UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Breno Anderson Souza de Miranda

BORGES, HISTORIADOR SUBALTERNO

Belo Horizonte
2024

Breno Anderson Souza de Miranda

BORGES, HISTORIADOR SUBALTERNO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda

Belo Horizonte
2024

Miranda, Breno Anderson Souza de.
B732.Ym Borges, historiador subalterno [manuscrito] / Breno Anderson Souza de Miranda. – 2024.
1 recurso online (472 f.) : pdf.

Orientador: Wander Melo Miranda.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literaturas e Políticas do Contemporâneo.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 454-472.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Borges, Jorge Luis,1899-1986 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura e história – Teses. 3. Literatura argentina – História e crítica – Teses. 4. Espaço e tempo na literatura – Teses. 5. Política e literatura – Teses. 6. Historiografia – Teses. I. Miranda, Wander Melo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Ar863.3

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Priscila Oliveira da Mata - CRB/6- 2706
Biblioteca Professor Rubens Costa Romanelli - FALE/UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *Borges, historiador subalterno*, de autoria do Doutorando BRENO ANDERSON SOUZA DE MIRANDA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura e Políticas do Contemporâneo

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Davidson de Oliveira Diniz - FALE/UFMG

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - UFOP

Profa. Dra. Priscila Ribeiro Dorella - UFV

Documento assinado eletronicamente por **Priscila Ribeiro Dorella**, **Usuária Externa**, em 16/12/2024, às 08:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Aline Magalhaes Pinto**, **Professora do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 09:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Wander Melo Miranda**, **Servidor aposentado**, em 16/12/2024, às 11:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Emílio Carlos Roscoe Maciel**, **Usuário Externo**, em 16/12/2024, às 14:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Davidson de Oliveira Diniz**, **Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3792961** e o código CRC **28131A30**.

Para André (*in memoriam*).
Du Hast Den Farbfilm Vergessen
Para Graci (*in memoriam*).
Para Wander Melo Miranda.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai e à minha mãe.

À minha irmã Cristiane e ao meu sobrinho Asafe.
Ao meu irmão linguista Mateus, que, desde a Irlanda, Reino Unido, EUA e França, me ajudou muito na parte logística e foi ele, ex-aluno da FALE, quem, da Universidade de Cambridge, me sugeriu pedir ao professor Wander Miranda que me orientasse após a partida de Graciela.
À Graci Ravetti (*in memoriam*), minha orientadora desde o mestrado, que sempre nos ensinava que quem estuda literatura é sobrevivente da ontologia. Graci, quando começou a me orientar nesse doutorado, leu meu projeto, gostou muito e me encorajou a seguir em frente. Ela tinha uma capacidade nata para abrir portas e uma generosidade incrível para receber os "sem-lugar" na FALE. Saudades imensas de suas aulas sofisticadas sobre literatura de guerrilheiros, incluindo Borges, tomando *Coca Light*.
Ao Wander Melo Miranda, querido e inestimável orientador. Wander é daquelas pessoas com quem a gente passa uma tarde conversando e parece que já nos conhecemos a vida toda, tamanha sabedoria, leveza, liberdade e acolhimento. Desde os primeiros segundos em que pedi para ser orientado em um momento tão delicado, ele estendeu suas mãos e me recebeu gentilmente até aqui.
Ao meu orientador da USP, professor Júlio Pimentel Pinto, e aos professores Maria Ligia Prado e Marcos Piason Natali, pela arguição criteriosa e rigorosa na qualificação de doutorado, pelas sugestões e ensinamentos, que espero ter, de alguma maneira, absorvido.
Aos membros da banca de defesa do doutorado, Emilio Maciel, Priscila Dorella, Aline Magalhães Pinto e Davidson Diniz pelas observações pertinentes e pela acolhida ao Borges realista, esse *phármakon* perigoso ao bem-estar da mente.
À professora Eliana Dutra, pelo carinho e admiração, quando era aluno das belíssimas aulas de historiografia foucaultiana nas tardes de primavera de BH.
Aos professores de teoria da UFMG, Aline Magalhães Pinto, Marcus Vinicius de Freitas, Miram Ávila, Roberto Said, pelas aulas profundas, inesquecíveis e suporte essencial durante a pandemia.
Às aulas instigantes e desafiadoras dos professores Sergio Miceli (Weber, Borges) e Jorge de Almeida (Adorno – *Teoria Estética*) nas tardes frias de SP.
À Priscila Dorella e à Aline Magalhães Pinto, grandes amigas com quem iniciei a leitura do "fruto proibido" aos historiadores. Muitíssimo queridas, seus sorrisos sempre foram essenciais na minha vida.
À Brigitte, "ma très chère amie et ma professeure de français exceptionnelle".
Ao Alamir e ao Alexandre, pela amizade à distância.
Ao Lucas e à Calis, meus *personal trainers*, pela força, carinho, amizade e apoio.
A todos os meus alunos de história e inglês.
A André Fortunato (*in memoriam*):
"*Ashes to ashes, funk to funky,*
We know Major Tom's a junkie,
Strung out in heaven's high,
Hitting an all-time low".

Essa tese foi realizada parcialmente com apoio financeiro da FAPEMIG.

Ainda que tenha nascido no século XIX, Borges imprime no século XX o seu traço ficcional, tornando-o borgeano.

Eneida Maria de Souza

El *ethos* del coraje no encuentra un escenario en la modernidad. Es simplemente desesperación o delito, locura. El coraje se vuelve un hecho estético.

Beatriz Sarlo

Esa voz, nos decía Ludueña, declinada siempre en lo plural, señala a los espectros que, aún sin poder ser oídos, buscan enunciarse en el decir.

Raúl Antelo

Borges se salvó de que lo fusilaran, pero estuvo al borde mismo. Desde la izquierda, que proclamó distintas veces la necesidad de fusilarlo en Plaza de Mayo…

Héctor Yánover

I am not speaking of evil, whose limited empire is that of ethics; I am speaking of the infinite.

Jorge Luis Borges

Um artista inteiro e consumado está sempre divorciado do "real", do efetivo; por outro lado, compreende-se que ele às vezes possa cansar-se desesperadamente dessa eterna "irrealidade" e falsidade de sua existência mais íntima – e faça então a tentativa de irromper no que lhe é mais proibido, no real, na tentativa de ser real.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

O que significa, para Borges, um dos escritores mais canonizados e influentes da literatura mundial, ser considerado um historiador "subalterno"? Essa designação implica, sobretudo, uma incursão deliberada nas cidadelas sitiadas dos guardiões da moralidade e da ontologia da história literária hegemônica. Borges não é um historiador subalterno no sentido tradicional de marginalização, mas sim um "sem-lugar" que desafia e subverte as estruturas estabelecidas pelas narrativas dominantes. No contexto acadêmico brasileiro, especialmente nos cursos de história e literatura em língua espanhola, a política de Borges é frequentemente ignorada ou tratada como *persona non grata.* Isso se deve, em parte, à sua postura liberal e conservadora, que contrasta com as correntes culturalistas predominantes nessas disciplinas. No entanto, argumentamos que essa postura política está intrinsecamente ligada ao seu projeto libertário de autonomia formal e à construção de uma "anticomunidade" distópica. Essa anticomunidade pode ser entendida como uma "casa epistemológica" aberta a novas formas de historiografia que incluem a teoria da ficção. Nesse contexto, Borges promove uma nova concepção de *mímesis*, na qual o "novo" realismo não busca simplesmente imitar a projeção linear da realidade, mas estetizar a crise dessa própria representação, através do eterno retorno do horror e da recusa a uma visão ontoteleológica da história. Em outras palavras, ele utiliza o realismo "proibido" aos historiadores para questionar as limitações e contradições inerentes à tentativa de capturar a realidade por meio da linguagem, propondo uma nova forma de dessublimar a metafísica da objetividade e do identitarismo, através de uma perspectiva nietzschiana além do bem e do mal.

Palavras-chave: Borges, historiografia, política, distopia, horror, anticomunidade, ética.

ABSTRACT

What does it mean for Borges, one of the most canonized and influential writers in world literature, to be considered a "subaltern" historian? This designation implies, above all, a deliberate incursion into the besieged citadels of the guardians of morality and the ontology of hegemonic literary history. Borges is not a subaltern historian in the traditional sense of marginalization but rather a "placeless" figure who challenges and subverts the established structures of dominant narratives. In the Brazilian academic context, especially in history and Spanish literature courses, Borges's politics are often ignored or treated as *persona non grata*. This is partly due to his liberal and conservative stance, which contrasts with the culturalist currents predominant in these disciplines. However, we argue that this political stance is intrinsically linked to his libertarian project of formal autonomy and the construction of a dystopian "anti-community". This anti-community can be understood as an "epistemological house" open to new forms of historiography that include the theory of fiction. In this context, Borges promotes a new conception of mimesis, in which the "new" realism does not simply seek to imitate the linear projection of reality but to aestheticize the crisis of that very representation, through the eternal return of horror and the refusal of a ontoteleological view of history. In other words, he utilizes the realism "forbidden" to historians to question the inherent limitations and contradictions in the attempt to capture reality through language, proposing a new way to desublimate the metaphysics of objectivity and identitarianism, through a Nietzschean perspective beyond good and evil.

Keywords: Borges, historiography, politics, dystopia, horror, anti-community, ethics

RESUMEN

¿Qué significa para Borges, uno de los escritores más canonizados e influyentes de la literatura mundial, ser considerado un historiador "subalterno"? Esta designación implica, sobre todo, una incursión deliberada en las ciudadelas sitiadas de los guardianes de la moralidad y de la ontología de la historia literaria hegemónica. Borges no es un historiador subalterno en el sentido tradicional de marginación, sino más bien un "sin-lugar" que desafía y subvierte las estructuras establecidas por las narrativas dominantes. En el contexto académico brasileño, especialmente en los cursos de historia y literatura en lengua española, la política de Borges es frecuentemente ignorada o tratada como *persona non grata*. Esto se debe, en parte, a su postura liberal y conservadora, que contrasta con las corrientes culturalistas predominantes en estas disciplinas. Sin embargo, argumentamos que esta postura política está intrínsecamente ligada a su proyecto libertario de autonomía formal y a la construcción de una "anti-comunidad" distópica. Esta anti-comunidad puede ser entendida como una "casa epistemológica" abierta a nuevas formas de historiografía que incluyen la teoría de la ficción. En este contexto, Borges promueve una nueva concepción de *mímesis*, en la cual el "nuevo" realismo no busca simplemente imitar la proyección lineal de la realidad, sino estetizar la crisis de esa misma representación, a través del eterno retorno del horror y la negación de una visión ontoteleológica de la historia. En otras palabras, utiliza el realismo "prohibido" a los historiadores para cuestionar las limitaciones y contradicciones inherentes al intento de capturar la realidad mediante el lenguaje, proponiendo una nueva forma de desublimar la metafísica de la objetividad y del identitarismo, a través de una perspectiva nietzscheana más allá del bien y del mal.

Palabras-clave: Borges, historiografía, política, distopía, horror, anti-comunidad, ética.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **11**

CAPÍTULO 1

REALISMOS DESSUBLIMADOS **26**

1. Fundação além do bem e do mal **34**
2. "Novos" realismos **42**
3. Hospitalidade à história **48**
4. Radicalidade distópica **56**

CAPÍTULO 2

BORGES, HISTORIADOR SUBALTERNO **62**

1. História, estranho *oikos* do possível **77**
2. História, exaustão da utopia **86**
3. Realismos historiográficos **127**
4. *Oikos* da história: República da ficção **140**

CAPÍTULO 3

FOUCAULT E COLERIDGE NA METAFÍSICA FANTÁSTICA DE BORGES **159**

1. Politicidade quântica das partículas **159**
2. Foucault e a revolução radical de Borges **176**
3. Distopias do "manter-se juntos" **181**
4. Ausências e presenças no tempo **184**
5. De volta ao "centro" **190**
6. Homem moderno e finitude **191**
7. Dom da metafísica fantástica **197**

CAPÍTULO 4

***ECONOMIMESIS*: COSTA LIMA E A MOEDA BORGEANA** **209**

1. Preâmbulos sociológicos **210**
2. Giro weberiano **215**
3. *Economimesis* descontrolada **221**
4. Uma moeda borgeana **225**

CAPÍTULO 5

HIERARQUIAS DE VIRTUDES: HISTORIOGRAFIA ALÉM DO BEM E DO MAL **232**

1. Fundação realista no subsolo do nada **250**
2. Portas abertas à história **257**
3. Janelas do sublime **260**
4. Ficção à prova de plágio: "quem de nós escreverá *Facundo*" **264**
5. A história como arte de profetizar o passado **276**

CAPÍTULO 6

GEORGIE: ETERNAL *ENFANT TERRIBLE* **297**

1. Iniciação à historiografia amoral da barbárie **297**
2. Aleph como portal distópico da história **307**
3. Os estilos de Gibbon e Croce **310**
4. O portal do tempo em Droctulft **324**
5. A dessublimação do encontro **329**
6. Borges contra Marcuse e Rancière **336**
7. A matriz nietzschiana **345**
8. Presença intemporal do "*enfant terrible*" **353**
9. Um menino historiador **360**
10. Ascese puritana da barbárie no "centro" **369**
11. A criança revolucionária **383**

CAPÍTULO 7

***FACUNDO*, REVOLUÇÃO DISTÓPICA NA "UNÁNIME NOCHE"** **399**

1. Depois do horror da autoria **403**
2. (Des)compromissos de um sonho publicado, o perigoso prólogo ao *Facundo* **421**

CONSIDERAÇÕES FINAIS: CASA A SER CONSTRUÍDA NA POLÍTICA ESTÉTICA **435**

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **454**

INTRODUÇÃO

> Estos nudos nos recuerden la violencia sistémica inherente en los diversos estratos del proceso de la recepción literaria, como escribe Pascale Casanova. Nunca existe "the right way to read Borges", pero siempre existen (y seguramente existirán) intentos de imposición[1] (AIZENBERG, 2015, p. 114).

Realismo e antirrealismo são duas categorias que coexistem na construção ficcional ao longo da história, muitas vezes em tensão e diálogo. Christine Baron (2010) destaca a irrupção revolucionária do realismo nos séculos XVIII e XIX como uma reação contra o "convencionalismo literário" da época, buscando uma representação mais fiel e crítica das realidades sociais e humanas. No entanto, com a chegada da alta modernidade, consolidou-se a ideia de que a literatura se aprimorava ao se afastar do "conteúdo representacional", valorizando o maravilhoso e o irrealista como caminhos legítimos e desejáveis para a expressão estética. Na contemporaneidade pós-1960, diferentemente do século XIX, o feito estético passou a privilegiar a "atitude antimimética" do texto, enfatizando a fragmentação e a complexidade da experiência subjetiva (p. 28-30).

Esse binarismo que contrapõe o século XIX ao pós-1960 é um dos autoritarismos mais recorrentes e convencionais da crítica pós-moderna, bem como um lugar-comum na academia brasileira. Essa dicotomia simplifica a relação entre realismo e irrealismo, desconsiderando as intersecções e negociações que ocorrem dentro do campo literário. Além disso, tal perspectiva muitas vezes ignora a vitalidade que surge da interação entre diferentes tradições e estilos, que se enriquecem mutuamente em suas divergências e convergências.

Em paralelo, nos debates sociológicos sobre a arte, a abordagem do realismo e do antirrealismo muitas vezes carece de vitalidade, restringindo-se ao medo de "contaminação" por outras disciplinas ou perspectivas. Christine Baron, ao citar as pesquisas de Jean Bessière e Wayne Booth, sugere uma visão mais rica do realismo como um "movimento de negociação de contextos". Nesse sentido, a ficção não deve ser vista como um mero reflexo da realidade ou como uma exclusividade da verdade estética, mas sim como um campo dinâmico nas quais as representações são constantemente negociadas e reavaliadas à luz de seus contextos culturais e históricos. Isso implica que, mesmo quando se propõe o "descarte das representações", deve-

[1] "Esses nós nos lembram da violência sistêmica inerente aos diversos estratos do processo de recepção literária, como escreve Pascale Casanova. Nunca existe 'a maneira certa de ler Borges', mas sempre existem (e certamente existirão) tentativas de imposição".

se revisitar e desafiar os alicerces valorativos e hierárquicos dessas construções antes de simplesmente abandoná-las.

A proposta de Bessière e Booth redefine o realismo não apenas como uma questão de representação fiel da realidade, mas como um espaço de constante diálogo entre o texto e os contextos que o moldam e o recebem. Essa abordagem permite que os leitores reavaliem as bases das representações literárias, reconhecendo que o realismo e o antirrealismo não são opostos fixos, mas sim partes de uma mesma negociação complexa que marca a pluralidade de experiências e perspectivas humanas.

Ao considerar essas ideias, expandimos as relações entre economia naturalista e ficção, buscando pontos de contato em que Borges deliberadamente lança sua "moeda subjetiva" na bolsa de valores da teoria brasileira da *mímesis*. Borges "negocia contextos" realistas em um manejo crítico que, embora relutante, questiona as historicidades convencionais e desafia as categorizações estáticas. Essa negociação envolve dois pontos principais: (1) o desafio de reafirmar a volatilidade quase quântica da subalternidade, muitas vezes celebrada de forma hegemônica e ontológica nas periferias; e (2) a crítica à predeterminação autoritária e moralista que define o que é considerado sublime e digno de nota na literatura.

Christine Baron (2010) nos incentiva a investigar a metodologia liberal das críticas de Bessière e Booth, que tratam os realismos e seus públicos de maneira mais inclusiva e dinâmica. Ao adotar essa perspectiva, é fundamental questionar continuamente o que se entende por incorporação do escriturário do "marginalizado" e como isso dita a moralização das diferenças na literatura. A abordagem de Baron, Bessière e Booth nos permite revisar as construções normativas e hierárquicas que definem as categorias literárias na Academia, promovendo uma visão que valoriza a agência autodeterminada dos sujeitos, conforme sugerido por Kraemer (1990): "Um ato poderoso de conceitualizar pessoas reais é o direito liberal-humanista de não ser diferente, de ser humano – com isso quero dizer agência autodeterminada que é unida a outros por escolha e enriquecida pelo contato"[2] (p. 377-384, 382). Essa citação sublinha a importância de ver os indivíduos como agentes autônomos, capazes de fazer escolhas livres e se conectarem voluntariamente, desafiando as categorizações rígidas impostas pelas ontologias identitárias e críticas sociológicas, que almejam selecionar e determinar o que deve ser estudado.

[2] "One powerful act of conceptualizing real people is the liberal-humanist entitlement to be non-different, to be human – by which I mean self-determining agency, and yet an agency that is joined to others by choice and enriched by the contact".

Wayne Booth (2004) também problematiza a relação entre escolhas metodológicas e juízos éticos, sugerindo que os contatos agenciados pelo leitor com o texto podem desestabilizar a predeterminação do que se entende por engajamentos éticos da crítica e seus ditames providencialistas. Booth questiona onde termina o julgamento técnico e onde começa o julgamento ético, propondo que a experiência literária é uma arena em que esses limites se tornam porosos: "A maioria desses julgamentos parece, à primeira vista, não ter nada a ver com ética. Em que sentido, se houver algum, minhas escolhas aqui estão relacionadas à ética? Como obviamente quero manter você engajado, não são seus julgamentos sobre minhas escolhas simplesmente julgamentos de método e habilidade, e não de ética?"[3] (BOOTH, 2004, p. 39-40).

No contexto da teoria de Bessière (2010), podemos teorizar que uma identidade ficcional que busca uma substituição compensatória à representação do mundo democrático encontra seus limites na constituição do poder político em Borges, que lida para trazer à luz o que outrora estava invisível à teorização hegemônica. Essa "invisibilidade" confronta a ficção com os realismos contemporâneos, tornando a narrativa um espaço no qual o sujeito se define pela própria dinâmica política da ficção e não por uma equivalência direta ou igualitária com o mundo real:

> O que os romancistas e a crítica consideram como a realização do romance e sua relevância é, de fato, o oposto preciso dessa realização: o abandono de toda busca pela contextualização mais ampla possível e a confusão das propriedades do romance com os efeitos das referências à literatura e à ficção que ele constitui. Que o romance se apresente como definido por tais efeitos — e que essa identificação seja detectável na maior parte da literatura (tese bastante comum desde Borges e amplamente ilustrada por uma abundância de novos romances e romances pós-modernos) — equivale a fazer do romance aquilo que se substitui a todo universo, a toda realidade, e se torna o paradigma da identificação do sujeito: o sujeito é de acordo com o efeito de ficção"[4] (BÈSSIERE, 2010, p. 318).

[3] "Most such judgments seem, on first thought, to have nothing to do with ethics. In what sense, if any, are my choices here related to ethics? Since I obviously want to keep you engaged, are not your judgments about my choices simply judgments of method and skill, not of ethics?".

[4] "Ce que les romanciers et la critique tiennent pour l'accomplissement du roman et de sa pertinence est, de fait, le précis contraire de cet accomplissement : 1'abandon de toute recherche de la contextualisation possible la plus large et la confusion des propriétés du roman avec les effets des références à la littérature et de la fiction qu'il constitue. Que le roman se donne pour défini par de tels effets, que cette identification soit décelable dans la plus grande partie de la littérature thèse fort commune depuis Borges et largement illustrée par une abondance de nouveaux romans et de romans post-modernes -, équivaut à faire du roman ce qui se substitue à tout univers, à toute réalité, et devient le paradigme de l'identification du sujet -le sujet est selon l'effet de fiction".

Ao considerar as visões de Booth e Bessière, percebemos que a literatura desempenha um papel complexo na formação das identidades e na compreensão ética do mundo. Booth nos desafia a integrar a ética na experiência literária, enquanto Bessière nos leva a refletir sobre a ficção como uma substituta do real, com implicações profundas para a subjetividade e o poder. A confluência dessas perspectivas oferece uma base rica para investigar como a literatura pode desestabilizar ontologias estabelecidas e abrir espaço para novas formas de engajamento ético e novas formas de teorizar sobre o realismo. Questões prementes para a crítica literária e a teoria da história que pretendemos desenvolver ao longo dessa tese.

O capítulo 1 "Realismos dessublimados" mostra o conceito profundamente complexo de realismo que Borges lega a seus leitores, um realismo que desafia as concepções convencionais e se entrelaça com a dessublimação da própria ficção. Em Borges, a ficção não é um reflexo direto da realidade, tampouco se compromete com a representação fiel de um mundo externo. Em vez disso, ela se posiciona num espaço liminar, no qual a escrita busca estabelecer um diálogo crítico com a realidade histórica, ainda que esse diálogo seja frequentemente interrompido por forças ontológicas que tentam silenciá-lo. O "corpo escrito" de Borges, descrito aqui como subalterno, é uma metáfora poderosa de sua luta para contornar os tabus e censuras que o impedem de se comunicar plenamente com a materialidade concreta do mundo. Esse subalternismo literário não é passivo; é, ao contrário, um ato de resistência silenciosa, em que a linguagem se reconfigura politicamente para desafiar as imposições que buscam confinar sua potência crítica.

O realismo em Borges, portanto, não pode ser entendido como uma simples representação ou projeção do real em direção a uma teleologia do "bem-agir" crítico. Ao contrário, seu realismo rompe com as expectativas de uma crítica moralista ou didática, distanciando-se de qualquer forma de teleologia progressista que pretenda conduzir o leitor a uma ação ética pré-determinada. Borges, ao invés disso, propõe uma radicalização do realismo, em que a ficção não só dessublima o imaginário, mas também cria brechas pelas quais a história — em toda a sua incompletude e complexidade — pode ser percebida de uma maneira nova, desvinculada de narrativas deterministas.

Essa dessublimação, entretanto, não implica uma anulação da potência política da ficção. Pelo contrário, o movimento de Borges é o de inserir sua obra no campo da política de maneira desinteressada, subvertendo as formas tradicionais de engajamento crítico. Ele desenvolve o que poderíamos chamar de "otobiografia", um conceito que alude não apenas à escrita de si, mas também à escrita que se oferece para ser ouvida por uma comunidade crítica que, ironicamente, muitas vezes ignora sua política ou a relega à margem. A "otobiografia" em

Borges não é um grito pela aceitação, mas uma forma de hospitalidade histórica, na qual ele convida os leitores a reabrirem suas casas epistemológicas, ou suas mentes, para a possibilidade de uma escuta ética que transcenda as dicotomias convencionais do bem e do mal.

No capítulo 2, intitulado "Borges: historiador subalterno", propõe-se investigar teoricamente como Borges ativa, em sua obra, o papel de um historiador que questiona as narrativas hegemônicas e identitárias. Diferentemente de historiadores tradicionais, cujo trabalho frequentemente reafirma a soberania da representação do real, Borges adota uma posição subalterna, desafiando a primazia de uma história oficial e monocromática. Ele opera nas margens, buscando uma história que reconheça o pluralismo das realidades esquecidas, das distopias subalternas e dos realismos ignorados pelo cânone literário e historiográfico.

Mesmo como um historiador subalterno, Borges não abdica de sua busca por uma voz crítica, uma voz que anseia ser ouvida em meio ao ruído da censura ideológica e da metafísica dominante. Sua obra oferece uma resistência à padronização das verdades impostas, propondo alternativas narrativas que transcendam os limites das perspectivas hegemônicas. Através dessa interação com a subalternidade, Borges nos convida a repensar as fronteiras da história literária, libertando-nos do fardo de uma visão moralista e censurada da narrativa. Ele questiona a insistência do pensamento dominante em subordinar a literatura ao que é belo e edificante, abrindo espaço para uma história que também abrace o horror, a desordem e o indizível. Sua proposta não se restringe ao que a tradição impõe como forma literária aceitável.

No capítulo 3, "Foucault e Coleridge na metafísica fantástica de Borges", empreendemos uma análise de como o projeto filosófico da metafísica em Borges se transforma em um ramo da literatura fantástica dessublimada. Essa transformação permite discutir os alcances da beleza por meio da metáfora de uma flor do gênio romântico inserida na modernidade distópica. Borges utiliza a figura da flor não apenas como um símbolo estético, mas como um meio de mimetizar as tensões entre o ideal romântico e a realidade opressiva da modernidade, criando um espaço literário onde o fantástico e o realismo se entrelaçam.

Além disso, discutimos a leitura de Michel Foucault sobre Borges, que foi celebrada na academia como uma interpretação inovadora que posiciona Borges no centro do cenário cultural francês que antecipa os eventos de maio de 1968. A abordagem de Foucault apresenta Borges como uma voz que contribui para fomentar uma revolução na história da literatura, estimulando questionamentos sobre as estruturas de poder e conhecimento. No entanto, essa recepção está envolta em uma visão de exotismo e é influenciada pela persistente divisão do trabalho intelectual entre centro e periferia. Argumentamos que, embora a leitura foucaultiana tenha ampliado o alcance de Borges na Europa, ela também perpetua uma dinâmica em que as

produções intelectuais da periferia são interpretadas e valorizadas a partir das lentes de invisibilidade do centro hegemônico.

O capítulo 4, "*Economimesis*: Costa Lima e a moeda borgeana", propõe-se uma análise do conto "A Loteria em Babilônia", de Borges, por meio das teorias de Luiz Costa Lima sobre *mímesis* e do conceito de *economimesis*, tal como elaborado por Jacques Derrida. Ao adotar esses referenciais, a análise busca desvelar como Borges questiona os alicerces da objetividade e do valor, problematizando não apenas a estrutura simbólica da sociedade "babilônica", mas também as formas com que as representações culturais lidam com a "miséria material" da existência humana. O conto, ao narrar uma loteria que intervém caprichosamente no destino dos habitantes, torna-se uma metáfora para o desnudamento dos sistemas arbitrários de valor e poder.

A abordagem de Costa Lima, centrada em uma *mímesis* que não se conforma à mera reprodução da realidade, mas que a questiona e a redefine, dialoga com a *economimesis* de Derrida, que trata das trocas simbólicas e materiais como fenômenos que ultrapassam as noções utilitaristas convencionais. Esse diálogo abre espaço para pensar uma "moeda borgeana" — um símbolo que não representa valor material fixo, mas sim uma economia estética e filosófica que desafia as imposições do realismo e da representação. A "moeda borgeana", nesse contexto, é lançada "no deserto da teoria", um espaço onde o valor e o sentido escapam ao confinamento das lógicas ontológicas e desencantadas, permitindo que a obra de Borges engendre novas leituras críticas que rompam com as amarras do determinismo.

O capítulo 5, "Hierarquias de virtude: historiografia além do bem e do mal", propõe-se uma análise que investiga as possibilidades de uma historiografia amoral e a desconstrução das categorias de "bem" e "mal" na ficção de Borges. Essa proposta teórica não apenas problematiza o papel moralizador da história da literatura oficial, mas também analisa como Borges historiador, por meio de sua obra, questiona as hierarquias e as narrativas de virtude impostas pela ontologia da representação realista. O capítulo concentra-se particularmente no conto "Diálogo de Mortos", no qual as figuras históricas de Facundo Quiroga e Juan Manuel de Rosas se encontram em um acerto de contas *post-mortem.* Nesse diálogo fictício, o personagem Facundo Quiroga revisita as ações violentas que marcaram a vida dele, tentando dessublimar o horror de suas trajetórias, a fim de reivindicar uma nova narrativa, desvinculada da mitologia subalterna à qual a historiografia oficial o relegou.

Essa dessublimação do horror, conforme trabalhada no capítulo, revela uma crítica à mitologização do subalterno. O Borges historiador evidencia como as narrativas oficiais tendem a congelar figuras subalternas em papéis de passividade ou brutalidade, relegando-as a

um registro no qual sua história individual é dissolvida em um conjunto de estereótipos. O "Diálogo de Mortos" oferece, assim, um espaço para que Facundo tente escrever sua própria história, escapando do enquadramento histórico-literário que o rotulou a partir de uma ideologia da subalternidade. Esse movimento busca permitir uma nova forma de historiografia, na qual as figuras canonizadas podem ser compreendidas além da representação de seu determinismo histórico-literário e do filtro moralizante que as reduz a símbolos fixos de barbárie ou heroísmo.

O capítulo 6, "Georgie, the eternal *enfant terrible*", mostra a forma como o Borges historiador transforma a historiografia em ficção, construindo um universo em que a realidade histórica e a subjetividade pessoal se misturam em um jogo complexo de espelhos. A imagem que emerge no reflexo é simultaneamente bárbara, amoral e violenta, espelhando os paradoxos de sua própria face. Essa fantasmagoria, que ele projeta sobre a história e sobre si mesmo, revela um "não-lugar" — um espaço liminar onde ele desafia as convenções literárias e históricas, recusando o papel de subalterno limitado a uma periferia cultural.

Esse gesto é, na verdade, uma metáfora para sua ambição de transcender as fronteiras culturais e metafísicas, tornando-se não apenas um escritor argentino, mas um dos maiores nomes da literatura latino-americana e mundial do século XX. Uma figura essencial nesse processo é sua avó inglesa, quem lhe ensinou a língua que, mais tarde, canonizaria seu nome entre os gênios da literatura ocidental, ao lado de Shakespeare e Whitman. Esse aprendizado da língua inglesa desde a infância não apenas influenciou o estilo e a estética de Borges, mas também lhe permitiu um acesso privilegiado a uma tradição literária estrangeira, que ele reinterpreta e subverte em sua obra. A língua inglesa torna-se, assim, tanto uma ferramenta de emancipação política quanto um signo de seu próprio deslocamento cultural. A figura de "Georgie" — seu *alter ego* "terrível" e sempre "infantil" — personifica essa tensão entre inocência e revolução, entre o menino curioso e o historiador que se lança contra as limitações impostas pela tradição literária. Em seus contos e ensaios, Borges subverte os dogmas do heroísmo romântico, retratando-se não como um herói triunfante, mas como uma figura tragicômica e irônica, alguém que expõe as sombras e os vazios de sua própria representação na história da literatura.

No último capítulo, "*Facundo*, revolução distópica na 'unánime noche'", as luzes abertas ao raiar do dia não devem ser descartadas e funcionam como documentos relevantes para a função que aqui se apresenta: a do historiador-crítico. Através da lupa realista desse trabalho proletário, é possível visualizar a transformação dos pesadelos mais sombrios da escuridão em artes e práticas cotidianas, além do bem e do mal. Se os anos 1960 e 1970 dão continuidade aos sonhos de Sarmiento, como sugere Borges no prólogo ao *Facundo*, os vazios

da calada da noite podem revelar encontros entre lados que, à primeira vista, parecem incomunicáveis.

No "delito" cometido pela leitura apaixonada, após a dessublimação do horror da autoria, algum jovem esquerdista, leitor de Che, Evita, Rodolfo Walsh e Cortázar, pode descobrir que a leitura moralmente proibida do descompromissado burguês antiperonista é mais prazerosa do que imaginava. E, como bem observa David Viñas, a literatura de Borges não é nada inocente em sua leitura do mundo. Reciprocamente, no exílio da "unánime noche", essas vozes subalternas buscam distanciar-se da metafísica romântico-naturalista do "outro". Sonho ou realidade?

Salvo indicação em contrário, todas as traduções presentes nesse trabalho são de nossa autoria. No corpo do texto, sempre que um trecho originalmente escrito em língua estrangeira for citado, apresentamos a tradução para o português em nota de rodapé, garantindo a fluidez da leitura e a acessibilidade ao conteúdo. No entanto, há uma exceção: no caso de Borges, optamos por preservar sua escrita e fala nos idiomas originais — espanhol ou inglês —, mantendo a tradução correspondente em nota de rodapé. Essa escolha visa respeitar as nuances estilísticas e conceituais de sua obra, bem como seu uso peculiar da linguagem. Preferimos também manter no corpo do texto, quando se tratar das obras de Borges, as datas nas quais as obras foram publicadas.

***

É importante ressaltar que em nossa tese argumentamos que a política estética de Borges se constitui como contraposição à estetização da política autoritária elaborada pelos fascismos, tal como analisada por Walter Benjamin em seu ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica"[5]. Para Benjamin, os fascismos buscavam a "estetização da vida

[5] Segundo Seligmann-Silva, "Benjamin, como é bem conhecido, fechou seu texto sobre a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica diagnosticando o nazismo como uma 'estetização da política'". No entanto, o teórico brasileiro argumenta que essa interpenetração entre o estético e o político é mais profunda do que Benjamin imaginou, e que o nazismo representa apenas o ápice de uma longa história de imbricação entre arte e poder. Para Seligmann-Silva, "o campo das artes sempre serviu como dispositivo de reflexão e aprimoramento de dispositivos de identificação". As artes, atuando no campo das formas, podem produzir "moldes identitários" que influenciam não apenas nossos julgamentos estéticos, mas também os éticos e políticos. Essa "gramática das formas" gerada pelas artes molda nossa "leitura e interpretação do mundo". O que vemos como formatações de ideologias que tentam direcionar nossa leitura crítica. Assim, o autor introduz o conceito de "ontotipologia" para se referir à produção de "tipos que estão na base de nossos julgamentos". O que não é muito diferente do que chamamos de ontoteleologia nessa tese. Esses "tipos", moldados pelas interpretações das artes, impactam nossos "juízos éticos e políticos", culminando na "racialização do político", que Seligmann vê como "mais um

política", utilizando a arte e a cultura como instrumentos de propaganda e controle das massas, culminando no culto à personalidade do líder e na exaltação da guerra e da violência. Em contraste, a política estética de Borges, enraizada em uma tradição antivanguardista de ruptura, busca a emancipação do futuro e a liberdade de criação, mesmo em meio ao fastio do novo e ao distanciamento das vanguardas clássicas, como o futurismo beligerante de Marinetti. "Em outras palavras: o valor único da obra de arte 'autêntica' tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo" (BENJAMIN, 2013, p.171).

A "dessublimação do Belo" é, portanto, central na política estética de Borges[6]. Ao contrário da busca por uma "forma de arte pura", desvinculada de qualquer função social ou

triunfo dessa força ontotipológica". Seligmann-Silva critica a "racialização do político" mesmo quando motivada por "boas intenções", como a "defesa das minorias subalternas". Para ele, o problema da "ontotipologia" reside na criação de "tipos e formas pensados como identidades autônomas e fechadas". Essa visão essencialista da identidade pode levar a um "modo de pensar fascista", que se caracteriza pela inimizade ao "outro" e pela incapacidade de "perceber a identidade como jogo de diferenciação" (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 1).

[6] "Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de todas as suas faculdades de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um pressentimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante a dor real. Portanto, tudo o que é terrível à visão, é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível" (BURKE, 1993, p. 65-66). Nessa tese, buscamos uma compreensão do sublime que se afasta do belo e do moralismo kantiano, aproximando-nos da perspectiva de Edmund Burke, que destaca a relação entre o sublime e o terror. Para Burke, o terror possui um papel fundamental na experiência estética do sublime, pois "despoja o espírito de todas as suas faculdades de agir e de raciocinar", levando-o a um estado de passividade e contemplação. Assim, "tudo o que é terrível à visão, é igualmente sublime", independentemente de sua magnitude. A partir dessa concepção de sublime ligada ao terror, investigamos como a estética de Borges se apropria desse elemento, o transforma, o dessublima e o coloca em movimento, tirando-o do "estado de passividade e contemplação". Nesse sentido, entendemos que Borges, enquanto historiador, dá um passo além de Burke, buscando "dessublimar" e "popularizar" o horror por meio de "realismos distópicos". Em sua obra, o horror não se restringe a experiências extraordinárias, sobrenaturais ou metafísicas, mas se manifesta também no cotidiano, nas relações humanas e nas contradições da sociedade. Essa "dessublimação" do horror em Borges se dá por meio da sua inserção em narrativas que se aproximam dos realismos, embora com elementos distópicos e fantásticos. Seus contos, ensaios e poemas revelam angústia e desconforto no leitor. No entanto, ao mesmo tempo em que estetiza o horror, Borges também o torna mais "palatável" aos sentidos, utilizando uma linguagem precisa e elegante, construindo tramas complexas e envolventes e inserindo elementos de humor e ironia. Essa abordagem de Borges em relação ao horror se distancia da tradição do sublime como algo grandioso e inacessível. Ao "popularizar" a imoralidade do horror, Borges o aproxima da experiência cotidiana do leitor latino-americano, criando uma estética que mostra as ansiedades e os conflitos de uma realidade marcada pela violência, pela instabilidade política e pelas desigualdades sociais. Assim, a ideia de sublime que ressaltamos nessa tese é a de um sublime desconstruído, que se manifesta não apenas em experiências extraordinárias e irrealistas, mas também no cotidiano e nas contradições da realidade latino-americana. Borges historiador, com sua "dessublimação" e "popularização" do horror, nos oferece uma nova perspectiva sobre o sublime, mais próxima da nossa experiência histórica e mais relevante para a compreensão das temporalidades que se movimentam no interior da ficção.

determinação objetiva, como a que Benjamin identifica em Mallarmé, Borges se engaja em uma "política da autenticidade". Ele recusa a sacralização da obra de arte e a noção de "aura" associada à ideia de ruptura contida nos manifestos das vanguardas, subvertendo-a através da reprodutibilidade massiva da leitura de textos canônicos. Em diversos momentos de sua trajetória, até em seu "estilo tardio", Borges defende as possibilidades da recriação e da releitura, demonstrando como a tradição política liberal pode ser reinterpretada e ressignificada a cada nova leitura.

A reprodutibilidade técnica, para Borges, não significa a morte da "aura", mas sim sua transformação. A imagem fantasmagórica do ritual mágico e fantástico que se cria perante a consolidação da imagem *pop* de Borges, se atrela à reprodutibilidade técnica de um mito em constante renovação. Essa "aura" *pop*, longe de ser ingênua, resiste em lutas quixotescas pela defesa da liberdade de criação e do pleno direito à leitura. A reprodutibilidade técnica, que para Benjamin emancipa a obra de arte de seu caráter ritualístico, é reinterpretada por Borges como uma via para recriação e ressignificação da magia. Em vez de lamentar a perda da "aura" da obra "autêntica", Borges a dessublima ainda mais, tornando-a palatável a qualquer um, fundindo elementos do mito e do popular em sua própria figura literária. Ele utiliza a massiva reprodução de textos canônicos — desde epopeias até obras infantojuvenis — como um convite a novas leituras e percepções das mentes propícias a ler um novo mundo repleto de liberdade de expressão. Essa prática inaugura o que poderíamos chamar de uma nova "política da autenticidade", na qual o sentido fossilizado e inerte das ideologias é constantemente recriado pelos leitores em um constante movimento libertário de reinterpretação da tradição.

Dessa maneira, a política estética de Borges se opõe frontalmente à estetização dos fascismos. Enquanto os fascismos, segundo Benjamin, buscavam a "metalização do corpo humano" e a exaltação da guerra como expressão absoluta da beleza, Borges, em contos como "Deutsches Requiem", revela o horror e a barbárie da guerra como máscaras profundas, dessublimando a violência e desconstruindo sua "aura" heroica. Assim, ela perde sua suposta beleza e revela seu caráter mimético e desumanizador. Em vez de glorificar a massificação exponencial da destruição, Borges se volta para o potencial construtivo da ficção como um espaço de resistência política capaz de renovar os realismos.

Por fim, a imagem de Borges como um *popstar* literário não deve ser interpretada como superficial ou ingênua, desvinculada de sua política mais radical, mesmo em seu "estilo tardio", quando, prestes a partir desse mundo, ainda estava nos Estados Unidos, divulgando suas "novidades" infantojuvenis para uma plateia de jovens estudantes universitários, ávidos pela desconstrução. Essa "aura *pop*" ainda é um instrumento de subversão das hierarquias culturais,

permitindo que a literatura alcance leitores de diferentes contextos e não nivele por baixo o campo emancipatório da interpretação crítica. Nesse sentido, Borges, como historiador, propõe uma "nova tradição" que não descarta o passado, mas o reinscreve em um processo contínuo de diálogo com uma anticomunidade contra-hegemônica. Seu projeto literário é, assim, profundamente político, pois rompe com as relações de posse que os intelectuais buscam preservar, oferecendo aos leitores o direito de se apropriar criticamente do que leem para romperem com comunidades fechadas e autoritárias. Borges ensina que sua estética amoral pode ser de todos.

A imagem fantasmagórica do ritual mágico e fantástico que se cria perante a imagem *pop* de Borges atrela-se à reprodutibilidade técnica de um mito que, mesmo mostrando sinais de fastio e colapso de criação na velhice, mantém o vigor "ingênuo", "infantil", de propor um renascer, um recomeço, um novo mundo de leitores, onde cada um "pode ser seu próprio Shakespeare", como lemos juntamente com Eneida Maria de Souza, em um excerto que será mostrado adiante. Nessa forma de liberdade, de criação individualista e liberal, não há espaço para a estetização da política, tal como preconizada pelo fascismo, que Benjamin expõe no futurismo de Marinetti, com seu culto às formas das máquinas e à velocidade rupturista do "progresso" da modernidade.

> A proletarização crescente da humanidade contemporânea e a formação crescente das massas são dois aspectos de um mesmo acontecimento. O fascismo tenta organizar as novas massas proletárias sem tocar as relações de posse para cuja abolição elas tendem. Para ele, a salvação encontra-se em deixar as massas atingirem sua expressão (de modo algum o seu direito). As massas têm direito à modificação das relações de propriedade; o fascismo busca dar-lhes uma expressão, ao mesmo tempo conservando essas relações. O fascismo caminha diretamente em direção a uma estetização da vida política. Com D'Annunzio, a decadência penetrou a política; com Marinetti, o futurismo; e com Hitler, a tradição de Schwabing (BENJAMIN, 2013, p. 56).

Acreditamos que, através da politização da estética de Borges, as massas (nós, os leitores) conseguimos subverter essas "relações de posse", as moedas do jogo do fascismo e até mesmo a divisão internacional do trabalho intelectual. Borges nos ensina isso a todo momento, até em seus momentos derradeiros, e nos dá outra possibilidade de pensar nosso direito de sermos leitores de sua política, defendendo nosso ponto de vista, sem a interferência das ideologias hegemônicas dos decanos da moral. Para Borges, a estética da guerra não é "bela", como Benjamin entende a estetização vanguardista de Marinetti: "A guerra é bela porque

inaugura a tão sonhada metalização do corpo humano". Para nosso historiador (anti)humanista, que não é exatamente um poeta clássico das vanguardas nem do futurismo, o processo de dessublimação do horror mostra que podemos tomar posse de nossa liberdade, legada por uma tradição que conserva nosso direito de ir à luta. E essa política *pop* nada ingênua resiste até hoje, em lutas quixotescas que parecem não ter fim para que possamos defender a existência e o direito à fala de nosso Borges historiador "subalterno", que nos ensina que a ficção, longe de ser um privilégio do belo e da moral, é um espaço da ética e da liberdade para todos.

