

TRANSGREDINDO A NORMA: UM ESTUDO COMPARATIVO DE “PERDIDO NO TÚNEL DO TERROR” DE JOHN BARTH, “ANOTAÇÕES SOBRE MACEDONIO NUM DIÁRIO”, DE RICARDO PIGLIA E “TEMA DEL TRAIADOR Y DEL HÉROE”, DE JORGE LUIS BORGES

Jane Brodbeck¹

Resumo:

O presente ensaio trata da questão da transgressão da parte de autores contemporâneos em relação às normas rígidas dos gêneros literários ainda presentes na análise e interpretação da obra literária. Com o advento de novas escrituras, evidencia-se uma gradativa exaustão das obras fechadas, havendo uma tendência cada vez mais forte para uma superposição de gêneros onde um ensaio e um poema se confundem, e o romance apresenta características de uma narrativa narcísica. Para ilustrar o presente artigo, procurou-se na obra de três autores contemporâneos narrativas que evidenciassem esta tendência tais como John Barth, Jorge Luis Borges e Ricardo Piglia. Os contos selecionados apresentam uma ironia sutil que exigem do leitor uma nova postura diante do texto literário, onde o fazer literário confunde-se com o jogo. Desta forma, os personagens das três narrativas apresentam uma ambigüidade que passa o texto, oferecendo ao leitor múltiplas leituras.

Palavras chaves: transgressão, narrativa narcísica,

Abstract:

This essay deals with the question of the transgression of contemporary authors regarding the strict literary norms of the literary genres still in use for the analysis and interpretation of the literary work. With the birth of new writings, one observes a gradual exhaustion of the closed works, producing a stronger trend for the overlapping of

genres where an essay and a poem get mixed, and the novel presents characteristics of narcissitic narrative. In order to illustrate this work, three contemporary authors whose narratives presented such trend were selected such as John Barth, Jorge Luis Borges and Ricardo Piglia. The stories selected present a subtle irony that demands from the readers a new viewpoint facing the literary text where the writing blends with play. For that reason, the characters of the three narratives present an ambiguity that runs throughout the text, offering multiple readings to the reader.

No total, pouco resta da noção modernista de “obra de arte” exclusiva, simbólica e visionária; só existem textos, já escritos.

Linda Hutcheon

John Barth e Ricardo Piglia possuem, pelo menos, duas coisas em comum: sua paixão por Borges e a ousadia para transgredir. John Barth escandalizou a crítica literária com seu ensaio “A literatura da exaustão”, escrito em 1967, no campus da universidade em Buffalo. Naquele ensaio ele define “exaustão” como a condição de esgotamento das formas e modos artísticos através da histórica humana, ou seja, “que as convenções artísticas estão sujeitas a serem subvertidas, transcendidas, transformadas, ou até mesmo mobilizarem-se contra si próprias a fim de gerar um trabalho novo e vivo” (BARTH, 1997)². O que Barth realmente queria dizer com o termo exaustão referia-se não a língua ou a litera-

¹ Professora do Curso de Letras da ULBRA/RS. Mestre em Literaturas da Língua Inglesa e doutoranda em literaturas da língua inglesa na UFRGS.

² Tendo em vista que os ensaios de John Barth e Linda Hutcheon utilizados neste artigo estão em inglês e não havendo tradução destes livros no Brasil, decidi traduzi-los para o português a fim de facilitar a leitura.

tura, mas a estética do modernismo. No ensaio que ele escreve doze anos mais tarde, “A literatura do renascimento”, ele discute várias questões, definindo o autor pós-moderno como aquele que não repudia meramente nem apenas imita os seus pais modernistas ou seus avós pré-modernistas, enfatizando que o romance pós-moderno deve estar acima da discussão entre realismo e irrealismo, formalismo e “conteúdo”, literatura pura, ficção restrita a determinado grupo e a ficção considerada descartável.

