

As apropriações de Borges:

direitos intelectuais e escrituras falsas de propriedade em um caso de desapropriação

Luis Felipe Silveira de Abreu¹

Resumo

O texto busca apreender algumas características, alcances e limites das práticas de apropriação literária contemporânea, entendendo-os a partir do caso dos escritores processados pelo uso das obras de Jorge Luis Borges. *El Aleph* engordado, de Pablo Katchadjian, e, *El hacedor* (de Borges), *Remake*, de Agustín Fernández Mallo, foram construídos a partir de textos do autor argentino, um dos mais destacados proponentes das poéticas de reprodução, mas viram a própria prática da cópia desafiada por seu ato, ao serem interpelados pela Fundação Borges. Interrogando as implicações sobre este acontecimento, buscamos compreender uma rede de problemas que a “apropriação da apropriação” acaba por desvelar, como a relação entre direitos intelectuais e a figura do autor, bem como a dinâmica entre a propriedade artísticas e a legal. Concluimos pela necessidade de não pensar a apropriação essencialmente, mas entender como seu desempenho contemporâneo distende suas possibilidades a partir de uma manipulação mais aparente da noção de propriedade; a apresentação de escrituras falsas de propriedade. Com isso, se pode superar uma concepção dicotômica ou moralista de casos de reescrita, para compreendê-los na radicalidade de sua desapropriação.

Palavras-chave

Apropriação; Desapropriação; Jorge Luis Borges; Direitos Intelectuais; Propriedade.

¹Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: paraluisabreu@gmail.com.

Apropiaciones de Borges:

derechos intelectuales y escrituras de propiedad falsas en un caso de expropiación

Luis Felipe Silveira de Abreu¹

Resumen

El texto busca comprender algunas características, alcances y límites de las prácticas de apropiación artística contemporánea, entendiéndolas desde el caso de escritores procesados por el uso de las obras de Jorge Luis Borges. El Aleph engordado, por Pablo Katchadjian, y El hacedor (de Borges), Remake, por Agustín Fernández Mallo, fueron construidos a partir de textos del autor argentino, uno de los defensores más destacados de la poética de la reproducción, pero vieron la práctica de copia impugnada por su acto, cuando fueron cuestionados por la Fundación Borges. Al interrogar las implicaciones de este evento, buscamos comprender una red de problemas que la “apropiación de la apropiación” termina revelando, como la relación entre los derechos intelectuales y la figura del autor, así como la dinámica entre la propiedad artística y legal. Concluimos por la necesidad de no pensar esencialmente en la apropiación, sino entender cómo su desempeño contemporáneo extiende sus posibilidades a partir de una manipulación más aparente de la noción de propiedad; la presentación de títulos de propiedad falsos. Con esto, podemos superar una concepción dicotómica o moralista de los casos de reescritura, para comprenderlos en la radicalidad de su expropiación.

Palabras-clave:

Apropiación; Expropiación; Jorge Luis Borges; Derechos Intelectuales; Propiedad.

¹Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: paraluisabreu@gmail.com.

Introdução: quem apropria os apropriadores?

Em 2015, Kenneth Goldsmith lançou um dos mais reluzentes trabalhos de seu projeto de Escrita Não Criativa: *Capital: New York, the capital of the 20th century* (2015). No volume, dividido em seções temáticas, citações pinçadas de textos alheios ajudam a compor um painel sobre a cidade estadunidense e seu papel como epicentro cultural no último século. Citações e nada mais, que variam entre frases soltas e parágrafos inteiros, arrançadas de modo a confundir suas fontes, costuradas em uma textualidade distinta, sem qualquer inserção “original”.

Se por um lado este dispositivo reflete os trabalhos usuais de Goldsmith, *Capital* acaba por apresentar uma torção no seu copismo. Uma duplicação, diríamos: para além das centenas de fragmentos alheios que compõem a totalidade da obra, de fontes tão díspares quanto roteiros de Woody Allen e artigos da Wikipedia, o próprio *conceito* do livro foi roubado de outro lugar. A capital do século XX alude àquela no centro do século XX: a Paris composta por Walter Benjamin no projeto homônimo, recolhido em *Passagens* (2009). Escrito entre os anos 1920 e 1940, o livro reúne, em seções, recortes e transcrições diversos – bem como o *Capital* de Goldsmith, aprofundando a homenagem que este presta ao filósofo alemão, sempre aludido como um dos primeiros e mais importantes predecessores das práticas de apropriação (cf. GOLDSMITH, 2011).

