

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### INTERTEXTUALIDADE: UMA LEITURA BORGIANA DE *MARTÍN FIERRO*

Cecil Jeanine Albert Zinani (UCS)  
cezinani@terra.com.br

RESUMO: A intertextualidade constitui um aspecto muito significativo para os estudos contemporâneos de literatura, na medida em que possibilita uma abordagem diferenciada do fenômeno literário, considerando as possibilidades de diálogo que sucedem entre diferentes obras. Pretende-se, neste estudo, examinar os contos de Borges “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz” e “O fim”, numa abordagem intertextual com a obra de Hernández, Martín Fierro, considerando, principalmente, os estudos de Bakhtin, Kristeva e Jenny.

PALAVRAS-CHAVES: Intertextualidade; *Martín Fierro*; leitura borgiana.

As obras literárias nunca são simples memórias –  
reescrevem as suas lembranças, influenciam seus precursores,  
como diria Borges. O olhar intertextual é então  
um olhar crítico: é isso que o define.

Laurent Jenny

Uma das funções da arte é legar um ilusório ontem  
à memória dos homens; de todas as histórias que sonhou  
a imaginação argentina, a de Fierro, a de Cruz e a de seus  
filhos é a mais patética e firme.

Jorge Luis Borges

## INTRODUÇÃO

Na literatura contemporânea, é possível investigar a ocorrência da intertextualidade numa dupla perspectiva: de um lado, examina-se o fenômeno do ponto de vista da escritura; de outro lado, coloca-se a questão do ponto de vista da leitura, atualizando seu potencial transformador, na medida em que explicita o diálogo entre textos, num processo de enriquecimento mútuo. Entre os estudiosos que apontam essa duplicidade de ângulos de visão, destacam-se Laurent Jenny e Julia Kristeva.

Jenny (1979) é enfático ao afirmar que a repetição é condição da inteligibilidade da obra literária. A ideia de repetição legitima o que se convencionou chamar de intertextualidade, na medida em que estabelece uma espécie de relação de progenitura, quando institui a figura do precursor, ou, ainda, quando estabelece relações dialógicas, permitindo o entrecruzamento de dois eixos: o horizontal que estabelece a relação autor – leitor por meio da palavra poética; e o vertical pela sucessão de textos que compõem o sistema literário, como entende Bakhtin.

As primeiras reflexões sobre intertextualidade, ainda sem essa denominação, podem ser atribuídas a Mikhail Bakhtin (1997), que iniciou essa modalidade de estudo, na década de 30 do século XX, destacando a diversidade de elementos que se entrelaçam na constituição da obra de Dostoievski. Nessa perspectiva, elaborou o conceito de polifonia, que teve desdobramentos posteriores. Julia Kristeva (1974), nos anos sessenta, retomou os conceitos bakhtinianos e construiu a mais recorrente definição de intertextualidade.

Jorge Luis Borges, escritor argentino de cultura enciclopédica e que se considerava, principalmente, um leitor, utilizou de maneira profícua o recurso da intertextualidade, basta lembrar, por exemplo, o conto “As ruínas circulares”, inserido na obra *Ficções*, que dialoga com o sentimento trágico da existência presente no romance *Névoa*, do autor espanhol Miguel de Unamuno. Borges era, confessadamente, leitor de Unamuno. Ou ainda o celebrado conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, também inserido em *Ficções*, em que o texto de Cervantes serve de pretexto para citações, alusões e referências, num jogo paródico que, num grande desafio, confronta a habilidade de leitura de Borges, traduzida em escritura, e a de seu leitor.

Muito embora a intertextualidade seja recorrente em muitas áreas, tais como, artes, cinema, publicidade, no texto literário, encontra um lugar privilegiado. Com base nesse aspecto, pretende-se, neste texto, após discutir algumas questões atinentes à intertextualidade, examinar essa ocorrência em dois contos de Jorge Luis Borges: “O fim”, pertencente à obra *Ficções* (1999), e “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz”, inserido em *O Aleph* (1999), em relação ao poema narrativo *Martín Fierro*, de Hernández (1991), uma das obsessões borgianas.

