

REFLEXÕES SOBRE AUTORIA EM JORGE LUIS BORGES E ITALO CALVINO

REFLEXIONES SOBRE LA AUTORÍA EN JORGE LUIS BORGES E ITALO CALVINO

Maria Elisa Rodrigues Moreira¹

RESUMO: O presente artigo dedica-se à reflexão sobre o papel do autor no campo literário, a partir das obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino. Dialogando constantemente com diversas escolas teóricas literárias, Borges e Calvino constroem obras híbridas, nas quais ficção e reflexão permeiam-se ininterruptamente. É dessa forma que a questão da autoria vai permear os contos, romances e ensaios dos autores, que sobre ela refletem e apontam possibilidades e limites, permitindo a composição de uma imagem de autor marcada pela fluidez e mobilidade. A discussão sobre autoria, para esses autores, é indissociável de uma reflexão mais ampla sobre a literatura, o texto e o leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria. Autor. Italo Calvino. Jorge Luis Borges.

Espero que meus leitores leiam em meus livros algo que eu não sabia, mas só posso esperar isso daqueles que esperam ler algo que eles não sabiam.

Italo Calvino

Ao produzir sua *História social do conhecimento*, Peter Burke (2003) afirma que as discussões acerca da autoria e da propriedade intelectual estão profundamente ligadas aos adventos da comercialização do conhecimento e da invenção da imprensa, que as colocaram em patamares nunca antes alcançados. No Renascimento tornaram-se comuns as disputas sobre plágio, e o primeiro direito autoral de um livro foi concedido em Veneza, ainda em 1486. Desde então, a autoria é uma questão que não deixou de gerar reflexões, em especial no campo da literatura.

O lugar da escrita é uma questão cara aos estudos literários, sobre a qual é possível encontrar perspectivas teóricas de abordagem muito distintas entre si. Um aspecto, no entanto, costuma aproximá-las: a importância, nessas reflexões, do papel do sujeito responsável pelo procedimento, de seu agente – o autor –, que tem seu lugar estabelecido e discutido relativamente ao texto que o determina. Percebe-se hoje uma trajetória teórica que, entre idas e vindas, elege a cada nova escola um dos elementos primordiais da tríade literária como critério de análise e interpretação: o autor, o texto ou o leitor. Nesse sentido, é possível traçar um panorama sucinto de perspectivas teóricas-limite, que são continuamente entremeadas por correntes menos rígidas de investigação capazes de estabelecer o diálogo entre as anteriores².

¹ Mestre em Teoria da Literatura e Doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista CNPq.

² Para uma perspectiva crítica das diversas correntes teóricas que abordam, no âmbito dos estudos literários, as discussões acerca da escrita, ver COMPAGNON, 2001.

Entretanto, não são apenas os teóricos e críticos que refletem sobre a questão, sendo que a mesma aparece com frequência também na obra dos próprios escritores, muitas vezes representando uma concepção de literatura específica que determina seu processo de escrita e criação. É a partir dessa perspectiva que procuraremos, ao longo desse texto, percorrer as obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino, no sentido de identificar nas mesmas o lugar da figura autoral e de questões a ela afetas, apontando o complexo diálogo entre ficção e teoria que marca a obra desses autores. Nesse processo, ainda que dialoguemos frequentemente com as diversas escolas teóricas, não temos a intenção de aprofundar, defender ou refutar as premissas de uma ou outra perspectiva literária, mas tão somente apresentá-las com o intuito de perceber os diálogos entre estas e as ficções de Borges e Calvino.

Nas discussões sobre a escrita, a tônica dominante parece ser a questão da intencionalidade do autor, de modo que a leitura e a reflexão teórica sobre um texto literário norteiam-se pelo desejo e pela necessidade de se descobrir o que o autor quis dizer. Segundo essa perspectiva, o texto teria um sentido único, dependente da intenção do autor ao escrevê-lo, e a função do estudo literário seria o resgate dessa intenção e, conseqüentemente, do sentido a ela relacionado.