A ascensão do subalternismo como paradigma dominante nos Estudos Culturais, com sua ênfase na resistência e na "fala" dos marginalizados, impulsionou uma significativa reconfiguração do campo acadêmico. No Brasil, essa influência se faz sentir de forma notável: teses e dissertações em Programas de Pós-Graduação em Letras frequentemente se debruçam sobre as vozes silenciadas e as lutas por reconhecimento de grupos subalternizados. Essa guinada epistemológica, embora represente um esforço legítimo de ampliar o escopo da crítica e dar visibilidade às experiências historicamente negligenciadas, também suscita questionamentos sobre os limites de sua representação, os riscos de sua instrumentalização política e a possibilidade de se transformar em uma nova forma de ortodoxia.

Nesse contexto, a proposta de analisar a estética anti-hegemônica de Borges como a de um "historiador subalterno" pode, à primeira vista, soar como uma tentativa de assimilação, de enquadrar o autor argentino em uma categoria preexistente, incluindo-o no rol daqueles que, supostamente, dariam voz aos oprimidos. Afinal, Borges parece um candidato improvável a essa classificação, dada sua declarada aversão a se alinhar a movimentos políticos e sua recusa sistemática em aderir a categorias predefinidas, além de seu notório apreço por uma literatura de viés mais universalista e não-identitária. No entanto, a questão é infinitamente mais complexa e exige uma investigação que vá além da mera inclusão. A tentativa de situá-lo nesse debate não deve se limitar a encaixá-lo em uma taxonomia existente, mas sim interrogar as implicações dessa incorporação, forçando-nos a reavaliar as próprias premissas do subalternismo. O que significa, afinal, considerar Borges um subalterno? Como sua obra resiste, dialoga ou desafia os pressupostos fundamentais dessa corrente de pensamento?

É nesse ponto que a contribuição do crítico literário Alberto Moreiras se revela crucial. Dissidente da corrente decolonial hegemônica nos Estados Unidos, personificada por Walter Mignolo, Moreiras oferece uma perspectiva crítica que nos permite repensar a posição de Borges no campo literário, cultural e político, para além das dicotomias dialéticas. Para Moreiras, Borges não pode ser reduzido a uma identidade fixa dentro da estrutura binária opressor/subalterno. Sua obra, ao contrário, opera como uma força disruptiva que desestabiliza

categorias cristalizadas, abrindo caminho para uma leitura mais radical e nuançada da política, da história e da própria literatura.

Moreiras (2002) descreve Borges como um "vilão no centro" ("*villain at the center*"), uma "presença estranha" ("*kind of strange presence*") que escapa a enquadramentos fáceis. Essa estranheza decorre de sua recusa em se submeter a qualquer sistema de representação fechado — seja ele político, identitário ou filosófico. Borges não reivindica uma posição subalterna no sentido tradicional, militante, engajado; sua obra, no entanto, se insinua em um campo de tensões que coloca em xeque a própria lógica do pertencimento, da representação e da identidade. Sua "fala", se é que podemos chamá-la assim, não emana de um lugar de subalternidade socialmente definido, mas de um "não-lugar", de um espaço intersticial que desafia as classificações hegemônicas.

A chave para compreender essa posição singular está na noção de "infrapolítica", conceito central na crítica de Moreiras (2021) e que dialoga diretamente com as reflexões dele sobre a obra borgeana. Distante do ativismo do subalternismo militante e da política identitária que domina grande parte dos Estudos Culturais contemporâneos, a infrapolítica recusa uma visão normativa e prescritiva da ação política. Ela se concentra naquilo que escapa à lógica do poder formal, do instituído, do representável. Para Moreiras (2021), a política convencional opera sob a lógica do "total imanência de suas próprias condições" (p. 11), ou seja, fundamenta-se em regras que se autorreferenciam e que definem sua própria legitimidade, fechando-se em um sistema autoritário. A infrapolítica, por outro lado, desafia essa clausura ao reconhecer a heteronomia do político — a irredutibilidade do desejo, da opacidade e do "mistério do real", para usar uma expressão de Moreiras, a qualquer tentativa de normatização totalizante.

Esse deslocamento conceitual é fundamental para apreender a relação complexa entre Borges e a política. Em vez de assumir um engajamento direto, programático, Borges desestabiliza os pressupostos que sustentam tanto as narrativas hegemônicas quanto as contranarrativas subalternas tradicionais. Sua escrita opera por meio da ironia, da duplicidade, da paródia e da desmontagem dos discursos totalizantes, sejam eles de direita ou de esquerda. Nesse sentido, Borges não se alinha com uma política subalterna convencional, militante, mas tampouco se inscreve em uma posição de privilégio confortável e inquestionável dentro do sistema literário e cultural. Sua postura é, antes, a de um desertor e sabotador interno, a de um anarquista que corrói as estruturas a partir de dentro, minando suas bases sem jamais se identificar plenamente com nenhuma delas.

Moreiras (2002) recorre à ideia de uma "prática crítica apática", conceito formulado por Raúl Antelo, para descrever esse movimento borgeano. A apatia, aqui, não significa indiferença

passiva, mas uma forma sutil de resistência que se recusa a participar das exigências normativas da representação política tradicional, da militância ostensiva. Como afirma Moreiras (2002), essa prática "permite o estabelecimento de consistência ontológica no próprio deslocamento da ontoteologia. Ela busca a infame e vilanesca duplicidade de uma verdade que não é exaustivamente representável". Em outras palavras, Borges não se coloca como um porta-voz autorizado de uma identidade subalterna fixa, unívoca, mas como alguém que questiona a própria possibilidade de fixação das identidades e a pretensão de uma representação totalizante da verdade.

Essa recusa em aderir a categorias predefinidas é justamente o que torna Borges uma figura tão incômoda e, ao mesmo tempo, tão instigante para o subalternismo hegemônico. Enquanto os Estudos Culturais tendem a operar dentro de um quadro normativo, positivista, moralista, buscando a reparação, a "cura" ou a exclusão, Borges encarna uma política da disjunção, uma forma de pensamento que desafia as regras do jogo sem oferecer uma alternativa estável, um porto seguro na ontologia. É o que Moreiras (2021) chama de "norma sem norma para a ação" — uma ética que não se sustenta em uma base identitária fixa, em um programa político definido, mas em um movimento constante de deslocamento, de interrogação e de desconstrução.

No entanto, essa posição aparentemente não-engajada de Borges levanta uma questão fundamental para o teórico espanhol: pode haver política sem partidarismo? Moreiras responde que a política é sempre partidária ("*partisan politics*"), pois está inevitavelmente enredada em afetos que ultrapassam a razão instrumental, a lógica pura. O erro da teoria política tradicional, segundo ele, é acreditar que a política pode operar de forma asséptica, sem interferência de elementos irracionais, idiossincráticos ou externos. Essa ilusão de puritanismo, de assepsia política, que também está presente em certas leituras do subalternismo, esconde o fato de que toda posição política é atravessada por desejos, medos, lealdades, traições e antagonismos que não podem ser inteiramente racionalizados ou controlados.

A crítica de Moreiras ao subalternismo acadêmico vai além da teoria e toca no próprio funcionamento do campo intelectual, na "práxis" acadêmica dita progressista. Ele denuncia um clima de censura e autocensura, no qual certos discursos se tornam tabu por razões não apenas epistemológicas, mas também institucionais e econômicas. Segundo ele (2016), o debate sobre o subalternismo foi abruptamente interrompido por "interesses profissionais, às vezes disfarçados de políticos", criando um ambiente de conformismo e medo, uma verdadeira "cultura do medo". A consequência desse fechamento é a cristalização de uma ortodoxia que

transforma a resistência em dogma e exclui qualquer pensamento que ameace suas premissas fundamentalistas.

Nesse sentido, a infrapolítica de Borges pode ser vista como uma "outra resistência", uma resistência não à opressão direta, evidente, mas à captura discursiva da resistência dentro de um sistema ontológico que a domestica, a coopta e a torna previsível, palatável e, portanto, inofensiva. Borges, como Moreiras, resiste à imposição de uma gramática política fechada, de um vocabulário predefinido, preferindo uma estratégia mais sutil, ambígua e corrosiva. Ele não se coloca como um aliado incondicional da identidade subalterna, mas como um inimigo figadal de qualquer identidade estabilizada, inclusive aquelas que reivindicam o rótulo de resistência e de vanguarda revolucionária.

Imaginar Borges como um historiador subalterno não é, portanto, um exercício fútil de inclusão acadêmica, uma mera questão do "politicamente correto". É um movimento destemido, que exige uma reavaliação profunda das categorias de identidade, resistência, representação e política. É produtivo vê-lo como um agente de disrupção, um escritor que desafia tanto a ordem hegemônica quanto as formas cristalizadas de contestação, as "capelinhas" ideológicas. A infrapolítica de Borges não se alinha com um projeto de emancipação convencional, com um programa de libertação predefinido, mas abre espaço para um pensamento verdadeiramente radical, revolucionário em sua recusa a ser domesticado. Se Borges é um subalterno, ele é um subalterno paradoxal — um subalterno que não aceita ser falado, representado, enquadrado em nome de nenhuma pauta moral, por mais nobre que seja, e que desafia a própria lógica da voz política como instrumento de reconhecimento e poder. Sua "fala", ou melhor, sua escrita, é a de um "Cavaleiro da Triste Figura" que, com sua "loucura" quixotesca, investe contra os moinhos de vento de todas as certezas, de todas as ortodoxias, sejam elas dominantes ou subalternas. Ele é, para usar uma expressão de Nietzsche, um "espírito livre", que dança nas ruínas de todos os divãs e de todas as prisões conceituais, sem se deixar capturar por nenhuma delas.

CAPÍTULO 1

REALISMOS DESSUBLIMADOS

A menção ao nome inglês "Georgie" nos remete à memória pessoal de como Jorge Luis Borges era carinhosamente chamado no ambiente íntimo de seu lar desde a infância. Em sua casa, histórias eram contadas em inglês e espanhol, mesclando narrativas realistas com ficções, filosofia e distopias. Esse ambiente literário foi fundamental para formar a linguagem que, mais tarde, seria ouvida em todo o mundo: a ficcionalização da intimidade de sua leitura literária, o que trouxe espanto para teorias engessadas e construiu fortes estruturas políticas de autonomia libertária.

A crítica de clássicos nacionais e estrangeiros era uma prática cotidiana na casa de Borges, sem as amarras e direcionamentos do academicismo. O parentesco sanguíneo, enraizado na terra argentina, intensificava ainda mais a potência da *mímesis*, questionando a representação da realidade e ampliando a narrativa de libertação da representação da história através do contato com a ficção. Heróis nacionais, antes confinados à memória dos mais velhos ou a densos volumes de história, emergiam de seus lugares tradicionais e inatingíveis para estimular a imaginação de um menino sedento por traduzir suas experiências de leitura em um ato de fazer uma ficção que mantivesse pleno contato com o sublime. Essas histórias inventadas e comunicadas transportavam o leitor/ouvinte para um espaço-tempo de fronteiras intercambiáveis e infinitas, nas quais ouvir e relembrar histórias tinha um lugar de destaque.

Jacques Derrida (2005) interpreta essa movimentação inventiva e perigosa como "*dynamis*" ou a escuta da vida (bios) escrita pelo outro ("*otobiographie*"). Esse conceito revela um "outro" *autre* desconhecido para os identitarismos, isto é, uma nova face distópica que expõe as máscaras de um terceiro elemento[7], que não se situa em nenhum entre-lugar

[7] "A circularidade não implica nem um começo nem um fim: assim como não há ponto de início ou fim em um círculo, também não existem tais pontos na história de Borges. Na minha leitura, o tema principal de 'As Ruínas Circulares' não é que a realidade é um sonho (embora este certamente seja um tema), mas sim que o 'alguém' que sonha o homem misterioso é um Terceiro Homem, o que, longe de estar à beira de despertar de seu sono, leva, em vez disso, a um regresso e progresso ainda mais aterrorizante de sonhadores e sonhados". "Circularity implies neither a beginning nor an end: just as there is no beginning or end point in a circle, there also are no such points in Borges's story. On my reading, the principal theme of 'The Circular Ruins' is not that reality is a dream (although this is certainly a theme), but rather that the 'someone else' dreaming the mysterious man is a Third Man, which, far from being on the verge of waking up from his slumbers, leads instead to an even more terrifying regress and progress of dreamers and dreamees (FERNÁNDEZ, 2018, p. 15-32).

presumível de positividade ontológica. Em vez disso, em nossa interpretação, ele reside na imaginação de uma nova via democrática libertária, que expande e desafia os limites convencionais do plágio viciado da teoria, arraigado em um moralismo literário pré-determinado, compensador e salvacionista (MARQUARD, 2001), como é comumente ensinado na maior parte dos cursos de Literatura em Língua Espanhola no Brasil. Para o posterior desenvolvimento de nossa argumentação, não podemos esquecer a fórmula consagrada de Silviano Santiago para tentar desviar dos determinismos críticos (2001, p. 434): "Nem o lugar comum dos nacionalismos brabos, nem o lugar fetiche do aristocrata saber europeu. Inventei o entre-lugar do discurso latino-americano que já tinha sido inaugurado por nossos melhores escritores."

A relação entre Silviano Santiago e Jorge Luis Borges é um exemplo claro de como influências literárias e críticas podem transcender a mero plágio e se transformar em um diálogo contínuo e criativo. Santiago reconhece que foi Borges quem o "descobriu", invertendo a lógica comum de influências literárias. Borges, com sua habilidade de mesclar realidade e ficção, forneceu a Santiago não apenas inspiração, mas também a coragem necessária para se apropriar criativamente das obras de outros escritores sem perder-se em um ato de reverência distanciado e politicamente improdutivo.

Dessa maneira, essa apropriação não é um simples ato de plágio, mas um exercício de intertextualidade e homenagem desvirtuosa a si, enquanto ato de escrita que expõe uma forma de compartilhar a coragem. Santiago se vê como um "grileiro" das artes, alguém que ocupa e transforma terrenos literários alheios sem vergonha de sua condição de reles leitor reverenciador. Borges lhe ensinou a importância de ter coragem para adentrar-se nos territórios inóspitos e silenciados da intercessão comunicativa, transformando a leitura em um ato criativo por si só.

O segundo passo do relato de Santiago sugere uma tese sobre a escrita autobiográfica, como nos demonstra *Corpos Escritos* de Wander Melo Miranda (1992). A estranha coragem que Santiago busca em Borges não é apenas literária, mas também pessoal e política, necessária para enfrentar os "sombrios invernos" da década de 1970 e suas próprias depressões. No entanto, a narrativa de Santiago sobre o que teria apropriado da política em Borges termina abruptamente, silenciando-se sobre a polêmica da "monstruosidade" ética associada ao nome público do escritor portenho nos anos cruciais para a afirmação de sua própria escrita autoral. Esse silêncio levanta a dúvida de se a ficcionalização das entranhas do horror, em todas as suas faces, poderia realmente capturar a historiografia dos pesadelos de uma vida literária doada à imaginação crítica das formas de liberdade.

A “coragem” mencionada por Santiago, derivada de um “tímido admirador de tigres ferozes”, é um ponto crucial para “pôr no papel a ideia luminosa (a quem pertence o adjetivo?) de Em liberdade” (SANTIAGO, 2001, p. 434). Esse adjetivo “luminosa”, questionado em sua narrativa, simboliza a busca por clareza e respiração em tempos de escuridão e terror. A partir de Santiago, como “autor” de Borges e Derrida, como constantemente lembrava-nos Eneida de Souza, questionamos se a própria ideia do “entre-lugar” ainda seria atualizável e poderia iluminar caminhos arraigadamente ontológicos em tempos de crise da representação como o nosso, ou se ainda teria força e coragem para enfrentar a eternidade formalista de uma noite teórica improdutiva e interminável, que se substancializa na repetição inócua do mesmo — não podemos esquecer que a noite é a metaforização de Borges para a perda de clareza, sentido e orientação no espaço/tempo sombrio da eternidade política do humanismo.

Ainda tendo em vista as silhuetas dos “corpos escritos” na historiografia literária, a questão sobre a imaginação sociológica do corpo despersonalizado de Borges na escrita da ficção é profunda e complexa. Borges discorre sobre a crise da identidade e despersonalização, questionando a integridade do sujeito ao romper a natureza da representação da experiência humana na ficção. Santiago, ao não deixar essas questões no vácuo, aponta para a necessidade de uma investigação contínua dessas ideias que tendem a ficar inertes. Sem dúvida, esse ato de coragem crítica significa enfrentar o abismo da incerteza salvacionista da ficção perante as arraigadas demandas pela solidificação de um realismo de viés ontoteleológico.

> Permita-me, pois, que aos 85 anos, eu fixe os olhos no espelho retrovisor. Nele enxergo *Em liberdade* e mais duas ou três obsessões minhas. As três vidas de artistas sempre focam os três corpos, suas presenças físicas no processo da respectiva criação artística. A segunda: os três romances focam também a força e a fraqueza do corpo humano em três situações existenciais de risco. Liberto do cárcere, o rosto irreconhecível no espelho de Graciliano. Em processo fracassado de desintoxicação, o corpo em exílio de Artaud, consumido pelas drogas. Tomado pela epilepsia, o corpo já alquebrado pela idade de Machado de Assis. Com esses elementos bem significativos, por três vezes reagi às leituras de obras que não levam em consideração a vida do autor. [...] Por que não trabalhar de maneira imaginativa e analítica o corpo físico do artista, sua fisiologia, o papel dele na composição dos romances, e de modo geral, da arte? Por que não compreender o risco de escrever obras-primas com o perigo de viver? Qual a relação do corpo de Graciliano com a literatura que escreve e com o poder nacional? Qual a do corpo de Artaud com o teatro que faz e com as leis universais, repressoras do comportamento humano? Qual a relação do corpo de Machado com sua literatura e com os limites da doença e da dor? (SANTIAGO, 2022).

Partindo da tentativa de libertação à repressão, nossa tese mostra uma distópica hospitalidade política[8], ou enciclopédia crítica do não-lugar, que Georgie, o "*petit enfant terrible*", funda no deserto da imaginação historiográfica da literatura latino-americana, algo ainda muito presente mesmo na escrita tardia do escritor. Consideramos essa originalidade como um chão hermético fundamental sobre o qual se sustentam leituras críticas que posteriormente alçam a autonomia incontrolável de uma ficção de caráter universal. Assim, esse processo pode ser visto como uma dessublimação[9] historiográfica, que intensifica a queda da contingência das partículas elementares dos nossos terríveis realismos regionais a serem dinamizadas no infinito. Em outras palavras, apesar de tudo, ainda podemos caminhar plenos e serenos na periferia porque existe uma teoria da história narrada pela própria ficção, a ser

[8] Com precisão analítica e uma compreensão aguda dos desafios contemporâneos, o historiador Júlio Bentivoglio (2021) oferece uma reflexão crucial sobre a influência incontornável da distopia nas teorias da história atuais. Seu trabalho expõe a inevitabilidade desse conceito como chave para desvendar as complexidades da historiografia no contexto pós-moderno, alertando para a necessidade de enfrentar o impacto dessas teorias de maneira crítica e construtiva. Não é mais possível que os historiadores continuem ignorando as abordagens pós-modernistas como fizeram no passado, em uma tentativa de preservar uma historiografia objetivista e consensual. Ao contrário dessa resistência, a obra de Borges emerge como um espaço de abertura, como uma "hospitalidade" intelectual para essas novas formas de pensar a história e a ficção. Borges demonstra não apenas uma compreensão profunda das rupturas modernas, mas também uma antecipação do que Bentivoglio chama de "nova imaginação histórica". Ao citar Bentivoglio, "Defenderei aqui a emergência de uma nova imaginação histórica, pós-modernista e distópica, sutil e sistemática, bastante frequente nas elaborações narrativas contemporâneas [...] espaços de recusa e negação, posto que coloca em risco os passados apaziguados e consensuais" (p. 18 e 28), ele sublinha que essas novas construções narrativas não são meros exercícios estilísticos, mas intervenções políticas poderosas. Elas desestabilizam as formas tradicionais de se narrar o passado, abrindo espaço para uma historiografia que, como nas ficções de Borges, questiona a própria possibilidade de uma verdade histórica ontológica.

[9] Nessa tese, analisamos o conceito de dessublimação na obra de Borges, com foco em como suas narrativas transcendem e desafiam as normatividades estéticas e historiográficas. Para isso, utilizaremos os conceitos de Hayden White, LaCapra e Ankersmit, que oferecem perspectivas teóricas importantes sobre a dessublimação. No entanto, um interessante artigo de Italo Moriconi (1998) é crucial para compreender a dificuldade de inserir a subjetividade antimoderna do formalismo borgeano na dialética contemporânea, destacando a emergência de um sublime dessublimado. O que não implica necessariamente a emergência de uma áspera objetividade não-sublimada: "O sublime moderno deveria ser então definido como sublime dessublimado ou como emergência de um sublime na dessublimação. [...]. Na fase capilarizada, é possível que o movimento sublime recupere força no contexto mesmo da cultura do simulacro (MORICONI, 1998, p. 105 e115)". Ao analisar a dessublimação em Borges, observamos como ele desestabiliza as fronteiras entre ficção e realidade. Borges não apenas mescla os dois, mas também questiona a própria natureza da representação do sublime. Ele consegue capturar o sublime não através da elevação ou transcendência tradicional da metafísica, mas pela dessublimação, que revela o que restaria do sublime possível na contingência do horror e na multiplicidade de significados realistas e democráticos propostos pela acentuação da ficção que não se projeta teleologicamente em direção ao belo ou à irrealidade unilateral da forma.

desvendada em diálogo com uma das maiores teorias da crise da representação realista[10] de todos os tempos.

Ao analisarmos as interseções entre a ficção e a realidade na obra de Borges, percebemos como a escrita pode transcender as barreiras do espaço-tempo por meio de sua capacidade de criar universos paralelos. Esses universos nem sempre são agradáveis aos moralismos críticos, mas neles a palavra escrita tem o poder de moldar novas formas de existências que desafiam o determinismo histórico das catástrofes vividas pelo próprio gênero humanista. É crucial esclarecer, de maneira didática para evitar dúvidas, que a estética de Borges — que engloba ensaios, poemas, panfletos, contos e críticas — não nos interessa como "prova" de realidade ou determinismo de verdades sociais. A abordagem borgeana transcende essas limitações, oferecendo uma via alternativa para entender a relação entre literatura e história. Não existe uma fórmula ou normatização rígida para essa abordagem, e muitas pesquisas já foram ou estão sendo desenvolvidas nesse campo.

No Brasil, nossa pesquisa tem como confluência os trabalhos do professor Júlio Pimentel Pinto (2020), um pioneiro no estudo que mergulha e problematiza os lugares tradicionais da história nas improváveis camadas textuais das temporalidades literárias. Nossa metodologia historiográfica também não busca rastrear nenhum purismo "ficcional propriamente dito" de um projeto estético que petrifique a "verdade" dos lugares tradicionais da ficção e da história narrada. Assim, não consideramos a literatura como ilustração para um evento histórico quadrado, recortado e colado, retirado geralmente de algum manual de história política argentina. Nossa abordagem não se baseia nos eventos da história oficial para garantir, afirmar, cobrar ou exigir qualquer moralismo ontológico da literatura. Ao nos afastarmos da

[10] Borges, mais do que qualquer outro escritor latino-americano, transcendeu as barreiras normatizadas da narrativa e derrubou os limites canonizadores da história da literatura metropolitana. Sua habilidade de interagir com o discurso teórico e a prática da escrita ficcional colocou-o no centro das discussões pós-estruturalistas, um feito que nenhum outro escritor da periferia havia alcançado, nem mesmo após o *boom* da literatura latino-americana na década de 1960 (DE DIEGO, 1996, p. 1-13). Borges conseguiu uma integração única entre a ficção e a teoria literária, criando textos que não apenas contavam histórias, mas também dialogavam com questões teóricas profundas. Sua obra incorpora e desenvolve as críticas metateóricas de figuras como Barthes, que questionava a morte do autor e a autonomia do texto; Iser, que formulava a estética da recepção; e Kristeva, com sua teoria da intertextualidade. Borges não apenas absorveu essas ideias, mas as implementou de maneira inovadora em sua ficção, transformando cada conto, poema e ensaio em uma plataforma para a investigação teórica. Um dos aspectos mais marcantes da obra de Borges é sua abordagem da crise da representação, especialmente a partir de sua posição como escritor periférico. Borges articulou uma lógica subversiva das permutações, nas quais a diferença é valorizada na repetição, conforme destaca Alonso (2005, p. 454). Essa abordagem permitiu a Borges transcender a mera imitação das formas literárias metropolitanas, criando um espaço onde a periferia não apenas dialoga com o centro, mas também o desafia e redefine. "Borges incide en una praxis filiada a la del estructuralismo porque su situación de escritor periférico le llevó a articular esa lógica subversiva de las permutaciones que atesora la diferencia en la repetición" (ALONSO, 2005, p. 454).

imposição dos eventos da história oficial sobre a literatura, reconhecemos sua autonomia e capacidade singular, não menos importante, de revelar tabus, não-ditos e verdades ainda mais desestabilizadoras.

Nessa metodologia, consideramos que nem mesmo pesquisas focadas na biografia de Borges já não tratam a literatura simplesmente como um reflexo da realidade. Por exemplo, uma das biografias mais abrangentes e atualizadas de Borges, escrita por Edwin Williamson (2011), professor de literatura espanhola na Universidade de Oxford, aborda diretamente a problemática complexa e desafiadora de lidar com a dialética entre vida e obra. Williamson enfrenta a dificuldade de "resolver" a movimentação das frágeis estruturas miméticas que podem estar deslocadas entre a vida pessoal e a produção literária de Borges, um mestre em apagar as marcas da personalidade na escrita.

O biógrafo de Borges segue adiante em uma narrativa realista nada convencional, dimensionando uma estrutura novelesca e, em certa medida, burlesca do biografado, que faz com que a teorização passe para segundo plano. Ao narrar a obra literária de Borges, ele a justificada através de uma vida repleta de timidez, intrigas políticas, fraquezas, reveses, poucos ganhos, dúvidas e, sobretudo, paixão e fascinação pelas estranhas formas de uma revelação gigantesca e fantasmagórica da ficção. Busca um leitor entendido, que compreenda essa historicidade farta e revelada nas minúcias da narrativa. O Borges humano é o que se tenta mostrar a todo momento, mas que, por pouco, quase não comparece; no entanto, as adversidades do biografado são transformadas em formidável ficcionalidade, quase sobrenatural, que não resseca a argamassa de um raro realismo. Isso se abre enquanto um portal dantesco, nunca escondendo as reviravoltas e linhas soltas dessa forma moderna de narrar a realidade.

O trabalho biográfico de Edwin Williamson sobre Borges é uma explanação profunda e detalhada do escritor argentino, abordada através de uma perspectiva fictícia que desce ao abismo de uma constante reescritura. Williamson conecta Borges ao grande mestre da literatura italiana, Dante, ao sugerir que apenas assim os leitores poderiam compreender a complexidade da armadilha narrativa onde são convidados a entrar. A narrativa traça uma linha cronológica abrangente, que vai desde as espadas heroicas dos bisavôs de Borges, fundadores de sua nação sul-americana, até seus últimos dias em uma Suíça utópica e politicamente neutra.

Williamson enfrenta um dilema intrínseco ao tentar equilibrar as exigências metafísicas da crítica teórica e acadêmica com as expectativas do grande público, acostumado a narrativas mais previsíveis e folhetinescas, como as telenovelas no Brasil. Mas capturar a aura complexa e muitas vezes irrealista de Borges é um desafio que Williamson enfrenta com coragem. Apesar da clareza em retratar uma vida literária que desafia o possível, o texto sofre com deslocamentos

abruptos em fronteiras teóricas que não se integram facilmente. Esse movimento silencioso evita grandes conflitos, mas também perde a oportunidade de averiguar com mais profundidade as tensões inerentes à polêmica política na obra de Borges.

Williamson habilmente constrói a trama sem medo da banalidade, buscando atender aos desejos do leitor. Borges, em sua narrativa, não é movido apenas pela paixão teórica pelos livros, mas também por sua própria vida ordinária e pelas vidas simplórias dos outros. Williamson retrata um Borges que sofre com amores não correspondidos e inalcançáveis, tanto em relação a si mesmo quanto em relação aos outros, contrastando isso com seu sucesso literário tardio na segunda metade do século XX. Esse sucesso, frequentemente adiado, deve-se às grandes expectativas de amor e heroísmo histórico que Borges carrega como um fardo pesado que o sufoca.

A biografia de Williamson se assemelha a um roteiro cinematográfico de comédia romântica, destinada a emocionar os leitores com encontros e desencontros entre herói e heroína em um cenário 3D de despersonificação narrativa. Williamson coleta fatos marcantes de uma vida desprovida dos grandiosos atributos heroicos de seus antepassados, criando uma bolha narrativa descritiva que desafia o realismo tradicional. O enredo é permeado por perdas irremediáveis, como a morte do pai, a progressão da cegueira e as constantes repetições de mitos e metáforas políticas que não se estruturam em nenhuma ontologia de representação da verdade histórica.

A narração de Williamson enfrenta o grande entorpecimento determinista e psicológico que anima as páginas dos grandes romancistas. Ao mesmo tempo, sua biografia pode ser interpretada como o grande romance que Borges jamais teve a pretensão de publicar, mas que é constantemente exigido pelo leitor universal de sua obra. Williamson cria um retrato de Borges que, ao mesmo tempo em que se humaniza, destaca as complexidades e as ambiguidades que definem a relação entre a vida literária pós-humana e a história anti-heroica do escritor.

Para nossa tese, a biografia de Borges escrita por Edwin Williamson nos oferece uma compreensão profunda da complexidade envolvida na tentativa de estruturar qualquer *mímesis* no terreno desértico onde surgem os grandes gênios da literatura universal. A biografia de Borges, marcada por uma luta constante entre ficção e historicidade, demonstra a impossibilidade de determinar vencedores ou perdedores nesse duelo.

No caso de Borges, a complexidade narrativa se intensifica com a potenciação do apagamento da voz, especialmente na escrita tardia. Williamson revela como, ao invés de uma romantização de uma escrita que busca “salvar” o mundo, o lamento da voz do subalterno e a busca pela cura através da literatura se transformam em um desvelamento das distopias ocultas

que estão presentes em todos nós. A escrita de Borges, então, se torna um guia paradoxal para amores impossíveis, catástrofes cíclicas e experimentações políticas que ainda não chegaram a se concretizar, mas não se limitam às páginas fictícias de pequenos contos, extravasando pela realidade histórica.

Nesse cenário distópico, iniciamos a escrita de nossa tese. Foi necessário esclarecer esses pontos ao leitor para que se compreenda o terreno árido, pouco agradável e complexo sobre o qual Borges edificou sua obra. A biografia de Williamson oferece não apenas uma visão detalhada da vida de Borges, mas também uma reflexão sobre a tensão constante entre a criação literária e a realidade histórica. Williamson expõe a acirrada luta entre ficção e historicidade, demonstrando que qualquer tentativa de reconciliar esses dois aspectos na obra de Borges é fadada a permanecer inconclusiva. A narrativa de Borges não pode ser reduzida a uma simples reflexão da realidade histórica, nem pode ser completamente dissociada dessa crise da representação. Essa tensão é o que torna sua obra tão rica e complexa. Em Borges, a busca por memórias e vozes subalternas não é apenas um exercício de romantização utópica, mas uma investigação dos limites inegáveis dessa tentativa de representar a experiência do humanismo. Assim, nossa abordagem oferece um contraponto às visões simplistas de salvação através da arte, mostrando como a ficcionalização do horror pode servir como um pequeno mostruário das complexidades e contradições da ficção da vida a ser narrada pela história.

1.1 Fundação além do bem e do mal[11]

Georgie demonstrava um apreço significativo pelo idioma inglês desde cedo. Esse idioma não era apenas uma ferramenta de comunicação, mas uma chave que lhe permitia acessar a vasta biblioteca de livros em inglês de seu pai e imaginar as histórias de barbárie narradas por sua avó paterna, a imigrante britânica Frances (Fanny) Haslam. Casada com o coronel argentino Francisco Borges, Frances trouxe consigo a rica herança literária britânica, que se entrelaçou com a história e cultura do distante país sul-americano onde Borges cresceu.

No contexto desse exílio cultural e literário[12], surgem várias anedotas que moldaram a formação de Borges. Diz-se, por exemplo, que sua mãe o proibia de ler o clássico nacional *Facundo*, que ele, fascinado, lia às escondidas. Outra história relata que Borges leu *Dom Quixote* primeiro em inglês e, ao lê-lo no original espanhol, achou que era uma tradução malfeita. Essas anedotas, longe de serem meros relatos cômicos ou irônicos, revelam a complexidade da formação literária de Borges e sua relação única com a verdade e a literatura. Alfredo A. Estenoz adiciona um detalhe crucial à teorização da tradução entre "verdade" e "ficção" ao destacar que Borges não poderia ter lido o *Quixote* pela primeira vez em inglês na edição da Casa Garnier, como frequentemente afirmava (ALONSO ESTENOZ, 2013, p. 119). Tal afirmação seria impossível devido ao fato de que a editora não publicava livros nessa língua.

---

[11] Para uma aproximação do pensamento de Borges à teoria estética de Nietzsche nada melhor que os textos de Raúl Antelo, um entusiasta dessa interlocução. Antelo (1998) nos guia por um caminho sinuoso, onde a figura de Borges se agiganta. "Poderíamos dizer, em resumo, que a passagem de um a outro Nietzsche é a passagem de Nietzsche a Borges" (p. 86), afirma o autor. Para Antelo, a influência de Nietzsche em Borges é inegável. "A marca de Nietzsche é relevante para entender o mecanismo das ficções borgeanas", sentencia o autor. "A noção de releitura do passado; a interpretação como gesto dúplice de inventar conhecendo e conhecer inventando; a reivindicação do fragmento por seu conteúdo de verdade suficiente; a função do autor como filósofo-artista, em busca, teatral, de uma filosofia do estilo (cínica, sígnica), tudo, enfim, o que lemos em Nietzsche retomamos em Borges, disseminado, disfarçado" (ANTELO, 1998, p. 86). Por fim, com um toque de ironia, Antelo arromba as portas da história, festeja a liberdade crítica de Menard e nos apresenta a possibilidade de leitura de um Nietzsche borgeano. "Com efeito, só um deus dionisíaco e delirante teria condições de corrigir a história", observa o teórico. "Como Borges acredita que 'os deuses negaram aos alemães a beleza espontânea', Nietzsche, esse Menard anticanônico, teria escrito *A origem da tragédia* como história de uma infâmia, a de proclamar *Unser Shakespeare*, nosso Shakespeare, donde Nietzsche seria autor de 'O escritor alemão e a tradição', um típico 'Menard', como lemos em uma resenha do livro de Gilbert Waterhouse, *A Short History of German Literature*, redigida em 1943" (ANTELO, 1998, p. 90).

[12] "A filosofia nasce no momento em que alguns homens dão-se conta de não poderem mais se sentir um parte de um povo, que um povo como aquele a que os poetas acreditavam poder dirigir-se não existe ou tornou-se algo estranho e hostil. A filosofia é, antes de tudo, esse exílio de um homem entre os homens, esse ser estrangeiro na cidade onde, no qual, etc concorda com o que vem antes ou depois? onde, no qual, etc concorda com o que vem antes ou depois? o filósofo encontra-se vivendo e onde, no entanto, continua a morar, obstinadamente, apostrofando um povo ausente" (AGAMBEN, 2022, p. 35).

Esse detalhe lança uma luz fascinante sobre a complexa relação entre vida narrada e obra literária em Borges.

Esses fatos corroboram a ideia de que, no caso de Borges, a ficção não se restringe às páginas da autobiografia, mas a transborda para influenciar e fomentar uma recepção crítica sedenta por um irrealismo quase absoluto, supostamente desvinculado da história. Parece que Borges, de certa forma, moldou conscientemente sua própria imagem pública antirrealista por meio de sua reinvenção a-histórica no anedotário popular. Essa reinvenção não apenas alimenta a eterna polêmica sobre a falta de sintonia entre autoria e obra literária, mas também confere à ficção borgeana uma vida própria e inédita nas páginas da história da literatura latino-americana. Através da distorção e ilusão historiográficas que transmite ao imaginário coletivo, ele propõe que o firmamento de outra escrita da história seja possível através da irrealidade, o que não se resume à "mentira", mas a uma artimanha fictícia amplamente calculada para ser bem-sucedida na realidade.

Esses fatos ajudam a dimensionar a canonização universal, revolucionária e sublime de Borges como um escritor excepcional. Sua habilidade de transcender as formas complexas dos textos literário-ensaísticos e desfazer as amarras das utopias epistemológicas hegemônicas desafia tanto o positivismo documentalista-sociológico quanto o textualismo antimimético. Borges não se conformava em limitar o fictício ao texto literário, questionando constantemente os confinamentos impostos pelas tradições conservadoras da representação.

Nesse percurso, defendemos a importância da transfiguração historiográfica para os "deslugares" ou "anti-histórias" ou "antifilosofias"[13], que funcionam como base fundamental para a consolidação de uma democracia teórico-radical dos realismos críticos. Essa abordagem se contrapõe aos desencorajadores moralistas do debate entre áreas institucionais que até recentemente pouco se relacionavam no Brasil, como Letras e História. A intersecção entre essas disciplinas permite uma compreensão mais rica e multifacetada da obra de Borges, mostrando que a literatura pode e deve dialogar com a história e a política para revelar proibições, censuras, tabus e não-ditos que permeiam o mundo acadêmico.

[13] Devemos esse conceito a Bruno Bosteels: "Estou convencido de que alguém como Jorge Luis Borges pode ser lido de forma frutífera como um antifilósofo, mas aos meus olhos essa é, inclusive, a única maneira de explicar a tensão entre os inegáveis interesses filosóficos de Borges e sua igualmente não menos intensa zombaria das ambições sistemáticas da filosofia" (BOSTEELS, 2008, p. 160-161). "I'm convinced that someone like Jorge Luis Borges can be read fruitfully as an antiphilosopher, but in my eyes this is even the only way to account for the tension between Borges's undeniable philosophical interests and his otherwise no less intense mockery of philosophy's systematic ambitions".

Para compreender plenamente o legado de Borges na cultura latino-americana, é crucial examinar as tensões e contaminações entre os campos epistemológicos, as hierarquias institucionais e os processos de (in)disciplinarização[14] que permeiam sua obra. Borges, de forma consciente, fundou um não-lugar institucional próprio e original, um espaço que desafia as normas e transcende as fronteiras disciplinares.

Podemos traçar paralelos entre Borges e Jacques Derrida (2005) na invenção desse não-lugar institucional, especialmente ao considerar suas leituras da "otobiografia" fictícia de Nietzsche. Ambos os pensadores questionam as fronteiras da linguagem e da escrita, mostrando a natureza da autobiografia e da verdade histórica em meio a contextos de censura disciplinar. Essa comparação lança luz sobre a relevância de uma comunidade crítica que desafia as normas estabelecidas e reivindica um espaço para a livre expressão do pensamento.

Jacques Derrida (2005) aborda a importância política da assinatura na fundação de uma instituição ou comunidade (Nietzsche, Si mesmo e Thomas Jefferson), bem como a declaração engajada que redimensiona infinitamente a performance do nome próprio do sujeito que assina o contrato em comum com seu interlocutor, escapando ao controle da empiria. Em outras palavras, a escrita do nome próprio na política da filosofia ou da literatura não é vista como prova da "realidade", capaz de esgotar as percepções do acontecimento na narrativa fundadora do ato signatário. Entendemos que essa política do nome próprio poderia tanto fundamentar Thomas Jefferson na criação imaginária dos Estados Unidos da América (como apresentado no texto de Derrida), quanto ser o ato de Borges ao reescrever a história da literatura latino-americana na condição de exilado em sua própria casa (como demonstraremos durante a escrita da tese).

> Um ato não se reduz a algum discurso de descrição ou de constatação. Ele performa, ele realiza, ele faz o que diz fazer, essa seria pelo menos sua estrutura intencional. Com o seu signatário presumido, com aquele que, sujeito individual ou coletivo, se compromete ao produzi-lo dessa forma, tal ato não possui a mesma relação que um texto do tipo 'constativo' (se é que existem rigorosamente e podem ser encontrados na 'ciência', na 'filosofia' ou na 'literatura'). A declaração que fundamenta uma instituição, uma constituição ou um Estado requer que um signatário tenha se comprometido com ela. A assinatura guarda com o ato fundador, como ato de linguagem e de escrita, um vínculo que não tem mais nada de acidente empírico[15] (DERRIDA, 2005, p. 16).

[14] "Nesse sentido, a crítica historiográfica não raro adquiriu o papel de uma prática de excomunhão, de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Jr, que visava expungir da disciplina os e as infiéis que ousavam questionar seus pressupostos fundacionais" (AVILA, 2019)

[15] "Un acte ne revient pas à quelque discours de description ou de constat. Il performe, il accomplit, il fait ce qu'il dit faire, telle serait au moins sa structure intentionnelle. Avec son signataire présomptif,

A teorização de Derrida sobre a "otobiografia" desafia a compreensão de que haja qualquer ponte entre a ficção autobiográfica e um projeto unívoco de desconstrução da história. Não se trata simplesmente de demolir estruturas arcaicas que confinariam a subjetividade em alguma ideologia imposta, nem de simplificar a busca por precursores que anteciparam a desconstrução das temporalidades etapistas e lineares da modernidade. O objetivo é ativar o ato elocutório e memorialístico da autobiografia para alcançar o legado construtivo da democracia do futuro, a ser ensinada nas instituições de ensino de uma maneira anti(onto)teleológica e com uma concretização complexa, ainda muito distante de ser efetivada, podendo até mesmo nunca ocorrer de fato, apesar da fundação que sempre retorna no tempo. Isso implica em fazer com que os interlocutores estejam receptivos ao que a ficcionalização da escrita autobiográfica de Nietzsche tem a dizer aos campos interdisciplinares das universidades e às pluralidades das perspectivas políticas da literatura, que não se reduz ao maniqueísmo moralista do bem contra o mal ou do subalterno contra o opressor (a mesma matriz da historiografia que podemos encontrar em Borges).

> O que nos impele à hipótese de que há uma oposição essencial entre o "verdadeiro" e "falso"? Não basta supor graus de aparência e, ao mesmo tempo, sombras mais claras e mais escuras e tons gerais de aparência, diferentes valores – diferentes *valeurs*, para dizê-lo na linguagem dos pintores? Por que motivo o mundo que em algo nos diz respeito não poderia ser uma ficção? E a quem aqui perguntar: "mas à ficção não pertence um autor?" –, não seria possível responder francamente: por quê? Esse "pertence" não pertence talvez à ficção? Então não é permitido ser já um pouco irônico em relação ao sujeito, como em relação a predicado e objeto? Não seria possível ao filósofo elevar-se acima da credulidade na gramática? Toda consideração pelos governantes: mas não seria o tempo de a filosofia abjurar da fé nos governantes? (NIETZSCHE, 2019, p. 74).

Derrida apresentou sua conferência sobre a "otobiografia" nos Estados Unidos e no Canadá[16]. Na mesa-redonda subsequente, buscou-se alinhar, de certa forma, a escrita

avec celui qui, sujet individuel ou collectif, s'engage en le produisant ainsi, un tel acte n'a pas le même rapport qu'un texte de type 'constatif') s'il y en a en toute rigueur et si on peut en rencontrer dans la 'science', la 'philosophie' ou la 'littérature'. La déclaration qui fonde une institution, une constitution ou un État, il est requis qu'un signataire s'y soit engagé. La signature garde avec l'acte instituteur, comme acte de langage et d'écriture, un lien qui n'a plus rien de l'accident empirique".

