forma na constituição da obra de arte como peça fundamental: “Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma tudo... O conteúdo, por sublime e amplo que seja, age sobre o espírito sempre como limitação, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética.” (SCHILLER, 1991, p. 117). Mesmo a fúria demonstrada pelas vanguardas artísticas contra a noção de obra de arte como forma, como produto do investimento do artista na construção de um objeto para ser arte, cuja dessacralização máxima ainda hoje parece ser o famoso urinol de Duchamp exposto no museu, apenas parece confirmar por oposição a supremacia que a noção de forma tem para nossa cultura artística.

No entanto, os exemplos evocados por Garramuño e Sússekind apontam produtos in-formes ou ao menos difíceis de serem capturados em uma forma estável. São objetos que lançam mão de “múltiplas formas de refiguração material”, como afirma Sússekind (2013), mesclando, muitas vezes, características do “ensaísmo, [d]o comentário crítico, [d]o testemunho, [d]a ficção”, sem se preocupar com as indicações ao leitor “sobre como organizar o itinerário” (GARRAMUÑO, 2014, p. 98).

Nesse sentido, as operações básicas dessas outras formas contemporâneas apontam tanto para a expansão quanto para a apropriação. Os dois procedimentos parecem aliados da estranheza e da especificidade a que se referem as autoras, quando aludem a uma saída da esfera da arte, a uma literatura no campo expandido (como é o caso de Garramuño) ou à captação de vozes, à exploração do coro, à dramatização de alteridades nos textos em que Flora identifica “formas corais” em operação.

Ambos os processos, expansão e apropriação, redimensionam nossa noção sobre a arte. A literatura no campo expandido supõe o esmaecimento das fronteiras de sua especificidade na direção do diálogo com outras artes, material e procedimentalmente, com seus arredores, com a vida. Enquanto a apropriação coloca em xeque o próprio valor atribuído a uma forma artística. Os dois procedimentos atuam num território próprio ao que o crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2009) chamou de pós-produção. Não se trata mais “[...] de elaborar uma forma a partir de um material bruto [dar uma forma nova a ele], e *sim* de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma *forma* dada por outrem.” (BOURRIAUD, 2009, p. 8, grifo do autor). Uma literatura expandida, portanto, faz “[...] explodir do interior da literatura a possibilidade de definir tanto a literatura em geral como os gêneros e modalidades discursivos em particular a partir de uma especificidade.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 88). Por isso é cada vez mais comum hoje encontrarmos referências críticas que mencionam as categorias “texto” ou “narrativa” para obras que parecem forçar demais as fronteiras do gênero romance, tal como acontece com as publicações que exploram a exposição da intimidade ficcionalizando-a, como as autoficções.

Ao invés da especificidade, parte de nossos produtos artísticos contemporâneos, “[...] representam o lugar de uma negociação entre realidade e ficção, narrativa e comentário.” (BOURRIAUD, 2009, p. 51).

É claro que redimensionar o papel da forma na criação do produto artístico afeta também a própria noção de artista e, no caso da literatura, o papel do autor. Já que mencionamos acima Schiller, quando pretendíamos apontar suas cartas como um dos dispositivos responsáveis por dar consistência ao que viríamos a conhecer como modernidade artística, vale a pena revisitar Kant e sua noção de gênio. No parágrafo 46 de sua *Crítica da faculdade do juízo*, o filósofo afirma peremptório: “Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte.” E mais adiante: “[...] a arte bela é possível somente como produto do gênio.” (KANT, 1995, p. 153). É bem verdade também que, após o decreto, por Barthes, da morte do autor, a categoria do gênio não tem lá muito crédito, principalmente passados mais de 200 anos de seu surgimento, quando muita discussão teórica já se ocupou do tema. Apesar da distância que mantemos em relação ao horizonte kantiano ao tratar do gênio, não é possível escamotear como nossos pressupostos valorativos, quando se trata dos produtos artísticos, ainda hoje estão associados, com maior ou menor sutileza, a um campo semântico que se aproxima de noções tais como criatividade ou originalidade. Mas quando Kant (1995, p. 153) afirma que o juízo sobre a arte não pode ser deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento está abrindo caminho para a primazia do gênio sobre sua criação, identificando-o a “[...] um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada.” E a afirmação de que a “originalidade tem de ser sua primeira propriedade” é a outra face do interdito para a arte como instituição: “o gênio opõe-se totalmente ao espírito de imitação” (KANT, 1995, p. 154).

Mas se consideramos o horizonte aberto pela presença dos “objetos verbais não identificados”, mencionados por Süsserkind, ou pelos “Frutos estranhos”, de Garramuño, e aceitamos a hipótese de que há uma transformação da importância que a noção de forma tem para esses produtos, como não pensar em um redimensionamento da própria noção de autoria?