O que este eco nos apresenta? Que a prática do apropriação aposte em um mimetismo destes, não é surpresa; afinal, a “falta de originalidade” é seu objetivo. Por outro lado, este apontar ao *funcionamento em feedback* de *Capital* abre campo para investigarmos outras características, menos imediatas, destes gestos artísticos. Pois é justo em uma relação tensa com a “tradição” da cópia que as práticas contemporâneas de apropriação se constroem; e isto já desde os anos 1980, como lemos com pesquisadores como Marjorie Perloff (2013) e Leonardo Villa-Forte (2019). Se partia de alguns pressupostos estabelecidos pelos copistas anteriores (como a crença em uma liberdade inerente ao fazer artístico), a normalização destas crenças, bem como a multiplicação das reproduções e arquivos, acaba por saturar a proposta. Pela mesma época, o crítico de arte Douglas Crimp (2005) acaba por entender que os novos copistas operam uma *apropriação da apropriação*, que coloca em evidência este embate interno. Ao reenquadrar as apropriações pregressas, colocam o próprio gesto em evidência.

É o que podemos observar noutro caso de apropriação dos apropriadores, enfocando aqueles que ousaram submeter Jorge Luis Borges ao dispositivo de pilhagem que ele próprio aperfeiçoou. Os escritores Pablo Katchadjian e Agustín Fernández Mallo produziram obras *parasitárias* a trabalhos de Borges, reescritas e reproduções, à maneira do autor de *Pierre Menard, autor do Quixote* (2007). Se, de início, parece apenas um exemplo modelo desta apropriação da apropriação, essa experiência sofre

uma reviravolta quando os autores são processados por María Kodama e pelo espólio de Borges, sob a acusação de *infringir direitos intelectuais*.

Neste atravessamento, o apropriação ressignifica a si próprio, e vê o próprio conceito desafiado. Assim que o caso de Katchadjian e Mallo nos interessa, enquanto demonstração dos alcances e limites da apropriação em face de sua condição contemporânea. A concepção literária que “permitia” a Borges operar uma poética de segunda mão validaria, automaticamente, também estas outras cópias? Como ambas práticas refletem distintas relações para o problema dos *direitos intelectuais*? Indo mais a fundo: seria possível falar de uma noção unívoca, universal, de apropriação, ou deveríamos pensar em apropriações distintas, variáveis?

Para entender isto, retomamos as experiências de Katchadjian e Mallo, expondo a constituição de seus projetos, bem como refletindo seus paralelos com a poética borgeana. Como um texto outro, tão “fantástico” quanto estes, realizamos também uma leitura das acusações legais sofridas pelos autores, lidas à luz de uma reconstituição do direito autoral. Da relação que este estabelece com distintas ideias de *propriedade*, concluímos pela necessidade de pensar a apropriação sob tal viés: como ela, sendo sempre *desapropriação do outro e apropriação para si*, deve ser lida não essencialmente, mas no seu desempenho. Na sua (re)escrita, na grilagem de seus documentos.

Borges e eles: as apropriações de Katchadjian e Fernández Mallo e a acusação de Kodama

Podemos começar em 2009, quando Pablo Katchadjian publica *El Aleph engordado*. O libreto, lançado de modo independente por uma pequena editora de poesia bonaerense, corresponde bem ao seu título: aumenta o texto de *O Aleph*, conto lançado por Borges (2008a) 60anos antes. Às 4 mil palavras do texto prévio, Katchadjian ajuntou mais 5.600, transformando o conto breve em uma novela. As alterações se leem sobretudo como adições de adjetivos e advérbios, alongamentos de frases e volteios; o desenho geral da trama borgeana pouco se altera na sua intervenção.

É em espírito bastante semelhante que o espanhol Agustín Fernández Mallo escreveu *El Hacedor (de Borges), remake* (2011), dois anos depois. Também homônimo a uma coletânea do autor argentino, seu livro reescreve conto por conto de *O fazedor* (BORGES, 2008b), mantendo seus títulos e sua ordem de sumário. Alguns textos estão muito próximos dos “originais”, mantendo a forma da trama e mesmo citando longos trechos destas; outros partem de premissas vagas dos contos (“biografia imaginária”, “relato de sonho”) e as reescrevem de todo.

De Katchadjian a Mallo, o que perpassa é a ligação: o propósito de *refazer* o livro,

mas mantendo legíveis seus estilo e estruturas prévios. De onde vem essa inspiração? Da poética do próprio Borges, é a resposta mais direta e mais óbvia:

Ademais, [esse projeto] conectava-se também com assuntos que sempre me interessaram: por sob suspeita o conceito de ‘originalidade’ (Borges sempre afirma que toda literatura são versões, tudo é literatura de segunda mão, ele mesmo versou tudo: de Homero à ficção científica lado B de sua época) [...] (FERNÁNDEZ MALLO, 2012, p. 30).

Copia-se como forma de fazer um texto em homenagem ao copiadador; copia-se dele próprio. É um jogo de espelhos ou uma brincadeira de *matrioskas*, figuras da multiplicação, que ocorre nestes textos. A *apropriação* se sanciona pela própria *apropriação borgeana*, largamente identificada por estudiosos como um caráter central a sua poética (cf. SARLO, 2008; CAPAVERDE, 2017; AZEVEDO, 2018).