[16] Parte da conferência dos Estados Unidos foi novamente apresentada na Universidade de Montréal no Canadá em 1979. As atas do colóquio e das mesas-redondas foram publicadas em 1982, com o título sugestivo de "O ouvido do outro". (DERRIDA, 2005, p. 9). Aqui trataremos a conferência de Derrida (nos EUA) e sua reapresentação (no Canadá) como um ato só, no qual as intervenções dos ouvintes valeriam para ambas.

autobiográfica de *Sobre o futuro de nossas instituições educacionais* e *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*, de Nietzsche, com *Além do princípio de prazer* e outros textos de Freud. Essa é uma abordagem complexa, uma vez que elementos pouco articulados da vida retornam em um texto de juventude de difícil compreensão como *Sobre o futuro*..., no qual Nietzsche havia jurado, segundo Derrida, que não publicaria antes de sua morte, justamente por ser um texto "*interrompu en cours de route*", e diríamos, com tantas veias abertas (DERRIDA, 2005, p. 84). Uma convivência pouco harmoniosa com as ficções de juventude também foi uma constante na obra de Borges, enquanto melancolia de um projeto realista e romântico-revolucionário a ser compartilhados com seus leitores.

> Você já deve ter lido essas conferências e ter ficado assustado ao ver a história parar de repente [trata-se de uma ficção narrativa, de uma entrevista imaginária cujo relato abre a primeira conferência] após um prólogo tão longo, e notado como a sede por pensamentos e propostas verdadeiramente novas acabou se perdendo em pura negatividade e inúmeras digressões. Fica-se sedento durante a leitura e, no final, não há nada para beber! [...]. Você deve acreditar em mim... em alguns anos, poderei fazer tudo melhor e quero fazê-lo. Enquanto isso, essas conferências têm valor para mim como uma exortação: elas convocam a um dever ou a uma tarefa que me incumbe precisamente... Essas conferências são esboços e, ainda por cima, um pouco improvisadas... Fritsch estava pronto para imprimi-las, mas jurei não publicar um livro em que minha consciência não seja tão pura quanto a de um serafim[17] (NIETZSCHE *apud* DERRIDA, 2005, p. 85-86).

Seria possível estabelecer uma relação entre a herança institucional do nome próprio e a economia teórica do fort/da ("lá/fora") X ("aqui/dentro"), em um jogo performático de internalização narrativa e do reaparecimento das convicções políticas que transcenderia infinitamente os limites empíricos da assinatura datada do texto? "Há, em outras palavras, uma imensa cena autobiográfica investida nesta escrita aparentemente teórica, e ela está fazendo fort/da. Quando isso se torna evidente, não há mais um limite no fort/da" (DERRIDA, 1985, p. 70)[18]. Na dinâmica entre a presença e a ausência dos lugares da fala, além de um entre-lugar

[17] "Vous aurez lu maintenant ces conférences et vous aurez été effrayé de voir l'histoire soudain s'arrêter [il s'agit de la fiction narrative, d'un entretien imaginaire dont la relation ouvre la première conférence] après un si long prélude, et de voir comment la soif de pensées et de propositions réellement neuves a fini par se perdre en pure négativité et en nombreuses digressions. On attrape soif à cette lecture et pour finir rien à boire ! […]. Vous devez m'en croire... dans quelques années je pourrai faire tout mieux et je le voudrai. En attendant, ces conférences ont valeur pour moi d'exhortation: elles appellent à un devoir ou à un tâche qui m'incombent précisément… Ces conférences sont sommaires et en plus de cela un peu improvisées… Fritsch était prêt à les imprimer, mais j'ai juré de ne pas publier de livre lequel ma conscience ne soit pas aussi pure que celle d'un séraphin".

[18] "There is, in other words, an immense autobiographical scene invested in this apparently theoretical writing, and it is doing fort/da. When this becomes apparent, there is no longer a limit on the fort/da".

dialético que sanearia as lacunas do tempo, os fantasmas de Nietzsche em Derrida, retornam potencializados, redefinindo as ilusões perdidas do significado pluralista de nossas instituições educacionais.

> Parte conto neorromântico de floresta, parte sátira de um diálogo platônico (devido a um mal-entendido, um dos alunos acaba lutando, na sujeira, contra o cão indisciplinado do filósofo amante da tranquilidade), as palestras [de Nietzsche] sobre educação frequentemente soam como um experimento literário, e pode ser por isso que os estudiosos as tenham negligenciado. As palestras são repletas de descrições elaboradas da paisagem silvestre, que às vezes assumem uma atmosfera fantástica[19] (REITTER; WELLMON, 2016, p. 12).

Longe da Argélia e da França, Derrida (1985) discursa para uma plateia atenta a suas ideias na América, apresentando suas reflexões sobre o antiacademicismo da "otobiografia" de Nietzsche e os primórdios da institucionalidade da psicanálise. Nessa empreitada, ele imerge na máquina do tempo, buscando captar meticulosamente as partículas elementares da desconstrução, que, por sua vez, duelarão na contingência da história, aguardando (em um tempo que sempre retorna e nunca chega) serem interiorizadas nos ouvidos do "outro". Para Derrida, a máquina do tempo nietzschiana mergulha na transvalorização das fronteiras epistemológicas, desafiando a compreensão ontológica da "moralidade do rebanho", solidificada no "ouvido do outro".

> O ouvido do outro: porque as mensagens estão divididas ou dividem o si mesmo (-presença), pode-se dizer que o ouvido que as recebe é o do "outro", e que essa possibilidade de alteridade permite que a comunicação ocorra [...]. O ouvido das "otobiografias" é afetado pelo "ouvido do outro", "a atividade estereográfica de uma orelha completamente diferente" [...], que endossa e proíbe simultaneamente a operação de ouvir a si mesmo falar. A estrutura do labirinto do ouvido torna-se incalculavelmente labiríntica ao ser incalculavelmente catacumbada em sua estrutura pelo ouvido do outro. Não se trata de um labirinto borgeano, que se estende infinitamente dentro da mesma dimensão conceitual, mas da unidade alergênica de dois tipos de

[19] "Part neo-romantic forest tale, part travesty of a Platonic dialogue (due to a misunderstanding, one of the students winds up wrestling the quiet-loving philosopher's rather unruly dog in the dirt), the lectures on education often read like a literary experiment, and this may be why scholars have neglected them. The lectures abound with elaborate descriptions of the sylvan scenery, which sometimes take on the feel of the fantastic".
"Parte conto neorromântico de floresta, parte sátira de um diálogo platônico (devido a um mal-entendido, um dos alunos acaba lutando, na sujeira, contra o cão indisciplinado do filósofo amante da tranquilidade), as palestras [de Nietzsche] sobre educação frequentemente soam como um experimento literário, e pode ser por isso que os estudiosos as tenham negligenciado. As palestras são repletas de descrições elaboradas da paisagem silvestre, que às vezes assumem uma atmosfera fantástica".

> labirinto: o labirinto do ouvido do outro já alojado no labirinto do ouvido. Ou dois tipos de anel...[20] (SMITH, 2002, p. 79).

Ao investigarmos a análise que Derrida (1985; 2005) realiza das "otobiografias" do nome próprio de Nietzsche, podemos observar uma proposta intrigante para a refundação da democracia contemporânea a partir de uma perspectiva que desloca a história de seus lugares tradicionais, dando destaque ao conceito de ficção autobiográfica. No entanto, discordamos da análise de Smith, que parece não perceber as complexas temporalidades presentes na obra de Borges, que lutam para sobreviver contra a moralidade disciplinar, mas que também têm sua fonte em uma ética além do bem e do mal.

A abordagem de Derrida (1985; 2005) revela uma perspectiva inovadora sobre como a ficção autobiográfica pode desempenhar um papel crucial na reconfiguração dos fundamentos da democracia. Ao questionar a natureza da assinatura e do nome próprio na constituição de instituições e comunidades, Derrida destaca a capacidade da escrita de transcender as fronteiras entre realidade e ficção, entre o empírico e o imaginário. Nesse sentido, as "otobiografias" de Nietzsche se tornam uma ferramenta poderosa para repensar não apenas o passado, mas também o presente e o futuro das estruturas políticas e sociais.

É importante reconhecer que tanto Borges quanto Nietzsche compartilham uma sensibilidade ética que vai além das noções tradicionais de bem e mal. Suas obras criticam os limites da moralidade humana, convidando o leitor a questionar suas próprias crenças e pressupostos. Portanto, ao considerarmos a análise de Derrida sobre as "otobiografias" de Nietzsche, é importante ampliar nosso escopo para incluir as contribuições únicas de Borges para o debate sobre democracia, ética e narrativa.

A teoria borgeana que apresentamos aqui revela como incompreensões e desentendimentos frequentemente se disfarçam de censura acadêmica. Essa censura se manifesta por meio da indiferença, do silêncio e de uma ampla gama de retaliações institucionais contra novas perspectivas metodológicas sobre a relação entre história e literatura. Essas abordagens são, no mínimo, consideradas esotéricas, e envelheceram no Brasil

---

[20] "*L'oreille de l'autre*: because the messages are divided or divide the self(-presence), it can be said that the ear receiving them is that of 'the other', and that this possibility of otherness allows communication to take place […]. The ear of 'otobiographies' is affected by the "ear of the other", "the stereographic activity of an entirely other ear" […], which both endorses and prohibits the operation of hearing oneself speak. The structure of the labyrinth of the ear is made incalculably labyrinthine by being internally catacombed in its structure by the ear of the other. This is not a Borgesian labyrinth, which extends infinitely within the same conceptual dimension, but the allergenic unity of two kinds of labyrinth: the labyrinth of the other's ear already lodged within the ear's labyrinth. Or two kinds of ring".

sem nunca terem sido devidamente debatidas ou valorizadas. Pouco se lê sobre autores como Hayden White, Ankersmit, Costa Lima e Borges nos territórios da história. Sem aprofundar suas diferenças teóricas, são frequentemente citados por empiristas e naturalistas como exemplos a serem expurgados da historiografia, tanto a "oficial" quanto a "da literatura", principalmente através dos autos da fé erguidos nos muros da comuna.

Há uma falta de conhecimento sobre o "inimigo" e uma constante repetição de antigos mantras do século XX, como o medo de que a realidade histórica se transforme em mero negacionismo textual que ajudaria a propalar as catástrofes da humanidade. Nos anos 2000, as relações entre as instituições de história e literatura eram praticamente inexistentes no Brasil, salvo algumas exceções. Isso ocorria porque a maioria dos historiadores privilegiava a metodologia "científica" dos Annales e desprezava a teoria. As grandes tradições teóricas distópicas, como a anglo-saxã, que desafiavam os lugares-comuns do realismo "ingênuo" da representação histórica, mal chegavam às salas de aula, exceto quando uma ou outra tradução de Hayden White rompia essa tendência.

Empiristas e naturalistas declaravam abertamente que White não era historiador e que a leitura de suas obras não compensaria, temendo que suas ideias descaracterizassem as diferenças ontológicas entre história (considerada "verdade") e ficção (considerada "mentira"). Do outro lado do corredor, fugíamos das aulas de história do Brasil Colonial para assistir às de teoria da literatura nas Letras, onde havia um excesso do universalismo híbrido de Homi Bhabha, que mostrava o início de uma das correntes culturalistas hegemônicas nos estudos culturais latino-americanistas.

Nesse contexto, encontramos uma nova moda teórica e performática, Borges e Agamben, talvez como faces da mesma moeda, que vislumbravam o surgimento de uma distopia crítico-historiográfica "perigosa" no âmbito da canonização teórica latino-americanista das esquerdas. Essa percepção se confirmaria nas censuras às nossas publicações sobre Borges posteriormente. Dito isso, ao longo dessa tese, apresentaremos o desenrolar desses embates para garantir novos caminhos para essa visão subalterna borgeana, que acreditamos que deve ser considerada. Enfrentaremos também a "incompreensão ao hermetismo", que nada mais é que uma grande indiferença das esquerdas em relação ao debate sobre o valor amoral da crise da representação na estética de Borges.

Borges é um escritor que não se enquadra em classificações cartesianas de gênero e não se limita a lugares definidos. Ele mistura constantemente ensaio, realismo, ficção, crítica, filosofia, literatura fantástica, história, economia, hermetismo e gnosticismo. Isso desafia críticos e historiadores do século XXI a seguir esse estilo complexo. Todo esse "hermetismo"

crítico é uma das maiores riquezas de sua ficcionalidade, envolvido na própria estrutura textual. Dessa forma, pedimos desculpas antecipadamente àqueles que se incomodam ao mergulhar em um texto que não trata o leitor de forma solene e exclusivista em sua zona de conforto disciplinada[21].

Alberto Giordano captou muito bem esse desafio ético contra os moralismos críticos: "O prazer físico da leitura [de Borges] não pode autorizar nenhum julgamento moral, mas pode nos fazer sentir – sem sofrer – o que a moral teme e esquece: que este é um universo misterioso, 'que nos destrói, nos exalta e nos mata, e nunca sabemos o que é'" [22] (GIORDANO, 2005, p. 17).

1.2 "Novos" realismos

O fascínio e o repúdio despertados pela atualização teórico-historiográfica de um dos maiores escritores de todos os tempos são paradoxais. Borges é amplamente louvado no centro literário global, comparável apenas a Cervantes em estatura e importância no cânone da língua espanhola. No entanto, suas posições políticas e intelectuais, muitas vezes liberais e conservadoras, são frequentemente ignoradas ou silenciadas nos departamentos acadêmicos brasileiros de Letras e História. Essa antinomia pode ser o impulso necessário para enfrentar as censuras impostas pelo moralismo acadêmico, permitindo-nos refletir sobre o Borges político que transcende a teorização hegemônica da ontologia identitária que ignora a importância do conceito de distopia e dita o "bem" criticar, ou a salvação e a redenção do humanismo através da literatura.

Independentemente da origem epistemológica, oferecemos diversas facetas e possibilidades libertárias para reescrever não-ditos e discutir temas teóricos tabus negligenciados nas margens do pensamento absolutista da metafísica do "outro". Nesse sentido, é fundamental considerar Borges e o borgismo como um mosaico gigante de peças arredias,

[21] "Confinar um texto ao 'ilegível' parece estar ligado a uma decisão do sujeito leitor antes que a uma propriedade do texto em si. (A alternativa seria: existem textos ilegíveis ou 'maus' leitores, isto é, leitores que se recusam a se desprender de seus hábitos culturais, a imaginar novos procedimentos de elaboração do sentido?)" (ROUXEL, 2017, p. 1). "Confinar un texto a lo 'ilegible' es algo que parece estar ligado a una decisión del sujeto lector antes que a una propiedad del texto en sí mismo. (La alternativa sería: ¿existen textos ilegibles o 'malos' lectores, es decir, lectores que se niegan a desprenderse de sus hábitos culturales, a imaginar nuevos procedimientos de elaboración del sentido?)".

[22] "El goce físico de la lectura [de Borges] no puede autorizar ningún juicio moral, pero puede hacernos sentir – sin padecer – lo que la moral teme y olvida: que este es un universo misterioso, 'que nos destruye, nos exalta y nos mata, y no sabemos nunca qué es'".

nem sempre harmoniosamente encaixadas, a serem resgatadas, inclusive nas aulas de Literatura em Língua Espanhola ou Teoria da História. Sua integração em uma ampla sistematização e ruptura da genealogia linear do saber, bem como suas contribuições como intelectual, conferem-lhe uma notável densidade e profundidade que persistem até hoje[23]. Essa construção imaginária da liberdade de pensamento foi meticulosamente elaborada e estruturada por uma formalização teórica do fictício sem precedentes na história da literatura latino-americana.

No entanto, ao nos aproximarmos do cerne desse desafio distópico, percebemos que esse pedantismo é frequentemente desafiado por uma vulgarização política e paródica, que se manifesta na leitura apressada e superficial do texto por leitores menos atentos ou indiferentes. Georgie, como Borges era carinhosamente chamado, não deixa de ser democrático e comunitário em seu alcance limitado. Esse é exatamente o ponto em que nos deparamos com um caminho metodológico que se bifurca em muitos outros, como Borges tanto apreciava. Podemos sucumbir diante de uma ampla gama de incompreensões e indiferenças, ou buscar reconstruir teoricamente certos aspectos realistas a partir dos fragmentos textuais dispersos deixados à deriva na periferia do nada.

O que antes era interpretado como teleologia do vazio, hermetismo, falta de foco ou ausência de vida sociológica e histórica, pode revelar-se como parte intrínseca de um novo avanço historiográfico que busca atualizar a relevância da narrativa realista da História para o século XXI, não apenas do ponto de vista meramente fantástico ou metafísico. Nesse contexto interdisciplinar, levantamos a hipótese de que Borges nos legou um borgismo com tendências e proporções infinitas. Esse espelhamento, ao libertar seu próprio desejo de distopia, nos confronta constantemente com um multiverso que ultrapassa os limites das construções frustradas das nossas identidades latino-americanas.

De maneira distópica, a incessante celebração da força demolidora de Borges não apenas revela um autorretrato perturbador de uma condição periférica em constante crise, uma crise

[23] Como exemplo temos a rica teorização da infrapolítica contra as ontologias identitárias proposta por Alberto Moreiras inspirada na vilania amoral de Borges. “With the villain, with the traitor, the goal of the poetic as finite is announced: poetry is finitude, and infinitude is pure cultural farce, pure (cultural) pretension of equivalence with the real. If there is a god in Borges it is the god of finitude, on the side of the real, and thus of the po etic, against every form of culture (including, most certainly, national culture)” (MOREIRAS, 2002, p. 6). “Apenas o vilão pode dissolver e (des)organizar sem ameaçar a substância do mistério, pois o vilão entende o mistério a partir de sua finitude e não aspira ao conhecimento infinito. Com o vilão, com o traidor, o objetivo do poético como finito é anunciado: a poesia é finitude, e a infinitude é pura farsa cultural, pura pretensão (cultural) de equivalência com o real. Se há um deus em Borges, é o deus da finitude, do lado do real, e assim do poético, contra toda forma de cultura (incluindo, com certeza, a cultura nacional)”.

marcada pela tensão entre a submissão ao centro cultural dominante e a desconexão crítica daqueles poucos leitores e interlocutores que, incapazes de se entender mutuamente, lutam por um espaço de diálogo significativo. Essa condição periférica, ao mesmo tempo desafiadora e desconcertante, ecoa os dilemas da modernidade tardia, em que a obra de Borges se insere como um enigma que desconstrói as narrativas hegemônicas da cultura ocidental.

Além disso, essa celebração incessante alimenta um movimento cíclico e finalista, um vasto sistema de detratores, imitadores, neoplatonistas, moralistas e teóricos que, na tentativa de captar a essência histórica de sua obra, correm desesperadamente atrás de um tempo irremediavelmente perdido. São críticos que buscam nas pegadas monstruosas deixadas pela genialidade teórica de Borges um vestígio de alguma história crítica que possa ser recuperada objetivamente, sem perceber que o caráter elusivo e desconcertante de sua obra desafia qualquer esforço de categorização elementar ou apropriação definitiva.

Borges, com sua habilidade de desintegrar e fragmentar as narrativas tradicionais da história desmascara essas tentativas como ilusões culturais que aspiram a uma completude impossível. Sua obra, profundamente enraizada na finitude e na fragmentação, desafia o ideal da infinitude que muitos de seus detratores e plagiadores tentam alcançar. O que emerge, portanto, é uma crítica incisiva à pretensão cultural de totalizar o real, revelando-a como uma farsa ontológica que só pode ser confrontada pela aceitação da própria limitação.

Nesse sentido, a recepção crítica de Borges, especialmente nas margens periféricas, revela-se não apenas como uma luta pela afirmação de uma autonomia intelectual, mas também como uma tragédia culturalista: a impossibilidade de compreender plenamente um autor cuja obra parece sempre escapar à interpretação final. O legado de Borges, então, não se encerra em seus textos, mas se perpetua na eterna busca por respostas que ele próprio nunca se propôs a oferecer, deixando um rastro de inquietação e genialidade que continuará a desafiar e desorientar gerações de historiadores e críticos.

Ao longo de nossa trajetória acadêmica, frequentemente nos perguntaram sobre os detratores de Borges, como se a resposta fosse desconhecida ou evasiva, e como se o próprio Borges, ícone e expoente da pós-modernidade, não representasse uma afronta aos valores do positivismo e aos cânones estabelecidos pela historiografia tradicional. Na verdade, esses detratores são figuras de menor projeção, cuja relevância se sustenta em grande parte pela existência e pela fama atemporal de Borges; sem ele, seus nomes seriam obscuros, e suas críticas, em sua maioria, passariam despercebidas e já estariam esquecidas. Salvo alguns críticos de maior estatura intelectual, como Adolfo Prieto, David Viñas e Ernesto Sábato, a

maioria dos opositores de Borges concentra-se em acusações recorrentes, taxando-o de inacessível, aristocrático, imoral, irracional, irrealista, hermético, antinacionalista, etc.

Esse esquerdismo "raiz", herdeiro da velha guarda peronista, encontrou um defensor recente em Sergio Miceli, que, em uma análise mais substancial, resgata as tensões ideológicas dessa crítica e reaviva o debate. Para aqueles que desejam se aprofundar nas críticas direcionadas a Borges, destacamos dois livros que abordam o tema publicados na Argentina: o primeiro, intitulado *Contra Borges*, foi organizado por Juan Fló e publicado em 1978; o segundo, *Antiborges*, uma compilação de textos críticos organizada por Matín Lafforgue, surgiu em 1999 como uma expansão do primeiro. Embora possamos questionar a relevância de dar visibilidade a tais textos, selecionamos um trecho do *Antiborges* para mostrar a natureza dessas críticas, atendendo ao interesse de leitores e avaliadores acadêmicos:

> A sociedade triunfou sobre o indivíduo, atemorizando-o, fazendo-o sentir-se culpado, punindo-o com mutilações diversas, levando-o a aceitar as sanções como justas por uma razão transcendental, segundo a lógica da ordem imposta no domínio divino. Esta é a sinistra fábula que se lê, interpretando, de certo modo, a obra de Borges. Seu exemplo não é apenas o caso isolado de um garoto criado entre um pai castrador e uma mãe fálica, com perdão das palavras. Esse pai e essa mãe existem porque há uma ordem social que os investe dos papéis de educadores para a repressão, a culpa e o medo. Toda a sociedade alienada está fundada nessa ética supersticiosa de reprimir, com definições éticas que se iniciam em proibições e tabus. Que o garoto infeliz, encerrado numa biblioteca e assustado por histórias de leprosos, piratas e cavalos que esmagam homens, tenha se tornado o adulto mutilado que celebra sua própria mutilação e nega-se como indivíduo para escapar dos horrores do amor e da morte, é um verdadeiro triunfo da sociedade castradora em que vivemos[24] (MATAMORO, 1999, p. 203).

No entanto, em 2024, pouco se ouve falar sobre as possibilidades de escapar do labirinto sem saída da "pós-autonomia" realista à la Ludmer, após a hegemonização de tantas abordagens teóricas que almejam repaginar os velhos realismos. Por outro lado, nos departamentos de

[24] "La sociedad ha triunfado sobre el individuo, atemorizándolo, haciéndolo sentir culpable, castigándolo con mutilaciones varias, logrando que aceptara las sanciones como justas por una razón trascendental a este mundo, por una lógica de la orden impuesta en sede divina. Esta es la siniestra fábula que se lee traduciendo en cierto sentido, la obra de Borges. En efecto, su ejemplo no es simplemente el caso individual y aislado de un chico criado entre un padre castrador y una madre fálica, con perdón de las palabras. Ese padre y esa madre existen porque existe un orden social en que se los inviste con los roles de educadores para la represión, la culpa y el miedo. Toda la sociedad alienada está fundada en esta ética supersticiosa de reprimir, ante todo, empezar las definiciones éticas por prohibiciones y tabúes. Que el chico infeliz, encerrado en una biblioteca y asustado por historias de leprosos y piratas y caballos que aplastan a los hombres, se haya convertido en el adulto mutilado que festeja su mutilación y se niega como individuo para librarse de los horrores del amor y de la muerte, es todo un triunfo para la sociedad castradora en que vivimos".

Teoria da Literatura do país, as tentativas de se libertar do objetivismo realista dilapidado por Borges têm se tornado cada vez mais a reprodutibilidade messiânica do mesmo, sem muitas propostas ou alentos capazes de ganhar maior substância teórica na planície textualista. Uma interessante exceção vem da teoria perspectivista de Raúl Antelo. Ele relembra um evento marcante:

> Estive com Ludmer no encontro do King's College, na Inglaterra, em homenagem a Borges pelo centenário de seu nascimento, em 1999. China [apelido de Ludmer desde a infância] deslumbrava com sua conferência, '¿Cómo salir de Borges?', que nos convocava a escrever com e contra o pai. Anos antes, em 1983, Sarah Kofman, admirada por Deleuze e Derrida, que se imolou no aniversário de Nietzsche, publicou um livro 'Comment s'en sortir?', ¿como sair disso? Josefina nos deixa o grande silêncio" (ANTELO, 2016).

Sara Kofman (1983) nos proporciona uma reflexão que dialoga diretamente com as complexidades da obra de Borges e as tentativas de superação de sua influência. A teoria perspectivista de Antelo e as reflexões de Kofman oferecem um caminho para entender essa dinâmica. A noção de poros e a aporia sugerem que a navegação através da obra de Borges é um processo contínuo de traçar e apagar caminhos, sempre em busca de novas interpretações e compreensões. A navegação pela obra de Borges, portanto, assemelha-se a uma exploração marítima em um oceano infinito e em constante mudança. Assim como os navegadores enfrentam as incertezas e perigos do mar, os leitores de Borges enfrentam a mutabilidade e a profundidade de seus textos. Cada leitura é uma travessia única, na qual os caminhos previamente traçados se apagam, exigindo uma reinvenção constante das rotas interpretativas. Ela escreve:

> Fala-se de *poros* quando se trata de abrir uma rota onde não existe e não pode existir uma rota propriamente dita, quando se trata de atravessar um intransponível, um mundo desconhecido, hostil, ilimitado, *apeiron*; que é impossível atravessar de ponta a ponta; o abismo marinho, o pontos, é a própria aporia, *aporon* porque *apeiron*: o mar é o reino sem fim da pura mutabilidade, o espaço mais móvel, o mais mutável, o mais polimorfo, aquele onde todo caminho, assim que traçado, se apaga, transformando toda navegação em uma exploração sempre nova, perigosa e incerta[25] (KOFMAN, 1983, p. 18-20).

[25] "On parle de *poros* lorsqu'il s'agit d'ouvrir une route là où n'existe et ne peut exister de route proprement dite, lorsqu'il s'agit de franchir un infranchissable, un monde inconnu, hostile, illimité, *apeiron*; qu'il est impossible de traverser de bout en bout; l'abime marin, le *pontos*, c'est l'aporie même,

Então, seria Borges o autorretrato de uma teleologia que direciona, discrimina, seleciona, compartilha e coloca cada crítico em seu devido lugar, criando obstáculos ao avanço necessário da teoria realista? Que nos mostra a subalternidade de nosso não-lugar, que nenhum outro escritor, estudioso ou crítico do subcontinente jamais alcançará? Melhor seria se sim, no entanto, acreditamos que, mais uma vez, seja necessário recorrer à fortuna crítica de Borges, para que mais questões venham a ser suscitadas e debatidas sobre essa caríssima fantasmagoria realista que ele nos legou. Se lutou arduamente para se constituir como cânone, para se fazer voz ouvida em seu multiverso fantasmático, somente pretendemos aqui nos guiar por algumas das várias pontas deixadas como resilientes espinhos subalternos no conjunto de certa perfectibilidade pós-moderna textual, nem sempre devidamente arrematadas ao expansionismo absolutista da hegemonia – pois, ainda percebemos que podem contribuir com algum desconforto ao bem-criticar moralizante da comunidade crítica.

Faz-se necessário, portanto, prolongar algumas ramificações reivindicatórias já presentes em nossos estudos há algum tempo. Parece que tudo sobre Borges já fora dito, do *queer* ao *postcolonial guy*, mas isso não impede que abramos o leque de possibilidades aos aspectos não muito valorizados pelo filtro moral da crítica ao lidar com o horror autoral da ficção pós-moderna – leiam-se aspectos tabus, violentos, sombrios, dessublimados e até então poucos estudados. Em tempos passados, já quisemos sublinhar, sem dimensionar perdas e danos, um Borges historiador culturalista, o que agora não vem mais necessariamente ao caso. Se o desentendimento e as desilusões são o que predomina, a luta não compensa mais; mas isso não significa que entraremos pelo caminho oposto, por um caminho ontológico da literatura pela literatura, isto é, por um purismo desconstrucionista despido de verdade histórica, com esparsos relapsos de realidade. Por fim, sentimos, melancolicamente, que o verdadeiro a fazer ainda seja tentar historiar, mas no sentido de uma árdua empreitada que atente aos modos exploratórios de reprodutibilidade da criação artificialista, no instante em que se apresenta como realidade e nem sempre como magia intransponível da metafísica.

---

aporon parce qu'*apeiron*: la mer est le règne sans fin de la mouvance pure, l'espace le plus mobile, le plus changeant, le plus polymorphe, celui ou tout chemin sitôt tracé s'efface, transformant toute navigation en une exploration toujours nouvelle, dangereuse et incertaine".

1. 3 Hospitalidade à história

A obra de Borges, com sua complexidade e densidade intelectual, pode ser entendida como uma moradia crítica construída com a áspera cor local do barro do chão americano. Esse espaço, ao entrar em uma rota nacional-universalizante, manifesta-se no centro sem deixar de alimentar-se das veias subterrâneas que a sustentam, revelando um novo-velho realismo produtivo em meio a uma despersonalização falsamente vislumbrada como absoluta no enciclopedismo cético e irônico de Borges.

Borges não abandona facilmente as estruturas da ficcionalidade, que se apresentam como realidade, nem sua paixão pela causa do (des)encontro comunitário, descrita por Derrida como "hospitalidade"[26]. Em Borges, a hospitalidade é um tema recorrente, na qual o poder de inclusão e exclusão define a ética, o liberalismo e a soberania do espaço doméstico perante a homogeneização da comunidade, conforme analisa David E. Johnson:

> Hospedagem está ligada ao lar, ao domicílio ou abrigo (mas também, portanto, à família, à nação e ao estado). Hospedagem está relacionada ao poder ou domínio sobre o lar, na medida em que sempre assume a forma de uma decisão de inclusão e exclusão. Desde o início, então, a hospitalidade é ética. [...] Em sua própria casa, é necessário manter o poder de decidir quem ou o que acolher, abrigar, mas também quem ou o que excluir. Caso contrário, não se seria mais o mestre da casa. Seria, de fato, o refém. Consequentemente, a exigência de hospitalidade, que deve haver um pacto entre cidadão e estrangeiro em que ambos ocupem o mesmo espaço e sejam iguais perante a lei, deve ser violada no momento de sua concepção ou institucionalização, porque a exigência de igualdade absoluta entre cidadão e estrangeiro implica que o cidadão/soberano não seja mais o mestre de sua casa[27] (JOHNSON, 2012, p. 144).

---

[26] "Para constituir o espaço de uma casa habitável e de um lar, é preciso também uma abertura, uma porta e janelas; é necessário proporcionar um acesso ao estrangeiro. Não há casa ou interioridade sem portas nem janelas" (DERRIDA, 1997, 57 e 59). "Pour constituer l'espace d'une maison habitable et d'un chez-soi, il faut aussi une ouverture, une porte et des fenêtres, il faut livrer un passage à l'étranger. Il n'y a pas de maison ou d'intériorité sans porte ni fenêtres".

[27] "Hospitality is tied to the home, the domicile or shelter (but also, therefore, to the family, the nation, and the state). Hospitality is related to power or mastery over the home in that it always takes the form of the decision of inclusion and exclusion. From the beginning, then, hospitality is ethics […]. In one's own home, one must always retain the power to decide whom or what to welcome, to shelter, but also whom or what to exclude. Otherwise, one would no longer be the master of the house. One would indeed be the hostage. Consequently, the demand of hospitality, that there be a pact between the citizen and the foreigner in which both occupy the same space and are equal under the law, *must* be violated at the very moment of its inception and institutionalization, because the demand for the absolute equality of citizen and the foreigner entails that the citizen/sovereign no longer be master of his or her house".

Dessa forma, uma certa hospitalidade aos sociologismos historiográficos não descaracteriza necessariamente o conjunto fictício da obra. O Borges historiador se move pelos contornos da literatura até onde ela o propulsiona a avançar pelo não-determinismo da ficção, de maneira fugidia, autônoma e indiferente. Mas mesmo seus valores e egos estéticos estão propícios a se relacionarem com a *mímesis*, dando-lhe um enorme apreço valorativo. Isso não é um contraponto à sua vontade de prazer despersonalizadora, mas uma forma de perceber a literatura como uma voz assimilável em constante diálogo com a realidade. Ao abordar a obra de Borges com um foco interpretativo historiado, encontramos o "outro" *otro* de Borges, um terceiro elo entre o historiador e o crítico, que não é um reflexo dialético de seu oposto irrealista, mas uma figura que encapsula a energia proletária, revolucionária e insubmissa de um fictício transformador da realidade. Pascale Casanova captou a importância desse espírito rebelde na construção do mundo literário:

> O espaço literário não é uma estrutura imutável, congelada de uma vez por todas em suas hierarquias e suas relações unívocas de dominação. Mesmo se a distribuição desigual dos recursos literários induz formas de dominação duráveis, ele é o local de lutas incessantes, de contestações da autoridade e da legitimidade, de rebeliões, de insubmissões e até de revoluções literárias que conseguem modificar as relações de força e provocar reviravoltas nas hierarquias. Nesse sentido, a única história real da literatura é a das revoltas específicas, dos atos de violência, dos manifestos, das invenções de formas e de línguas, de todas as subversões da ordem literária que aos poucos 'fazem' a literatura e o universo literário (CASANOVA, 2002, p. 217).

Nos estudos que buscam aproximar Borges da historiografia contemporânea e dos anseios das ciências humanas pela teoria da narratividade, há uma tendência em privilegiar o chamado "primeiro" Borges. Esse período é geralmente visto como menos universalista, com um foco que dura até o período das intempéries sociais e políticas do primeiro governo peronista, marcado por uma ontologização oficialista no terreno da representação, que Borges combateu vigorosamente. Esse enfoque, no entanto, merece ser revisitado e questionado, ou pelo menos imerso nos realismos distópicos do lugar-nenhum.

Interrogamos porque esse marco temporal específico tem sido tão enfatizado pelos historiadores no estudo da obra de Borges. Seria Borges, durante seus anos de formação, mais "realista" do que no período que alguns chamam de "apostasia"? Aproximar-se da História e da política tornaria Borges mais historiador, supostamente por adotar uma postura mais

intervencionista na realidade, em contraste com sua posterior imersão nas ilusões e tramas da ficcionalidade irrealista madura?

Duas perspectivas cognitivas emergem dessa questão. A primeira sugere que a ficção de Borges, mesmo em suas formas mais imaginativas, poderia ser reconhecida como um documento de época, inserido em uma narrativa sociologicamente global. Nessa visão, as obras literárias de Borges seriam vistas não apenas como produtos estéticos, mas também como reflexos fiéis das condições sociais, políticas e culturais de seu tempo. A narrativa ficcional, assim, complementaria os documentos históricos tradicionais, oferecendo insights sobre as nuances sociais e culturais que os registros convencionais muitas vezes não capturam.

A segunda perspectiva, mais alinhada ao campo "cientificista", rejeitaria qualquer tentativa de desviar das realidades tangíveis e objetivas, insistindo em uma ontologia rigorosa, seja ela sociológica ou crítica. Dentro dessa abordagem, a ficção seria relegada a um papel secundário, considerada como uma forma de conhecimento inferior quando comparada à historiografia e às ciências sociais, que se apegam a fatos verificáveis e teorias ditas robustas.

No entanto, essa dicotomia simplifica e empobrece a complexidade da obra de Borges. Ao enquadrá-lo exclusivamente como um escritor realista em um determinado período, corre-se o risco de reduzir sua produção literária a meros reflexos contextuais, ignorando sua habilidade de transcender o tempo e o espaço em suas narrativas. Borges não se limitou a retratar o real ou o histórico; ele constantemente desafiou as fronteiras entre o real e o imaginário, o factual e o fictício.

Dessa forma, ao insistir que a ficção de Borges deve ser vista como um "documento de época", corre-se o risco de cair em uma visão tradicionalista que busca fixar a obra literária em uma ontologia rígida e inflexível. Tal abordagem negligencia o caráter revolucionário e subversivo da ficção de Borges, que, ao invés de ser um mero reflexo do mundo, atua como uma interrogação profunda e contínua sobre as próprias bases da realidade, da identidade e da narração da história.

A incursão de Borges no documentalismo e em questões políticas, especialmente em seus escritos antinazifascistas e antiperonistas, levanta questões complexas sobre a relação entre literatura, verdade e historiografia. Pode-se perguntar se essa abordagem de Borges garantiria uma pureza inatingível ou uma segurança maior na defesa da verdade historiográfica, ou se, ao contrário, esses textos ofereceriam a quebra da promessa factual e contextualista, ao se aproximarem mais de uma verdade sociológica levantada pela crítica literária.

Desse modo, a ideia de que esses escritos possam garantir uma "pureza inatingível" na defesa da verdade historiográfica é problemática. A literatura documental de Borges, embora

enraizada em uma realidade política concreta, não escapa da subjetividade e dos vazios deixados pela construção narrativa. Em vez de oferecer uma verdade historiográfica incontestável, esses textos podem ser vistos como problematizações sobre a natureza da verdade em si — não uma verdade objetivista, mas uma verdade construída e mediada pela linguagem, pela perspectiva do autor e pelas desconstruções dos contextos sociopolíticos nos quais ele se insere.

As questões levantadas sugerem a existência de múltiplos paralelos críticos e epistemológicos que, apesar dos avanços recentes na teoria da historiografia, continuam a desafiar e a complicar a relação entre ficção e história. Embora esses avanços tenham aprofundado e problematizado o entendimento dessa relação, ainda observamos uma tendência à convergência nas representações mais realistas, dominadas por um quadro sociológico tradicionalista que persiste em seu apelo moralista e influência disciplinar.

Essa convergência tende a subordinar a ficção a uma função meramente ilustrativa da realidade histórica, na qual a autonomia estética — frequentemente controlada por normas e expectativas institucionais — é tratada como um delimitador moral. Essa delimitação não apenas restringe o teor subversivo da criatividade, mas também reforça os muros da institucionalidade, que são difíceis de atravessar ou derrubar. A autonomia estética, quando condicionada por tais limitações, perde seu potencial libertário e transformador, tornando-se uma mera ferramenta para preservar o *status quo*.

Quando há tentativas de diálogo com a "comunidade dos não-pareados" — aqueles que não se enquadram nas classificações e categorias estabelecidas — o resultado é frequentemente uma reafirmação do olhar dominante e "purificado", com poucas aberturas para experimentações que desafiem as normas estabelecidas. Esse fechamento epistemológico e crítico impede que se dê voz a um "outro" *otro* que é, por natureza, subalterno e arredio às classificações tradicionais e que poderia, em sua singularidade, abalar as bases do pensamento identitário.

Essa barreira crítica funciona como uma proteção ao incômodo que poderia surgir do questionamento das ideias estabelecidas, permitindo que o crítico se posicione confortavelmente entre dois extremos: o esteticismo despojado de materialidade e um valor político superficialmente libertário. Em ambos os casos, evita-se um confronto legítimo com as contradições e os desafios profundos que uma crítica mais radicalmente distópica poderia provocar.

A obra de Borges apresenta uma criticidade historiográfica que merece uma análise profunda, mesmo que esteja frequentemente envolta em um hermetismo literário. Essa

criticidade enfrenta de maneira direta os desafios e limites do realismo em sua ficção, engajando-se de forma crítica com o que se convencionou chamar de “perigo” pós-moderno, caracterizado pelo ceticismo e pelo cinismo. O engajamento de Borges com essas questões já foi abordado em diversas tradições filosóficas e literárias, revelando uma complexidade que vai além de uma simples rejeição ou aceitação do pós-modernismo.

Após as catástrofes teóricas trazidas pela pós-modernidade — marcadas por uma interseção fluida e muitas vezes conflituosa entre literatura e história, ficção e verdade — tornou-se evidente que não há retorno possível. As teorias e conceitos que emergiram desse período já estão profundamente enraizados, e qualquer tentativa de ignorá-los seria inútil. Por isso, não partimos do zero; pelo contrário, estamos em meio a um terreno já marcado por essas transformações teóricas. Devemos, portanto, reconhecer e enfrentar as persistentes amarras e contingências históricas que continuam a moldar o realismo, mesmo em um cenário perturbador.

No contexto conservador de Borges, em que as ideias tradicionais da política ainda sobrevivem e resistem, há, paradoxalmente, uma busca por novidade e inovação que se expande de maneira quase imperceptível na Academia. Essa busca, no entanto, não é isenta de conflitos. Ela enfrenta a força coletiva e homogênea do culturalismo, que muitas vezes atua como uma retaliação contra qualquer forma desviante da normatividade crítica estabelecida. Borges, em sua resistência ao conformismo cultural e à normatividade crítica, oferece uma crítica velada, mas poderosa, às tentativas de homogeneização do pensamento e da prática literária.

A globalização ontológica de um cânone literário ou crítico, muitas vezes apresentado como salvífico, raramente consegue transcender a pregação para seus próprios convertidos, mantendo-se restrito a um círculo moralmente fechado. Essa abordagem limita a possibilidade de um verdadeiro diálogo e impede a expansão do pensamento crítico além de suas fronteiras convencionais. Borges, ao contrário, desafia essa limitação ao mostrar as fissuras e contradições dentro da própria estruturação do sistema identitário.

Portanto, a criticidade historiográfica em Borges não é apenas uma reação contra as tendências ontológicas pós-modernas, mas uma tentativa de abrir novas possibilidades de pensamento dentro de um campo já saturado por sua própria normatividade. Ao invés de se render à nostalgia por um realismo ultrapassado ou à tentação de um pós-modernismo superficialmente artificialista, Borges nos convida a descobrir os territórios limítrofes, onde a inovação intelectual pode ocorrer de maneira distópica, mas não menos impactante. Essa resistência silenciosa e contínua às forças homogêneas do culturalismo e da normatividade

crítica é, por fim, uma forma de preservar a vitalidade do pensamento libertário na era contemporânea.

Peter Sloterdijk (2012), em suas reflexões sobre ética e história, oferece uma lente crítica perspicaz para abordar a obra de Borges, particularmente no que concerne à desconstrução da moral histórica. Sloterdijk argumenta que muitas das operações filosóficas e éticas que buscam um redirecionamento revolucionário — o que ele chama de "operações secessionistas e recessivas" — na verdade derivam de antigas doutrinas de conversão salvífica. Essas doutrinas, em vez de proporem rupturas radicais, frequentemente acabam por reformular, ou "recuñar", valores existentes dentro das mesmas estruturas que pretendiam subverter. Sloterdijk (2012) afirma que "as doutrinas modernas sobre revolução são derivações distantes de enunciados anteriores que falavam de conversões salvíficas e mudanças de rumo libertadores"[28] (p. 382). A metáfora do falsificador de moedas, usada por Sloterdijk, capta essa dinâmica, na qual a aparente renovação ética ou moral é, de fato, uma reprodução disfarçada do *status quo*, na qual a "recunhagem" dos valores apenas perpetua as mesmas restrições originais.

Esse conceito é especialmente relevante quando ligado à obra de Borges, que frequentemente desmascara as camadas artificiais e arbitrárias que subjazem tanto às narrativas históricas quanto às literárias. Para Sloterdijk (2012), "os lugares de cunhagem de moeda seriam os campos de treinamento para o *ethos* que deve ser transformado"[29] (p. 521-523), sugerindo que esses espaços de transvaloração, longe de serem autênticos pontos de ruptura, muitas vezes reproduzem a lógica de dominação que afirmam combater. Borges, por sua vez, mostra esse paradoxo em suas narrativas ao demonstrar como as construções históricas e literárias estão impregnadas de falsificações e invenções, revelando que a autenticidade das "verdades" que consideramos ontológicas é, em grande parte, fabricada pelo doutrinador.