Por sua vez, Linda Hutcheon conceitua a nova ficção como uma “narrativa narcísica”, ou seja, aquela que “transforma o processo de sua própria feitura em parte do prazer da leitura”. O termo que Hutcheon criou para definir a ficção contemporânea encaixa-se dentro da nova concepção crítica da literatura. Hoje em dia, mais do que em qualquer outro tempo, a ficção tende a introversão e a autoreferencialidade. O conceito de paródia para Hutcheon refere-se mais a uma exploração da diferença e similaridade do que o conceito tradicional que entende a paródia como distante da mimese e um processo de escárnio ou mera destruição. Como afirma Hutcheon (1996, p.207):

A metaficção parodia e imita como um caminho para uma nova forma que é tão séria e válida, como uma síntese, como a forma que ela dialeticamente tenta superar. Ela não implica necessariamente num movimento que se afaste da mimese, a não ser que aquele termo signifique uma imitação rígida do objeto ou uma motivação realista-comportamental.

A relação entre *mimese* e o texto autoconsciente parece ser a questão central do ensaio de Hutcheon. O fato de o autor contemporâneo desnudar a construção do texto literário para o leitor não significa que ele seja antimimético. A reação dos autores pós-modernos tem como raiz a própria insatisfação dos autores modernistas tais como Virginia Woolf, Joyce, Gide, Pirandello, Proust, dentre outros que começaram a questionar a visão estreita do realismo do século dezenove. Os autores modernistas, ao criarem um realismo psicológico, tornaram possível que o significado da mimese do romance incluísse o processo e o produto. Além disso, o realismo psicológico dos autores modernistas do início do século vinte proporcionou que a realidade exterior presente no texto realista tradicional se tornasse atrofiada, fazendo com que a leitura não fosse mais um processo controlado. E é exatamente a questão da leitura que irá determinar a diferenciação da literatura pós-moderna da literatura auto-representacional que já aparecia em histórias realistas. Quanto a esta questão específica, Hutcheon observa que:

O leitor é forçado explicita ou implicitamente a de-fre-ntar-se com a responsabilidade diante do texto, ou seja, em relação ao mundo ficcional que ele está criando através dos referentes ficcionais acumulados da linguagem literária. Tendo em vista que o romancista atualiza o mundo de sua imaginação através de palavras, da mesma forma procede o leitor - das mesmas palavras - ele manufatura um universo literário que é

tanto seu quanto do autor. Esta equação dos atos da leitura e escrita é uma das principais preocupações que diferenciam a metaficção contemporânea da autoconscientização previamente existente na ficção anterior (1996, p.208).

No conto de John Barth, a questão dos mecanismos empregados pelos autores são impiedosamente desmistificados diante de um leitor que, dependendo de sua formação anterior, poderá simplesmente abandonar a leitura. O que Barth propõe para o leitor é um jogo entre o fazer literário, a reconstituição de uma realidade externa, e o intercruzamento entre estes dois elementos. Já no primeiro parágrafo o leitor se depara com a discussão do autor sobre as normas técnicas, tendo a personagem Ambrósio como pano de fundo. Ao tratar de questões formais numa obra ficcional, Barth atenta contra os princípios mais elementares da criação literária que nos vem desde a *Poética* de Aristóteles, subvertendo o conceito de ficção tradicional. Durante todo a narrativa, Barth irá intercalar a história propriamente dita, ou seja, “Perdidos no túnel do terror” com elementos secundários tais como as normas técnicas, digressões a respeito da ficção do século passado, além da intervenção ostensiva quanto ao comportamento dos personagens. Se, algumas dessas transgressões já eram realizadas por autores dos séculos anteriores, a temática e a sua atitude diante do texto ficcional são diferentes dos ‘pós-modernistas’ *avant la lettre* como Machado de Assis ou Laurence Sterne, por exemplo.

Ao tratar da narrativa narcísica, Hutcheon salienta que estas formas podem ser abertas ou fechadas. As formas abertas de narcisismo estão presentes nos textos no qual a auto-conscientização e auto-reflexão são evidentes; enquanto que na sua forma fechada, o texto pode ser auto-reflexivo, mas não necessariamente auto-consciente. No caso do texto de Barth, nós podemos verificar a forma aberta de narcisismo, pois o texto apresenta um narrador em terceira pessoa que interrompe a narrativa diversas vezes para informar ao leitor do processo criativo. Existe um diálogo constante entre o narrador e o leitor, fazendo que a narração controle a ficção. O leitor fica, portanto, a par do mecanismo próprio do processo criador. Já nas primeiras páginas do conto, o narrador intercala a história propriamente dita com as operações diegéticas do texto.