Alan Pauls (2000), em especial, realiza um preciso estudo sobre o *fator Borges* e, entre nove características centrais a ele, identifica o uso de materiais de “segunda mão”. E isso não apenas como uma reinterpretação posterior, contemporânea, mas uma polêmica no coração de sua produção: Pauls (2000, p. 104) ilustra o argumento com o ataque que Borges sofreu do crítico Ramón Doll em 1933: “Borges, segundo Doll, abusa das coisas alheias: repete e degrada o que repete: não só reproduz textos de outros como o faz imoderadamente, como se nunca houvessem sido publicado [2]”. E aí vemos que Borges assumiu com gozo a crítica, tomando-a por elogio. Degradou ao texto de Doll, também. Se em 1939 publica um de seus textos mais célebres, *Pierre Menard, autor do Quixote* (BORGES, 2007) – sobre um escritor que se dedica a escrever, letra a letra, o *Dom Quixote*, séculos após Cervantes –, podemos especular uma brincadeira mais aguda sobre essa percepção do caráter secundário de seus textos.

Lendo por estes caminhos, é de se considerar que Katchadjian e Mallo não apenas tenham se valido da força da prosa e da inventividade do textos borgeanos, e nem só tenham homenageado a um totem clássico do cânone hispanófono: seguiram os passos de Borges, copiando não só seus textos bem como *seu processo*, e, com ele, sua compreensão da escritura. Tudo já foi escrito; mesmo se ainda não existe, está em potência, em certa reservadomundo, e então é como se já fosse antigo: “O mundo já está pronto, dito e escrito. [...] Esse estoque, esse mundo-estoque, Borges o chamava ‘tradição’, e às vezes diretamente ‘*linguagem*’ [3]” (PAULS, 2000, p. 113-114, grifo nosso).

Se não pela linguagem, é pela força desta tradição que Katchadjian e Mallo se viram traídos. Em 2011, quando do lançamento de *El hacedor (de Borges), remake*, Mallo e sua editora, a Alfaguara, se viram interpelados judicialmente por María Kodama, viúva do autor e detentora legal de seu espólio material e intelectual. Eram acusados de “uso material de texto protegido por direitos autorais”. Notificados, escritor e companhia decidiram retirar os volumes de circulação; a publicação foi cancelada e o livro passou a circular apenas de forma clandestina, em edições digitais pirateadas. Aproveitando sua ida às leis, Kodama acabou por processar também Katchadjian pelo

seu *Aleph* lançado dois anos antes. Ainda que o experimento tivesse sido produzido em uma tiragem baixíssima (cerca de 200 exemplares) e sua distribuição não tenha sido comercial, foi sancionado de mesmo modo – e, ao contrário de Mallo, seu caso foi aos tribunais, em um desenvolvimento que transportou o caso do terreno borgeano ao kafkiano. O processo contra Katchadjian foi dissolvido em um primeiro momento, mas levou a uma condenação posterior, após apelo da defesa de Kodama. Só se viu inocentando em 2017, quando a Câmara de Apelações decidiu pelo arquivamento das acusações [4]. Ainda que leve a ser lido com as divertidas tintas da contradição e da autoperódia, o caso teve um desenrolar sério: Katchadjian poderia receber uma pena de até 6 anos de reclusão, e se viu obrigado a sustentar uma defesa legal custosa por mais de meia década. Em audiência, devia justificar o projeto artístico, defendendo que sua apropriação era não um crime, mas um procedimento literário – quiçá *O* procedimento literário por excelência. Mas como, se o principal advogado dessa poética fazia ali as vezes de seu acusador?

Essa dúvida se abriga no centro das performances artísticas em questão: como ser censurado por fazer aquilo que mais óbvio pareceria? Fernández Mallo (2012, p. 36) expressa muito bem os termos deste dilema, antes mesmo de ser interpelado por Kodama: “Pensando agora, acho curioso que em todo esse processo de anos de escrita não percebi sinal algum de disparate, ou que em nenhum momento sentisse medo de reescrever um clássico [5]”. Como se previsse e logo rechaçasse a possibilidade da repreensão: sua reescrita não era um disparate, pois estava contida no conceito do projeto. Não o seu apenas, mas mesmo o de Borges.

É em seu *El hacedor* que apresenta o conto *Borges e eu* (BORGES, 2008b), um brevíssimo experimento em que reflete sobre sua vivência enquanto sujeito-Borges, o Eu apartado do escritor célebre que é o *autor-Borges*. Tão próximos, mas tão distantes: “Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator” (BORGES, 2008b, p. 54). O texto se descola do sujeito, viaja para além de seu caráter de idiosincrasia particular, de gosto singular e consciente; no que traduzida em *linguagem*, toda essa memorabilia pessoal se inscreve como escritura e torna-se parte daquele mundo-estoque de que falava Pauls (2000).