O questionamento dessa perspectiva de reflexão tem como principais argumentos a diferença entre o que foi a intenção do autor e a forma como ele efetivamente a expressou; a dificuldade ou mesmo a impossibilidade de recuperação dessa intenção original; e o fato de que qualquer interpretação deve ser pensada numa perspectiva histórica e contextual. Essa postura teórica e crítica desenvolve-se no sentido do deslocamento do autor para a periferia dos estudos literários e coloca sob os holofotes um novo protagonista: o texto, a estrutura, o que foi efetivamente materializado pelo autor num objeto escrito. O texto, ao ser produzido, desvincula-se do autor, torna-se independente, autônomo, e é através de suas próprias estruturas que deve ser interpretado. Diante desse texto autossuficiente, é necessária uma leitura fechada, neutra, atenta apenas aos elementos do próprio texto.

Essa posição também vem a ser questionada pelos estudos literários: o texto, por si só, não diz nada; ele só vai efetivamente produzir sentido no momento em que é lido. Levando ao extremo tal perspectiva, um texto seria capaz de produzir tantos sentidos distintos quanto fossem as leituras dele feitas. É assim apenas com o processo da leitura que um texto adquire sentido, passando a ser visto como uma estrutura potencial que só se concretiza no momento

em que é lida. A análise literária e a produção de sentido passam a ser, assim, conduzidas pelo leitor³.

Diante dessas diferentes possibilidades teóricas e dos conhecimentos por elas engendrados no tocante à escrita, a narrativa ficcional permite a tessitura de novos saberes, que se articulam no âmbito da própria narrativa, estabelecendo com as diversas teorias diálogos reticulares nos quais os limites entre ciência e narrativa, entre teoria e ficção, diluem-se, mesclam-se, interpolam-se num movimento fluido e dinâmico. Em *O castelo dos destinos cruzados* (CALVINO, 1994), os papéis do autor e do leitor tornam-se, simultaneamente, tema narrativo e objeto de reflexão, possibilitando, por meio de sua leitura e das conexões possíveis com outras obras de Italo Calvino e com as diversas escolas teóricas, a constituição de novos saberes acerca da escrita e da leitura, aspectos que na obra do escritor italiano aparecem profundamente interligados.

Nesse livro, escrita e leitura aparecem como dois movimentos distintos e intercambiáveis de um mesmo jogo narrativo, do qual a obra resulta como produção colaborativa entre autor e leitor. As possibilidades e os limites formais impostos pela estrutura narrativa que se escolheu para a obra – a combinatória e o baralho de tarô – são explorados estética e criativamente, de modo a contribuir para o desenvolvimento da temática literária como objeto da ficção. O jogo literário, dessa forma, extrapola o arranjo da obra e, ultrapassando as questões relativas à combinatória e ao uso do tarô, reverbera na história que se narra e nas reflexões que esta narrativa permite: o autor utiliza a estrutura que criou para a obra como elemento propiciador da discussão, como mote para o jogo reflexivo sobre leitura e escrita.

A narrativa desenvolve-se a partir de dois eixos distintos relativos aos papéis de autor e leitor. O primeiro eixo trata da narrativa iconográfica das cartas do tarô, no qual uma das personagens emudecidas que se encontra no castelo ou na taverna exerce a função do autor, utilizando as cartas do baralho para contar sua história. Neste processo, o personagem do narrador – que reflete todos os outros personagens envolvidos no jogo no momento em que a narrativa iconográfica é apresentada – cumpre o papel do leitor. Num segundo eixo, temos a narrativa literária propriamente dita, na qual o personagem do narrador/leitor vai atuar como o autor de uma versão da história baseada em sua leitura das cartas do tarô, versão esta que será lida pelos leitores empíricos do livro em questão.

³ Para maior aprofundamento acerca das diferentes teorias que discutem as relações entre autor, texto e leitor no âmbito dos estudos literários, ver: JAUSS (1994), ISER (1999), BAKHTIN (2002), KRISTEVA (2005), ECO (2004, 2005), LIMA (2002).

Leitura e escrita aparecem então como as duas faces de um mesmo jogo, um jogo no qual não há vencedores ou perdedores: a obra – e podemos aqui ampliar a noção de obra para a de literatura – é produto do diálogo entre autor e leitor, é um jogo que só existe em função da atuação desses dois sujeitos, cujos papéis são continuamente intercambiados: o personagem autor que conta sua história através das cartas é, no momento seguinte, o personagem leitor que procura, como o narrador, interpretar a história que se desenrola à sua frente e, mesmo no eixo da narrativa literária, o narrador atua ao mesmo tempo como leitor de uma história que passa a narrar.