A descrição da aparência física e dos maneirismos é um dos vários métodos padrões de caracterização usada por escritores de ficção. Também é importante “manter os sentidos em operação”, quando um detalhe de um dos cinco sentidos, digamos, o visual, “cruza” com um detalhe de outro, digamos auditivo, a imaginação do leitor é orientada para a cena, inconscientemente. Esse processo pode ser comparado à maneira como os agrimensores e navegadores determinam suas posições por duas ou mais marcações da agulha, processo conhecido como triangulação (BARTH, 1970, p. 75).

Além das intervenções feitas pelo narrador quanto ao processo criador, em várias passagens pode-se observar a inclusão de alusões a outros textos literários conhecidos e canonizados tais como o *Ulisses* do qual ele retira o uso dos adjetivos empregados por Joyce para descrever o mar bem como as referências históricas absolutamente desnecessárias num conto que se propõe a narrar a simples história de adolescentes e suas descobertas num fim-de-semana. O narrador também traz ao leitor informações que tratam das origens da província de Maryland, fazendo referência às 512 mulheres “- inglesas, galesas, bávaras, suíças - de toda classe e categoria” que receberam “os pênis, os órgãos penetradores de quinhentos e doze homens, em todas as circunstâncias e posições, para conceber os quinhentos e doze antepassados dos duzentos e cinquenta e cinco dos etcéteras, etcéteras, etcéteras, do autor, do narrador, desta estória, *Perdido no Túnel do Terror*” (BARTH, 1970, p.81).

Ao trazer elementos históricos ao texto ficcional, Barth mais uma vez transgride as normas tradicionais, desmistificando a tradição (neste caso, o passado histórico de Maryland) e ironizando as origens da formação da colônia. Este passado que é visto pela História como algo sacralizado, que deve ser reverenciado pelas gerações futuras, torna-se absolutamente profano e desmistificado pelos comentários irônicos do narrador.

Uma outra questão que Hutcheon analisa em seu ensaio refere-se ao interesse que o romance tem mostrado desde as suas origens em “moldar” o seu leitor. Entretanto, o texto contemporâneo oferece justamente novas possibilidades ao leitor, tornando-o muito mais livre para participar, contribuir, controlar e criticar, fazendo com que este leitor se transforme num co-autor da obra. Roland Barthes em 1968 já se referia no seu famoso ensaio “The Death of the Author” que:

... um texto é feito de múltiplas escritas, extraído de muitas culturas e estabelecendo relações mútuas de diálogo, paródia, contestação, mas há um lugar onde esta multiplicidade é focalizada e esse lugar é o leitor, não como já foi dito até agora, o autor. O leitor é o espaço sobre o qual todas as citações que compõem uma escrita são inscritos sem que nenhuma se perca; a unidade do texto reide não nas suas origens mas na sua destinação. (...) A crítica clássica nunca prestou atenção ao leitor; para os críticos o escrito é a única pessoa na literatura. (BARTHES, 1990, p.231-232).

Quando o narrador chama a atenção do leitor para as duas coisas importantes que Ambrósio aprendeu no labirinto, uma delas acontece justamente quando Ambrósio “se admirava na multiplicação indefinida de sua imagem nos espelhos”. Esta multiplicação de imagens permite que nós tracemos um paralelo entre a personagem do conto e a ficção contemporânea. Da mesma forma como a personagem admira a sua imagem, a narrativa contemporânea debruça-se sobre si própria, num jogo que intercala a própria ima-

gem e aspectos da realidade exterior. A auto-reflexão da narrativa atual por ser auto-consciente produz como resultado a desmistificação de seus processos diante de um leitor que, por sua vez, “ não deve mais meramente reconhecer os objetos ficcionais ‘como se fossem reais’; lhe é pedido para participar na criação de mundos...”

