



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KEYLA FREIRES DA SILVA

A ESCRITA ÓRFÃ DE LUIS FERNANDO VERISSIMO EM **BORGES**  
**E OS ORANGOTANGOS ETERNOS**

FORTALEZA - CEARÁ  
2012

KEYLA FREIRES DA SILVA

A ESCRITA ÓRFÃ DE LUIS FERNANDO VERISSIMO EM **BORGES E OS  
ORANGOTANGOS ETERNOS**

Dissertação submetida ao curso de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em Letras com concentração na área  
de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

FORTALEZA - CEARÁ  
2012

KEYLA FREIRES DA SILVA

A ESCRITA ÓRFÃ DE LUIS FERNANDO VERISSIMO EM **BORGES E OS  
ORANGOTANGOS ETERNOS**

Dissertação submetida ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt  
Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Silvana Maria Pessôa de Oliveira  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

---

Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa  
Universidade Federal do Ceará – UFC

À minha mãe, sempre viva.

Ao meu pai, sempre forte.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, alicerces.

À amiga que se fez irmã de presença, Morgana.

Ao Roberto, minha alma gêmea.

Ao David, companheiro perfeito: os melhores defeitos para os meus piores.

Aos meus sobrinhos, Ycaro e Yuri, pelo rapto em busca do tempo que acharam.

À irmã Kelca, socorro das tormentas do cotidiano.

À Luciene, pedra rara.

Ao Cid, o culpado.

Ao Professor Dr. Edi Oliveira, pela dupla disposição e indispensável qualificação

À professora Dr.<sup>a</sup> Silvana Pessôa, pela disponibilidade e a atenção.

Ao Professor Dr. Orlando Araújo, pela atenção qualificadora.

Aos professores do PPGLetras, pela partinha.

À Capes, pelo apoio financeiro.

## RESUMO

O principal objetivo de nossa pesquisa é a relação autor-escritura no romance **Borges e os orangotangos eternos** (2000), de Luis Fernando Verissimo. Nessa obra, classificada como romance policial, Verissimo dá voz a um narrador, Vogelstein; transforma o escritor argentino Jorge Luis Borges em personagem e depois em autor do seu texto. É quando Vogelstein entrega sua história a Borges, para que ele a termine. Contudo, a história não se finda por completo, pois esse último capítulo, “*la cola*”, não chega a fazer parte da história de Vogelstein, já que nele constam apenas especulações. O desfecho de Borges continua sendo “*la cola*” da escrita de Vogelstein, o que poderia ser. Assim sendo, procuramos em nosso trabalho refletir sobre essas vozes enunciadoras desse romance, que denunciam uma escrita órfã, sem um pai que seja capaz de defendê-la, a própria condição da escrita literária. Também constam em nosso trabalho reflexões sobre a relação do gênero narrativa policial com concepções do pensamento pós-moderno na literatura contemporânea e o papel dos espelhos ligado à linguagem, ao mundo exterior e à narrativa. Nossas considerações têm como base as ideias, principalmente, de Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Foucault, além de outros filósofos-críticos com pensamentos afins.

**Palavras chaves:** Autor. Espelho. Linguagem. Literatura contemporânea. Pós-moderno

## RÉSUMÉ

Le principal objectif de notre recherche est la relation auteur-écriture dans le roman **Borges e os orangotangos eternos** (2000), de Luis Fernando Verissimo. Dans cette oeuvre, classée comme roman policier, Verissimo donne la voix à un narrateur, Vogelstein; il transforme l'écrivain argentin en personnage et, après ça, en auteur de son texte. C'est quand Vogelstein donne son histoire à Borges pour qu'il puisse l'achever. Cependant, l'histoire ne finit pas complètement, car ce dernier chapitre, «*la cola*», n'arrive pas à faire partie de l'histoire de Vogelstein, une fois qu'il n'y a que des spéculations. L'épilogue fait par Borges continue à être «*la cola*» de l'écriture de Vogelstein, ce qui pourrait être. Ainsi, dans notre ouvrage on cherche à faire une réflexion sur ces voix énonciatives de ce roman qui dénoncent une écriture sans un père qui soit capable de la défendre, la propre condition de l'écriture littéraire. Il y a aussi dans notre ouvrage des réflexions sur la relation du genre narrative policier avec les conceptions de la pensée postmoderne dans la littérature contemporaine et le rôle des miroirs lié au langage, au monde extérieur et à la narrative. Nos réflexions se basent sur les idées, principalement, de Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Foucault et d'autres philosophes-critiques ayant des idées pareilles.

**Mots-clés:** Auteur. Miroir. Langage. Littérature contemporaine. Postmoderne

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 - ORANGOTANGOS CULPADOS E PÓS-MODERNOS DESCONJUNTADOS.....</b>	<b>17</b>
1.1 - ÉTERNO ORANGOTANGO.....	18
1.2 - OS PÓS-MODERNOS .....	28
1.3 – ORANGOTANGOS PÓS-MODERNOS?.....	39
<b>2 - ESPELHOS .....</b>	<b>44</b>
2.1 – NARRAR ESPELHOS.....	48
2.3 – A LINGUAGEM É ESPELHO .....	59
<b>3 - QUEM FALA? .....</b>	<b>70</b>
3.2 – AS VOZES, OS AUTORES .....	82
3.2.1 – <i>Vogelstein fora da história</i> .....	82
3.2.2 – <i>Vogelstein, o narrador</i> .....	88
3.2.3 – <i>Borges, “la cola”</i> .....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>108</b>

## INTRODUÇÃO

Autor amplamente reconhecido por suas famosas crônicas humorísticas, Luis Fernando Verissimo apresenta-nos uma escrita extremamente instigante e densa no romance **Borges e os orangotangos eternos** (2000). classificado como policial. O romance apresenta uma linguagem simples, marca característica do autor, cuja leitura se torna rápida, e típica das narrativas policiais e de mistério. Porém, sua obra vai além do jogo de detetive com uma escrita espelhada e cheia de armadilhas de linguagem, instigando-nos a refletir sobre a escrita literária e alguns de seus elementos.

Em linhas gerais, numa narrativa policial tradicional, ou pelo menos no modelo precursor desse tipo de narrativa, o romance de detetive, as pistas são analisadas pelo detetive num jogo tipo quebra-cabeça, até que a habilidade dessa máquina pensante proporcione a harmonia entre os dados coletados e chegue à solução do enigma, o culpado seja identificado e a história findada. Entretanto, no texto de Verissimo as pistas não são consistentes, e a narrativa não segue para uma solução, mas apenas para uma possibilidade de conclusão.

O texto de Verissimo vai além desse quebra-cabeça oferecido ao leitor, construindo e desconstruindo verdades a cada etapa da narrativa. O cenário da obra em causa é uma grande conferência sobre um dos maiores escritores de literatura de mistério do mundo, Edgar Allan Poe; o morto é um estudioso em literatura; e os investigadores são também apaixonados por literatura, especialmente pela escrita de Poe. Nessa obra o crime, além de ser o estopim de uma investigação, passa a ser, para os investigadores, uma deliciosa desculpa para viajarem pelo universo da literatura,

chegando ao ponto de descobrir um segredo perigosíssimo, descobrir o nome secreto de Deus e, com isso, provocar o fim do mundo. Tudo isso através da literatura.

É importante atentar para outro ponto instigante: **Borges e os orangotangos eternos** é uma obra contemporânea catalogada como romance policial, mas que, diferentemente de tal classificação, subverte os traços típicos desse gênero literário. Isso nos leva a lançar um olhar no texto sob a perspectiva pós-moderna de literatura, especialmente de narrativa policial. Para isso, faz-se necessário discutirmos as acepções do termo e teorias, e relacioná-las às inquietações que percebemos no romance estudado.

A presença dos espelhos é marcante em toda a obra. É um fator responsável pela instabilidade dos fatos e que causa sempre uma mudança brusca no rumo das investigações. Podemos perceber o recurso do espelho em três níveis: na narrativa, no mundo real e no nível da linguagem. No decorrer da narrativa, a memória da testemunha sempre se depara com um espelho que faz mudar o curso das estratégias de investigação. Na cena do crime, um quarto fechado, um espelho na parede duplica e transforma tanto as pistas que o narrador e testemunha Vogelstein encontra, quanto o próprio cenário. Verissimo cita alguns nomes de escritores e suas obras do mundo real para construir as referências que seus personagens irão usar para seguir as pistas deixadas supostamente pela vítima, um crítico literário estudioso da obra de Poe. Temos também um espelho situado no plano da linguagem, quando percebemos que a escrita de Verissimo retoma a de Borges e a de outros escritores, principalmente Poe e Zangwill. Paródia, pastiche e paráfrase são termos que serão interessantes de serem abordados em relação a esse espelho de Verissimo.

Devido à estratégia de Verissimo de espelhar alguns nomes da literatura do mundo real de forma a parecerem fidedignos na ficção, um leitor desavisado corre o risco de transgredir as fronteiras do acordo ficcional entre autor e leitor (ECO, 1994), a leitura de **Borges e os orangotangos eternos** (2000) pode representar uma armadilha para um leitor comum. A começar pelo fato de um dos personagens levar o nome e a mesma fama de um escritor do mundo real. Além disso, há referência a outros escritores e suas respectivas obras, bem como alguns fatos relativos a eles. Numa primeira abordagem desprevenida, o leitor corre o risco de confundir realidade e ficção.

A menção a espelhos aparece várias vezes ao longo da narrativa. Eles aparecem pela primeira vez na narrativa para designar o novo trabalho de Borges, um livro que está ditando e que se chama *O tratado final dos espelhos*, nada mais conveniente com a história que está por vir: um crime em um quarto trancado por dentro em cuja parede está um enorme espelho que, além de duplicar o cenário mórbido, forma uma terceira imagem, conjunto da cena refletida com a que aparece no espelho. Esse é o principal espelho da narrativa, mas há referência a outros, como o espelho da história de Alice, de Lewis Carroll, uma consideração sobre o poema “Israfel” de Poe conter a revelação de um código cabalístico se lido ao contrário em frente a um espelho.

A linguagem de Verissimo nessa obra é como um espelho diante daquela de Borges e diante das obras de outros autores, que retoma tanto o estilo do escritor argentino, quanto o de textos de Poe, Zangwill, Lovecraft e outros. Mais do que se utilizar do nome de um grande escritor para ser uma personagem de seu texto, Verissimo se apropria de sua linguagem, ou melhor, do seu estilo como autor. É o que recebe, geralmente, o nome de pastiche, recurso em que um autor se apropria da maneira de escrever de um outro, como uma espécie de homenagem, sem intenção sarcástica. Porém, há alguns procedimentos linguísticos que se assemelham ao pastiche,

mas que têm especificações diferentes, como a paródia e a paráfrase. É interessante para nosso estudo a discussão sobre esses termos relacionando-os ao texto estudado.

Propomos estudar alguns elementos da escrita de Luis Fernando Verissimo no romance classificado como policial **Borges e os orangotangos eternos** (2000). Dentre eles, destacamos questões como o fazer literário e a autoria. Verificamos vários pontos inquietantes nessa obra, e um deles é a presença de mais de uma voz enunciativa que compartilha a autoria da história. Embora as falas dos enunciadores que aparecem no texto sejam bem delimitadas, seus discursos não são apaziguadores, como se propõem a ser, e acabam deixando a conclusão da história à deriva. Em cada discurso, embora uma só voz fale, há a presença de outros discursos de outros escritores em forma de evocação e até de paródia. A figura do autor como unidade é desestabilizada e não comporta mais a ideia de um único ser responsável por aquela fala, visto que vários falam nesse romance. Não há, nesse texto, a figura de um único pai que seja totalmente responsável por ele.

Essas inquietações que **Borges e os orangotangos eternos** causa configuram nosso principal objetivo de estudo neste trabalho. Procuraremos refletir acerca da falta de autoridade da escrita de Verissimo, uma vez que a sua linguagem e seu estilo, nessa obra, confundem-se com os de Jorge Luis Borges, além de evocar vozes e textos de outros autores, como Edgar Allan Poe, Israel Zangwill, H.P. Lovecraft e vários outros. O autor argentino não é apenas evocado, mas se transforma em personagem, sem deixar de ser autor.

A voz que se diz autora da narrativa é também o narrador da história e personagem dela, Vogelstein. Sua proposta inicial é a de relatar acontecimentos com um propósito: escrever “*para recordar a verdade*” (p.13). Com isso, esse narrador já

condiciona o seu texto a ser visto como um discurso fiel aos fatos, estável e conciliador, quando na verdade é uma traição e seu discurso aparece de forma espelhada conduzindo o leitor por caminhos tortuosos de dúvidas e incertezas, num jogo de linguagem inquietante. A busca pela verdade se configura apenas como uma armadilha de linguagem em meio a espelhos que, postos face a face, refletem infinitamente textos escritos por muitos outros autores, cujas vozes ecoam nesse romance estudado.

A autoria da história é compartilhada com um dos personagens principais, que é também um grande escritor – Jorge Luis Borges. A ele é atribuída a tarefa de dar cabo ao romance, fechar a história com um final pacífico, solucionando todos os enigmas que surgiram no decorrer da narrativa de Vogelstein. Contudo, seu discurso é tão perverso quanto o do narrador causador dos problemas. Ambos assumem propostas de fazer uma escrita clara, com objetivos bem definidos. Vogelstein promete uma escrita ligada à verdade, ao passo que Borges se responsabiliza pelo desfecho e conclusão estabilizadora dos problemas. No entanto, ambas as escritas são perversas e não contêm nem verdade nem conclusão.

Podemos verificar também a presença de vários nomes de autores e datas em ambos os textos, dando a eles certo ar de não-ficção, ou seja, há uma marcada verossimilhança entre literatura e mundo real. Entretanto, não implica dizer que há na escrita desses autores a representação da realidade como uma pura imitação dela, mas uma maneira de sobrepor e fundir realidade e ficção de maneira inquietante.

A questão da morte do autor é um ponto que merece destaque em nossa pesquisa, pois há várias vozes enunciadoras em todo o conjunto da narrativa, deixando a escrita sem pai, ou seja, sem uma autoridade. É uma escrita órfã. Logo no início do

livro, percebemos que a narrativa é uma carta endereçada a Jorge Luis Borges com a finalidade de escrever a verdade.

Já o desfecho da narrativa é proposto por Borges, que se dirige ao autor como “V.” Muitas vezes, o suposto autor Borges faz referências ao personagem Borges ora em terceira pessoa, ora em primeira pessoa. Da mesma maneira, ele (Borges autor) se refere ao seu interlocutor, ora em terceira pessoa, ora em segunda pessoa

Assim, o autor é desprovido de poder sobre a palavra, que não pode ser apreendida. Em **Borges e os orangotangos eternos** (2000), a escritura se torna errante, nunca chega a um desfecho, mas sempre à possibilidade de um. Dessa forma, a autoria é passada de Vogelstein para Borges, mas nenhum dos dois detém o domínio da palavra, do enredo dessa obra. É uma escrita órfã e sem acabamento.

Dessa forma, pretendemos, em nosso texto, desenvolver um estudo acerca dessa entidade, o autor, sempre tendo como foco a profusão de vozes enunciativas que aparecem no texto, que acabam por resultar na ausência de autoridade. Procuraremos abordar todos os pontos aqui expostos, com a finalidade de percebê-los como elementos presentes na literatura contemporânea.

**OS ORANGOTANGOS CULPADOS E OS PÓS-MODERNOS DESCONJUNTADOS**

Carrego o peso da lua,  
Três paixões mal curadas,  
Um saara de páginas,  
Essa infinita madrugada.

Viver de noite  
me fez senhor do fogo.  
A vocês eu deixo o sono.  
O sonho, não.  
Esse, eu mesmo carrego.

(Paulo Leminski)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

## 1 - ORANGOTANGOS CULPADOS E PÓS-MODERNOS DESCONJUNTADOS

**Borges e os orangotangos eternos** é classificado como uma ficção policial e de mistério. É um arranjo bastante simples e que corresponde a seu fim, mas que ao nosso estudo não basta. Pensar em enquadrar perfeitamente uma obra literária em um gênero nunca foi tarefa fácil, que dirá possível, se levamos em consideração a essência inapreensível e ilimitada de um texto literário, que não se deixa armazenar em caixinhas classificatórias como ainda sonham alguns críticos literários. Sem dúvida, a obra em questão apresenta uma organização de fatos típica, superficialmente falando, das histórias policiais: um crime a ser desvendado e cuja vítima suscita vários possíveis assassinos. Tema que será abordado mais detidamente nas páginas seguintes. No entanto, sua classificação como romance policial, gênero com arestas bem definidas, nos instiga a outros questionamentos que vão bem além do gênero e nos levam a pensar a escrita literária contemporânea. Para tanto, é preciso que reflitamos um pouco sobre o gênero policial e sobre a literatura contemporânea e o que se escreve sobre ela.

Um dos pontos de discussão que é interessante ao nosso trabalho consiste em confrontar os limites do conto policial com as ideias do pensamento contemporâneo sobre a literatura. Mas que pensamento contemporâneo é esse? Muitos estudiosos o chamam de pensamento pós-moderno, outros acham que é um termo que não designa nada, pois a era pós-moderna não existe para eles. Nossa tarefa é confrontar, por enquanto, três noções: a de narrativa policial, a de contemporaneidade ou literatura contemporânea e a de pensamento pós-moderno na literatura.

## 1.1 - Eterno orangotango

Um gênero aparentemente simples e com características fixas e definidas, a ficção policial apresenta vários subgêneros com traços distintos, embora contíguos. Há ainda algumas especificações que diferenciam o romance policial de outros gêneros, como o romance detetivesco, narrativa de mistério, romance *noir*, romance jogo, romance-problema, romance de suspense, além de outros. Entretanto, há um consenso dentre as conclusões de muitos estudiosos sobre a ficção policial e seus traços característicos, e um deles diz respeito à paternidade do conto policial, filho legítimo de Edgar Allan Poe, segundo eles. O escritor americano deu origem ao conto policial com o conto “Os crimes da rua Morgue”, em que a solução do jogo enigmático é o objetivo do desfecho da narrativa. A partir daí, as mudanças ocorridas nas obras dessa vertente literária são as diferenças entre as ênfases que são dadas a uma das partes que compõem a narrativa, como a ênfase no criminoso, ou no modo como o crime foi cometido, ou no romance presente na obra etc. Esse tipo de romance policial é o que mais nos interessa devido à similaridade que o texto de Verissimo proporciona.

François Fosca, com base nas leituras dos contos de Poe, desenvolveu alguns passos que resumem a técnica do romance policial utilizada pelo autor americano:

- 1) O caso que constitui o assunto é um mistério aparentemente inexplicável.
- 2) Uma personagem (ou mais) – simultânea ou sucessivamente – é considerada, sem razão, culpada, porque índices superficiais parecem designá-la.
- 3) Uma minuciosa observação dos fatos, materiais e psicológicos, que segue a discussão dos testemunhos, e acima de tudo um glorioso método de raciocínio triunfam sobre as teorias apresentadas. O analista nunca advinha. Ele observa e raciocina.
- 4) A solução, que concorda perfeitamente com os fatos é totalmente imprevista.
- 5) Quanto mais extraordinário parece um caso, tanto mais fácil é resolvê-lo.

6) Quando se eliminaram todas as impossibilidades, o que permanece, embora inacreditável à primeira vista, é a solução correta. (FOSCA *apud* BOILEAU-NARCEJAC, 1991, p. 22)

Esses passos bem definidos podem ser reconhecidos no conto marco da criação do romance policial “Os crimes da rua Morgue”, 1841, de Poe, embora o texto não seja tão esquemático e enxuto como parecem ser os passos supracitados. No conto de Poe, o narrador fala de um amigo um tanto estranho que havia conhecido, mas que partilhava de um traço com ele, o gosto pelos livros e por solucionar problemas de lógica. Esse amigo é o tão conhecido detetive das histórias de Poe, *Monsieur* Auguste Dupin. O crime não aparece logo no início do conto, e o primeiro “contato” dos detetives com o enigma do crime se dá por meio de uma notícia de jornal que revela todos os detalhes da mal fadada investigação policial. A narração do crime não se mostra como foco da história, mas sim os incríveis métodos de raciocínio de Monsieur Dupin. O narrador, cujo nome não é citado no conto, fala sobre os jogos de formulações lógicas feitas por seu amigo. O caso a ser desvendado por Dupin é o assassinato de duas mulheres, mãe e filha, cujos corpos foram encontrados em um quarto completamente fechado por dentro. A hipótese de suicídio é descartada devido à natureza dos ferimentos provocados nas vítimas. A análise dos fatos feita por Dupin parte principalmente de reportagens de jornais e cada proposição escrita a respeito dos assassinatos é meticulosamente analisada pelo detetive. Temos, então, um crime aparentemente insolúvel aos olhos da polícia e de todos, inclusive do narrador, menos aos olhos de Dupin, mestre em desvendar mistérios. A resolução do mistério é um tanto simples e deu-se depois de algumas páginas de análise dos artigos de jornais, juntamente com pesquisas de campo: o criminoso é um orangotango que fugiu de seu dono, escalou o prédio onde moravam as mulheres e entrou pela janela aberta. Após matar suas vítimas, o animal saiu pela mesma janela que deve ter se fechado com a

saída do animal. Nesse momento, os vizinhos, apavorados com o barulho proveniente da casa, arrombaram a porta e encontraram um cenário pavoroso. Ao que o narrador nos relata:

O orangotango deve ter fugido pela janela e descido pelo cano do pára-raios pouco antes de a porta haver sido arrombada. Deve ter fechado a janela, depois de passar por ela. Foi, mais tarde, capturado por seu próprio dono, que o vendeu ao Jardin des Plantes, obtendo uma grande quantia. Le Bom foi posto imediatamente em liberdade, depois de termos narrado o que sabíamos (com alguns comentários por parte de Dupin) na delegacia de polícia. (POE, 1981, p.150)

Após muitas formulações e estudo de Dupin, a solução é, enfim, encontrada e resumida nesse trecho que destacamos, o culpado é descoberto, o suspeito inocente é libertado e o detetive mostra à polícia o quão ele é superior em relação a ela graças a seu método de raciocínio.