Agora, lembremos que é justo *El hacedor* que Mallo refaz; e passa, como não poderia deixar de ser (e é de se especular se não nasceria aí seu interesse pelo livro como objeto de cópia) por *Borges e eu*. Na sua cópia, o trecho acima se transforma:

Agradam-me a música de Esplendor Geométrico, os mapas pixelados, as imagens de grão estourado, o gosto da Coca-Cola e a prosa japonesa do século II; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo tão visionário que, mesmo depois de morto, o transformam no mais ilustre personagem dessa corrente estética chamada *apropriacionismo* [6] (FERNÁNDEZ MALLO, 2011, p. 127)

Há um tanto aí. Além de denotar de forma muito clara o jogo operado no projeto do *remake*, o trecho também declara suas intenções, filiando-as à corrente do apropriação e, no mesmo golpe, atribuindo a própria existência dela à figura de Borges. Mas também há um deslocamento essencial, no que o *Eu* do conto muda daquele Borges-sujeito para Mallo – alteração visível no que a enumeração de preferências da primeira frase troca os gostos borgeanos do “original” por características do próprio Mallo. E não para o Mallo-sujeito, pessoa terrena, mas o *Mallo-autor*: é a voz do narrador-apropriacionista que vai refletindo sua relação criativa para com a linguagem borgeana, entendida bemcomum no circuito de trocas da escritura contemporânea.

Chama atenção mais ainda, observados esses tantos e tão revoltosos movimentos, que seja o Mallo-pessoa-física-no-mundo que tenha sido interpelado pelo Borges-sujeito (como direito legado, encarnado em Kodama), por abusos contra o Borges-autor.

Dos direitos autorais: a insurgência das propriedades textuais

Tal interpelação é o que passa a nos interessar com mais agudeza, como ruído introduzido no próprio conceito de apropriação. Começemos pela primeira acusação no caso de Katchadjian [7].

O poeta foi processado pela Fundación Borges, organização tocada por María Kodama para gerir o espólio do escritor. Aquele que entra em seu site [8] é logo recebido pela explicação: “Fundação dedicada à difusão da obra de Jorge Luis Borges, contribuindo para seu conhecimento e propiciando sua correta interpretação... [9]”. Nestes termos é que Kodama ingressou com ação contra Katchadjian e seu *Aleph engordado*, acusando infração ao Artigo 72 da Lei 11.723/1933, o Regime Legal de Propriedade Intelectual vigente na Argentina [10]. Acusava o escritor de se valer da fama de Borges para se autopromover; de não ter pedido autorização; de não deixar claro, em seu volume, o que havia escrito por si próprio e o que havia tomado d’*O Aleph* progresso. De fazer confundir o que era de outro e o que era seu – e desta denúncia Katchadjian não se esconde. Em contrário, toma por insígnia, pelo que se lê no posfácio de seu experimento: “Com respeito à minha escrita, se não tentei me ocultar no estilo de Borges tampouco escrevi com a ideia de me fazer muito visível: os melhores momentos, me parece, são esses em que não se pode saber com certeza o que é de quem [11]” (KATCHADJIAN, 2009, p. 50).

Talvez tenha sido precisamente este o ponto de cisão para com a memória de Borges. O tal artigo, em seus incisos b) e c), diz respeito à *falsificação* de material, sobretudo pela *má atribuição* dos nomes próprios de autoria, ou pela edição indiscriminada [12]. De fato, as sanções requeridas por Kodama e sua fundação eram

menos de ordem econômica e mais relativas a um “reconhecimento de farsa”; segundo seu advogado, foi proposto um acordo a Katchadjian, sem sanções financeiras, desde que assumisse o “erro” de sua apropriação (cf. EL ALEPH, 2015). Katchadjian, como não poderia deixar de ser, recusou.

Essa questão, da apropriação como *atribuição maldita*, nos interessa precisamente por demonstrar as aporias constitutivas ao discurso legal em torno da propriedade intelectual – e bem como este incide nas práticas de apropriação e nos conceitos que a revolvem e por ela são revolvidos. Isso parece querer dizer respeito a um duplo estatuto do direito autoral, aquele que Roger Chartier (2012) destaca em sua recuperação das discussões foucaultianas sobre a “função-autor”. O direito autoral, como hoje compreendido, passa a ser regulado a partir de 1709, na Inglaterra, com o chamado Estatuto da Rainha Ana: antes disso os editores e livreiros eram os únicos responsáveis pela difusão de textos (e demais objetos estéticos), sendo também donatários de suas vantagens econômicas. O Estatuto passou a permitir que qualquer cidadão registrasse seu direito sobre sua própria produção, estabelecendo também um tempo de duração a ele (14 anos, dobráveis em caso de sobrevivência do registrante). Vendo seu monopólio ameaçado, os editores desarmaram o Estatuto levando ao paroxismo sua proposta: fizeram criar a ideia de um *direito do autor*, inalienável daquele que produziu o texto, e se não perpétuo em termos legais, infinito no aspecto “criativo”. Deste modo, retomavam seu poder de negociação: o autor tornava-se o proprietário de seu escrito, tendo registrado as obras em seu nome, mas, ao assinar com os editores, estes convertiam-se em guardiões daquela propriedade, que não poderia mais ser mercantilizada por outros livreiros.