Em 2010, Marjorie Perloff lançou um livro cujo título apontava para um paradoxo inusitado: *O gênio não original*. O pressuposto básico de Perloff (2013, p. 54) no ensaio homônimo ao livro é que “[...] as práticas atuais da arte têm o seu próprio momento e *inventio* particulares [...]” e que em virtude dessa atualização uma nova *inventio*, um novo conjunto de pressupostos caracterizadores de práticas artísticas, estaria em operação hoje e que em relação à autoria, a mudança básica consistiria na dissociação entre a palavra original e a palavra gênio, pressupondo para a noção de originalidade uma outra significação. Mas o que é um gênio não original? Propondo uma espécie de recenseamento a fim de rastrear um *paideuma* possível, Perloff (2013, p. 42) parte da estética da citação de Eliot em *The waste land*, passeia pelos experimentos dos oulipianos, do grupo *Language* e dos poetas

concretos para defender a ideia de uma poesia conceitual, uma “poética da falta de originalidade”, caracterizada pela primazia dos procedimentos de apropriação: “[...] a *citacionalidade* – com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição – é central para a poética do século 21.” (PERLOFF, 2013, p. 48, grifo do autor).

Reconhecendo que a literatura, e mais especificamente, a poesia, resiste a práticas que há décadas impregnam as artes visuais, Perloff (2013) relaciona a não-originalidade às práticas da citação, da cópia, da reprodução, da colagem e identifica, aí, a possibilidade de um novo paradigma para a criação literária. O pressuposto não defende, então, que “não haja um gênio em jogo” (PERLOFF, 2013, p. 54), mas que a noção de originalidade não pode mais se relacionar a ele de forma tautológica, uma vez que a *inventio* do século XXI supõe que ser original significa desenvolver as habilidades de “[...] isolar, reconfigurar, reciclar, regurgitar, reproduzindo ideias e imagens que não são suas.” (GOLDSMITH, 2011, p. 139). A autoria configura-se, então, como um processo sintetizador, e não mais criador, à maneira do gênio kantiano. Perloff (2013) evoca a premissa básica do famoso ensaio de Benjamin sobre os efeitos da reprodução técnica sobre a perda da aura da obra de arte para afirmar que a prática da apropriação, mesmo sendo tão antiga quanto a própria arte, merece uma tentativa de singularização no contexto das práticas artísticas contemporâneas, especialmente pela importância que as novas tecnologias digitais assumem em nosso cotidiano. Porque abraça esse pressuposto, mostra-se muito entusiasmada com a escrita não criativa de Kenneth Goldsmith. Professor da universidade da Pensilvânia e criador da famosa *Ubuweb*, um grande arquivo que deixa à disposição dos usuários na internet material sobre as práticas artísticas vanguardistas, Goldsmith (2011, p. 123) defende o mero cortar e colar, próprio do mecanismo digital, como procedimento fundamental à noção de escrita criativa e não se cansa de propalar que “[...] com a fragmentação digital todo e qualquer sentido de autenticidade foi arquivado.”

Afirmativas tais como “Nenhum dos meus livros é original” ou “A remoção de si mesmo é essencial à autoria contemporânea” (GOLDSMITH; GUEVARA, 2014, p. 34) são performadas em seus livros. Seu último lançamento, *Seven American deaths and disasters* (GOLDSMITH, 2013), é a transcrição de gravações radiofônicas de grandes desastres ou mortes de personalidades americanas marcantes: os assassinatos de John Lennon, Michael Jackson, John e Robert Kennedy, a explosão da Challenger, os tiros em Columbine, o atentado às Torres gêmeas. No que chama de “notas técnicas”, Goldsmith (2013), ao final do livro, comenta que solicitou a quinze alunos da disciplina sobre escrita não criativa que ministra em Penn que fizessem a transcrição de um trecho de não mais de três minutos de um entediante áudio de gravação de uma sessão do congresso que debatia cortes ao orçamento e que em resposta obteve quinze transcrições diferentes. O relato parece servir como ilustração do argumento de Perloff: “como eu ouço e transcrevo alguma coisa será

diferente de você”, afirma Goldsmith (2013, p. 174). A “originalidade”, segundo a *inventio* do século XXI, não está na criação de uma forma nova, mas na capacidade de manipular formas já existentes operando sobre elas, apropriando-se delas para recriá-las.

Como todas as fontes críticas aqui comentadas se valeram de numerosos exemplos que ilustram os pressupostos que defendem e até agora meu próprio argumento consistiu apenas em uma espécie de apresentação panorâmica daqueles pressupostos, gostaria de me arriscar ao comentário mais detido de uma obra em particular a fim de tornar mais concreto meu próprio argumento.

Trata-se de *El hacedor (de Borges)*, *remake* de Agustín Fernández Mallo (2011a). O autor é um dos integrantes do que ficou conhecido como Geração Nocilla na Espanha. Por mais controvérsias e negativas que a identificação do movimento a uma geração provoque, a denominação quer identificar um grupo de narradores nascidos a partir da década de 60 e que constroem suas narrativas não apenas a partir de elementos da cultura pop, mas principalmente incorporando dispositivos próprios às tecnologias virtuais. Não é à toa que alguns desses autores arrisquem-se à teoria nomeando o que fazem como *Afterpop* ou literatura *zapping*.