Como já dissemos, as condições e características da narrativa policial descritas por Fosca podem ser retomadas a partir desse conto: um crime cometido dentro de um quarto trancado por dentro parece ser um problema insolúvel; há um suspeito inocente: “uma nota de última hora, porém, anunciava que Adolphe Le Bon havia sido detido e encarcerado, embora nada pudesse incriminá-lo, além dos fatos já expostos” (POE, 1981, p. 128); há uma análise tanto dos discursos em torno dos fatos quanto do local do crime. A investigação de Dupin é baseada em jogos de lógica a partir das declarações das testemunhas: “... a particularidade reside não do fato de terem discordado, mas no fato de que, quando um italiano, um inglês, um espanhol, um holandês e um francês tentaram descrevê-la [uma voz], cada qual se referiu a ela como sendo a de um estrangeiro” (POE, 1981, p. 133). As páginas que se seguem vão desenvolver a associação de cada elemento dessa proposição, sempre com base nos discursos de cada testemunha. A solução do problema, como propõe Fosca, é imprevista, já que não é de se esperar que um orangotango cometa crimes; e, por fim,

para esclarecer o enigma do quarto trancado por dentro, as conclusões são simples: a janela fechou-se devido a uma mola, e um prego preso na base da janela dava a ilusão de que ela estava vedada: “o assassino fugira pela janela que dava para a cama. Descendo por si mesma após a saída do criminoso, ficara presa pela mola e fora a retenção dessa mola que enganara a polícia, fazendo com que esta a atribuísse ao prego [...]” (POE, 1878, p. 137).

É importante afirmar que os passos propostos por Fosca não são considerados em nosso trabalho como um manual a ser seguido, ou como um leito de Procusto no qual devemos “deitar” os romances policiais a serem estudados. Preferimos encarar sua lista de características como uma constatação, a partir de observações do texto literário, de como é desenvolvido esse tipo de narrativa policial. A nosso ver, não se trata de um manual de instruções que os escritores devem seguir, embora alguns o façam, mas observações do crítico a partir de suas leituras, assim como deve ser seu papel de crítico.

A narrativa do “quarto fechado” é um dos modelos fixos do conto policial, ou seja, é um tipo de mistério comum às ficções policiais e que pode ter desfechos diferentes, a depender do escritor. Outra narrativa com esse tema pertinente ao nosso trabalho é a novela “O grande mistério de Bow” (*The big Bow Mystery*), de 1891, do inglês Israel Zagwill. O narrador, em terceira pessoa, conta a história de um mistério acerca do assassinato do Sr. Arthur Constant, hóspede na pensão da Sra. Drabdump no bairro de Bow, em Londres. Estranhando o fato de o Sr. Constant não haver acordado no horário habitual, a dona da pensão, já pressentindo algo de tenebroso, chama seu vizinho mais próximo, o detetive aposentado Grodman para ajudá-la a acordar o hóspede, já que o quarto estava trancado por dentro com um cadeado. Após várias batidas na porta e muitos gritos para tentar despertar Sr. Constant, os dois decidem

arrombar a porta, e acena que encontram era a que a dona da pensão já havia imaginado: Arthur Constant estava morto com um corte profundo na garganta, e o quarto não tinha outro sinal de arrombamento a não ser o que as testemunhas fizeram. Vários suspeitos foram presos e interrogados, dentre eles, Tom Mortlake, como sendo o principal. O detetive é apenas uma testemunha, oficialmente falando, já que era aposentado, mas fazia anotações e acompanhava todos os depoimentos. Depois de muitas idas e vindas das investigações da polícia a respeito do caso, eis que o ex-detetive diz que solucionou o mistério e vai até o ministro para revelar suas conclusões: o verdadeiro culpado pela morte do Sr. Constant não era Mortlake, mas o próprio detetive Grodman. Ao arrombar a porta do quarto do Sr. Constant, sem que a Sra. Drabdamp notasse, o ex-detetive desferira um único golpe na garganta da vítima, que dormia profundamente, com uma navalha que trazia no bolso. Tudo fora premeditado por Grodman a fim de desafiar a polícia local a desvendar o crime. Vendo que a polícia estava prestes a condenar um inocente à forca, ele decidiu revelar seu feito e seus cálculos para que tudo saísse perfeitamente como havia planejado. Seria o crime perfeito. O que ele não sabia é que a polícia já havia decidido adiar a condenação do inocente; o ex-detetive, ao saber de tal fato, tem um ataque de emoção que sobrecarrega seu coração e o leva à morte.

Eis um trecho de sua confissão, em que Grodman explica como procedeu ao executar seu crime perfeito:

Disse da janela, à Sra. Drabdamp que me esperasse. Vesti-me à pressa, peguei na navalha de barba e dirigi-me para a casa fronteira. Quando arrombei a porta do quarto, no qual dormia Arthur Constant com as mãos debaixo da cabeça exclamei: “Deus do céu!”, como se estivesse perante uma visão horrível. Uma névoa de sangue ofuscou a vista da Sra. Drabdamp, que se afastou um instante e levou as mãos aos olhos, num gesto instintivo de fugir a um espetáculo aterrador. Nessa altura, efectuei o corte, com precisão científica, um golpe profundo; retirei logo a lâmina com tal rapidez que apenas ficaram nela alguns vestígios de sangue. Depois, do ferimento na garganta, começou a escorrer um fio de sangue que a Sra. Drabdamp, atraída pelo corte horrível, só distinguia vagamente. Apressei-me a cobrir o rosto do morto com um lenço, a fim de ocultar eventuais contrações

convulsas. No entanto, como o relatório médico confirmou, a morte foi instantânea. (ZANGWILL, 1991, p. 174)

A paixão do ex-detetive por desvendar crimes foi tão intensa que ele decidiu empregar todas as técnicas conhecidas ao longo de muitos anos de trabalho que o levou a cometer o crime perfeito. Porém, sua vaidade era tanta que seu crime perfeito (o que jamais seria descoberto) teve que perder essa condição para ser conhecido do público e da polícia. Tudo foi calculado e premeditado desde o primeiro momento em que Arthur Constant havia chegado ao bairro até o ato de prever as atitudes da Sra. Drabdump. O relato de seu crime deveria constituir um capítulo extra da 25ª edição do seu livro *A minha luta contra a delinquência*.

Tanto o conto de Poe quanto a novela de Zangwill são ficção policial detetivesca e apresentam mais ou menos os traços clássicos dos textos desse gênero, como falamos mais acima: mistérios aparentemente insolúveis, inocentes acusados, análises minuciosas e baseadas na lógica, desfecho simples, mas surpreendente. **Borges e os orangotangos eternos** também nos apresenta tais traços – inclusive o tipo de narrativa policial do “quarto fechado” –, porém com algumas diferenças que nos instigam a outras reflexões que serão retomadas mais à frente. Em vez de detetive, temos um pacato professor de inglês e tradutor de histórias de mistério, o Sr Vogelstein. Fascinado pela escrita de Jorge Luis Borges, assim como a de Poe, e sem muitas pretensões na vida. Este será o narrador da história. A narrativa se dá em quatro partes: uma espécie de prefácio; a narrativa das experiências vividas em Buenos Aires ao lado do seu ídolo Jorge Luis Borges, em forma de carta, endereçada ao argentino; um posfácio do narrador; e, por fim, uma suposta resposta de Borges à carta de Vogelstein. O crime se dá em circunstâncias de muita coincidência: em um congresso de literatura em Buenos Aires sobre Edgar Allan Poe, um crítico literário é assassinado em um

quarto completamente trancado por dentro, e uma das primeiras testemunhas a encontrar o corpo é o narrador Vogelstein. Estava presente nesse evento o escritor Jorge Luis Borges, amante de decifrar enigmas e da literatura policial clássica.

Diferentemente das duas narrativas que citamos acima, o detetive da história de Verissimo, ou pelo menos um deles, Vogelstein, tem uma história, a de um homem comum, sem dons extraordinários, mas que conhece muitos dos textos dessa natureza.

No que tange ao mistério aparentemente insolúvel desse livro temos o assassinato do crítico literário, estudioso de Edgar Allan Poe, Joachim Rotkopf. Seu corpo foi encontrado por Vogelstein juntamente com o vigia noturno do hotel onde os participantes do congresso estavam hospedados. Ao arrobarem a porta do quarto do alemão, a dupla se deparou com seu corpo perto do espelho e com um corte profundo na garganta. A intertextualidade tanto com o conto “Os crimes da rua Morgue”, de Poe, quanto com a novela “O grande mistério de Bow”, de Zangwill, é evidente.

Eis o momento chave da narrativa, quando o mistério começa:

A chave não adiantou nada, com o quarto trancado por dentro. Tivemos que arrombar a porta. Entrei e vi Joachim Rotkopf estendido no chão, de lado, ainda vestido como eu o deixara horas antes. Seu corpo estava numa posição estranha, dobrado na cintura, as pernas retas e os braços estendidos acima da cabeça, formando um V aberto. O telefone estava no chão, com o fone fora do gancho ao lado da cabeça dele. Não deixei o vigia entrar no quarto, para que não visse o sangue no chão. O pobre rapaz já estava suficientemente apavorado (p. 38)

A partir desse momento, Vogelstein detém o que há de mais precioso para se resolver um enigma, o conhecimento dos fatos, ou seja, é a principal testemunha da cena do crime. Vogelstein, então, detém o poder sobre as investigações, não por ser conhecedor dos fatos e por suas análises, mas porque as peças do jogo serão dispostas a partir do seu discurso e dos fatos que sua memória permitir que recorde. O passo

seguinte do livro, como narrativa policial, diz respeito à análise das pistas. Isso não é feito por um só detetive, mas por um trio formado por Vogelstein, Cuervo e Borges, e as análises não são baseadas na lógica comum, mas numa lógica dos textos literários ao longo dos tempos. Vogelstein e sua memória são o retrato da cena do crime, já que quando a polícia chegou “tudo no quarto já havia sido deslocado, inclusive o corpo do morto” (p.39). Contudo, seu relato não é dos mais confiáveis, pois Vogelstein não estava em sobriedade completa: “a polícia só reconstituiu a cena graças ao relato que fiz – um relato tão preciso quanto permitiam, na hora, o meu estado de choque e a quantidade de álcool no meu sangue” (p. 39). Temos, então, um discurso que será baseado na memória de um momento ébrio do narrador e, portanto, um discurso não muito propenso à verdade, ou pelo menos, à verdade como afirmação indiscutível dos fatos, como concebemos normalmente. Essas verdades serão construídas na medida em que o tempo passa e a mente do nosso narrador permita reconstituir o que viu. As investigações partirão desse relato instável e que sofrerá mudanças ao longo da narrativa.

Temos, nessa narrativa, uma mórbida e irônica coincidência que deixa instigado não um só detetive, mas três, como já dissemos: o mistério em torno de um crime nas mesmas circunstâncias das do conto de Poe, cuja vítima, assim como os detetives, são críticos literários, estudiosos de Poe e apaixonados por seus textos e jogos de análise. Suas bases de investigação são as declarações traiçoeiras de um deles, a testemunha, Vogelstein. No primeiro dia de investigações, os detetives supõem que o morto, visto que era grande estudioso de Poe e conhecedor de literatura, teria deixado pistas baseadas nos textos literários que conhecia. A primeira delas seria seu próprio corpo em formato de V encostado ao espelho do quarto, para que os investigadores *à la* Poe chegassem à identidade do assassino. Rotkopf teria arrastado seu próprio corpo

agonizante até a parede de espelhos do quarto para que seu corpo, juntamente como o reflexo do espelho, formasse uma pista. Um V com o vértice encostado ao espelho se transforma em X:

—Na história da Alice, o poema está escrito numa língua estranha, que ela não consegue decifrar. Quando se dá conta de que está do outro lado do espelho, e que portanto tudo está do avesso, Alice coloca o livro contra um espelho, como o desafortunado doutor Rotkopf colocou seu próprio corpo, e tudo fica claro. Consegue ler o poema.

—Devemos, então, ler as pistas ao contrário.

—Nossas únicas pistas são o corpo em V e as cartas.

—E um V com o vértice encostado no espelho — disse você — é um X. (p. 48)

As comparações não se dão apenas com o romance de Lewis Carroll, mas com os textos de Poe, de Zangwill, de Borges e de outros escritores, até que, lembrando de um conto de Poe em que a letra X significa O, “X-ing a paragrab”, as conjecturas partem para essa vogal. Daí, após resgatar os possíveis significados e simbologias da vogal O na literatura, na cabala e em obras de outros autores, os investigadores chegam à conclusão de que nenhum deles faz correspondência com o caso de Rotkopf. Os caminhos são muitos, mas a solução só continua na busca, pois todas as veredas não dão em lugar nenhum. No entanto, a traiçoeira memória de Vogelstein lhe revela outras informações, sempre mudando o rumo das considerações de Borges sobre as novas pistas que surgem. Coincidentemente, uma noite fora da razão e imergido no misterioso clima de sedução de Ângela, a imagem torta do anjo Israfel, de Poe, a memória de Vogelstein lhe revela o que todo esse tempo havia ocultado. A posição em que o corpo estava em relação ao espelho. “O corpo em V de Rotkopf tinha os pés encostados no espelho e a bunda virada para a porta do quarto. Quando eu entrara pela porta, não vira um X, vira um W!” (p. 81). Mas infelizmente, o W não despertara nenhuma grande inquietação nos investigadores: “— O W não nos serve. O W decididamente não nos serve, meu caro Vogelstein.” (p. 95). Vogelstein descansa, pensa um pouco melhor, ou diz que pensa, e conclui que a primeira imagem do corpo junto ao espelho naquela noite

não formara um W, mas um M. “— Pensei melhor. Duas noites de sono ajudaram minha memória. Não era um W. Era um M.” (p. 107). Letra que pode representar a mulher, mãe, o ponto que falta na trindade ou talvez, o motivo do rompimento do Judaísmo com o Cristianismo, essas são algumas das suposições que a letra M suscita em Borges. Mas o tempo da narrativa de Vogelstein acaba sem que a solução, o desfecho seja encontrado. O crime ainda continua como mistério, até que outra voz surja no romance, a voz de um Vogelstein que não narrou a história, que está fora dela.

Eis que Vogelstein fala agora fora de sua narração e revela sua memória definitiva, que diz que é definitiva:

*o corpo na forma de um V de Rotkopf estavam com as mãos e os pés encostados no espelho, formando um losango com seu reflexo. O triângulo sagrado com uma ponta a mais ao Sul, o ponto que falta na Trindade. A Mulher ou o Diabo?*

*As cartas estavam como eu as descrevi na primeira vez. O 10 (ou o X) junto com o valete, um espaço e o rei.*

*O valete tinha os olhos furados.*

*A palavra escrita agora é sua, Jorge. [grifo do autor](p. 116)*

Nesse momento, quando pensamos que o jogo acabou, ele está apenas começando. Uma outra voz entra em cena para analisar não esses últimos e supostamente definitivos dados que Vogelstein deixara, mas para verificar as contradições presentes em seu discurso, assim como o detetive Dupin faz em suas investigações.

Em sua resposta, uma das primeiras observações que Borges faz é a de que Poe, em “O escaravelho dourado”, além de já haver inventado a história de detetive, inventara, com esse conto, “*uma das convenções mais controvertidas da história de detetive, que é o narrador inconfiável.*” (p. 119). E a conclusão de Borges a respeito da história de Vogelstein não chega a ser um desfecho definitivo, mas apresenta sua lógica.

Se essa história fosse sua, Borges faria com que o culpado do crime fosse o próprio Vogelstein, o narrador de seu próprio feito. A motivação seria um dos temas mais antigos da literatura, o parricídio, como denunciariam as cartas deixadas na mesa da cena do crime, o valete de olhos furados, cujo maior exemplo é Édipo. Movido por sede de vingança, paixão desmedida por Poe, pela literatura e pelos textos de Borges, Vogelstein seria o verdadeiro culpado e operador de tudo isso. Mas o fim da história não se concretizou. As especulações não viraram história, permaneceram hipóteses e não chegam a fazer parte da narrativa.

## 1.2 - Os pós-modernos

Falar de literatura contemporânea nos remete às idéias dos pensadores tidos como pós-modernos. No entanto, o termo contemporâneo não é fator determinante para que uma obra seja necessariamente considerada como pós-moderna. É, porém, indispensável que falemos sobre esse termo que traz atrelada a si a impossibilidade de definição e consenso entre os críticos e teóricos que o estudam. Como definir então o pós-moderno diante de tamanha contradição? Definitivamente, isso é assunto que daria margem a outros estudos. Neste presente trabalho, pretendemos, assim, expor alguns consensos entre os críticos que nos possam mostrar um horizonte a seguir ou a contemplar em relação à literatura contemporânea.

Antes de falarmos sobre as teorias do pós-moderno, vamos refletir um pouco sobre a ideia de contemporaneidade. Segundo o dicionário eletrônico **Houaiss**, “contemporâneo” é o que vive ou viveu em uma mesma época, do tempo atual. Esse é o significado comum a todos, mas pensar a contemporaneidade da literatura levando em

consideração apenas essa concepção significaria pensar a literatura produzida num determinado período de tempo, o que não é nosso propósito. Para nós é interessante pensar sobre a ideia de contemporaneidade do ponto de vista do escritor, do poeta. Que olhar lança o poeta para a sua contemporaneidade? Giorgio Agamben, filósofo italiano dos nossos tempos traz algumas provocações sobre esse assunto no ensaio “O que é o contemporâneo”, de 2008.

Nesse ensaio, o filósofo retoma um poema do poeta russo Osip Mandelstam chamado “Meu século”. No poema, a voz enunciativa se depara com seu século, que é também sua fera, indagando-o “quem poderá olhar-te dentro dos olhos/ e soldar com seu sangue/ as vértebras de dois séculos?” (MANDELSTEAM *apud* AGAMBEN, 2009, p.60). O século tem as vértebras fraturadas, e alguém será capaz de encarar tal mostro suturar esse ferimento que ameaça a ligação com o século anterior? Segundo Agamben, “o poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra.” (2009, p. 61). O poeta é aquele que é capaz de encarar seu século de frente e, nesse momento, ele está realizando essa quebra em seu dorso, pois olhar para seu tempo e reconhecê-lo como o momento que lhe pertence, seu instante presente, é desfazer o tempo como uma unidade contínua. E como o ser contemporâneo vai reestruturar a fenda do seu século? De acordo com o poema, “para liberar o século em cadeias/ para dar início ao novo mundo/ é preciso com a flauta reunir os joelhos nodosos do dia” (MANDELSTEAM *apud* AGAMBEN, 2009, p.61). Através de sua arte, fazendo uso de sua flauta, o poeta deverá suturar a fratura do seu século, juntando seus “joelhos nodosos” para que a “fera” se reerga em unidade contínua de tempo.

Mais uma provocação é proposta pelo filósofo italiano: afinal, o que vê o contemporâneo quando encara seu século nos olhos? Segundo ele, o contemporâneo vê

não as luzes, mas a escuridão do seu tempo. O excesso de luz proveniente do seu tempo não consegue cegar o contemporâneo, ele não permite. Por isso procura enxergar a obscuridade do seu século, sua fera.

O contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (AGAMBEN, 2009, P. 64).

O poeta contemporâneo não enxerga o que está explícito em seu tempo, mas o que está obscuro nele. É semelhante ao poeta descrito por Adélia Prado que vê a excepcionalidade do que é trivial e não do que é extraordinário. Esse poeta fica admirado com uma galinha comum enquanto uma galinha de três pernas chamaria a atenção de todos.

Ao dizer “o meu tempo”, o contemporâneo está interrompendo a continuidade linear do tempo, essa é a cesura que faz em seu dorso. O poeta é quem fez a fratura nas “vértebras de seu tempo (ou, ainda, quem percebeu a falha ou o ponto de quebra), ele faz dessa fratura um lugar de compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações.” (AGAMBEN, 2009, p.71). O contemporâneo, o poeta contemporâneo ou, ainda, o escritor contemporâneo é aquele que fratura o dorso de seu tempo desfazendo sua continuidade linear e, assim, neutraliza as luzes para enxergar o escuro que dele provém. Ao realizar isso, o poeta tem condições de transformar esse tempo e fazê-lo dialogar com outros tempos e outras gerações.

É nessa perspectiva que percebemos a literatura contemporânea de nosso tempo, como uma escrita que não está inclinada às luzes que trazem consigo um saber preestabelecido, um saber exterior a ela. Não é uma escrita que procura esclarecer e

trazer verdades, nem iluminar com pensamentos politicamente corretos as mentes de seus leitores.

A escrita de Verissimo nos sugere essa ruptura do tempo e sua subversão quando dialoga e retoma escrituras de outros tempos, outros autores contemporâneos, cada um de contemporâneo de seu tempo. É o que nos faz lembrar também de Pierre Menard de Borges que escreve **Dom Quixote** em seu próprio tempo, palavra por palavra, idêntico ao de Cervantes, mas que se torna um texto completamente diferente na contemporaneidade de Menard.

Há algum tempo, o termo pós-moderno vem sendo utilizado por muitos estudiosos da literatura e na filosofia para designar obras e um modo de pensar que se desvia de concepções preestabelecidas por discursos centrais e totalizantes, que não pregam valores, nem condicionam saberes firmados como únicos e verdadeiros e fogem às “metanarrativas totalitárias” de Lyotard.