O conto de Ricardo Piglia, por sua vez, trata de um poeta e filósofo argentino, da década de vinte chamado Macedonio Fernández. Piglia apresenta fatos da vida de Macedonio na forma de um diário. Aqui, mais do que no texto de Barth, o leitor se depara com uma multiplicidade de informações que vão sendo transmitidas de forma desordenada. No dia 5.vi.62, o narrador inicia um relato sobre determinado caso em que Macedonio teria atuado como promotor. Logo a seguir, o narrador vai informando mais detalhes sobre a vida e características de Macedonio até entrar propriamente na obra de Macedonio. A partir do relato do dia 14.vi.62, o narrador cita algumas notas de Macedonio que foram escritas na edição de *Una novela que comienza*. A partir deste momento, o narrador aproveita as digressões feitas por Macedonio para discutir questões referentes à criação ficcional. Semelhante a Barth, Piglia traz fatos históricos coletados através de pesquisa para o texto ficcional. O que poderia ser um ensaio em moldes acadêmicos torna-se um relato de ficção. Seguindo os passos de Jorge Luis Borges, Piglia envolve o leitor com fragmentos da vida de Macedonio. É o texto que se aproveita de outros textos, possibilitando um resgate de sensações, opiniões, sugestões encontrados no diário de Macedonio.

Exatamente por apresentar estas características que subvertem o enquadramento do seu texto em um gênero determinado, a narrativa de Piglia configura-se como pós-moderna. Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo* discute a questão das fronteiras entre a literatura e os discursos narrativos extraliterários. Na ficção pós-moderna a instabilidade que se verifica para determinar as fronteiras do literário e do discurso não literário constitui-se numa oportunidade de revisar conceitos e discursos totalizantes. Com o enfraquecimento das demarcações rígidas formais estabelecidas há séculos, o leitor contemporâneo se depara com uma ficção onde os gêneros e subgêneros se mesclam, onde o literário se confunde com o discurso histórico, onde o escritor compartilha com o leitor de suas preocupações e angústias quanto ao fazer literário, onde as preocupações epistemológicas do modernismo cedem lugar às questões ontológicas do pós-modernismo. Muito mais do que nos perguntarmos “como nós percebemos o mundo?”, há uma preocupação cada vez maior nos nossos tempos pós-modernos em nos perguntarmos “como o indivíduo é construído através da cultura?”. A questão da identidade perpassa a grande maioria da ficção contemporânea, expondo a problemática dos grupos minoritários, rejeitando a ditadura dos cânones estabelecidos por padrões tradicionais e ultrapassados.

Assim, em vez de uma “poética”, talvez o que tenhamos aqui seja uma “problemática”: um conjunto de problemas e questões básicas que foram criadas pelos discursos do pós-modernismo, questões que antes não eram especialmente problemáticas mas que agora certamente o são. Por exemplo, agora estamos questionando essas fronteiras entre o literário e o tradicionalmente extraliterário, entre a ficção e a não-ficção, e, em última hipótese, entre a arte e a vida. (HUTCHEON, 1991, p.282).

Em “Anotações sobre Macedonio num diário”, Ricardo Piglia transforma o que seria um discurso extraliterário, ou seja, a biografia de um poeta argentino num trabalho ficcionalizado, surpreendendo o leitor que se perde na linha divisória entre o que seria real, no caso os dados de Macedonio como um ser que de fato existiu, e aquilo que o autor inventou. Esta interpenetração dos gêneros (história e ficção) faz com que o texto de Piglia suscite uma tensão constante, implodindo as certezas que constituíram por tantos anos uma leitura controlada e passiva. Tanto “Perdido no Túnel do Terror” como “Anotações sobre Macedonio” exigem do leitor uma (re)ordenação de conceitos e de atitudes frente a textos como estes.

A função da reunião entre o historiográfico e o metaficcional em grande parte da ficção contemporânea, desde as obras de Fowles e de Doctorow até as de Eco e de García Márquez, é conscientizar o leitor sobre a distinção entre os acontecimentos do passado que realmente ocorreu e os fatos por cujo intermédio proporcionamos sentido a esse passado, por cujo intermédio presumimos conhecê-lo (HUTCHEON, 1991, p.281).

Barth ao usar o túnel como o cenário de seu conto(?) nos remete de uma certa forma ao labirinto onde Teseu deve encontrar a saída. Este Teseu/Ambrósio/autor que se perde nas tramas do próprio texto atua como um elemento de subversão, desestabilizando as certezas do leitor. Já se tornam distantes os tempos em que o leitor seguia a leitura de seu romance numa atmosfera de total segurança, onde os sobressaltos pertenciam às personagens, onde a linearidade garantia a estabilidade.