No Brasil, Mallo é mais conhecido pela *Trilogia Nocilla*, cujos dois primeiros volumes, *Nocilla Dream* e *Nocilla Experience* foram traduzidos pela Companhia das Letras. O primeiro livro publicado por Mallo, após o sucesso mundial da trilogia, foi o *remake* do livro de Borges. Mas o que significa fazer o *remake* de um livro? Manipulando suas páginas percebemos que todos os títulos das narrativas que integram o livro publicado por Jorge Luis Borges em 1960 se repetem no *remake* de Mallo, além de boa parte do prólogo e do epílogo escritos pelo autor argentino. O que poderia ser considerado uma repetição literal ou uma citação sem aspas repete-se em algumas poucas outras narrativas nas quais o texto de Borges aparece sem nenhuma alteração, literalmente copiado.

Até agora, a descrição assim a seco do procedimento de Mallo parece apontar para uma apropriação indébita da assinatura de Borges. Foi assim que Maria Kodama, viúva de Borges, entendeu a iniciativa do autor espanhol e iniciou um processo por plágio contra a editora Alfaguara e contra o próprio Mallo. Sem pretender levar adiante a discussão, editora e autor decidiram recolher os exemplares do livro que até hoje só pode ser lido em cópias piratas na internet.

Mas seria possível abrimos um crédito em nome de Mallo a fim de analisar com maior cuidado seu *remake* e o que está em jogo na apropriação do nome e da obra de Borges? Poderíamos considerar o *remake* de *El hacedor* um “fruto estranho” ou um “objeto verbal não identificado” no panorama das narrativas contemporâneas? Como tratar a apropriação levada a cabo pelo empreendimento do autor espanhol sem considerá-la juridicamente um roubo de propriedade intelectual?

Antes, voltemos a Borges. Em estudo realizado sobre *El Hacedor*, Robin Lefere (2005, p. 97) afirma que esse é o livro de Borges no qual torna-se mais

evidente a construção da automitografia, pois é possível ler em suas narrativas “[...] *la plasmación sistemática de una imagen de Borges* [...]” tanto na chave mais autobiográfica quanto em relação à sua própria constituição como autor, planos que nem sempre podem ser distinguidos com tanta clareza, como no famoso “*Borges y yo*”. Nesse sentido, a imagem alentada pelo título da coletânea (*El hacedor*) abre caminho para várias perspectivas de constituição do mito. Aponta para a elaboração de si mesmo como autor, para uma homenagem a suas afinidades eletivas (Homero, Shakespeare, Milton, Lugones) e explora a ambiguidade da alusão ao fazedor, a um só tempo, mero artífice e criador absoluto, capaz de ser “muitos e ninguém”, tal como Deus responde a Shakespeare no diálogo irônico-melancólico imaginado por Borges em “*Everything and nothing*”.

Mas sem dúvida nenhuma, o tópico incontornável em se tratando das questões envolvidas na reapropriação de Borges por Mallo é a “*vocación parasitaria que prevalece en las mejores ficciones de Borges*” (HELFT; PAULS, 2000, p. 104), emergindo na invenção de referências bibliográficas (tal como aparecem na parte final do próprio *El hacedor*, sob o título de Museu) e de resenhas a livros inexistentes, mas fundamentalmente na estética Pierre Menard, cuja cópia é já reescrita do Quixote. Essa faceta do “factor Borges” incita a apropriação de forma manifesta.

Em um ensaio publicado em 2011, Rosa Pellicer, professora da universidade de Zaragoza, faz um apanhado dos livros de ficção publicados a partir da efeméride do centenário de nascimento de Borges nos quais a obra do autor é reapropriada ou o próprio autor argentino atua como personagem e considera digno de nota o número de textos “[...] *de segunda mano utilizando unicamente textos derivados del ‘arquitrato’ de Borges.*” (PELLICER, 2011, p. 125).

Sem pretender ser exaustiva, a autora enumera uma taxionomia dos procedimentos de evocação à obra de Borges nos textos analisados: “[...] *escritos ‘a la manera de’, versiones de cuentos, encuentros y entrevistas ficticios, personajes borgeanos que se convierten en protagonistas de otras historias, Borges personaje de ficción, obras desconocidas del autor, efecto de la lectura de sus obras.*” (PELLICER, 2011, p. 126-127).