O termo pós-moderno foi primeiramente cunhado por volta dos anos 50 nos Estados Unidos na área da sociologia e migrou, após isso, para outros horizontes, como a filosofia, as artes plásticas, a arquitetura e, sem tardar, a literatura. Embora haja muitos estudiosos do pós-moderno, sua definição ainda está em meio a muitos conceitos, pré-conceitos e contradições, o que resulta numa impossibilidade de definição, em termos bem específicos e estáveis. Uma das “confusões” que giram em torno desse termo diz respeito ao prefixo *pós*. A uma primeira leitura, o prefixo dá a entender que se trata de um movimento subsequente à Modernidade que nega e supera suas convicções, como a continuidade do que acabou e ficou para trás. Entretanto, veremos que as fronteiras entre uma e outra são tênues e, muitas vezes, alguns valores estão presentes tanto na Modernidade quanto na Pós-modernidade. Essa interpretação

do prefixo *Pós* como ideia de negação e superação se torna ainda mais contraditória quando percebemos que uma das principais marcas do pensamento pós-moderno é a negação de um tempo sequencial e teleológico, como uma linha reta.

Antes de continuarmos, contudo, devemos esclarecer alguns termos para que se evitem ainda mais contradições. Começemos por diferenciar Modernidade de modernismo: a este primeiro damos o nome de modernismo para designar movimento de vanguardas do início do século XX, ao passo que empregamos “*modernidade* para designar o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 180). Por conseguinte, entenda-se, então, o termo pós-modernismo como tudo o que surgiu após as vanguardas, ou seja, um termo mais ligado às manifestações artísticas em geral. Já o termo pós-modernidade procura designar o modo de pensar sobre as artes, a literatura, a escultura, a pintura e a filosofia. Geralmente o termo pós-moderno é mais abrangente e engloba as duas visões anteriores.

Teorizar o conceito de pós-moderno é tarefa bastante difícil, embora haja vários estudiosos empenhados nessa atividade. O resultado disso são as variadas teorias sobre o pensamento pós-moderno e que chegam a divergir bastante umas das outras. Geralmente as definições, ou tentativas são feitas de acordo com o posicionamento do crítico, a favor ou contra, mas todos reconhecem o quão escorregadios são os conceitos e as conclusões imprecisas. Portanto, uma definição cabal do termo é impossível de ser assumida, o que não impede que nos utilizemos dessa instabilidade para pensarmos sobre a literatura contemporânea.

Leyla Perrone-Moisés faz uma análise das análises dos críticos do pós-moderno no auge de sua ironia fina no ensaio “A modernidade em ruínas” apontando,

em linhas gerais, suas principais posições e contradições. Afirma ainda que o pós-moderno “é um conceito frágil, impreciso e paradoxal – o que é reconhecido por todos os teóricos do pós-moderno, sejam eles a favor ou contra” (PERRONE-MOISÉS, 1998 p. 179). A estudiosa afirma também que traços tidos como pós-modernos por muitos críticos se apresentam ora em obras modernas, ora em obras pós-modernas em maior ou menor grau. Contudo, não é nossa pretensão, neste trabalho, listar e comparar tais opiniões e análises, mas sim apresentar certos traços convergentes entre elas a respeito do pensamento pós-moderno, segundo alguns pensadores contemporâneos, em termos de arte, mais precisamente, de literatura. E, ainda, focar, nessa perspectiva, a escrita de Luis Fernando Verissimo em **Borges e os orangotangos eternos**.

Perrone-Moisés, após várias considerações sobre as concepções de alguns dos críticos do pós-moderno (tais como, Lyotard, Jameson, Habermas, Hassan e Hutcheon *apud* PERRONE-MOISÉS, 1998), muitas vezes contraditórias, resume certos traços pós-modernos que chegam a ser um consenso entre a maioria deles:

De modo geral, os traços considerados pós-modernos são os seguintes: heterogeneidade, diferença, fragmentação, indeterminação, relativismo, desconfiança dos discursos universais, dos metarrelatos totalizantes (identificados como “totalitários”), abandono das utopias artísticas e políticas. [...]. Os críticos do pós-moderno, como Jameson, vêem nele dois traços principais: o pastiche (diferente da paródia) e a esquizofrenia. (1998, p. 183).

Ihab Hassan, em uma atitude ousada, no livro **The dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature** (1971), formulou uma tabela onde figuram termos relativos ao modernismo de um lado e outros concernentes ao pós-modernismo do lado oposto. Embora tivesse admitido que as oposições em sua tabela fossem muitas vezes inseguras e equívocas e que os termos apresentados foram colhidos de várias áreas do conhecimento humano, como a filosofia, sociologia, artes plásticas, ciências

políticas e outras, mesmo tendo admitido sua instabilidade, o autor sofreu várias críticas.

Dentre os 33 pares de termos, geralmente antíteses, destacamos abaixo doze deles que nos parecem bastante pertinentes. Os primeiros termos correspondem ao modernismo ao passo que os segundos são os traços característicos do pós-modernismo: 1) Forma (conjuntiva/fechada) × antiforma (disjuntiva/aberta); 2) Propósito × espontaneidade; 3) Projeto × acaso; 4) Objeto de arte/obra acabada × Processo/*Performance/Happening*; 5) Criação/totalização × descrição/desconstrução; 6) Centração × dispersão; 7) Gênero/fronteira × texto/intertexto; 8) significado × significante; 9) Narrativa/*Grande Histoire* × antinarrativa/*Petite Histoire*; 10) Genital/fálico × polimorfo/anfrógeno; 11) Determinação × indeterminação; 12) Transcendência × imanência. (CONNOR *apud* FERNANDES, 2009, p. 309).

Realmente, o quadro apresentado assim em forma binária nos faz levantar muitos questionamentos, principalmente por apresentar valores que podem ser considerados pré-modernos, como o logos e a transcendência, valores pós-modernos que podem ser modernos, como a forma aberta e a indeterminação, além de valores até românticos, como a ironia. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 183). No entanto, se considerarmos apenas o lado direito da tabela, os valores pós-modernos, sem procurar fazer esse binarismo, vemos que na arte pós-moderna os valores que predominam são a antiforma, a espontaneidade, o foco no processo e não no acabamento da obra, a desconstrução, inclinação ao significante, dispersão, indeterminação e mais outros. Vemos que esses traços relacionados à literatura, à arte pós-moderna se inclinam a um tipo de arte que tende à indefinição, a não ser uma arte engajada, sem ligações com saberes logocêntricos. Uma arte que tende à instabilidade.

Voltando às considerações de Perrone-Moisés, essa indefinição e instabilidade de especificar os valores e características do pós-moderno devem-se ao fato de que as coisas estão acontecendo no mesmo momento em que as vivenciamos, “a condição de que algo está sendo feito ‘agora mesmo’, algo que ainda não nos oferece, nem pretende oferecer, nenhuma perspectiva futura.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 188). Desse modo, não nos compete, nem acreditamos que seja possível, definir e enquadrar, a literatura pós-moderna, leia-se também literatura contemporânea, em moldes sempre correspondentes aos traços citados acima (nenhum texto literário é passível de enquadramento). Tanto pode haver textos que sirvam perfeitamente para exemplificar o que dizem os críticos, como outros que fujam às características consideradas mais expressivas do pós-moderno. É importante não estabelecer esses fatores como determinantes da literatura dos nossos tempos e considerar que ela está sempre a nos surpreender, subvertendo características que, a princípio, estariam estigmatizadas no tempo e na História, trazendo-as para o presente e deixando-as fora desse mesmo tempo. Podemos reconhecer na obra literária alguns dos fatores citados acima, ou todos eles, sem deixá-la, contudo, condicionada a eles.

Um dos pensadores da literatura considerado como pós-moderno, sem que ele mesmo assuma determinada posição, é Maurice Blanchot, que nos mostra uma concepção de literatura que tende à imanência, fora de especificações preestabelecidas. Passemos agora a algumas dessas concepções blanchotianas de literatura.

Em um dos seus principais livros, **L'espace littéraire** (1955), é possível encontrar a maioria de suas concepções de literatura. Blanchot não é um crítico literário como a maioria dos que conhecemos, pois sua linguagem não segue uma lógica binária, ou dialética, como estamos acostumados a ler em manuais de teoria literária. Muitas vezes, uma palavra comum a nossos ouvidos pode ser empregada pelo pensador francês

com acepções diferentes. Talvez seja por essa linguagem um pouco deslizando que alguns críticos mais tradicionais evitem um diálogo com suas idéias, o que felizmente vem mudando ultimamente.

Para Blanchot a linguagem literária é uma escrita essencialmente desprovida de poder e silenciosa:

*Là, le langage n'est pas un pouvoir, il n'est pas le pouvoir de dire. Il n'est pas disponible, en lui nous ne disposons de rien. Il n'est jamais le langage que je parle. En lui, je ne parle jamais, jamais je ne m'adresse à toi, et jamais je ne t'interpelle. Tous ces traits son de forme négative. Mais cette négation masque seulement le fait plus essentiel que dans ce langage tout retourne à l'affirmation, que ce qui nie, en lui affirme. C'est qu'il parle comme absence. Là où il ne parle pas, déjà il parle; quand il cesse, il persévère. Il n'est pas silencieux, car précisément le silence en lui se parle.* (BLANCHOT, 2009, p. 55)  
2

A linguagem literária, para Blanchot, é destituída de poder de falar, nela o silêncio é que se faz presente e é esse silêncio que fala na obra literária. O poder de falar, aqui, figura-se como um poder de fala no mundo, na linguagem corriqueira e que pretenda transmitir um saber, uma verdade preestabelecida. Através da linguagem literária não se afirma, não se verificam fatos, não se atesta alguma coisa. Mas, há uma voz que fala, silêncio. Não se entenda esse silêncio e fala como uma relação binária de negação dialética. O silêncio que fala na literatura fala coisas que não se podem figurar como verdades ou fatos do mundo. Se pensarmos na escrita de Vogelstein em **Borges e os orangotangos eternos**, ele se propõe a fazer um percurso inverso a esse, quando diz que pretende escrever para que Borges possa “*chegar à verdade*”. (p. 13). No entanto, Vogelstein escreve através de um espelho, e todo o seu discurso se torna o contrário do

---

<sup>2</sup> Tradução: Aí, a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer. Ela não está disponível, nela nós não dispomos de nada. Não é jamais a linguagem que eu falo. Nela, eu não falo jamais, jamais me dirijo a ti e jamais te interpelo. Todos esses traços são de forma negativa. Mas essa negação apenas mascara o fato mais essencial de que, nessa linguagem, tudo retorna à afirmação, que o que nega, nela afirma. Ela fala como ausência. Onde ela não fala, já fala. Quando ela cessa, ela persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela.

que parece ser ou do que pretende ser. A escrita de Vogelstein é traiçoeira e, por isso mesmo, ele escolheu escrever um romance e buscar, com isso, uma verdade que não pode ser ratificada no mundo real, mas uma verdade que só existe em sua escrita, na literatura.

Isso nos leva a uma outra concepção de Blanchot, o *désœuvrement*, cuja tradução seria ociosidade, mas essa palavra não traz a carga que aquela em francês. A obra, como vimos, não pode comunicar algo de útil, o que resulta em perder sua utilidade perante o mundo. A palavra *oeuvre*, obra, assim como no português, designa tanto obra de arte, quanto trabalho. O prefixo *dés-*, que vem do latim, tem carga semântica de negação por contrariedade, o que configuraria, em português como a palavra *des-obramento*, que não existe. Assim sendo, o emprego de *désœuvrement* por Blanchot consiste em tirar da arte o caráter de trabalho, de utilidade, pois a obra de arte pertence a um tempo que é fora do tempo comum.

*Qui n'appartient pas à l'oeuvre comme origine, qui n'appartient pas à ce temps autre où l'oeuvre est en souci de son essence, ne fera jamais oeuvre. Mais qui appartient à ce temps autre, appartient aussi à la profondeur vide du désœuvrement où de l'être il n'est jamais rien fait.* (BLANCHOT, 2009, p. 51)<sup>3</sup>

Assim sendo, só realiza obra, e essa obra é a obra de arte, só a faz quem está nesse mesmo tempo da essência da obra, a profundidade vazia desse *désœuvrement*, dessa obra de arte que não é trabalho, pois o trabalho pertence a outro tempo, o tempo do mundo, jamais o da obra.

A relação do escritor com a obra se dá como o olhar de Orfeu para Eurídice, um olhar incondicionalmente mortal. Orfeu desce ao submundo infernal, em uma noite que é diferente de todas as outras, para resgatar sua amada com a única condição que

---

<sup>3</sup> Tradução: Quem não pertence à obra como origem, quem não pertence a esse outro tempo em que a obra se preocupa com sua essência, jamais fará obra. Mas quem pertence a esse outro tempo, pertence também à profundidade vazia do *désœuvrement* onde do ser ele jamais logrou fazer nada.

não lance seu olhar apaixonado para ela, evitando, assim a morte. Mas seu amor não permite que ele não olhe, ele não consegue. Esse ponto, olhar que é, ao mesmo tempo, conquista e perda, é o momento essencial em que o escritor se entrega à obra, à arte.

*Ce «point», l'oeuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son oeuvre, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité. Orphée peut tout, sauf regarder ce « point » en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi, et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais en s'en détournant. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher : tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit. Mais Orphée, dans le mouvement de sa migration, oublie l'oeuvre qu'il doit accomplir, et il l'oublie nécessairement, parce que l'exigence ultime de son mouvement, c'est n'est pas qu'il y ait oeuvre, mas que quelqu'un se tienne en face de ce « point », en saisisse l'essence, là où cette essence apparaît où elle est essentielle apparence : au coeur de la nuit. (BLANCHOT, 2009, p. 51)<sup>4</sup>.*

O escritor blanchotiano desce às profundezas da noite para lá encontrar a essência de sua arte, a essência de sua escrita. Sua missão, assim como a de Orfeu, é fadada ao fracasso, mas um fracasso que é positivo porque ele não consegue resistir à sua paixão, ao chamado da escrita. O escritor sabe que vai se perder nas profundezas da noite, na obscuridade da obra (o sentido da palavra obra na passagem citada acima é o de tarefa, missão; em nossos comentários, ela figura como obra de arte), mas esse perder-se não é algo negativo, é o que a obra de arte blanchotiana exige. Vemos também que Orfeu deve levar sua amada à superfície, à luz, onde reina a sabedoria dos homens, onde tudo é claro e visível à luz do dia, mas deve desviar-se dela, o que são ocorre. Orfeu se dispersa na noite. O escritor é esse Orfeu que busca a essência de sua arte que reside na sua própria obscuridade, um chamado irrecusável. A literatura, segundo

---

<sup>4</sup> Tradução: Esse “ponto”, a obra de Orfeu não consiste, porém, em assegurar a aproximação, descendo rumo à profundidade. Sua obra consiste em trazê-lo em trazê-lo de volta para o dia e dar-lhe, no dia, forma, face e realidade. Orfeu pode tudo, exceto olhar esse “ponto” de frente, exceto olhar o centro da noite na noite. Pode descer em direção a ele, pode, poder ainda mais forte, atraí-lo a si e, consigo, atraí-lo para o alto, mas de desviando dele: tal é o sentido da dissimulação que se revela na noite. Mas Orfeu, no movimento da sua migração, esquece a tarefa que deve cumprir, e ele a esquece necessariamente porque a exigência última de seu movimento não é que haja obra, mas que alguém se coloque em face desse “ponto”, capte-lhe a essência, onde essa essência aparece, onde é essencial e essencialmente aparência: no coração da noite.

Blanchot, não é da ordem do dia, da luz. Essa é a linguagem corriqueira, útil, cujo fim é comunicar. A linguagem literária é silêncio. Silêncio que fala incessantemente num eterno recomeço.

Vogelstein ao redigir sua carta em forma de romance recebe esse chamado da escrita, ou pelo menos diz recebê-lo: “Mas não vi que estava sendo sutilmente convocado, que esta história precisava de mim para ser escrita. Não vi que estava sendo metido na trama de ponta-cabeça, como uma pena no tinteiro.” (p.13). Segundo nosso narrador, “o destino estava me chamando pelo nome, que tudo já estava decidido por mim e antes de mim por algum Borges oculto, que o meu papel estava me esperando como o *vide papier* de Mallarmé esperava seus poemas.” (p.14). A história estava lá, e o escritor só precisava sucumbir a seus encantos, o que fez Vogelstein, talvez um dos orangotangos eternos, como Borges, como Poe ou Lovecraft, que só precisasse “de uma pena resistente, de tinta que bastasse e de uma superfície infinita” para escrever “todos os livros conhecidos, além de criar algumas obras originais” (p. 70)

As ideias de inacabamento e de impossibilidade da morte também são concepções bastante presentes nas considerações de Blanchot sobre a literatura. Para ele, a obra não tem um desfecho resoluto, posto que está sempre a começar. A morte é a constatação da mortalidade do ser, de sua condição de estar no mundo. A obra de arte não pertence a esse mundo, sua essência está no ponto mais escuro da noite. A ela é negada a impossibilidade de morrer, por isso está sempre a começar.

### 1.3 – Orangotangos pós-modernos?

Após todas essas considerações sobre a narrativa policial e o pensamento pós-moderno, o que resta, como críticos literários, é cumprirmos nosso destino de

alagoes do texto literário. Nossa tentativa de aproximação da literatura cada vez nos afasta dele, mas é preciso que o façamos sempre.

Vimos que a ficção de Verissimo caracteriza-se como uma narrativa policial, mais precisamente, como uma história de detetive, cujo precursor foi Poe. Além de nos revelar esses traços comuns às narrativas de Poe, o romance de Verissimo retoma-as, assim como faz com outras histórias, do mesmo gênero, de outros autores, tais como Zangwill, Lovecraft e o próprio Borges.

A pergunta que nos fizemos foi se um gênero literário com características tão bem definidas, a história de detetive ainda pode se configurar como tal quando traz em si algumas inquietações percebidas em grande parte das obras tidas como pós-modernas, tendência da literatura contemporânea. Vimos que a narrativa de **Borges e os orangotangos eternos**, além de trazer tudo o que é necessário para uma história típica no gênero policial, traz também inquietações sobre a escrita, a autoria. Apresenta um desfecho que pode ser perfeito para solucionar o problema proposto, assim como deve ser uma história de detetive, entretanto esse desfecho não fecha a história em si, o que torna o caminho para a segurança do final um tanto difícil. O livro traz um desfecho que não está na narrativa, quer ser história, mas não consegue. Não passa de “especulação”. A instabilidade do discurso de Vogelstein é mais um fator que aponta para uma escrita que não proclama verdades externas, mas que produz, a cada capítulo, uma verdade diferente, a verdade da obra.

Apesar de muitas controvérsias, vimos que a literatura contemporânea tende a se afinar com o pensamento pós-moderno e que suas inquietações, dentre muitas, também se coadunam com as que pudemos depreender do romance estudado. São elas:

o diálogo, a diferença, heterogeneidade, ausência de desfecho. Sendo assim, parece-nos possível a existência de orangotangos pós-modernos.

CAPÍTULO 2

**ESPELHOS**

— No alvorecer — disse o poeta — acordei dizendo palavras que de início não compreendi. Essas palavras são um poema. Senti que tinha cometido um pecado, talvez  
que o Espírito não perdoa.

— O que agora nós dois compartilhamos — murmurou o Rei. — O de ter conhecido a Beleza, que é um dom vedado aos homens. Agora nos toca espíá-lo. Dei-te um espelho e uma máscara de ouro; eis aqui o terceiro presente, que será o último.

(Jorge Luis Borges)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> BORGES, Jorge Luis. “O espelho e a máscara” In **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Ed Globo. 1986.

## 2 - ESPELHOS

O reflexo do espelho é sinônimo de fascinação por parte do homem desde o mito de Narciso, provocando, nesse caso, um encantamento que leva à morte. O espelho é geralmente ligado à ideia de voltar-se para o eu em busca da imagem que não vemos, procurando saber qual seria o olhar do outro para com a nossa imagem. É tema bastante recorrente na literatura. Lembremos, para citar alguns exemplos, do poema “Retrato”, de Cecília Meireles, e os contos homônimos de Machado de Assis e Guimarães Rosa, “O espelho”. Nos textos de Borges, os espelhos aparecem sempre de forma aterrorizante, como no poema “Os espelhos” e no conto “Os espelhos velados” do livro **O Fazedor** (1960), e em muitos outros textos sua presença é constante, como nossa própria epígrafe denuncia. Nesses textos, o espelho oferece, dentre outras interpretações, geralmente a noção do olhar para si mesmo.

Já em **Borges e os orangotangos eternos**, o espelho aparece de forma a olhar o outro, procurando refletir o outro e não o eu. O reflexo desse espelho se dá tanto no enredo, quanto na própria linguagem em si. No primeiro caso, ele aparece de forma a refletir, a duplicar a cena de um crime, dando margem a várias possíveis suposições acerca do assassino. As pistas que levam ao criminoso foram, supostamente, deixadas pelo assassinado (seriam mensagens cifradas que a vítima teria deixado pelo cenário do crime antes de agonizar até a morte). Os significados dessas mensagens são procurados em meio à literatura, autores e obras, transformando o enredo em uma teia de citações de textos de autores da literatura universal, com referências aos seus desdobramentos nos estudos literários. Há uma profusão de informações misturadas a hipóteses e interpretações.

Aqui a escrita de Verissimo transforma-se em um espelho posicionado frente àquela de Borges, que, por sua vez, espelha várias vozes de outros escritores em seus textos. A imagem produzida pelo espelho de linguagem de Verissimo face à escrita de Borges revela uma profusão de escritas que ecoam entre si, numa repetição de textos, sem ser imitação. Entenda-se o emprego da palavra repetição, não como simples reprodução, mas recriação, diálogo, para usar a palavra da “moda”. Esse espelho não proporciona a experiência de Narciso, pois não está voltado para o eu. É um espelho “quebrado”, formando uma profusão de imagens que confundem e sobrepõem-se, como em um caleidoscópio. Os espelhos se fazem muito presentes nos textos de Borges, direta ou indiretamente, e neles aparecem de forma aterrorizante, perturbadora.