É importante esclarecer aqui a que autor nos referimos ao dizer que, em *O castelo*, autor e leitor participam do mesmo jogo em igualdade de condições. Esse autor não tem como características definidoras as noções de autoridade e de propriedade do sentido – unívoco – da obra. Um autor desse tipo não tem lugar na reflexão calviniana, o que não implica que não haja nela espaço para a presença de uma outra figura autoral, que atua coletiva e solidariamente com leitor e texto no engendramento da narrativa literária⁴.

Assim essa autoria, ainda que seja constantemente deslocada de seu lugar de autoridade, reitera-se ao longo dos textos calvinianos: o processo da escrita de Irmã Teodora em *O cavaleiro inexistente* (CALVINO, 1999b); a presença marcante dos autores nas diversas narrativas de *Se um viajante numa noite de inverno* (CALVINO, 1999a); os ensaios dedicados a analisar as obras de diversos escritores de todo o mundo, como os reunidos em *Por que ler os clássicos* (CALVINO, 1995a). Além disso, o próprio Calvino imprime em suas obras características autorais bem definidas, fato que inclusive ficcionaliza ironicamente em *Se um viajante numa noite de inverno*:

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino [...]. Agora, sim, você está pronto para devorar as primeiras linhas da primeira página. Está preparado para reconhecer o inconfundível estilo do autor. Não, você não o está reconhecendo. Mas, pensando bem, quem afirmou que este autor tem um estilo inconfundível? Pelo contrário: sabe-se que é um autor que muda muito de um livro para outro. E é justamente nessas mudanças que se pode reconhecê-lo (CALVINO, 1999a, p. 11-17).

A autoria está, dessa maneira, preservada em suas reflexões, mas trata-se de uma autoria flexível, móvel, como afirma ser a sua na passagem anterior: se o autor está em

⁴ Tal esclarecimento se faz necessário por encontrarem-se, na obra de Calvino, inúmeras referências à leitura como determinante fundamental da produção de sentido, como em *As cidades invisíveis* (CALVINO, 2004) – “É o humor de quem a olha que dá a forma à cidade de Zemrude” (p. 64), “Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido” (p. 123) – e no ensaio “Cibernética e fantasmí” (CALVINO, 2002, p. 209) – “O momento decisivo da vida literária será a leitura”. No entanto, tais referências entrecruzam-se constantemente com outras que reforçam a importância do autor.

constante mobilidade e se é justamente nessa mobilidade que estabelece com o leitor o diálogo que torna possível seu reconhecimento, estamos diante de um autor que não detém o sentido da obra e que nem deseja impor-lhe um sentido unívoco, como se percebe na epígrafe inicial deste artigo, também retirada da obra anteriormente citada. Esse *looping* contínuo caracterizado pela mistura das funções de autor e de leitor, pela “passagem contínua de dentro para fora, como num anel de Moebius” (LÉVY, 1996, p. 45) parece ser o traço fundamental das reflexões sobre escrita e leitura engendradas por Calvino.

Tal discussão acerca da figura do autor também é bastante presente na obra de Jorge Luis Borges, que insere nessa mescla de autor/leitor também a figura do tradutor. Em “O Imortal” (BORGES, 2008) o escritor argentino desdobra ficcionalmente as questões dos papéis literários de autor, leitor e tradutor, apontando alguns dos principais elementos de sua concepção de literatura. O norte geral dessa concepção já havia sido indicado por ele no ensaio “Las dos maneras de traducir” (BORGES, 1926), no qual afirma acreditar na existência de duas distintas concepções de literatura: uma, clássica, à qual sempre interessará a obra e não o artista, o texto e não seu autor; a outra, romântica, em que importa sempre mais o homem, o autor:

os românticos não solicitam nunca a obra de arte, solicitam o homem. E o homem (já se sabe) não é atemporal nem arquetípico, é Diego Fulano, não Juan Mengano, é dono de um clima, de um corpo, de uma ascendência, de um fazer algo, de um não fazer nada, de um presente, de um passado, de um futuro e até de uma morte que é sua. Cuidado com distorcer-lhe uma só palavra das que deixou escritas! (Id. Ibid.).