Segundo Pellicer (2011, p. 127), os procedimentos são repetitivos. Exageradamente respeitosos, não se arriscam na irreverência e oferecem poucas surpresas, limitando-se a “*imita[r] el estilo y el tipo de argumento asociados a Borges*”. Em contraposição ao estilo mimético, Pellicer (2011, p. 127) identifica um outro procedimento de apropriação que “[...] *consiste en introducir en el texto original cambios, más o menos importantes, dotándolo de un sentido nuevo.*”

Lembra, então, o experimento oulipiano de Cabrera Infante, publicado em *Exorcismos de esti(l)o*, que consiste na reescrita do prólogo de *El hacedor*, a partir da substituição “[...] *de parte de las palabras originales por otras sinonímicas, o perteneciente al mismo campo semántico* [...]” (PELLICER, 2011, p. 123) e alude à

publicação recente de *El aleph engordado*, publicado por Pablo Katchadjian, autor argentino que, promovendo o que chama de uma “*expansión estilística*”, aumenta a narrativa de Borges dobrando o número total de palavras sem alterar o conto original.

O *remake* de Mallo não ganha protagonismo para o comentário de Pellicer (2011, p. 129), mas a autora reconhece que no caso do autor espanhol o procedimento de apropriação é mais complexo: “*se produce un travestimiento que tiene que ver con la enunciación*”, afirma. Nos três últimos exemplos citados, acentua-se de forma crescente o que poderíamos chamar de autoria remixada. Pellicer (2011, p. 129) comenta que Mallo “*utiliza el libro de Borges como material para reciclar*” e que “[...] *al mantener la misma disposición que El hacedor convoca simultaneamente a los dos textos.*”

Logo após o lançamento do livro, Mallo (2011b, p. 31) escreveu um texto intitulado “*Motivos para escribir El hacedor (de Borges), remake*”. Aí, o autor tenta dissociar a ideia do *remake* de uma mera versão do livro de Borges: “[...] *queria escribir un libro que, siguiendo la estructura del de Borges, dialogara con él en diferido, un libro producto de todas esas anotaciones de ideas que el original me proponía pero conservando la estructura, títulos y ideas del original [...]*” Em outro livro, agora de teoria, Mallo (2010a, p. 11) tenta definir o conceito de *Pospoesia* baseando-o na ideia de que a cultura literária deve funcionar como um laboratório à disposição para “*combinar lo que ya existe más un valor añadido*”.

As duas observações de Mallo sobre seu procedimento podem proporcionar uma reflexão mais acurada sobre a apropriação.

Comentando uma resenha de Edgell Rickword logo após o lançamento de *The waste land* de Eliot, Perloff (2013, p. 25) realça em especial a aproximação que o crítico faz entre a prática da anotação, que denunciaria um quê de inacabamento, uma impressão de obra apenas esboçada, e a estética da citação de que lança mão Eliot para a composição do poema. O objetivo do crítico é desmerecer o procedimento considerando-o fundamental como “*resultado de uma indolência do poder imaginativo*”.

Curiosamente, a prática da anotação retorna no comentário de Mallo como um produto da leitura do original de Borges. O “estado de anotação” permanece também como efeito para os leitores de *remake*, mas funciona como um dispositivo disparador da potência imaginativa das narrativas. E, aqui, eu gostaria de aprofundar melhor essa hipótese tomando a anotação como um dispositivo que abre passagem tanto para que a literatura perca exclusividade em seu próprio território (cf. PERROMAT AUGUSTÍN, 2011, p. 392), expandindo-se para fora de si, quanto para que a apropriação possa se transformar num outro método de criação, características que fazem de *El hacedor (de Borges), remake* um “*fruto estranho*”, inespecífico, um “*objeto verbal não identificado*”.

Se recuperamos a apresentação de nosso argumento no início desse texto pode soar incongruente falar de saída da literatura quando se está falando da apropriação de um autor de culto como Borges. Mas a experimentação com o *remake* tira sua força do que parece ainda em estado de esboço, sem “*importar tanto el acabado del producto*” (PERROMAT, 2011, p. 518), sua forma final, que é um misto de comentário, ensaio, ficção. A anotação funciona como uma ferramenta do laboratório que é a escrita de segunda mão e amplia o narrado não apenas quantitativamente, já que muitas narrativas borgeanas de apenas uma página são aumentadas, mas para fora dos limites do impresso, sugerindo ao leitor a consulta a vídeos no *YouTube*, por exemplo, feitos pelo próprio Mallo com ajuda de seu IMAC e um telefone Nokia N85, que completam (ou iniciam?) narrativas com a ajuda de outros suportes e linguagens.

A primeira intervenção ao texto de Borges aparece na troca dos nomes do prólogo ao livro. O *remake* é dedicado a Borges, e é Mallo quem aparece na porta do escritório do autor argentino para entregar-lhe o livro, tal como o encontro com Lugones imaginado por Borges.