A referência a Peter Sloterdijk é especialmente pertinente no contexto brasileiro, onde há anos se discute a questão das "moedas" e dos valores relativos do fictício dentro das humanidades. Essa discussão tem sido particularmente acirrada entre aqueles que ousaram libertar a literatura, enquanto ficção, do cárcere imposto pelo documentalismo tradicional. No Brasil, essa tensão entre o literário e o documental tem gerado debates importantes que desafiam as convenções estabelecidas e promovem uma reavaliação das fronteiras entre ficção e realidade.

---

[28] "Las doctrinas modernas sobre revolución son derivados lejanos de enunciados anteriores que hablaban de conversiones salvíficas y cambios de rumbo libertadores".
[29] "Los lugares de acuñación de moneda serian los campos de entrenamiento para el *éthos* que se ha de transformar".

É crucial reconhecer os avanços significativos nas recepções mais abrangentes dos estudos da narratividade historiográfica no país. Esses estudos têm se engajado de maneira aberta e produtiva com a teoria crítica nacional, proporcionando uma base sólida para a análise da história. Especialmente em um momento histórico marcado pela abertura a novas metodologias e abordagens, esses diálogos têm se mostrado fundamentais. Após a queda do socialismo real e as crises subsequentes, o cenário intelectual brasileiro passou a acolher uma filosofia política mais pluralista, que favorece a integração de perspectivas diversas e a reavaliação dos paradigmas tradicionais.

Entre as matrizes teóricas fundamentais para nosso trabalho, destacam-se os estudos da professora Graciela Ravetti na UFMG. Ela ressalta a riqueza performático-libertária do corpo crítico-autoral latino-americano contra a barbárie das ideologias de dominação. Segundo Ravetti, "a performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa" (RAVETTI, 2003, p. 34). Essas performances abrem o espaço da experiência social da textualidade, destacando os limites e alcances da autonomia do fictício, mesmo nas arbitrariedades surgidas em contextos mais compassivos e, por isso, mais fechados. Ravetti identifica essas novas formas de expressão, que nunca haviam sido imaginadas, como parte do legado realista deixado pelo "paradigma-Bolaño" na literatura latino-americana contemporânea. Esse paradigma atua como um potencializador ou atualizador veemente da teoria crítica borgeana (RAVETTI, 2019, p. 12). A obra de Roberto Bolaño, com seu estilo inovador e sua crítica incisiva, contribui para revitalizar a teoria crítica de Borges, ampliando a compreensão das interseções entre ficção e realidade, história e narrativa, e as implicações políticas e éticas dessas conexões.

Na mesma linha da hospitalidade crítica, destacam-se os estudos pioneiros de Eneida Maria de Souza sobre o menos estudado "último Borges", especialmente em relação à historiografia. Em seu livro *O Século de Borges*, publicado na virada do milênio, Souza introduz um dispositivo teórico que desafia a visão estreita que confinava Borges a um cárcere irrealista e formalista, alheio à narratividade historiográfica. Nesse contexto, ela argumenta que "Autran devolve a Borges o que é de Borges: a força do destino" (SOUZA, 1999, p. 97).

Souza sugere que as interpretações de seu amigo missivista, Autran Dourado, revelam recepções pouco comuns que desafiam e desconstroem a teleologia da ficção de Borges. "Jogos de duplos e de identidades simuladas" emergem, desfigurando as simplificações típicas do biografismo realista, que tenta encaixar Borges em um retrato heroico simplista baseado nas influências familiares. Em uma carta enviada a Souza, Dourado propõe uma performance

teórica do "confronto entre a história e a literatura", aguçando o caráter competitivo do embate verbal (SOUZA, 1999, p. 94-95).

Souza consegue identificar na carta de Dourado o "traço bélico" que permeia a violência na obra de Borges. Esse traço sugere uma abordagem pouco convencional e desconfortável para a teorização brasileira, representado por um sorriso "meio sem graça" (DOURADO *apud* SOUZA, 1999, p. 99). Esse sorriso pode ser interpretado como uma nova tradução do riso desconstrutor foucaultiano, enquanto resposta borgeana à verdade nada heroica de nossa escrita da história da literatura, conforme metaforizada por Autran.

Em sua análise sobre a obra de Borges, ela propõe uma visão crítica que desafia as interpretações engessadas. Para Souza, a comemoração do passado nacional pode ser vista, via Autran Dourado, como uma homenagem paródica ao reles Amendoim. Essa abordagem desconstrói a solenidade mística que frequentemente cerca o encontro entre a "imaginação" e a "representação do real". Segundo seu amigo missivista, essa desconstrução é incapaz de ser traduzida pela mera evocação dos versos sublimes da poética de Drummond ou Bandeira. Essa tradução crítica proposta por Souza atua como uma argamassa dessublimada que religa Borges à incipiente construção teórica de um Brasil latino-americanista. Ela sugere que a constante renovação dessa traduzibilidade não deve paralisar a efusiva movimentação do "entre-lugar" teórico inaugurado por Silviano Santiago. Souza, ao contar com Graciela Ravetti como tradutora de Borges para o português, encontra uma abertura crítica que valoriza tanto os "realismos performáticos" [segundo a teorização de Ravetti, 2011; 2019] nas *mímesis* dos fracassos políticos, quanto o compartilhamento de um distópico "paraíso perdido" borgeano.

O conceito de "paraíso perdido" de Souza revela o que resta de nossa imaginação utópica após a constatação melancólica de que estamos longe de escrever o Grande Livro de nossa teoria. Essa reflexão é revestida do valor borgeano da amoral incompletude de uma matriz literária revolucionária que continuamos a apropriar como nossa. Borges, traduzido por Ravetti para o livro de Souza, afirma: "Você compreenderá que sua suposta obra não é nada mais do que uma série de rascunhos, de rascunhos miscelâneos, e você cederá à fútil e supersticiosa tentação de escrever seu grande livro. [...]. Minhas boas intenções não haviam passado das primeiras páginas" (BORGES *apud* SOUZA, 1999, p. 121).

1. 4 Radicalidade distópica

Antonio Candido, em um artigo de 1978, destacou pioneiramente a importância de desmantelar a normatividade moral na recepção crítica brasileira. Ele introduziu o conceito dos "radicais de ocasião" — indivíduos que, apesar de aparentarem conformismo, ocasionalmente demonstram atos de dissidência. Essa noção, embora interessante, não se aplica diretamente a Borges. A radicalidade de Borges não se manifesta apenas esporadicamente, mas permeia suas obras e temporalidades como vasos comunicantes.

Candido ressalta a ideia do "belo explosivo" da violência revolucionária entre críticos liberais e conservadores, como Olavo Bilac. Ele expõe uma tradição intelectual brasileira influenciada pelo "radicalismo verbal" de Eça de Queirós, que contrasta com o compromisso militante expresso em formas mais estritas dentro do contexto partidário. Candido observa "pruridos socializantes" manifestando-se vagamente e de forma inconsequente, não apenas em Bilac, mas também em figuras menos conhecidas, como Luís Edmundo. Ele argumenta que as "loucuras da mocidade", defendendo o uso da dinamite e do punhal para transformar o mundo, são rememoradas na "idade da razão" com ironia e ceticismo. Esses comportamentos, descritos por Candido, ilustram uma forma peculiar de anarquismo e socialismo, característica dos literatos, criando "cozidos ideológicos" que apelam à crítica progressista.

Candido não estabelece uma ligação direta e unidimensional entre o comunitarismo sublime dos artistas de periferia e uma crítica compassiva que denuncia a miséria social. Ele sugere que essa espécie de compromisso enviesado, semelhante ao que propomos para Borges, é evidente em figuras frequentemente subestimadas, como o primeiro João do Rio. No caso de Borges, sua radicalidade não é apenas uma performance ocasional, mas uma característica intrínseca de sua obra. A radicalidade revolucionária de Borges se espalha pelas temporalidades de sua autoficção, manifestando-se de forma contínua e interligada. Ele utiliza a autoficção como uma ferramenta para desafiar as normas estabelecidas, não apenas em momentos esparsos, mas de maneira constante e profunda.

A análise de Antonio Candido sobre a dissidência ocasional entre escritores brasileiros e a comparação com a radicalidade contínua de Borges oferece uma perspectiva enriquecedora para a crítica literária. Enquanto Candido identifica atos esporádicos de dissidência em figuras como Bilac, a obra de Borges revela uma radicalidade intrínseca e contínua. Essa distinção sublinha a importância de reconhecer e valorizar as diferentes formas de radicalidade na

literatura, sejam elas ocasionais ou perenes, enriquecendo nosso entendimento sobre o papel da dissidência e da crítica social na tradição literária latino-americana.

O termo "radical" é, muitas vezes, considerado tabu na área de Letras, mais do que em outras Humanidades. Ele é envolto em um grande assombro especulativo, sendo muitas vezes silenciado ou evitado. O idealismo redentor, então, propaga a ilusão de uma antirradicalidade (falsamente invisível), que representaria o destino correto conforme a cartilha do bem-agir crítico. No entanto, Daniel Balderston resgata as diversas nuances radicais do jovem Borges, quase soterradas pelas camadas do idealismo despersonalizador hegemônico — um "momento quase guevarista de Borges" — que, argumentamos, permanece de forma diferenciada e com outra movimentação distópica no Borges maduro:

> Recordemos que Borges, em seus manifestos e outros textos da vanguarda, é um dos defensores mais fanáticos dos valores de 'o novo' e de 'os jovens'. [...] Das ideias políticas do pai de Borges, Jorge Guillermo Borges, sabemos relativamente pouco, mas sabemos que ele era uma espécie de cético em matéria política (assim como em matéria religiosa), uma espécie de libertário (mas certamente não um anarquista militante como havia naqueles anos no Rio da Prata e no Brasil). Imaginamos que ele ficou surpreso com o entusiasmo que a Revolução Russa causou em seu filho, assim como pelo seu fervor pelo ultraísmo[30] (BALDERSTON, 1999, Ebook).

Nessa mesma linhagem, alguns teóricos da história apontam a potencialidade valorativa dessa forma quase proibida de pensamento, que destacamos, não se conforma aos determinismos essencialistas na transposição das temporalidades do passado para o presente. Jenkins, por exemplo, sugere que os historiadores radicais transformam as fraquezas da "história propriamente dita" em forças, celebrando o fato de que as representações históricas (inclusive as suas) são sempre representações falhas:

> Historiadores radicais transformam as fraquezas da 'história propriamente dita' em forças; celebram o fato de que as representações dos historiadores (inclusive as deles próprios) são sempre representações falhas [...]. Historiadores radicais gostam dessa história; eles podem conviver com ela, usá-la, experimentá-la e, na medida em que ainda precisamos de histórias nesse

[30] "Recordemos que Borges, en sus manifiestos y otros textos de la vanguardia, es de los defensores más fanatizados de los valores de 'lo nuevo' y de 'los jóvenes' […]. De las ideas políticas del padre de Borges, Jorge Guillermo Borges, sabemos relativamente poco, pero sí sabemos que era una especie de escéptico en materia política (como también en materia religiosa), una especie de libertario (pero seguramente no un anarquista militante como se daba en esos años en el Río de la Plata y en Brasil). Lo imaginamos sorprendido por el entusiasmo que causó en su hijo la Revolución Rusa, como también por su fervor por el ultraísmo".

> momento, direcioná-la para a emancipação e libertação[31] (JENKINS, 2008, p. 65 e 71).

A análise de Balderston (1999) sobre o jovem Borges, defensor fervoroso dos valores do "novo" e dos "jovens", revela uma continuidade de sua radicalidade, que se transforma e adapta ao longo do tempo. Argumentamos que essa radicalidade não se conforma ao determinismo essencialista do tempo e permanece relevante na obra do Borges maduro, manifestando-se de maneiras novas e distópicas. A partir das reflexões de especialistas como Balderston e Jenkins, torna-se evidente que o radicalismo em Borges não é uma característica ocasional ou superficial, mas sim um elemento central e transformador de sua produção literária. Esse radicalismo não apenas desafia as normas estabelecidas, mas também celebra a falibilidade inerente às representações, ao mesmo tempo em que direciona a narrativa histórica e literária em direção à emancipação e à libertação.

Voltando à análise dos trechos da obra de João do Rio citados por Antonio Candido, podemos perceber uma voz impactante dos párias operários, que são brutalizados dentro de um sistema que poderia ser comparado a um campo de concentração capitalista. Essa revelação de um realismo contundente, emergindo de um foco narrativo inesperado, dito conservador, encontra similaridades na crítica pós-colonialista que valoriza narrativas que expõem a resistência à opressão em contextos de dominação e exploração.

Da mesma forma, na ficção de Borges, encontramos instâncias dessa "presentificação" radical de um realismo contundente, que não deve ser ignorado. A realidade chocante, muitas vezes entrelaçada nas suas narrativas, tem o potencial de parecer revolucionária, especialmente para leitores que possam ter sido influenciados pela visão de que Borges era politicamente desengajado. Contra essa percepção, os textos de Borges frequentemente contêm elementos que desafiam e subvertem as normas sociais e políticas estabelecidas, revelando uma camada de crítica política e social frequentemente ignorada ou subestimada por críticos e leitores.

João do Rio, segundo Candido, ao retratar a dura realidade dos operários marginalizados em sua obra, cria um cenário que desafia diretamente a indiferença da leitura. Sua narrativa não se limita a revelar a brutalidade enfrentada por esses indivíduos; ela ativamente denuncia essa realidade, convocando o leitor a uma reflexão crítica profunda e radical. Esse realismo,

---

[31] "Radical historians thus turn the weakness of 'proper history' into strengths; celebrate the fact that historians' representations (including theirs) are *always* failed representations […]. Radical historians like this history; they can live with it, use it, experiment with it and, insofar as we still need histories at this point in time, direct it towards emancipation and liberation".

portanto, transcende o mero formalismo literário, assumindo uma função de intervenção social. O objetivo é despertar a consciência política e a empatia do leitor, promovendo uma resposta emocional de pertencimento que o faça engajar com as questões apresentadas.

Portanto, a partir da análise que Antonio Candido realiza das obras de diversos autores, ressaltamos a importância de um tipo de realismo subestimado que consideramos mais produtivo, especialmente em relação a Borges. Segundo a interpretação de Candido, percebemos que esse realismo é dinâmico e interativo, propenso a embates e diálogos com formas de antirrealismo na construção de uma ficção relutante à representação. Esse realismo não é refletivo nem passivo; ele resiste à canonização teleológica que muitas vezes limita a literatura a reproduções e representações da realidade.

Ao examinar a obra de Borges, especialmente seus momentos autoficcionais e conservadores que poderiam ser classificados como (contra)revolucionários, é crucial reconhecer que, mesmo nessas instâncias, Borges não se entrega a uma futurologia simplista do progressismo teleológico. Candido (1978) observa que "nesses momentos raros e fortes, o diletante frívolo que se encarnava no Barão Belfort ou em Godofredo de Alencar vale mais do que os seus críticos. E, no dia do Juízo Final, tais momentos haverão de ser computados como a sua hora e vez" (p. 201). A partir dessa constatação ressaltamos a relevância do realismo subalterno, dessublimado e sobrevivente em Borges no "Juízo Final" da crítica e da historiografia guardiãs da "verdade" ontológica. Não se trata de afirmar a sobrevivência de apelos e excessos expressivos do "primeiro" no "segundo" Zé ou do "primeiro" no "segundo" Borges. Essas classificações historicistas e etapistas são arbitrárias. Em vez disso, é primordial reconhecer a continuidade da radicalidade na obra de Borges, que desafia e subverte as normatividades críticas estabelecidas ao longo do tempo.

A tese sobre a radicalidade distópica em Borges se sustenta precisamente na articulação entre a despersonalização autoral no interior de seus textos e a ficcionalização do mundo externo. Essa dualidade, que podemos explorar através do conceito de Luiz Costa Lima (2013), mostra a tensão constante entre a dissolução do sujeito autoral e a constante reconfiguração do real pela ficção. Em Borges, a radicalidade distópica se insinua não pela oposição direta entre esses elementos, mas pela sua fusão intrincada. A despersonalização autoral (B) não é simplesmente o oposto da ficcionalização do mundo (C), mas, ao contrário, está entrelaçada com estas dimensões, como se a distopia estivesse sempre no horizonte de um autor que se apaga no mesmo momento em que recria o mundo.

Essa tensão nos impede de impor uma hierarquia fixa entre os elementos. Não podemos afirmar categoricamente que (B), a ficcionalização interna do texto, é maior ou mais importante

do que (C), a ficcionalização externa, quando somada a (A), a radicalidade distópica. Ao mesmo tempo, Borges nos adverte contra qualquer tendência a cristalizar essas relações em variantes autoritárias que reificariam as interseções revolucionárias e antirrevolucionárias presentes em sua obra. Na ficção, todas as possibilidades permanecem em aberto, e a tentativa de controlar ou conter a realidade ficcional é fadada ao fracasso. A resultante distópica seria, assim, demasiado óbvia e previsível se nos limitássemos a uma leitura simplificada dessas interações.

É nesse contexto que a análise da radicalidade do realismo em Borges encontra uma paixão teórica que ressoa nas reflexões de Beatriz Sarlo[32] e Jacques Rancière[33] (D). Ambos nos ajudam a entender como a ideia de comunidade e república, conceitos fundamentais na formação de um horizonte crítico, podem influenciar a narrativa borgeana. No entanto, se o impulso revolucionário se desvia para uma teleologia simplificada que posiciona (B) como superior a (D) ou que tenta subordinar (C) a (A), o resultado seria uma descaracterização da crítica borgeana, reduzida a uma fórmula materialista que correria o risco de alimentar um ciclo niilista ahistórico.

A solução, portanto, não reside em hierarquias fixas ou valores preestabelecidos. A radicalidade distópica em Borges emerge de uma recusa em aceitar qualquer teleologia redentora. Ao contrário, Borges explora a potência de um 'não-lugar' distópico, irreversível e expansivo, que se recusa a ser domado pelas imposições morais ou críticas que visam resgatar alguma narrativa linear. Quando combinamos os elementos (A), (B), (C) e (D), sem a pretensão

---

[32] A partir da análise de Beatriz Sarlo sobre a paixão em Borges, ela questiona a legitimidade dos perigos inerentes ao ato de agir por conta própria, "em vez de delegar essa ação a outros" (SARLO, 2005, p. 192). Nesse contexto, a exceção poderia legitimar o caminhar cego e primevo do ato passional em Borges. No entanto, é crucial perguntar: como essa temerosa paixão às avessas, justamente por ser uma exceção, ainda poderia se manifestar enquanto uma descrença e desconfiança em qualquer entrega à normatividade censora da história? Sarlo (2005) explica que, "[...] Excluída da norma, cuja vigência deixa em suspenso, a exceção não remete a uma série, porém, em todo caso a inaugura. Depois, os fatos da série deixam de ser excepcionais, mas o fato primeiro, o fundador, continua conservando a qualidade única de primeiro excluído. [...]. Depois de 1970, tudo parecia possível. As coisas saíam de seus moldes, e derramavam-se as forças da paixão revolucionária, que teve tanto de terrível quanto de generoso" (p. 194 e 202). Essa análise propõe uma reflexão profunda sobre a natureza da exceção em contextos políticos e sociais. Em Borges, a exceção é vista não apenas como uma anomalia ou um desvio, mas como um momento inaugural que desafia e redefine as normas existentes. Esse fenômeno não apenas questiona a legitimidade das normas estabelecidas, mas também abre espaço para novas distopias revolucionárias.

[33] "O desconhecido não é apenas o precipício no fundo do qual a morte é a única novidade certeira. Atrás de cada janela, em cada cruzamento de cada rua, no limiar de cada lugar de prazer, ele pode se oferecer ao trabalho de 'infinitização' da República estética. É uma política modesta, mas fiel. Não se trata de trazer de volta todo o pensamento e toda a obra de um poeta para rostos e papéis múltiplos. No entanto, sua conscientização pode nos ajudar com um olhar novo essa mesma multiplicidade e reabrir o espaço próprio para o desenvolvimento de suas virtualidades contraditórias" (RANCIÈRE, 2017 (c), p. 120-121).

de ordenar suas virtudes em escalas hierárquicas, criamos um espaço em que a ficção pode reconfigurar constantemente a realidade, sem jamais fixá-la em um modelo estável.

Dessa forma, a obra de Borges nos permite vislumbrar um cenário distópico que não busca redimir ou resolver as contradições do real, mas, antes, mostra as rupturas e os silenciamentos que essas contradições geram. Essa distopia melancólica não é o fim de um processo, mas o ponto de partida para uma indagação crítica contínua, na qual a ética da ficção se recusa a cair nas armadilhas do conservadorismo moral ou da politicagem crítica, seja de Borges ou de seus leitores. O que emerge, então, é uma poética da resistência que, mesmo diante de tabus, censuras e opressões, mantém viva a potência revolucionária da ficção.

CAPÍTUO 2

BORGES, HISTORIADOR SUBALTERNO

Um dos teóricos mais próximos da revolução borgeana na estruturação de uma "poética do saber" historiográfica é Jacques Rancière, um especialista em dar voz às experiências e sonhos das noites proletárias (RANCIÈRE, 1994). Esses nomes subalternos, aos quais o historiador oferece espaço, possuem afinidades com as palavras que escapam às classificações arbitrárias impostas tanto pela história quanto pela crítica. Em Rancière, o "controle do imaginário" ou o moralismo redentor da ontologia não se cristalizam como imitação de relações econômicas desproporcionais e abusivas, sem ganhos estéticos visíveis nas trocas inflacionárias com o capital conservador do velho realismo, conhecido por subjugar a subjetividade desde as revoluções dos séculos XVIII e XIX. Ali, a novidade se manifesta justamente como personificação da crise da representação, atingindo um não-lugar que transcende até mesmo o "ser-entre" por ele vislumbrado.

> A época democrática e social não é com efeito nem a idade das massas nem a dos indivíduos. **Ela é a idade da subjetivação perigosa, engendrada por uma pura abertura do ilimitado e constituída a partir de lugares de fala que não são localidades designáveis, que são articulações singulares entre a ordem da fala e a das classificações**. [...]. Estes nomes de classes que não se ligam a nomes de ações que não respondem a nenhum protocolo nem a nenhuma aprendizagem definida (emancipação) mas ordenam os espaços ilimitados de trajetos novos fazendo viajar sujeitos de fala e de história nos intervalos perigosos entre lugares materiais e lugares simbólicos, entre nomes e corpos, condições e saberes. [...]. **A tomada do sujeito operário nos trajetos extravagantes do saber e da crença heréticos não marca a simples influência das ideias de um tempo sobre as formulações primeiras de um movimento ainda em sua infância. Ela atualiza o modo de ser singular dos sujeitos de história na idade democrática**. [...]. São os nomes singulares, falsamente próprios e falsamente comuns, de um ser-junto sem lugar nem corpo; de um ser-junto que é um ser-entre: entre vários lugares e várias identidades, vários modos de localização e de identificação. (RANCIÈRE, 1994, p. 99-101 grifos nossos).

A questão da representatividade e da análise do sujeito deslocado das comunidades ainda exige uma abordagem teórica mais aprofundada. Não se pode minimizar essa necessidade crítica em função do entusiasmo gerado pela chamada "nova" guinada realista na teoria

contemporânea da ficção[34]. Embora essa nova corrente teórica busque enfatizar um realismo mais imediato e materialista, ela não deve ofuscar as complexas dinâmicas de invisibilidade e marginalização que afetam os sujeitos periféricos irrealistas. A crítica literária e filosófica deve continuar a averiguar esses espaços de deslocamento e exclusão, sem se deixar seduzir pela aparente simplicidade de soluções estéticas que não abarcam as complexidades da representação. Em Borges, é difícil estabelecer uma rigidez que o afaste da realidade, pois ele sempre deixa marcas reconhecíveis, mesmo na aparente anulação da expressividade, frequentemente presente nos projetos de morte do autor e narrativas mais artificialistas. Essas ideias estavam imbricadas nas vanguardas latino-americanas do início do século XX, que reivindicavam autonomia estética e política, com o sonho de renovar as repúblicas, sendo mais concretizável na ficção do que na realidade. Isso renovava antigos recursos intervencionistas da crítica da razão e do romantismo revolucionário, posicionando-se em oposição às estruturas medievalistas que ainda permeavam a modernidade pequeno-burguesa e a crítica populista.

Dessa maneira, podemos perceber que o estranhamento romântico de Borges apresenta uma inclinação para a positividade do esclarecimento iluminista, embora não se alinhe completamente com a dialética civilização e barbárie proposta pela Escola de Frankfurt. Mesmo o Borges revolucionário reconhece que os projetos modernizadores da autoria frequentemente acarretam uma contraparte estética de horror, uma dinâmica estética distópica e dessublimada que analisaremos adiante. Esse paradoxo é um tema recorrente na literatura latino-americana, remontando à era colonial.

Mas de qual lugar vem esse conceito de dessublimação histórica? O que Hayden White conceitua como processo histórico de "*de-sublimation*"? Primeiramente, ele seguramente se apropria da crítica que Roland Barthes faz ao que se entende por "realismo do século XIX". Segundo White, para Barthes, a ideologia humanista e sublimada do realismo era "um conteúdo pseudocientífico". Porém, White não endossa completamente a tese de Roland Barthes, seja dito. Para ele, a historiografia não é apenas linguagem, mas Barthes contribuiu significativamente para de sublimar a objetividade metafísica do dito "realismo do século XIX", tanto na história quanto na literatura. Contudo, White quer ir além nesse processo de dessublimação da metafísica ontológica. Para ele, na disciplinarização da história, o sublime

[34] Pesquisadores brasileiros se debruçam sobre o tema já faz alguns anos. Podemos ter uma ideia da pluralidade dos enfoques e perspectivas no interior dessa concepção, através de duas coletâneas: *Novos Realismos*, organizado por Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes e publicado pela Editora UFMG em 2012 e *Literatura e realidade(s),* organizado por Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Schøllhammer e publicado pela Editora 7 Letras em 2011.

passou a ser confundido com o "belo", suprimindo então as faculdades "perigosas" da "imaginação". É preciso, portanto, "de-sublimar" o processo histórico mais uma vez:

> A imaginação, no entanto, opera em um nível diferente da consciência do historiador. Ela está presente acima de tudo no esforço, peculiar à conceituação moderna da tarefa do historiador, de entrar simpaticamente nas mentes ou consciências de agentes humanos há muito mortos, de se empatizar com as intenções e motivações de atores movidos por crenças e valores que podem diferir totalmente de qualquer coisa que o historiador honraria em sua própria vida, e de compreender, mesmo quando ele não pode aprovar, as práticas sociais e culturais mais bizarras. [...]. Mas a imaginação é perigosa para o historiador, porque ele não pode saber se o que 'imaginou' realmente aconteceu, se não é um produto de sua 'imaginação', no sentido em que esse termo é usado para caracterizar a atividade do poeta ou do escritor de ficção. Aqui, é claro, a imaginação é disciplinada por sua subordinação às regras de evidência, que exigem que o que quer que seja imaginado seja consistente com o que as evidências permitem afirmar como 'fato'. No entanto, a 'imaginação', precisamente no sentido em que é usada para caracterizar a atividade do poeta ou romancista, está operante no trabalho do historiador na última etapa de seu trabalho, quando se torna necessário compor um discurso ou narrativa para representar suas descobertas, ou seja, sua noção de 'o que realmente aconteceu' no passado. É nesse ponto que o que alguns teóricos chamam de estilo do historiador, agora considerado como escritor de prosa, entra em ação, e uma operação considerada exatamente igual à do romancista, uma operação que é abertamente admitida como literária, ocorre. E, como é literária, a disciplinarização desse aspecto do trabalho do historiador implica uma regulamentação estética (WHITE, 1987, p. 67-68).

A citação acima é necessária para deixar claro que, se a historiografia é permeada pela imaginação e pela linguagem, para White, ela necessita também da "regulamentação estética", como a que acontece na literatura – o que não significa o "controle sobre o imaginário" de Costa Lima. Essa "regulamentação" pode ser entendida tanto como a recusa a endossar completamente a tese de Barthes sobre a antirrepresentação da realidade, quanto como a ruptura da tentativa de enquadrar o sublime em categorias metafísicas do belo e da "ordem". "A gradual substituição do sublime pelo belo em uma teoria estética geralmente aceita — tão acriticamente aceita por marxistas quanto por seus oponentes conservadores e liberais — teve o efeito de restringir a especulação sobre qualquer ordem social ideal a alguma variante em que a liberdade era apreendida menos como um exercício da vontade individual e mais como uma liberação de 'sentimentos belos'" (p. 69). Para White, é necessário focar mais na ação que desestabiliza o significado ontológico no plano realista da figuração da história. Assim, a dessublimação do belo, aproximando-o da imaginação, resgataria tanto o papel da história como narrativa sobre as ações dos agentes humanos quanto seu pluralismo em questões epistemológicas.

Nessa dinâmica "dessublimada", Graciela Montaldo observa que, "durante os processos revolucionários modernos, a massa emerge na cena política e cultural através do discurso das elites, acompanhado de escândalo e terror" (MONTALDO, 2004, p. 17). Essa perspectiva evidencia como os movimentos revolucionários, apesar de prometerem libertação e renovação, muitas vezes reproduzem as dinâmicas de poder e exclusão que pretendem superar.

Os elementos comuns aos mitos autoritários, frequentemente permeados por apostasias e pesadelos antirrevolucionários, representam uma ameaça constante à perpetuação de uma comunidade crítica. No entanto, a negatividade progressista[35], quando empregada na ficção de Borges, pode adquirir um valor mimético, dessublimado e antimetafísico, dispensando qualquer recurso ao moralismo redentor. Borges, ao desvendar esses temas, dialoga com a duplicidade inerente ao discurso revolucionário — caracterizado pela paixão e pela exceção — e utiliza seu gênio autoral distópico para se afirmar numa República Mundial das Letras arredia.

Se esse processo revolucionário se aproxima do republicanismo de seus pares, Borges acentua o confronto de sua própria marginalidade em relação ao realismo mágico da República das esquerdas. Jacques Rancière, em sua análise sobre a reconfiguração do papel "vazio" do poeta moderno, chama atenção para uma forma perdida de identidade não ontológica: "O velho homem de letras cujo casebre está vazio também é o poeta fixado em sua identidade, interpretando o papel de poeta. A vida múltipla e as múltiplas vidas nas quais o novo poeta deve se perder o liberam desse papel ultrapassado" (RANCIÈRE, 2017 (c), p. 119).

Essa citação de Rancière ressalta a necessidade de uma revolução na função do poeta, que Borges exemplifica ao desafiar as normativas estéticas e políticas dominantes de sua época. Ao contrário do poeta tradicional, confinado a uma identidade estável e predefinida, Borges promove uma visão de autoria mais fluida, dessublimada e descentralizada. Ele sugere que a ficção do poeta moderno deve se engajar em múltiplas vidas e perspectivas, mesmo as controversas, uma abordagem que efetivamente o liberta das restrições de um papel ultrapassado da poética e, por extensão, dos limites impostos pelo realismo mágico e até mesmo pelas narrativas autoritárias das direitas, como *El payador* de Leopoldo Lugones.

---

[35] "Desdenhava com sincero cinismo ou ignorava a maioria de seus contemporâneos, a quem lia muito pouco e, se os lia, os submetia à demolição da ironia. Suas posições políticas o colocavam sem dúvida na direita, e além disso, seu antiperonismo tinha ecos profundamente reacionários e antipopulares. Não era simplesmente um liberal, era um liberal conservador, contrário a todas as democracias de massa e não apenas opositor às revoluções latino-americanas" (SARLO, 2015, p. 35). "Desdeñaba con sincero cinismo o pasaba por alto a la mayoría de sus contemporáneos, a quienes leía muy poco y, sí los leía, los sometía a la demolición de la ironía. Sus posiciones políticas lo ubicaran en lo que sin duda era la derecha, y además su antiperonismo tenía ecos profundamente reaccionarios y antipopulares. No era simplemente un liberal, era un liberal conservador, contrario a todas las democracias de masas y no solo opositor a las revoluciones latinoamericanas".

Elías J. Palti, em suas análises recentes, reinterpreta o historicismo romântico argentino, averiguando as complexidades submersas nas categorias tradicionais de uma metafísica dividida entre a dialética de civilização e barbárie (PALTI, 2017). No entanto, argumentamos que essas categorias, por si só, são insuficientes para captar a profundidade das experiências históricas e revolucionárias na ficção de Borges. A moral trágica dessublimada em Borges, embora esteja influenciada pelo drama romântico de Sarmiento, transcende essas bases ao propor uma atualização distópica ainda mais profunda do realismo. Assim, Borges renova-se continuamente, emergindo como uma figura central na compreensão das temporalidades políticas da teoria contemporânea.

Ricardo Piglia adota um tom milenarista para discutir o legado do escritor desaparecido Rodolfo Walsh, a quem ele atribui ter "levado ao limite a noção de responsabilidade civil do intelectual"[36]. Piglia propõe essa reflexão como uma "proposta para o próximo milênio", apresentada não apenas como uma diretriz, mas como um ponto de partida para debates futuros ou sobre o futuro, realizados a partir de uma nova perspectiva crítica sobre o engajamento (PIGLIA, 2013).

No entanto, Piglia (2013) questiona profundamente os alcances e limites da ficção para abordar experiências extremas de horror. Ele pondera: "há um ponto extremo, um lugar – digamos – ao qual parece impossível se aproximar com a literatura. Como se a linguagem tivesse um limite, como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual está o silêncio. Como narrar o horror?"[37]. Essa indagação aponta para uma crise fundamental na representação literária, destacando o dilema de como expressar o inexprimível sem reduzir a marca profunda do que foi vivenciado pela história.

Se ligássemos a mesma indagação à teoria da ficção de Borges, especialmente em sua fase madura, veríamos que o imperativo ético impõe aporias, não necessariamente obstáculos intransponíveis, mas desafia a abrir novas portas, que não são definitivas e resistem à simplificação no silenciamento moral da crítica. Borges continua a discutir o horror como um valor literário e mimético primordial, que, segundo ele, não deve ser descartado pelas novas gerações do milênio, apesar de sua conhecida postura política conservadora e liberal.

Para isso, Borges, ao longo de sua obra, aborda frequentemente o futuro da política como uma questão que será deixada para desvendarmos o abismo desconhecido e quase

[36] "Llevó al límite la noción de responsabilidad civil del intelectual".
[37] "Hay un punto extremo, un lugar –digamos – al que parece imposible acercarse con la literatura. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el silencio. ¿Cómo narrar el horror?"

intransponível da democracia. Essa visão também sugere, como faz Piglia, uma reflexão profunda sobre o papel da literatura e do intelectual na sociedade, em que o horror, a política e a ética se entrelaçam de maneiras complexas e frequentemente paradoxais no construto de uma fantasia dessublimada pela narração da história.

Nossa teorização avança em direção a uma era que, embora esteja ancorada em tradições arraigadas do conservadorismo, propõe algo inteiramente novo, algo completamente desconhecido e nunca visto, que está aberto a todas as possibilidades políticas. Essa era, marcada pela busca de novas formas de expressão e compreensão, desafia as convenções estabelecidas e as expectativas normativas. Dentro desse contexto, a reflexão sobre como narrar o horror e o papel da ficção diante das experiências extremas da violência também se torna um tema central na obra de Borges.

Ele utiliza a literatura não apenas como um veículo para contar histórias fantasiosas, mas como um meio poderoso para questionar os limites da linguagem e da representação. Seu trabalho destaca a complexidade de transmitir experiências que frequentemente resistem à estruturação dentro dos parâmetros convencionais e morais da narrativa. Ele aborda esse desafio de maneira inovadora, propondo que a literatura pode e deve abordar o horror inexpressível, chegando às áreas nas quais a estruturação objetivista da linguagem crítica falha.

> Se a consciência da representação é um sentimento da impossibilidade de sair da representação, como tal sentimento pode algum dia se tornar possível? Como, de dentro da representação, é possível sentir a representação? Se 'apenas a vida existe', como a consciência da vida, ou seja, essa própria afirmação e o horror que a acompanha, são possíveis? […]. Como pensar a representação sem representá-la, ou como se instalar, para evitar o círculo, em uma problemática além da representação, a partir da qual seria possível pensá-la (de um pensamento que, de maneira igualmente problemática, não seria mais uma representação)? Ao falar do sentimento da representação, não evitamos essa outra questão: como o horror da representação é possível, se ele só é compreensível a partir do desejo de um além cuja possibilidade é excluída por esse próprio sentimento de estar condenado à mera representação?[38] (CHAMPEAU, 1990, p. 31-32).

[38] "Si la conscience de la représentation est un sentiment de l'impossibilité de sortir de la représentation, comment un tel sentiment peut-il jamais devenir possible? Comment de l'intérieur de la représentation est-il possible de sentir la représentation? Si 'seule la vie existe', comment la conscience de la vie, c'est-à-dire cet énoncé même et l'horreur que l'accompagne sont-ils possibles? […]. Comment penser la représentation sans la représenter ou s'installer, pour éviter le cercle, dans la problématique au-delà de la représentation d'où il serait possible de la penser (d'une pensée qui, de manière tout aussi problématique, ne serai plus une représentation? En parlant du sentiment de la représentation nous n'évitons pas cette autre question : comment l'horreur de la représentation est-elle possible, si elle n'est compréhensible qu'à partir du désir d'un ailleurs dont se sentiment même d'être condamné à la seule représentation exclut la possibilité?" (CHAMPEAU, 1990, p. 31-32).

Ricardo Piglia, ao trazer Rodolfo Walsh para o centro da discussão sobre a representação do horror na ficção, destaca a responsabilidade civil do intelectual frente aos desafios políticos do futuro. Walsh, com sua vida e obra, não apenas exemplifica a resistência contra a opressão e a violência institucionalizada, mas também utiliza a escrita como uma arma poderosa de testemunho e denúncia. Sua abordagem, profundamente enraizada na realidade concreta das injustiças políticas e sociais, transforma a narrativa em um instrumento de combate, na qual cada palavra tem o peso de uma forma de resistência ativa.

Borges, embora siga um caminho aparentemente divergente de narração, oferece uma contribuição igualmente significativa para o debate sobre a representação da violência. Sua abordagem, mais metafísica e abstrata, não se distancia das questões realistas da barbárie, mas as analisa sob uma lente diferente e mais desfocada. Borges não apenas expõe o horror em seu conteúdo manifesto, como também questiona as condições de possibilidade de sua representação em uma fôrma realista já desgastada. Em seus escritos, o ato de narrar o horror torna-se um exercício ético dessublimado da fantasia, no qual as implicações de tentar representar o inefável são resgatadas através da velha e singular autonomia da ficção.

O horror fantástico-fundacional na obra de Borges, longe de ser uma simples expressão literária, necessita ser atualizado e contextualizado dentro das dinâmicas teóricas contemporâneas, especialmente no campo dos estudos latino-americanos que se espalham no coração do Império. Nesse contexto, a obra de Borges pode ser reinterpretada como uma resposta às crises dramáticas da subalternidade ainda presentes no século XXI, nas quais as tensões entre centro e periferia, hegemonia e resistência, continuam a moldar a experiência culturalista da narração da história.

Essa atualização do pensamento borgeano, que pode ser vista como uma movimentação quase épica, representa, nas palavras de Alberto Moreiras (2016), “um segundo giro na desconstrução”. Esse novo capítulo da desconstrução não é um fechamento teleológico, mas sim uma abertura contínua, um prólogo que persiste em se reescrever à medida que novas crises e desafios políticos surgem. Moreiras, ao conectar Borges com Jacques Derrida, identifica na obra do escritor argentino não apenas um repositório de conceitos literários fundamentais, mas um espaço de elaboração teórica de uma infrapolítica vital para entender as complexidades teóricas da crise do identitarismo no presente (MOREIRAS, 2016, 2021).

Wander Melo Miranda (2010), ao analisar o processo de “autodemolição” da ontologia subalterna latino-americanista, utiliza a teorização de Alberto Moreiras para aprofundar a compreensão desse fenômeno. Miranda identifica um movimento gradual e deliberado de

desconstrução da identidade latino-americana, que, segundo ele, é marcada por uma "desdita" ontológica — uma condição de mal-estar existencial que permeia a construção de uma identidade que, historicamente, foi moldada por narrativas de resistência à subalternidade.

Dentro dessa perspectiva, Miranda (2010) vislumbra a possibilidade de um futuro "território pós-disciplinar", um espaço onde a alteridade latino-americana se torna excessiva em relação a si mesma. Esse conceito sugere que a identidade latino-americana, ao ultrapassar os limites impostos pelas categorias tradicionais de análise, se torna algo que desafia e transcende a própria definição, abrindo-se para novas formas de entendimento e expressão.

No entanto, Miranda (2010) alerta para o risco de um "colapso epistêmico" nesse processo de desconstrução. Ao desmantelar as fundações ontológicas que sustentam a identidade latino-americana, há o perigo de que todo o arcabouço epistemológico que sustenta o conhecimento sobre a região possa entrar em colapso. Contudo, ele também aponta que esse risco é compensado pela "possibilidade fundadora do não conhecimento". Aqui, o "não conhecimento" não deve ser entendido como ignorância, mas como uma abertura radical para o desconhecido, uma postura epistemológica que reconhece os limites do conhecimento existente e se dispõe a percorrer novas fronteiras, nas quais a alteridade não é apenas reconhecida, mas celebrada em sua inexauribilidade.

Essa visão aponta para um futuro em que a identidade latino-americana não é mais confinada a categorias fixas e estáticas, mas é continuamente recriada e reimaginada em um processo dinâmico e indeterminado. Miranda (2010), ao se apoiar nas teorizações de Moreiras, sugere que o verdadeiro potencial da identidade latino-americana reside precisamente em sua capacidade de se transformar, de se autodemolir e, assim, se renovar em um território onde o "não conhecimento" se torna a base para novas formas de ser e de entender o mundo (MELO MIRANDA, 2010, p. 199-200).

> A subalternidade pode ser apagada do social sem deixar vestígios? Ou a presença incessante da subalternidade – ou, *mutatis mutandis*, do reacionário – é a condição de produção não apenas de qualquer subjetivação hegemônica, mas também de qualquer subjetivação contra-hegemônica? A subalternidade não é eliminável porque a hegemonia precisa dela para se produzir. A subalternidade é a condição necessária e suficiente da hegemonia. […]. A compreensão do subalterno como o próprio limite da narrativização implica, para começar, a recusa de qualquer renarrativização que reproduza a subalternidade, já que quaisquer ambiguidades aí pagariam o preço de ignorar

> a estrutura aporética da temporalidade histórica[39] (MOREIRAS, 2021, p. 46-47).

Se o crepúsculo da reificação da ontologia crítica latino-americanista encontra em Borges uma de suas principais vozes subalternas, é imperativo dar voz à natureza dessublimada e distópica dessa subalternidade. Borges, ao ser inserido nesse processo, não apenas se entrelaça com as transformações culturais e políticas da América Latina, mas também participa de uma reconfiguração crítica mais ampla, que se alinha com tendências desconstrucionistas rejeitadas pela hegemonia realista no centro. Essa subalternidade borgeana não se caracteriza por uma simples marginalização de sua teoria da ficção, mas por uma resistência melancólica de sua potencialidade, na qual as realizações concretas de sua obra se fundem com a necessária, mas quase impossível, desconstrução dos paradigmas dominantes na teoria culturalista.

Esse movimento, longe de ser isolado, dialoga com as ricas experimentações políticas e literárias presentes nos naturalismos de Esteban Echeverría e José Hernández no século XIX, que Borges apropria de maneira crítica e reflexiva. Em Borges, a herança desses autores é revisitada sob uma ótica melancólica, na qual a nostalgia pelo passado literário e político se transforma em uma ferramenta para questionar e subverter a reificação de identidades e conceitos engessados.

Na América Latina, a ruptura das vanguardas literárias do século XX não marca o fim do naturalismo-realismo do século XIX, mas sim sua transformação e continuidade em novos contextos estéticos e ideológicos. Borges exemplifica essa continuidade ao reapropriar os mesmos *topoi* revolucionários dos séculos anteriores, agora repensados sob uma nova luz, em que a forma estética não perde seu poder dilacerante e demolidor. A representação do belo natural ou sublime, tradicionalmente concebida como uma entidade fundamental dada *a priori*, é desconstruída por Borges, que a revela como uma criação dessublimada e, simultaneamente, uma aniquilação potencializada pela ficção. Essa dupla dinâmica mostra a transição para uma *mímesis* que não mais busca capturar o real em sua totalidade, mas sim reconfigurá-lo através da ficção, revelando as possibilidades e limites da representação literária do processo histórico.