O narrador em “Anotações sobre Macedonio” confere a outras vozes a fala e observações sobre Macedonio. Estranhamente, nós leitores, não sabemos nada sobre esse narrador que conversa, analisa, observa, expõe dados sobre Macedonio. Tanto o início como o fim da narrativa caracterizam-se pela ausência de quaisquer pistas ou indícios que pudessem situar o leitor. A narrativa torna-se complexa com as múltiplas informações que recebemos dos amigos e críticos, além do diário do próprio Macedonio. Ricardo Piglia mais uma vez inova no sentido de tornar conhecido do público leitor um poeta que ficou marginalizado pela crítica

literária, expondo partes de sua vida, inclusive concepções de narrativa que estavam muito adiantadas para as primeiras décadas de nosso século.

O próprio Jorge Luis Borges, numa entrevista com Oswaldo Ferrari, traz uma série de informações sobre a vida do misterioso Macedonio Fernández, explicando que Macedonio era um homem que não queria publicar sua obra. Borges e outros admiradores de Macedonio se reuniam na confeitaria La Perla todos os sábados para escutá-lo. Borges enfatiza que Macedonio:

*... escrevia para ajudar-se a pensar, e dava tão pouca importância a seus manuscritos, que se mudava de uma pensão para outra - por razões, bem, facilmente adivinháveis, não é? -, e eram sempre pensões, ou do bairro dos Tribunais ou do bairro do Onze, onde havia nascido, e abandonava ali os seus escritos. Então, nós o recriminávamos. Por isso, porque ele escapava de uma pensão e deixava uma pilha de manuscritos que se perdiam.*³

Antes de ser um poeta, Macedonio era essencialmente um filósofo. Encontra-se, portanto, no “conto” de Piglia a transgressão, no sentido de que, as lacunas sentidas por Borges quanto a vida de Macedonio Fernández autorizariam uma biografia no sentido tradicional, e no entanto, é Ricardo Piglia que faz este resgate de uma forma bastante original, valendo-se da ficção. A biografia de Macedonio Fernández que Piglia apresenta é tão cheia de lacunas quanto a vida de Macedonio. O leitor vai tomando posse de fragmentos de informações, sem ter nenhuma prova de elas tenham efetivamente acontecido. O narrador do “conto” não é confiável, apesar de ele apresentar evidências de ter feito uma pesquisa considerável sobre a vida de Macedonio. Um outro detalhe importante são as datas do diário sobre Macedonio: a primeira anotação data de 1962, e a última de 1980. Dentre a primeira e a última anotação há um intervalo de 18 anos, e em nenhum momento se constata uma justificativa da existência deste diário, além do que as anotações terminam de maneira tão abrupta quanto iniciaram.

Enquanto o leitor sente-se desorientado no conto de John Barth, adentrando no túnel do terror pelas mãos de um narrador que parece não se importar com a sorte de suas personagens, Ricardo Piglia também desorienta o leitor, ao transformar dados que, à primeira vista, parecem confiáveis num conto(?). Contrariando o diagrama chamado Triângulo de Freitag que o narrador de “Perdidos no Túnel do terror” apresenta para demonstrar a introdução do conflito, a “ação crescente”, enredo, ou desenvolvimento do conflito, o clímax, ou a reviravolta da ação, o desfecho ou solução do conflito, os contos de Barth e de Piglia simplesmente ignoram as regras e normas ditadas pelos teóricos, excluindo de suas narrativas o suspense, dissolvendo quaisquer expectativas que o leitor possa ter.

³Entrevista com Jorge Luis Borges - Oswaldo Ferri. *Casi Nada* - webmagazine- Índice septiembre 1998 , p2.

O túnel do terror pode ser entendido como uma metáfora da própria literatura, de tudo o que já foi dito, dos corredores que já foram pisados uma centena de vezes antes, sendo os corredores as inúmeras histórias onde o autor não tem outra saída a não ser caminhar e escrever sobre elas à sua maneira, e, inevitavelmente perder o rumo. Talvez seja exatamente esta consciência de “perder-se no túnel” que o pós-modernismo trouxe para a ficção e que a torna bem menos autoritária, onde ao leitor lhe é dado o direito de conhecer as estratégias utilizadas pelos autores. Como diz o narrador no conto de Barth:

Antes ele nunca tivesse entrado num túnel do terror. Mas entrou. Depois gostaria de morrer. Mas não morreu. Por conseguinte construirá túneis de terror para outros e será seu operador secreto - embora preferisse estar entre os namorados para quem foram feitos os túneis do terror.