Tal golpe, que é mesmo o que institui o *copyright* como hoje o conhecemos (o *direito de cópia*), acaba também por criar dois sentidos de propriedade, cindida em termos distintos: a *property*, aspecto legal e econômico da propriedade; e a *propriety*, reivindicação de um controle do aspecto moral e ideológico dos textos, resguardando as reproduções de modo a controlar os sentidos “corretos”. Como coloca Chartier (2012, p. 43-44), estas distintas posses plasman-se num só conceito de *propriedade intelectual* – que entendemos aqui como uma propriedade semiótica –, que é ficcional e discursivo de saída:

Ao mesmo tempo, para defender seu direito tradicional, os livreiros impressores de Londres tiveram de inventar a propriedade literária, ou seja, inventar ou fazer com que seus advogados inventassem [...] o princípio segundo o qual o autor de um texto é seu proprietário perpétuo e tem sobre a posse imprescritível de modo que, a partir do momento em que esse texto fosse cedido a outro, por exemplo a um livreiro da Comunidade, o autor transmitia com o texto esta imprescritibilidade e esta perpetuidade.

A noção dessa propriedade semiótica – fundada em pendengas comerciais, mas atenta às discussões sobre o direito natural e sobre conceitos estéticos, como o de originalidade, que se estabeleciam à época – rapidamente é incorporada não

apenas pelas casas livresiras mas pela sociedade como um todo, tornando-se elemento central à criação da figura do autor como senhor de seus signos. O direito autoral – e a “função autor” que dele depreende-se em tal leitura, invertendo a ordem usual entre esses atores – opera assim como uma espécie de princípio econômico diante da potencial proliferação dos sentidos da escritura. Pela força da *property*, funciona como garantidor da *propriety*.

Não é difícil, retomando a tão estranha história desses direitos, iluminar com ela as sombras do *affair* borgeano aqui em questão; e que Chartier (2012) abra sua reflexão com uma leitura de *Borges e eu* é tanto um indício da inescusabilidade do pensamento borgeano em uma reflexão sobre a disseminação da escrita, bem como da latência da ironia dos processos que envolveram Katchadjian e Fernández Mallo. Seu caso é uma demonstração de força do princípio da propriedade intelectual, bem como da operação simultânea dos dois reclames de posse nela contidos: sob a justificativa de proteger a honra e a integridade da memória da obra (propiciar a correta interpretação...), vai-se à Justiça e, nela, as discussões e sanções se dão na esfera financeira e mercantil.

Se é a ficção da propriedade que deságua na criação da figura do autor, não podemos acreditar na ideia de que caducar a autoria (como o queriam as práticas mais tradicionais da apropriação) resolve o problema, desamarra o texto. Ela, a propriedade, nunca está, ainda que permeie tudo; nesse seu caráter espectral, é onipresente ao processo do sentido. A autoria grassa como critério regulador ora da presença, ora do esfumar, dessa propriedade; lemos isso também com Chartier (2012, p. 35) quando comenta a passagem final de *Borges e eu*:

Eu o cito: “Mas eu, eu devo perseverar em Borges, não em mim (se é que sou alguém). No entanto, eu me reconheço menos nesses livros do que em muitos outros, ou do que no toque cuidadoso de um violão”. Vemos que nesta frase, “se é que sou alguém”, a “função autor” não é mais simplesmente pensada como uma função discursiva, um modo entre outros de atribuição dos discursos, mas como o que dá existência a uma ausência essencial.

Essa inversão desconstrutiva da relação hierárquica entre autoria, propriedade semiótica e a própria escritura, permite um novo olhar sobre o caso de *El Aleph engordado* e *El hacedor (de Borges), remake*. De início, entende-se de onde parte o argumento acusatório (bem como o suporte legal no qual se apoia): a questão de uma propriedade do direito moral de reprodução, enquanto defesa contra uma disseminação colateral dos textos. O gesto de Kodama e da Fundación vai no sentido de uma regulação das interpretações, uma defesa de “honra” do texto; mas também atua a fim de garantir a *própria sobrevivência* de Borges, defronte à *ausência essencial* que é a do Borges-sujeito frente ao Borges-autor. Neste conto, Borges acaba por, ele próprio, inverter a ficção da propriedade: no momento em que torna posseiro de uma obra, sua figura evapora em detrimento da construção de sua função-autor. A

propriedade se inventa, mas inventa o escritor: Borges só existe enquanto proprietário de seus signos.