Em “*El hacedor*”, na versão borgeana, Homero é exaltado como fundador da tradição literária ocidental, poeta por excelência, o fazedor de todas as coisas. Mas na versão *remake*, “*el arquetípico sueño de construir la Realidad*” fica a cargo de um acelerador de partículas e a eternidade da memória “*se há desvanecido para siempre*” (MALLO, 2011a, p. 10). Mesmo quando o texto de Borges é reproduzido *ipsis litteris*, como na versão *remake* de “*Dreamtigers*”, a narrativa borgeana aparece totalmente rasurada e mesmo os símbolos chave de sua poética (o tigre, os labirintos) são dissolvidos em meio a uma potência imaginativa que pouco tem a ver com o contexto original. Na versão *remake* dessa história, um entregador de mensagens abre um site na internet (www.rupturaadomicilio.com) para oferecer o serviço de comunicação de rompimento de relacionamentos amorosos e colocar à prova uma máxima de Santo Agostinho. A versão integral da narrativa de Borges transforma-se, então, em uma dessas mensagens entregues pelo protagonista do *remake*.

Se aqui o leitor pode amenizar a surpresa do rumo tomado pela história podendo contar ainda com um mínimo fio de ligação com o original, garantido explicitamente pela reprodução do texto de Borges, em “*Las uñas*”, a mera menção à cor dos esmaltes da protagonista permite uma ligação muito tênue com o arquiteito, deixando o leitor que procura por pistas que o orientem a encontrar alguma possível relação do texto de Mallo com o de Borges à deriva. Esse talvez seja o efeito mais inusitado de leitura proporcionado pelo livro de Mallo. O leitor aqui não deve proceder como faria diante de qualquer texto que indica, implícita ou explicitamente, uma filiação com outro no qual está baseado, mantendo com ele uma relação intertextual, ou seja, evocar essa relação, trabalhando hermeneuticamente através desse texto para compreender o mecanismo operativo

em ação na reescritura. O leitor de *El hacedor (de Borges)*, *remake* parece ficar cada vez mais à deriva se insiste nessa operação, pois o próprio texto parece repelir a ideia de um original, embora seja sua própria condição *remake* dependente da existência de um original.

A apropriação, então, não se fundamenta apenas na cópia ou reprodução de trechos do original, e nem apenas na montagem ou no corte, na seleção e reaproveitamento de passagens da obra apropriada, já que a recontextualização configura em si mesma um mecanismo indecifrável, que ao mesmo tempo recria o texto de partida, realizando um duplo movimento de aproximação e distanciamento, para montar um outro arcabouço narrativo, transformando tudo em matéria difusa.

Na versão *remake* de “*Las uñas*”, isso fica bem evidente. Mallo usa Borges, mas recria no *remake* o argumento de “*Império dos sonhos*”, filme de David Lynch. Kate recebe a visita de uma nova vizinha que, em meio a conversa durante o chá, afirma que Kate participaria das gravações de um novo filme em breve. Sabendo das negociações em sigilo, Kate mostra-se surpresa com o comentário e recebe como réplica “[...] *algo muy críptico: se mire como se mire, en verdad/ solo hay dos habitaciones/ [gasolina y fuego]/ cuando antes de acostarte lo juntas/ todo en la noche [...]*” (MALLO, 2011a, p. 18). A estranheza é estendida ao leitor. Que relação poderia existir entre o relato inusitado sobre o crescimento das unhas narrado por Borges e sua versão *remake*? Borges, Mallo e Lynch?

Descobrimos, por uma nota de pé de página, que os versos citados aparecem na obra *Fuel&Fire* de M. M. Mike que é na verdade um recorte feito sobre um artigo publicado por RC Baker descrevendo a instalação-labirinto de Rachel Harrison. A obra de Mike está disponível no *YouTube* para qual a nota nos dirige. No vídeo de quase dois minutos¹, vemos a reprodução de uma foto retirada da reportagem de Baker de uma das obras de Harrison: uma boneca Barbie, sentada em uma cadeira de rodas, de costas para a audiência, observando um quadro no qual está reproduzida uma piscina vazia. A nota acrescenta ainda que os versos foram citados pela primeira vez pelo pintor Christopher Wool.

A nota, portanto, abre uma extensão narrativa que força o leitor a entrar em uma espiral de citações, cuja origem parece perder toda a importância. Assim como Kate que na narrativa *remake* é efetivamente convidada a participar do filme para terminar num emaranhado labirinto de cenários (“[...] *abrió la puerta para hallar un decorado que la llevaría a outro, y ése a outro, y así a una sucesión como ocurre con las uñas, cuyo recorte engendra una siguiente más creíble y más oscura, más real y poderosa.*” (MALLO, 2011a, p. 19)), o leitor é convidado a reelaborar sua disposição de leitura.