A imagem que vemos refletida no espelho, apesar de ser tão semelhante ao objeto refletido, parece-nos criar um lugar outro sem deixar de ser o mesmo, de modo que não é possível estabelecer o limite entre o fim e o começo do ambiente criado pelo espelho e aquele refletido. Seguindo esse pensamento, podemos comparar a escrita literária a esse efeito tão enganador que o espelho é capaz de fazer: o ambiente criado pelo texto literário é sempre outro, nunca é aquele que vivenciamos sob a luz do nosso cotidiano, ele é sempre de outra ordem, pois pertence a um mundo feito de linguagem, mas também não deixa de ser aquele que conhecemos. Essa é a ambiguidade que habita as entranhas da literatura e que fascina tanto o leitor, que, ao deparar-se com a obra literária, defronta-se com o seu mundo que é, ao mesmo tempo, aquele que conhece e outro completamente novo. Seu mundo porque reconhece elementos verossímeis, que apresentam a possibilidade de correspondência com o habitual; um mundo novo porque a literatura em si é outro mundo: construído com palavras. É o que a ficção nos proporciona.

Isso é bem perceptível em **Borges e os orangotangos eternos**, uma vez que os espelhos estão presentes em três níveis dentro do texto: o primeiro nível está relacionado ao que acontece dentro da própria narrativa, interferindo no desenrolar do enredo; o segundo é aquele em que os espelhos refletem alguns traços do mundo real; por fim, os espelhos também aparecem no nível da linguagem, quando temos a escrita de Verissimo refletindo a de Borges, refletindo a de Poe e de muitos outros escritores. Vejamos como se dá cada espelho e seus desdobramentos na obra de Verissimo.

Vogelstein escreve especificamente para narrar episódios vividos por ele na Argentina, juntamente com seu ídolo, o escritor Jorge Luis Borges, durante um congresso literário. Sua viagem acontece devido a uma sequência de acontecimentos ditos coincidentes por ele. O primeiro deles é o local de realização do congresso da *Israfel Society*, sociedade de estudiosos de Edgar Allan Poe. Excepcionalmente, por motivos não especificados, sua tia vai, por espontânea vontade, segundo ele, morar em um asilo e seu gato morre misteriosamente dias antes da data prevista para a realização do congresso. Alguns fatores narrados por ele parecem ser coincidências demais. Isso só nos ocorre após a leitura do último capítulo, em que outro narrador, um Borges, toma o lugar de voz enunciativa e passa a analisar todo o discurso de Vogelstein.

A primeira grande coincidência é o fato de, pela primeira vez em toda a história da Sociedade Israfel, o congresso de 1985 desviar-se-á da tradição de ser organizado sempre no hemisfério norte e acontecerá na América do Sul, em Buenos Aires, por sorte de Vogelstein, muito próximo de sua residência em Porto Alegre. O acaso trata de juntar perfeitamente todas as peças de uma boa história, principalmente o instrumento escritor para que ela se faça. Ninguém melhor do que Vogelstein para ser a pena dessa história, cujo tinteiro está pleno de coincidências a serem agora esboçadas. Nosso narrador é um apaixonado pela escrita de Jorge Luis Borges, e esse sentimento

surgiu também por acaso, quando foi designado a traduzir um de seus contos para a revista *Mistério Magazine*, versão que trazia em português os textos publicados na *Ellery Quen's Mystery Magazine*. Vogelstein resolve fazer uma mudança no conto de Borges e revela-nos um dos seus gostos por um narrador infiel a seu relato: “Apliquei alguns toques tetricos à moda de Poe à trama e um final completamente novo, surpreendente, que desmentia tudo o que viera antes, inclusive o relato do autor” (p. 18). Os narradores preferidos de Vogelstein são aqueles cujos discursos são escorregadios e refutáveis. Borges diria que ele pusera em seu texto *una cola* grotesca: “Um desenlace que transformava o autor no pior vilão que uma história policial pode ter: um narrador inconfiável, que sonega ou falsifica informações ao leitor” (p. 19). Mais coincidências se coadunam em torno de Vogelstein: uma das recepcionistas, com aparência de anjo e nome ainda mais oportuno, Ângela, simpatiza-se com esse professor de nome alemão e aloca-o no mesmo hotel em que estavam os três críticos literários mais famosos do congresso, Rotkopf, Johnson e Urquiza. Além disso, esse hotel fica bem próximo à residência de seu ídolo, Jorge Luis Borges.

Entretanto, a maior coincidência dessa história é o assassinato de um dos congressistas estudiosos de Poe em circunstâncias extremamente parecidas com as de um dos contos do escritor americano, “Os crimes da Rua Morgue”. É a partir desse crime que a grande aventura de Vogelstein ao lado de seu ídolo Jorge Luis Borges se faz por textos de ícones da literatura de mistério a fim de solucionar o criptograma que é esse crime.

## 2.1 – Narrar espelhos

No decorrer da narrativa há grande recorrência aos espelhos, pois estão presentes na cena do crime a ser desvendado e seu reflexo será considerado importante, do ponto de vista dos investigadores, para “completar” as lacunas entre os traços a serem seguidos.

De acordo com a descrição da testemunha-chave, que também é personagem e narrador, as imagens produzidas nos espelhos da cena do crime são um dos principais fatores que levam os investigadores literatos e literários (Borges, Vogelstein e Cuervo) a fazer várias conjecturas a respeito da identidade do assassino. As reflexões perpassam a simples lógica de encadeamento de ideias baseadas em fatos. Suas análises têm por base o discurso da principal testemunha e não fatos reais. Como o crime se deu em meio a um congresso de literatura sobre Poe e o morto, assim como os “detetives”, é um crítico literário, o trio parte em busca de pistas que estariam ligadas à literatura, livros, narrativas e escritores da literatura universal, principalmente nos textos de Poe e de outros escritores.

A principal referência ao espelho na narrativa de Vogelstein está na cena do crime, há uma parede revestida de espelhos e encostado a eles está o corpo de Joachim Rotkopf, cuja disposição é semelhante à letra V: “Acrescentei que, se não me enganava, o vértice do V estava encostado no espelho. [...]. A bunda encostada no espelho, as pernas numa direção, os braços noutra” (p. 45). Esta é a primeira versão do que Vogelstein se lembra quando entrou no quarto e, então, a partir daí, as suposições começam. “— E um V com o vértice no encostado no espelho — disse você — é um X. — De Xavier — disse Cuervo” (p. 48). Xavier Urquiza era um dos desafetos do morto. Porém, essa hipótese foi logo descartada, pois nada o incriminava. Mas o X não foi

esquecido: “na matemática, é símbolo do desconhecido ou do variável” (p. 55); de acordo com Victor Hugo, o X significaria espadas cruzadas e um desfecho incerto para uma batalha; no tratado de Sir Thomas Browne, o X seria a união do saber, a pirâmide para cima e para baixo e a duplicação do V romano, letra e número ao mesmo tempo. Poe tem um conto a respeito do X, “X-ing a Paragrab”. Nesse conto, o X é trocado por O. Partindo do pressuposto de que o morto, como era estudioso de Poe, os investigadores inferem que ele “fizera” um X com o corpo, pois sabia que os eles se lembrariam do conto de Poe e fariam as devidas correspondências. E a investigação prossegue agora em relação a vogal O.

O enredo mostra uma profusão de referências a espelhos, que desempenham papel fundamental no desenrolar da narrativa, bem como a descrição de como o corpo havia sido encontrado por Vogelstein: “Rotkopf tinha sido arrastado para perto do espelho, ou ele mesmo se arrastara.” (p.46). O espelho, nessa obra de Verissimo, torna os fatos multiplicados e até mesmo distorcidos: um corpo em forma de V se transforma em um X e várias verdades vão sendo construídas em torno desse X, que, baseado em uma narrativa de Poe, pode significar O.

E mais verdades são tecidas sobre os possíveis significados da vogal O e sua simbologia na literatura: “— O. A mãe das vogais. Símbolo de Deus. O que não tem começo nem fim. — Uma serpente comendo o próprio rabo para sempre. Símbolo da Eternidade” (p. 61). Contudo, mais uma vez, não se chega à conclusão nenhuma, e Vogelstein descobre que sua memória o enganara: “— Não era um X. — O que não era um X? — Que o corpo de Rotkopf formara no espelho. Era um W” (p. 91). Porém, solução nenhuma foi encontrada a respeito da forma de W que o corpo formava em frente ao espelho. E a falha memória da principal testemunha demonstra que o que antes era W agora era M: “— Pensei melhor. Duas noites de sono ajudaram minha memória.

Não era um W. Era um M” (p.107). Então, a narrativa cessa de existir: sem solução, sem um fim, sem desfecho. E a suposta lembrança definitiva, anunciada como a verdadeira, só aparece fora da narrativa, na voz de um Vogelstein que não faz mais parte dessa história.

Há também referência a espelhos de outras obras, como o da história de Alice, Lewis Carroll. Alice não consegue ler um poema por que está escrito numa língua desconhecida, quando descobre que, na verdade, o poema está escrito ao contrário e que a chave para entendê-lo seria lê-lo diante do espelho. Um discurso espelhado como o de Vogelstein não quer dizer que está reproduzindo os fatos fidedignamente, mas que está mostrando-os sob ponto de vista contrário.

Algo parecido fez o crítico Rotkopf ao enviar, anonimamente, a Johnson uma interpretação do poema Israfel, de Poe. “Afirmava que o poema lido ao contrário, num espelho, revela um código cabalístico.” (p. 35). Johnson ficou entusiasmado com a possível descoberta da “verdade” do poema, mas foi logo desiludido pelo próprio Rotkopf que, em um ato sádico para deleitar seu ego – essência do espírito de alguns críticos do nosso mundo –, manda uma carta “identificando-se como o autor da falsa informação e recomendando-lhe que fosse mais cuidadoso com suas fontes.” (p. 35).

Segundo Vogelstein, Borges estaria trabalhando em um livro, um dos últimos, se seu tempo de vida fosse suficiente, que chamou de *Tratado final dos espelhos*. Talvez esse tratado final não fosse escrito por Borges, mas pelo próprio Vogelstein, que deixaria apenas o desfecho para seu mestre completar. O *Tratado final dos espelhos*, numa imagem refletida contrariamente, foi escrito por Vogelstein e apresentado a Borges em forma de carta.

Outro momento da narrativa do qual podemos depreender a presença de um espelhamento são as reuniões na biblioteca de Borges. Os três investigadores, Borges, Vogelstein e Cuervo (que, como o corvo do poema de Poe, apenas espreita), tentando desvendar mistérios que envolvem um crime e uma sociedade que agrega estudiosos da literatura de Poe, lembram uma reunião semelhante há exatos 400 anos:

— A Sociedade Israfel provavelmente nunca assassinou ninguém. Tanto que falhou nesta primeira tentativa. Desconfio que é uma de muitas organizações com representantes em todo o mundo que vivem em alerta sobre a descoberta acidental de códigos gnósticos por quem não os entende, ou para manifestações de novas mensagens secretas na obra de autores que, muitas vezes, não se dão conta do que estão transmitindo quando escreverem para recordar o que nunca viveram. Todas fazem parte de uma espécie de sistema de alarme criado, se não me engano, há exatamente quatrocentos anos, numa convenção de correntes gnósticas reunida em Praga, na biblioteca do rei da Boêmia, provavelmente por um homem chamado John Dee. E que poderia se chamar “Operação Orangotango Eterno”. (p. 105)

A imagem do espelho aparece bastante iluminada nessa passagem do texto. Depois de exatamente quatrocentos anos a imagem do espelho chega até nós através do texto de Verissimo. Em uma biblioteca, Borges, Vogelstein e Cuervo tentam decifrar uma mensagem deixada, supostamente, por um estudioso de Poe morto, como aconteceu em Praga. Os de outrora procuravam manter a salvo segredos de códigos gnósticos que poderiam ser descobertos acidentalmente por escritores que procuram recordar o que nunca vivenciaram. Exatamente como nosso escritor Vogelstein pretende fazer com sua escrita. Podemos estender esse comentário ao escritor de textos literários, já que a literatura é também o resgate de memórias do que também não foi vivido. Como se não bastasse, a reunião dos gnósticos em Praga tinha o nome de “Operação Orangotango Eterno” e, nesse ponto, o espelhamento avança um nível, sai da narrativa de Vogelstein e chega até o livro de Verissimo. Afinal, que segredo tão precioso seria esse, que deveria ficar em seu lugar de origem, em seu mundo obscuro e afastado da luz do mundo, do conhecimento das pessoas? Seria o segredo da literatura? Algum crítico

poderia chegar, com a ajuda, talvez, do “Deus das coincidências”, a trazer ao clarão do mundo e revelar ao homem o que há de mais obscuro na escritura, sua essência? Talvez todos nós estejamos correndo perigo ao querer alcançar o inalcançável, ao tentar tocar a escrita literária com nossas palavras academicamente iluminadoras.

Durante toda a narrativa, os espelhos estão sempre refletindo a imagem de outras coisas, seja de histórias passadas, ou de textos literários, ou escritores. Estão modificando a cena de um crime, e quem é refletido por ele não está olhando para si. Está morto. Não temos o reflexo do Narciso que contempla a si mesmo, mas um espelho que confunde, sobrepõe imagens, que trai.

Temos um narrador que tem uma proposta, a de contar a verdade dos fatos, de mostrar a verdade por meio de palavras “*para que você [Borges] possa enxergar o que eu vi, desvendar o mistério e chegar à verdade*” (p. 13). Ao final da narrativa, com “La cola” de Borges, percebemos que essa determinação de Vogelstein em escrever a verdade, não passa de uma trapaça: o que ele escreve não contém nenhuma verdade, e seu discurso diz o contrário daquilo que comunica. Os espelhos fazem parte do jogo que o narrador faz com o seu leitor, seu interlocutor. Por isso, seu espelho não está virado para si, mas sim para o “caso” a ser analisado. Sua escrita assume o papel desse espelho traidor, e sua história deve ter “um desenlace que transformava o autor no pior vilão que uma história policial pode ter: um narrador inconfiável, que sonega ou falsifica informações ao leitor” (p. 19). Sendo assim, os espelhos devem perturbar aqueles que veem a imagem duplicada, e o narrador se posiciona o mais distante possível deles, passando uma impressão de que é completamente imparcial, “neutro e inocente como os espelhos do quarto”. (p. 13).

## 2.2 - O espelho e o mundo

Em **Borges e os orangotangos eternos**, o leitor é conduzido, ou melhor, é “jogado” no labirinto de pistas, informações e desinformações acerca do crime e do culpado. Cada pista ou suposição dos investigadores Vogelstein, Borges e Cuervo revelam uma hipótese que leva a outra, e a várias diferentes, sendo que, depois de todo um percurso tentando solucionar o mistério, a única conclusão possível é a de que tudo não passou de um engano da memória da testemunha-chave, Vogelstein. Vários caminhos são percorridos durante a investigação partindo sempre de pistas e interpretações diferentes, formando um emaranhado de informações e hipóteses que não levam a lugar algum. A narrativa finda sem exatamente ter sido acabada, apenas com um desfecho hipotético.

Muitas informações dadas pelo narrador fazem correspondência com nossa realidade, com o mundo não-ficcional, como, escritores, obras ou fatos históricos. Um leitor que pesquise um pouco sobre os nomes citados vai se deparar com a constatação, no nosso mundo real, de várias dessas informações, o que pode deixar sua relação com a obra um tanto instável, sempre com a possibilidade de uma informação ter correspondência com o mundo real ou não. E isso começa a partir do nome de uma das personagens principais, Jorge Luis Borges, escritor que, devidamente encarnado, habitou este mundo e deixou nele várias obras. Ao inserir uma personagem do mundo real na ficção, ao fazer essa projeção, e ao incorporar à narrativa dados que podem ter correspondências no mundo real, Verissimo provoca uma certa instabilidade entre os limites do mundo real e da ficção.

Em **Seis passeios pelos bosques da ficção** (1994), Umberto Eco discorre acerca da verossimilhança ficcional. Segundo ele, o leitor deve aceitar um acordo

ficcional e saber estabelecer as fronteiras do que é ficção e do que corresponde ao mundo real, propriamente dito. Ele descreve esse acordo entre leitor e ficção dizendo que a norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte:

O leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve imaginar que o escritor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente *finje* dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e  *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 1994, p. 81)

Esse acordo pode se tornar bastante instável, sem que o leitor tenha exatamente culpa de rompê-lo. No caso do romance em questão, a própria obra suscita a instabilidade entre as barreiras do real e da ficção, não só porque há um Borges como personagem (inclusive o próprio Borges faz isso no conto “Borges e eu”, por exemplo), mas por trazer um discurso, uma voz que é atribuída a Jorge Luis Borges.

Devido à estratégia de Verissimo, mesclando mundo real e ficção, o leitor corre o risco de, ao deparar-se com a obra, confundir ou ultrapassar a fronteira entre real e ficção, descumprindo, assim, o acordo ficcional do qual fala Eco. Toda a obra passa a ser uma armadilha constante para o leitor, pois, além de Borges ser um personagem e ter supostamente escrito o capítulo final do livro, há referências a outros autores e obras também reais, como H. P. Lovecraft, Lewis Carroll, Israel Zangwill, John Dee e Edward Kelly, dentre outros. As referências a textos desses autores são também muito recorrentes em toda a obra, os nossos investigadores tentam interligar as pistas do crime por meio dessas outras histórias de mistério:

— “O Escaravelho Dourado” — disse eu.  
Cuervo ficou chocado com o meu erro, depois de ter identificado a frase de Auguste Dupin tão prontamente. Você ficou apenas intrigado.  
— Não, não — disse Cuervo. — “A carta roubada” [...]  
— Esperem — disse eu. — No conto do quarto fechado de Poe, “The Big Bow Mystery”, o assassino...

Mais uma vez eu tinha espantado Cuervo, agora trocando a história de Poe pela de Zangwill. Era ainda efeito da noite anterior.  
 — Você quis dizer no conto “Assassinato na rua Morgue”, do Poe...  
 (p. 52)

Essas referências literárias que aparecem na narrativa, além de fazer essa ligação entre ficção e realidade, guardam notável intertextualidade com a narrativa de **Borges e os orangotangos eternos**: “Os crimes da rua Morgue”, de Poe e “The Big Bow Mystery”, de Zangwill são narrativas policiais, como já vimos no primeiro capítulo deste texto, cujos enredos giram em torno do mistério que envolvem assassinatos dentro de quartos trancados, como é o caso do crime no romance em questão. É um tipo de narrativa de detetive, o crime do “quarto fechado”.

Eco ainda fala sobre as ficções que se auto-invalidam, ou seja, que por si só não sustentam suas verdades ficcionais, tornando-se incoerentes dentro da própria obra. No romance de Verissimo, percebemos que há uma pista para que se possa invalidar, ou melhor, denunciar o espelho defeituoso que Vogelstein põe entre realidade ficção: o *postscriptum* feito por Borges:

*PS — É muita bondade sua me atribuir, no fim da vida, energia e interesses suficientes para escrever esta carta, o que dirá um Tratado final dos espelhos. E a minha única história publicada na Mistério Magazine saiu em 1948, quando, a não ser que fosse um prodígio de precocidade, você não poderia tê-la traduzido. Mesmo as histórias mais fantásticas, meu caro V., requerem um mínimo de verossimilhança. (p. 130)*

A voz do suposto Borges evidencia a fragilidade da tentativa de Vogelstein de fundir realidade e ficção, atentando para alguns detalhes que denunciam, talvez propositadamente, a impossibilidade de se confundir o mundo real e a ficção. No entanto, não esclarece que o texto referente à suposta resposta de Borges a Vogelstein possa não ser realmente daquele Borges que conhecemos no nosso mundo, deixando novamente o texto à deriva em sua própria estabilidade, entre o que concebemos como

realidade e ficção. Isso dá a entender que a narrativa de Vogelstein não possa corresponder à realidade, mas não que o verdadeiro Borges tenha feito o capítulo final do romance. Esse Borges desarma a armadilha preparando outra. O espelho de Vogelstein é disforme. Borges o denuncia, mas a ambiguidade do texto, porém, continua.

Há alguns elementos que não se correlacionam muito bem, tanto do ponto de vista interno da obra, como pudemos perceber no P.S. de Borges, quanto ao analisarmos sua verossimilhança externamente a ela. Em contrapartida, o que nos interessa mais é perceber como a verossimilhança se dá, de maneira mais literalmente falando, ou seja, como Verissimo dispôs certas informações que são muito semelhantes à verdade, ou ao mundo real.

Tratemos de um conceito já carregado de teorizações e significações, mas que é relevante para o nosso trabalho: a mimese. Termo, cujas interpretações geraram muitas controvérsias. Está presente nos textos de Platão, Aristóteles e Horácio. A mimese aristotélica, grosso modo, tem a seguinte acepção: a arte se realiza pela mimese, ou seja, arte sempre é ligação entre representação e realidade na arte ou verossimilhança. Podemos falar de dois modos de verossimilhança: uma interna à obra e a outra externa a ela. A primeira equivale aos elementos constituintes da obra e como eles se relacionam entre si; a segunda se dá em relação à obra e ao meio cultural onde ela é disseminada, ou seja, o mundo.