Não se trata de tomar por correta ou equivocada a acusação ou o processo contra Katchadjian (e Mallo, por extensão); este texto seria um lugar pouco produtivo para fazê-lo. Mas ao investigar as dimensões deste problema à luz do conceito de apropriação, é possível ir além das interpretações moralistas mais imediatas (de um lado, assumir que Kodama estava atrás de dinheiro e atenção; do outro, transferir esta mesma acusação a Katchadjian). O que parecia em disputa nos autos daquele processo, nas entrelinhas das intimações, é o delicado estatuto da propriedade da escritura e suas implicações para as operações de apropriação e reescritura. Afinal, o Estatuto da Rainha Ana tanto indicava a existência dos autores (que, sendo produtores dos textos, têm seus direitos sobre estes reconhecidos), quanto ajudava a *inventar* essa figura, em conjunto ao ardid dos editores, com sua atribuição de direitos de propriedade em termos até então inconcebíveis.

Escrituras falsas de propriedade: para pensarmos as performances de desapropriação

Estas nuances entre as possibilidades das cópias e a saturação que as cópias de cópias fazem ver eram intuídas já naquele momento de sua difusão, pelos anos 1980. Podemos lê-lo bem em um ensaio de Silviano Santiago (1989), que, sendo um dos mais importantes pensadores da antropofagia e da devoração “originais” (cf. SANTIAGO 2000), passa a refletir sobre um delicado desvio nos interesses da citação à época. De uma proposta de guerra permanente, as disputas se miniaturizam – e passam a focar, cada vez mais, a questão da *detenção* do texto como centro de interesse. Segundo percebe, o apropriador da apropriação:

Quer desterritorializar o territorializado pelo seu gesto de transgressão à cerca de arame farpado que guarda a propriedade alheia. Ele levanta antes de mais nada a lebre do “sentido” da propriedade ficcional [...] Na direção em que caminha a propriedade caminha a história do seu significado hoje. Tanto direção quanto significado indicam (daí o sentido de “sentido”) o que o próprio é o impróprio (SANTIAGO, 1989, p. 307).

Esta caracterização se reenquadra no interesse pela *propriedade*: a apropriação é um gesto em direção às “cercas” de propriedade do alheio. Ao cortarem os arames, fazem vaziar o “sentido” contido lá. De modo diametralmente oposto ao estabelecimento do Estatuto da Rainha Ana, ao mirar na *property*, se alveja a *propriety*.

Como isso se dá, como se desmonta a cerca? Pela apresentação de obras apropriacionistas, que Santiago define como “*escrituras falsas de propriedade*” (Ibid., p. 307). O termo é preciso, no que sabe expressar a indecidibilidade fundamental aos atos

de apropriação. A reescrita, querendo-se escritura falsa de propriedade, faz pensar em uma tentativa de *desapropriar sem apropriar* (visível nestes esforços poéticos que viemos cartografando). É uma escritura de propriedade, em nome do apropriador, que retira do posseiro anterior os direitos daqueles signos em questão. Mas é uma escritura *falsa*, pois esse que rouba não seria o dono *de facto* daqueles signos que está desapropriando por meio de tal papel. Por outro lado, se não há propriedade absoluta, isto não quer dizer de uma contínua disponibilidade: quer dizer que só há contínuas desapropriações – e isto é entender que o desapropriado se cristaliza em uma nova cerca de propriedade, para então ser alienado uma vez mais.

Na força desta escrita nova, no *documento de grilagem*, é que podemos confirmar o modo de agir desse “apropriacionismo de terceira mão”. É o que se demonstra com o estudo do caso dos copistas de Borges, que nos permite avaliar a prática apropriacionista muito além de termos como justo ou injusto, “boa” ou “má” cópia: é a possibilidade de entender suas ressonâncias semióticas, poéticas, artísticas. As reescritas de Katchadjian e Mallo, assim como a interpelação de Kodama, demonstram como não há um conceito essencial de reescritura. Toda apropriação – pois toda escritura, em dada medida – seria uma *performance de propriedade*.

Uma demonstração da operação dessas performances está lá na trama de Pierre Menard, que ousou escrever o Quixote. Indiquemos que, nas palavras de Borges, na apropriação se vai ao outro embora não seja o caso de sê-lo:

O método inicial que imaginou era relativamente simples. Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os Mouros ou contra os Turcos, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudou esse procedimento (sei que conseguiu um manejo bastante fiel do espanhol do século XVII), mas rejeitou-o por fácil. Ou antes, por impossível!, dirá o leitor. De acordo, mas a empresa era de antemão impossível, e de todos os meios impossíveis para a levar a cabo este era o menos interessante. Ser no século XX um romancista popular do século XVII pareceu-lhe uma diminuição. Ser, de algum modo, Cervantes e chegar ao Quixote pareceu-lhe menos árduo – por conseguinte, menos interessante – do que continuar a ser Pierre Menard e chegar ao Quixote, através das experiências de Pierre Menard (BORGES, 2007, p. 39)

Não se tratava de ser Cervantes, pois isto seria manter ainda a propriedade (e a função autoral) alhures, em uma forma ainda dócil de apropriação; menos uma desapropriação do que um rápido empréstimo. Menard dá a perceber que precisa desenraizar aquele texto-alvo de toda sua origem, rerepresentando-o menos como uma herança do que como um suplemento; senão novo, outro. Pois é, precisamente, o título do conto como *Pierre Menard, autor do Quixote*.