## INTERTEXTUALIDADE: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A intertextualidade é considerada um dos aspectos da literatura comparada que propiciou uma salutar renovação dessa modalidade de estudo. Em suas origens, a literatura comparada privilegiava a investigação das fontes e influências. É ilustrativo o posicionamento de Van Tieghen (1994), para quem as obras escritas não só sofreram influência de antecessoras como exerceram interferência nas posteriores. Enfatiza o autor: “Com efeito, raramente uma produção do espírito é isolada” (Van Tieghen 1994: 92). Na verdade, um embrião da intertextualidade poderia ser reconhecido naqueles estudos iniciais. A intertextualidade é apontada por Nitrini (2000) como renovação da literatura comparada: “como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de ‘fonte’ e de ‘influência’” (p. 158).

Os estudos de intertextualidade, de acordo com Kristeva (1974), iniciam com Bakhtin. Por ocasião da escrita de *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin aponta a grande inovação do autor de *Os irmãos Karamazov*. De acordo com Bakhtin, “a afirmação (e não-afirmação) do ‘eu’ do outro pelo herói é o tema das obras de Dostoiévski” (1997: 8), complementando como essa cosmovisão se converte numa obra de arte, o que ocorre com a realização do romance polifônico. A essência da polifonia consiste em combinar, originalmente, elementos de diferentes procedências, tais como textos religiosos com “o jornal, a anedota, a paródia, a cena de rua, o grotesco e inclusive o panfleto.” (Bakhtin 1997: 13). O autor explicita esse novo romance europeu criado por Dostoiévski, chamando a atenção para distribuição dos diversos materiais componentes da obra “entre si por vários mundos e várias consciências plenivalentes [...]”. Prossegue: “O mundo da modinha combina-se com o mundo do ditirambo schilleriano, o horizonte de Smerdiakov se combina com o horizonte de Dmítri e Ivan” (Bakhtin 1997: 15). Essa mescla de elementos heteróclitos que compõe a obra, posteriormente, foi denominada por Kristeva de intertextualidade.

Na década de sessenta, do século XX, Julia Kristeva, em *Introdução à semanálise* (1974), retoma os estudos de Bakhtin, especialmente de *Problemas da poética de Dostoiévski*, cunhando o termo intertextualidade, para um fenômeno semelhante ao que Bakhtin denominava polifonia. Retomando os conceitos bakhtinianos de diálogo e ambivalência, os quais, segundo a autora, não estão bem definidos, apresenta seu posicionamento:

Mas esta falta de rigor [dos conceitos de diálogo e ambivalência] é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. (Kristeva 1974: 64).

Gérard Genette procede ao estudo das relações entre os textos, em *Palimpseste* (1992), considerando a existência de cinco modalidades de relações transtextuais:

intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. A primeira delas, intertextualidade consiste na presença de um texto em outro, o autor apresenta, como exemplos, a citação, o plágio, a alusão. A forma mais explícita e literária de intertextualidade é a citação, enquanto a menos explícita e literária é a alusão.

Por sua vez, em *A angústia da influência* (2002), Harold Bloom explora o tema da intertextualidade que denomina “influência poética” ou “a história das relações intrapoéticas”. Afirmo seu interesse por “poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte” (Bloom 2002: 55). O autor apresenta seis proposições para discutir a questão angustiante da ‘influência’. São elas: *clinamen*, que significa desvio, ou seja, em determinado ponto, o poema, sofre uma interrupção, seguindo com o novo poema em outra direção; *tessera*, que rearranja as partes do poema, possibilitando uma nova leitura; *kenosis*, em que há uma ruptura com o poema-origem e um esvaziamento do poema posterior; *daemonização*, apresentando um movimento contrário à superioridade do precursor, atribuindo essa superioridade a outra instância; *askesis*, em que predomina a autopurgação, truncando o talento do antecessor e do sucessor; *apophrades*, em que o poeta posterior assume uma postura de anterioridade. Indiscutivelmente, todos esses aspectos evocam a intertextualidade, na medida em que propõe um diálogo intertextual.

Em “A estratégia da forma” (1979), Laurent Jenny aprofunda uma reflexão sobre a intertextualidade a qual tem servido de fundamento para muitos estudos sobre o tema. O autor considera a intertextualidade a base para a leitura de uma obra literária, uma vez que os parâmetros de interpretação se organizam a partir dos arquétipos formados ao longo do tempo e que mantêm uma relação dialógica. Dessa maneira, a relação da obra com os modelos manifesta-se por meio de um posicionamento de: a) realização, em que a tradição literária é confirmada; b) transformação, em que a obra modifica, amplia ou complementa a tradição; ou c) transgressão, em que a obra subverte a tradição. Esse posicionamento, bastante radical, atrela todas as obras a um processo intertextual, considerando-se que, dessa maneira, fora de um sistema, qualquer obra é impensável.

