

JORGE LUÍS BORGES: A PARÓDIA DO MITO COMO DESCONSTRUÇÃO

Bella Jozef

No presente trabalho comentaremos a paródia realizada por Jorge Luis Borges de um episódio capital do universo gauchesco — o desafio ("la payada") nos moldes em que foi apresentado na literatura argentina em geral, na busca pela identidade e, mais especificamente, no poema Martín Fierro de José Hernández. Se, por um lado o poema "Fundação mítica de Buenos Aires" — para citar um exemplo — constitui-se em reabertura da questão da fundação da cidade, através de uma visão alegórico/mítica, posteriormente emprega a paródia como processo desmitificador. Passou das "mitologias de arrabalde" aos "jogos com o tempo e com o infinito", no afó de intuir a problemática do homem e seu destino.

No conto "O jardim das veredas que se bifurcam" há um retrato de Ts'ui Pen que é o próprio retrato de Borges:

Foi um romancista genial, mas também foi um homem de letras que não se considerou um mero romancista . O testemunho de seus contemporâneos proclama e o confirma sua própria vida — suas afeições metafísicas, místicas. A controvérsia filosófica abarca boa parte de seu romance. Sei que, de todos os problemas, nenhum o inquietou mais do que o abismal problema do tempo.

A paródia passou a ser considerada um dos traços significativos da arte contemporânea e uma das linguagens da pós-modernidade. Ela denuncia e faz falar aquilo que a linguagem normal oculta, pela contradição e relativização, através de um discurso descentralizado. Paródia, segundo o étimo, significa canto paralelo: é um texto duplo que contém o texto pa-

rodiado de que ele é uma negação, uma rejeição e uma alternativa. A paródia relaciona uma escrita com outra. É ao mesmo tempo especular e crítica e seu referente é bem marcado, pois ela dá-nos sua definição ao propor-se refletir outro texto. A paródia relaciona-se com todo tipo de discurso literário que faz da sua própria produção objeto de indagação. Constrói-se como desmitificadora do discurso realista, criador de ilusão de referencialidade, a suposta ligação da narrativa com a realidade.

Sem o conceito de paródia não se poderia conceber grande parte da obra de Borges.¹ Ele realizou a paródia de obras fundamentais como Martín Fierro ou Facundo, recorrendo ao gauchesco como forma de releitura ou citação. Inclusive a que escreveu com a colaboração de Adolfo Bioy Casares, proclama a condição paródica a partir do próprio nome do personagem que a encarna: Isidro Parodi. Em "La fiesta del monstruo" de Bustos Domecq há uma tentativa de datar La rafalosa de Ascasubi e El madero de Echeverría. É elemento central e orienta o desenvolvimento da estrutura do discurso, utilizada para acentuar e destacar situações e personagens como "projeções invertidas" de outros muitos conhecidos.

A paródia praticada por Jorge Luis Borges é irônica desmitificação do passado mas não sua destruição.

O texto de Borges, pelo processo paródico, realiza um discurso que se significa referencialmente, mostrando todas as contradições da literatura.

O mundo borgiano é uma paródia do mundo inventado pelos homens. Sugere que a realidade se transforma em signo tão afastado do real como os livros que leu. A paródia situa-se, assim, no espaço de uma escrita, ambivalente, como um sistema de espelhos deformantes em diversas direções. Esvazia-se uma escrita supostamente estável, numa literatura de significados a qual privilegia o sentido denotativo como o primeiro. A denotação, guardiã de valores consagrados, é apresentada como suporte e expressão da estabilidade.² Na literatura borgiana o narrador dá uma significação ao mundo de seus personagens. Um tempo e um espaço se abrem, interminavelmente, desgarrando-se do real e do histórico, realizando-se no infinito e regidos por leis próprias, segundo caracterização da polifonia.

Depreende-se o caráter dinâmico da paródia como processo produtor de sentido, para modificar a significação e função de um texto a outro. Os textos literários estão carregados de conotação que pode ser entendida como a presença do ausente. A obra, ao transformar continuamente seus próprios significados em significantes de outros significados, elabora suas próprias denotações. Por este motivo, a obra literária

está permanentemente aberta através do tempo a diferentes leituras criadoras e a cada momento histórico realiza sua atualização da mensagem, superando a dimensão exclusivamente sincrônica do sistema. Por meio do significado o mundo penetra no sistema. Um texto articula-se sempre sobre outros de que constitui um prolongamento. Era natural que Borges usasse desse procedimento tendo em vista sua concepção de livro único e total, totalizante e abrangente, que abarcasse todos os demais. Cada escritor nada mais faz do que repetir os seus antecessores, sem nenhuma originalidade, e já Cervantes defendia essa posição.³ Anulado o princípio de identidade, Borges nega a originalidade, nega que algo do muito que foi escrito possa considerar-se patrimônio individual de um autor. O livro não tem realidade e só se impõe por sua multiplicação possível. Assim como cada mito só tem sentido em confronto com os demais, cada livro só terá significação em relação com outro.