O tom irônico com que finaliza o trecho deixa antever qual das duas concepções lhe é mais cara, e a maior valorização da obra que do “homem” reverbera em muitos outros de seus textos. Na obra borgiana o contínuo jogo com a simulação, assim como seus desdobramentos, afetam também os papéis de autor, leitor e tradutor, que se intercambiam continuamente num processo que implica a perda de posições rígidas e restritas para os mesmos. Tal aspecto é bastante explorado em “Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 2007), no qual a personagem Pierre Menard resolve reescrever o *Quixote* de Cervantes, palavra por palavra:

Ele não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (Id. Ibid. p. 38).

Nesse conto Borges irá desenvolver ficcionalmente algumas das ideias que já perpassavam seus ensaios anteriores, criando com Menard uma representação irônica do que

seria o “tradutor ideal” e embaralhando nesse processo o lugar do autor. O *Quixote* de Menard pode ser lido como uma experiência limítrofe de tradução, na qual os textos idênticos de Menard e Cervantes aparecem como alusão ao absurdo de se ensejar uma tradução literal, um texto absolutamente fiel ao original. Menard é, simultaneamente, leitor de Cervantes, tradutor do *Quixote* e autor de um outro Quixote, por mais que este seja coincidente com o texto de Cervantes:

o fragmentário Quixote de Menard é mais sutil que o de Cervantes. Este, de uma forma tosca, opõe as ficções cavaleirescas à pobre realidade provinciana de seu país; Menard escolhe como ‘realidade’ a terra de Carmen durante o século de Lepanto e Lope (BORGES, 2007a, p. 41).

O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza) (Id. Ibid, p. 42).

Também é vivido o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard – estrangeiro, afinal – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que maneja com desenfado o espanhol corrente de sua época (Id. Ibid. p. 43).

Dessa maneira Borges questiona o lugar de autoridade exercido pela figura autoral, deslocando-a e relativizando seu domínio sobre o texto produzido. Como Calvino, Borges cria um anel de Moebius em que transitam os principais papéis literários, conforme apontados pelas escolas teóricas: autor, texto e leitor multiplicam-se num infinito jogo de espelhos, num labirinto em que é impossível encontrar uma única entrada que possa ser considerada a original.

Voltemos ao conto “O Imortal”, que é introduzido por uma série de alusões à tradução e à mistura de línguas diversas. Após informar sobre um manuscrito encontrado, Borges passa a apresentar a “versão literal”, o que seria uma tradução do mesmo: é a narrativa de Marco Flamínio Rufo, um homem que tem notícias da existência da Cidade dos Imortais e de um rio que possibilita a imortalidade, e parte em busca deles. Encontra-os após diversos contratempos, mas a dádiva da imortalidade, após vivenciada, não parece mais tão maravilhosa, e ele parte em busca do retorno à condição de mortal.

Nesse percurso, marcado por labirintos multiplicáveis e palavras em diferentes idiomas que assomam à memória do narrador sem que ele saiba bem de onde, Marco Flamínio identifica dentre os imortais Homero, o pai das histórias, figura emblemática em torno da qual proliferam as mais diversas discussões atinentes à questão da autoria e da criação textuais. As obras de Homero trazem inscritas em si as marcas de uma autoria perdida e talvez anônima, de um texto que persiste ao longo dos séculos em inúmeras versões. Um

autor que, conforme nota incluída no conto pelo próprio Borges, era tido por Giambattista Vico como um “personagem simbólico” (BORGES, 2008, p. 24).

O imortal Homero, que perguntado por Marco Rufo sobre o que sabia a respeito da *Odisseia*, responde: “‘Muito pouco’, disse. ‘Menos que o mais pobre dos rapsodos. Já terão passado mil e cem anos desde que a inventei.’” (Id. Ibid. p. 18). Borges coloca-nos, com esse conto, diante do autor Homero, que desafia com essa resposta sua própria autoria, sua autoridade sobre aquele texto que percorreu mais de um milênio. Simultaneamente sua resposta lança parte da responsabilidade dessa autoria para aqueles rapsodos, leitores-narradores-tradutores de um texto que circula de boca em boca ao longo do tempo. Ao que Rufo acrescenta a seu relato:

Homero compôs a *Odisseia*; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível é não compor, nem uma única vez, a *Odisseia*. Ninguém é alguém, um único homem imortal é todos os homens. Como Cornélio Agrippa, sou deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma cansativa maneira de dizer que não sou (Id. Ibid. p. 20).