---

[39] "Can subalternity be erased from the social without remainder? Or is the ceaseless presence of subalternity – or, mutatis mutandis, of the reactionary – the condition of production not only of any hegemonic subjectivation but also of any counterhegemonic subjectivation? Subalternity is not eliminable because hegemony needs it to produce itself. Subalternity is the necessary and sufficient condition of hegemony. […]. The understanding of the subaltern as the very limit of narrativization implies, to start with, the refusal of any renarrativization that will reproduce subalternity, since any ambiguities there would pay the price of the bypassing of the aporetic structure of historical temporality".

Theodor W. Adorno argumenta que “a transição do belo natural para o belo artístico é dialética enquanto transição para a dominação” (ADORNO, 2012, p. 123). A estruturação distópica desse processo estético, que Adorno chama de dialético, é visível na obra de Borges e em outros escritores argentinos como Ricardo Güiraldes, na qual há uma recorrência melancólica dos motivos naturalistas, como os da *cautiva* e dos *matreros*. Essas figuras, que emergem de um imaginário naturalista “ultrapassado” pelas vanguardas, são reconfiguradas na modernidade literária, revelando a violência subjacente que impulsiona o mercado patético da criação artística no presente.

Na estetização da natureza por Borges, a violência desempenha um papel central, transformando o feio do horror em um belo dessublimado, caso opte pelo encontro com a positividade, nem sempre possível. Esse belo dessublimado, no entanto, não se destina a ser uma temporalidade redentora e progressista; ao contrário, é traçado pela expansão da distopia, em um não-lugar desprovido de qualquer promessa teleológica de redenção histórica. A criação artística, assim, torna-se um campo em que a estética e a moralidade se chocam em um confronto que desafia as expectativas tradicionais de eternidade perene da beleza da arte.

Mas esse movimento estético e filosófico, conforme Adorno sugere, não permite uma via de mão única para a teleologia de uma eternidade desinteressada e conservadora. Ao contrário, as tentativas de traduzir o belo natural em arte enfrentam a complexidade das historicidades resistentes que são consubstancializadas na crise da representação. Essas historicidades, ao serem moldadas pela *mímesis*, revelam e acentuam as tensões inerentes entre a forma artística e a narrativa moralizadora que frequentemente aprisiona a ficção nas teias do identitarismo.

As vias de tradução do “belo natural”, que inicialmente parecem arredias à positividade estética, na verdade, expõem sua própria complexidade ao interagir com a imprevisibilidade das forças históricas que estão além do bem e do mal. O que emerge é uma obra de arte que não apenas complexifica o mundo natural, mas também desafia e reinterpreta as categorias estabelecidas de beleza e moralidade. Em Borges, a arte não busca apenas reproduzir o sublime natural, mas questionar suas estruturas de dominação ao revelar as ambiguidades e aprisionamentos da representação estética.

Assim, esse movimento estético e filosófico não permite uma via de mão única para a teleologia de uma eternidade desinteressada e conservadora. A *mímesis*, nesse contexto, não reflete a realidade histórica, mas a penetra e a rompe, libertando a narrativa ficcional do enquadramento da jaula moralizadora da ontologia epistemológica, ao desafiar e questionar as próprias bases realistas dessa moralização.

Theodor W. Adorno sugere que a não-dominação da natureza provoca terror, uma vez que a natureza não domesticada desafia as estruturas ordenadas impostas pela sociedade. “Onde a natureza não era realmente dominada, a imagem da sua não-dominação suscitava o terror. Daí a predileção durante muito tempo pelas ordenações simétricas da natureza” (ADORNO, 2012, p. 81). Essa observação de Adorno ressoa profundamente com a obra distópica de Borges, que frequentemente potencializa a ineficácia das estruturas humanas em trazer ordem ao caos inerente ao universo.

Após um profundo embate teórico, é possível imaginar Adorno e Borges chegando a um consenso sobre a natureza farsesca dos artifícios políticos, que permeiam tanto a ficção quanto a realidade. Ambos poderiam concordar que as estruturas políticas ontológicas falham em oferecer proteção real ou redenção, expondo a “falta de proteção” redentora como uma característica intrínseca da condição mimética. Essas estruturas, embora pretendam oferecer segurança e ordem, não conseguem escapar da negatividade que as permeia, resultando em uma representação farsesca que acentua a ineficácia desses sistemas em enfrentar o horror distópico do caos e da incerteza da história.

Portanto, a obra de Borges, através de uma lente adorniana, destaca como os artifícios políticos naturalistas e as tentativas de impor ordem são, por fim, ineficazes e até mesmo enganosos. Essa síntese entre Adorno e Borges oferece uma visão crítica sobre a limitação das estruturas ontológicas em mitigar os aspectos mais temíveis da ficção, revelando a complexidade da *mímesis* no destino dos homens como um campo de tensão entre o desejo utópico de ordem e a realidade distópica do caos.

No contexto do mito fundacional do republicanismo presente na obra de Borges, o conceito de “ser-para-si” materialista, impulsionado mais pela sedução das ilusões da arte pela arte do que pelos realismos tradicionais, não garante que a tradição política permaneça hermética ou confinada a um naturalismo mortificador. Esse conceito, ao contrário, abre espaço para a criação de novas possibilidades estéticas. Um plano de fuga, projetado no futuro, pode emergir a partir da não alienação da experiência crítica, na qual a arte, em vez de reproduzir meramente a realidade, se torna uma forma de “reprodução de vida” ao se aproximar do sentido dialético, vislumbrado por Adorno, mesmo recusando qualquer tentativa de síntese. De qualquer forma, essa força mimética poderia transcender a mera imitação da natureza e se aproximar da transformação radical através da liberdade autônoma prometida pela arte.

Conforme afirma Theodor W. Adorno, “a arte não é, como o idealismo pretendia fazer crer, a natureza, mas ela quer manter o que a natureza promete” (ADORNO, 2012, p. 105-106). Nesse sentido, a arte borgeana não se contenta em ser uma representação estática da natureza;

ela busca capturar as promessas latentes de fantasia que a natureza sugere, mas que permanecem inalcançáveis dentro dos limites impostos pela tradição realista/naturalista hegemônica das esquerdas.

No Hemisfério Sul, especialmente no contexto latino-americano, a luta contra a terrível condição de dominação epistemológica — ou o "controle do imaginário", como Luiz Costa Lima a descreve — é uma temática central na obra de Borges. Essa luta é manifestada na tentativa de capturar as promessas distópicas da natureza por meio da arte, enfrentando e subvertendo as limitações impostas pela tradição realista, hegemonizada por ideologias das esquerdas. Borges, ao desafiar esses limites, não apenas questiona as normas estabelecidas, mas também propõe uma nova forma de engajamento estético, em que a arte não é um fim em si mesma, nem um fim social, mas uma ferramenta capaz de revelar as fissuras e contradições presentes tanto na teoria crítica quanto na natureza.

A análise da relação entre Borges e Theodor W. Adorno revela uma interação profundamente complexa entre natureza, arte e política. Embora seus contextos e abordagens sejam distintos, ambos os pensadores convergem na crítica aos artifícios políticos e na defesa da arte como um meio de preservar as promessas e potencialidades distópicas inerentes à natureza. Para Borges, a arte funciona como uma ferramenta de resistência crítica, desafiando a dominação epistemológica e o controle do imaginário, permitindo a transformação da realidade. Adorno, por sua vez, vê na arte a capacidade de manter viva a promessa da natureza, não como uma imitação direta, mas como um espaço de emancipação estética.

Juntos, Borges e Adorno nos oferecem uma visão rica e multifacetada da relação entre natureza e arte, destacando a importância da resistência crítica e da emancipação através da estética. Em sua crítica aos românticos, Adorno observa que até mesmo as manifestações mais idealizadas da natureza, como o canto dos rouxinóis ou a leitura que Proust faz da natureza expressionista de Renoir, contêm elementos de horror. Ele afirma: "O terror aparece ainda na ameaça das migrações de aves, nas quais se deve ver o antigo augúrio, sempre de desgraça" (ADORNO, 2012, p. 108). Essa observação revela a complexidade da relação entre a beleza natural e o terror subjacente que a acompanha, uma dualidade que tanto Adorno quanto Borges analisam em suas obras.

Essa perspectiva levanta questões cruciais sobre a estética neorrealista de nossa época: em que medida ela se manifesta como uma imagética moralmente superior às de outras épocas? E por que as tentativas historiográficas de a enquadrar são revisitadas atualmente com um apelo ético mais forte? A resposta pode residir na tentativa da estética neorrealista de capturar não apenas a superfície da realidade, mas também as profundezas das contradições e horrores que

a atravessam. Ao contrário de uma simples representação, a estética neorrealista incorpora uma crítica implícita às formas estabelecidas de poder e dominação, buscando uma ponte entre a arte e as promessas não cumpridas da natureza.

As tentativas historiográficas de enquadrar a estética contemporânea, especialmente os realismos que emergem no cenário atual, têm sido revisadas com uma ênfase ética mais acentuada. No entanto, essa ênfase ética coloca uma questão crucial: essas revisitações tornam a estética contemporânea mais propositiva ou, paradoxalmente, limitam ou viciam sua criatividade? Os pensadores modernos, com suas preocupações estéticas e filosóficas, não poderiam prever a plena magnitude dos horrores que caracterizam a contemporaneidade e a era pós-moderna. Portanto, a pluralidade de "não-lugares" distópicos — espaços de exclusão e marginalização — que surge nas análises contemporâneas encontra sua justificativa na necessidade de enfrentar realidades cada vez mais fragmentadas e complexas.

Esse contexto dá origem a um impasse na arte realista de cunho revolucionário, que, por um lado, foi amplamente perpassada pelos artistas e pensadores antigos, mas que agora se confronta diretamente com as indeterminações características dos realismos pós-modernos. Enquanto a arte realista tradicional frequentemente buscava uma representação direta e objetiva da realidade, as formas contemporâneas de realismo, imersas nas incertezas do presente, recusam qualquer determinação *a priori*. Elas se engajam em uma luta constante para capturar a movimentação de um mundo que está em fluxo, em transformação constante, e que desafia categorizações rígidas da interpretação.

Percebemos que essas questões estão no coração das problemáticas centrais da subalternidade contra-hegemônica da historiografia borgeana. Borges, em sua obra, não só desafia as narrativas dominantes, mas também questiona as próprias bases da representação historiográfica. Ele subverte as noções de verdade e objetividade, mostrando como as histórias contadas pelos vencedores muitas vezes silenciam as vozes subalternas. Na era pós-moderna, essa subversão se intensifica, pois os realismos contemporâneos não representam a realidade, mas a interrogam, desconstruindo as certezas e expondo as contradições inerentes às tentativas de capturar o real.

Dessa forma, acreditamos que a ativação do trabalho do historiador em Borges oferece um valor significativo, pois demanda um cuidado especial com as temporalidades e os espaços que buscam distanciar-se da noção de uma plenitude soberana do identitarismo e da indiferença acadêmica em relação à teoria e ao avanço do pensamento. Por isso, esse trabalho se dedica a investigar, de maneira mais profunda, as formas experimentais de interação entre distopias subalternas e realismos esquecidos, que, liberados do fardo da censura e da metafísica

hegemônica, aspiram a transcender os vícios proibitivos que historicamente limitaram a produção intelectual na periferia.

"Essa mimese de invenção, este mergulho de toda criação e reflexão intelectuais num mundo onírico, constitui o sintoma, quem sabe a condição, deste elemento de fantasia e de sonho, deste ingrediente poderoso de aspiração a uma vida e a um mundo melhores" (SALIBA, 2003, p. 54). Essa visão ressalta a importância da fantasia e do sonho como componentes essenciais da criação intelectual e artística, que aspiram a transformar a realidade e melhorar o mundo. Contudo, na historiografia de Borges, o universo da ficção é transformado justamente por novas aquisições de uma imaginação distópica que acentua formas diversificadas e nem sempre bem-quistas de percepções da realidade. O impasse entre a arte realista revolucionária e os realismos pós-modernos exige uma reavaliação cuidadosa das abordagens historiográficas e críticas por Borges. Por isso, seu papel como historiador, com sua atenção às temporalidades e espaços, é crucial para entender as complexidades dessas interações. A "mimese de invenção", como proposta por Saliba, sublinha a necessidade de incorporar elementos de fantasia e sonho na criação intelectual, aspirando a um mundo melhor. Entretanto, a historiografia de Borges busca ultrapassar os limites da metafísica do belo e encontrar novas formas de engajamento crítico e estético em meio à acentuação da dinâmica do horror.

Edward Said, em sua intenção de "manter nações e tradições à distância" dos clichês da teoria contemporânea, reconhece a força e a motivação que impulsionam a resistência dos estudos dos oprimidos contra a hegemonia culturalista dos vitoriosos. Ele observa que "muitas pessoas são propensas a lutar até a morte por essas ideias" (SAID, 2005, p. 48-49). Entretanto, essa luta, quando analisada no contexto da obra de Borges, adquire nuances controversas. Borges, cujo posicionamento político é frequentemente associado a uma visão conservadora e até reacionária, não se alinha facilmente com as explicações expansionistas do terceiro-mundismo ou com as abordagens pós-coloniais e decoloniais. Sua obra não se presta a uma leitura simplista que o enquadre como um aliado natural e orgânico das lutas anti-hegemônicas. Mas contra qual hegemonia a teoria de Borges se levanta?

No contexto borgeano, o senso comum frequentemente se manifesta através de máscaras que disfarçam um "desinteresse interessado", criando roupagens desconfortáveis para o debate público. Beatriz Sarlo, em suas análises, já apontou repetidamente o afloramento das paixões políticas na "anticomunidade" borgeana — um espaço onde as ideologias são tanto travestidas quanto desafiadas. No entanto, é crucial reconhecer que os personagens vitoriosos e proletários em Borges não correspondem necessariamente às figuras com as quais os pensadores pós-modernos ou pós-coloniais mais simpatizam. A complexidade de Borges reside precisamente

na forma como ele subverte as expectativas saneadoras das identidades ontológicas através da ficção.

Estamos, por vezes, tão anestesiados pelas montagens festivas da recepção progressista — repletas de espelhos, disfarces e máscaras que têm atravessado os horrores do milênio — que esquecemos o impacto crítico do "efeito de realidade" na obra de Borges. Esse efeito opera como um duplo, invertendo as paixões políticas ao ponto de despersonalizá-las e transformá-las em componentes tridimensionais, que partem da ficção sem um direcionamento certo. Borges, ao utilizar essas ferramentas, não apenas critica a superficialidade das ideologias dominantes, mas também expõe as limitações das narrativas hegemônicas que pretendem encapsular a realidade de maneira ontológica.

Na historiografia borgeana, a mercadoria distópica — essa visão de um futuro sombrio e inevitável — não é vendida com desconto algum. O preço a ser pago é muito alto. Sobrevivente a tantas retaliações, ela permanece subalterna no horizonte de expectativa crítico, segregada em uma luta desigual contra um aristocratismo hegemônico que, apesar de viciado e falsamente subalterno, ainda domina a crítica culturalista. Borges desafia essa hegemonia, não oferecendo soluções fáceis ou reconfortantes, mas obrigando-nos a confrontar as contradições internas das ideologias que pretendem ser progressistas e inclusivas. Nesse sentido, sua obra funciona como um lembrete contundente das complexidades e das armadilhas inerentes à luta por justiça e emancipação em um mundo marcado pela desigualdade e pela manipulação ideológica.

Jacques Rancière critica o "efeito de realidade" proposto por Roland Barthes e a leitura que Borges faz de autores como Proust, Balzac e Flaubert, ao tentar discorrer sobre esse conceito. Rancière observa que "o texto de Roland Barthes parece oferecer a fórmula teórica para essas recriminações" (RANCIÈRE, 2010, p. 76). No entanto, ao considerar Borges, nota-se que, se por um lado seus motivos realistas podem ser considerados "novos" e seus excessos e devaneios irrealistas variados, sua ampla abertura democrática à distopia não pode ser confinada às mesmas delimitações referenciais que Rancière atribui à crise da representação.

Rancière argumenta: "Pretendo mostrar que o 'ocioso de cada dia' do romance realista é o lugar e o momento de uma bifurcação de momentos muito mais radical do que a bifurcação de caminhos e linhas narrativas apreciadas por Borges" (*Ibidem*, p. 77). Essa perspectiva, embora perspicaz, pode subestimar a profundidade da complexidade narrativa em Borges. A análise da distopia teórica em Borges revela uma interação entre realidade e ficção que vai muito além das bifurcações narrativas tradicionais que Rancière identifica.

Edward Said, em sua análise da resistência dos oprimidos contra a hegemonia cultural, sugere que há uma força nas narrativas que buscam confrontar e subverter as estruturas de poder estabelecidas. Borges, por sua vez, apresenta uma visão ainda mais pluralista da realidade, na qual o "efeito de realidade" funciona como um mecanismo dual, capaz de revelar o horror e, ao mesmo tempo, despersonalizá-lo, tornando-o uma força impessoal e difusa, que ultrapassa as bases progressistas que sustentam o humanismo.

Não obstante, a obra de Borges, com sua ampla e democrática inclusão de motivos realistas e irrealistas, transcende a crítica de Rancière. Borges oferece uma rica tapeçaria política e estética que investiga as complexidades da crise da representação e a resistência subalterna contra-hegemônica na literatura. Sua abordagem não apenas incorpora uma vasta gama de experiências e perspectivas, mas também desafia as concepções "ociosas" de como narrar a realidade. A intensidade com que Borges lida com essas questões revela uma profundidade teórica que, em certos aspectos, escapa até mesmo às curtas projeções de Rancière.

2. 1 História, estranho *oikos* do possível

Nossa pesquisa não tem como objetivo promover uma apologia à suposta apostasia niilista e política do "último Borges" a partir dos anos 1960, tampouco sugerimos que tenha havido um declínio na força estética de sua criação nesse período. Da mesma forma, não buscamos celebrar um processo de homogeneização que teria empobrecido a cor local, substituindo-a por uma nova roupagem artificialista. Em vez disso, nosso foco está na análise da estruturação da linguagem distópica que emergiu a partir das décadas de 1920 e 1930, e na forma como essa linguagem alcançou uma maturidade problemática, que não deixa de retornar à infância.

Pouco se discute sobre as maquinações críticas do Borges maduro, ou sobre a complexa desconstrução de sua voz nessa fase de sua obra. Frequentemente, essa fase política é considerada desprovida de importância teórica, uma visão que ignora como Borges rompe com os laços essencialistas de seu próprio *oikos* e se adentra em uma hospitalidade conturbada, que, de maneira singular, consegue traduzir amplamente a fala popular de seus milhões de

seguidores. Seus ataques a uma compreensão limitada de democracia não são apenas pertinentes, mas também oferecem contribuições significativas para a teoria crítica libertária.

A partir das décadas de 1920 e 1930, Borges participou da criação de uma nova linguagem que tentava unir um nacionalismo distópico a uma universalidade cada vez mais orientada para a autonomia. No entanto, à medida que sua obra amadureceu, ele resistiu a ser enquadrado de forma simplista nas classificações dos estilos literários. A complexidade de seu pensamento e sua habilidade de dialogar com múltiplas tradições intelectuais demonstram uma clara oposição à homogeneização de qualquer tradição ou ideologia. Ao reavaliar esse compromisso, nossa pesquisa busca iluminar a complexidade e a relevância contínua da política em sua obra, desafiando a percepção de que sua produção representaria um etapismo rumo ao declínio.

Em vez de ver o conjunto de sua obra como uma regressão continuada, argumentamos que Borges reconfigura sua resistência às categorizações simplistas de uma suposta evolução da metafísica. Sua crítica à democracia, bem como sua navegação por uma hospitalidade política perturbadora, não só enriquece o campo da teoria crítica libertária, como também exige uma reconsideração de sua posição revolucionária na história da literatura. Assim, a obra madura de Borges não deve ser vista como um simples esvaziamento de suas dimensões libertárias anteriores, mas como um momento em que ele desafia e reconfigura suas fundações, oferecendo novas perspectivas que continuam a ressoar na teoria crítica contemporânea.

Em Borges, tanto a hospitalidade crítica envolvida na ampla popularização do *oikos* — intimamente ligada ao aprofundamento do ato democrático na esfera política — quanto a abertura para uma nova valorização da metáfora distópica na "cidade das Letras" necessitam ser redimensionadas. Esse redimensionamento é fundamental para evitar um estreitamento teórico em posições fixadas pela ontologia conservadora da sociologia, como proposto por Sergio Miceli.

David E. Johnson por sua vez, considera as contínuas movimentações narrativas em Borges como "acidentes da metáfora", nas quais "a singularidade da inscrição, enquanto inscrição ou marca, está necessariamente aberta à repetição e apropriação"[40] (JOHNSON, 2012, p. 131). É fundamental lembrar aos sociólogos, historiadores e outros estudiosos que a verdade literária "só pode ser dita metaforicamente, na e como metáfora" (p. 133)[41]. Esse entendimento não impede uma ampla problematização do falso, mas desafia a tendência de reduzir a

[40] "The singularity of inscription, *qua* inscription or mark, is necessarily open to repetition and appropriation".
[41] "Truth can only ever be said metaphorically, *in* and *as* metaphor".

complexidade da criação poética a um horizonte de expectativas limitado por um objetivismo sociológico substancialista.

Essa perspectiva, no entanto, não elimina a necessidade de uma ampla problematização do falso, algo que Borges apresenta de maneira sofisticada. Aqui, o falso não se limita a um erro ou distorção em oposição ao verdadeiro, mas se manifesta como parte do próprio jogo literário e epistemológico. O desafio que Borges lança aos sociólogos, historiadores e epistemologistas é precisamente esse: a verdade não pode ser confinada ao cálculo substancialista da barbárie ou à tentativa de controlar as expectativas criativas através de um objetivismo sociológico mais rígido. Ao contrário, a obra de Borges sugere que a verdade poética e literária transcende essas restrições, desestabilizando qualquer horizonte fechado de expectativas.

Assim, a metáfora na obra de Borges não deve ser vista como uma simples correspondência com o real, mas como um dispositivo que desafia as dicotomias tradicionais entre verdade e falsidade. Ao afirmar que "não há diferença essencial entre metáfora e descrição científica dos fenômenos"[42] (p. 133), Borges propõe que tanto a linguagem poética quanto a científica estão sujeitas às mesmas condições de verdade e falsidade. Esse reconhecimento revela o caráter contingente e construído das verdades que reivindicamos, seja no campo literário ou no científico.

Ao seguir a leitura de Johnson sobre a hospitalidade em Borges, especialmente através da lente de Derrida, percebemos que o *oikos* borgeano – o "lar" crítico de sua obra – permanece radicalmente aberto. Essa abertura não deve ser interpretada como uma rendição a uma espécie de relativismo desconstrutivo, mas como uma aposta em uma hospitalidade crítica que não se encerra em um sistema autossuficiente ou soteriológico. A crítica esquerdista, por vezes, interpreta a obra de Borges como encerrada em uma espécie de apoteose demiúrgica, como se ele estivesse articulando o fim inevitável da democracia ou da possibilidade de uma ética pluralista. No entanto, essa leitura falha em captar a radicalidade da hospitalidade borgeana, que se recusa a fechar-se em qualquer teleologia ou sistema fixo. Essa abertura é precisamente o que permite a repetição e a apropriação das marcas narrativas, transformando a singularidade em algo que pode ser reconfigurado continuamente. Ao valorizar essa dimensão metafórica, Borges desafia as abordagens que tentam fixar significados estáticos e revela a riqueza de uma verdade literária que se mantém viva através de suas múltiplas interpretações.

[42] "That there is no essential difference between metaphor and the scientific description of phenomena".

"É uma decisão possível? Para Borges, como ficará claro, a questão da decisão – de sua impossível possibilidade – tem implicações para a política e o político"[43] (JOHNSON, 2012, p. 134). Essa reflexão de Johnson destaca que a decisão, por definição, está sempre aberta ao que pode ser diferente, e, para Borges, essa questão da decisão tem implicações políticas significativas. Em suma, a hospitalidade crítica e a metaforização distópica em Borges devem ser sempre revisitadas para compreender melhor sua contribuição à política na teoria literária. A abordagem de Johnson nos ajuda a entender que a verdade literária, sempre dita metaforicamente, permite uma problematização contínua dos não-lugares do falso. Assim, a ampliação do *oikos* borgeano, aberta a novas direções teóricas, esmiuça uma postura crítica vital que resiste à fixação ontológica do identitarismo e mantém a relevância política de Borges no debate ético contemporâneo.

Se o *oikos* borgeano se constitui enquanto metaforização, segundo David Johnson, torna-se extremamente complexo ancorar essa ideia em um essencialismo do Ser intelectual refletido na ideologia da representação identitária. "As metáforas são navios à deriva em um mar sem horizonte ou porto: elas nunca encalham nos baixios de uma substância (*ousia*, ser) que não é ela mesma um substantivo, um nome"[44] (JOHNSON, 2012, p.141). Em nosso estudo, é importante sublinhar que a casa borgeana permanece indeterminada até o "fim", como lapsos de memória não substancializados por nenhuma representação histórica. É um desafio deslocar, um pouco mais, a sedimentação do que ainda não tem forma política concreta, para o terreno de uma ética em constante construção, onde a lei moral da objetividade realista da história e da crítica hegemônica não é a palavra final sobre a escrita fictícia dos fatos distópicos.

Em Borges, o perigo da decisão de hospedar um discurso que não é seu, que lhe é estranho – como o historiográfico –, cria a possibilidade de erguer muros de proteção contra as formas objetivistas da barbárie que o espreitam. Isso ocorre através da fundação de um contrato político permanente em que ainda seja possível calcular, via economia, a dimensionalidade da "promessa" de um encontro entre "lugares" desiguais na distopia, que não se concretiza pela homogeneização dialética dos enunciados duplos, que não são suficientes para sustentar uma ampla abertura ao desconhecido epistemológico.

---

[43] "Then is a decision ever possible? For Borges, as will become clear, the question of decision – of its impossible possibility – has implications for politics and the political".

[44] "Metaphor are ships adrift in a sea without horizon or harbor: they never run aground the shoals of a substance (*ousia,* being) that is not itself a substantive, a noun and thus a name".

> Portanto, nenhum soberano é soberano de fato. Ao contrário, o soberano age como se fosse soberano, como se fosse o senhor (ou a senhora) da casa. Tal domínio é necessariamente condicionado pela chegada do outro, contra o qual ou em relação ao qual o anfitrião age, seja convidando, recebendo ou abrigando o outro; ou barrando a porta. Essa é a decisão soberana. Ela sempre vem do outro. O anfitrião pergunta o nome do outro, exige ver seus documentos, passaporte, assinatura. [...] Borges sabia que significava tanto hóspede quanto anfitrião, resistindo incessantemente à tradução e exigindo incessante tradução. [...] Perguntar o nome e, assim, condicionar ou limitar a hospitalidade ao outro, contudo, não viola as condições da hospitalidade. Pelo contrário, não há hospitalidade sem tais condições, pois, se alguém recebesse quem quer que fosse ou qualquer coisa que chegasse à porta de sua casa, não seria nem livre nem responsável (JOHNSON, 2012, p. 147)[45].

O conceito de um *oikos* ou lar borgeano que busca redefinir a política no planeta Terra — e não apenas nas Américas — se distancia radicalmente do idealismo celestial, encontrando raízes firmemente estabelecidas na realidade distópica que caracteriza o mundo contemporâneo. Essa metáfora, embora longe de qualquer concepção utópica, consegue popularizar de maneira única a ideia de um desfrute real, ainda que fictício, do paraíso perdido — um paraíso que, nas narrativas oficiais da história, é frequentemente proibido ou distorcido.

Nesse vasto e fictício espaço de horror, as sentenças proferidas pelo ícone *pop* da intelectualidade pós-moderna se expandem para além dos limites tradicionais da epistemologia, infiltrando-se em novos territórios onde assumem máscaras fictícias tidas como "verdades" oficiais pelos detratores. Essas máscaras, por sua vez, não apenas desmontam as armadilhas do objetivismo, mas também as jaulas essencialistas forjadas pelos próprios detratores, que buscam reduzir a complexidade borgeana a máximas doutrinárias rígidas.

Nesse contexto, o *oikos* borgeano não é apenas um lar metafórico, mas um campo de batalha no qual se confrontam diferentes concepções de verdade, poder e narrativa. Borges, ao navegar por esses territórios epistemológicos, subverte as narrativas dominantes, desafiando as construções essencialistas que tentam impor uma leitura única e definitiva de sua obra. Ele

---

[45] "Therefore, no sovereign ever is sovereign. Rather the sovereign acts *as if* he or she were sovereign, *as if* he or she were the master (or mistress) of the house. Such mastery is necessarily conditioned by the arrival of the other against whom or which the host acts, whether by inviting, welcoming, or sheltering the other; or by barring the door. This is the sovereign decision. It always comes from the other. The host asks the other's name, demands to see his or her or its documents, passport, signature. […]. Borges knew meant both guest and host, incessantly resists translation and demands incessant translation. […]. Asking for the name and thus conditioning or limiting one's hospitality to the other does not, however, violate the conditions of hospitality. On the contrary, there is no hospitality without such conditions, for were one to welcome whomever or whatever arrived at the door to one's house, one would be neither free nor responsible".

revela, em vez disso, a multiplicidade de interpretações possíveis e a artificialidade das "verdades" que se pretendem absolutas.

Uma das afirmações mais controversas e frequentemente utilizadas para rotular Borges como conservador é sua célebre declaração sobre a democracia, que ele descreveu como um simples "abuso da estatística". A mídia global, sempre ávida por manchetes provocativas e revelações impactantes, encontrou nessa declaração uma oportunidade para moldar a imagem de Borges como um intelectual politicamente desinteressado, porém perigoso em seu preciosismo hermético. Essa percepção de uma profundidade enigmática e potencialmente ameaçadora que o cercava ganhou ainda mais força quando ele apresentou essa visão como uma confissão literária no prólogo do livro *A Moeda de Ferro*, publicado em 1976 — um ano especialmente sombrio para a Argentina, imersa em um regime autoritário.

Borges escreveu: "Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de estadística"[46] (BORGES, 1976, p. 121-122). Essa declaração, feita em um momento de grande turbulência política, não apenas reforçou as críticas contra ele, mas também evidenciou a complexidade de sua posição intelectual. Longe de ser uma simples expressão de desdém pela democracia, essa frase revela a ambiguidade e o ceticismo profundo que Borges nutria em relação às construções políticas de seu tempo.

Ao invés de interpretar essa declaração de forma simplista, como uma condenação da democracia, é crucial contextualizar o comentário no quadro mais amplo da obra borgeana. Borges, em sua trajetória literária, sempre se mostrou avesso a sistemas fechados e dogmáticos, sejam eles políticos ou filosóficos. Essa análise mostra a complexidade da política borgeana, cujas ideias transcendem o simples conservadorismo, para se inscreverem num espaço de crítica profunda às estruturas políticas estabelecidas. Borges, ao descrever ficcionalmente a democracia como um "abuso da estatística", não apenas critica o sistema político, mas também questiona a validade das verdades construídas pelos números das maiorias, desafiando os leitores a reconsiderarem a relação entre política e poder estabelecido.

Nesse prólogo de escrita tardia, que se configura como uma síntese laboriosa de um *mea culpa* claramente político, o homem das letras, em idade avançada, prenuncia os críticos que o condenarão pelo "caprichoso" apego impune à sua imagem já canonizada: "puedo consentirme algunos caprichos, ya que me no me juzgarán por el texto sino por la imagen indefinida pero

[46] Tradução de Josely Baptista: "Sei que sou totalmente indigno de opinar em matéria política, mas talvez me seja perdoado acrescentar que descreio da democracia, esse curioso abuso da estatística" (BORGES, 2006 (a), p. 136).

suficientemente precisa que se tiene de mí"[47] (BORGES, 1976, p. 121). O narrador afirma que, ao completar setenta anos, aconselhado pelo Espírito, já era chegada a hora de "saber certas coisas", e a primeira, certamente, seria conhecer "seus limites". Ele reconhece que a "comprovação" desses fatos indeléveis pode passar, "talvez", pelo julgamento melancólico da História, mas ainda busca ir além da materialidade do ato poético, embora já sombreado pelo fim iminente e dessublimado de sua experimentação formal.

Borges (1976) reivindica a união da comunidade crítica ao enaltecer que seu ato público "aplica-se às gerações", em um tempo não completamente encerrado, acreditando, talvez com análoga ingenuidade, que ainda não investigamos inteiramente as possibilidades indefinidas do proteico soneto ou das estrofes livres de Whitman (p. 121). Aqui, o narrador se distancia da repetição, do plágio e da apropriação da teoria do anacronismo, posicionando-se como um distopista de uma nova era, em um rabiscar teórico inédito: "cada palabra, ainda esté cargada de siglos, inicia una página en branco y compromete el porvenir"[48] (p. 121).

Nesse contexto, a reflexão sobre os limites e o julgamento moral da História torna-se uma ponderação sobre sua própria trajetória intelectual. A noção de que "cada palavra, ainda que carregada de séculos, começa uma página em branco" aponta para a contínua reinvenção da escrita da história, uma busca incessante por novas formas de expressão que se desdobram no tempo. Ao confrontar seus próprios limites e ao reconhecer a influência do julgamento histórico em sua escrita, Borges não apenas discorre sobre sua própria obra, mas também sobre seu papel na história da literatura, tendo em vista a construção e desconstrução das verdades que moldam as narrativas.

Essa abordagem evidencia a capacidade de Borges de unir introspecção pessoal e crítica literária em um discurso que desafia as normas estabelecidas da narrativa e provoca uma reavaliação constante das estruturas estabelecidas pela historiografia da literatura. O texto se transforma, assim, em um convite à reflexão sobre os múltiplos aspectos da experiência de escrever ficção, tanto no âmbito individual quanto no coletivo, revelando a profunda interconexão entre a história, a literatura e a política.

No último parágrafo do prólogo, onde está contida a célebre assertiva sobre os limites da democracia contemporânea, Borges planta as sementes de uma esperança que se enraíza na congregação poética. Essa esperança o reconecta ao apelo pela secularização do encontro e pela

[47] Tradução de Josely Baptista: "Posso permitir-me alguns caprichos, já que não me julgarão pelo texto, e sim pela imagem indefinida, mas suficientemente precisa que se tem de mim" (BORGES, 2006 (a), p. 135).
[48] Tradução de Josely Baptista: "cada palavra, ainda que esteja carregada de séculos, começa uma página em branco e compromete o futuro" (BORGES, 2006 (a), p. 135).

conversa dessublimada entre as vozes literárias esquecidas pelo tempo, mas agora democratizadas aos leitores. Esse momento pode ser visto como o embrião de uma nova forma de democracia futura, nascida das melancólicas fundações bairristas do século XIX, mas revestida pela novidade de uma universalidade ilimitável, encontrada na eternidade possível de seu horizonte comunitário. Borges (1976) se entrelaça à história e faz uma reflexão sobre a continuidade temporal e a fundação da poética do encontro em sua própria vida, dizendo:

> No en vano fui engendrado en 1899. Mis hábitos regresan a aquel siglo y al anterior y he procurado no olvidar mis remotas y ya desdibujadas humanidades. El prólogo tolera la confidencia; he sido un vacilante conversador y un buen auditor. No olvidaré los diálogos de mi padre, de Macedonio Fernández, de Alfonso Reyes y de Rafael Cansinos-Assens[49] (BORGES, 1976, p. 121).

Aqui, Borges não apenas lamenta a decadência das tradições passadas, mas também celebra a continuidade de uma linhagem intelectual e literária que ele próprio personifica. Ao rememorar esses diálogos, Borges sugere que a verdade da democracia não está nas estatísticas, mas no diálogo, na troca contínua e vital de ideias que transcende o tempo e o espaço.

Essa visão aponta para uma democracia que não se limita ao campo político formal, mas que se estende à esfera cultural e intelectual, na qual as vozes do passado e do presente se encontram em um diálogo eterno da poética. É nessa congregação poética, nesse encontro de mentes geniais através das palavras literárias, que Borges vê a possibilidade de uma democracia mais profunda e autêntica — uma que, embora nascida das raízes antigas da tradição, está sempre aberta ao novo e ao ilimitável.

Dessa maneira, Borges propõe uma reflexão profunda sobre a interseção entre política e poesia, sugerindo que a verdadeira esperança para a democracia reside na capacidade de criar um espaço de diálogo inclusivo para a verdade da ficção. Ao rememorar os diálogos com figuras literárias influentes de sua vida, ele destaca a importância das vozes diversas e das experiências compartilhadas na construção de uma nova moradia para a convivência democrática do poético.

[49] Tradução de Josely Baptista: "Não em vão fui gerado em 1899. Meus hábitos regressam àquele século e ao anterior e procurei não esquecer minhas remotas e já esmaecidas humanidades. O prólogo tolera a confidência; fui um vacilante conversador e um bom ouvinte. Não esquecerei os diálogos de meu pai, de Macedonio Fernández, de Alfonso Reyes e de Rafael Cansinos-Asséns" (BORGES, 2006 (a), p. 136).

Para Borges, a memória e a história são componentes primordiais na argamassa do *oikos* da literatura, sendo assim, a palavra poética sempre propõe um meio para transcender as limitações impostas pela política tradicional. No primeiro poema do livro *A Moeda de Ferro* (1976), "Elegia da Lembrança Impossível", que segue ao prólogo, a moeda, segundo o eu-lírico borgeano, é um espelho mágico do esquecimento, que "não exalta nem condena". Nesse poema, ecoa ao final a voz necessária que alicerça a jovial felicidade whitmaniana, a ser lançada no chão das trevas da cidade sitiada pela barbárie cíclica do horror.

Dessa forma, Borges nos convida a reconsiderar a relação entre a literatura, a memória e a política, sugerindo que a verdadeira transformação social e política só pode ser alcançada através de um profundo engajamento com a outra história da poética. Ele nos lembra que, apesar das trevas da barbárie cíclica, a voz da poesia e da literatura pode iluminar o caminho para uma nova era de diálogo e entendimento, na qual as palavras têm o poder de começar uma página em branco e comprometer o futuro da imaginação.

> [...]
> Qué no daría yo por la memoria
> De las barcas de Hengist,
> Zarpando de la arena de Dinamarca
> Para debelar una isla
> Que aún no era Inglaterra.
> Qué no daría yo por la memoria
> (La tuve y la he perdido)
> De una tela de oro de Turner,
> Vasta como la música.
> Qué no daría yo por la memoria
> De haber sido auditor de aquel Sócrates
> Que, en la tarde de la cicuta,
> Examinó serenamente el problema
> De la inmortalidad,
> Alternando los mitos y las razones
> Mientras la muerte azul iba subiendo
> Desde los pies ya fríos.
> Qué no daría yo por la memoria
> De que me hubieras dicho que me querías
> Y de no haber dormido hasta la aurora,
> Desgarrado y feliz[50]
> (BORGES, 1976, p. 123-124).

[50] Tradução de Josely Baptista: "Que não daria eu pela memória/De umas barcas de Hengist/Zarpando da areia da Dinamarca/Para debelar uma ilha/Que ainda não era a Inglaterra./Que não daria eu pela memória/(Que já tive e perdi)/De uma tela de ouro de Turner,/Extensa como a música./Que não daria eu pela memória/De ter sido um ouvinte de Sócrates/Que, na tarde da cicuta/Examinou serenamente o problema/Da imortalidade, Alternando os mitos e as razões/Enquanto a morte azul ia subindo/Pelos seus pés já frios./Que não daria eu pela memória/De que tivesses dito que me amavas/E de não adormecer até a aurora,/Perdido e feliz" (BORGES, 2006 (b), p. 138).

2.2 História, exaustão da utopia

Para Beatriz Sarlo, "se Borges tivesse morrido em 1961, Borges ainda seria Borges; sua obra já estava completa, suas descobertas literárias já haviam sido feitas"[51] (SARLO, 2012). Em outras palavras, segundo a crítica, não haveria avanços estéticos significativos após essa data que realmente acrescentassem algo fundamental ao conjunto de sua obra. Sarlo sugere que, enquanto Borges e Cortázar disputavam o protagonismo na literatura argentina, Cortázar avançava, enquanto a voz do "último Borges" recuava, tornando-se mais anquilosada e opaca. Essa afirmação, que decreta a "morte autoral" de Borges, antes mesmo da publicação de um livro fundamental *O Informe de Brodie* (1970), parece desconsiderar a importância e a originalidade dessa obra e outras "tardias" no conjunto de sua trajetória literária. No entanto, a crítica contemporânea tem revisto os alcances da suposta profundidade da "ruptura" estética de Cortázar, enquanto o entusiasmo em relação ao livro *O Informe de Brodie* cresce, reconhecendo sua importância na renovação do estilo "realista" de Borges, em um diálogo com as fases anteriores que se interconectam.

O Informe de Brodie marca uma guinada na obra de Borges, com o aprofundamento de novas temáticas, linguagens e estruturas narrativas. A obra se afasta do caráter erudito, hermético e metafísico de seus escritos anteriores, aproximando uma narrativa mais direta, concisa e "circunstancial" a elementos de suspense e ação mais "populares". Essa renovação estilística demonstra que Borges, mesmo na maturidade, continuava a desafiar suas próprias convenções literárias, tentando ganhar mais leitores.

É importante ressaltar que a ideia de uma "morte autoral" antecipada é problemática, pois sugere que a criatividade de um autor tem um prazo de validade. A obra de um escritor está em constante experimentação, e cada nova obra dialoga com as anteriores, criando camadas de sentido e interpretação não lineares e cronológicas. No caso de Borges, *O Informe de Brodie* demonstra sua capacidade de se renovar e de surpreender o leitor, mesmo após uma consagração fulminante, difícil de ser repetida com a mesma intensidade. Se não há o mesmo afinco enérgico da juventude, tendemos a acreditar que *O Informe de Brodie* e outras obras publicadas após essa data, ainda comprovam a vitalidade jovial e a capacidade de renovação de Borges, consolidando sua posição como um escritor preocupado em fundar uma nova anticomunidade antimoralista de leitores, dentro e fora da Argentina.

---

[51] "Si Borges hubiera muerto en el 61, Borges sería Borges, su obra estaba completa, sus descubrimientos literarios estaban hechos".

Embora seja inegável a influência de Borges na renovação literária de autores como Ricardo Piglia e Juan José Saer, Sarlo vê o "último Borges" como um emblema que, paradoxalmente, se torna quase descartável — uma figura que pode ser facilmente colocada em qualquer canto da casa, sem a reverência costumeira que sua obra anterior demandava. "O 'lugar Borges' se transforma em um espaço midiático, um ícone televisivo: Borges em todos os lugares, o lugar das atribuições. Todo mundo quer ter um Borges em sua casa" [52] (SARLO, 2012).

Sarlo (2012) argumenta que a ubiquidade de Borges na cultura popular e na mídia acaba por diluir a profundidade de sua contribuição literária, transformando-o em um objeto de consumo cultural, mais decorativo do que substancial. Nesse sentido, ela sugere que, ao invés de continuar a inovar, o "último Borges" teria se tornado uma figura cujo impacto estético e literário era mais reminiscente do que revolucionário, seu nome era mais evocado por conveniência cultural que por um verdadeiro engajamento com a leitura profunda do hermetismo de sua obra.

Por outro lado, defendemos que essa constatação também pode ser lida como uma amostra da tensão produtiva entre a monumentalidade de Borges como ícone literário inacessível e a inevitável tentativa de popularizar ainda mais sua obra e circunscrevê-la dentro de projeções narrativas "realistas" que facilitam seu consumo e interpretação[53]. Se o "lugar Borges" descrito por Sarlo (2012) corre o risco de reduzir a complexidade de sua voz literária a um simples fetiche, acessível a todos e esvaziado de sua potência criativa e vanguardista, o mesmo não podemos dizer das nuances miméticas ampliadas pelo avassalador reconhecimento popular e dos desafios éticos e políticos enfrentados por uma obra anarquista que não é indiferente aos anseios revolucionários das massas subalternas, mesmo sendo taxada de meramente direitista, cética ou elitista.