Segundo Antoine Compagnon (1998), a ideia de empregar a mimese em relação à arte em geral, ou pelo menos à poesia, seria uma interpretação que se desvia do foco aristotélico, a arte dramática. Seria uma interpretação errônea que fora acumulando esses significados ao longo dos tempos por conta desse mal-entendido:

essa palavra se viu sobrecarregada de reflexão plurissecular sobre as relações entre a literatura e a realidade. Para chegar a essa distinção, basta observar que, na *Poética*, Aristóteles não menciona, em lugar nenhum, outros objetos da *mimèsis* a não ser as ações humanas (cap. II); em outras palavras, que a *mimèsis* aristotélica conserva um elo forte e privilegiado com a arte dramática, em oposição ao modelo pictural (COMPANGON, 2010, p. 101)

A mimese de Aristóteles, segundo o crítico francês, está relacionada primordialmente à imitação das ações do homem no palco, no gênero dramático e não à arte em geral. Sonia Pascolati, sobre isso, diz que “a tragédia é a espécie de poesia merecedora de maior atenção por parte do teórico. O meio da imitação utilizado pela tragédia é a linguagem poetizada que inclui o ritmo, o canto e o metro. O objeto de imitação é a ação dos homens elevados.” (2009, p. 95). Aristóteles enfatiza a mimese relacionada à arte dramática e é a isso que Compagnon se refere ao dizer que houve certo mal-entendido na interpretação do termo. Aristóteles dá mais ênfase à arte dramática e, ao afastar a poesia lírica da mimese, fica comprovado, para o teórico francês, que “a mimese aristotélica não visa ao estudo das relações entre a literatura e a realidade, mas à produção da ficção poética verossímil.” (COMPAGNON, 2010, p. 102).

No entanto, entendemos que não é dessa verossimilhança de que fala Borges, mas a acepção mais corriqueira da palavra: algo que se parece com a verdade. Vogelstein, a postos com seu espelho traidor na pena, deseja buscar a verdade e, para isso, deve aproximar seu discurso o mais próximo possível dessa verdade, de Borges. Mas, nesse ponto, seu espelho falha e denuncia sua falsa intenção de chegar à verdade. Ele não quer chegar a uma verdade, como declara no começo de sua narrativa, mas criar verdades. Mas, atenção, essas verdades não correspondem à noção de saber superior e preestabelecido, não estão ligadas à metafísica ocidental de verdade como saber único e inquestionável, mas verdades que formam dentro da obra mesma.

Compagnon também faz uma releitura desse termo e conclui que ser verossímil significa ser aceitável pela opinião comum, de acordo ao consenso social. Portanto, não será aceitável que Vogelstein tenha traduzido os textos de Borges para a **Mistério Magazine**, pois, para nós, humanos, isso seria impossível, a não ser que Vogelstein fosse um “gênio precoce da tradução”.

Temos elementos na narrativa que fazem referência a outros do mundo real. Isso aparece na narrativa principalmente quando Borges, Vogelstein e Cuervo tentam montar o quebra-cabeça das pistas a fim de solucionar o mistério do crime e quando Vogelstein fala das obras e da vida bibliográfica de Borges. E isso é feito em meio a contos e seus escritores, nomes que existem no nosso mundo, pelo menos na nossa literatura. Ao se tentar interpretar as pistas deixadas por um morto que era estudioso de Edgar Allan Poe, há sempre alusão a outros escritores e seus textos, inclusive ao próprio Borges. Como exemplo disso, temos uma menção a Lewis Carrol e seu poema “Jabberwocky”, Poe e alguns de seus contos, como “O escaravelho dourado”, “Os crimes da rua Morge”, “X-ing a Paragrab; Israel Zangwill e seu conto “The Big Bow Mystery”; H. P. Lovecraft, John Dee, Edward Kelly e muitos outros nomes de autores que são mencionados pelos personagens do livro.

De certa forma, o espelho da obra em relação ao mundo reflete o nosso mundo da literatura, com histórias que se confundem com outras, nomes de autores e interpretações de seus textos: “O dr. John Dee, a quem Lovecraft atribuía a tradução do seu livro apócrifo, existira. Era um mago e cosmógrafo inglês, astrólogo da rainha Elizabeth I [...]” (p. 66). A literatura está sempre a instaurar novos mundos, e eles podem ou não assemelhar-se ao mundo de nossas experiências, mas eles nunca serão os mesmos.

### 2.3 – A linguagem é espelho

Outro espelho bastante relevante no romance é em relação à linguagem. A escrita de Verissimo é como um espelho diante da de Borges, que, por sua vez, traz reflexos distorcidos de muitos outros autores, inclusive Poe, Lovecraft e Zangwill. Contudo, a imagem desse espelho não é perfeita, não é um reflexo limpo com ideia de repetição. É uma imagem disforme, traiçoeira, até porque o que ela reflete são outras escrituras e a escrita literária, por si só, é dotada de imagens distorcidas. A literatura, mesmo que absorvendo as coisas do mundo, nunca é a imagem fiel dele, não é um reflexo perfeito, mas sempre subversivo. Temos um espelho diante de outro, a escrita de Verissimo diante da escrita de Borges, que, por sua vez, tem também essa característica de estar sempre retomando outros textos, outras vozes, num movimento infinito. Dessa forma, a escrita de **Borges e os orangotangos eternos** tem as mesmas características daquela do autor argentino. A escrita é labiríntica, e a ficção criada por Verissimo se mistura à obras no nosso mundo que já conhecemos através de citações de autores e de obras reais, como Edgar Allan Poe, o que provoca esse efeito de espelhamento literário.

Poder-se-ia concluir ligeiramente que essa escrita de Verissimo seria um pastiche da de Borges. Em termos gerais, pastiche designa uma apropriação do estilo de escrever de um autor, mas sem o tom irônico e sarcástico da paródia. Entretanto, a apropriação do modo de escrever de outrem não seria também parodiar, em sentido mais amplo, um autor? Ou seria parafraseá-lo? Poderíamos, talvez, dizer que o pastiche é uma paráfrase do estilo de um autor? Precisemos melhor esses termos a fim de fazer inferências mais pertinentes.

O termo pastiche vem, etimologicamente, do italiano *pasticcio* e significa massa ou amálgama. Surgiu primeiramente na pintura quando alguns pintores da renascença faziam cópias de clássicos com a intenção falsificá-los. Com o passar o tempo, o *pasticcio* foi sendo empregado na França, onde tomou a forma linguística que conhecemos: pastiche. Na literatura, o termo designa a reunião e colagem de textos pré-existentes a fim de formar outro. Pode-se dizer que é a imitação do estilo com finalidade paródica (no sentido de assemelhar-se a) ou simplesmente lúdica, caracterizado como uma escrita “à maneira de”. O pastiche está entre a paródia e a sátira, à medida que é uma apropriação de um modo de falar, de escrever, mas não a fim de ridicularizá-lo, e sim como uma espécie de homenagem, uma forma lúdica. Para que o pastiche seja identificado como tal pelo leitor, é necessário que fique claro que haja certas peculiaridades que se repitam no texto-fonte, para que sejam apropriadas e reinventadas pelo autor do pastiche no texto que cria.<sup>6</sup>

Fredric Jameson (1991) acredita que o pastiche é um dos traços principais do pós-moderno e conceitua o termo:

o pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara linguística, é falar em numa linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística. Desse modo, o pastiche é uma ironia branca, uma estátua sem olhos [...]. (JAMESON, 1997, p. 44-45)

Jameson aproxima o pastiche da paródia apenas para revelar a apropriação do texto de outrem, o que é comum às duas práticas. Depois as afasta de acordo com as finalidades que cada termo pressupõe. O pastiche não tem o objetivo de inverter o sentido do texto-fonte de maneira cômica, satírica, característica da paródia. Seria uma

---

<sup>6</sup> Carlos Ceia In: <http://www.edtl.com.pt>

máscara linguística, como um retomar da escritura de outrem, não só um resgate pelos textos, mas pelo modo de fazê-los. A voz que fala no pastiche não tem dono, não tem pai, é um falar errante.

Affonso Romano de Sant'Anna, em seu trabalho **Paródia, paráfrase e Cia** (2003), faz um estudo não do pastiche em si, mas dos termos paródia e paráfrase, que nos parecem importantes para a nossa reflexão acerca da profusão de textos e estilos que pudemos verificar no texto de Verissimo. Segundo o autor, a arte dos últimas décadas segue uma vertente voltada para um desdobramento da linguagem sobre si mesma. Daí, a grande quantidade de textos parodísticos, em sentido amplo. No entanto, o autor vai explorar o termo a fim de diferenciá-lo da paráfrase, um estudo que nos parece pertinente, já que a escrita de Verissimo retoma a de Borges, a de Poe, a de Zangwill e a de outros autores de contos de mistérios. Sant'Anna desenvolve seu estudo da paródia e da paráfrase após um percurso histórico sobre os termos, desde sua origem até os conceitos dos autores que são referência no assunto, Bakhtin e Tynianov. Enquanto esses dois autores traçam um paralelo entre paródia e estilização, o autor brasileiro trata de diferenciar a paródia da paráfrase e aborda a estilização como um tipo de paráfrase. Em linhas gerais, tanto a paródia quanto a paráfrase sugerem um deslocamento do sentido original do texto, mas em direções divergentes. A primeira provoca esse deslocamento em sentido contrário ao da intenção do texto original, diferentemente da paráfrase que, embora provoque também um deslocamento do sentido, o faz em direção semelhante. Paródia equivale a uma intertextualidade evidenciando as diferenças, ao passo que paráfrase é também uma intertextualidade, mas que evidencia as semelhanças. Poderíamos, então, aproximar a linguagem do romance estudado e nosso ponto de vista sobre a escrita de Luis Fernando Verissimo do estudo de Sant'Anna, já que

na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do mesmo [...] a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si. Nesse sentido, ela difere da paródia, pois, nesta, a máscara denuncia a duplicidade, a ambigüidade e a contradição. (SANT'ANNA, 2003, p. 29)

O texto de Verissimo se aproxima mais da paráfrase se levarmos em consideração o trecho acima, mas com algumas observações: Verissimo não parafraseia um único texto que faça o papel do original, mas vários. Além disso, conseguimos perceber no texto a voz também de Verissimo, além das vozes de Borges, Poe e dos outros grandes autores da literatura de mistério. O tom cômico, marca do estilo do autor gaúcho, permeia toda a narrativa, ou seja, não há somente as vozes dos autores parafraseados, mas a de Verissimo também. Feitas essas observações, acreditamos que as considerações de Sant'Anna confluem com os nossos pensamentos acerca da escrita de Verissimo nesse romance. Chamemo-no de paráfrase por conta da retomada de outros textos, outros estilos, mas não o é completamente porque não há um original para fazer a comparação, para que haja uma correspondência. Sant'Anna não aborda a necessidade de a paráfrase, ou paródia, ter ou não um texto específico que seja o original, mas Verissimo parafraseia, cita, conversa com outros textos até chegar ao ponto de transformar um autor em personagem em uma completa subversão da paráfrase.

Uma de suas conclusões sobre a paráfrase que nos parece de muita validade para nosso trabalho é a comparação que faz da paráfrase com um jogo de espelhos: “por isto, fazendo um paralelo, pode-se dizer que o estágio do espelho corresponde à paráfrase: — a dificuldade de se saber, afinal, de quem é determinado discurso, qual o verdadeiro autor, pois os textos se confundem num jogo de espelhos.”(SANT'ANNA, 2003, p. 32). O texto de **Borges e os orangotangos eternos** é um exemplo desse jogo

de espelhos, principalmente quando há um Borges que fala. Nesse momento, o limite entre quem reflete e quem é refletido no jogo de espelhos é enevoadada, e essa voz é de uma terceira ordem, de um Borges que só existe nesse romance. Vejamos um trecho da fala desse Borges espelhado:

*Estranhei suas repetidas e pouco sutis referências ao conto “O Escaravelho Dourado” durante toda a narrativa. Ele não me parecia ter qualquer relevância para a história. Na cena final, a despedida de “Vogelstein” e “Borges” ao lado daquela improvável estufa elétrica, você erra mais uma vez, deliberadamente, ao citar meus dois mistérios de simples. Substitui “A carta roubada” por “O Escaravelho Dourado”, mas mantém o quarto fechado de Zangwill como exemplo. (p. 119).*

Essa voz que fala de um espelho de linguagem não tem uma origem definida. Não é propriamente Verissimo, mas o texto teve que ser escrito por alguém, ao passo que essa voz diz ser Borges, mas não é o escritor de **Ficções** (1944) ou de **O Aleph** (1949). Essa voz também não é de Vogelstein, nem do Borges presente da narrativa. É um outro Borges que, agora, analisa o discurso de alguém, buscando pistas de incongruência em sua narrativa, como o detetive Dupin de Poe o faz em “Os crimes da rua Morgue”, ou como o narrador da novela de Zangwill mostra progressivamente o desenrolar dos interrogatórios investigativos. Porém, conseguimos reconhecer nesse discurso espelhado o estilo desses autores inerentes às nossas experiências de leitura.

Tanto Jameson, quanto Sant’Anna, falam em máscara, um o fez em relação ao pastiche e outro em relação à paráfrase. O que nos parece bastante pertinente, já que vemos, então, que Verissimo coloca essa máscara linguística, um estilo que pertence a Jorge Luis Borges, isto é sua maneira própria de tecer sua escritura, seus textos:

Sabíamos cada um um pouco das teses de Johnson e das suas conjecturas sobre H.P. Lovecraft, Poe e o ocultismo. Começando pelo seu livro *The Nameless City*, A cidade sem nome, publicado pela primeira vez em 1921 e em quase todo o resto da sua estranha obra, o americano Lovecraft faz repetidas referências a um livro misterioso, chamado originalmente *Al Azif* e escrito em Damasco por um suposto poeta louco, Adbul Alhazred, ou El Hazzared, no século I da era

cristã. Para simular sua autenticidade, Lovecraft providenciara uma história cronológica e uma pseudobibliografia do livro que teria sido traduzido para o grego com o título de *Necronomicons* para o latim, antes de ser proibido pelo papa Gregório IX em 1232. Haveria uma edição alemã de 1440, uma em grego editada na Itália entre 1500 e 1550, e uma tradução inglesa feita por John Dee por volta de 1600, que era a citada por Lovecraft. (p. 63).

Assim como Borges em seus textos, Luis Fernando Verissimo incorpora à sua narrativa informações de maneira a parecerem verdadeiras, simulando serem fatos realmente verdadeiros; muitos dados (informações) são narrados aparentemente sem propósito, mas só em aparência, fazendo com que o leitor perca momentaneamente o centro da narração, neste caso, o assassinato de Joachim Rotkopf em um congresso sobre Poe, escritor do qual era estudioso. Há também um voltar-se do texto para a literatura e seus temas, ou menção a textos literários e seus autores, como se isso estivesse sempre a ecoar na escrita de Borges e de Verissimo. Vejamos um pequeno trecho do conto de Borges “Tema do traidor e do herói”, de **Ficções** (1944) a fim de demonstrar nossa afirmação:

A ação transcorre num país oprimido e tenaz: Polônia, Irlanda, a república de Veneza, algum Estado sul-americano ou balcânico... Ou melhor, transcorreu, pois embora o narrador seja contemporâneo, a história contada por ele ocorreu em meados ou nos princípios do século XIX. Digamos (para comodidade narrativa) Irlanda; digamos 1824. O narrador chama-se Ryan; é bisneto do jovem, do heróico, do belo, do assassinado Fergus Kilpatrick, cujo sepulcro foi misteriosamente violado, cujo nome ilustra os versos de Browning de Hugo, cuja estátua preside um morro cinzento entre lodaçais vermelhos. Kilpatrick foi um conspirador, um secreto e glorioso capitão de conspiradores; à semelhança de Moisés que, da terra de Moab, divisou e não pode pisar a terra prometida... (BORGES, 1999, p. 120)

No trecho acima, assim como no conto completo, não vemos um centro de uma narrativa tradicional – com começo, meio, clímax e fim –, mas uma espécie de um conto metaliterário, principal traço da escrita de Jorge Luis Borges. Os fatos narrados, a ação narrada, não se tornam tão importantes em relação aos muitos dados que são

expostos, fazendo com que não haja uma linearidade, centrada na ação, a ser seguida pela narrativa.

Dessa forma, vemos que as definições de pastiche, paródia e paráfrase estão bem avizinhas e falam relativamente de um mesmo objeto, uma fala que não representa, que não revela sua origem, sua fonte. Se pensarmos assim, escrita de **Borges e os orangotangos eternos** torna-se paródia, pastiche e paráfrase da de Borges, por esse confundir-se, por portar essa máscara de linguagem. No entanto, é recomendável que assumamos uma postura e, para isso, talvez possamos nos apropriar da palavra paródia para caracterizarmos a linguagem de Verissimo nessa obra, mas empregando-a em um sentido mais geral, que possa englobar tanto o pastiche, quanto a paráfrase. Seria, então, mais interessante à nossa visão considerarmos a palavra paródia como essa máscara linguística. O que realmente constatamos é que na fala de Verissimo há não só a sua voz, como a de Borges, como as vozes de outros autores que, explicita ou implicitamente, estão presentes dos textos desses escritores.

Talvez seja possível imaginar que afirmar o espelhamento entre as escritas de Verissimo e de Borges seja dizer que uma seria simplesmente a reprodução da outra. Neste caso, encontraríamos nas páginas de **Borges e os orangotangos eternos** apenas a repetição do texto borgiano. De fato, podemos dizer, sim, que a escrita de Verissimo pode ser a repetição da de Borges, afinal a literatura está sempre a se repetir. Mas como podemos falar de uma literatura que se repete? Sob que ponto de vista?

Nesse momento, é essencial que façamos o trabalho de “escovar palavras”<sup>7</sup> para falarmos de repetição. Não empregamos essa palavra aqui como seu sentido comezinho de duplicação ou até mesmo de plágio. Preferimos dar a palavra um sentido

---

<sup>7</sup> Referência ao poema “Escova”, de Manoel de Barros *In Memórias inventadas: a infância* (2003).

de uma repetição que não é plágio, mas um retorno constante da literatura em relação a sua própria voz silenciosa.

Para Blanchot (2005), Borges talvez tenha recebido “o infinito da literatura” (p. 136), pois ele não fazia distinção entre o mundo e a literatura e “para ele, o livro é, em princípio, o mundo e o mundo é um livro” (BLANCHOT, 2005, p. 137-8). Então, se o mundo inteiro corresponde a um livro, não há nada que surja nesse mundo que já não esteja escrito no livro. Dessa forma, “o mundo e o livro remetem um ao outro, eterna e infinitamente, suas imagens refletidas. Esse poder infinito de espelhamento será então tudo o que encontraremos...” (BLANCHOT, 2005, p. 138). O pensador francês continua sua reflexão sobre a relação de Borges com a literatura dizendo que

Ele vê, em todos os autores, um só autor que é o único Carlyle, o único Whitman, que não é ninguém. Reconhece-se em George Moore e em Joyce – poderia dizer em Lautréamont e em Rimbaud – capazes, de incorporar em seus livros páginas e figuras que não lhes pertencem, pois o essencial é a literatura, não os indivíduos; e, na literatura, que ela seja impessoalmente em cada livro, a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros. (BLANCHOT, 2005, p. 139)

Então, se considerarmos a literatura a partir do que diz Blanchot, temos uma infinita repetição de textos e páginas, sendo que essa repetição é sempre única, repetição que não se repete. Quando Blanchot fala que todos os autores são, na verdade, um só, que a individualidade não cabe à literatura, ele afirma que a literatura é um todo e que Borges recebeu esse todo da literatura, recebeu o “infinito literário”. Portanto, sim, podemos dizer que a literatura é essa repetição de textos e vozes que ecoam *ad infinitum* no texto literário. Essa repetição é contraditoriamente única, pois cada texto romance, conto, novela ou poesia que lemos é único, autêntico, sempre fazendo parte da linguagem literária e, por conseguinte, se repetindo.

Luis Fernando Verissimo nos revela a imagem desse espelho que ele pôs em frente à escrita de Borges: um texto que é repetição e autenticidade, reflexo e imagem.

Capítulo 3

## **QUEM FALA?**

“Logo eles que, na desesperada esperteza de sobreviver, já tinham inventado para eles mesmos um futuro: ambos iam ser escritores, e com uma determinação tão obstinada como se exprimir a alma a suprimisse enfim. E se não suprimisse, seria um modo de só saber que se mente na solidão do próprio coração.”

(Clarice Lispector)<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> LISPECTOR, Clarice. “A mensagem” *In* **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

### 3 - QUEM FALA?

Pensar na figura do autor em **Borges e os orangotangos eternos**, de Luis Fernando Verissimo, causa desconforto e desconfiança desde a capa, onde aparecem dois nomes de autores, como se fosse um só: Borges Verissimo. Não nos cabe aqui analisar o arranjo gráfico do livro, obviamente. No entanto, essa imagem espelhada prenuncia os questionamentos e incertezas que permeiam todo o texto, acerca da figura do autor.

A figura do autor é tema bastante discutido por estudiosos de literatura e alvo inclusive de algumas controvérsias. Podemos assinalar pelo menos uma grande diferença de concepção a respeito do autor dentre as várias que podem ser analisadas no decorrer da história da teoria literária: a visão antiga e a moderna. De acordo com a aquela, o autor era a chave de todas as respostas de sua obra e havia a ideia de interpretação correta do texto, o que equivaleria a chegar à sua verdade, ou seja, achar a intenção do autor, a resposta para a malfadada pergunta “o que o autor quis dizer?”. Já a corrente moderna deixa o autor-indivíduo fora das considerações sobre o texto literário, deixando-o, o texto, “livre” e propício a variadas inferências, repelindo a possibilidade de haver uma verdade a ser desvendada no texto. A obra pode falar por si mesma, sem que deva haver uma busca nas experiências de vida do autor que venha a legitimar esta ou aquela interpretação do texto estudado. A interpretação imanente do texto prevalece, como disseram os estudiosos do *New Criticism*.

Entretanto, a reflexão sobre o autor remete-nos a pensar sobre a própria escrita, como ato de escrever, e sua essência. Os homens inventaram a escrita. E de que modo a escrita poderia mudar a sua vida, ou mais precisamente, o seu discurso? Sendo

assim, retomemos algumas indagações sobre a escrita feitas por Platão que nos parecem interessantes.