Entre os Imortais, por sua vez, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre incansáveis espelhos. Nada pode acontecer uma única vez, nada é preciosamente precário (Id. Ibid. p. 21).

É esse eco do passado que aparece nas palavras citadas por Marco Flamínio Rufo ao longo de seu relato, em outros idiomas e memoradas sem que o autor saiba de onde: são palavras de Homero, e como aquele homem que recebe de presente a memória de Shakespeare (BORGES, 2006), temos aqui um Rufo que é, ao mesmo tempo, Homero e muitos mais – o que equivale a dizer que ele não é ninguém:

Quando o fim se aproxima, já não restam imagens da recordação; só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido as que certa vez me representaram com as que foram símbolos do destino de quem me acompanhou por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei ninguém, como Ulisses; em breve serei todos: estarei morto (BORGES, 2008c, p. 24).

Podemos aproximar essa perspectiva da distinção feita por Burke (2003) entre as concepções de texto individualista, que passou a predominar a partir da época moderna, e a coletivista, que reinava durante a Idade Média, cotejando-a com a distinção borgiana entre uma literatura romântica e literatura clássica. Se no primeiro caso o texto aparece como uma propriedade individual, obra de um único cérebro, um autor que domina e dispõe de autoridade sobre aquele texto, o segundo caso remete a uma concepção de texto “como propriedade comum porque cada novo produto deriva de uma tradição comum” (BURKE,

2003, p. 139). Nessa posição, o lugar do autor perde importância, uma vez que lidamos com um processo autoral coletivo, como o que era realizado pelos escribas copistas de manuscritos e pelos rapsodos cantadores de narrativas.

É interessante observarmos também, no tocante a esse aspecto, o exemplo das *Fábulas italianas* (CALVINO, 1992), projeto de publicação de uma antologia italiana de contos populares com o qual Italo Calvino esteve envolvido por dois anos. O livro foi acompanhado por uma introdução na qual o autor apresenta um histórico de seu processo de pesquisa e escrita, fazendo considerações de cunho teórico e metodológico. A respeito desses “contos da boca do povo” (p. 15), em sua “infinita variedade e infinita repetição” (p. 13), o autor tece comentários condizentes à abordagem acerca da autoria conforme a perspectiva anteriormente apresentada: conforme Calvino, as fábulas – narrativas populares geralmente não atribuídas a um autor e sim a uma memória coletiva – são “iguais em todos os lugares” (p. 17), mas ao mesmo tempo ela sempre “está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é narrada” (p. 18).

A discussão acerca das fábulas desestabiliza, assim como os contos de Borges, os conceitos de escrita e leitura, uma vez que sua narração incorpora os dois processos simultaneamente: a matriz fabular é ao mesmo tempo lida e reescrita, num processo contínuo que garante sua permanência. Autor e leitor são sujeitos que mobilizam e são mobilizados todo o tempo pela narrativa, promovendo a tessitura constante do texto:

a novela vale por aquilo que nela tece e volta a tecer quem a reproduz, por aquele tanto de novo que a ela se agrega ao passar de boca em boca (CALVINO, 1992, p. 20).

o folclore toma consciência da parte que, no próprio existir de uma tradição de narrativa, ocupa a criação poética de quem narra, [...] do contador ou da contadora, com estilo e fascínio próprios. E é por intermédio dessa pessoa que se permuta a sempre renovada ligação da fábula atemporal com o mundo de seus ouvintes, com a história (Id. Ibid. p. 22).

Os saberes sobre a autoria e a escrita que podem ser apreendidos a partir das obras de Italo Calvino e Jorge Luis Borges disseminam-se por seus textos e, por vezes, parecem contraditórios, o que nos permite identificar suas concepções de autoria como processos abertos e fluidos, objetos de reflexão permanente para os escritores. Partindo da imagem do “efeito Moebius” que associa leitura e escrita, procuramos traçar por suas obras um percurso semelhante ao dos hipertextos, nos quais passagens múltiplas e cruzamentos diversos permitem uma tessitura particular do texto, de forma a apontar caminhos que identifiquem

referências à escrita e a autoria que possam contribuir para a constituição de nossos saberes sobre as mesmas.