Na utopia borgiana gera-se sua anti-utopia: o imaginário e o onírico evidenciam seu caráter ilusório. O caminho é feito e a redução realizada transforma os elementos culturais estabelecendo nova escrita. A lei de existência da literatura desliza-se pelo canal temporal imposto pela linguagem. A realidade não coincide com o imediato como a pátria não consiste em presenças óbvias. Borges desrealiza a realidade para projetar outra mais essencial; desmonta o texto numa problematização de nossa relação com o mundo. Escreve uma obra que ele mesmo refuta e corrige. A dúvida inspirada pela realidade é instaurada. Esta visão é um modo de afastar o definitivo e representa também um triunfo sobre a linguagem no sentido de representar o irrepresentável e dizer o indizível. Reflete-se em sua obra o impasse da literatura moderna ante o "dizer" uma nova realidade.

O narrador, em Borges, não é mais o porta-voz de uma tradição: ele a desconstrói e sob suas ruínas estabelece com o leitor o sentido final do texto.

Em "O fim"⁴, Borges retoma o poema *Martín Fierro* de José Hernández para narrar uma vingança inexistente na obra, embora tenha dito: "tudo o que há nele está implícito em um livro famoso, e eu fui o primeiro em desentranhá-lo ou, em declará-lo". É uma espécie de continuação da "Volta de *Martín Fierro*". Borges dá o testemunho de uma obra de ficção em versão diferente. O personagem *Martín* fornece o título do conto a Borges quando diz "Até o fim hei de seguir/Todos têm de cumprir/com a lei de seu destino". (II, 1142). Também o *Martín* de Borges invoca a força do destino que "agora, outra vez, me põe a faca na mão" (F, 179). A peri-

pécia de Martín Fierro se refaz, pois "um lugar da planície era igual a outro" (F, 180).⁵

No conto, o destino que rege a vida de Martín Fierro acaba por configurar seu futuro. Das coisas cotidianas passa a estados indefinidos e abstratos, fundindo-os: "a planície, sob o último sol, era quase abstrata, como vista em um sonho" (F, 180).

Há uma situação atemporal que amplia o espaço do conto, dando-lhe sentido conotativo. O elemento sonho faz aflorar o inconsciente. O espaço do conto multiplica uma série de espaços anteriores onde o rito vai repetir-se, parodiando-os a partir de sua condição de ser o mesmo e outro. O encontro do homem de pele morena e do Martín Fierro anula o tempo da história: os textos permanecem, identificando-se um com o outro, ao revés.

As dicotomias dentro/fora, lembrar/esquecer, áspero/doce são um dos aspectos de carnavalização. É o relato de identificação das duas épocas e nessa rede dialógica se entrecruzam os elementos do texto. A situação fora da temporalidade coincide com o ocaso. Há distanciamento de seres e coisas.

O conto revive o contraponto de há sete anos. Na configuração textual, assume uma obrigação que lhe impõe o texto de Hernández e o contexto gaúcho. Este ingresso à ficção converte Martín Fierro e o homem de pele em ficção de uma ficção. Recabarren vive no presente e os dois personagens suspenderam o tempo: "um cavaleiro que vinha ou parecia vir..." (F, 180). A modelização "que vinha ou parecia vir" instaura o fantástico.

A unidade de significação se perde ao gerar ambigüidade. Por um sistema de espelhos, em graus e direções diversas, o texto segue dupla orientação: em direção ao objeto da narrativa e em direção à palavra do outro. O labirinto — metáfora-chave —, por exemplo:

Da outra peça chegava-lhe um rasgado de guitarra, uma
espécie de pobríssimo labirinto que se enredava e
desatava infinitamente. (F, 177)

metamorfoza o mito da literatura gauchesca e seu percurso, por todos os meandros e possibilidades.

Borges incorpora certos elementos não presentes no poema, como o personagem Recabarren, ligação entre o passado e o presente, testemunha de uma história que se repete.

O velho gaúcho Recabarren, dono do bar, está imobilizado por uma paralisia que diminui sua visão. No fundo da sala, um homem toca uma guitarra, referindo-se ao incidente entre Fierro e ele há vários anos atrás, sem citar nomes. Recabarren vê ou sonha, impotente, o duelo entre Martín Fierro e o negro, dois "cuchilleros" marginais. Ele vê como realidade uma ficção literária. Esta cena corresponde à concepção borgiana da literatura: a vida só é vista através da arte. A ficção literária é a única "realidade" para o escritor.