Seguindo a tendência de desvelamento do processo ficcional, encontramos no conto de Borges, “Tema del traidor y del héroe” vários elementos que constituem o novo perfil da ficção contemporânea tais como: paródia, intertextualidade e, principalmente a presença do leitor como elemento integrante essencial na construção da história. Neste conto específico, Borges inicia o conto, revelando ao leitor a sua fonte inspiradora. Desde a primeira linha, Borges faz questão de mostrar que ele está apenas “imaginando” aquela história, além, de usar o leitor como cúmplice no seu processo de criação. Ele monologa/dialoga com o leitor, relatando todos os passos que ele vai empregar na feitura de seu conto. Borges pensa em voz alta quais serão os ingredientes da sua história, situando-a no início do século XIX, mais precisamente na Irlanda, após ter descartado outras opções tais como a Polônia, a república de Veneza, algum estado sul-americano ou balcânico. Esta seleção já compromete a veracidade da história, pois Borges faz questão de mostrar ao leitor *de que maneira* ele compõe a narrativa. Ryan, o narrador escolhido por Borges, é bisneto de um personagem histórico chamado Fergus Kilpatrick que, conforme nos informa Borges, faz parte dos poemas de Robert Browning e Vitor Hugo.

Após ter detalhado ao leitor os artifícios empregados nessa história, Borges passa a palavra ao narrador em terceira pessoa que trata de relatar a “história” oficial de Kilpatrick. Este narrador, seguindo a análise narratológica de Genette, classifica-se como heterodiegético, tendo em vista que ele não participa da ação. Ele discorre sobre a figura de Kilpatrick, ressaltando o fato de o herói ter sido assassinado num teatro e a partir deste fato, Ryan, o bisneto de Kilpatrick, decide investigar a fundo as causas da morte de seu bisavô.

O narrador, ao invés de contar os pormenores da vida de Kilpatrick como seria de se esperar de um narrador biógrafo, envereda por caminhos secundários, fugindo da ação principal, traçando paralelismos entre a morte de Kilpatrick

com o assassinato de Júlio César. Além disso, o narrador afirma que determinadas palavras trocadas entre um mendigo e Kilpatrick no dia de sua morte já tinham sido prefiguradas por Shakespeare em *Macbeth*. Como o próprio narrador afirma com espanto: “*Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...*” (BORGES, p.143).

Na passagem acima descrita o leitor se depara com uma das predileções de Borges, ou seja, utilizar textos e autores conhecidos nas suas tramas, tecendo uma teia que vai envolvendo o leitor, e por mais avisado que o leitor esteja que a história não passa de uma construção ficcional, o leitor começa a duvidar de tudo o que ele lê, sem ter mais nenhum tipo de certeza, se aquela personagem realmente existiu ou se não passa de uma construção de Borges. A partir daí, Borges compartilha com o leitor da atmosfera rarefeita do pós-modernismo onde as histórias não oferecem mais nenhum tipo de segurança. Longe está o leitor do século XIX que acompanhava os romances de Dickens, mergulhando na trama que contava uma história linear, com final previsível. O leitor de Borges, por sua vez, já sabe de antemão que aquela história é apenas um construto, e que o conceito que se tinha de realidade e ficção modificou-se a partir do cenário da ficção pós-moderna.

Os modernistas estruturavam as suas proposições de realidade ficcional a partir de mundos concebíveis e possíveis; os pós-modernos escrevem sobre mundos concebíveis, ao menos imagináveis, porém irrealizáveis, impossíveis, mundos que só encontram possibilidade de concepção na nossa imaginação (LIMA, p.148-149).

No universo borgeano nós nos deparamos a todo o instante com a constatação de que a visão modernista de mundo autêntica e válida não tem mais espaço num mundo onde emerge a consciência que a realidade é construída a partir das palavras.

No universo pós-modernista cabe às palavras a função de inventoras do nosso mundo. Elas enformam o mundo. Tornam-se a única justificativa para o nosso mundo (LIMA, p.147).