Por aí, arrisquemos uma leitura de provocação: segundo as normas borgeanas, em *El Aleph engordado* ou em *El hacedor (de Borges)*, *remake*, não deveriam se tratar de ser Borges. Sua performance de propriedade caduca pelas marcações da figura anterior – o que fica muito claro ao percebermos a dimensão que ganha certo trecho

de *Borges e eu* na poética do *remake* de Mallo. Em *O fazedor* (BORGES, 2008b, p. 54) lemos: “Eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica”. Em *El hacedor (de Borges), remake* (FERNÁNDEZ MALLO, 2011, p. 127) vai deste modo: “Borges vive, se deixa viver, para que eu possa seguir tramando nele minha literatura, e essa literatura me justifica”. Essa inversão dos sujeitos altera tudo. Em Borges o ator suportava o autor, e outorgava a ele a posse das palavras. Já o possessivo cunhado por Mallo, na grafia de “*minha* literatura”, só se dá tramado à figura borgeana.

Para avançar na compreensão das ressonâncias da apropriação, é preciso inquirir também onde ela parece poder falhar o próprio projeto de clamar uma não-pertença essencial: quando retira o texto, mas mantém ainda nele certas marcas, denúncias daquela vida pregressa que se negou existir. Podemos então provocar: entender todo o processo legal enfrentado pelos copistas como uma espécie de lição além do túmulo dada por Borges a seus discípulos.

O que Borges produziu incessantemente em sua obra foram *escrituras falsas de propriedade* como performance textual. Feito um grileiro, inventava um termo a lhe outorgar o poder de apropriação: nestes termos, que consistem na sua produção poética, tomava a *propriety* de textos alheios e, em um trabalho de remanejo, assumia sua *property*. Katchadjian e Mallo não dão o segundo passo, diria, ao manter sua figura presente; daí a acusação, pura e simples, de que seus textos de brincadeira com a *propriety* apenas empanam a memória do Borges-autor, bem como a do Borges-sujeito.

À dúvida central envolvida no processo de Katchadjian (como puni-lo por fazer com Borges o que Borges fazia?), a resposta parece apontar que a diferença de *El Aleph* a *El Aleph engordado* é de grau, não de gênero. O estudo da diferença entre as *performances de propriedade* de diferentes práticas de escritura parece assim poder auxiliar a uma compreensão mais complexa do próprio conceito de apropriação, bem como das concepções que ele visa distender. Importaria aí como performa-se a propriedade semiótica em distintos contextos – em distintas *desapropriações* –, e quais as repercussões (poéticas, políticas e linguísticas) dessas encenações.

Pois, se a propriedade é sempre um título falso, como nos demonstram os apropriaacionistas desde Benjamin e Borges, há sempre um novo desempenho. Uma nova invenção: “Há anos que tentei me livrar dele e passei das mitologias televisivas aos jogos com o tempo e o infinito neste intestino de cimento, mas esses jogos sempre foram de Borges e terei que inventar outros [13]” (FERNÁNDEZ MALLO, 2011, p. 128).

Notas

[1] No original: “Además, conectaba también con asuntos que siempre me han interesado: poner abajo sospecha el concepto de ‘originalidad’ (Borges siempre afirmó que toda literatura son versiones, todo es literatura de segunda mano, él mismo lo versioné todo: de Homero a la ciencia ficción serie B de su época)”.

[2] No original: “Borges, según Doll, abusa de las cosas ajenas: repite y degrada lo que repite: no sólo reproduce textos de otros sino que lo hace inmoderadamente, como si nunca hubieran sido publicados”.

[3] No original: “El mundo ya está hecho, dicho y escrito. [...] Ese stock, ese mundo-stock, Borge lo llamaba ‘tradición’, y a veces directamente ‘lenguaje’”.

[4] O affair legal envolvendo as disputas de Kodama com Katchadjian e Mallo foi amplamente acompanhada pela imprensa, em matérias da quais reproduzimos as informações aqui. Cf. CHACOFF, 2013; NUEVO, 2017; GELÓS, s.d.

[5] No original: “Visto desde ahora, me resulta curioso que en todo ese proceso de años de escritura no se me apreciara signo alguno de disparate, o que en ningún momento sintiera miedo a reescribir a un clásico”.