> Sólo quiero aclarar que no soy, ni he sido jamás, lo que antes se llamaba un fabulista o un predicador de parábolas y ahora un escritor comprometido. No aspiro a ser Esopo. Mis cuentos, como los de las *Mil y Una Noches*, quieren distraer y conmover y no persuadir. Este propósito no quiere decir que me

[52] "El 'lugar Borges' como lugar periodístico, como lugar televisivo: Borges en todas partes, el lugar de las atribuciones. Todo el mundo quiere tener un Borges en su casa".

[53] Para a percepção da dimensão de como um escritor dito hermético, elitista, "inacessível", se envereda nas "estratégias de reconhecimento" popular, lembramos do trabalho de Priscila Dorella sobre a democracia em Octavio Paz. "Nessa direção, é possível compreender como sua postura política está intimamente ligada conectada à noção de que a política é um ato de comunicar, ou seja, através da palavra inventar um mundo mais democrático. É o pacto verbal e não o pacto social que fundamenta, para Paz, a sociedade" (DORELLA, 2013, p. 210).

> encierre, según la imagen salomónica, en una torre de marfil. Mis convicciones en materia política son harto conocidas; me he afiliado al Partido Conservador, lo cual es una forma de escepticismo, y nadie me ha tildado de comunista, de nacionalista, de antisemita, de partidario de Hormiga Negra o de Rosas. Creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos. [...]. Fuera del texto que da nombre a este libro y que manifiestamente procede del último viaje emprendido por Lemuel Gulliver, mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga. Observan, creo, todas las convenciones del género, no menos convencional que los otros y del cual pronto nos cansaremos o ya estamos cansados. […]. El curioso lector advertirá ciertas afinidades intimas. Unos pocos argumentos me han hostigado a lo largo del tiempo; soy decididamente monótono[54] (BORGES, 1970, p. 1021-1022).

Assim, percebemos o prólogo ao *O Informe de Brodie* como um como *déjà vu* antivanguardista ainda rompante no cinismo político de Borges, configurando-se em uma estética monótona e, ao mesmo tempo, potente. Poucos críticos se sentem tentados a analisar o conjunto de contos que formam *O Informe de Brodie* a partir de uma interlocução política aguerrida e vivaz entre eles, até porque propendem muito a essa valorização, isto é, lançam-se em voluptuosidades intrínsecas por uma atualização democrática além do afunilamento do que geralmente se caracterizou como esgotamento do gênero fantástico latino-americano, que buscou confiná-lo a um mero jogo metatextual, passatempo da boa idade, tédio de cabeceira, declive de uma curva criativa que já tivera seus dias de glória, no caso de Borges, na década de 1940, e que há muito tempo não almejaria mostrar nada de novo. Por muitos anos, resignou-se que tal conjunto de narrativas careceria de vigor performativo, o que se daria por uma "aura" vanguardista sempre retaliada pela posterior demarcação clássica da autoria monótona da velhice.

Entretanto, se rompantes desajustados da escritura de juventude sempre incomodaram o firmamento majestoso do gesto clássico em Borges, a dita placidez de uma maturidade que

---

[54] Tradução de Hermilo Borba Filho: "Só quero esclarecer que não sou, nem jamais fui, o que antes se chamava um fabulista ou um pregador de parábolas e atualmente um escritor comprometido. Não aspiro a ser Esopo. Meus contos, como os de *As mil e uma noites*, pretendem distrair e comover, não persuadir. Esse propósito não quer dizer que me encerre, segundo a linguagem salomônica, em uma torre de marfim. Minhas convicções em assuntos políticos são por demais conhecidas; filiei-me ao Partido Conservador, o que é uma forma de ceticismo, e ninguém me tachou de comunista, de nacionalista, de antissemita, de partidário de Hormiga Negra ou de Rosas. Acredito que com o passar do tempo mereceremos que não existam governos. [...]. Com exceção do texto que dá nome a este livro e que claramente procede da última viagem empreendida por Lemuel Gulliver, meus contos são realistas, para usar a nomenclatura da moda. Conservam, creio, todas as convenções do gênero, não menos convencional que os outros e do qual logo nos cansaremos ou já estamos cansados. [...]. O curioso leitor perceberá certas afinidades íntimas. Alguns argumentos perseguiram-me ao longo do tempo; sou, decididamente, monótono (BORGES, 1999, p. 423-424).

acertaria a forma perfeita da construção literária não deixa de criar inquietudes perante a exaustão acumulativa de uma obsessão política pelo alcance dessublimado dessa eternidade não definitivamente consolidada. Em outras palavras, o adentrar-se no labirinto temporal desse passatempo que não cessa e volta, colaboraria justamente para que os leitores não saíssem do posicionamento circular desengajado da recepção massiva dos contos. Mas já no prólogo ao *O Informe de Brodie*, deparamo-nos com essa sensação "labiríntica e angustiante" de uma prestação de contas com a juventude, fadada ao desmoronamento estrutural-espiritual da linearidade moral, uma vez que o preço cobrado, para não cairmos na fabulação que o próprio narrador nunca acreditara, tende a ser muito alto, pois, o valor de barganha já foi dado pela consagração histórica de um falso conjunto das obras "completas". O retrato especular permanente do "jovem genial", romântico e barroco, não conseguiria entender-se, como sempre, com o velho narrador fantasmático, mas, dessa vez, já não há mais o fingimento incerto de um balanço de "felicidade" na escrita metódica, que agora sim, seria digna de publicação, ao contrário de muitos escritos de juventude. "He intentado, no sé con qué fortuna, la redacción de cuentos directos" (BORGES, 1970, p. 1021). Nesse "duelo" sem vencidos ou vencedores, repetecos de outras emendas na construção da "totalidade" ou incompletude das *Obras Completas*, o narrador novamente finge que serão os leitores futuros (de quais ideologias?) que julgarão se sua empreitada autoral será ou não bem-sucedida.

De fato, Borges, aqui, investe massivamente na tão propalada "poética da leitura"[55] levantada pela crítica, isto é, expande a maneira de vislumbrar que a autoria daria facilmente as mãos aos leitores, auxiliando-os a se enxergarem politicamente no escuro da representação dilapidada pelo horror. O distrato de qualquer pacto ou contrato anterior é tão grande, que o narrador emerge nesses anos tão acidentados politicamente, como desprovido de qualquer máscara de esconde-esconde na atualização do tempo presente. Nada mais límpido, transparente e dessublimado, mais direto ao ponto em Borges. "Mis cuentos son realistas, para usar la nomenclatura hoy en boga". Quem, algum dia, acreditou que não fossem? "Pensé que lo que ha concebido y ejecutado un muchacho genial puede ser imitado sin inmodestia por un hombre en los lindes de la vejez, que conoce el oficio. El fruto de esa reflexión es este volumen, que mis lectores juzgarán" [56] (*Ibidem*).

---

[55] "Borges postula que reler, traduzir são parte da invenção literária. Daí uma necessidade implícita de uma poética da leitura" (MONEGAL, 1980, p. 91).

[56] Tradução de Hermilo Borba Filho: "Pensei que o que foi concebido e elaborado por um moço genial, pode ser imitado sem modéstia por um homem nas fronteiras da velhice que conhece o ofício. O fruto dessa reflexão é este volume que meus leitores julgarão" (BORGES, 1999, p. 432).

A melancólica radiografia patético-realista feita pelo narrador dos fantasmas mais profundos da época não consegue refazer o jogo do *mea-culpa* por uma despersonalização eficiente, de uma maneira séria o suficiente para convencer quem quer que seja; já está muito "cansada". Entretanto, parece que, novamente, a *mímesis* vai além dos pobres percalços do tempo, redutivos a uma teoria da recepção que não vem a ser racionalizada *a priori*, uma vez que o que não se diz querer é o que mais salta à vista. "Mis cuentos, como tos de las *Mil y Una Noches*, quieren distraer y conmover y no persuadir" (*Ibidem*). Borges já havia construído, nos alvoreceres dessa década sombria, pilares tão sólidos de sua própria narrativa política, que o *déjà vu* de sua defesa ética ante os realismos das ideologias já não transmitiria nenhum estranhamento, mesmo ao leitor ortodoxo mais banalizado, pois, se a essa altura já estava consolidada na indústria cultural certa máscara anglo-pampeana à la Sherazade, isso impediria que ela se degringolasse (perdesse a força da forma original) pelos intensos usos das agitações políticas nas festas democráticas das ruas. Por isso, nos parece que os esclarecimentos do famoso prólogo se tornam uma oportuna parataxe sem sentido algum, uma construção liberal que não se liga a nenhum pertencimento a qualquer comunidade hegemônica que seja. Marca-se, então, um enfado explicativo que tenta se justificar a todo momento, em uma reformulação narrativa amoral de um *ethos* prontamente desengajado, que não aspira ser porta-voz do "povo" e que "não aspira a ser Esopo" moral de ninguém.

Em 1970, Borges já dera as piruetas estéticas que pouquíssimos ousaram no continente, e o narrador do prólogo sabe que seu maior duelo já não se dará por nenhum encaixe em presumida fantasmagoria etapista do "progresso" linear da leitura; ele não passa por essa necessidade. Aristocraticamente, olha a todos por cima, e, com movimentações limitadas da forma, diz ser "decididamente monótono" como todo mundo. Mas que potente monotonia é essa que, mesmo assim, não deixa de se expandir cada vez mais, buscando, sobretudo, "dirigir o sonho" de tantos em uma distopia do vazio de sentido? Repito, as tentativas de "assombro" apregoadas pelo narrador já estavam sobremaneira desgastadas em 1970, que levantamos a hipótese, poucas vezes visitadas pela crítica, de que seu maior rival naquele momento seria, em grande parte, o risco de tornar-se uma eterna caricatura vanguardista de si, repeteco de uma fé por uma originalidade estética que nem ele mesmo reconhece. Há alguma firmeza no que o narrador finge acreditar? "Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz" (BORGES, 1970, p. 1022).

Na América Latina, a luta por essa espécie de ineditismo na fala escritural fincada na comunidade é incessante, e aconteceu até o fim de uma biografia libertária que jamais se deu

por vencida, pois, como afirma Borges, ao contrário de Mallarmé ou Joyce, ele tinha a clara noção de que escrevia para ser lido vorazmente, principalmente por seus imitadores ou detratores, que já davam por certo o caminho sem volta do Narciso portenho no vazio senil do nada. "La ya avanzada edad me ha enseñado la resignación de ser Borges" (*Ibidem*). Faltaria significar que essa "resignação" é uma arma cínica e irônica em sua plena magnitude? Quer dizer, não bastaria mais a autoria estender a mão para o leitor companheiro? Nesse momento, o maior valor político em Borges estaria em munir a crítica de esforços improváveis que viriam, se houvesse de antemão o aniquilamento do sublime absolutista da irrealidade, auxiliá-lo a estraçalhar a monumentalização canônica de sua própria voz, tida como consolidada no vazio. E seria mais ou menos esse eterno retorno da ruptura realista que tentamos demonstrar aqui, nessa interpretação do prólogo ao *O Informe de Brodie*. Borges paga um preço muito alto, não por querer sair da inércia de si, mas por sempre tentar continuar a ser o mesmo, mesmo quando suas forças materiais e físicas parecem esgotadas ou irreconhecíveis na invisibilidade estética de um velho cego. A própria Sarlo (2001) reconhece a importância do livro *O Informe de Brodie*, ao confirmar que "não se trata apenas de obsessões narrativas, mas dos últimos avatares de uma transformação ideológica e formal: como sempre em Borges, a estrutura narrativa, os pontos de vista e as resoluções da crítica são uma questão moral"[57]. Sarlo reconhece que o expansionismo político do narrador de Borges continuava ativo, o que comprova que, na velhice, ele não estava nada "anquilosado" e claramente consciente dos limites redentores das instituições morais da civilização ocidental: "No último parágrafo de seu relatório, ele expõe uma opinião tolerante sobre os Yahoos, na qual se pode ler, em sentido reverso, uma discreta ironia que desestabiliza a certeza nas virtudes da própria cultura. Os 'civilizados', na verdade, são habitados por uma barbárie secreta"[58].

> Escribo ahora en Glasgow. He referido mi estadía entre los Yahoos, pero su horror esencial, que nunca me deja del todo y que me visita en los sueños. En la calle creo que me cercan aún. Los Yahoos, bien lo sé, son un pueblo bárbaro, quizá el más bárbaro del orbe, pero sería una injusticia olvidar ciertos rasgos que los redimen. Tienen instituciones, gozan de un rey, manejan un lenguaje basado en conceptos genéricos, creen, corrió los hebreos y los griegos, en la raíz divina de la poesía y adivinan qué el alma sobrevive a la muerte del

[57] "No se trata no sólo de obsesiones narrativas, sino de los últimos avatares de una transformación ideológica y formal: como siempre en Borges, la estructura narrativa, los puntos de vista y las resoluciones de la crítica son una cuestión moral".

[58] "En el último párrafo de su informe, expone una opinión tolerante sobre los Yahoos, en cuyo reverso se puede leer una discreta ironía que desestabiliza la certeza en las virtudes de la propria cultura. Los 'civilizados', en verdad están habitados por una barbarie secreta".

> cuerpo. Afirman la verdad dé les castigos y de las recompensas. Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros, pese a nuestros muchos pecados. No me arrepiento de haber combatido en sus filas, contra los hombres-monos. Tenemos el deber de salvarlos. Espero que el Gobierno de Su Majestad no desoiga lo que se atreve a sugerir este informe[59] (BORGES, 1970, p. 1078).

Retomando inclusive algumas das ideias analisadas por Beatriz Sarlo na "casa" analítica sociológica que ela própria construiu em torno da literatura argentina, nossa tese pretende expandir o escopo político dessa espacialidade teórica problemática. Nosso objetivo é incluir uma análise receptiva ao Borges considerado "definitivo" e politicamente "proibido" pela pouco generosa hospitalidade ideológica das esquerdas. Sarlo, ao historicizar as paixões e os estados de exceção que envolvem o complexo desejo de (des)territorialização em Borges, aborda as tentativas de renovação melancólica de um sublime que, de acordo com nossa interpretação, poderia ser potencializado justamente pela dessublimação de suas arestas mais distópicas. Ao reconhecer essa dessublimação melancólica como uma ferramenta potencializadora, nossa leitura sugere que Borges, ao desconstruir os limites idealistas do sublime, abre espaço para uma nova forma de realismo — um realismo que incorpora o fantástico sem perder sua ancoragem na fantasmagoria da realidade concreta.

Esse processo de dessublimação das arestas distópicas em Borges não apenas intensifica a melancolia inerente ao seu sublime, mas também abre novas possibilidades interpretativas, nas quais o real e o distópico se entrelaçam de maneira a desafiar as expectativas políticas moralistas do leitor. Nossa leitura sugere que, ao dessublimar as arestas distópicas, Borges transcende a melancolia paralisante, convertendo-a em um instrumento crítico que reimagina a realidade e subverte as fronteiras idealistas do sublime. Assim, sua obra continua a oferecer um terreno fértil para o que resta do engajamento revolucionário, no qual o sublime e o distópico coexistem.

---

[59] Tradução de Hermilo Borba Filho: "Escrevo agora em Glasgow. Conheci minha estada entre os Yahoos mas não seu horror essencial, que nunca me deixa completamente e que me visita em sonhos. Na rua, creio que ainda me cercam. Os Yahoos, sei disso muito bem, são um povo bárbaro, talvez o mais bárbaro do orbe, mas seria uma injustiça esquecer certos traços que os redimem. Têm instituições, um rei, empregam uma linguagem baseada em conceitos genéricos, creem, como os hebreus e os gregos, na raiz divina da poesia e adivinham que a alma sobrevive à morte do corpo. Afirmam a verdade dos castigos e das recompensas. Representam, em suma, a cultura, como nós a representamos, apesar de nossos muitos pecados. Não me arrependo de haver combatido em suas fileiras contra os homens-macacos. Temos o dever de salvá-los. Espero que o Governo de Sua Majestade não deixe de atender o que se atreve a sugerir este informe" (BORGES, 1999, p. 489).

Beatriz Sarlo (2012) argumenta que certas literaturas se estruturam em torno de um escritor central, como Shakespeare na literatura inglesa e Dante Alighieri com *A Divina Comédia* na literatura italiana. Ela sugere que Borges poderia ser visto como uma figura central semelhante para a literatura argentina, mas reconhece que a modernidade não parece mais produzir esse tipo de escritor com ares absolutos. Ainda assim, segundo Sarlo, Borges é o mais próximo que a Argentina possui dessa figura central: "São como cinzas de santos, que continuam a produzir. Conhecemos literaturas que se estruturaram em torno de um escritor — como ocorreu na literatura inglesa com Shakespeare, e com *A Divina Comédia* na literatura italiana. Não sei se Borges é exatamente o caso. A modernidade já não produz esse tipo de escritor absoluto. Mas, por enquanto, ele é o mais parecido" [60] (SARLO, 2012).

Um "absolutismo" que englobasse também o lado sombrio desse monstro sagrado? Assim, defendemos que o Borges maduro, longe de ser uma figura cristalizada e intocável, é parte integral desse grande "lar" nada doce chamado literatura argentina. Ele não é apenas uma referência para a geração "parricida" do pós-Segunda Guerra Mundial (MONEGAL, 1956)[61], mas também para os apaixonados guerrilheiros críticos que, dialogando com o sublime borgiano, conforme teorizado por Sarlo (2005), continuam a conceder sobrevida política a essa voz "cansada" que ainda clama no deserto da "nadería" da teoria latino-americana.

Existe uma sobrevida criativa significativa no "estilo tardio" de um velho cego como Borges, que pode ser aproximada à sua persistente busca por novas anticomunidades, portais temporais e invenções narrativas que reconfiguram o passado e o futuro. Não estamos argumentando que a obra de Borges, como um todo, seja linear ou mantenha a mesma intensidade e inovação em todas as fases. O que desejamos destacar são as "longas durações" de rupturas historiográficas que atravessam sua produção: a permanência de um impulso criativo que desafia a morte, revoluciona o tempo e busca renovar seu mundo literário e político. Essa constância não se dilui na velhice, mas se reinventa em diálogo com a vitalidade da busca vanguardista pelo novo – um paradoxo notável em alguém que, por outro lado, foi um crítico ferrenho das vanguardas clássicas, como o ultraísmo e os movimentos liderados por Oliverio Girondo, aos quais ele atribuía um caráter efêmero e ingênuo.

---

[60] "Son como esas cenizas de los santos, que siguen produciendo. Nosotros conocemos literaturas que han hecho pivote sobre un escritor -pasó en la literatura inglesa con Shakepeare; y con la Divina Comedia en el caso de la literatura italiana. No sé si Borges es el caso. La modernidad ya no produce ese tipo de escritor absoluto. Pero, por el momento, es lo más parecido".

[61] "Porque junto a Borges há dois apêndices complementários: o borgismo e o antiborgismo, que definitivamente são duas caras da mesma moeda" (MONEGAL, 1956). "Porque junto a Borges hay dos apéndices complementarios: el borgismo y el antiborgismo, que en definitiva son dos caras de la misma moneda".

Estranhamente, seu antivanguardismo "tardio" se redefine como um retorno ao mesmo conservadorismo da forma e, simultaneamente, como um impulso ao novo. Desde seu primeiro livro, *Fervor de Buenos Aires*, a obra de Borges é marcada por uma melancólica memória que deseja enterrar o passado, mas que, ironicamente, se mantém viva e renovada no gesto público da escrita. De acordo com Kate Jenckes (2007), a "forma sepulcral" de sua poesia inaugural evoca um passado que parece estar sempre à espreita, insistindo em reaparecer sob a forma de uma alegoria nostálgica. Em versos como "Lo anterior: escuchado, leído, meditado, / lo resentí en la Recoleta, / junto al propio lugar en que han de enterrarme" (BORGES *apud* SARLO *apud* JENCKIES, 2007, p. 3), Borges articula um movimento temporal duplo: de um lado, a fundação poética e melancólica do novo; de outro, o enterro simbólico do herói vanguardista já na juventude, isto é, aquele que se define pela busca incessante e ingênua da inovação estética. Esse mesmo movimento duplo ainda atravessa sua fase "tardia". Obras como *O informe de Brodie* revelam uma espécie de "melancolia ativa", que, em vez de se resignar à inevitabilidade do fim, desafia o peso e o horror do passado ao transformá-lo em matéria-prima para novas experimentações "realistas". O Borges "tardio" recusa o fechamento do tempo, optando por enaltecer a vitalidade da memória e do imaginário como vias para a criação de um futuro literário que rompe fronteiras.

Assim, a escrita "tardia" emerge não como o epílogo de uma carreira, mas como um espaço para redescobrir, ampliar e popularizar ainda mais as possibilidades do ato criativo em novos territórios, agora não mais nas "*orillas*", mas no centro do mundo. Um dos aspectos mais instigantes dessa fase é como Borges reconfigura sua relação com a tradição da leitura criativa. Aos 80 anos, em meio à sua experiência como professor e palestrante nos Estados Unidos, ele não apenas compartilha clássicos da literatura infantojuvenil[62], como transforma essas leituras

[62] "ALASTAIR REID: You once said in London—and I was sitting beside you on the occasion in 1970—that all great literature eventually became children's literature, and you hoped in the long run your work would be read by children. Would you like to amplify that?
BORGES: Yes. I think that that statement is true, though I said it. For example, the works of Edgar Allan Poe are read by children. I read them when I was a child. The *Arabian Nights* are read by children. But maybe that's all to the good, since, after all, children read as we should read. They are simply enjoying what they read. And that is the only kind of reading that I permit. One should think of reading as a form of happiness, as a form of joy, and I think that compulsory reading is wrong. You might as well talk of compulsory love or compulsory happiness. One should be reading for the pleasure of the book. I was a teacher of English literature for some twenty years and I always said to my students: if a book bores you, lay it aside. It hasn't been written for you. But if you read and feel passion, then go on reading. Compulsory reading is a superstition" (BORGES; BARNSTONE 2013 Ebook). "ALASTAIR REID: Você disse uma vez em Londres — e eu estava sentado ao seu lado na ocasião, em 1970 — que toda grande literatura eventualmente se tornava literatura infantil, e você esperava que, a longo prazo, seu trabalho fosse lido por crianças. Você gostaria de ampliar isso? BORGES: Sim. Acho que essa afirmação é verdadeira, embora eu a tenha dito. Por exemplo, as obras de Edgar Allan Poe são lidas por

em uma nova "poética da memória", capaz de formar novos leitores. Ao declarar: "so that my memories are really memories of Stevenson, of Kipling, and of the Arabian Nights, and of Don Quixote"[63] (BORGES, 2013), ele sugere que sua própria história literária é uma construção que perpetua a vida, na qual o passado imaginário das leituras da infância se funde com o presente criativo e vivo da escuta democrática da "poética da leitura".

Essa fusão dá origem a uma visão única do tempo: o passado, constantemente reinterpretado, transforma-se em um espaço fértil para a imaginação e para a criação de novos horizontes políticos que redefinem a fundação de uma nova comunidade de leitores, ainda mais ampliada e popularizada. Borges também problematiza o conceito de morte, inescapável nesse momento, tanto no sentido literal quanto simbólico, como um aspecto central de sua reflexão "tardia". Em uma de suas últimas entrevistas, ele observa: "I think that one is dying all the time. Every time we are not feeling something, discovering something, when we are merely repeating something mechanically. At that moment you are dead"[64] (BORGES, 2013). Essa noção de morte cotidiana, associada à repetição mecânica, contrasta com a vivacidade do ato de criação ainda permanente em seus últimos respiros, que ele concebe como um nascimento perpétuo da ficção. Nesse sentido, Borges não apenas resiste à estagnação da vida e da arte, mas propõe a constante reinvenção de ambas por meio da reimaginação da memória coletiva. Ao refletir sobre a possibilidade de viagens a lugares desconhecidos, Borges afirma: "I should say that one place is the past, because it is very difficult to change the present. The present has something hard and rigid about it. But as to the past, we are changing it all the time. Every time we remember something, we slightly alter our memory"[65] (BORGES, 2013).

Essa visão revela que, para Borges, o passado não é um território fixo, mas um espaço dinâmico, constantemente revisitado e transformado pela ação da memória. Assim, ele concebe

---

crianças. Eu as li quando era criança. *As Mil e Uma Noites* são lidas por crianças. Mas talvez isso seja tudo de bom, já que, afinal, as crianças leem como nós deveríamos ler. Elas estão simplesmente desfrutando do que leem. E esse é o único tipo de leitura que eu permito. Deve-se pensar na leitura como uma forma de felicidade, como uma forma de alegria, e acho que a leitura obrigatória está errada. Você poderia muito bem falar de amor obrigatório ou felicidade obrigatória. Deve-se ler pelo prazer do livro. Fui professor de literatura inglesa por cerca de vinte anos e sempre dizia aos meus alunos: se um livro os aborrece, deixem-no de lado. Ele não foi escrito para vocês. Mas se vocês leem e sentem paixão, então continuem lendo. Leitura obrigatória é uma superstição".

[63] "De modo que minhas memórias são, na verdade, memórias de Stevenson, de Kipling, de *As Mil e Uma Noites* e de *Dom Quixote*".

[64] "Acho que estamos morrendo o tempo todo. Toda vez que não estamos sentindo algo, descobrindo algo, quando estamos apenas repetindo algo mecanicamente. Nesse momento, você está morto".

[65] "Eu diria que um lugar é o passado, porque é muito difícil mudar o presente. O presente tem algo de duro e rígido. Mas, quanto ao passado, estamos sempre o mudando. Toda vez que lembramos de algo, alteramos ligeiramente nossa memória".

a literatura como um ato contínuo de recriação, no qual o diálogo com o passado alimenta tanto a imaginação individual quanto a construção coletiva de futuros possíveis. O "último Borges" emerge, então, não como um encerramento, mas como uma abertura. Sua fase "tardia" transcende a ideia de exaustão criativa e consolida-se como um registro de resistência à morte e como uma afirmação do poder popular e transformador da arte. O diálogo com a tradição, longe de aprisioná-lo nos limites da cegueira e no colapso das forças criativas, transforma-se em uma plataforma para inspirar novas gerações de leitores e escritores, através da escuta e da leitura (anti)vanguardista dos clássicos, como comprovamos através da leitura entusiasta que Willis Barnstone realiza da poética "tardia", tida como "anquilosada", de Borges.

Nesse sentido, Borges realiza uma síntese única entre o antivanguardismo de sua juventude e a vitalidade criativa de sua maturidade. Nos Estados Unidos, mesmo debilitado pelo avanço da idade e pela cegueira, ele redefine o tempo literário mais uma vez, transformando a memória em reinvenção e redescoberta da leitura, e a exaustão e a morte simbólica em renascimento, reafirmando a literatura como um ato radical de começar um novo tempo, seja em qualquer idade e em qualquer lugar. Esse trecho, por exemplo, demonstra as nuances e a ironia presentes na fala de Borges, além de enfatizar o contraste entre a autoavaliação crítica do autor e a visão externa de Barnstone. O diálogo revela a modéstia autodepreciativa de Borges e sua contínua inquietação criativa, mesmo em seus últimos anos:

> BARNSTONE: I'm convinced that your new poems are your most powerful, in both their intelligence and their passion. The latter is often expressed in a personal despair you do not allow in your stories or essays.
> BORGES: No, I think that you are wrong. You think of my poems as being good. You read them through the light of the early poems, but had these poems come to your notice as being the work of an unknown poet, you'd toss them away. Don't you think so? When you read something written by a writer whose work you know, then you read those last pieces as the last pages in a long novel, but those pages would make no sense without the pages that came before them. When you think of a poet, you always tend to think of his last poem as a fine poem, but taken by itself it may not be.
> BARNSTONE: Yes, but the last poems also help the early poems because they contribute to the cumulative personality of the voice. Without those last poems your earlier poems would be heard less fully.
> BORGES: Well, I suppose they are helping each other.
> BARNSTONE: Because they create one total voice. When Blake says something amusing, it's partly amusing because usually he doesn't say anything amusing, and therefore we say: Ah, there's Blake being witty in an epigram.
> BORGES: He's generally long-winded and ponderous!
> BARNSTONE: To me your new poems are your most powerful in terms of intellect and passion.

> back in Buenos Aires or in running away from things. They are merely meant to be used for padding the new book I'm writing. But I do hope you're right.
> BARNSTONE: As you stand before a mirror or record a dream in the poems, your precise delineation of pathos is a quality lost to modern poetry. It is well that you do not overesteem your recent poems, but you should know that you're probably wrong in your judgment.
> BORGES: But I hope I'm wrong! I'm glad to be convinced by you, only I can't. I don't want to be right. Why should I be right? Why should I insist on the fact that I'm writing very poor stuff? (BORGES; BARNSTONE 2013) [66].

A subversão temporal em Borges historiador é notória. Sua obra frequentemente inverte e fragmenta cronologias, instaurando um projeto fundacional que busca recomeços incessantes, como se cada instante literário pudesse inaugurar uma nova era. Essa abordagem permanece evidente em sua velhice, na qual ele dialoga com a ideia de Edward Said (2009) sobre o "estilo tardio". Said, em *Estilo Tardio*, retoma reflexões de seu *Beginnings: Intention and Method*, problematizando as transições entre o começo de um projeto artístico e sua evolução nas fases posteriores da vida. Ele sugere que há, nas artes e na vida, uma expectativa de que cada idade

---

[66] "BARNSTONE: Estou convencido de que seus novos poemas são os mais poderosos, tanto em inteligência quanto em paixão. Esta última, muitas vezes, se expressa em um desespero pessoal que você não permite em seus contos ou ensaios.
BORGES: Não, acho que você está errado. Você acredita que meus poemas são bons porque os lê à luz dos primeiros poemas. Mas se esses poemas novos chegassem ao seu conhecimento como sendo o trabalho de um poeta desconhecido, você os descartaria. Não acha? Quando você lê algo escrito por um autor cuja obra já conhece, você tende a ler esses últimos textos como as páginas finais de um longo romance, mas essas páginas não fariam sentido sem as anteriores. Quando você pensa em um poeta, quase sempre imagina seu último poema como sendo um grande poema, mas, isoladamente, ele pode não ser.
BARNSTONE: Sim, mas os últimos poemas também ajudam os primeiros, porque contribuem para a personalidade acumulativa da voz do poeta. Sem esses últimos poemas, os anteriores seriam ouvidos de forma menos completa.
BORGES: Bem, suponho que estejam ajudando uns aos outros.
BARNSTONE: Porque juntos criam uma voz total. Quando Blake diz algo engraçado, isso é parcialmente engraçado porque, geralmente, ele não diz nada engraçado. E então dizemos: Ah, lá está Blake sendo espirituoso em uma epigrama.
BORGES: Geralmente, ele é prolixo e pomposo!
BARNSTONE: Para mim, seus novos poemas são os mais poderosos, em termos de intelecto e paixão.
BORGES: Ah, eles são apenas uma forma de preencher espaço. Escrevi muitos deles de volta a Buenos Aires ou tentando fugir de certas coisas. Eles são apenas material para compor o novo livro que estou escrevendo. Mas espero que você esteja certo.
BARNSTONE: Quando você se coloca diante de um espelho ou registra um sonho em seus poemas, a precisão com que delineia o *pathos* é uma qualidade que se perdeu na poesia moderna. É bom que você não superestime seus poemas recentes, mas saiba que, provavelmente, você está errado no julgamento que faz deles.
BORGES: Mas eu espero estar errado! Fico feliz em ser convencido por você, mas simplesmente não consigo. Não quero estar certo. Por que eu deveria estar certo? Por que deveria insistir no fato de que estou escrevendo coisas muito ruins?".

produza obras apropriadas ao seu tempo, como exemplificado pela famosa passagem bíblica: “Há um tempo para tudo, um tempo para nascer e um tempo para morrer” (SAID, 2009).

Borges, no entanto, rompe com esse etapismo determinista. Ele desafia não apenas a cronologia autoral, mas também a ideia de que a criatividade deva se restringir à juventude. Consagrado após os 40 anos, ele subverte as noções de “auge” e “declínio” ao manter, mesmo na velhice, uma postura de curiosidade infantil, repleta de medos e desejos. Em sua fase tardia, Borges não apenas revisita suas primeiras leituras – como as aventuras infantojuvenis que marcaram sua imaginação –, mas também se dedicou a ampliar sua audiência internacional em países como os Estado Unidos, ministrando palestras e cativando novos leitores.

Edward Said (2009) sugere que as obras tardias de artistas e intelectuais nem sempre buscam harmonia ou resolução; muitas vezes, são marcadas por tensão, contradição e uma recusa ao conformismo. Borges exemplifica essa perspectiva. Em contos como “O Informe de Brodie” ou “Utopia de um homem que está cansado”, encontramos um “estilo tardio” caracterizado pela recusa de uma serenidade simplificadora da *mímesis*. Ao contrário, Borges propõe uma narrativa em que a velhice é um espaço de renovação criativa e de oposição às formas normativas de pensamento. Ele se afasta do ideal romântico de plenitude e realização, mantendo-se em um estado de constante inquietação, que, em última instância, transfere aos seus leitores a responsabilidade de concluir – ou até mesmo revolucionar – seu projeto literário inacabado.

Essa dimensão inconclusiva e aberta da obra “tardia” de Borges o aproxima, paradoxalmente, do “romântico fora de época” descrito por Said ao se referir a Adorno (2009). No entanto, Borges evita o moralismo teórico ao adotar uma perspectiva distópica que desestabiliza estruturas consolidadas. A “nadería” – ou aparente vazio na teoria – frequentemente atribuída a Borges, longe de ser uma limitação, revela-se uma estratégia para desviar o leitor das armadilhas da relação entre realismo e formalismo e conduzi-lo a reflexões mais profundas sobre a condição política. Em momentos de crise da forma, sua obra aponta para uma “democracia libertária” radical e anarquista, oferecendo um horizonte crítico que transcende os limites da recepção literária.

Essa radicalidade se manifesta não apenas em sua narrativa, mas também na maneira como Borges utilizou sua popularidade global na fase final da vida a seu favor. Célebre como um ícone *pop* e literário, soube tirar proveito desse reconhecimento para consolidar uma nova anticomunidade de leitores – um público disperso, mas conectado pela inquietação diante das narrativas hegemônicas. Sua obra “tardia” não se rende ao determinismo etário que Beatriz Sarlo tenta impor ao decretar o “fim” criativo de Borges em 1961. Pelo contrário, ele continua

a propor novos caminhos políticos para a ficção, desafiando seus interlocutores a reimaginar os limites da história da literatura.

Em suma, Borges não apenas prolonga sua criatividade na velhice, mas também a radicaliza, recusando os confortos de uma narrativa harmoniosa. Ele se posiciona como um escritor de tensões e contradições, cuja obra "tardia", longe de ser um epílogo, é um convite à reinterpretação contínua. Seu legado final, como traduzido por Eneida Maria de Souza, aponta para uma literatura que não busca encerramentos, mas aberturas – uma literatura que permanece viva, desafiando leitores e críticos a pensar o "fim" como um novo começo, um prefácio e não um epílogo.

Ao contrário do que quer Sarlo, ele morre sem concluir seu projeto literário, dando oportunidade aos seus leitores de fazê-lo, ou melhor, de defenderem e almejarem o "fim" da literatura tal qual a conhecemos hoje. Nos momentos mais sombrios de nossa história republicana, sua obra brilha como uma luz que propõe uma renovada democracia libertária e anarquista, uma ideia que desconcerta por seu penetrante e inesperado ineditismo em territórios latino-americanistas. Essa perspectiva é apropriadamente extraída da tradução de Borges feita por Graciela Ravetti, utilizada como pilar estrutural em um texto de Eneida Maria de Souza:

> Espero chegar a uma idade sem aniversários, sem coleções, sem museus. Tenho um conto que se intitula "Utopia do homem que está cansado", no qual se supõe que todo homem se dedica à música, que todo homem é seu próprio Brahms; que todo homem se dedica à literatura, que todo homem é seu próprio Shakespeare. E mais tarde, quando morre, destrói-se toda sua obra, porque todo homem é capaz de produzi-la. E desde então, não há clássicos, e não há memória, e não há bibliotecas. Porque todo homem pode produzir uma galeria, ou pode erguer e construir uma casa (tradução de BORGES feita por RAVETTI para SOUZA, 2020, p. 69-70).

> Borges lança em 1966 uma utopia do fim da política tradicional e do individualismo, o que poderia também estar presente na utopia científica de Marx. Uma hipótese viável para essa afinidade teórica seria tentar deslocar o que é comumente atribuído a Herbert Spencer, feito realizado por Borges através de uma interlocução com a apoliticidade política da arte via Nietzsche. Ele atém se também a um anarquismo, recuperado em várias ocasiões, pelas memórias das conversas com seu pai e Macedonio Fernández. Isso sugere que o liberalismo em Borges caminha para a projeção de seu próprio fim utópico no futuro do passado. Seria também o fim da arte, da história, da historiografia e dos museus? Em um mundo onde shakespeares e tizianos [os qual-quer de Agamben] seriam encontrados em qualquer esquina, o gênio individualista perde sua funcionalidade de legar às gerações futuras a promessa do instante de atualidade do belo, que já não se desvanecerá no horror do tempo. Essas profecias não são delírios poéticos em noite chuvosa. Se fosse um sonho, ou um esforço realizador do presente, enquanto devir atualizado da ética e do encontro — na própria "inserção do sujeito no espaço da comunidade" —,

> estaríamos, enfim, na introdução a uma realização da escrita de uma utopia historiográfica? (MIRANDA, 2015, p. 100).

As críticas mais românticas e otimistas, incluindo as formuladas tanto pelo jovem quanto pelo velho Borges, buscariam refundar as matrizes revolucionárias das mitologias republicanas na modernidade? Se considerarmos a metodologia dos estudos culturais sobre os subalternos, que inicialmente se baseia em referências como Karl Marx e Mikhail Bakhtin, e posteriormente incorpora as contribuições de teóricos como Theodor Adorno (mesmo em sua postura ocasionalmente antivanguardista) e Gayatri Spivak (SPIVAK, 2010), podemos vislumbrar um novo enfoque na positividade (quando possível) ao lidar com uma peculiar vontade de sobrevivência da ficção na estrutura mimética. Essa estrutura fantástica do político, dessublimada e ainda não reificada pelas constantes tentativas de apagamento, resiste à dizimação proposta pelo culturalismo.

Esses contatos literários e culturais não estão isentos da esfera da luta política, como Leyla Perrone-Moisés demonstra: “Assim, o escritor latino-americano do século XIX e da primeira metade do XX, ao definir sua identidade cultural, está sempre às voltas com essa dialética intricada que consiste em se confrontar com uma alteridade europeia que ao mesmo tempo o exclui e implica” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 90). Pascale Casanova (2002), em *A República Mundial das Letras*, analisa essa dinâmica, relativizando as categorias de nacionalismo e universalismo/autonomismo, não apenas no contexto das nações, mas também no âmbito da circulação internacional e imperialista. Essa circulação se abre, como nunca, para acolher as elites criadoras de uma cultura popular libertária, como o caso de Borges.

Essas elites, muitas vezes representantes do capital cultural da alta burguesia agroexportadora, assumem a voz dos subalternos ou se projetam como tais, recriando, de forma heterodoxa, os sistemas críticos e literários hegemônicos que antes eram limitados e inacessíveis em alcance, experimentação e ambição. Segundo Casanova (2002), os artistas mais autonomistas, que experimentam com as expressões da cor local ou criticam suas artificialidades, vazios e limitações, são recebidos, festejados, consagrados e imitados em centros de autonomia estética, como França e Estados Unidos.

A trajetória de Borges exemplifica essa dinâmica das elites subalternas. Inicialmente pouco valorizado em seu próprio país até meados da década de 1950, Borges emergiu como um dos principais literatos de todos os tempos nos centros literários internacionais. Esse reconhecimento global ocorre precisamente quando, de acordo com certa crítica materialista, sua produção literária parecia perder vigor devido à cegueira física e ao envelhecimento natural.

A acusação de “senilidade” de Borges no trato político, e suas opiniões sobre os limites da democracia, são muitas vezes vistas como irrelevantes ou caricatas. No entanto, essa visão ignora a complexidade de sua contribuição política contínua história da literatura latino-americana. Por fim, essa discussão revela mais sobre as limitações da crítica materialista do que sobre o próprio Borges, cuja voz de uma contra-hegemonia vanguardista ainda permanece poderosa e relevante na literatura mundial.

As experimentações estéticas do “Novo Mundo”, mesmo após mais de cinco séculos de exploração cultural e econômica predatória, ainda podem ser consideradas um terreno fértil para as criações estético-políticas na esteira da exaustão da utopia do “outro” em Borges? Essas criações começaram a ganhar destaque nas páginas da historiografia literária, especialmente devido ao resgate das marcas deixadas nas ruínas do horror da barbárie. Após tentativas de religiosos ascetas, utopistas românticos, republicanos liberais, comunistas progressistas e anarquistas em fundar suas comunidades ideais nesse lado do mundo, as experimentações modernas na arte emergem como uma das mais impactantes manifestações do belo e do horror na história da literatura pós-colonial.

Essas rupturas, embora pareçam inovadoras e radicais, já estavam em gestação no modernismo simbolista e, se retrocedermos ainda mais, até mesmo no período colonial. Exemplos disso podem ser encontrados nas mesclas e hibridismos cromáticos do arcadismo brasileiro e na poética barroco-romântica com nuances feministas *avant la lettre* de Sor Juana Inés de la Cruz, no Vice-Reinado da Nova Espanha.

O que essas experimentações têm em comum é a capacidade de transformar o legado de dominação e violência em novas formas de expressão artística, que, ao mesmo tempo, desafiam e reconfiguram as tradições literárias e culturais impostas à “periferia” O “Novo Mundo”, portanto, não é apenas um local de exploração e expropriação, mas também um espaço onde as contradições da modernidade se manifestam de maneira criativa, gerando uma estética que resiste às narrativas hegemônicas e reinventa ou questiona as possibilidades do unilaterais do belo.

Contudo, ao analisarmos o drama da barbárie na crítica latino-americanista, como assinalado por Sarmiento, é crucial reconhecer que a atenção aos realismos, especialmente aos realismos comunitários, não exclui a presença de elementos distópicos na narrativa. Esses elementos distópicos são primordiais para uma historiografia que busca a autonomia e que se distancia das narrativas dominantes impostas pelo colonialismo. A obra de Borges exemplifica essa dinâmica, ao permitir que o realismo do século XIX e de outros períodos históricos sejam visualizados sem a rigidez da linearidade cronológica. Borges, com sua visão vertiginosa e

dessublimada, desafia as convenções narrativas tradicionais, oferecendo uma perspectiva que enriquece a compreensão da literatura como um espaço crítico.

Nesse sentido, sua obra destaca-se como um ponto de convergência entre o realismo e o fantástico, entre o antigo e o moderno, revelando uma face distópica da realidade. Sua capacidade de transitar entre diferentes tempos e espaços literários exemplifica um realismo que é, simultaneamente, profundamente enraizado na tradição e desafiadoramente inovador. Borges não apenas revisita o passado, mas também incorpora uma crítica distópica que continua a influenciar a literatura contemporânea, evidenciando o papel da ficção como um meio de revolução.

Em suma, a proliferação estética e política da temática da barbárie no "Novo Mundo" permanece um território fértil, onde as criações literárias e artísticas desafiam e redefinem as fronteiras entre o real e o imaginário. A interação entre tradições locais e influências coloniais resultou em um corpus literário que é, ao mesmo tempo, único e universal. Por meio das contribuições de autores como Borges e das contínuas experimentações estéticas, a literatura pós-colonial latino-americana construiu um espaço de resistência e inovação, fundamental para a formação de uma anticomunidade crítica inclusiva e dinâmica. No entanto, a inclusão de Borges nesse contexto deve ser problematizada, considerando a polêmica da originalidade de suas inclinações libertárias e revolucionárias e o modo como sua obra intensifica a tensão entre a utopia e a distopia, como veremos a seguir.