A narrativa de Borges que deveria ser um relato histórico sobre a vida de um herói irlandês vai deixando pistas a todo o instante que nem a história de João e Maria sobre o ceticismo de Borges quanto ao discurso da História. Ao construir uma história como se fosse baseada em fatos realmente históricos, Borges nos transmite a fragilidade dos discursos objetivos que também se fundam em palavras e nas versões de quem os conta. Portanto, Borges, através desse conto nos sinaliza a impossibilidade de uma verdade objetiva, isenta de quaisquer ingerências, e que a

história oficial deve ser sempre lida, tendo-se em conta quem a escreve.

Ao longo de suas descobertas, Ryan encontra um dos companheiros de seu bisavô, James Alexander Nolan que “había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare; entre ellos, *Julio César*” (BORGES, p.143). Esse mesmo Nolan irá conceber uma maneira de evitar que Kilpatrick, herói irlandês, venha a ser execrado pelo seu país, em virtude de ele ter traído a causa da rebelião irlandesa. Nolan, desta forma, sugere que Kilpatrick seja assassinado por um desconhecido para que sua traição não comprometa a emancipação da pátria.

Como Nolan não tinha tempo para tramar todos os pormenores da execução de Kilpatrick, ele plagia seu inimigo inglês, William Shakespeare, repetindo as cenas de *Macbeth* e *Julio César*. O narrador continua o seu relato, informando que esta encenação dramática, pois Kilpatrick morre assassinado no teatro, “en un placo de funerarias cortinas que prefiguraba el del Lincoln”, é a versão que perdura nos livros históricos, na memória da Irlanda. Além disso, o narrador mais uma vez reforça a idéia da artificialidade do processo de heroicização de Kilpatrick quando ele informa que Kilpatrick “apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas” (BORGES, p.145) (sublinhado da autora).

No último parágrafo da narrativa, o narrador aponta para a artificialidade da obra de Nolan e das suspeitas de Ryan quanto a intenção de Nolan ao copiar passagens de Shakespeare para que alguém no futuro se desse conta da verdadeira versão dos fatos. Ryan, portanto, faz parte da trama engendrada por Kilpatrick e Nolan e decide publicar um livro, enaltecendo a glória do seu bisavô, mas o narrador ressalta que “también eso, tal vez, estaba previsto” (BORGES, p.146).

A idéia original de Ryan de desvelar o segredo que rondava a morte de seu bisavô acaba por frustrar as expectativas do leitor, pois o próprio Ryan decide continuar com o jogo da versão oficial. Ryan torna-se conivente com as mentiras engendradas por Nolan exatamente no momento em que decide escrever uma obra, enaltecendo a glória do herói. Enquanto pesquisador/observador dos fatos, Ryan mantinha uma posição de neutralidade diante dos fatos, mas no momento em que ele decide contar a sua versão, ele incorre na mesma armadilha de Nolan, que inventa as circunstâncias da morte de Kilpatrick.

O conto de Borges é revelador, no sentido de expor o mecanismo da criação. A idéia inicial de Ryan de escrever uma biografia para comemorar o centenário do herói irlandês, Kilpatrick, resulta numa descoberta que compromete as pretensões de verosimilitude de Ryan. Os documentos históricos que ele encontra foram adulterados por Nolan, utilizando o processo de plágio de textos dramáticos de Shakespeare, portanto, a obra de Nolan não passa de uma paródia de uma peça teatral. Borges, neste conto, transforma o relato histórico em uma ficção criada no sentido de

mitificar um herói histórico. Os fatos históricos são *construídos* conforme a destreza de Nolan para encobrir a verdade a respeito de Kilpatrick. A respeito desse assunto, Jaime Alazraki (1997, p.90) faz a seguinte observação:

Ya se ve que el cuento todo, hasta en los detalles, es una cadena de voces con sus ecos de signo contrario. El título mismo es un oxímoron, puesto que una condición es negación de la outra. Pero, además, el título advierte desde la palabra “tema” que no se trata de una historia singular, que el destino de “traidor y héroe” de Fergus Kilpatrick es apenas una reverberación de un topos y que su recurrencia en el relato es un avatar más de esse tema. Una forma de decir: la originalidad de este texto es ilusoria, mi “invención” es apenas un eco de la outra, lo que yo he hecho es solamente reescribir un texto ya escrito. Pero en esa reescritura descansa la clave de su originalidad.