[6] No original: “Me gusta la música de Esplendor Geométrico, los mapas pixelados, las imágenes de grano grueso, el sabor del Cola Cao y la prosa nipona del siglo n; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo tan visionario que, aun después de muerto, lo convierten en el más ilustre personaje de esa corriente estética llamada apropiacionismo”.

[7] Já que o de Mallo se encerrou antes de maiores repercussões; mas a reflexão que segue – e o problema que ela aponta – refere-se igualmente ao exercício escritural de El Hacedor (de Borges), remake.

[8] Disponível em: <<http://www.fundacionborges.com.ar/>>. Acesso em: 03 fev. 2020.

[9] No original: “Fundación dedicada a la difusión de la obra de Jorge Luis Borges, contribuyendo a su conocimiento y propiciando su correcta interpretación...”.

[10] Disponível em: <<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>>. Acesso em: 04 fev. 2020.

[11] No original: “Con respecto a mi escritura, si bien no intenté ocultarme en el estilo de Borges tampoco escribí con la idea de hacerme demasiado visible: los mejores momentos, me parece, son esos en los que no se puede saber con certeza qué es de quién”.

[12] Neste sentido, é bastante semelhante à legislação brasileira de direitos autorais. Ver o artigo 24 da Lei 9.610/98. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/03/leis/l9610.htm>>. Acesso em: 08 fev. 2020.

[13] No original: “Hace años traté de librarme de él y pasé de las mitologías televisivas a los juegos con el tiempo y el infinito en este intestino de cemento, pero esos juegos siempre han sido de Borges y tendré que inventar otros”.

Referências

AZEVEDO, Luciene. Tradição e apropriação: El Hacedor (de Borges), remake de Fernández Mallo. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva (Orgs.).

Escrita não-criativa e autoria: curadoria nas práticas literárias do Século XXI. São Paulo: e-Galáxia, 2018. Edição digital para Kindle.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das letras, 2008a.

BORGES, Jorge Luis. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. A apropriação em El Aleph Engordado. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 52, n. 4, p. 446-453, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-77262017000400446&lng=en&nrm=i so>. Acesso em: 08 fev. 2020.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. A autoria nas reescritas apropriacionistas. In: AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva (Orgs.). **Escrita não-criativa e autoria: curadoria nas práticas literárias do Século XXI**. São Paulo: e-Galáxia, 2018. Edição digital para Kindle.

CHACOFF, Alejandro. A viúva e a vanguarda. **Revista piauí**. n. 78. mar. 2013. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-viuva-e-a-vanguarda/>>. Acesso em: 31 jul. 2020.

CHARTIER, Roger. **O que é um autor?** Revisão de uma genealogia. São Carlos: Ed. UFScar, 2012.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas dos museus**. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

EL ALEPH engordado. Fernando Soto: “Que Katchadjian escriba sus propias obras y después las engorde”. **La Voz**, 2015., On-line. Disponível em: <<https://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/fernando-soto-que-katchadjian-escriba-sus-propias-obras-y-despues-las-engorde>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. **El hacedor (de Borges), remake**. Madrid: Alfaguara, 2011.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. Motivos para escribir, El hacedor (de Borges), remake. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid. n. 729. 2012. p. 29-36.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. **Nocilla Dream**. Editora Companhia das Letras, 2013.

GELÓS, Natalia. #injusticiapoética. Kodama vs. El mundillo literário. **Revista Anfibia**, Buenos Aires. s.d. On-line. Disponível em: <<https://bit.ly/2rnvzpz>>. Acesso em: 02 fev. 2020.

GOLDSMITH, Kenneth. **Capital**: New York, Capital of the 20th Century. London: Verso, 2015.

GOLDSMITH, Kenneth. **Uncreative writing**: managing language in the digital age.

Nova York: Columbia University Press, 2011. Edição digital para Kindle.

KATCHADJIAN, Pablo. **El Aleph engordado**. Buenos Aires: IAP, 2009.

KATCHADJIAN, Pablo. Entrevista a Juan Terranova. **La tercera opinión**, [S.l.], n. 4, s.d. Disponível em: <<https://goo.gl/ZpZ6GC>>. Acesso em: 04 fev. 2020.

NUEVO fallo. Sobreseyeron (otra vez) al escritor que “engordo” un cuento de Jorge Luis Borges. **Clarín**, Cultura, 16 mai., 2017. On-line. Disponível em: <<https://clarin/2P2jv9S>>. Acesso em: 03 fev. 2020.

PAULS, Alan. **El factor Borges: nueve ensaios ilustrados**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século**. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

SANTIAGO, Silviano. As escrituras falsas são. **Revista 34 Letras**. n. 5/6. Rio de Janeiro: Editora 34, set. 1989.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARLO, Beatriz. Borges, **um escritor na periferia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: literatura e apropriação**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.