A escrita, ao longo da obra de Calvino, é constantemente referida como um processo de relação com o mundo que costuma exigir, no mais das vezes, um árduo trabalho com a palavra, incansavelmente burilada, remexida, planejada, na busca da melhor forma e da melhor expressão possíveis. Contrário às concepções da escrita automática ou derivada de uma exacerbada inspiração, o autor acredita que para escrever é fundamental um projeto bem definido, ao qual deve dedicar-se até que alcance seu objetivo. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, ao referir-se à exatidão como um dos valores que deseja ver preservados para a literatura, deixa transparecer com clareza o papel e a importância do autor no processo literário:

Para mim, exatidão quer dizer principalmente três coisas:

- 1) um projeto de obra bem definido e calculado;
- 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; [...]
- 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação (CALVINO, 1995b, p. 71-72).

Para ser um autor seria necessário, assim, um planejamento e uma dedicação intensas, capazes de permitir que se chegue a um resultado ótimo, a uma obra que corresponda aos seus desejos e que, ao mesmo tempo, não cerceie o leitor em seu contato com a mesma: “Gostaria que todos os detalhes que escrevo concorressem para evocar não só um mecanismo muitíssimo preciso, mas também, e ao mesmo tempo, uma sequência de deslumbramentos que remetam a algo que permanece fora do alcance da vista” (CALVINO, 1999a, p. 168).

Se ao afirmar a importância do texto literário como produto de um projeto bem definido Calvino coloca em cena, no jogo literário, o autor e sua intencionalidade, ele indica, em outras passagens, que esse projeto não garante ao autor a autoridade e o domínio sobre os sentidos de sua escrita: “a palavra escrita tem sempre presente a anulação da pessoa que escreveu ou daquela que lerá” (CALVINO, 1994, p. 133). Ao escrever um texto, ao mesmo tempo em que inscreve nessa escrita seu tempo, seus objetivos e suas intenções, o autor simultaneamente liberta a palavra e liberta a si mesmo da palavra, de forma que sempre é possível uma leitura de seu texto na qual apareça algo que ele próprio não sabia que ali podia estar.

Essa perda da autoridade sobre a palavra no momento em que a mesma é escrita aparece também retratada por Borges em seu “A memória de Shakespeare” (BORGES, 2006). *Revista Literatura em Debate* V.3, n.4, p. 48-61, 2009

Nesse conto Borges irá abordar a questão autoral sob o viés da memória, em uma reflexão acerca do possuir e ser possuído pela memória de outro: Hermann Soergel é um estudioso de Shakespeare que se vê diante da oferta de um presente que pode aceitar ou recusar: “a memória de Shakespeare desde os dias mais pueris e antigos até os do início de abril de 1616” (BORGES, 2006, p. 446). Essa memória que aparece como uma dádiva e permite a liberdade da escolha de sua aceitação ou não traz à tona a relação de propriedade, de autoridade sobre a palavra dita: “Mal teve tempo de explicar-me as singulares condições do presente. O possuidor tem de oferecê-lo em voz alta e o outro, de aceitá-lo. Aquele que o oferece perde-o para sempre” (Id. Ibid. p. 446).

Ao tornar pública sua memória, ao transformá-la em palavra e oferecê-la em voz alta, seu detentor a coloca numa zona de apropriação, num processo em que simultaneamente a perde e a torna disponível para outros. A ideia de posse e de particularidade, enfim, de uma autoria individual, perde-se nesse espaço em que a palavra flutua, misturando-se a tantas outras palavras proferidas. Como afirma Daniel Thorpe, o doador da memória shakesperiana e, assim, seu coautor: “Tenho, ainda, duas memórias. A minha pessoal e a daquele Shakespeare que parcialmente sou. Ou melhor, duas memórias me têm. Há uma zona em que se confundem” (Id. Ibid. p. 446).

Nessa deriva de memórias e palavras, a tradição literária e cultural mostra-se como o solo único do qual brotam todas as criações, possibilitando que sejam ultrapassadas as fronteiras da individualidade e que se adentre num terreno de produção coletiva e ao mesmo tempo anônima. É assim que Soergel transforma-se também em Shakespeare, sem deixar de ser ele mesmo, assumindo uma memória de todos e de ninguém, revivendo o Homero imortalizado por Borges no conto anteriormente abordado:

Shakespeare seria meu, como ninguém foi de ninguém, nem no amor, nem na amizade, nem sequer no ódio. De algum modo eu seria Shakespeare. Não escreveria as tragédias nem os intrincados sonetos, mas recordaria o instante em que me foram reveladas as bruxas, que também são as parcas, e aquele outro em que me foram dadas as vastas linhas (Id. Ibid. p. 447).