O moreno mata Martín Fierro: "não tinha destino sobre a terra e havia morto um homem" (F, 180).

Na planície abstrata, de sonho, Martín Fierro repete a "playada" mítica com o homem de pele escura e este mata aquele, cumprindo secreto rito, que deve ser repetido e que o texto multiplica a partir de sua condição de ser o mesmo, na possibilidade de configurar-se um destino, a recobrar sua identidade. Rompe a ilusão de referencialidade e nega ao mundo qualquer realidade. Revive a épica argentina e resgata para o argentino o seu passado alienado.

O homem de pele morena converte-se, assim, em Martín Fierro, o homem que acaba de matar. Na morte, o homem se reconhece no outro e assume sua personalidade. O sujeito se divide ("spaltung"), tornando-se seu próprio outro, múltiplo. Só no espaço intertextual a palavra é completa. Processa-se o retorno do Outro ao Mesmo, através da linguagem.

O tempo mítico introduz-se na temporalidade. O passado justifica-se. Os papéis, porém, invertem-se. Nesta reescrita do episódio de Martín Fierro (Canto VII, 1ª parte) e do Canto XXX, 2ª parte, o duelo é seguido de "payada"; em "O fim", primeiro é a "payada" e depois o duelo em que Martín Fierro morre. Até o penúltimo parágrafo é desconhecida a identidade de Martín Fierro. A luta e o comentário final do narrador ocorrem após a revelação do nome do "outro" e da razão do ódio do moreno. Os fatos repetem-se pela lei do eterno retorno dando prova da existência dos arquétipos. Nessa reversão paródica o narrador introduz uma orientação interpretativa contrária, o texto borgiano não invalida o anterior mas significa a insignificância das linguagens humanas, a possibilidade de intercambiar objetos ilusórios como os signos verbais, jogo de reflexos irrealis. O desenlace é modificado, os símbolos elaborados por um texto e uma cultura são retomados com significações novas no novo contexto, como uma reescritura crítica. Todo destino está preescrito. Toda relação causal é arbitrária: uma das tantas leituras possíveis diante da extrema multiplicidade de fenômenos. Esta paródia do desafio de Martín Fierro está prefigurada na obra Martín Fierro onde Borges diz:

Podemos imaginar uma luta além do poema, em que o moreno vinga a morte de seu irmão. (MF, 65)

"O fim" é a culminação da violência contida que Borges presente no duelo verbal do poema. Quatro anos mais tarde, na obra em prosa, intitulada *Martín Fierro*, Borges volta a referir-se ao duelo:

Isto que ocorreu uma vez volta a ser , infinitamente,
os exércitos visíveis se foram e fica um pobre duelo
a faca: o sonho de um é parte da memória de todos.
(M, 48)

Hernández havia associado o homem moreno com o diabo, o triunfo de *Martín Fierro*, no poema, era uma espécie de reparação. Esta "payada" resume e encerra outras que se foram realizando ao longo da História (significante cultural). Para Borges, o vencedor é o homem de pele morena: lê diferentemente o mesmo episódio cantado por Hernández, ampliando-o em suas possibilidades, aumentando o espaço do imaginário, ordenando o mundo através do texto. O personagem debate-se entre a procura do destino e a impossibilidade de escolha, diante da fatalidade. O código da literatura gauchesca vai ser invertido, apontando para novas possibilidades. Esse labirinto "que se enredava e desatava" é justamente a metáfora-chave porque é a procura da identidade, uma outra significação possível do texto, "além do poema" (MF, 61).

Se o ato de criação está na leitura e não na escrita, toda obra volta a ser original. A leitura como escrita já aparece em *Discussão*: "O conceito de texto definitivo só corresponde à religião ou ao cansaço" (OC, 239).

O encontro entre escrita e leitura é narcísico, cada um espalhando-se no outro e mergulhando no próprio labirinto.

Genette afirma que a leitura "é a operação mais delicada e mais importante de todas as que contribuem ao nascimento de um livro". Eliminando a identidade individual, Borges destrói o conceito de criação do autor mas não a do leitor. E a obra sobrevive intacta.

Notas Bibliográficas

1. JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1986 p. 246-274.

2. BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970.
3. ROBERT, Marthe. *L'ancien et le nouveau*. Paris, Payot, 1967, p.8.
4. O conto "El fin" não constava da primeira edição de *Ficciones* ; foi acrescentado posteriormente, com "La secta del Fénix" e "El sur".
5. BORGES, Jorge Luis. "El Fin". *Ficciones* . Buenos Aires, Emecê, 1956, p.180.

BELLA JOSEF é professora de Literatura Hispano-Americana na faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Letras e Livre-Docente de Literatura Hispano-Americana.