Nos três contos analisados percebe-se a intenção dos autores no sentido de desmistificar a obra de arte perante o leitor. Tanto Barth quanto Piglia e Borges atuam no sentido de restituir à «literatura da exaustão» um novo sentido através da técnica narrativa, possibilitando novas leituras sobre velhos temas. Borges em várias circunstâncias afirmou da impossibilidade do escritor ser original, pois todas as obras importantes já foram escritas. E é justamente a partir deste fato que Borges apresenta um trabalho extremamente original, permitindo ao leitor uma releitura dos clássicos. Quanto a este aspecto em particular da obra de Borges, John Barth em seu ensaio ‘The Literature of Exhaustion» afirma que:

... ele escreve um trabalho admirável e original, o tema implícito que é a dificuldade, talvez a não necessidade, de escrever-se trabalhos originais de literatura. Sua vitória artística, se você pensar, é que ele confronta um caminho sem saída intelectual e o emprega contra si próprio a fim de realizar um novo trabalho humano (1997, p.69-70).

A questão da exaustão das formas literárias e dos gêneros literários sinaliza novos rumos para a literatura, mais precisamente quanto à leitura. O fato de encontrarmos o personagem de Barth, Ambrósio, perdido no túnel do terror assim como o fato de não sabermos se as informações sobre Macedonio Fernandes realmente existiram, além de sermos informados que Kilpatrick não passa de uma invenção do autor atestam esta nova visão de literatura. Ao afrontarem as regras clássicas quanto aos gêneros literários, utilizando a narrativa ficcional na forma de ensaios e biografias, Piglia e Borges abrem as fronteiras limitadas do universo literário do realismo, demarcando novas maneiras de se contar histórias, “mas sob a condição de que pareçam falsas”. A demarcação entre realidade e ficção tão decantada pelos realistas que usavam diversos artifícios para retratar a realidade tal como ela é, torna-se um dos temas preferidos pelos auto-

res pós-modernos, onde o leitor, inúmeras vezes, pergunta-se se aquilo *realmente* aconteceu, tornando a leitura um exercício não apenas prazeroso, mas repleto de ambigüidades. Como já disse Borges, a literatura assemelha-se a um palácio de espelhos onde os textos se multiplicam indefinidamente. Os textos de Barth, Piglia e Borges comprovam esta afirmação diante do espelhamento que se observa nas três narrativas. Os textos se interpenetram, fazendo com que a pessoa mais importante para Borges (Macedonio Fernandez), sirva de mote para Ricardo Piglia. Por sua vez, John Barth que admira Borges a ponto de considerá-lo um dos escritores mais importantes do século, escreve uma história onde o túnel assemelha-se a um dos temas preferidos de Borges: o labirinto. E, “assim a literatura se faz, desfaz e refaz”, como bem observa Carlos Reis, “num movimento incessante que não pode progredir sem gestos de auto-contemplação narcísica”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAZRAKI, Jaime, 1977. *Versiones. Inversiones. Reversiones*. Madri: Editorial Gredos.
- BARTH, John, 1997. *The Friday Book*. Johns Hopkins University.
- _____. *Perdido no Túnel do Terror*, 1970. Rio de Janeiro: Lidador.
- BARTHES, Roland, 1990. The Death of the Author. In: WALDER, Dennis.(ED.).*Literature in the Modern World*. Oxford: Oxford University.
- BORGES, Jorge Luis, 1993. *Ficciones*. Madri: Alianza Editorial.
- CASI NADA - Webmagazine-Índice Septiembre 1998-Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges.<http://usuarios.iponet.es/casinada/27maced2.htm>.
- HUTCHEON, Linda, 1996. Modes and Forms of Narrative Narcissism: Introduction of a Typology. In: ONEGA, Susana & LANDA, José Angel García. *Narratology: An Introduction*. London: Longman.
- _____. *Poética do Pós-Modernismo*, 1991. Rio de Janeiro: Imago.
- LIMA, Rogério, 1998. *O dado e o óbvio*. Brasília: EDU/Universa.
- PIGLIA, Ricardo, 1989. *Prisão Perpétua*. Iluminuras.