Se o autor aparece, como vimos com Calvino, como aquele que tem a possibilidade – e mesmo a responsabilidade – de elaborar um projeto preciso para sua obra, esse projeto se constrói sobre o solo de uma cultura – não apenas literária – que fornece os elementos, enredos e personagens que permeiam a produção autoral: “A escrita tem em sumo um subsolo que pertence à espécie, ou pelo menos à civilização, ou pelo menos a certas categorias de renda” (CALVINO, 1994, p. 131).

A escrita, o ato autoral, constitui-se, portanto, em espaço de diálogo entre o novo e o já dito, constantemente retomado, reapropriado, furtado da situação original em que foi proferido. Ela não apresenta apenas o caráter de resultado de um projeto elaborado pelo autor e ao qual ele se dedica intensamente, mas torna-se também uma releitura de tudo o que já se produziu, de tudo o que compõe o cenário cultural no qual o artista se insere. Novidade e repetição mesclam-se na produção de uma escrita que é ao mesmo tempo autoral e coletiva, passível de novos sentidos a cada leitura que dela se realiza.

É bastante interessante o diálogo travado entre Calvino e o artista plástico Tullio Pericoli por ocasião da mostra “Rubare a Klee”, de 1980, na qual Pericoli apresentou diversas obras sobre Klee. A conversa, publicada com o título “Furti ad arte” (CALVINO, 2001), versa sobre a questão da originalidade na arte, da propriedade do artista sobre a obra produzida e da liberdade de uso dessa mesma obra a partir do momento em que ela se incorpora ao substrato da cultura. Nela, Calvino afirma que a ideia de que o artista seja proprietário de qualquer coisa é ultrapassada, uma vez que o estilo é uma coisa generalizada, um modelo ideal, de forma que “se pode dizer que a arte nasce de outra arte, assim como a poesia nasce de outra poesia e isso é sempre verdadeiro, ainda quando alguém acredita simplesmente fazer falar o próprio coração” (Id. Ibid. p. 1803).

A noção de autor-ladrão desenvolve-se ao longo desse diálogo num movimento que parece, em si mesmo, contraditório: para produzir qualquer coisa de nova, de sua, o artista deve apropriar-se do já existente no repertório cultural com o qual lida, num processo em que o “roubo” é o próprio instrumento da criação e da novidade. E o próprio Calvino aponta, dentre suas obras, momentos em que a temática da reescritura, do refazer literário se tornam patentes: “É naqueles anos [os anos 1960] que numa ocasião radiofônica me ponho a contar o *Orlando Furioso* em prosa, com o meu estilo; nas *Cidades Invisíveis* refaço o *Milione* de Marco Pólo; depois no *Castelo dos destinos cruzados* me coloco a recontar Fausto, Parsifal, Hamlet, Macbeth, Rei Lear” (Id. Ibid. p. 1806)

Se acompanharmos a discussão em sua narrativa ficcional, *O cavaleiro inexistente* (CALVINO, 1999b) parece ser aquela na qual a reflexão sobre a autoria ganha maior relevo como temática narrativa. Espécie de representação poética do ato da escrita, *O cavaleiro inexistente* é narrado por uma freira, irmã Teodora, que trancafiada em um convento narra não apenas a história de Agilulfo, mas a história da escrita da história. Ela ficcionaliza suas dificuldades, os processos que a guiam, a forma como o enredo vai se construindo diante do

papel – enfim, ela discute a escrita em suas mais diversas facetas, explicitando seu papel de autora desde o momento em que se apresenta ao leitor:

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo da história está claro para mim. [...] Portanto, prossigo penosamente esta história que comecei a narrar como penitência (CALVINO, 1999b, p. 394).

Irmã Teodora aparece, assim, como o elemento que insere na narrativa a reflexão sobre a autoria, sobre a escrita e seus procedimentos: já nessa apresentação percebemos a referência ao substrato cultural, à utilização de fontes de informação, simultaneamente à abertura de espaço para a imaginação, que completa as lacunas e cria as pontes capazes de interligá-las.