Através das palavras de Sócrates em **Fedro**, Platão constrói uma reflexão sobre a escrita tecendo um paralelo entre o discurso escrito e o falado. Sócrates narra a Fedro o mito egípcio da invenção da escrita por Toth. De acordo com o mito, Thoth apresentou ao rei do Egito, Tamuz, algumas de suas invenções, como os números, o cálculo, o jogo de damas, os dados e, finalmente, a escrita. O inventor apresenta sua obra dizendo ao rei que se trata de uma arte que tornará os egípcios mais sábios e lhes dará mais memória. O rei contesta a descrição da função dada, argumentando que a escrita faria o contrário do que ele dissera, pois ao invés de ser instrumento útil à memória, a escrita seria, na verdade, a ferramenta do esquecimento. Com ela, os homens não mais cultivariam sua memória e passariam a confiar apenas nos livros escritos, e voltarão a um assunto apenas exteriormente e não em si mesmo. Eis um instrumento para auxiliar a recordação e não a memória. (PLATÃO, 1994, p. 118).

Sócrates, por sua vez, faz suas considerações sobre o discurso escrito dizendo que é uma palavra que finge que sabe das coisas, mas incapaz de se explicar ou de se defender, caso alguém lhe faça perguntas ou inferências. São discursos que sempre guardam o silêncio, assim como a pintura. Depois de escrito, o discurso, sai por aí a vagar, sem um pai que possa responder por ele e resguardá-lo, pois não consegue proteger-se por si só. Semelhante a isso são as falas dos oráculos, ou de xamãs, nas quais as pessoas acreditavam sem questionar a origem de tal voz, já que é um discurso sagrado, mas não há ser. (PLATÃO, 1994, p. 120).

Para os pensadores clássicos, profundos apreciadores da retórica, a ligação do discurso com a pessoa que o profere é de extrema importância, uma vez que as opiniões devem ser sempre defendidas e persuasivas. Para isso, o palestrante deve

defender arduamente sua criação, caso algum interlocutor o indague ou questione sua fala. Aqui, o texto falado está completamente ligado ao seu autor, não como reflexo ou confidências, mas como um filho que depende do pai para ser protegido de possíveis desvios de significação, por exemplo. Pai e filho devem estar ligados sempre, o que resulta no verdadeiro exercício de proferir a verdadeira sabedoria.

A escrita representa o desligamento entre pai e filho: o texto escrito está completamente sem a defesa de seu criador, pois nada diz, apesar de falar de muitas coisas. É uma enunciação morta, pois não é capaz de esclarecer por si só eventuais questões que seu leitor possa vir a ter. Platão defende que o discurso, ao se transformar em escrita, perde automaticamente a ligação com seu autor, enquanto o oposto se dá com o discurso falado.

Para nós, habitantes do lado de cá da terra, o ocidente, e deste tempo presente, geralmente, nas mais diversas situações, recorreremos à escrita como modo de oficializar certos discursos e dar a eles mais veracidade e seriedade. Enquanto que o falar não nos dá nenhuma segurança. Porém, a literatura entra como exceção a essa regra, pois é a escrita que não nos traz segurança, nem certezas e convicções, pelo contrário, ela trabalha com significantes, cujos significados são múltiplos e escorregadios, não priorizando saberes, nem fixando verdades. Literatura é uma escrita de outra ordem, da ordem do fora, como diz Blanchot. Ainda ao ver dos filósofos clássicos, a escrita é um estorvo para a memória, pois o que se escreve não estará mais vivo na mente dos homens, que, por sua vez, não serão mais sábios, apenas irão enganar-se pensando que assim o são. Então, a escrita não é um auxiliar para a memória, pois os homens irão confiar apenas nos livros e não a cultivarão mais, voltado ao assunto escrito por meio da recordação e não mais pela memória. Nesse caso, Vogelstein pretende fazer o movimento inverso quando quer escrever para recordar.

No ensaio “La bête de lascaux”, no qual são comentados alguns poemas do poeta francês René Char, Maurice Blanchot retoma as palavras de Sócrates, para compor, contrariamente ao que pensa Platão, uma concepção de escrita, nesse caso, de escrita literária. As características defeituosas que Sócrates atribui à escrita são para Blanchot a essência da escrita literária. Blanchot refere-se à literatura apenas como escritura, *écriture*, termo que adotaremos a partir de agora com a mesma carga semântica que o pensador francês emprega a ela. Sendo assim, a escritura não tem a figura de um homem representante da verdade, como bem defende Sócrates, para se responsabilizar por ela; é uma palavra sem pai, esquecida de quem a proferiu. Atrás da escritura não há a figura de alguém, preocupado com a verdade e com a seriedade das coisas. É incapaz de escolher seus interlocutores ou de defender-se, caso seja atacada ou questionada. Está sempre exposta ao acaso (BLANCHOT, 2002, p. 51).

A discussão sobre a escritura traz, forçosamente, alusões à figura do autor. Para Sócrates e Platão, não se pode confiar numa linguagem atrás da qual não há nenhuma figura humana que fala; os homens modernos (contemporâneos de Sócrates) não são mais como os antigos que criam em discursos proferidos por carvalhos ou pedras (referência a um oráculo de Zeus na cidade de Dodona em forma de carvalho), pois não basta que se fale a verdade, deve-se saber quem fala essa verdade. Sócrates aproxima a escrita de uma linguagem sagrada, mas não com desprezo pela segunda. Essa aproximação se dá pelo fato de alguma coisa falar, mas não tem poder de explicar sua fala. O oráculo fala a voz de um deus, mas não pode interferir nela, nem ao menos para defendê-la. Ele apenas fala.

Blanchot aproxima essas duas falas e afirma que o que mais assusta Sócrates em relação a elas é esse silêncio por trás da escritura que teima em falar:

*Comme la parole sacrée, ce qui est écrit vient on ne sait d'où, c'est sans auteur, sans origine et, par là, renvoie à quelque chose de plus originel. Derrière la parole écrite, personne n'est présent, mais elle donne voix à l'absence, comme dans l'oracle où parle le divin, le dieu lui-même n'est jamais présent en sa parole, et c'est l'absence de dieu qui alors parle. Et l'oracle, pas plus que l'écriture, ne se justifie, ne s'explique, ne se défend: pas de dialogue avec l'écrit et pas de dialogue avec le dieu. Socrate reste étonné de ce silence qui parle<sup>9</sup>.* (BLANCHOT, 2002, p. 53).

Tanto na palavra de deus, palavra sagrada, quanto na escrita, não há um alguém que seja responsável por essas falas. Não há uma pessoa a quem possamos nos dirigir a fim de questionar ou pedir explicações sobre o que foi dito. Nenhuma das duas falas é capaz de justificar-se ou explicar-se, e com elas não há diálogo, pois só o silêncio fala. No entanto, elas continuam a falar, as vozes do oráculo e as da escrita.

Algo semelhante acontece com a pintura, segundo Sócrates, pois a escrita é uma linguagem que se assemelha à pintura que se apresentam como seres capazes de falar, de comunicar alguma coisa, mas se calam majestosamente se alguém os questiona sobre algo. Isso parece terrível a Sócrates. Neste ponto podemos considerar a pintura aqui como manifestação representante da arte em geral, havendo uma analogia entre arte e escrita. Sócrates as aproxima justificando, ainda, o fato de não haver responsável pela voz que enuncia e que nada responde se alguém a questiona. Blanchot concorda com o texto de Platão, mas não considera que isso seja negativo, considera apenas que a arte, da maneira mais abrangente possível, é uma outra linguagem, em que apenas o silêncio fala por que pela arte não se pode falar o que já está dito. Assim como o oráculo do deus, a arte fala sempre do que está por vir:

*Le langage en qui parle l'origine, est essentiellement prophétique. Cela ne signifie pas qu'il dicte les événements futurs, cela veut dire qu'il ne prend pas appui sur quelque chose qui soit déjà, ni sur une*

---

<sup>9</sup> Tradução: Como a fala sagrada, o que está escrito vem não se sabe de onde, é sem autor, sem origem e, por isso, nos remete a algo de mais original. Por trás da fala escrita ninguém está presente, mas ela dá a sua voz à ausência, como no oráculo onde fala o divino, o deus ele-mesmo não está jamais presente em sua fala, e é a ausência de deus que então fala. E o oráculo, não mais que a escritura, não se justifica, não se explica, não se defende: não há diálogo com a escrita e não há diálogo com o deus. Sócrates fica espantado com esse silêncio que fala.

*vérité en cours, ni sur le seul langage déjà dit ou vérifié. Il annonce parce qu'il commence*<sup>10</sup>. (BLANCHOT, 2002, p. 57).

Para Blanchot, linguagem da arte não tem necessidade de apoiar-se em verdades já existentes, cuja verificação do que ela diz esteja disponível. Sócrates fala da escrita de uma maneira mais geral e procura aproximá-la da linguagem da arte ao compará-la com a pintura. Blanchot faz uma apropriação do que Sócrates diz da escrita e concorda com ele, mas ressalva que a linguagem que o filósofo procura nunca poderá ser encontrada na arte, porque esta não é capaz de falar sobre coisas verificáveis e justificáveis. A linguagem da arte é aquela em que a origem fala e sua fala é sempre profética, mas não como concebemos o significado dessa palavra — prever fatos que acontecerão no futuro —, mas é uma fala que não pode se apoiar em nada presente, nada já existente. A linguagem da arte está sempre por vir, sempre ocultando inúmeros caminhos por onde seguir sem que um fim seja visível e estável. É uma linguagem que anuncia e por isso é começante, linguagem instauradora, sempre começo.

Neste ponto podemos verificar a grande traição da escrita espelhada de Vogelstein: sua pretensão de encontrar a verdade dos fatos por meio da arte, de um romance, é a grande armadilha desse seu espelho traiçoeiro.

Essa reflexão de Blanchot remete-nos diretamente ao termo devir deleuziano. Em **Crítica e clínica** (1993), Gilles Deleuze tece suas considerações e concepções sobre/de escrita, de literatura. No texto “A literatura e a vida”, um dos ensaios dessa compilação, o filósofo afirma que escrever é sempre uma tarefa de devir: “a escrita é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de

---

<sup>10</sup> Tradução: A linguagem na qual fala a origem é essencialmente profética. Isso não significa que ela anuncia os acontecimentos futuros, isso quer dizer que ela não se apoia sobre alguma coisa que já exista, nem sobre uma verdade em curso, nem sobre uma linguagem já dita ou verificada.

Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 1997, p. 11). A escrita literária não é como a que utilizamos nos discursos científicos, aqueles que sempre visam a um saber, a uma verdade. Um poema nunca está completamente acabado e pode fazer-se e refazer-se a cada leitura, e o ato de escrita desse poema também é um processo de devir. Ao escrever, devem-se mulher, animal, vegetal, molécula e esse devir não acontece inversamente, ou seja, não há um devir-Homem, já que homem é o exemplo, o padrão de expressão dominante (DELEUZE, 1997, p. 11). Podemos compreender esse Homem, como a representação das verdades preestabelecidas, cujos instauradores são os homens de bem, figuras representantes dos discursos corretos que dominam e servem de exemplo para nossa sociedade ocidental. Deleuze ainda explica sua ideia:

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população (DELEUZE, 1997, p. 11).

O ato de escrever literatura pede que o escritor entre em processo de devir, mas esse devir nada tem a ver com mudança de forma, mas mudança no modo de conceber as coisas sobre as quais se escreve, despindo-se de todo o pensamento que há já formado sobre elas, a fim de desenvolvermos outras concepções que possam vir somente do que é falado. Sem definições exteriores.

Em outro ensaio do mesmo livro, Deleuze retoma palavras proustianas ao conceber a escrita literária como uma língua estrangeira dentro da própria língua do escritor.

Uma das explanações mais polêmicas sobre o autor foi a do filósofo francês Roland Barthes, em sua famosa conferência “A morte do autor”, de 1986. Barthes desconsidera completamente a figura desse autor como pai em relação à escritura: “a

escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem” (BARTHES, 2004, p. 57). E completa sua ideia:

Sem dúvida foi sempre assim: desde que um fato é *contado* para fins intransitivos e não para agir para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente, fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa (BARTHES, 2004, p. 58).

Esse autor que morre ao escrever é, a nosso ver, o indivíduo que atua no mundo como ser carnal dotado de necessidades e que tem uma vida social. É o ser com quem as pessoas convivem, o ser social. A escrita, e, nesse caso, a escrita literária, que utiliza uma linguagem diferente daquela do cotidiano, a linguagem simbólica, não serve como extensão das impressões, sentimentos de quem a perfaz. Podemos inferir que da mesma forma que a linguagem assume outra identidade quando ela é literatura, o ser que faz essa literatura desliga-se de seu ambiente como homem e passa a ser um outro. Outro ser que não é da ordem do cotidiano, da vida. De acordo com o filósofo francês, esse processo acontece sempre, e sempre ocorreu em qualquer época, quando a linguagem é deslocada do seu uso habitual para contar, para narrar, para ser linguagem literária.

Não existia, antes da Era Moderna, a necessidade de haver uma ligação entre a pessoa que conta e o episódio narrado. Segundo ele, o autor é uma invenção moderna, quando a saída da Idade Média e o advento das ideologias surgidas nessa época que, de alguma forma, ajudaram a privilegiar o indivíduo em detrimento do coletivo. No entanto, essa correspondência entre autor e obra, na literatura, considerou o escritor como ser social como a origem da sua escrita, numa relação de antecedência e posteridade, respectivamente. Porém, Barthes acredita que o escritor não nasce senão no momento da criação e a parêntese autor/obra, na qual se é comum acreditar, não tem precedentes. Dessa forma, o senso comum considera “que o Autor *nutre* o livro, quer

dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive por ele; está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai está para um filho” (BARTHES, 2004, p. 61).

Discordando dessa posição, Barthes propõe que seja feita a separação dessa ligação.

Segundo ele, esse modo de conceber a relação entre autor e texto como correspondência

entre criador e criatura, pai e filho, não é fenômeno exclusivo da literatura, mas faz

parte de um processo de mudança de visão de mundo que houve com o ocidente após o

período medieval, através dos pensamentos, de forma geral, iluministas, racionalistas,

positivistas etc. Essa mudança consiste na tomada de consciência do indivíduo, ou seja,

um eu que é responsável por suas ações e por aquilo que produz. Sendo assim, se algo

existe é por que alguém o criou, fez ou descobriu. E com o texto literário acontece a

mesma coisa: se há uma obra, a primeira indagação que vem à mente é “quem a

concebeu?”. Sempre evidenciando uma relação um tanto quanto paternal e de

responsabilidade.

Foi comum, e ainda há quem o faça, conceber o texto literário como uma

extensão do indivíduo que a escreveu, como um recipiente de todas as suas

experiências, dúvidas, angústias e confidências. Barthes quebra essa ligação ao declarar

a morte do autor. A pessoa do autor não pode ser identificada nos seus textos, pois é um

outro eu que fala. Um eu que não tem uma vivência empírica no mundo, mas é apenas

o enunciador de uma linguagem que, por sua vez, não é a mesma linguagem do

cotidiano e quer sempre significar, mas da linguagem literária, uma linguagem

destituída de poder em quem apenas o silêncio fala.

Nessa mesma conferência, comentando a obra de Mallarmé, Barthes afirma

que no texto literário “é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma

impessoalidade prévia — que não se deve em momento algum confundir com a

objetividade castradora do romance realista —, atingir esse ponto em que só a linguagem age...” (BARTHES, 2004, p. 59).

Essa afirmação de Barthes torna-se interessante para o nosso estudo, pois em **Borges e os orangotangos eternos** a fala do narrador é a contradição do que ele propõe. Temos um discurso que não elege uma verdade única sobre os acontecimentos, mas várias outras que vão se alternando durante o texto. O texto fala por si só, e apenas percebemos isso quando outro discurso se propõe a analisar o primeiro, isto é, quando Borges fala: “*A sua narrativa é leal nesse sentido, meu caro V.: há vários sinais claros de que “Vogelstein” está mentindo em toda a sua extensão*” (p. 124).

Tudo o que Vogelstein diz a respeito de seu testemunho é levado em consideração por Borges em suas teorias e suposições a fim de resolver o quebra-cabeça do crime em torno do qual gira a narrativa. As pistas estão presentes apenas no discurso da testemunha, e a tentativa de juntá-las é baseada em outros discursos, em discursos literários. Borges faz um passeio por textos e referências literárias tentando juntar as peças do caso contadas por Vogelstein e analisando as contradições do seu discurso que é por essência, já que é um discurso literário, deslizando.

Já que todas as suas reuniões com Borges e suas palavras faladas não chegam a um destino final, Vogelstein decide render-se à palavra escrita com a pretensão de recordar, desta vez, a verdade. Ele toma, então, o caminho contrário ao que Platão defende: o caminho da palavra sem pai, com a pretensão de aproximar-se da memória, da verdade. Porém, essa sua aspiração de construir, através da escrita, um discurso tão verdadeiro quanto à situação que ele presenciou não é realmente o objetivo de Vogelstein. Isso só pode ser inferido no último capítulo do livro, “La cola” quando a voz enunciativa é de Borges.

A ligação entre a escrita e o homem que a fez é questionada por Proust em reação à crítica biográfica de Sainte-Beuve. Segundo ele, “um livro é o produto de um outro eu e não daquele que manifestamos nos costumes, na sociedade, nos vícios” (PROUST, 1988, p. 51-52). Essa foi uma das primeiras análises a reconhecer que há um “abismo que separa o escritor do homem do mundo” (PROUST, 1988, p. 53), uma larga distância entre o ser que escreve, isto é, entre a voz que fala no texto, e o homem que está no mundo e dele faz parte como sujeito histórico de seu meio.

Essa ideia ecoa em Blanchot quando diz que escrever “*c’est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m’arrive n’arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini*<sup>11</sup>” (1999, p. 31). Temos um ser que escreve; um “Ele”, segundo Blanchot, e um “outro eu”, de acordo com Proust que não corresponde àquele que atua no mundo. O autor não é anterior à obra, nem esta é o reflexo de si e de suas experiências, levando em conta os pensamentos blanchotianos: “*Dire que le poete n’existe qu’après le poème, cela veut dire qu’il tient sa ‘réalité’ du poème, mais que de cette réalité il ne dispose que pour rendre possible le poème*<sup>12</sup>” (1999, p. 302). O poeta, o autor só existe quando o poema se faz, e sua realidade só se dá na realidade da obra, e ele só pode dispor dela na própria obra. Também não vemos uma correspondência de anterioridade do autor em relação à sua escrita. O escritor não é pai, a escrita literária é órfã, é fala errante.

O ser que fala na obra literária, em termos de crítica literária, na visão de Umberto Eco, é o “autor modelo” ou “a ‘voz’ anônima que inicia a história...” (1994, p. 20). Podemos considerar o autor como uma figura, uma entidade que fala na obra

---

<sup>11</sup> Tradução: É passar do Eu ao Ele, de forma que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato que me concerne, se repete numa dispersão infinita.

<sup>12</sup> Tradução: Dizer que o poeta só existe após o poema, isso quer dizer que ele recebe sua “realidade” do poema, mas ele dispõe dessa realidade apenas para tornar possível o poema.

literária; um ser que não tem identidade nem definição; que não é da ordem do mundo, do real.

Outro texto importante para se considerar acerca do autor é a conferência de Michel Foucault, “O que é um autor”, de 1969. O filósofo francês faz algumas considerações sobre o apagamento do autor na contemporaneidade, admitindo que o texto fala por si só, sem que essa linguagem seja necessariamente ligada a um sujeito. “A escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por conseqüência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada” (FOUCAULT, 2009, p. 268), reconhece. E ainda reforça ao dizer que a escrita “não se trata da amarração de um sujeito a uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (2009, p. 268). Contudo, Foucault analisa e expõe as conseqüências desse apagamento do autor. Não desconsidera absolutamente o autor, atribuindo-lhe uma função, a função autor.

Mesmo elidindo a ligação direta entre sujeito e escritura, o nome do autor é sempre presente, afinal não se pode falar das obras de Jorge Luis Borges sem falar em seu nome, por exemplo. É exatamente a partir dessa observação que Foucault explica seu pensamento. Em linhas gerais, o nome do autor não é simplesmente um nome próprio, e sim a síntese de um conjunto de textos, de discursos, de alguma forma, semelhantes, que foi atribuído a ele. Assim sendo, há textos que são providos da função autor e outros que não. Em suas palavras, Foucault a define: “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (2009, p. 274).

No romance estudado, podemos identificar claramente a função autor quando o nome de Borges vem à tona: pensamos no escritor Jorge Luis Borges, seus

textos e tudo o que possa nos levar a reconhecer sua escrita. Entretanto, a narrativa do romance rompe essa possibilidade de função autor, subverte esse nome tornando-o outros Borges, um personagem e outro autor. Esses Borges são completamente diferentes um do outro e daquele que desempenha a função autor, pois é impossível a reconhecermos em seres como esses, que são novos para quem os lê, não passam de seres de ficção. Mesmo o Borges que se faz autor na narrativa não dispõe dessa função autor, pois ele sempre estará preso no mundo da ficção e não passa da possibilidade do que poderia vir a ser, “se essa história fosse minha [de Borges, o autor na ficção]” (p.126).

## 3.2 – As vozes, os autores

### 3.2.1 – *Vogelstein fora da história*

Em **Borges e os orangotangos eternos**, encontramos, como já foi dito, várias vozes que se fazem autoras de uma história que, também ela, é uma composição de várias outras histórias, como uma sobreposição de textos e enunciações. Um verdadeiro caleidoscópio de textos literários e rumores sobre eles, além de alusões a vários escritores. Subtraindo a figura do autor, cujo nome se encontra impresso na capa, Luis Fernando Verissimo, temos outro que se intitula autor da história, Vogelstein. Por fim, temos um Borges que responde às indagações/provocações daquele. Entre um discurso e outro temos o narrador ao qual o autor Vogelstein empresta sua voz, o próprio Vogelstein.