Na nota escrita por Mallo, ao final do livro ficamos sabendo que há uma versão digital do livro enriquecida com vídeos, alguns deles ainda hoje disponíveis na

¹ Cf. Mike (2009).

internet. Um desses vídeos acompanha a versão *remake* de “*El simulacro*”, que em nada lembra a sátira política de Borges, magistralmente comentada na sofisticada leitura que Sarlo faz da narrativa. Em Mallo (2011a, p. 34), é a própria arte que é satirizada e Malevich aparece usando uma camiseta com a estampa de David Lynch e desculpando-se por “[...] *modificar sin retorno la trayectoria del arte retiniano occidental*.” O vídeo que expande a narrativa mostra Mallo filmando a si mesmo com dificuldades para recolocar, utilizando apenas uma mão, o livro *Carnival e Cannibal* de Jean Baudrillard em sua embalagem plástica². Mallo parece sorrir da inabilidade do leitor em lidar com a cópia, com os simulacros, inevitável associação quando se trata do nome do filósofo francês, pois como afirma em “*Paradiso XXXI*”, o “*simulacro... no obstante posee materialidad*”. A apropriação, então, consiste em um flerte com Borges e deriva em *flanerie*, em comentário anotado, que expande o imaginário disparado na leitura em histórias arbitrarias, “[...] *ideas más o menos descabelladas, derivas, trayectorias tangentes a la curva central del texto [...]*” borgeano, como afirma o próprio Mallo (2011b, p. 31).

Tal expansão imaginativa é operada com base em um desdobramento de referências que proliferam de forma escorregadia e quase incontrolável, tornando impossível ao leitor harmonizar o “metastásico resultado” (cf. “Blind Pew” na versão *remake*) dessa operação.

Isso não significa que Borges seja descartado ou torne-se desimportante. Pelo contrário, é a evocação incontornável de sua presença, o convite ao compartilhamento da autoria, explicitado de forma magistral no título (*El hacedor (de Borges), remake*) que sugere simultaneamente a presença e a ausência do nome de Borges, de sua obra. É como se experimentássemos um esmaecimento da figura do próprio Mallo que se apresenta através de Borges, de seu livro, e, ao mesmo tempo, víssemos emergir aos poucos em virtude mesmo dessa operação de “escrita-atraves”, uma outra forma, um outro nome de autor.

Pois se é possível perceber na apropriação levada a cabo no *remake* a valorização dos mitos que marcaram a poética do próprio Borges, (Quixote, Shakespeare, Homero, Quiroga, Sarmiento, Macedonio, espelhos, jardins e bibliotecas), simultaneamente vamos nos acostumando a um rol de referências trazidas ao texto pela voz de Mallo: Warhol, David Lynch, referências à ciência, em particular à física, à música pop, às ferramentas do *Google*. É em “*Borges y yo*” que a operação de “escrita-atraves” fica mais evidente: “[...] *seria 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 essa literatura me justifica*.”

² Cf. Mallo (2010b). O automatismo da associação do nome do filósofo com a tópica da simulação parece eludida por uma outra torção expansiva no vídeo que ganha legendas e traduz as palavras carnaval e canibal, antropologicamente, segundo a indicação do texto, extraindo-lhe origens etimológicas e significados inusitados (“Carnaval (desenfundar, desmontar), 1 mano; Canibal (fundar, montar), 2 manos”).

(MALLO, 2011a, p. 126). Apropriadas por Mallo (2011a, p. 127), as palavras de Borges instauram um simulacro que é ao mesmo tempo cópia e invenção: “*no sé cuál de los dos escribe esta página*”.

A noção de “escrita-atraves” é mencionada por Perloff (2013, p. 41) para descrever a operação de apropriação de elementos da cultura pop (filmes, quadrinhos, colunas de jornal), o que permite ao autor “participar de um discurso maior e mais público”. A opção de Mallo por “escrever-atraves” de Borges indica um movimento que poderíamos considerar esquizofrênico, pois se avança na direção da tradição literária, ao mesmo tempo aponta para fora dela ao evocar uma “sobreposição de registros” que se mesclam à narrativa como fotos, links para vídeos na internet, incorporação de verbetes da *Wikipedia*. A ideia de forma coral, tal como comentada por Sússekind (2013), parece fazer bastante sentido aqui. Pois na “operação de escuta” a esse texto, ouvimos uma “[...] espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos.” (SÚSSEKIND, 2013).

A peça de *remake* que melhor ilustra esse procedimento é “*Mutaciones*”. O original de pouco mais de meia página transforma-se na peça mais longa, e também central, do livro de Mallo. É difícil para o leitor associar o *remake* de “*Mutaciones*” a uma reescrita do texto de Borges, pois o texto é outro, ganha a marca da assinatura de outro nome e, no entanto, Borges paira aí fantasmaticamente, à maneira de um teste de *Rorschach*.

A versão *remake* de “*Mutaciones*” descreve três passeios refeitos virtualmente. A dicção consiste ao mesmo tempo em uma apresentação e em um relatório comentado dessas experiências. O primeiro passeio diz respeito à obra de Robert Smithson, publicada na revista *Artforum* em 1967, intitulada “Um passeio pelos monumentos de Passaic”; o segundo, à reconstituição do mapeamento feito por investigadores à procura de vestígios de radiação após o vazamento na usina nuclear de Ascó na Espanha e no terceiro, o narrador refaz a busca por Ana, personagem do filme “*La Aventura*” de Antonioni que desaparece na trama. Comentarei aqui, com mais detalhes, apenas o primeiro dos passeios.