O ensaísta e crítico literário Jorge Schwartz, em sua análise da obra de Borges, ilumina um aspecto crucial da trajetória do autor argentino: a busca por uma estética americana, que se desvencilhasse das amarras da vanguarda parisiense e se nutrisse da imaginação e das possibilidades criativas do Novo Mundo. Essa busca, que se manifesta já no jovem Borges, é um elemento fundamental para compreendermos a profundidade da originalidade de sua obra. Schwartz (1995) destaca que "a redescoberta de sua cidade natal e a procura de uma linguagem argentina, *criolla*, têm um efeito de distanciamento da realidade e das estéticas europeias" (SCHWARTZ, p. 60). Essa "redescoberta" de Buenos Aires, após um período de formação na Europa, não se trata de um mero retorno ontológico às origens, mas sim de um olhar renovado de uma reavaliação crítica da própria identidade cultural em contraposição à influência hegemônica das correntes artísticas do Velho Continente. Borges não busca simplesmente reproduzir os modelos europeus, mas sim forjar uma voz própria, que ressoe com as particularidades da experiência latino-americana. Nisso, Borges que disse ser uma criação francesa, já se afasta desde a época das vanguardas a uma repetição e submissão acrítica ao modelo parisiense.

Ainda segundo Schwartz, “outra das razões que explicam essa mudança é a visão que Borges passa a ter do fenômeno literário, ao refutar os valores mais preciosos à vanguarda parisiense – a ideia do novo e a idolatria da máquina” (*Ibidem*). Esse ponto é crucial, pois Borges se distancia conscientemente do culto ao novo pelo novo e da obsessão com a originalidade a qualquer custo, que caracterizava grande parte da vanguarda europeia, especialmente a parisiense. Ele questiona a validade de uma estética baseada na ruptura constante com a tradição e na negação sistemática do passado.

O próprio Borges, como citado por Schwartz, afirma: “eu desgostava daquilo que *Martin Fierro* representava, a ideia francesa de que a literatura está continuamento se renovando – que Adão renasce todas as manhãs, assim como a ideia de que, já que Paris tinha grupelhos literários que se empenhavam em autopromoção e disputas, nós deveríamos estar atualizados e fazer o mesmo” (Borges *apud* SCHWARTZ, 1995, p. 60). Essa declaração é reveladora. Borges rejeita a importação acrítica de modelos europeus e a imitação servil das querelas literárias parisienses. Ele percebe que a busca por uma estética autêntica não pode se dar através da mera replicação de fórmulas estrangeiras, mas sim através de um diálogo crítico e criativo com a própria tradição e com o contexto cultural específico do Novo Mundo.

Essa rejeição ao modelo vanguardista parisiense explica o “desdém [de Borges] por Huidobro e pouco apego ao grupo martinfierrista (leia-se Oliverio Girondo)”, como aponta Schwartz (1995, p. 60). Huidobro, poeta chileno fortemente influenciado pelo cubismo e pelo futurismo, representava uma estética que Borges via como excessivamente ligada às tendências francesas e distante das preocupações literárias que emergiam na América Latina. Da mesma forma, o grupo martinfierrista, embora buscasse uma renovação da literatura argentina, ainda se pautava, em certa medida, pelos ideais da vanguarda parisiense, o que gerava uma certa reserva por parte do jovem Borges.

A atitude de Borges não deve ser interpretada como um isolacionismo cultural ou um nacionalismo estreito. Pelo contrário, ele se manteve sempre aberto ao diálogo com a literatura universal. No entanto, esse diálogo se dava a partir de uma posição crítica, de uma consciência da necessidade de encontrar uma voz própria, que não fosse um mero eco das tendências de Paris. A busca de Borges por uma estética americana é, portanto, uma jornada em direção à autonomia intelectual e artística. É uma afirmação da capacidade do Novo Mundo de gerar suas próprias formas de expressão, de construir uma tradição literária rica e diversificada, que se alimente do passado, mas que também olhe para o futuro com originalidade e ousadia. É uma busca que se aparece em toda a sua obra, desde os primeiros poemas até os contos fantásticos que o consagraram como um dos maiores escritores do século XX.

A rejeição consciente da vanguarda parisiense não é um fim em si mesmo, mas um meio para se alcançar uma expressão literária mais genuína e universal, enraizada na experiência americana, mas capaz de dialogar com o mundo. A originalidade de Borges, portanto, não reside na busca obsessiva pelo novo, mas sim na reinterpretação criativa da tradição, na capacidade de olhar para o passado com olhos renovados e de construir, a partir dele, um futuro literário pleno de possibilidades. Essa postura, elucidada pela análise de Schwartz, é fundamental para compreendermos a importância de Borges na literatura mundial e seu legado duradouro para as gerações futuras de críticos latino-americanos.

Desde cedo, o jovem Borges se preocupa com os rumos da democracia ocidental e em redefinir o quadro político no continente americano, como mostra no ensaio "A América y el destino de la civilización ocidental", publicado em *Nosotros* em 1936. Ele faz uma reflexão sobre a crise política que assola o mundo ocidental no período entre guerras. Observa, com perspicácia, que nações como França e Alemanha, pilares do processo civilizatório, encontram-se imersas em turbulências internas. Essa instabilidade, na visão do autor, representa uma ameaça aos valores fundamentais que sustentam a frágil estrutura democrática, emergida após a Primeira Guerra Mundial e já prenunciando os horrores de um novo conflito global.

Borges questiona a solidez das instituições políticas erguidas a duras penas e que, com seus "ritos, recuerdos, inhibiciones, aptitudes y hábitos" (BORGES, 1936, p. 342), parecem perigosamente vulneráveis. O espírito destrutivo da guerra, que se propaga de forma avassaladora e conquista até mesmo as mentes mais esclarecidas, ameaça transformar essas instituições em reféns de um poder totalitário em ascensão. Diante desse panorama sombrio, Borges volta seu olhar para o sul da América e questiona o que o continente poderia oferecer como modelo para a cultura ocidental. A influência das "novelas de H. G. Wells", com seu tom mecanicista e futurista, parece ditar o ritmo da realidade, sugerindo uma perda de valores humanistas.

A situação na França, onde a salvação do país é vista como um "deber universal" e onde "el hombre [...] identifica el destino del Universo con el de la *sous-prefecture*" (BORGES, 1936, p. 343), revela um nacionalismo exacerbado que beira o provincianismo. Essa visão estreita contrasta com a amplitude e a universalidade dos ideais democráticos que deveriam nortear o mundo ocidental.

Borges analisa também as revoluções sul-americanas, que mobilizaram os jovens contra os velhos, "los hijos contra los padres", como o movimento das guerras de independência, nas quais seus próprios antepassados lutaram como heróis. No entanto, ele conclui que, naquele momento histórico específico, tais revoluções não representavam uma alternativa viável. Seus

métodos e ideais, outrora inspiradores, encontram-se desgastados pelo tempo, incapazes de gerar novas narrativas que pudessem enriquecer o imaginário universal.

Borges então destaca que “hace algo más de medio siglo que la poesía lírica francesa vive de Whitman y de Edgar Allan Poe” (BORGES, 1936, p. 342), indicando uma estagnação na produção cultural e uma dependência de influências estrangeiras. A beleza lírica, um tema pouco frequente na obra borgeana, surge neste ensaio de 1936 como um contraponto à desolação do presente. É uma referência à capacidade humana de transcendência, que parece estar ameaçada por um novo horror materialista. Esse materialismo abala frontalmente o conservadorismo de uma comunidade de “iguais”, isto é, de indivíduos que compartilham valores e tradições comuns.

Para ilustrar seu ponto, Borges evoca nomes de figuras intelectuais e artísticas de diferentes épocas e áreas: “Mauthner y Valéry, Schopenhauer y Montaigne, Hoelderlin y Verlaine, tienen mi preferencia de años e igual” (BORGES, 1936, p. 343). Esses indivíduos mostram a riqueza e a diversidade do pensamento humano, e também a continuidade de uma tradição intelectual que transcende as fronteiras nacionais. A pergunta retórica “¿Pero qué tendrán que ver esos altos nombres con el oro, el hambre y la muerte?” (*Ibidem*) destaca o contraste entre a elevação do espírito humano, exemplificado por esses grandes pensadores e artistas, e a brutalidade crua da realidade material, marcada pela guerra, pela pobreza e pela finitude.

Em suma, a análise de Borges revela uma profunda preocupação com o destino do Ocidente. Ele vê a crise da cultura política como um sintoma de uma crise mais profunda, que afeta os valores fundamentais da civilização e do humanismo. A ascensão de ideologias totalitárias, o nacionalismo exacerbado e o materialismo desenfreado ameaçam corroer as bases da democracia e da liberdade individual. Ao evocar a beleza lírica e a tradição intelectual, Borges sugere que a resistência a essas forças destrutivas reside na preservação da cultura, do pensamento crítico e da capacidade humana de imaginar um futuro melhor. Sua reflexão, portanto, transcende o contexto histórico específico e se torna um alerta atemporal sobre os perigos que ameaçam a humanidade quando os valores humanistas são negligenciados. A fragilidade das instituições, a sedução do poder e a necessidade de cultivar a memória e a imaginação são temas que ressoam até os dias atuais, conferindo à obra de Borges uma relevância perene. A pergunta que fica é: como podemos, hoje, responder aos desafios que Borges identificou em sua época, e como podemos construir um futuro em que a barbárie não prevaleça sobre a civilização?

A democracia ocidental ainda teria que comprovar várias vezes sua eficácia em garantir a liberdade. Enquanto isso, na América do Sul, encontramos em "O Punhal" de 1955, depois inserido em *Evaristo Carriego* (1930) a persistência de reminiscências da cultura popular, símbolo de uma violência visceral que remonta aos tempos dos *compadritos* do bairro de Palermo. Essas reminiscências se manifestam em motivos toscos e banais, cicatrizes no rosto, jogos de truco, plágios e reescritas, infâmias e banhos de sangue. Essa cultura da violência, que denota a busca por uma estética americana desvinculada da vanguarda europeia, conforme discutido anteriormente a partir da análise de Jorge Schwartz, apresenta um desafio à construção da experimentação política de uma autonomia literária para o continente.

A narrativa de fundação baseada na revolução, que colocou "los hijos contra los padres", perpetua uma justificativa política que explicita a proibição de tentar valorizar poeticamente esse estranho culto à coragem. Esse culto, oposto à efeméride heroica da espada, nasce da imaginação tímida de um menino que arriscava tudo ou nada contra o cerco impassível de sua mãe na conservação poética da barbárie. Essa imagem sugere que a violência, simbolizada pelo "punhal", está intrinsecamente ligada a uma recriação de tradição quase ancestral, transmitida de geração em geração, e que resiste às tentativas de supressão por parte da moral estabelecida.

O presente que preservava um passado não muito distante chega às mãos do menino livresco, consolidando a transmissão realista de um antigo ato libertário e anarquista conectado ao desejo de emancipação política paterno. O punhal, estranho objeto que surge da "realidade", "forjado em Toledo, nos fins do século passado", carrega uma história que atravessa gerações e fronteiras: "Lafinur se lo dio a mi padre, que lo trajo del Uruguay; Evaristo Carriego lo tuvo alguna vez en la mano" (BORGES, 1930, p. 163). A transfiguração do batismo fictício desse pedaço de metal, que "quer matar, quer derramar brusco sangue", é realizada por uma intelectualidade poética "menor", próxima ao pai do narrador, legitimando a graça de popularização literária que será reivindicada na ficção de maturidade de Borges. Essa graça popular pode ser entendida como a autenticidade brutal e visceral da cultura dos subúrbios, em contraste com a erudição e o refinamento da alta cultura, privilégio de poucos.

A questão que se coloca é: como fazer com que essa metáfora da barbárie sobreviva com os falsos pudores da beleza democrática, e ainda se encaixe "com precisão" na vulva fantasmagórica da glória a ser conquistada? Essa indagação complexa e provocativa sugere um conflito entre a violência inerente à tradição popular e os ideais de civilidade e progresso associados à democracia. A vulva fantasmagórica da glória conquistada pode ser interpretada como a ilusão de uma conquista definitiva da paz e da ordem, uma conquista que, na verdade, oculta a persistência da violência latente.

A descrição física do punhal reforça sua simbologia: “quienes lo ven tienen que jugar un rato con él; se advierte que hace mucho que lo buscaban; la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera; la hoja obediente y poderosa juega con precisión en la vaina” (*Ibidem*). Essa passagem sugere uma atração quase irresistível pelo objeto, uma conexão visceral entre o homem e a arma. O punhal parece possuir uma vontade própria, uma força que seduz e domina aquele que o segura. A união de ambos, homem e punhal, tem uma analogia sexual com a penetração.

O eu poético, no entanto, parece resignado à inutilidade de se proibir essa forma de violência política para se (a)fundar outra vez a literatura do futuro da América. Ele reconhece a fé fugaz no registro periférico do *páthos*, no qual a voz soberba – a voz da barbárie, da violência – resiste, ainda que de forma precária. A frase “A veces me da lástima. Tanta dureza, tanta fe, tan impasible o inocente soberbia, y los años pasan, inútiles” (*Ibidem*) revela um misto de resignação diante da persistência e repetição dessa violência. É como se o narrador reconhecesse a futilidade de tentar erradicar completamente essa força primordial, que parece estar intrinsecamente ligada à condição humana, e especificamente, à democracia sul-americana em formação.

Essa análise, em diálogo com os textos anteriores, nos permite perceber que a obra de Borges é um campo de tensão constante entre diferentes forças: a busca por uma estética americana e o peso da tradição europeia; o desejo de civilização e a persistência da barbárie[67];

[67] A historiadora Maria Ligia Prado, em um artigo amplamente lido por estudantes de História da América Latina no Brasil durante minha época de graduação, já alertava para a interpenetração entre civilização e barbárie, questionando a leitura maniqueísta dessa dicotomia na tradição historiográfica. Em sua análise de *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, Prado destaca que essa polarização não deve ser tomada de forma absoluta, mas, antes, como uma construção permeada por ambiguidades e sutilezas: “As interpretações a respeito da mais famosa oposição, ou melhor dizendo, antinomia de *Facundo* – civilização e barbárie – merecem uma reflexão particular. Para além da leitura óbvia, na qual se colocam os dois conceitos em campos diametralmente opostos, é possível perceber – como tem feito uma bibliografia mais recente – que essa oposição está atravessada por ambiguidades e sutilezas notáveis.” Dentre a vasta bibliografia sobre o tema, destaca-se o ensaio “A parábola do espelho”, de Antonio Mitre, que examina o caráter paradoxal da oposição entre civilização e barbárie. Essa questão da interpenetração entre os dois polos não apenas persiste, mas se revela central para a compreensão da modernidade na América Latina. Desde meu primeiro mestrado, essa problemática me acompanha, particularmente por meio da leitura da página 49 do texto de Mitre, que foi essencial para aprofundar minha percepção sobre a potência da ambiguidade na metáfora política de Sarmiento. Essa metáfora não apenas estrutura *Facundo* como um texto fundador da literatura argentina, mas também ecoa ao longo do século XX, chegando até Borges, cuja obra reinterpreta e problematiza os fundamentos dessa oposição. Antonio Mitre destaca que, se a princípio as ideias de civilização e barbárie se apresentam como antagônicas, com o tempo elas se revelam interdependentes, compondo uma dinâmica simbiótica que molda a constituição da modernidade na América Latina. Como ele argumenta: “As ideias de civilização e barbárie que, inicialmente, mostram-se antagônicas acabam encontrando-se numa relação simbiótica, através da qual o autor exibe os dois flancos de uma realidade contraditória e indivisível: o processo de constituição da modernidade argentina ou americana e, para o leitor de nossos dias, da

a atração pela violência e a busca pela paz. O punhal, nesse contexto, surge como um símbolo poderoso dessa tensão, mostrando a memória de um passado violento que se recusa a ser completamente apagado e que continua a influenciar o presente e a moldar o futuro. A ficção de Borges, ao mostrar essas contradições, nos convida a refletir sobre os desafios de construir uma sociedade mais justa e pacífica em um continente marcado por um passado de conflitos e desigualdades. A pergunta que permanece, ecoando as reflexões anteriores, é: como a literatura pode lidar com essa herança complexa, e como ela pode contribuir para a construção de um futuro em que a violência não seja a única forma de expressão? O punhal de Borges, com sua carga simbólica e sua história violenta multifacetada, permanece como um lembrete incômodo dessa questão fundacional.

Enquanto isso, na Europa, o jovem Borges, durante sua estadia em Genebra, mergulhou no estudo do alemão, impulsionado, em parte, pelo desejo de acessar a filosofia de Schopenhauer em seu idioma original. Nesse período de imersão na cultura germânica, em meio às gélidas e neutras ruas de Genebra, ele se deparou com a poesia expressionista alemã, uma corrente artística vanguardista que mimetizava os horrores e as angústias da Primeira Guerra Mundial. Poetas como Ernst Stadler, August Stramm e Lothar Schreyer, que lutaram nas trincheiras ou vivenciaram a revolução de perto, ou mesmo que apenas mimetizaram a imaginação do horror através da parafernália metafórica da época, produziram uma obra marcada pela violência, pela desolação e por um profundo questionamento dos valores estéticos e éticos da arte.

As traduções desses poetas, realizadas por Borges e publicadas em “Antología expresionista” (BORGES, 1920, p. 77-86), revelam um fascínio por essa estética vanguardista radical, que rompia com as convenções literárias e buscava expressar a crueza da experiência humana em um mundo estilhaçado pela guerra. Essa atração, como já mencionado em análises anteriores, dialoga com a busca de Borges por uma estética americana autêntica, livre das amarras da vanguarda europeia, especialmente a parisiense. No entanto, o expressionismo alemão, com sua ênfase na subjetividade e na expressão visceral das emoções, parece ter oferecido ao jovem Borges um caminho alternativo, uma forma de romper com o realismo e o formalismo sem cair na “pirotecnia teorética” que ele tanto criticava.

---

condição moderna, simplesmente”. O estudo dessa interpenetração entre civilização e barbárie, longe de ser uma questão superada, continua a ser um eixo central para a compreensão dos dilemas da modernidade latino-americana e para a reflexão sobre os impasses da literatura e da historiografia na região.

Em “El Arranque” (“Der Aufbruch” no original), de Ernst Stadler (1912), a guerra é retratada com uma crueza perturbadora: “y la música de la lluvia de balas fue para nosotros la más magnífica del universo” (p. 77). Essa imagem paradoxal, que une a beleza da música à brutalidade da guerra, antecipa o tom de desolação e ironia que permeará a antologia. O poema prossegue descrevendo a incerteza do destino dos soldados: “tal vez aquella noche nos acariciarían marchas triunfales / Tal vez en cualquier parte yaceríamos tendidos entre cadáveres” (p. 78). A justaposição entre a glória da vitória e a realidade da morte evidencia a ambiguidade da experiência bélica. No entanto, mesmo diante da iminência da morte, há um desejo de plenitude: “pero antes del tumulto y antes de hundirnos / Nuestros ojos, borrachos de tierra y sol ardiente, se saciarían” (p. 78). Esse anseio por uma experiência sensorial intensa, mesmo em meio ao caos, é uma característica marcante do expressionismo.

Borges, ao apresentar Stadler, destaca que ele, “crucificado sobre el mutilado torso de Europa supo ritmar, en sus himnarios plenos de oceánicas resonancias, la gesta de la guerra y la revolución, de la agonía y del resurgimiento. […]. Desde las barricadas de Berlín nos tiende sus poemas” (p. 79). Essa descrição enfatiza o engajamento do poeta com a realidade histórica e a força expressiva de sua obra.

“Noche en el cráter” (“Nacht im Schuetzengraben”) de Alfred Vagts (1916-1917), outro poeta traduzido por Borges, oferece um vislumbre do cotidiano nas trincheiras: “Junto a las ruinas de betún y cemento, bloques erráticos” (p.81). A paisagem é marcada pela destruição e pela artificialidade da guerra: “y escarpadas esferitas de luz, desesperado contraexorcismo” (p.81). A descrição dos “las granadas de gas estallan como un intestino pinchado” (p.81) é visceral e repugnante, revelando o horror físico da guerra química. A imagem que “las proboscis de las caretas limitan su horizonte al mínimum de existência” (p.81) sugere a desumanização e o isolamento dos soldados, reduzidos a meras estatísticas que lutam pela sobrevivência.

August Stramm, em “Lucha de amor” (“Liebeskampf”, 1915) e “Al passar” (“Vorüber”, sem data, mas incluído na seção de 1919 da antologia), mostra a fragmentação da experiência e a angústia existencial em uma linguagem radicalmente concisa e elíptica. Em “Lucha de amor”, a repetição da frase “¡La voluntad está!” (p.84) sugere uma tentativa desesperada de autoafirmação em meio ao caos. A oposição entre “No tú / No a ti” e “No / ¡Yo!” (p.84) evidencia a luta interna entre o amor e a individualidade, entre a conexão com o “outro” e a solidão. Em “Al passar”, a imagem de que “mi corazón, / se carboniza!” (p.84) é poderosa e perturbadora, sugerindo a destruição emocional causada pela guerra ou por um amor fracassado. A “ceniza que lanzó el viento jadeante / se hiela en tu ventana” (p.84) evoca uma sensação de

desolação e perda. A frase final, "¡Los pies siguen arrastrando el fardo vacío!" (p.84), expressa a exaustão e o vazio representacional que resultam da experiência traumática.

Lothar Schreyer, em "Poemas" ("Gedichte", sem data, mas incluído na seção de 1919 da antologia), leva a fragmentação da linguagem ao extremo, reduzindo os poemas a poucas palavras: "Palidecer / Abandonado por los hombres / Sin mundo / Luto desola / Luto desola" (p.85). Essa concisão extrema, que beira o silêncio, mostra o "desdén por toda pirotecnia teorética" da representação do horror (p.85) que Borges atribui a Schreyer.

Borges, ao apresentar Schreyer, destaca sua postura "primordial anti-intelectualista" (p.85) e cita sua declaração: "No hay arte ético. No hay arte político. No existen leyes en el arte. Cada obra de arte trae consigo su ley… La belleza es un error y un engaño" (p. 85-86). Essa rejeição a qualquer tipo de arte engajada ou submetida a regras externas ontológicas dialoga com a própria postura de Borges em relação à vanguarda parisiense, como já discutido, apesar de que ele nunca tenha desistido da ética. Ele busca uma arte que expresse a verdade da experiência humana, sem se preocupar com modismos ou ideologias.

As traduções desses poetas expressionistas alemães, feitas pelo jovem Borges, mostram um claro interesse por uma estética que rompe com as convenções e busca expressar a realidade de forma visceral e impactante. Essa terra desolada antecipa e dialoga com a obra de T.S. Eliot, sugerindo que Borges estava atento às correntes mais radicais da literatura europeia e que buscava, através delas, encontrar uma voz própria, saindo da condição de "subalternidade". A carnificina das bombas e a possibilidade de se adentrar em uma terra cada vez mais adubada pelos corpos destruídos pela guerra se traduz em uma poesia que, mesmo em meio ao "luto que desola" e ao "coração que carboniza", ainda vislumbra a vontade de amar, ainda que seja necessária adentrar-se ao horror da luta armada da juventude. A experiência da guerra, com sua violência e seu impacto desumanizador, é transmutada em arte, em uma tentativa de compreender e dar sentido ao caos do mundo. A escolha de Borges por esses poetas e a forma como ele os apresenta revelam não apenas um interesse estético, mas também uma profunda reflexão sobre a condição humana em tempos de crise democrática, uma reflexão que ressoará em sua obra posterior.

A escolha de Borges por esses poetas revela seu interesse por uma geração que viveu e expressou a crise profunda da civilização europeia no início do século XX. A guerra, a morte, a desintegração dos valores tradicionais e a busca por novas formas de expressão são temas centrais na obra desses autores e ressoam com as preocupações do próprio Borges, que buscava uma renovação da literatura latino-americana, ainda que por caminhos distintos dos trilhados por esses poetas. A experiência desses autores, marcada pela violência e pela incerteza, forneceu

a Borges um material rico para reflexão e um contraponto para a construção de sua própria estética literária. A diversidade de trajetórias e posturas entre esses quatro poetas demonstra a complexidade do período e a multiplicidade de respostas que a guerra e a crise da modernidade suscitaram na poética de Borges, capaz de mimetizar até o "fim" a violência de uma modernidade que não aconteceu exatamente como a europeia, mas que não escapa do horizonte distópico da desolação do tempo e o amplia como máscara.

A partir dessa aproximação do jovem Borges com a vanguarda do expressionismo alemão, levantamos a hipótese de uma notável continuidade entre sua fase inicial e sua maturidade literária, ainda que sob diferentes formas e preocupações estilísticas. Essa continuidade, no entanto, é frequentemente obscurecida por leituras que enfatizam apenas sua filiação ao idealismo filosófico. Uma perspectiva alternativa, e muitas vezes negligenciada, reside no impacto que o expressionismo alemão exerceu sobre o jovem Borges, um impacto que se manifesta tanto na sua recepção crítica desse movimento quanto nas traduções que realizou de poetas como Ernst Stadler, August Stramm, Alfred Vagts e Lothar Schreyer. Considerar essa influência nos obriga a revisitar o conceito de "comprometimento" desinteressado em Borges, deslocando-o da esfera estritamente política para uma dimensão mimética mais ampla.

O expressionismo alemão surgiu em um contexto de crise profunda, na qual a Primeira Guerra Mundial e suas consequências desmantelaram certezas civilizatórias e culturais. Poetas como Stadler e Stramm, ambos mortos no front, articularam uma linguagem de fragmentação e desespero, revelando imagens violentas e uma sintaxe abrupta que mimetizava a desumanização da guerra. Vagts, por sua vez, sobreviveu ao conflito e tornou-se um pacifista, enquanto Schreyer desenvolveu uma visão de arte autônoma e anti-intelectualista, buscando na expressão radical uma forma de transcendência. Essas distintas manifestações do expressionismo, reunidas na "Antología expressionista", organizada e traduzida por Borges, revelam sua sintonia com um movimento que não apenas reagia ao horror histórico, mas transformava esse horror em experimentação formal e linguística.

Durante sua estada em Genebra, Borges aprofundou seu contato com a cultura alemã, estudando a língua e mergulhando na filosofia de Schopenhauer. A descoberta da poesia expressionista alemão significou para ele não apenas uma revelação estilística, mas um autêntico laboratório estético que o influenciou por toda vida. Ao traduzir esses poetas, Borges assimilou e reinterpretou um projeto literário que se preocupava com a dissolução da identidade, com a desestruturação da linguagem e com a expressão radical de uma subjetividade em crise.

Essa influência, ainda que atenuada pela maturidade de seu estilo, permaneceu como uma matriz subterrânea em sua obra posterior.

A tendência a considerar o Borges "tardio" como um escritor "anquilosado" e desprovido de vigor metafórico desconsidera a continuidade dessa energia crítica, que interliga a esfera histórico-política a uma investigação metafísica e linguística reelaborada pela memória. Para compreender essa ponte entre o jovem Borges "comprometido" e o mestre maduro da ficção metafísica, podemos identificar quatro elementos fundamentais:

1. **Comprometimento com a Linguagem**: Assim como os expressionistas exaltaram a fragmentação e a reinvenção da linguagem para expressar a crise da civilização moderna, Borges fez dessa reflexão um eixo central de sua obra.
2. **Fragmentação do Eu**: A crise do sujeito, tão presente no expressionismo, reaparece na obra de Borges sob forma filosófica e narrativa. Seus contos frequentemente abordam temas como a identidade, o duplo e a ilusão da continuidade pessoal, revelando a fragilidade das representações e a incerteza ontológica.
3. **Do Horror da Guerra ao Horror Dessublimado**: Enquanto os expressionistas reagiam ao trauma da guerra com uma linguagem visceral, Borges desloca esse horror para uma dimensão de dessublimação da metafísica. A violência não é mais a da guerra entre nações, mas a do tempo que aniquila, da cegueira, da solidão, do silêncio, da repetição eterna e da perda de referências da memória em um mundo labiríntico.
4. **Busca por uma Nova Ordem Estética**: Assim como o expressionismo rompeu com as convenções acadêmicas para criar uma nova expressão artística, Borges se afasta das narrativas tradicionais e formula um novo paradigma estético baseado na ironia.

Dessa forma, o comprometimento desinteressado do Borges "tardio" não deve ser visto como uma forma de distanciamento ou esterilidade literária. Ao contrário, representa uma mutação do engajamento: da esfera imediato-política para um comprometimento mais profundo com os problemas da representação da realidade. A suposta deserção política do Borges maduro é, na verdade, a afirmação de uma postura radicalmente autônoma, que encontra no questionamento da linguagem e da realidade um campo de batalha quixotesco ainda mais amplo e duradouro do que os conflitos efêmeros da história.

A persistência de Borges como um escritor de vanguarda, ainda que com uma roupagem antivanguardista, é evidência de que seu compromisso político fundamental nunca foi meramente circunstancial. Seu percurso literário, ao absorver o impacto do expressionismo alemão, mostra como sua poética foi moldada por uma inquietação com os limites da linguagem, do real e da identidade. Borges não apenas dialoga com seus antecessores

expressionistas, mas os absorve ao transmutar o horror da guerra no horror dessublimado de uma experiência democrática latino-americana precária e fragmentada. Essa metamorfose estética não é um abandono da radicalidade inicial, mas sua dessublimação em uma obra que permanece aberta, jovial, provocadora e, acima de tudo, inescapavelmente contemporânea.

A monumentalização da obra de Borges, cristalizada na publicação de suas *Obras Completas*, envolveu um processo de seleção, omissão e reescrita que deixou à margem uma série de textos considerados "menores", "marginais", "fracos", ou mesmo "equivocados" como considera o próprio autor. A recuperação desses textos, reunidos em coletâneas como *Textos Recobrados*, lança luz sobre aspectos menos conhecidos da trajetória borgeana e suscita questionamentos relevantes sobre a construção da imagem autoral e os critérios de canonização literária. Além disso, Borges renegava textos fundamentais de sua juventude "vanguardista" como *El idioma de los argentinos*, *Inquisiones* e *El tamaño de mi esperanza*, além de ficar incomodado com sua trajetória poética derradeira, "limitada" pela velhice.

Contudo, haveria algum valor nesses textos "rejeitados"? Merecem atenção ética ou estética, mesmo diante da magnitude dos contos consagrados? E mais, qual o sentido histórico de resgatá-los, para além da mera curiosidade autobiográfica? Uma abordagem possível seria considerá-los como duplos imperfeitos da obra canonicamente relevante, reflexos falhos no espelho da autoria, que, por contraste, ressaltariam a grandeza e potência do que foi consagrado. No entanto, essa perspectiva, corre o risco de perpetuar uma hierarquização ontológica pré-estabelecida que aprisiona o movimento do tempo, que não coaduna com a análise do jogo de temporalidades que se espera do trabalho de um historiador borgeano, relegando esses textos a um papel secundário, de meros apêndices, como se fases políticas importantes de sua vida pudessem ser meramente desvalorizadas, ao compará-las com o momento "áureo" de sua escrita.

Uma abordagem mais profícua para o historiador é atentar para as marcas realistas deixadas pelo lado patético, excessivo, "mal escrito", apressado, falho, jovial, senil e não-anquilosado desses escritos. No entanto, longe de serem meros erros ou desvios de percurso, elas revelam um menino Borges em processo de formação, um jovem escritor experimentando, mesmo na velhice, com a escuta da linguagem e com a expansão das formas da imaginação, sem a preocupação de alcançar a perfeição a todo instante. Nossa perspectiva permite enxergar nesses textos não apenas as "falhas" e "limitações", mas também uma força estranha de uma escrita movida pelo *páthos*, uma contaminação realista algo bela e movente, que contrasta com o irrealismo massacrante muitas vezes associado à fase da Idade de Ouro.

Um exemplo claro e paradigmático da historiografia subalterna e subterrânea que estamos resgatando pode ser percebido em poema "Paréntesis Pasional" (1920). Escrito no período imediatamente posterior à Primeira Guerra Mundial, esse texto exala um vitalismo romântico exuberante, quase dionisíaco, que contrasta fortemente com a imagem austera e cerebral que se consolidou em torno do Borges clássico. O eu-lírico se apresenta como o belo adâmico-whitmaniano, celebrando o amor carnal e a embriaguez dos sentidos: "y ahora me ilumina la Amada. Sus verdes Ojos ríen. Sus dientecitos ríen y de mis labios manan palabras de Ternura. […]. La Noche es cómplice. La noche es buena" (p. 34). A exaltação do corpo e do prazer culmina em uma autoafirmação quase divina: "Amada, yo sembraré mil Besos sobre tu cuerpo. Bésame. Bésame. Ya las dudas han muerto. Ya las penas han muerto y contigo a mi lado me siento fuerte como un Dios. Yo soy un Dios. Yo puedo crear la Vida. […]. La vida es un gran Himno de Goce" (p. 35).

Esse Borges, que se declara um Deus capaz de criar a Vida, está a anos-luz do autor cético e labiríntico de *Ficções*. A "semeadura" de beijos, a "noche buena" despida de desafeição crítica, e o tom efusivo e descompromissado revelam um entusiasmo juvenil que, embora possa parecer "ingênuo" ou "pueril" à luz da obra posterior, possui uma autenticidade e uma força vital inegáveis. A pergunta retórica "¿Qué importa la metafísica ni el mundo? ¿Qué importa el mohín desdeñoso de los críticos?" (p.35) expressa uma libertação das amarras intelectuais e uma entrega ao momento presente, ao prazer sensorial e à celebração do amor, raríssimo em Borges.

Essa atitude vitalista do jovem Borges se conecta ao seu interesse pelo ultraísmo, um movimento de vanguarda que ele abraçou durante sua estadia na Espanha. Borges via no ultraísmo a "floración brusca de metáforas" como um "esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida" ("Al margen de la moderna estética", 1920, p. 38). A busca por uma renovação da linguagem poética, por meio da criação de imagens inusitadas e da ruptura com as formas tradicionais, era vista como um meio de captar a dinâmica da vida moderna.

No entanto, esse entusiasmo vanguardista durou pouco. Já em *Fervor de Buenos Aires*, seu primeiro livro de poemas, Borges demonstra um desgaste em relação ao artificialismo metafórico do ultraísmo, como aponta seu cunhado Guillermo de Torre (1964). A idealização excessiva da realidade, a busca por uma originalidade forçada e o que ele considerava um plágio das metáforas de Lugones, levaram Borges a um rápido distanciamento dessa estética.

Apesar disso, como De Torre argumenta, a experiência ultraísta deixou marcas profundas em Borges. O próprio Borges, em carta a Maurice Abramowicz, reconhece a influência do ultraísmo em seu poema "Rusia", que une a "técnica ultraísta (metáforas plásticas,

concisión, imágenes creadas)" aos "amplios ritmos y el ardor de mis primeros ensayos whitmanianos" (RUSIA, 1920, p. 71). A menção a Whitman é crucial. Os "ritmos comunitários" do poeta americano e sua celebração do corpo, da democracia e da experiência cotidiana, ressoam em "Paréntesis Pasional" e em outros textos do jovem Borges, como "Himno del mar", no qual ele anseia por criar um poema "Con la cadencia adámica de tu oleaje, /Con tu salino y primeral aliento" (p. 32). A aproximação entre a Revolução Russa de 1917 e a poesia de Whitman, evidente no poema "Rusia" ("El mar vendrá nadando a esos ejércitos que envolverán sus torsos en todas las praderas del continente. En el cuerno salvaje de un arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas", p.73), revela a crença do jovem Borges na capacidade da poesia de transformar o mundo e de expressar as aspirações coletivas por um futuro melhor. Nada mais estranho. A reunião desses poemas sob o título *Rythmes rouges* pela editora Pléiade, em 1993, com a sugestão de que fossem recitados "*avec un accent russe*" (POEMA, 1920, p. 76), reforça essa dimensão utópica e revolucionária presente nos primeiros escritos do jovem Borges.

Dessa maneira, a relação de Borges com as vanguardas literárias é marcada por uma ambiguidade produtiva, um jogo de aproximações e recuos que desafia definições simplistas e revela a complexidade de sua posição política no campo literário. Autoproclamado antivanguardista, especialmente crítico em relação à vanguarda parisiense e suas pretensões universalizantes, Borges participou ativamente, em sua juventude, do ultraísmo espanhol e demonstrou interesse pelo expressionismo alemão, movimentos que, posteriormente, renegou ou reinterpretou sob o prisma da ironia e do ceticismo. Essa aparente contradição, longe de ser um mero capricho ou uma inconsistência, é a chave para compreender a singularidade da poética borgeana e nos impele a um questionamento mais profundo: o que significa ser "vanguardista" para Borges? E como essa concepção se articula com a ideia de uma "vanguarda permanente", proposta por Martín Kohan, na qual a inovação não se cristaliza em um momento histórico determinado, mas se renova incessantemente, transcendendo as fronteiras temporais e as categorizações estanques?

Se a vanguarda é frequentemente associada à juventude, à transgressão e à subversão dos cânones estabelecidos, à ruptura definitiva com o passado, a produção literária de Borges em sua velhice – frequentemente interpretada como conservadora, autorreferencial, repetitiva e desvinculada das grandes utopias sociais e estéticas – pareceria se situar nas antípodas desse ideal, nesse elogio cego à novidade. No entanto, essa percepção, já discutida anteriormente, ignora um aspecto essencial da poética borgeana, presente desde seus primeiros escritos: a constante desestabilização das narrativas normativas, a recusa a genealogias históricas

convencionais e a insurgência contra qualquer tipo de fechamento categorial, seja ele estético, político ou filosófico.

Martín Kohan (2021), em seu livro *La vanguardia permanente*, ao investigar a permanência das vanguardas na literatura argentina – como as experimentações formais de Julio Cortázar nos anos 1960, passando pelas obras de Libertella, Osvaldo Lamborghini, Walsh, Puig, Saer, César Aira, entre outros –, propõe uma redefinição fundamental da ruptura vanguardista. A "vanguarda permanente" que ele conceitua, não é um gesto de rebelião isolado, confinado a um tempo histórico específico, mas um movimento de renovação constante, que se insurge inclusive contra a própria cristalização das vanguardas clássicas dos anos 1920, contra sua transformação em cânone, em norma. É uma vanguarda que, paradoxalmente, se alimenta da tradição para subvertê-la, que dialoga com o passado para reinventá-lo.

Essa perspectiva teórica permite reposicionar Borges dentro do debate sobre a vanguarda sem recorrer a uma categorização apressada ou a uma leitura superficial de sua obra. Em vez de indagar se Borges foi ou não, em um dado momento, um vanguardista – uma pergunta que, como já apontava Beatriz Sarlo, citada por Kohan, carece de resolução fácil –, a questão mais pertinente seria investigar como sua obra, *ao longo do tempo*, em sua antitotalidade, modulou diferentes formas de ruptura, de resistência à estabilização crítica e de reinvenção do próprio estilo.

Nos anos 1960, por exemplo, Julio Cortázar era amplamente considerado a grande referência da vanguarda revolucionária na Argentina, visto como a síntese perfeita entre experimentação estética e engajamento político, a união ideal entre forma e conteúdo longe das armas. Kohan observa que, nesse período, Borges era frequentemente situado como o oposto desse movimento, como um autor deslocado do fervor revolucionário da época, um resquício de um tempo já superado. No entanto, a posterior revisão crítica da obra de Cortázar – particularmente de *Rayuela* (*O Jogo da Amarelinha*) – revelou uma certa "normalização" das vanguardas históricas, uma espécie de transposição diluída, "*pop*", do surrealismo e das experimentações formais anteriores, que esvaziava seu potencial de ruptura. O que antes era aclamado como uma vanguarda engajada para uma geração de guerrilheiros, é atualmente lido como um "luto da vanguarda", como sugere a esclarecedora interpretação de Daniel Link citada por Martín Kohan (p. 115).

Diante desse cenário de reavaliação crítica, a figura de Borges emerge sob uma nova luz. Sua recusa em se alinhar a programas estéticos ou políticos específicos, sua rejeição a movimentos e escolas, pode ser interpretada não como um conservadorismo estático, como uma passividade saudosista ou uma capitulação ao cânone, mas como uma estratégia de

deslocamento contínuo, uma resistência ativa à institucionalização da ruptura, à transformação da vanguarda em uma nova forma de conformismo. Kohan (2012) ressalta que, desde a juventude, Borges se posicionou em contraste com figuras como Oliverio Girondo, cujo vanguardismo celebrava a modernidade tecnológica e o dinamismo urbano, a velocidade e a máquina. Enquanto Girondo escrevia seus *Poemas para serem lidos no bonde*, verdadeiras odes ao progresso acelerado, Borges se voltava para os *arrabales*, para as paisagens melancólicas das *orillas*, para os pátios e guitarras, construindo uma poética que parecia se esquivar, deliberadamente, das grandes narrativas do progresso, da revolução e da modernização a todo custo. Contudo, Kohan (2012) afirma que nem Girondo alterou o "espírito de moderación" que prevalecia no martinfierrismo, um dos principais expoentes das vanguardas argentinas (p. 75).

Essa aparente "timidez formal" de Borges, sua predileção por uma estética mais discreta e intimista, não deve, no entanto, ser confundida com uma ausência de radicalidade. Pelo contrário, sua estratégia estética se baseia na desestabilização sutil das formas, no questionamento permanente da historiografia literária e na ampliação incessante das fronteiras do tempo narrativo. Se a vanguarda tradicional, "barulhenta", buscava romper com o passado em nome da novidade absoluta, da originalidade a qualquer preço, Borges propõe uma ruptura de outra ordem: a do esgotamento das formas herdadas, da reinvenção do cânone através da repetição, da variação, da paródia e da leitura irônica. Sua obra não opera por gestos ostensivos de rebeldia, por manifestos programáticos, mas por um minucioso processo de corrosão das estruturas literárias preexistente e das bases morais da tradição ocidental.

Nesse sentido, a expectativa de que Borges devesse se manter "vanguardista" nos moldes tradicionais, de que ele devesse reproduzir os clichês da vanguarda histórica, pode ser vista como uma exigência autoritária, normativa, que ignora o próprio mecanismo de deslocamento, de reinvenção política que sua obra articula. Em "Utopia de um homem que está cansado", Borges encena, de forma magistral, esse esgotamento da vanguarda como projeto absoluto, historicamente delimitado. Ele contrapõe a aceleração histórica das utopias revolucionárias, a crença cega no progresso, ao cansaço de um futuro em que tudo já foi tentado, em que todas as revoluções já foram feitas, e resta apenas a repetição exausta do já vivido, a melancolia do eterno retorno. Essa "utopia cansada" de Borges não é uma recusa da inovação, um elogio da estagnação, mas uma interrogação profunda sobre a possibilidade e os limites da própria ideia de vanguarda, de originalidade e de progresso na modernidade literária, no mundo contemporâneo.

A "vanguarda permanente" de Borges, portanto, não se manifesta na adesão cega a um movimento específico, a uma escola literária ou a um manifesto, mas na manutenção de uma

inquietação constante sobre a linguagem, a história, a memória e a tradição. Seu legado não é o de um escritor que rompeu com o passado para instaurar um novo paradigma, de forma definitiva, mas o de um autor cuja obra *continua a gerar novas possibilidades de leituras*, a desafiar interpretações cristalizadas e a reinventar a ficção como um campo democrático sempre em aberto, sempre em devir. Ele é um "clássico" que se recusa a ser aprisionado em um pedestal da "completude" nos anos 1940 e que continua a interpelar a literatura contemporânea com sua ironia, seu ceticismo e sua lucidez implacável até seus últimos dias.

Se, como argumentamos anteriormente, a juventude de Borges, em certos momentos, foi marcada por um vitalismo que celebrava a vida como um "Himno de Goce", a "utopia de um homem que está cansado" não representa uma negação dessa vitalidade, mas sim sua transmutação em uma forma mais complexa e reflexiva. A "semeadura" de beijos de "Paréntesis Pasional" dá lugar, na velhice, a uma semeadura de dúvidas, de paradoxos, de aporias. O "Deus" jovem, capaz de criar a vida, se transforma em um "homem cansado", que reconhece os limites da criação e da própria existência. Mas esse cansaço não é estéril; ele é o ponto de partida para uma nova forma de invenção, para uma distopia da forma que se constrói na própria consciência de seus limites.