Jenny (1979) cogita que a intertextualidade condiciona o uso do código e está presente no conteúdo formal da obra. Há diversos tipos de relacionamento intertextual: imitação, paródia, citação, montagem. De acordo com o autor, a determinação intertextual é dupla, por exemplo, uma paródia relaciona-se com o texto parodiado e com os que pertencem ao mesmo gênero. Na verdade, a essência da intertextualidade consiste no “trabalho de assimilação e de transformação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando do sentido” (Jenny 1979: 14).

Também a modalidade de leitura de cada tempo está presente nas formas de escrita, por isso é importante considerar a sensibilidade do leitor à repetição. Dessa maneira, repertório, cultura, memória, procedimentos formais são elementos que materializam o processo intertextual, uma vez que esse depende da competência de leitura. Além disso, a intertextualidade se caracteriza por introduzir um novo modo de leitura, uma vez que cada referência pode remeter tanto ao prosseguimento da

leitura, encarando o fragmento sem maior questionamento; ou o retorno ao texto-origem, observando o fragmento “deslocado e originário de uma sintagmática esquecida”, que possibilita a construção de um novo sentido. O texto citado muda de estatuto, não é mais denotativo, mas conotativo (Jenny 1979: 21).

Considerando que, no processo intertextual, o novo texto pode transformar, ampliar ou complementar o seu antecessor, pretende-se examinar relações intertextuais que ocorrem entre o poema *Martín Fierro*, de Hernández, e os contos “O fim” e “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz”, de Jorge Luis Borges.

## **BORGES E MARTÍN FIERRO**

O poema narrativo *Martín Fierro*, foi escrito por José Hernández em duas partes: a primeira, conhecida como “Ida” ou “El gaucho Martín Fierro”, foi impressa em Buenos Aires, em 1872; a segunda parte chamou-se “La vuelta de Martín Fierro”, publicada na mesma cidade, em 1879. Originalmente, o poema consistia numa crítica à maneira arbitrária como eram recrutados os soldados para o exército. Com o tempo, tornou-se uma obra memorável, talvez, a mais importante da Argentina, que, ao lado de tigres, punhais e labirintos, tornou-se uma das obsessões de Borges.

Em *Prólogos com um prólogo de prólogos* (1999: 97), em nota de rodapé, consta que Borges escreveu prólogos para três edições do poema *Martín Fierro*. No prólogo “José Hernández. *Martín Fierro*”, Borges (1999) traça uma breve biografia do autor, para, posteriormente, discutir a poesia gauchesca, cuja invenção é atribuída a Bartolomé Hidalgo, de Montevideu, em 1812, diferenciando-a da poesia dos *gauchos*, associada aos *payadores*. A poesia gauchesca foi escrita por homens cultos da cidade que se apropriaram dos costumes e da linguagem pampiana, ao contrário da poesia dos *gauchos*, cantada pelos *payadores*, que não necessitavam de utilizar um léxico especial, nem de carregar as tintas na cor local. Segundo Borges, em *Martín Fierro*, é possível perceber os dois movimentos: “Palavras, imagens e alusões pampianas são abundantes na obra, mas, quando o gaúcho começa a cantoria com o Moreno, a pobre vida das estâncias e da fronteira é esquecida e fala-se da noite, do mar, do tempo, do peso e da eternidade” (Borges 1999: 99). Borges aponta, em *Martín Fierro*, não apenas a manutenção da tradição dos *gauchos*, mas a renovação dessa tradição.

Em *O fazedor* (Borges 1999: 195), a saga de Martín Fierro é retomada como um sonho de seu criador:

Estas coisas, agora, são como se não tivessem sido, mas em um quarto de hotel, pelos anos de mil oitocentos e sessenta e tantos, um homem sonhou uma peleja. Um gaúcho levanta um negro com a faca, arremessa-o como a um saco de ossos, vê-o agonizar e morrer, agacha-se para limpar o aço, desamarra seu cavalo e monta devagar, para que não pensem que está fugindo. (Borges 1999: 195).

Esse episódio, um dos mais marcantes no poema, é retomado por Borges no conto “O fim”.