O romance teria sido escrito por Vogelstein para lembrar tudo o que houve durante sua viagem à Argentina e convivência com Borges. Ao final da narrativa, que não se completa, esse mesmo enunciador cede lugar a outra voz, a de Jorge Luis Borges: “*A palavra escrita agora é sua, Jorge.*” (p. 116)

A escrita é desprovida de poder: “a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer. Não está disponível, de nada dispomos nela” (BLANCHOT, 1987, p. 45). Se a escritura não tem o poder de dizer, também não pode dizer a verdade, tal como é concebida no mundo. Vogelstein prefere utilizar a palavra escrita em vez do discurso falado para chegar à verdade. Ele faz o movimento contrário ao que Platão diz sobre a palavra escrita: afasta-se do discurso por meio da escrita para conferir verdade ao que fala, já que suas conversas com Borges não chegaram a esse propósito. No entanto, essa pretensão de Vogelstein de chegar à verdade é uma trapaça, pois, como escritor, ele sabe que a escrita literária tende a afastar-se da verdade, instaurando outras verdades que podem ou não corresponder ao conceito habitual de verdade que conhecemos. O próprio personagem-autor admite que ao escrever podemos “recordar a verdade.” E “quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente” (p. 13). A lembrança do que Vogelstein testemunhara na noite do assassinato do alemão Rotkopf é legítima até o momento de vir à tona em sua memória uma versão completamente diferente da anterior. A credibilidade de seus relatos cai por terra quando surge outra suposta recordação que muda todas as considerações já feitas sobre eles. A nova versão do que lembra passa então a assumir o lugar da anterior, tornando-se credível e verdadeiro.

A segunda voz enunciativa é do narrador-personagem Vogelstein, ponto de vista sob o qual a narrativa, ou o que se pode chamar de seu começo e meio, se realiza. Esse discurso é sempre deslizante, embora haja declarada intenção de se fazer uma escrita compromissada com a verdade: suas declarações são sempre ditas e aceitas como

se estivessem absolutamente ligadas à veracidade dos fatos porque são provenientes das lembranças do que foi vivenciado. No entanto, essas lembranças não são definitivas, e a cada momento que vem à tona uma recordação diferente, esta é tomada como uma verdade que anula a anterior: “— Pensei melhor. Duas noites de sono ajudaram minha memória. Não era um W. Era um M” (p. 107). Entretanto, veremos no discurso da terceira voz enunciativa, a de Borges, que essas recordações, em grande parte, podem ser inventadas.

A terceira voz que aparece para compor o conjunto dos narradores da obra seria do próprio Jorge Luis Borges em forma de resposta à carta-romance de Vogelstein. Esse discurso seria o desfecho de toda a história, e Borges seria o responsável por ele. Contudo, não há propriamente um acabamento, pois tudo o que Borges põe na narrativa são apenas suposições. Além disso, esse enunciador sempre frisa que a história não é sua, e que se fosse faria de outras maneiras: “Se esta história fosse minha, nesse momento “Borges” já se teria dado conta de que as pistas que você inventou não eram do assassinado, eram do assassino.” (p. 126) “La cola”, o rabo que Borges põe na história, não é uma continuação dela, mas uma análise de todo o discurso construído durante a narrativa de Vogelstein.

A voz enunciativa que abre o romance pertence a um Vogelstein que já “viveu” toda a história e anuncia como vai ser seu relato: pretende escrever da maneira mais verossímil possível, com o objetivo de chegar à verdade dos fatos. Sua escrita pretende, ainda, para resgatar do enevoado mundo da memória, as recordações exatas das experiências vividas, com o intuito de desvendar um mistério e chegar à verdade:

*Tentarei ser os seus olhos, Jorge. Sigo o conselho que você me deu, quando nos despedimos: “Escribe, y recordarás”. Tentarei recordar, com exatidão desta vez. Para que você possa enxergar o que eu vi, desvendar o mistério e chegar à verdade. Sempre escrevemos para*

*recordar a verdade. Quando inventamos, é para recordá-la mais exatamente.* (p. 13)

Deparamo-nos com uma escrita que se apresenta determinada, ao que parece, por algumas pretensões. É uma escrita que tem um propósito: trazer à tona recordações, buscar a exatidão dos fatos que não deixam de ser apenas reflexos de uma memória por natureza debilitada, já que Vogelstein estava sob efeito de algumas doses de álcool. Seu relato deve promover uma comunicação perfeita com seu interlocutor, a fim de que ele seja capaz de, através dessa comunicação, encontrar a verdade. Uma escrita como essa, para atingir seu objetivo, deve ser construída com base na clareza de ideias e significados, para que seja possível realizar uma comunicação eficaz e convincente. Entretanto, as páginas que se seguem não são um relatório, mas um romance, literatura. Temos, agora, um outro tipo de escrita, a literária, escrita que não privilegia a comunicação eficaz e imediata, e que proporciona vários caminhos diferentes entre significante e significado, afastando-os em vez de aproximá-los como acontece na linguagem comum, a pretendida pela primeira voz enunciativa da obra.

Podemos também depreender desse trecho, uma concepção de escrita: escrever é um meio pelo qual se pode recuperar da memória uma verdade, a verdade dos fatos outrora vivenciados. A frase seguinte vem, paradoxalmente, complementar essa noção dizendo que a invenção de verdades também faz parte do que se deve memorizar e de maneira ainda mais fiel à verdade. Escreve-se para chegar a uma verdade por meio da memória e, quando essa escrita é inventada, recorda-se com mais exatidão tal verdade, segundo ele. A literatura funda verdades que não correspondem ao mundo real, por ser uma linguagem que instaura seu próprio mundo. Quando o narrador joga com a relação entre essas palavras, escrever, recordar, verdade, inventar, torna sua declaração confusa e contraditória, mas o seu propósito fica bem claro: uma escrita

comprometida com a verdade, mesmo que seja uma verdade inventada. O único espaço em que verdades são inventadas é a linguagem da literatura. No entanto, a escrita descrita pelo narrador se faz em função da memória e, a nosso ver, literatura não é memória, mas recriação, instauração. O filósofo francês Gilles Deleuze diz que o ato de escrever “é uma tarefa de devir, sempre inacabada, sempre a fazer-se e que extravasa toda a matéria que se pode viver” e que “escrever não é narrar as recordações, as viagens, os amores e os lutos, os sonhos e os fantasmas” (1997, p. 11e 12). Então, embora o discurso desse Vogelstein se proponha a buscar a verdade, ele será sempre um discurso literário. Não haverá verdade dos fatos, apenas a verdade do texto literário. *Voilà* o espelho de Vogelstein e sua traição.

E, para Blanchot, escrever “é correr o risco da ausência de tempo, onde reina um eterno recomeço” (BLANCHOT, 1987, p. 24). A escrita então ultrapassa os limites do palpável e nunca está completa, acabada, está sempre por vir. A escrita de **Borges e os orangotangos eternos** se torna incompleta por esse confundir-se, tanto com o estilo de um outro escritor, quanto com a sua própria essência de enredo, com espaços a serem preenchidos ou não pelo leitor e sua conclusão não se dá de fato, mas sempre em forma de hipótese.

É interessante também a concepção de literatura de Leyla Perrone-Moisés no ensaio “A criação do texto literário” *In Flores da escrivainha* (1990): “a literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta” (1990, p. 103). Quando o mundo não satisfaz, um mal-estar toma conta das pessoas e a realidade sempre aponta para alguma coisa que falta nela. É uma insatisfação que está no homem independentemente da época em que vive. O escritor, segundo Perrone-Moisés (1990), sente essa falta, esse descontentamento com o que o cerca e busca satisfazer esse vão através da linguagem.

Porém, a linguagem não é capaz de suprir essa falta, pois o mundo criado pela literatura é feito apenas de palavras. A linguagem é a própria deficiência do real, pois está sempre a evocá-lo, mas nunca poderá ser o real ou substituí-lo: busca exprimir o referente o mais próximo possível do seu real através da parêntese significado/significante. Mas o que resulta dessa relação nunca chega a ser o real. Na literatura, a correspondência entre esses três elementos se torna ainda mais instável, pois significado e significante tendem a se distanciar ou a criar várias possibilidades de relação entre eles. Por mais que se tente representar o mundo real pela literatura, ela nunca poderá substituí-lo, será sempre reinventado, recriado, nunca igual. Sendo assim, o escritor está sempre a buscar o preenchimento de sua falta no mundo através da literatura, mas tudo o que consegue é a falta da falta.

Vogelstein deseja suprir a falta que sente em relação ao dia do crime e o que não se lembrava de ter testemunhado. Como é um escritor, decide seguir o conselho de outro, Borges: “escrever para recordar a verdade”. Então ele fez um romance para tentar chegar à verdade dos fatos, à verdade de suas lembranças. Verdades bastante questionáveis, já que o que vinha à sua memória era sempre inconfiável, estava mais para invenção do que para verdade.

A outra parte da fala dessa voz encontra-se logo após as páginas da narrativa, no capítulo “<>”. Agora o livro está pronto, só falta o final. E é para isso que Vogelstein fala novamente, para propor a Borges que termine seu livro, para que ele o deixe completo e acabado. Como Vogelstein disse no início, escreveu para recordar. Mas só após o desenrolar da narrativa, da escrita, é que pode lembrar-se com toda a certeza dos fatos da noite do crime do qual era testemunha-chave:

*Estou de volta em Porto Alegre há uma semana e só agora posso dizer que me lembrei com certeza, com toda a certeza. Finalmente me*

*lembrei completamente, como pediu Cuervo. Escrevi para recordar e, como você viu, ou como viram para você, fiz um livro do que recordei.* (p. 115)

O pedido de acabamento, “la cola” que deve ser colocada no texto tem uma justificativa: Vogelstein, que era tradutor, também já mudara o final de um dos contos de Borges a ser publicado na revista *Mistério Magazine*:

*Quero que você termine este livro por mim. Sinta-se à vontade para acrescentar o rabo que quiser, não tocarei em uma linha. Traduzirei para o português mas não mudarei nada, juro. O último capítulo — o desenlace, a conclusão, o resultado final das nossas ‘árdias álgebras’ (se posso, mais uma vez, citá-lo) à procura de uma solução — é todo seu”* (p. 115).

Vogelstein isenta-se de dar cabo a seu próprio texto com a desculpa citada acima, mas ele ainda oferece o que ainda lhe restara, sua “*recordação definitiva da cena do crime*” (p. 116). Sem ter mais o que fazer com sua narrativa que não chega ao desfecho, Vogelstein cede o lugar do autor para Borges: “*A palavra escrita agora é sua, Jorge*” (p. 116). A narrativa que se propunha a recordar a verdade não tem conclusão, não tem fechamento. A suposta lembrança verdadeira aconteceu, mas só após a narrativa e não durante ela. A verdade ficou de fora da narrativa, de fora da história. Vogelstein não conseguiu alcançar a verdade que buscava através do texto literário, e o seu desfecho ficou no âmbito das especulações de Borges.

### 3.2.2 – *Vogelstein, o narrador*

A narrativa em si é contada por Vogelstein, mas temos agora um discurso diferente do anterior, que fala de como será sua escrita e de sua pretensão. Como se trata de um texto endereçado a Borges, a narrativa é sempre entrecortada com referências a seu interlocutor. O narrador é consciente de que está construindo uma história, que está no papel do autor:

Estou no meu papel, de ver e descrever, e agora escrever o que vi. Alguém ou alguma coisa está me usando para desenredar o enredo. Sobre o rumo do qual tenho tão pouco a dizer quanto a pena tem a dizer aos poetas que a empunham, ou o homem aos deuses que o manobram, ou a faca ao criminoso. E cujo desfecho está em suas mãos, Jorge. (p. 15)

Embora esse narrador tenha consciência da sua condição de autor, reconhece que não tem domínio sobre esse enredo e vê-se apenas como um instrumento da escrita. Demonstra uma passividade em relação ao que escreve, comparando-se à pena do poeta, que nada é capaz de dizer ou fazer em relação ao que escreve. Só o que faz em relação à escrita é escrever, torná-la visível no papel. Vogelstein quer demonstrar que é completamente impessoal em seu discurso, tentando convencer seu leitor que sua história não será mais que uma fiel descrição da verdade. Mesmo com toda essa propaganda convincente de escrita praticamente jornalística, comprometida com a veracidade dos fatos, como ele mesmo faz questão de assumir, mesmo assim, essa imparcialidade é contestada por Borges, em sua réplica ao romance-carta. Segundo Borges, o personagem-escritor, os ingredientes para realizar o desfecho do livro não estavam nas pistas resgatadas pela recordação da verdade, mas no seu relato, na fala do narrador inconfiável.

Alguns fatos que são narrados por Vogelstein são bastante convenientes à sua viagem a Buenos Aires, e, conseqüentemente, bem oportunos à tessitura dessa história. É o que nos leva a desconfiar do seu comprometimento em relatar a verdade, ou pelo menos, a verdade que esse narrador em primeira pessoa deseja nos mostrar.

A epígrafe do livro de Verissimo é um trecho do conto “Abenjacán, o Bokari, morto em seu labirinto”, de Jorge Luis Borges que, por sua vez, faz referência a outros textos literários, como os contos de Poe e de Zangwill, “A carta roubada” e “O grande mistério de Bow”, respectivamente. De acordo com ela, os mistérios não devem

ser complicados. No entanto, o que mais chama nossa atenção nesse fragmento em relação à obra são as referências aos textos de Poe e de Zangwill, pois elas, e muitas outras, são muito recorrentes na obra aqui estudada, e guardam uma relação bem próxima de intertextualidade com a narrativa. Essa epígrafe é realmente um prenúncio do que vai se desenvolver em toda a obra: textos que fazem referências a outros, num espelhamento, digamos, infinito, considerando as possibilidades de interpretação que o texto literário nos oferece.

Os contos a que Borges se refere, trazem mistérios aparentemente insolúveis, mas que têm soluções bem mais simples do que o problema possa incitar. Em “A carta de roubada”, a solução do mistério para encontrar a carta resume-se em procurá-la no lugar menos provável de se esconder uma carta: no porta-cartas. O segredo do mistério é que a carta não está escondida, e a solução do problema é bem mais simples do que aparenta ser. O texto de Israel Zangwill, “O grande mistério de Bow”, apresenta um crime cujo desenlace também desafia as mentes dos investigadores: um assassinato em um quarto completamente trancado por dentro. A solução do mistério aparece principalmente devido à vaidade de quem o cometeu: uma das principais testemunhas. Essa testemunha era um detetive aposentado, o culpado. Matara para constatar o que já previa: que ninguém seria capaz de encontrar o culpado, já que nenhum dos inspetores que cuidavam do caso poderia desconfiar do discurso de um detetive tão bem renomado. Essa é a mesma situação abordada por Luis Fernando Verissimo em **Borges e os orangotangos eternos**. Tanto o título da obra quanto sua epígrafe nos sugere a presença de vários outros textos literários através de referências e citações, mostrando-nos que o crime e sua solução não serão o eixo central da narrativa. Tantos ecos de outros textos literários presentes nessa obra faz-nos perceber sua

inclinação à metalinguagem, (leia-se metaliteratura), dando margem a reflexões sobre o fazer literário.

Luis Fernando Veríssimo faz do seu personagem Vogelstein o encarregado de narrar os acontecimentos que motivaram a criação do livro. Temos um dos mais complicados tipos de narrador que uma história pode ter, o autodiegético, pois todas as ações nos são mostradas a sob um único ponto de vista. Para uma história policial ou de mistério, isso se torna ainda mais complicado, pois há um problema a ser resolvido e um narrador inconfiável, subvertendo completamente a verdade dos fatos e disposição das pistas, não se configura como o melhor caminho para a solução.

O fato principal, como já falamos anteriormente, em torno do qual se desenrola a narrativa é o assassinato de um crítico literário, o alemão Joachim Rotkopf, cuja cena do crime apresenta as mesmas condições das do conto de Poe, “Os crimes da rua Morgue”, e do conto “The Big Bow Mystery”, de Israel Zangwill: a vítima é encontrada morta em um quarto trancado por dentro, sem nenhum sinal de arrombamento. Mas há algumas diferenças que, mesmo sutis, serão substanciais no desenrolar da narrativa.

Uma delas é que a primeira pessoa a encontrar a vítimas é o nosso narrador, Vogelstein. Ele foi o primeiro a ver a cena do crime, além de ter recebido um suposto telefonema de Rotkopf no momento em que agonizava. A cena do crime: essa é a verdade a qual Vogelstein quer recordar. Como estudioso de Poe, o assassinado, antes de morrer, teria deixado algumas pistas no quarto que, ligadas à literatura policial e de mistério, levariam ao autor do crime. Porém, a principal testemunha tinha tomado alguns copos de bebida e, por isso, suas recordações são flutuantes. Já a primeira versão da cena do crime contada por Vogelstein já apresenta possíveis desencontros com a

verdade: “Acrescentei que, se não me enganava”, o vértice do V estava encostado no espelho. [...] Expliquei que não tinha certeza. Que estava nervoso, tonto de sono e ainda um pouco bêbado.” (p. 45).

Durante suas divagações sobre as possíveis pistas deixadas pelo morto na literatura, Vogelstein e Borges, dois escritores, comentam sobre a escrita literária, bem como alguns de seus elementos. Exemplo disso é o trecho que se segue, a respeito da vogal O:

Eu:

— Sua origem é a palavra semita ayin, olho para os fenícios.

Você:

— Não creio. Deve ser um pictograma do sol. O símbolo do faraó Akhnaton, que foi quem primeiro teve a ideia de um deus como “autor” do Universo. E, por consequência, do autor como um deus. Nosso padrinho, Vogelstein. (p. 61)

Em outro trecho, comenta-se sobre a escrita:

— A poderosa palavra em que tudo deve se transformar para ser invocado existir. De que qualquer sistema, natural ou sobrenatural, lógico ou mágico precisa ter uma história, pois é preciso escrever para recordar e entender, ou para prever e dominar. [...]. Escrevemos para recordar, mas as recordações podem ser de outros. Podemos estar criando universos como o deus de Akhnaton, por distração. (p. 66)

Mais à frente, Borges reforça a ideia da criação por meio da palavra: “— A palavra escrita, Vogelstein. Tudo, para existir, tem que virar palavra. Seja complexo ou simples. Pense no Universo” (p.111). A palavra escrita, a literatura, está sempre a fundar novos mundos. E é o escritor que lida com esses mundos que, ao mesmo tempo que pode tudo, inclusive recordar lembranças de outros, não têm poder nenhum perante o mundo real, pois tudo o que escreve não passa de apenas um livro. “O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estéreis, o que há de mais insignificante no mundo.” (BLANCHOT, 1987, p.

13). E a fala de quem escreve não tem nenhum representante, pois na literatura só há um sujeito que fala, o livro [...] (FOUCAULT *In* MACHADO, 2000, p. 154).

A história de Vogelstein continua, e sua memória vai se tornando cada vez menos confiável, assim como seu relato. Acorda com uma lembrança nova da noite do crime: a posição do corpo não formava um X com o espelho, mas um W. Porém, após confessar a inconfiabilidade de sua memória, a cena do crime muda novamente:

E a minha memória, afinal, não é uma informante confiável ou muito precisa, como Cuervo já descobriu. Não conto a ele que na noite anterior, nos braços de Ângela, sobre a cruz pontilhada do seu corpo, fiz outra reconstituição mental da minha entrada no quarto de Rotkopf depois do crime e me dei conta que tinha errado de novo. Não vira um V com a ponta tocando o espelho e o vértice virado para a porta, formando um W no espelho. Vira o V com uma ponta tocando o espelho e o vão aberto na direção da porta. Formando um M no espelho. (p. 100)

As idas e vindas da memória de Vogelstein a respeito da cena do crime fazem despertar no assistente de Borges, Cuervo, certa ira e a questão: “— Quando é que você vai ter certeza completa, Vogelstein?” (p. 107). Mas Vogelstein não deixa certeza nenhuma, sem conclusão ou menção a alguma possibilidade de acabamento em sua fala, parte que lhe cabe no discurso desse romance. Sem desfecho e sem culpado, assim finda a voz do narrador Vogelstein em **Borges e os orangotangos eternos**.

Após receber o direito de voz no romance, Borges (um Borges que, assim como a primeira voz do romance, está fora da própria narrativa) dissecou o discurso do Vogelstein-narrador e reconstrói uma possibilidade desfecho da história.

### 3.2.3 – Borges, “la cola”

As páginas preenchidas pela voz do Borges autor não são a continuação deliberada da narrativa de Vogelstein narrador, mas são suposições, hipóteses a respeito dela chegando até a parecer com uma análise literária dos críticos. Seu texto, também em forma de carta, é endereçado apenas a V. Vogelstein ou Verissimo? Embora, fique subentendido no texto que seu interlocutor seja o primeiro, o texto literário sempre nos leva a desconfiar dele. O primeiro comentário de Borges em sua “cola” é sobre o autor e seus personagens:

*É muito raro, nas tortuosas relações entre o autor e suas criaturas, um personagem receber a incumbência de escolher o fim da história. Mas desconfio que a única conclusão possível foi a que você determinou desde o começo: nunca escapamos do autor, por mais generoso ou penitente que ele pareça. (p. 119)*

Vogelstein passa a posição de autor para o personagem Borges, segundo ele, como uma forma de se redimir, pois teria mudado o final de um dos contos de Borges quando era tradutor. O texto precisa de um fim, precisa ser escrito, alguém deve fazê-lo, pois o texto não escapa do seu autor: precisa dele para ser escrito. Nem que esse autor sirva apenas de instrumento para que a escrita se faça.

Borges toma agora a posição de autor. É o mestre dessa história, ou pelo menos, do seu possível final. Sua reflexão nos leva a pensar o que disse Foucault em relação ao autor, pois, mesmo aceitando sua morte, não se pode deixar de perceber a função que o seu nome desempenha em relação à obra. O autor está lá, mesmo que a sua posição mude de uma pessoa para outra, como é o caso do romance estudado. Contudo, esse autor não é pai de sua escrita. Sua escrita é órfã, principalmente a de Vogelstein que sai a procura de quem consiga lhe dar um desfecho e só o encontra em forma de possibilidade, de especulação.