O relato começa à maneira de um diário de viagem informando ao leitor dados sobre a localização do narrador e os preparativos para o passeio: “*Ciudad de Nueva York, año 2009, finales de julio, 7.00 am, picaduras de mosquitos...Preparo el material, me aseguro que el teléfono móvil tiene suficiente batería.*” (MALLO, 2011a, p. 31). Em seguida, o texto parece querer contextualizar a motivação do narrador explicando detalhadamente o empreendimento de Smithson que consistiu em percorrer as ruas de Nova York no final da década de 60, fotografando elementos da paisagem de um bairro do subúrbio a fim de provocar a discussão sobre a noção de monumento. Só depois da justaposição dos dois contextos (o do narrador em 2009 e de Smithson em 1967) ficamos sabendo que o efeito de real construído

desde a introdução do relato (lemos, por exemplo, que o narrador ao preparar-se para sair ouve tocar em um volume muito alto no rádio de um carro uma música ouvida por porto-riquenhos) é mero efeito de ficção (PANTEL, 2013, p. 65), pois trata-se de uma passeio virtual, feito através do computador, de um telefone celular e com a ajuda do *Google Maps*: “[...] tecleo em *Google* las palabras ‘Passaic, Nueva Jersey’. Sin mucha dificultad encuentro em *Google Maps* el plano actual de la zona, correspondiente a lo que fuera el recorrido de *Smithson*.” (MALLO, 2011a, p. 57). Ou como o próprio Mallo o nomeia, um “*Viaje psicoGooglegráfico*”. Tendo ao lado a reprodução do texto de *Smithson* publicada em livro, o narrador refotografa as fotos tiradas pelo artista americano, incorporando-as à narrativa. O que lemos, então, é a simulação do passeio feito pelo artista, agora refeito virtualmente pelo narrador. A narrativa mescla a descrição minuciosa do percurso do próprio *Smithson*, interpolando a reprodução de sua obra-artigo publicada na revista *Artforum* e o comentário expandido do processo narrativo de experimentar virtualmente o passeio de *Smithson* por Passaic. A narrativa parece reunir um conjunto de anotações, de ideias em estado de arquivo, de esboço para a composição de uma narrativa, que, no entanto, faz desse estado de aparente inacabamento sua condição de relato. À medida que somos arrastados para o que parece ser uma estratégia de presentificação do passeio, das ideias de *Smithson*, da experiência de refacção da caminhada pelo narrador, corroborado pela reprodução de fotos e mapas em reafirmação a um efeito de real, a narrativa estimula no mesmo movimento o efeito de ficção ao numa digressão associar o ícone do computador, a mãozinha/seta que aparece para identificar a posição do cursor na tela, com a luva branca de Michael Jackson e a lembrança de sua morte recente. Da mesma forma, o comentário da foto tirada com o celular, a partir da imagem de uma rodovia às margens de um rio que aparece na tela de seu IMAC, identificada com a ajuda do *Google Maps*, parece querer realçar a irrealidade das imagens: “*Pateo esa zona de frontera autopista-rio, me detengo a registrarlo...aparecen unos puntos brillantes sobre el río, una constelación, o una suma de constelaciones, me digo. La mano del difunto Michael Jackson en mitad de la imagen parece querer atrapar alguna estrella.*” (MALLO, 2011a, p. 59). O efeito de ficção fica mais evidente quando utilizando o *zoom* do *Google street view* fotografa uma passante em uma das ruas pelas quais caminha virtualmente e entabula com ela um diálogo: “*Parece que la mujer se da cuenta de mi disparo, e inmediatamente, para disimular, me acerco y le pregunto si ella es de Passaic o si está de paso*” (MALLO, 2011a, p. 63).

Sem querer negar que a recuperação do relato feita aqui pareça muito distante do original de Borges, é possível, no entanto, identificar nas mutações efetuadas um eco da voz original. O texto borgeano termina com a evocação a três “velhos utensílios do homem”, a cruz, o laço e a flecha e profetiza que a memória não é capaz de protegê-los do esquecimento ou pode mesmo ser responsável pela transformações causadas, inevitavelmente, pela passagem do tempo, sendo impossível saber no fim

“em que imagens o traduzirá o futuro” (BORGES, 2000, p. 196). Mallo parece seguir à risca o comentário, apropriando-se de um dos símbolos que maravilhavam Borges para associá-lo a um ícone pop, colocando à prova, assim, irreverentemente, a imprevisibilidade das mutações, sugerindo, simultaneamente, que a estratégia da apropriação pode renovar as noções de originalidade e criatividade, pois como afirma Mallo (2011a, p. 64): “[...] *la lógica del viajero es perseverar en paisajes indeterminados, no dejarse llevar por una idea sino construir una idea, su propia idea.*”

O procedimento de Mallo está fundamentado em uma negociação permanente entre a voz de Borges e a sua própria, *El hacedor* (de Borges) e seu *remake*, “entre realidade e ficção, narrativa e comentário” (BOURRIAUD, 2009, p.51) e se esse movimento gera estranheza, coloca em xeque a autoria e dificulta a tarefa do crítico, parece um boa maneira de pensar a expansão da literatura no século XXI.