*Martín Fierro* é um texto fundador que retrata o mito do gaúcho como um tipo social sem fronteiras, uma vez que pertence à tradição do Brasil, do Uruguai e da Argentina, caracterizando-se pelo nomadismo, pela ausência de raízes. O poema apresenta, “ao compasso desta viola” (Hernández 1991: 17), as aventuras e desventuras do *gaucho payador* que vivia em seu rancho com a mulher e os filhos, trabalhando nas lides do campo. Certo dia, em uma pulperia, é preso, tornando-se soldado, situação em que sofreu inúmeras arbitrariedades. Deserta do exército e tenta voltar para casa que havia se transformado em uma tapera. Em suas andanças, reencontra antigos companheiros numa festa. Nesse local, duela com um negro e, numa briga de faca, deixa-o morto e sai lentamente, comprovando a sina do *gaucho*: bandido às voltas com a justiça. Na estância 280, ocorre o encontro fundamental: o sargento Cruz, dando busca ao desertor Martín Fierro, encontra-o, e, no meio da peleia, em que a guarnição de Cruz ataca seu alvo, ocorre outro episódio notável do poema. Ao ver a desigualdade da luta, o sargento muda de posição, abandona seus comandados e passa para o lado de Martín Fierro, ambos lutando contra a guarnição. No canto XXX, Martín Fierro encontra o irmão do negro assassinado no duelo a facão, o qual o desafia para outro tipo de duelo, agora, em versos acompanhados pela viola. O poema conclui com os conselhos de Martín Fierro a seus filhos e aos filhos de Cruz.

O episódio do encontro de Martín Fierro e Cruz é tematizado no conto “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz (1829-1874)”, da obra *O Aleph* (Borges 1999). Borges utiliza, como epígrafe para esse conto, um dístico de Yeats: “I’m looking for the face I had / Before the world was made”, que corresponde ao período de vida de Cruz anterior àquela noite memorável, em que ele, finalmente, encontrou sua face.

No conto de Borges, Cruz é concebido “na penumbra de um galpão”. Seu pai teve um pesadelo, prenunciando sua morte no dia seguinte, quando “pereceu numa vala, com o crânio partido por um sabre das guerras do Peru e do Brasil” (Borges 1999: 624). Sua mãe chamava-se Isadora Cruz, e o filho, Tadeu Isidoro. O destino de Cruz, portanto, já estava inscrito no destino de seu pai: a violência. O narrador anuncia que não vai repetir a história de Cruz, mas deter-se numa única noite, ainda que cite a Bíblia como fonte de toda a história “pois é capaz de repetições, versões, perversões quase inesgotáveis” (Borges 1999: 624). A barbárie é atribuída à formação do *gaucho*, ocorrida na monotonia da planície e às margens do rio Paraná. Cruz passou a vida sem ter visto uma cidade ou um bico de gás. Próximo de Buenos Aires, numa viagem com a tropa, matou um peão bêbado que havia zombado dele. O castigo foi sentar praça no exército que “desempenhava estão uma função penal” (Borges 1999: 625). Mais adiante, constitui família e faz carreira no exército, sendo nomeado sargento. Cruz havia corrigido o passado, no entanto, o grande momento de sua vida estava para acontecer, ou como diz Borges (1999: 625): “Esperava-o, secreta no futuro, uma lúcida noite fundamental: a noite em que por fim viu sua própria face, a noite em que por fim escutou seu nome”. Esse momento especial, epifânico, constitui a revelação de sua identidade, pois pode ver seu rosto e reconhecer seu nome. Nesse momento,

o conto estabelece um diálogo com o dístico de Yeats que o abre. Como, para Borges, o conhecimento veiculado pelo livro é imprescindível, o narrador se reporta a Alexandre da Macedônia, que se viu em Aquiles; a Carlos XII da Suécia, que se viu em Alexandre. Cruz era analfabeto, e esse reconhecimento ocorreu “num entrevero e num homem” (Borges 1999: 626). Tadeu Isidoro Cruz não possuía conhecimento livresco, assim, reconheceu o momento e reconheceu em *Martín Fierro* a si mesmo, ou seja, teve consciência de seu duplo: “Tadeu Isidoro Cruz teve a impressão de já ter vivido esse momento [...], compreendeu que o outro era ele” (Borges 1999: 626), passando a lutar ao lado do desertor.