A história de Vogelstein, que é deixada por ele sem rumo para onde seguir, sem lugar algum aonde possa chegar, é adotada por Borges, mas, mesmo assim, continua sendo um final sem desfecho, sem conclusão. Borges deixa suas interferências na narrativa de Vogelstein meio vagas, sempre em estado de potência: os acontecimentos não se fazem completamente, sempre ações hipotéticas, que estariam sempre por vir: “*se esta história fosse minha, nesse momento “Borges” já teria se dado conta de que as pistas que você inventou não eram do assassinado, eram do assassino*” (p. 126).

A partir dos comentários de Borges, toda a narrativa desenvolvida por Vogelstein se torna o contrário do que foi afirmado. A pretensão anunciada de escrever a verdade sobre os fatos, na realidade, passa a ser um modo com que faz sua trapaça, dizendo-se neutro e revestindo seu relato de uma verdade falseada e traiçoeira:

*Comecei a pensar no que poderia haver de pertinente na história de Poe sobre a descoberta de um escaravelho de ouro e o pergaminho usado para embrulhá-lo e me lembrei de que nela Poe, que já inventara a história de detetive e a paródia da história de detetive e a anti-história de detetive, que é o narrador inconfiável. Embora o escaravelho de ouro dê nome ao conto e pareça o centro da trama, é, na verdade, um detalhe sem importância. O pergaminho é o que interessa, pois nele está a mensagem cifrada que leva ao tesouro. O narrador ilude o leitor, que só fica sabendo o que ele sabe no fim. Invocando “O Escaravelho Dourado” você estava me dizendo que a solução para o caso do alemão assassinado num quarto fechado não se encontrava nas pistas deixadas na cena do crime ou mesmo no crime, e sim no seu relato. O fato era o escaravelho dourado da sua história, meu caro narrador inconfiável, e a sua narrativa o pergaminho, onde está a explicação de tudo. (p. 120)*

Borges faz a relação da linguagem de Vogelstein com o conto “O escaravelho dourado” de Poe, em que o que parece ser o centro da história, o inseto de ouro, não passa de um simples detalhe e o que merece mais atenção é o quase insignificante, o pergaminho que envolvia a jóia onde estava um mapa para um tesouro ainda maior. As pistas que aparecem como o centro da história e que levariam ao

criminoso, na verdade, são apenas detalhes, pois o que realmente importa, isto é, as verdadeiras pistas do enigma, se encontram no discurso, no falso relato do narrador inconfiável, que ludibria o leitor e só revela tudo o que sabe ao final da narrativa.

Eis que a solução do mistério está dada e que há um desfecho plausível e racional, completamente possível e condizente com a verdade. A história se dá por completa, e o leitor volta à sua vida normal com um problema completamente claro e resolvido. Ainda não. Há de se considerar que a solução dada a esse mistério não é o “dono” da história, mas uma voz que se diz ser Borges, um Borges que não é aquele que conhecemos como escritor. Embora a solução seja dada, ela ainda não é capaz de trazer um fechamento à história, pois não faz parte dela. O próprio Borges, autor desse desenlace, admite que suas palavras estão em estado de potência: “*Se esta história fosse minha...*” (p. 126). E ainda: “*Antes de terminar, outra especulação[...]. Ou essa informação aparentemente descuidada também foi deliberada, só para me fazer especular mais um pouco? [...]. E, para terminar, já que tenho esse privilégio, a última especulação.*” (p. 127). O que esse Borges faz é apenas especular, supor, analisar o discurso de Vogelstein. Sua fala não corresponde à de um narrador que conta uma história, muito menos essa contada por Vogelstein. O discurso desse Borges é uma análise. Cabe ao leitor considerar ou não suas conclusões como concernentes à narrativa de Vogelstein.

Ao fazer sua análise, Borges também não é muito claro em suas considerações ao texto no narrador infiel. Em sua posição de possível autor, não separa o personagem da história que analisa de si nem o personagem Vogelstein de seu interlocutor, supondo que sua carta seja dirigida a ele. Ao se referir ao Borges-personagem, o faz tanto em terceira pessoa, quanto em primeira, de modo que, às vezes,

não fica claro seu intuito de análise de um texto. A mesma coisa acontece em relação a Vogelstein, tratando-o por terceira e segunda pessoa quase que simultaneamente:

*Você quer que “Borges” saiba que “Vogelstein” está mentindo. Quando “Vogelstein” comenta as minhas gravuras de Piranesi, fala nas suas ruínas. Mas Piranesi que não se contentava com as ruínas de Roma e inventava outras, fantásticas, também fazia desenhos de prédios e interiores inteiros, com grande rigor arquitetônico. E minhas gravuras de Piranesi não são de ruínas, como “Vogelstein” obviamente saberia que “Borges” saberia. Quando o livro cai no chão da minha biblioteca e “Vogelstein” vai buscá-lo, “Vogelstein” diz que ele caiu aberto no começo de “O escaravelho dourado”. Minha contribuição: o livro é uma seleção de contos de Poe que não inclui “O escaravelho dourado”. Mais um recado para “Borges” de que está mentindo. (p. 124) [grifo nosso]*

O primeiro “você” faz referência ao interlocutor desse Borges que fala e que seria Vogelstein, a primeira voz que fala na história, antes da narração em si. Depois disso, menciona o Borges-personagem entre aspas. Até aqui é possível ver a demarcação do território dos personagens da história que analisa e do seu. Mas, um pouco mais à frente, esse limite é abalado quando esse Borges fala do Borges personagem em primeira pessoa, usando o pronome possessivo “minhas gravuras”, “minha biblioteca”. Sendo que, se ele está falando do Borges-personagem, supõe-se que deveria falar em terceira pessoa, “suas gravuras”, “sua biblioteca”. Podemos ainda citar outros exemplos dessa mistura de identidades quando Borges (o do discurso final do livro) diz:

*O assassinato no quarto fechado seria apenas um truque para colocar ‘Vogelstein’ em minha biblioteca. Mas ‘Vogelstein’ teria desistido, desarmado pela minha presteza em considerá-lo um igual e deixá-lo me chamar pelo primeiro nome. Fui salvo pela minha simpatia. (p. 129).*

Mais uma vez, nosso detetive repete o movimento que havia feito antes, faz uma separação dos discursos para depois embaralhá-lo e tirar a estabilidade de uma verdade fixa do leitor. Temos um Borges que fala de fora da obra, mas que insiste em estar dentro dela, como um chamado que não pudesse, ou não quisesse, recusar. Ao fim

de sua fala, Borges nos mostra seu espelho e o reflexo dele, quando assume a ambiguidade desse ser que fala:

*Eu e “Borges”, interrompendo nosso trabalho no Tratado final dos espelhos, viajando para Genebra onde morreremos no ano que vem. Ou eu morrerei. ‘Borges’ provavelmente sobreviverá para assombrar Buenos Aires por mais alguns anos e desaparecer aos poucos, como outros mitos a meu respeito. (p. 129)*

Esse Borges crítico demonstra querer esclarecer de maneira lógica o discurso de Vogelstein, assim como fazem o detetive Dupin de Poe, mas é tão perverso e trapaceiro quanto o narrador infiel que ele tenta desmascarar. O leitor não está a salvo, sua tranquilidade é abalada com uma solução tão ambígua quanto os espelhos na parede do quarto de Rotkopf.

Agora dois Borges falam aparentemente sem jogo, diante de um espelho de linguagem capaz de desestabilizar as convicções de completude do leitor. Quando pensamos que não há mais jogos nesse momento de exposição, é justamente o momento mais marcante do jogo. Lançamos a questão: quem é esse Borges que fala e quem o espelho reflete? O “*Eu*” que agora fala não está mais analisando o discurso de outrem, mas de si, de como será seu futuro. Além disso, está acompanhado por “*Borges*” diante do espelho e apenas “*Eu*” morrerá, “*Borges* continuará vivo como um fantasma. Mas não será bem assim. Não haverá separação, pois esses dois Borges estarão sempre buscando terminar essa história, num movimento que, embora busque o fim, nunca vai chegar à completude devido a sua condição de voz que não fala efetivamente, que não conta efetivamente a história e que estará sempre em estado de potência.

Quem é realmente o autor dessas histórias? Após essas reflexões, há algo que nos inquieta: já que há mais de uma voz que se diz autora da narrativa, poderíamos considerá-las autoras simultaneamente? Somos, então, levados a refletir sobre o papel

dessas vozes como autoras de um relato ou relatos, potenciais ou não. Umberto Eco, em **Seis passeios pelos bosques da ficção** (1994), fala do autor-modelo e cita como exemplo um romance de Poe em que um Sr. Pym assina a autoria da história, além de afirmar que ela é verdadeira. Eco diz que esse é um dos casos em que, “com maior desfaçatez, apresentam-se autor-modelo, autor empírico, narrador e entidades ainda mais vagas, colocadas no texto narrativo com o propósito explícito de confundir o leitor” (ECO, 1994, p.24). Trata-se do romance **Gordon Pym** de Poe, que foi publicado duas vezes: a primeira vez, com a história incompleta, trazia o nome de Poe na capa e a história era contada em primeira pessoa, o Sr. Gordon Pym; a segunda publicação tem a história completa, porém, o nome de Poe não aparece na capa e apresenta um prefácio assinado pelo Sr. Pym, dizendo que o texto da primeira publicação pertencia a ele e não a Poe.

Semelhante a esse exemplo de Eco é o engodo de vozes ao trecho de Borges e os orangotangos eternos, citado logo acima. Temos, primeiramente, um autor real que assina empiricamente a autoria do romance, Luis Fernando Veríssimo. Há também um autor da narrativa, mas não a narra, que está presente no primeiro discurso do romance, um autor e personagem da história – dita como verdadeira –, Vogelstein. Este por sua vez, dá voz a um narrador, o enunciador da narrativa, do enredo. Por fim, há Borges, nome de um escritor do mundo, mas que nessa obra é personagem, até o momento em que ganha vez e voz de autor dessa mesma narrativa onde está inserido para propor-lhe um desfecho.

Esse emaranhado de vozes que aparece na obra é capaz de confundir o leitor, como afirma Eco na citação transcrita logo acima. Temos então, segundo a teoria do italiano, a primeira voz – a do autor empírico –, que fala através de um autor-

modelo, dentro da qual está um Vogelstein que assume a autoria do romance e o envia a Borges. Este, por sua vez, não é o mesmo narrador da história, já que é outro discurso. Por fim, a palavra é passada a um Borges fictício, mas que ao mesmo tempo é tido como real, para que dê cabo à narrativa. Temos então, vários discursos, com vários locutores e interlocutores, tornando o texto ainda mais denso com esse desfecho, que na verdade não se pode afirmar que seja único, pois este é o desfecho proposto pelo suposto Borges. É o desfecho da tecedura da escrita da obra, mas não é o desfecho da obra. A história de Vogelstein poderia ter o fim proposto pelo suposto autor argentino, porém seu desenlace não é definido, é apenas uma proposta, deixando o leitor exposto a várias possibilidades que ele mesmo pode criar.

Se levarmos em consideração a análise de Borges em relação ao texto de Vogelstein, podemos inferir que o discurso que este apresentou sobre a escrita seria o contrário do que ele queria dizer. Quando Vogelstein, a primeira voz, afirma que “Sempre escrevemos para recordar a verdade”, ele está anunciando que sua escrita não vai ter nada de verdade e que se afastará dela o máximo possível. Sua escrita é então um espelho traiçoeiro, pois o que reflete, embora seja idêntico à imagem refletida, sempre será o seu oposto. A verdade que Vogelstein diz que deseja tanto encontrar é o seu reflexo invertido no espelho, pois mostrar o real fielmente na verdade significa mostrar esse real distorcido, o seu oposto.

Afinal, quem realmente fala nessa obra? A resposta mais fácil e trivial seria Luis Fernando Verissimo. Mas essa seria a resposta mais direta, sem pensar no processo da escrita. Se assim for feito, levamos em consideração que o autor, no momento da criação, deixa de ser ele próprio e passa a ser outro. Mas, continuamos apenas com a pergunta, sem resposta. Mas quem é esse outro que fala então?

Maurice Blanchot, sobre a obra de Samuel Becket, faz algumas considerações sobre pergunta semelhante e sua possível resposta:

Quem fala aqui? Quem é esse Eu condenado a falar sem repouso, aquele que diz: “*Sou obrigado a falar. Nunca me calarei. Nunca?*” Por uma convenção tranquilizadora, respondemos: é Samuel Becket. Assim parecemos acolher o que há de pesado numa situação que, não sendo fictícia, evoca o tormento verdadeiro de uma existência real. A palavra “experiência” faria alusão a algo que é verdadeiramente experimentado. Mas, dessa maneira também buscamos reencontrar a segurança de um nome, e situar o “conteúdo” do livro naquele nível pessoal em que o que acontece ocorre sob a garantia de uma consciência, num mundo que nos poupa da infelicidade maior, a de ter perdido o poder de dizer Eu. (BLANCHOT, 2005, p. 312)

De acordo com o que diz Blanchot, a resposta dessa pergunta com o nome da pessoa seria, de qualquer forma, fazer alusão ao ser empírico e considerar suas experiências, algo que é experimentado realmente. O nome é o que nos dá a segurança de atribuir algo a alguém, voz a autor. Quando se perde o poder de dizer Eu, quando o escritor passa ao Ele, não se pode nomear, e isso causa instabilidade, desconforto, insegurança. Luis Fernando Verissimo não fala porque ao escrever já não é ele que fala, pois ao entrar no processo de escrita, apenas um outro que fala, é jogado para fora do mundo em um ambiente que é só de linguagem. A pergunta, então, continua a ecoar, porque não importa quem fala, nomear pode não ser tão necessário, e ouvir as vozes em sua profusão de contradições talvez ofusque o desejo de estabilidade e segurança que podemos ter em um nome.

Sendo assim, nos vem ao papel a pergunta que nos vem à mente desde há muito: Quem fala aqui? Quem fala em **Borges e os orangotangos eternos**? E a resposta, já nos foi dada logo acima por Blanchot: por convenção a uma exigência do mundo onde vivemos, respondemos Luis Fernando Verissimo. Mas essa é uma resposta superficial. Quem fala nessa obra é Verissimo (enquanto ser de papel), quem fala é Vogelstein, quem fala é Borges, Poe, Zangwill, Lovecraft, Conan Doyle. Todas essas

vozes estão presentes nessas vozes que narram essa história. Ou talvez o “orangotango eterno” tenha pegado de alguma escrivaniha ao acaso a tinta e o papel de que precisava para fazer mais essa obra. Todos falam aqui. E esse excesso se torna falta, deixando essa escrita sem órfã, à deriva.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este beijo em tua fronte deponho!  
Vou partir. E bem pode, quem parte,  
francamente aqui vir confessar-te  
Que bastante razão tinhas, quando  
comparaste meus dias a um sonho.  
Se a esperança se vai esvoaçando,  
que me importa se é noite ou se é dia...  
ente real ou visão fugidia?  
De maneira qualquer fugiria.  
O que vejo, o que sou e suponho  
não é mais do que um sonho num sonho.

(Edgar Allan Poe.)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> POE, Edgar Allan. “Um sonho num sonho” *In Poemas e ensaios*. 4ª ed. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis que a hora do fim é chegada, e como não podemos, assim como Vogelstein, entregar nosso texto para que Borges ou Verissimo o façam, colocaremos, nós mesmos, “*la cola*” nele.

Depois de todas as considerações, análises e diálogos com os esse texto e com muitos outros, deparamo-nos com o momento em que o crítico literário deve fazer seu papel. Como reflexos longínquos da mente de Procusto, munidos com nosso leito castrador transfigurado em páginas e tinta, devemos, então, dizer a que viemos. No entanto, para não nos deixar dominar completamente por esse fantasma que nos assombra, é fundamental ter consciência de que o nosso trabalho não contém a verdade absoluta sobre o texto literário e que a nossa fala produzida sobre ele representa apenas uma parcela mínima das infinitas possibilidades que ele oferece. A literatura nos oferece apenas o infinito, e nosso olhar sobre ela é a uma parte ínfima desse infinito perturbador, desestabilizante.

Encontramos na escrita de Vogelstein alguns elementos que nos chamaram atenção por seu caráter perturbador, como os espelhos traiçoeiros de sua linguagem e as vozes que deixam ecoar em suas falas outras falas, outros discursos, outros textos. A perversidade da escrita de Luis Fernando Verissimo não se contenta em transformar um escritor em personagem coloca-o na posição de autor para que esse, agora, escritor-personagem-autor finde seu texto.

**Borges e os orangotangos eternos** é uma obra de um gênero literário com características bem definidas, mas nem por isso está presa às barreiras da classificação.

Aliás, vimos que a linguagem literária não se deixa aprisionar por completo. As possibilidades de interpretações que a obra de arte oferece marcham no campo do infinito. Por isso nosso olhar, por mais atento que procure ser, será sempre estaremos a buscar uma interpretação, uma possibilidade de significação.

Afora as controvérsias dos teóricos do Pós-moderno, pudemos perceber que a literatura contemporânea apresenta inclinações às ideias desse pensamento. Muitos de seus elementos de escrita se afinam com as ideias de alguns pensadores do pós-moderno, escrita deslizante, instabilidade de uma narrativa contínua, impossibilidade de acabamento e multiplicidade de enunciadores são alguns deles. Maurice Blanchot foi nosso eleito, sem democracia, representante desse pensamento, mesmo sem assim se considerar. Suas concepções de literatura permitiram esse posto. Para ele, a literatura é uma linguagem impossibilitada de falar coisas verdadeiras, de ser útil, privada de morte, visto que não é desse mundo. O escritor blanchotiano deixa de dizer Eu e passa a dizer Ele.

Os espelhos estão presentes nessa obra em vários níveis, na narrativa e, principalmente, na linguagem. Verissimo dá nome e vida a seu narrador: Vogelstein. Encantado pela escrita de Borges e de Poe, o pacato professor de inglês se vê dentro de um dos labirintos dos contos de Borges, mas só que ao contrário, como na imagem refletida de um espelho que quer parecer convincente, mas que, na verdade é traiçoeiro. Vogelstein é quem constrói esse labirinto de palavras. Dentro dele, um mistério a ser resolvido: um crime acontece dentro de um quarto trancado por dentro, assim como acontece na história de Poe, assim como na história de Zangwill. Mas nessa história de Vogelstein, o morto é um crítico literário e no quarto há espelhos que duplicam a cena, tornando tudo ainda mais ambíguo. Os investigadores são fascinados por narrativas

policiais, por literatura, e suas pesquisas se dão em meio literário a textos e referências a eles.

Vogelstein escreve com um propósito: escrever para chegar à verdade e, assim, desvendar o mistério. E essa é sua armadilha, pois sua escrita é privada de verdades edificantes, já que é literatura. Vogelstein não consegue dar desfecho à sua escritura e pede para que Borges o faça. Pede para que ele ponha no seu discurso *la cola* definitiva, para que seja encontrada, assim, a solução do mistério. Mas Borges também não consegue findar a história. Seu discurso não passa de especulação e não chega a ser escritura. Sua fala continua fora da história. O segredo da escritura permaneceu imerso nas profundezas da noite. Na literatura, só o silêncio fala e sua essência continua nas profundezas da noite e não pode chegar à luz do dia porque seu herói, ao ir ao seu encontro, não resiste ao seu fascínio. Então o herói cumpre seu destino.

Há muitas vozes que falam nessa escrita de Verissimo. Tanto falam os narradores, Vogelstein e Borges (o personagem), quanto falam os autores dos textos que eles evocam. No texto de Verissimo estão presentes as vozes da literatura, de Borges, de Poe, Zangwill e outros que aparecem como citações, referências e menções.

A escrita de Luis Fernando Verissimo em **Borges e os orangotangos eternos** é feita de várias vozes, umas que falam deliberadamente, outras que ecoam. É uma escrita órfã: pelo excesso de vozes que nela falam, pela renúncia de Vogelstein em dar um acabamento à sua escrita, por Borges não chegar a concluí-la, por não ter um pai que seja responsável por ela, já que na literatura só o silêncio fala. Talvez possamos pensar que, desse modo, todos os textos literários seriam órfãos. Eis uma indagação que prenuncia novos horizontes para nossos futuros questionamentos.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta, 2003

BARTHES, Roland. A morte do autor In: **O Rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1999.

\_\_\_\_\_. La Bête de Lascaux. In: **Une voix venue d'ailleurs**. Paris: Gallimard, 2002.

\_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOILEAU-NARCEJAC; KEHDI, Valter. **O romance policial**. São Paulo: Ática, 1991.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Ed Globo. 1986.

\_\_\_\_\_. **O livro de areia**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CEIA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=357&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=357&Itemid=2) Acesso em: 04/05/2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. **O Pós-modernismo** In BONNIC, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: **Ditos e escritos III**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa. São Paulo: Ática, 1997.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. **Operadores de leitura do texto dramático**. In BONNIC, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Flores da escrivanhinha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2001.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

\_\_\_\_\_. **Poemas e ensaios**. 4ª ed. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009.

PRADO, Adélia. Arte como experiência religiosa. In: **Diante do mistério: Psicologia e senso religioso**. SP: Loyola, 1999. pp. 17-32.

PROUST, Marcel. O método de Sainte-Beuve. In: **Contre Sainte-Beuve**. Notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. SP: Iluminuras, 1988.

REIMÃO, Sandra. **Literatura policial brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase e Cia**. 7ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Borges e os orangotangos eternos**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

ZANGWILL, Israel. **O grande mistério de Bow**. Trad. J. Lima da Costa. Lisboa: Edição livros do Brasil Lisboa, 1991.