Ler o papel do autor em Calvino e Borges por meio de um percurso reticular nos permite, assim, acrescer à composição de nosso painel de saberes sobre a autoria discussões que permeiam os estudos literários, e que aqui se revelam sob a forma do inconcluso, do contraditório, da complexidade que emaranha os processos de produção de conhecimento. Antes de serem excludentes, as pontuações reflexivas apresentadas ao longo da obra desses autores convergem para a composição de um quadro multifacetado que revela o literário como um sistema complexo, cuja reflexão deve contemplar a multiplicidade de possibilidades, soluções e interpretações como constituinte de sua natureza polissêmica.

Retomando uma vez mais o diálogo “Furti ad arte”, é possível perceber que nele as próprias discussões acerca das noções de autor e sua relação com a temática do roubo colocam em destaque a complexidade do campo artístico, através do questionamento do objeto artístico como propriedade particular e do processo de criação como individual:

Me parece que isso (usar imagens e invenções de outros artistas) corresponde a uma idéia de arte não centrada na personalidade do autor, mas na qual cada obra é patrimônio comum (CALVINO, 2001, p. 1810).

talvez devamos ver o prazer de entrar em um trabalho interpessoal, em algo que nos dê quase o senso de um processo natural do qual participaram várias gerações e no qual se sai daquela luta individual da criatividade que tem a sua satisfação mas que é também muito estressante. Participar de uma criação coletiva, como alguma coisa iniciada antes de nós e que presumidamente continuará depois de nós, nos dá a impressão de uma força que passa através de nós (Id. Ibid. p. 1812).

Ao pensar o processo de produção artística – em especial a literária – como um trabalho interpessoal e coletivo, do qual participam sujeitos deslocados temporal e

Revista Literatura em Debate V.3, n.4, p. 48-61,2009

especialmente, Calvino e Borges contribuem para a rasura da linha que limita as funções do autor, criando um campo fronteiro no qual a escrita transita perpetuamente, movimento fundamental à sua subsistência em meio às inúmeras transformações pelas quais passa contemporaneamente.

Nesse percurso, se são perceptíveis em seus ensaios e ficções as principais reflexões e correntes teóricas do campo da literatura, Borges e Calvino não explicitam uma opção por essa ou aquela vertente, optando por colocar as diversas possibilidades teóricas em jogo e permitindo, dessa maneira, a composição de um complexo painel de produção de saberes acerca do literário.

RESUMEN: Este artículo está dedicado a la reflexión sobre el papel del autor en el campo literario, a partir de las obras de Jorge Luis Borges y de Italo Calvino. En diálogo constante con diversas escuelas teóricas literarias, Borges y Calvino construyen obras híbridas, en las cuales la ficción y la reflexión se impregnan continuamente. Así, la cuestión de la autoría impregna los cuentos, novelas y ensayos de estos autores, que sobre ella reflexionan y sugieren posibilidades y límites, permitiendo la composición de una imagen de autor marcada por la fluidez y la movilidad. La discusión sobre la autoría, para estos escritores, es inseparable de una reflexión más amplia sobre la literatura, el texto y el lector.

PALABRAS CLAVE: Autoría. Autor. Italo Calvino. Jorge Luis Borges.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Las dos maneras de traducir*. La prensa, Buenos Aires, 01 ago. 1926. Disponível em: <<http://foro.elapeh.com/viewtopic.php?p=191100>>. Acesso em 17 fev. 2009.

BORGES, Jorge Luis. *A memória de Shakespeare*. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas III*. 1975-1985. Trad. Bella Jozef. São Paulo: Globo, 2006. p. 444-451.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p. 34-45.

BORGES, Jorge Luis. *O imortal*. In: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2008. p. 7-25.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CALVINO, Italo. Introdução. In: CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1995a.

- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1995b.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1999a.
- CALVINO, Italo. O cavaleiro inexistente. In: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Cia. das Letras, 1999b.
- CALVINO, Italo. Furti ad arte. In: BARENGUI, Mario (Org.). *Italo Calvino. Saggi. 1945-1985*. Milano: Mondadori, 2001. V. 2.
- CALVINO, Italo. Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio). In: CALVINO, Italo. *Una pietra sopra*. Discorsi di letteratura e società. Milano: Mondadori, 2002.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2. ed. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. 2. ed. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.