Borges aproveita um dos episódios mais significativos do poema *Martín Fierro* para, num processo intertextual, transformar a obra original, ampliando-a com a introdução de um segmento diferente. O autor, na verdade, presta uma homenagem à obra, no momento em que opera um desdobramento na personagem, quando Cruz rebelar-se contra seu destino e assume sua identidade, compreendendo “seu íntimo destino de lobo, não de cachorro gregário” (Borges 1999: 626). A biografia de Cruz, lida no contexto do poema original, potencializa o significado do ato da personagem, no momento em que se volta para *Martín Fierro* e contra seus comandados, declarando: “Cruz não consente / que se cometa o delito / de assim matar-se um valente” (Hernández 1991: 69).

“O fim”, conto integrante da obra *Ficções*, também persegue a temática de *Martín Fierro*. O narrador posiciona-se a partir da personagem Recabarren, que, deitado, observa o que ocorre através da janela, portanto, de um ângulo de visão bastante limitado, deficiência suprida pelo sentido da audição; seu poder resume-se em agitar uma sineta de bronze para chamar um menino com jeito de índio. O homem está na cama, coberto por um poncho ordinário. Ouve-se também o som de um violão, tocado por um negro que, um dia, chegara e provocara um forasteiro para um desafio, sendo derrotado. Essa data tornou-se importante para Recabarren, pois, no dia seguinte, ao empilhar fardos de ervas, seu lado direito ficara paralisado e perdera a fala. O negro não mais cantou e, desde então, aguarda o retorno do forasteiro para um novo desafio.

Na paisagem que apresenta um brilho abstrato, Recabarren vê aproximar-se um cavaleiro com um grande chapéu e coberto por um poncho escuro. O cavaleiro sai de seu ângulo de visão, e a apreensão do fato complementa-se pela audição do homem, que percebe o cavaleiro apear-se, amarrar o cavalo e conversar com o negro, como se fosse um encontro combinado há muito tempo que se concretizava somente naquele momento. Esse encontro, entre o negro e *Martín Fierro*, retoma o desafio do poema em que pelejaram por meio de versos, tendo *Fierro* sido vencedor. Esse desafio encontra-se no canto XXX do poema *Martín Fierro*, sendo que, na estrofe final (n. 1128), o Moreno revela ser irmão do negro assassinado numa disputa narrada no canto VII.

No conto de Borges, o Moreno espera, há sete anos, para cumprir um duplo objetivo: resolver a pendência do desafio poético e vingar a morte do irmão. É nesse final de tarde, presenciado por Recabarren, num espaço vago e ambíguo da planície,

como convém, que os dois homens cruzam ferros. Martin Fierro não mais se levanta. “Imóvel, o negro parecia vigiar sua penosa agonia. Limpou o facão ensangüentado no pasto e voltou às casas com lentidão sem olhar para trás”. (Borges 1999: 580).

Essa cena recupera a estrofe 218 do poema *Martín Fierro*, desfecho do assassinato do negro:

Limpei o facão nos pastos,  
desatei meu redomão;  
montei sem pressa e saí,  
ao tranco, p’ra o canhadão. (Hernández 1991: 57).

A lentidão da ação para não demonstrar medo e a utilização de facas ou facões denotam uma modalidade de gauchismo muito primitivo, anterior às armas de fogo. Outro aspecto, o herói *Martín Fierro*, que termina o poema, dando conselhos a seus filhos e aos de Cruz, necessitava de um final glorioso, digno de um *gaucho*, qual seja, a morte pelas armas. Borges confere-lhe esse fim, atando dois pontos do poema: a morte do negro e o desafio poético do irmão do morto. Ao mesmo tempo que resgata esses dois aspectos, Borges promove um fim digno de *Martín Fierro*: num fim de tarde, numa paisagem abstrata, semelhante a um sonho, dois homens cruzam armas, num duelo a faca que se insere na memória. Episódio semelhante verifica-se no conto “O sul” (BORGES, 1999), quando João Dahlmann, em viagem mítica ao sul, apanha a faca que o velho *gaucho* lhe atira e sai para a planície. O duelo a faca vai lhe garantir uma morte honrosa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A frequência com que menções ao *Martín Fierro* são encontradas, na obra de Borges, comprova uma das mais relevantes obsessões do autor, transformando-se em matéria intertextual. Em *O fazedor* (1999), encontra-se um texto relativo a *Martín Fierro*, que recupera o autor Hernández, escrevendo seu poema num quarto de hotel. Também estão presentes aspectos do poema: a guerra, episódios sangrentos e, por fim, a morte do negro assassinado a faca e arremessado contra a parede, elementos que constituirão a matéria para o conto “O fim”, juntamente com o desafio poético do irmão do morto. Conclui o texto: “Isto que foi uma vez torna a ser, infinitamente; os visíveis exércitos se foram e permanece um pobre duelo a faca; o sonho de um é parte da memória de todos” (Borges 1999:195). Nesse fragmento percebe-se a relevância da memória para a construção intertextual.