AZEVEDO, L. Tradition and appropriation: El hacedor (by Borges), Fernández Mallo’s remake. *Itinerários*, Araraquara, n. 41, p. 69-84, jul./dez. 2015.

■ **ABSTRACT:** *The cultural scene suggests that the figure of the author occupies an ambivalent position in the contemporary world. While we cannot so easily dismiss the author’s name and the function it plays in the relationship it has with the literary text, we have been dealing with incidents and works that demonstrate a certain amount of detachment and slipping in the author function, suggesting a reinvention of the mode of inscribing signatures. This essay aims at reviewing one such case, that of El Hacedor (remake), by the Spanish writer Agustín Fernández Mallo. Identifying in this text a compositional strategy that recycles ideas and images already present in the work of Jorge Luis Borges, it is easy to see how such a writing procedure profits from theoretical foundations suggested in the notions of “uncreative writing”, as elaborated by Kenneth Goldsmith and “unoriginal genius”, investigated by Marjorie Perloff. Accordingly, my hypothesis is that the “creative appropriation” in operation can be seen as a strategy of redimensioning of the modes of understanding the dynamics of authorship in the literary system, compromising, by extension, the notions of work, of originality, and the very concept of literature.*

■ **KEYWORDS:** *Authorship. Originality. Fernández Mallo.*

REFERÊNCIAS

BORGES, J. L. O fazedor. In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 2000. v. 2, p. 175-254.

BOURRIAUD, N. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.

GARRAMUÑO, F. **Frutos extraños**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOLDSMITH, K. **Uncreative writing**: managing language in the digital age. New York: Columbia University Press, 2011.

_____. **Seven American deaths and disasters**. New York: Power House Books, 2013.

GOLDSMITH, K.; GUEVARA, F. R. **Kenneth Goldsmith in conversation**. Manila: De La Salle University Publishing House, 2014.

HELFT, N.; PAULS, A. **El factor Borges**: nueve ensayos ilustrados. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LEFERE, R. **Borges**: entre autorretrato y automitografía. Madrid: Gredos, 2005.

MALLO, A. F. **Postpoesía**: hacia un nuevo paradigma. Barcelona: Anagrama: 2010a.

_____. **BaudrillardMOMA** [filmar América 3]. 9 ago. 2010b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zGxH8Zv4Z0E>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

_____. **El hacedor (de Borges), remake**. Madrid: Alfaguara, 2011a. Disponível em: <<https://abenzaide.files.wordpress.com/2014/03/el-hacedor-de-borges-remake-agustc3adn-fernc3a1ndez-mallo.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2014.

_____. Motivos para escribir El hacedor (de Borges), remake. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Alicante, n. 729, p. 29-36, mar. 2011b. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/motivos-para-escribir-el-hacedorde-borges-remake>>. Acesso em: 14 ago 2014.

MIKE, M. M. **Fuel&Fire**. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rKLbzsKfSTI>>. Acesso em: 14 ago 2014.

PANTEL, A. Cuando el escritor se convierte en un hacker: impacto de las nuevas tecnologías en la novela española actual. (Vicente Luis Mora y Agustín Fernández Mallo). **Revista Letral**, Granada, n. 11, p. 55-69, 2013. Disponível em: <www.proyectoletreal.es/revista/descargas.php?id=184>. Acesso em: 23 dez. 2013.

PELLICER, R. Reescribir a Borges: la escritura como palimpsesto. **Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética**, Murcia, n. 9, p. 124-134, 2011. Disponível em: <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/viewFile/145521/130181>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

PERLOFF, M. O gênio não original: uma introdução. In: _____. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Belo Horizonte: UFMG, 2013. p. 23-58

PERROMAT AUGUSTÍN, K. P. Plagiarism: aesthetic or a contemporary movement? **452°F. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature**, Barcelona, v. 5, p. 115-127, 2011. Disponível em: <http://www.452f.com/pdf/numero05/perromat/05_452f_perromat_trad_en.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2014.

RIAÑO, P. H. Borges reinventa a Fernández Mallo. **Publico.es**, Madrid, 18 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.publico.es/culturas/361939/borges-reinventa-a-fernandez-mallo>>. Acesso em: 12 abr. 2014.

SCHILLER, F. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

SÜSSEKIND, F. Objetos verbais não identificados. **O Globo**, 21 set. 2013. Prosa e Verso. Disponível em: <<https://iedamagri.files.wordpress.com/2015/04/objetos-verbais-nc3a3o-identificados-um-ensaio-de-flora-sc3bcssekind-prosa-o-globo.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2013.

Recebido em 31/10/2014

Aceito para publicação em 17/04/2015