*Martín Fierro* também foi prefaciado por Borges em três oportunidades, na edição de Editorial Sur, em 1962; a fac-similar, da editora Centurión, em 1962; e a de Santiago Rueda Editor, em 1968 (Borges 1999). No primeiro prefácio, Borges (1999: 101) afirma que a primeira edição do poema era muito simples e sem ilustrações, “é evidente que



buscava a atenção da gente do povo, não de leitores cultos.” Segundo Borges, para Hernández concretizar seu objetivo político, necessitava de um *gaucho* genérico, assim, atribui-lhe uma origem mítica. Conclui o prefácio, enfatizando a função da arte em relação à memória dos homens, evocando um universo mítico e imaginário. No segundo prefácio, esse à edição fac-similar, Borges apresenta, como condição para realização de uma obra-prima, que o autor não se proponha a escrevê-la. No entanto, Hernández hauriu o conhecimento de “quarenta penosos anos [que] o haviam carregado de uma experiência múltipla” (Borges 1999: 104). Ao mesmo tempo, enfatiza que o herói *Martín Fierro* impôs-se a seu autor. No terceiro prefácio, o autor aponta *Martín Fierro* e *Facundo* como as obras mais importantes da Argentina. Considera Hernández um transformador da tradição gauchesca, na medida em que não acentua a expressão rural. Também não descreve a paisagem, “ao longo de *Martín Fierro* sentimos a presença dos lhanos, a tácita gravitação dos pampas, nunca descrito e sempre sugerido” (Borges 1999: 107).

Os textos referidos acentuam a relação de Borges com *Martín Fierro*, como leitor privilegiado da obra. A relação intertextual é antes de tudo uma relação de leitura cujo componente fundamental é a memória, aspectos salientados por Borges ao longo de seus textos. Roland Barthes, em *S/Z* (2002), afirma que há duas modalidades de textos literários: os textos legíveis e os textos escrevíveis, ou seja, aqueles que só podem ser lidos e os que impelem o leitor à ação, à produção. É provável que essa situação esteja na base das relações de intertextualidade. Pois assim Borges prosseguiu, criando um apêndice no *Martín Fierro*, com a Biografia de Tadeu Isidoro Cruz. Além disso, promoveu um fim glorioso para seu herói: ser morto em um duelo a faca, no melhor estilo dos *gauchos*.

As relações de intertextualidade entre os contos de Borges e o poema *Martín Fierro* operam numa perspectiva de transformação, em que os novos textos complementam a tradição gaúcha, inserindo no poema uma nova modalidade de leitura: Cruz deixa de ser apenas um sargento que se volta contra o próprio regimento para lutar ao lado de *Martín Fierro*, surgindo como um indivíduo cujo destino encontrava-se inscrito no destino de seu pai, cujo crânio fora partido por um sabre, numa batalha sangrenta, reproduzindo um espaço e um tempo repletos de barbárie. Barbárie também que contextualiza o fim épico de *Martín Fierro*.

## OBRAS CITADAS

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARTHES, Roland. *S/Z*. London: Blackwell, 2002.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1992.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. 6. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro – ABET, 1991.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique* – revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

VAN TIEGHEN, Paul. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tânia Franco Carvalhal (Org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 89-96.

#### INTERTEXTUALITY: A BORGESIAN READING OF MARTÍN FIERRO

ABSTRACT: Intertextuality constitutes a very meaningful aspect for the contemporary studies of Literature, in as much as it makes a different approach of the literary phenomenon possible, taking into consideration the dialogue possibilities which take place among different works. In this study, the novels by Borges, “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz” and “O fim” are analyzed via an intertextual approach alongside the work by Hernández, *Martín Fierro*, taking into main consideration the studies of Bakhtin, Kristeva and Jenny.

KEYWORDS: Intertextuality; *Martín Fierro*; Borgesian Reading.

Recebido em 14 de agosto de 2015; aprovado em 24 de novembro de 2015.