A questão formulada por Beatriz Sarlo (2019), que estrutura o ensaio de Martín Kohan, "¿Borges es o no de vanguardia?", carrega em si um paradoxo fundamental, uma tensão irredutível que permeia a recepção crítica da obra Borges. A interrogação, aparentemente retórica, instiga um debate crucial: Borges, com sua obra multifacetada e inclassificável, pode ser considerado um escritor de vanguarda? A resposta, longe de ser simples, oscila entre o sim e o não, revelando a complexidade do próprio conceito de vanguarda e a singularidade da posição de Borges na literatura do século XX. Sarlo, em certo sentido, se antecipa às leituras que buscam minimizar a força disruptiva de Borges, reconhecendo a inegável capacidade do autor argentino de fraturar as convenções literárias. Defende, portanto, sua inserção no campo das rupturas estéticas. No entanto, paradoxalmente, seu argumento revela uma hesitação, uma certa resistência em aceitar plenamente a dimensão antivanguardista de Borges, ou seja, sua recusa consciente e deliberada em se filiar ao movimento que, historicamente, se definiu pela iconoclastia coletiva, pelo espírito de grupo e pela ruptura radical com o passado.

Sarlo (2019) destaca, com razão, que as vanguardas históricas, como o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo, operavam por meio da coesão interna, da força comunitária e da ação coletiva. "Lutam juntos e a eficácia dos argumentos depende dessa união, que pode ser

fugaz, mas que se vincula com a força do comunitário"[68], afirma a crítica argentina, referindo-se ao espírito combativo e gregário desses movimentos. Imediatamente, contrapõe Borges a esse esquema, sublinhando seu individualismo radical, sua postura de "liberal solitário", como ela o caracteriza: "nada más lejos de Borges, un liberal solitario, que esta alianza comunitarista". Esse é um ponto nevrálgico, frequentemente negligenciado ou minimizado pela crítica. A tradição crítica argentina, em muitos momentos, se esquiva de reconhecer a radicalidade da anticomunidade borgeana, seu desprezo ostensivo pelo espírito de grupo, sua alergia a manifestos e programas estéticos coletivos, e sua ironia corrosiva, por vezes impiedosa, diante do *ethos* da vanguarda. Borges não apenas ignora a festividade vanguardista, a celebração do novo pelo novo, a ânsia de ruptura a qualquer custo, mas a transforma em matéria de sua própria poética. Ele constrói, em contraponto ao ímpeto vanguardista, a parábola do escritor solitário que se engaja com o tempo através de um diálogo profundo e heterodoxo com o cânone, e não pelo frenesi da novidade efêmera, tão caro às vanguardas. Basta lembrar da exaustão da diferença de "Pierre Menard, autor del Quijote", onde a reescrita literal do clássico se torna um ato paradoxalmente original.

Sarlo (2019), ao analisar a peculiar posição de Borges em relação à tradição literária, recorre à ideia de uma "melancolia criadora". Nas suas palavras: "não é um vanguardista, mas sim um melancólico, que descobre nossa identidade no passado, um tempo mais mítico do que real, onde confluem uma moral austera e um impulso atávico sanguinário"[69]. O conceito de melancolia, embora sugestivo e potente, pode ser ressignificado e aprofundado. Julio Premat (2003) amplia essa discussão ao sugerir que a melancolia borgeana não deve ser entendida como um gesto passivo de resignação ou de nostalgia paralisante, mas sim como um *método crítico*, uma força ativa que desafia a exaustão das vanguardas e das neovanguardas ao propor, em sua "última" fase, um fôlego renovado à literatura, uma nova maneira de se relacionar com a tradição. Borges, ao retornar obsessivamente aos clássicos, à literatura fantástica, à filosofia e aos mitos, não o faz por um apego conservador ao passado, mas sim por uma estratégia literária deliberada: ele desmonta o passado ao reinscrevê-lo em um presente de leituras múltiplas.

Apesar dessa recusa evidente da vanguarda enquanto movimento coletivo e de sua postura melancólica, Sarlo continua a sustentar a tese do vanguardismo borgeano. Argumenta que Borges é um vanguardista porque transgride fronteiras genéricas, mesclando ensaio, conto

[68] "Pelean juntos y la efectividad de los argumentos depende de esta unión, que puede ser fugaz, pero que vincula con la fuerza de lo comunitario".
[69] "no es un vanguardista, sino un melancólico, que descubre nuestra identidad en el pasado, un tiempo más mítico que real, donde confluyen una moral austera y un impulso atávico sanguinario".

e poesia; porque desorganiza a história literária e as genealogias ficcionais; e porque desafia, ainda que sub-repticiamente, o cânone. Além disso, enfatiza sua "arte da citação", elemento crucial da técnica do *collage*, tão cara às vanguardas históricas. Contudo, há uma diferença fundamental que precisa ser sublinhada: Borges não cita para fragmentar a tradição de forma iconoclasta, como faziam os dadaístas, por exemplo, mas para reelaborá-la, para tecer novas relações entre textos e autores de diferentes épocas e tradições. Seu jogo intertextual, sofisticado e labiríntico, não busca desmontar o cânone de maneira destrutiva, mas sim criar um cânone alternativo, um cânone pessoal, paradoxal e irônico, composto por autores reais e imaginários, por textos canônicos e apócrifos. Seu fascínio pelo gesto de citação, portanto, não o coloca ao lado das vanguardas que celebravam a novidade radical e a ruptura absoluta com o passado, mas sim em um diálogo peculiar, oblíquo e muitas vezes irreverente com os clássicos que ele escolhia reinventar, reinterpretar e, por vezes, subverter. Nisso reside seu verdadeiro radicalismo: Borges se apropria das ruínas do passado, não para negá-las ou destruí-las, mas para torná-las produtivas, para fazê-las gerar novos sentidos, como se a própria leitura fosse um palimpsesto interminável, um texto que se reescreve incessantemente sobre si mesmo.

O desconforto na leitura de Sarlo (2019) se intensifica quando ela tenta circunscrever a inegável negação da vanguarda em Borges: "ele não é um vanguardista porque a vanguarda tem um estilo de grandes gestos. Borges se inclina para a discrição e o que os ingleses chamam de *understatement*: dizer menos, dar a entender, evitar a ênfase, preferir as alusões"[70], afirma a crítica. Essa leitura sugere, de maneira redutora, que a vanguarda está intrinsecamente circunscrita a um modo histriônico, estridente e espetacular de expressão, o que não corresponde necessariamente à complexidade e à diversidade da realidade histórica das vanguardas europeias. Afinal, seria o barulho revolucionário das ruas uma exclusividade das vanguardas francesas? Borges, com seu "recato britânico", sua ironia severa e seu *understatement* deliberado, opera uma forma mais sutil, mais insidiosa de ruptura, mais próxima da estratégia do dândi, do *flâneur* e da paródia meticulosa do que da explosão manifestatória da declamação panfletária. Sua revolução, que arrebata as mentes perigosas, é silenciosa, mas não menos profunda.

A análise de Sarlo se torna ainda mais questionável quando afirma: "Ele não é um vanguardista porque evitou os cenários de escândalo... A vanguarda captura a vida do artista.

[70] "No es un vanguardista porque la vanguardia tiene un estilo de grandes gestos. Borges se inclina hacia el recato y lo que los ingleses llaman el *understatement*: decir menos, dar a entender, evitar el énfasis, preferir las alusiones".

A de Borges, em contrapartida, foi sempre a de um cavalheiro da elite crioula...”[71]. Esse argumento reforça um clichê recorrente e simplificador: o do Borges reacionário, o esteta aristocrático afastado das turbulências da revolução, o intelectual isolado em sua torre de marfim, alheio ao tumulto político e social de seu tempo. No entanto, essa visão ignora que a obra de Borges, ainda que de forma oblíqua e não programática, dialoga de maneira profunda e subversiva com as tensões, os conflitos e as angústias dos leitores, críticos e escritores “revolucionários” do século XX, popularizando seu hermetismo, como realiza a própria Beatriz Sarlo[72]. Seu suposto “reacionarismo” não é dogmático ou panfletário, mas sim parte integrante de uma estratégia literária complexa que o situa na contramão das políticas identitárias, das agendas ideológicas e das exigências progressistas da literatura de engajamento. Borges opta por um caminho mais sutil, o da interrogação historiográfica, da especulação teórica e da experimentação crítica, para lidar com os grandes temas de seu tempo, como a violência, o poder, a identidade e a própria natureza da realidade.

Por fim, Sarlo propõe uma saída conciliatória, dialética, uma tentativa de resolver o paradoxo borgeano: “podemos abandonar la palabra ‘vanguardista’, que a Borges seguramente le habría molestado. Es, radicalmente, un moderno...”. Mas essa modernidade de Borges é, sem dúvida, singular, idiossincrática, irredutível a rótulos fáceis. Seu questionamento radical do tempo – “esse tempo irredimível não admite a esperança” – é, paradoxalmente, o que oferece uma nova esperança à crítica literária, uma nova perspectiva para se pensar a história. Sua análise aguda e desencantada do tempo, como destaca Sarlo – “debajo de la ironía, siempre corre una veta trágica...” –, longe de ser um gesto resignado ou niilista, é um convite a repensar a história da literatura a partir de novas bases, de novas premissas. Borges não pertence à vanguarda, enquanto movimento histórico e estético específico, mas sua antivanguarda paradoxal, sua recusa em aderir a qualquer “ismo”, sua capacidade de se apropriar da tradição para subvertê-la de dentro para fora, o eterniza como um dos escritores mais influentes, mais originais e, sim, de certa forma, mais vanguardistas (no sentido de precursor de um “não-lugar” no centro do cânone, de inovador radical de uma nova forma de política estética que permita que sua voz “subalterna” seja ouvida pelo universo) do século XX. Sua obra continua a desafiar,

---

[71] “No es un vanguardista porque evitó los escenarios de escándalo... La vanguardia captura la vida del artista. La de Borges, en cambio, fue siempre la de un caballero de la elite criolla...”.

[72] Emir Rodríguez Monegal inclui Borges entre a produtiva geração dos escritores “revolucionários hispânicos”: “nunca ninguna literatura ha producido tantos escritores verdaderamente revolucionarios en un plazo tan breve. Insisto: revolucionarios en el sentido más estricto de la palabra. Escritores que quizá nunca habrán de tomar en sus manos la metralleta o el cocktail Molotov pero que no dejan de tomar la palabra y la usan con letal eficacia” (MONEGAL, 1971, p. 506).

a provocar e a inspirar novas leituras, provando que a verdadeira vanguarda, talvez, resida justamente na capacidade de se reinventar permanentemente, de escapar às classificações fáceis e de permanecer, sempre, um passo à frente do seu tempo.

> — Cumplidos los cien años, el individuo puede prescindir del amor. Ejerce alguna de las artes, la filosofía, las matemáticas o juega a un ajedrez solitario. Cuando quiere se mata. Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte. — ¿Se trata de una cita? — le pregunté. — Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas. — ¿Y la grande aventura de mi tiempo, los viajes espaciales? —le dije. — Hace ya siglos que hemos renunciado a esas traslaciones, que fueron ciertamente admirables. Nunca pudimos evadirnos de un aquí y de un ahora. Con una sonrisa agregó: — Además, todo viaje es espacial. Ir de un planeta a otro es como ir a la granja de enfrente. Cuando usted entró en este cuarto estaba ejecutando un viaje espacial. […]. **¿Todavía hay museos y bibliotecas? — No. Queremos olvidar el ayer, salvo para la composición de elegías. No hay conmemoraciones ni centenarios ni efigies de hombres muertos. Cada cual debe producir por su cuenta las ciencias y las artes que necesita. — En tal caso, cada cual debe ser su propio Bernard Shaw, su propio Jesucristo y su propio Arquímedes**. Asintió sin una palabra. Inquirí: — **¿Qué sucedió con los gobiernos? — Según la tradición fueron cayendo gradualmente en desuso.** Llamaban a elecciones, declaraban guerras, imponían tarifas, confiscaban fortunas, ordenaban arrestos y pretendían imponer la censura y nadie en el planeta los acataba. La prensa dejó de publicar sus colaboraciones y sus efigies. Los políticos tuvieron que buscar oficios honestos; algunos fueron buenos cómicos o buenos curanderos. La realidad sin duda habrá sido más compleja que este resumen […]. Examiné las telas y me detuve ante la más pequeña, que figuraba o sugería una puesta de sol y que encerraba algo infinito. — Si te gusta puedes llevártela, como recuerdo de un amigo futuro — dijo con palabra tranquila. Le agradecí, pero otras telas me inquietaron. No diré que estaban en blanco, pero sí casi en blanco. — Están pintadas con colores que tus antiguos ojos no pueden ver […]. Nadie cerró la puerta y salimos, cargados con las cosas. Noté que el techo era a dos aguas. A los quince minutos de caminar, doblamos por la izquierda. En el fondo divisé una suerte de torre, coronada por una cúpula. — Es el crematorio — dijo alguien —. Adentro está la cámara letal. Dicen que la inventó un filántropo cuyo nombre, creo, era Adolfo Hitler. […]. En mi escritorio de la calle México guardo la tela que alguien pintará, dentro de miles de años, con materiales hoy dispersos en el planeta[73] (BORGES, 1974, p. 54-56 grifos nossos).

[73]"Cumpridos os cem anos, o indivíduo pode prescindir do amor. Exerce alguma das artes, a filosofia, as matemáticas ou joga um xadrez solitário. Quando quer se mata. Dono o homem de sua vida, o é também de sua morte.
— Se trata de uma citação? — lhe perguntei. — Seguramente. Já não nos restam mais que citações. A língua é um sistema de citações.
— E a grande aventura de meu tempo, as viagens espaciais? — lhe disse. — Faz já séculos que renunciamos a essas trasladações, que foram certamente admiráveis. Nunca pudemos nos evadir de um aqui e de um agora. Com um sorriso agregou: — Além disso, toda viagem é espacial. Ir de um planeta a outro é como ir à granja da frente. Quando você entrou nesse quarto estava executando uma viagem espacial. […]. Ainda há museus e bibliotecas? — Não. Queremos olvidar o ontem, salvo para a composição de elegias. Não há comemorações nem centenários nem efígies de homens mortos. Cada qual deve produzir por sua conta as ciências e as artes que necessita.

O conto de Borges, “Utopia de um homem que está cansado”, publicado em *El libro de Arena* em 1975, ecoa a desilusão com a política e as utopias modernas, cujo ambiente transparece a crise das vanguardas do século XX. A narrativa apresenta um futuro distópico, no qual a busca pela perfeição social, artística e tecnológica resulta em um mundo apático, desprovido de amor, paixão e do antigo realismo, isto é, de uma simbiose direta entre vida social, representação e arte revolucionária. A sociedade utópica descrita por Borges é um lugar onde a representação tradicional da história da arte, a dor, o sofrimento e a morte foram erradicados. Cada um é dono de sua vida e de sua morte. No entanto, essa ausência de negatividade também leva à perda da alegria, da paixão e do propósito. Todas as casas são iguais, as cores percebidas são monótonas, já que o narrador distingue nas telas dos artistas, poucas cores além do branco. Os indivíduos vivem em um estado de tédio e indiferença e até mesmo a arte e a ciência se tornam atividades mecânicas e sem alma. Não há distinção social, não há o gênio romântico, qualquer um pode ser “seu próprio Bernard Shaw”.

O conto de Borges também tensiona a desilusão com as vanguardas artísticas e suas promessas de transformações social e política. No mundo futuro de “Utopia de um homem que está cansado”, a mudança do mundo através da arte se torna irrelevante, já que não há mais nada para desafiar ou questionar. A tela em branco que o protagonista recebe como presente simboliza a esterilidade da arte em um mundo onde tudo já foi dito e feito, e a política está em desuso.

Entretanto, apesar da desilusão com as utopias e as vanguardas, o conto de Borges não é totalmente pessimista. A tela em branco que o protagonista guarda em sua escrivaninha sugere que a arte, mesmo em um mundo desprovido de significado para a transformação, ainda pode sobreviver como uma promessa de futuro e de renovação daqui a milhares de anos. A tela em

---

— Em tal caso, cada qual deve ser seu próprio Bernard Shaw, seu próprio Jesus Cristo e seu próprio Arquimedes. Assentiu sem uma palavra. Inquiri: — Que sucedeu com os governos? — Segundo a tradição foram caindo gradualmente em desuso. Chamavam a eleições, declaravam guerras, impunham tarifas, confiscavam fortunas, ordenavam prisões e pretendiam impor a censura e ninguém no planeta os acatava. A imprensa deixou de publicar suas colaborações e suas efígies. Os políticos tiveram que buscar ofícios honestos; alguns foram bons cômicos ou bons curandeiros. A realidade sem dúvida haverá sido mais complexa que este resumo […].

Examinei as telas e me detive ante a menor, que figurava ou sugeria um pôr do sol e que encerrava algo infinito.

— Se gosta pode levá-la, como recordação de um amigo futuro — disse com palavra tranquila. Agradeci-lhe, mas outras telas me inquietaram. Não direi que estavam em branco, mas sim quase em branco.

— Estão pintadas com cores que seus antigos olhos não podem ver […].

Ninguém fechou a porta e saímos, carregados com as coisas. Notei que o teto era de duas águas. Aos quinze minutos de caminhar, dobramos pela esquerda. No fundo divisei uma sorte de torre, coroada por uma cúpula.

— É o crematório — disse alguém —. Dentro está a câmara letal. Dizem que a inventou um filantropo cujo nome, creio, era Adolfo Hitler. […].

Em minha escrivaninha da rua México guardo a tela que alguém pintará, dentro de milhares de anos, com materiais hoje dispersos no planeta”.

branco simboliza a possibilidade de novas formas de expressão e de novos significados, que surgirão a partir das ruínas de um passado latente. A memória da barbárie permanece, os vestígios da história do horror não são eliminados, mesmo que os "antigos olhos" do narrador não consiga resgatar toda sua paleta de tons escuros. A historiografia da literatura ainda é possível. Se é necessária a barbárie para que se produza arte, esse motor da história continua sua marcha. Os seres lembram que existiu o crematório.

A frase "Afinal, toda viagem é espacial" sugere que a busca por novos mundos e novas experiências ainda são uma constante na história. Mesmo que as utopias modernas tenham falhado, a busca por novos horizontes permanece. A viagem espacial, que antes era vista como a grande aventura sublime do século XX, é reduzida a uma simples mudança de lugar, um movimento curto e mais realista Como se nesse mundo distópico, todos pudessem dar seus passos na lua. No entanto, a tela em branco que o protagonista leva consigo, ainda sinaliza a possibilidade de uma nova viagem, uma nova modernidade, que ainda está por acontecer.

A "vanguarda permanente" de Borges, em suma, é a vanguarda do desengano, uma vanguarda que se alimenta da própria impossibilidade de se realizar plenamente, de se fixar em uma militância ou em uma identidade. É a vanguarda de um "historiador subalterno" que, ao narrar a história, subverte a própria noção de história, de um "vilão no centro" que, ao ocupar o centro, o desestabiliza e o corrói a partir de dentro. É a vanguarda de um "espírito livre" nietzschiano que, ao se reconhecer cansado, paradoxalmente, encontra a força para continuar sua dança nas ruínas de todas as utopias, inclusive da utopia da própria vanguarda. Sua obra permanece como um convite à desobediência intelectual, à releitura incessante e à reinvenção perpétua da literatura como espaço de resistência, de questionamento político e de inesgotável imaginação. Borges nos ensina que a verdadeira vanguarda não reside na proclamação ruidosa da novidade, mas na humilde e obstinada busca pela forma ética, pela palavra precisa, pelo silêncio eloquente, mesmo que essa busca nos conduza a um labirinto sem saída, a uma biblioteca infinita ou a um deserto onde os espelhos "refletem" nosso próprio rosto. É nesse "cansaço" produtivo, nessa "utopia" desiludida, que reside a permanência e a força da lição borgeana sobre a melancólica eternidade do tempo.

Julio Premat (2003), em sintonia com as reflexões que fizemos anteriormente sobre a "vanguarda permanente" e a "utopia cansada" do "último" Borges, insere-se no debate sobre a crise da originalidade na literatura contemporânea. Premat diagnostica uma inquietação primordial: a persistente "nostalgia" pela palavra única e definitiva, pela "forma nova e fundadora", que funcionaria como referência absoluta em um cenário marcado pela erosão da novidade e pela saturação dos códigos culturais. Sua leitura sugere que a literatura, ao invés de

se estruturar sobre a originalidade, prolifera a partir de sua ausência, tornando-se um espaço onde a criação não é um ato inaugural, mas sim uma acumulação barroca de repetições, desdobramentos e simulacros. Premat afirma: "O vazio do real deixa entrever um procedimento, uma acumulação barroca de cópias, e uma nostalgia pela palavra única e definitiva, pela forma nova e fundadora, por uma criação que, simbolicamente, constituiria um ponto de referência" (PREMAT, 2003, p. 198)[74].

O conceito de "vazio do real" é crucial nessa análise, pois sugere que não apenas a literatura, mas a própria realidade tornou-se refratária a pontos de ancoragem fixos. A "barroca acumulação de cópias", longe de ser um mero efeito formal, indica um impasse ontológico: o mundo se apresenta como um tecido de repetições incessantes, no qual a novidade absoluta se tornou um ideal inalcançável, um horizonte utópico sempre adiado. Esse diagnóstico ressoa com a percepção borgeana de que tudo já foi dito, de que as narrativas se dobram sobre si mesmas, de que a literatura, na modernidade tardia, já não pode se fundamentar em gestos fundadores, mas apenas em variações sobre uma matriz preexistente do que está por acontecer.

Premat (2003) prossegue aprofundando esse diagnóstico ao afirmar que "não há original na literatura contemporânea, mas a proliferação ao redor de sua ausência". Ou seja, a literatura atual não se define mais por sua busca de uma origem autêntica, mas pelo seu movimento perpétuo ao redor de um vazio irremediável. Isso suscita, segundo ele, uma "modalidade inédita da melancolia criadora", uma melancolia que não lamenta apenas a impossibilidade de criar algo genuinamente novo, mas que também se alimenta dessa impossibilidade, transformando-a em um novo princípio criativo. Essa potência melancólica alimentava sem margem de dúvidas o humor do Borges maduro.

Essa "melancolia criadora", por sua vez, guarda íntima relação com a "utopia cansada" ou distopia de Borges, pois ambas partem da constatação de que a promessa modernista de ruptura e originalidade se dissolveu em uma paisagem de reiterações. Borges, no entanto, não se limita a diagnosticar e a lamentar esse fenômeno: sua literatura se apropria dessa condição, convertendo-a em um motor paradoxal de reinvenção, de cópia de si mesmo. Se a originalidade é inatingível, resta à literatura fundamentar essa própria inatingibilidade, extraindo dela um novo campo de experimentação conceitual sobre a permanência do tempo.

---

[74] "El vacío de lo real deja entrever un procedimiento, una barroca acumulación de copias, y una nostalgia por la palabra única y definitiva, por la forma nueva y fundadora, por una creación que, simbólicamente, constituiría un punto de referencia".

Premat (2003) observa que essa nostalgia pelo original e pela plenitude do sentido vem acompanhada de um reconhecimento de sua própria ilusoriedade. Ele afirma que essa evidência perdida da originalidade é algo que se "possuiu outrora", mas rapidamente relativiza essa suposição, sugerindo que essa plenitude de sentido "seguramente não existiu nunca" (p. 198). Essa ressalva é crucial, pois introduz uma dimensão metacrítica: a nostalgia do original é, em última instância, uma construção, uma idealização retrospectiva de um passado que nunca tenha sido tão absoluto quanto se imagina. Borges antecipa essa percepção ao dissolver a própria distinção entre o original e a cópia de si mesmo. Como vimos, sua obra não busca a "forma nova e fundadora" no sentido vanguardista tradicional, mas sim a reconfiguração do cânone através da releitura, da paródia, do pastiche erudito, da combinação inesperada de elementos preexistentes. Seus textos frequentemente se apresentam como comentários, apócrifos, notas de rodapé de livros imaginários, reescritas de narrativas alheias, inclusive as suas próprias quando já está em idade avançada. Com isso, ele mina a ideia de uma criação *ex nihilo*, transformando a literatura em um espaço de infinita reinterpretação e remodelamento de sua voz.

A originalidade antivanguardista, em Borges, não é um ponto de partida, mas um efeito produzido pela reorganização do já existente. Seu método literário pode ser entendido como um desdobramento daquilo que Premat identifica como o grande dilema da literatura contemporânea: "como situar o sistema de signos em respeito à sua origem (a realidade, a subjetividade), como seguir escrevendo logo haver perdido a chave do novo, como ser original em um mundo novo, sem originalidade possível – em um mundo sem vanguardas" (p. 198).

Borges responde a esse dilema não com um lamento nostálgico, mas com uma aceitação radical: se a novidade absoluta é impossível, então a tarefa do escritor é mergulhar nesse próprio impasse, inventar novas formas de reconfigurar a tradição. Sua "vanguarda permanente" não se estrutura como um rompimento com o passado, mas como um modo de habitá-lo diferentemente, de reinventá-lo sem cessar. A "melancolia criadora" borgeana, longe de ser um sinal de esgotamento, é um princípio de resistência ao "fim", uma forma de converter a repetição em diferença, a cópia em reinvenção, o simulacro em autenticidade paradoxal.

Essa perspectiva tem implicações decisivas para o debate contemporâneo sobre a literatura pós-original. A ideia de que o esgotamento das vanguardas resultaria em uma esterilidade criativa é subvertida pela própria prática literária da velhice de Borges, que demonstra como a repetição pode ser um gesto inventivo, como a tradição pode ser um terreno fértil para a inovação, mesmo sem o mesmo vigor da juventude, mesmo que essa "falta" de vigor e a cegueira sejam o que "resta" ser ficcionalizado. Borges nos ensina que a literatura não

precisa se definir pela busca incessante do novo a qualquer custo; ela pode, ao contrário, encontrar sua força justamente na reconfiguração inventiva da memória, na capacidade de deslocar sentidos sedimentados, fixados na ontologia, de fazer ressoar o já dito de maneiras inesperadas, como por exemplo, quando experimenta a novidade da escuta a seus textos no "centro", ao viajar para dar aulas e ministrar palestras mundo afora.

Se há uma "nostalgia" pelo original, ela não é um sintoma de decadência, mas um estímulo à reinvenção perpétua da história literária. E é justamente nesse "vazio do real" – que Premat identifica como o traço primordial da literatura contemporânea –, que a obra de Borges encontra sua aproximação ao "fim" que nunca sucederá, afirmando sua força e sua capacidade inesgotável de inovação e resiliência.

2.3 Realismos historiográficos

Se defendemos que os recursos distópicos borgeanos são moda pulsante na historiografia na atualidade, ele não desmerece os realismos do século XIX nas diversas formas nas quais estão construídos nas obras literárias que apropria para sua escrita. Entretanto, a sentença afuniladora da narração de Ricardo Piglia em *Respiração Artificial*, caracterizando Borges como um escritor do século XIX, que nascera no último ano dele, 1899, impõe algumas limitações historiográficas e teóricas. Isso ocorre porque a movimentação dessa teorização se atualiza em um longo distanciamento temporal que avança e retrocede em passos não sincrônicos, prolongando-se pelo século XXI sem ponto de chegada.

O escritor Alan Pauls, em um trecho citado por Raphaela Lira (2019), desvela um episódio curioso e revelador da trajetória de Borges, no qual ele mente para fazer com que seu nascimento aconteça no século XX, uma vez que quer ser visto como um escritor desse século. O fato, aparentemente trivial, ganha contornos instigantes quando contextualizado. Pauls narra: "En las cuatro ocasiones, Borges declara haber nacido en 1900. La mentira es tenue (Borges nació en 1899), pero por cuadruplicado suena calculada, frívola y sobre todo un poco irrelevante: Borges es un escritor joven, no una corista para andar sacándose años de encima (PAULS *apud* LIRA, 2019, p. 50).

Essa "mentira", como a denomina Pauls, transcende a mera cronologia. A insistência de Borges em se declarar nascido em 1900, documentada em quatro fontes distintas e de grande circulação na época, sugere um ato deliberado e carregado de simbolismo. Lira (2019), interpretando Pauls, enxerga nesse gesto um "prenúncio" do que se consolidaria como uma

característica marcante da persona borgeana, uma recusa à velhice que ele mesmo "transformaria em símbolo, figura e imagem". Ela afirma: "Ao adulterar a data de nascimento, nesse contexto, o autor também se recusa a nascer com o século do qual acabará sendo emblema: ao escolher nascer já no ano de 1900, comumente interpretado como sendo o ano que abre o século XX, século esse portador da vanguarda e da modernidade" (LIRA, 2019, p. 50).

A alteração da data de nascimento por Borges não deve ser interpretada como um capricho ou uma vaidade superficial. Trata-se, antes, de um movimento estratégico e performático que prenuncia a construção de sua identidade autoral e seu posicionamento na história literária. Ao se declarar nascido em 1900, Borges opera uma ruptura simbólica com o século XIX, distanciando-se de estéticas e valores que já considerava anacrônicos. Ele se projeta, ainda que ficticiamente, no limiar do novo século, um século que se anunciava repleto de promessas de renovação, de vanguarda e de modernidade, mesmo que, em meados da década de 1920, esse mesmo século já demonstrasse sinais de esgotamento das promessas utópicas vanguardistas, ainda mais na Argentina, onde elas não aconteceram com a mesma intensidade que outros países latino-americanos ou europeus.

Esse gesto pode ser analisado à luz dos conceitos de "modernidade tardia" e "autoria deslocada". Ao "rejuvenescer", Borges se alinha a uma modernidade que chega tardiamente à América Latina, uma modernidade que já nasce com a consciência de seu próprio atraso em relação aos centros europeus. Ele assume uma posição "deslocada", construindo sua identidade autoral não a partir de uma originalidade pura, mas a partir de uma apropriação e reconfiguração de referências preexistentes.

Podemos entender também a alteração da data de nascimento como um ato de "autoironia ontológica". Borges ironiza a própria existência, construindo uma persona autoral que se apresenta como uma ficção, um simulacro. Ele não busca a autenticidade, mas a multiplicidade, a desconstrução e a reconstrução constantes de si mesmo e de seu lugar na tradição literária.

A "identidade tardia" de Borges se manifesta, portanto, na recusa em se fixar em um tempo e espaço definidos. Ele envelhece recusando a velhice cronológica, assim como rejuvenesceu recusando o peso do século anterior. Essa rejeição da linearidade temporal se abre em sua obra, que constantemente revisita e reinventa a história da literatura. Borges não apenas reescreve a tradição, mas também insere a si mesmo nesse processo de reescrita, como se estivesse constantemente redefinindo sua própria biografia e seu lugar no cânone, o que mostraremos nessa tese através do constante retorno da figura do "menino" na memória e na imaginação do Borges maduro.

A “mentira” de Borges sobre sua data de nascimento, longe de ser um ato frívolo, é uma farsa reveladora. É um gesto performático que antecipa a complexidade de sua persona autoral e seu posicionamento ambíguo na modernidade. É uma estratégia de deslocamento e reinvenção, que demonstra a consciência de Borges sobre a natureza construída da identidade e da própria história literária. Esse episódio, aparentemente trivial, serve como uma chave de leitura para compreendermos a obra e a figura de um dos escritores mais enigmáticos e influentes do século XX. Borges, ao se fabricar como um homem do século XX, não apenas se reinventa, mas também reinventa a própria noção de autoria e de tempo histórico na literatura.

Entretanto, concordamos com Renzi/Piglia ao afirmar que Borges amplia de forma significativa o que a academia frequentemente restringe ao temeroso realismo do século XIX. No entanto, é essencial reconhecer um problema metodológico mais profundo que atravessa essa análise: a peculiar maneira com que Borges revisita o passado, surpreendentemente, se torna teoricamente relevante para o que entendemos como contemporaneidade. Essa atualização do realismo borgeano pode ser compreendida a partir de duas interpretações distintas, que oferecem perspectivas ricas, mas contrastantes, sobre seu papel na literatura moderna:

> 1 - A primeira interpretação sugere que Borges, ao infundir sua obra com um formalismo grandiloquentemente a-histórico, cria uma distância deliberada em relação ao realismo político do século XIX. Nessa abordagem, Borges não apenas se distancia das convenções narrativas e históricas, mas também ultrapassa as limitações temporais que cercam o realismo tradicional. Essa distância pode ser vista como uma característica pós-moderna de sua obra, que lhe permite desconstruir os códigos rígidos da representação realista e oferecer uma leitura mais criativa e imaginativa do passado. No entanto, apesar de sua ambição de autonomia estética, essa visão não consegue se desvencilhar completamente das restrições impostas pela historicidade. Mesmo ao desafiar a linearidade temporal e ao subverter as expectativas tradicionais de representação, Borges ainda enfrenta os dilemas inerentes à tentativa de retratar uma realidade histórica que, embora problematizada, não pode ser completamente ignorada.
> 2- Por outro lado, a segunda interpretação propõe que reconhecer o valor do realismo do século XIX, mesmo em uma forma mais distanciada e contemporânea, não deve ser automaticamente associado ao anacronismo. Projetar os elementos desse realismo na atualidade não implica necessariamente sua descontextualização; em vez disso, revela como suas falhas e limitações em representar realidades complexas e sistemas de referencialidade contestatórios ainda possuem relevância para uma concepção de

história da literatura que não seja teleológica. O realismo do século XIX, em suas formas mais convencionais e naturalistas, que muitos críticos consideram ultrapassadas, ainda oferece uma grandeza que resiste ao tempo, permanecendo influente, embora muitas vezes subestimada, na historiografia borgeana.

O realismo do século XIX é frequentemente alvo de críticas por suas limitações e pela percepção de estar ultrapassado. Contudo, Borges demonstra que esses elementos podem ser não apenas revitalizados, mas também ressignificados de maneira profunda. Mesmo as obras consideradas menos autônomas e mais naturalistas, que tradicionalmente enfrentam críticas por sua aparente falta de inovação, possuem um valor teórico significativo. Elas desafiam a noção de que a literatura deve ser avaliada exclusivamente com base em sua conformidade com os padrões contemporâneos de autonomia e inovação estética.

Borges, ao reapropriar-se e reinterpretar o realismo do século XIX, oferece uma perspectiva complexa e crítica que vai além das categorizações simplistas. Ele revela como o realismo pode ser recontextualizado para dialogar com questões contemporâneas, evidenciando a dinamicidade da literatura como um campo de constante transformação. Não haveria problema, portanto, em "reproduzir" o realismo do século XIX; mas, em vez disso, sua propalada "reinvenção" pode mostrar que esses elementos aparentemente datados já anteciparam tudo o que acreditamos como radicalidade "pós-moderna", abrindo novas possibilidades de inversão da linha cronológica do tempo.

Caracterizar Borges como um "escritor do século XIX" pode ser útil em alguns contextos teleológicos, mas essa definição não capta completamente a inovação que permeia a temporalidade de sua obra. Sua relação com o realismo é notavelmente dinâmica, e sua habilidade de teorizar e atualizar o passado dentro de um quadro contemporâneo sublinha a relevância contínua da tradição radical da historiografia. Borges não apenas revisita, repete, plagia o realismo; ele ilumina sua relevância como ferramenta teórica para desafiar e expandir os limites teleológicos da própria história da literatura moderna, demonstrando que as tradições literárias do passado ainda possuem um papel vital na construção da historiografia.

O conceito de "distância" proposto por Carlo Ginzburg (2009)[75] poderia, à primeira vista, oferecer uma base teórica para contextualizar nossa hipótese sobre a valorização amoral

[75] "O fim da história – não no sentido metafórico que em tempos recentes esteve na moda, mas num sentido absolutamente literal – constitui-se no decorrer do último século em uma possibilidade tecnicamente realizável. A destruição potencial do gênero humano – por si um marco histórico decisivo – influiu e influirá na vida e nos fragmentos da memória, respectivamente, de todas as gerações futuras e passadas, inclusive das que, como escreveu Aristóteles, 'viveram dez mil anos atrás ou viverão daqui a dez mil anos'. O âmbito do que Aristóteles chamou de 'lei geral' parece ter se tornado, paralelamente,

dos realismos borgeanos. No entanto, as escalas temporais e os métodos de análise empregados por Ginzburg parecem mais alinhados com a reconfiguração de uma moralidade tradicional do que com a expansão das inovadoras teorizações sobre o horror distópico que permeiam a ficção de Borges. A abordagem de Ginzburg, centrada na análise micro-histórica e na recuperação de uma moralidade segmentada, tende a restringir a leitura de Borges a uma perspectiva historicista que não pode capturar profundamente a radicalidade de sua reinterpretação do realismo.

Borges reescreve o realismo do século XIX de maneira ficcional, descartando a teleologia para reconectar-se com elementos originários de seu multiverso fictício infinito. Dessa maneira, ele não apenas reinterpreta o realismo do século XIX; mas prolonga sua fundação na pós-modernidade. Essa abordagem permite que Borges crie um espaço literário no qual o passado e o presente podem não se diferenciar, e onde as tradições literárias são constantemente questionadas e reinventadas, não sendo anacrônicas em lugar nenhum, pois não há temporalidades que as delimitem.

A valorização do realismo em Borges não é apenas uma questão de reconhecer sua habilidade técnica, mas também de entender seu impacto duradouro na forma como concebemos e interpretamos a literatura. A sugestão de que obras de autores como Coleridge, Stevenson, Sarmiento, Hernández, Whitman e outros seriam menores por pertencerem ao século XIX é um equívoco que Borges desmonta habilmente. Esses autores, embora pertencentes a um período histórico específico, oferecem técnicas narrativas que transcendem suas épocas. Borges reconhece o valor duradouro dessas obras e as utiliza para enriquecer sua própria ficção, demonstrando que o realismo do século XIX possui uma profundidade e relevância que continuam a influenciar a literatura contemporânea.

(Des)construtor de temporalidades, Borges continua a reescrever suas obras no período pós-guerra e pós-1968 de maneira que não se desvia significativamente da abordagem que adotava nas décadas de 1920 e 1930. Essa continuidade estilística e temática desafia a noção de uma divisão rígida em "fases" distintas na obra de Borges. Identificar uma "terceira", "quarta" ou "quinta" etapa de autoria, sendo a "segunda" correspondente ao período de criação das *Ficções* (sua fase mais voltada à erudição bibliotecária), parece uma categorização excessivamente arbitrária.

Para isso, é crucial entender que a produção literária de Borges não segue uma linearidade cronológica simples, nem pode ser facilmente fragmentada em fases distintas com

---

bem mais vasto. Mas estender nossa compaixão a seres humanos muito distantes seria, temo eu, um ato de mera retórica. Nossa capacidade de contaminar e destruir o presente, o passado e o futuro é incomparavelmente maior que nossa fraca imaginação moral" (GINZBURG, 2009, p. 217-218).

base em mudanças estilísticas superficiais. Ao contrário, a partir dos anos 1960, suas correções e revisões textuais – que visam restaurar ou preservar um gênero que revisita antigas mitologias literárias fundacionais – não representam uma ruptura drástica em relação à chamada crise da representação da barbárie da "fase criollista".

O que se modifica, talvez, é a maturidade, mas não a radicalidade do impulso criativo de Borges. Esse impulso continua a buscar a inserção problemática de uma distopia historiográfica fincado no seio da "harmonia" da coletividade. Aqui, surge uma complexa tensão: o desejo de fundar a democracia da ficção na teoria da história e, simultaneamente, enfrentar os tabus impostos pelos posicionamentos mais polêmicos do Borges político. Nesse sentido, sua obra, ao longo das décadas, não é uma série de etapas estanques, mas uma continuidade dinâmica que reconfigura constantemente o diálogo entre o passado literário e as preocupações contemporâneas, especialmente no que tange à utopia e à distopia entrelaçada à moral da escrita da história.

Nos anos 1960 e subsequentes, as revisões históricas de Borges não alteram fundamentalmente sua obra. Em vez disso, ajustam o grau de enfoque, mantendo a conexão com as fundações das antigas mitologias literárias que sempre foram centrais em sua escrita. A "fase criollista" de Borges, caracterizada pela invenção das tradições locais e pela interseção com mitos universais, não é abandonada. Borges continua a integrar esses elementos em sua obra, demonstrando a durabilidade e a adaptabilidade de sua visão literária em meio à sua cegueira física.

Ao investigarmos as ficções mais controversas de Borges dentro de seu contexto político, começamos a entender a maneira como ele aproxima a ideia de democracia a uma crítica historiográfica profunda e revolucionária. Borges, com seu ceticismo distópico, não apenas desafia as narrativas históricas tradicionais, mas também propõe uma reavaliação radical na maneira como concebemos o poder de transformação utópico da história. Seu trabalho, ao desconstruir e reimaginar as estruturas narrativas comunitárias, revela uma forma de historiografia que se opõe às convenções moralistas, subvertendo-as a partir de uma perspectiva que pode ser vista como uma crítica implícita à hegemonia política do identitarismo.

A consolidação de sua obra como uma arquitetura formal que desafia as normas políticas e culturais, muitas vezes considerada politicamente incorreta, é vista por muitos como uma das contribuições mais inovadoras do século XX. Borges consegue, através de uma complexa teia de ficções, criar um espaço onde o realismo é questionado e, paradoxalmente, revalorizado de uma maneira que subverte suas próprias estruturas. Essa abordagem pode ser interpretada como

uma reação contra o que ele via como um dos grandes "males" do realismo: sua capacidade de preservar a hegemonia de uma visão metafísica da realidade.

A reaproximação de Borges ao realismo deve ser entendida como um movimento de recontextualização crítica e criativa, que mantém e transforma o valor do fetichismo livresco, em vez de abandoná-lo. Essa estratégia permite a Borges propor distopias políticas de forma central e poderosa, desafiando, assim, a hegemonia do realismo fantástico promovido pelas esquerdas durante o *boom* latino-americano.

Durante o período do *boom*, diversos autores latino-americanos foram laureados com o Prêmio Nobel, em grande parte devido às suas posições políticas progressistas e alinhadas com as expectativas ideológicas da época. Borges, por outro lado, com suas visões políticas mais complexas e frequentemente controversas, foi sistematicamente marginalizado em relação a esse reconhecimento. Essa exclusão revela não apenas a subalternidade de suas opiniões políticas, mas também a profundidade e a originalidade de sua obra, que se recusa a se conformar facilmente às expectativas políticas dominantes.

Tendo isso em vista, notamos que momento atual da crítica literária em relação a Borges não é, de forma alguma, de silenciamento. Pelo contrário, o Borges maduro, embora desacreditado por alguns críticos, pode intensificar seu impacto político ao destacar o que poderíamos chamar de realismo da fantasia combativa distópica, ampliando significativamente o alcance de sua letra cortante. Ao invés de se afastar da realidade, Borges utiliza a referencialidade da realidade externa – muitas vezes percebida como repressiva e inverossímil – para enriquecer seus textos fictícios, transformando esses elementos em poderosos artifícios literários que historicizam ainda mais suas narrativas.

Borges exemplifica essa abordagem em suas releituras da coragem dessublimada presente em *Martín Fierro*, de José Hernández, e no reprocessamento fictício da mitologia da virilidade latina em *O informe de Brodie* (1970). Ao revisitar a mitologia do *Martín Fierro*, Borges não apenas homenageia a figura do *gaucho*, mas também subverte e reinterpreta a ideia de coragem, incorporando-a através de uma lente crítica que questiona as normas e expectativas tradicionais da masculinidade e da resistência das guerrilhas. Essa releitura sugere uma complexidade maior no entendimento da bravura, que transcende o simples ato heroico para se tornar uma crítica ao próprio conceito de virilidade das esquerdas críticas. Dessa maneira, em *O informe de Brodie* (1970), não apenas apresenta a virilidade como uma força bruta, mas a recontextualiza dentro de uma estrutura narrativa que revela suas contradições e limitações. Essa abordagem permite que Borges critique implicitamente as expectativas culturais da

virilidade e, ao mesmo tempo, subverta a noção de que tais qualidades são inquestionavelmente heroicas, universais ou desejáveis.

Partindo dos realismos do século XIX, é necessário reaproximar-nos de seus teóricos e críticos. Nossa abordagem é, sobretudo, política, romântica, nietzschiana e materialista, pois acreditamos que, no caso de Borges, um estudo abrangente dos realismos deve consultar autores como Costa Lima, Silviano Santiago, Ankersmit, LaCapra, Hayden White, Beatriz Sarlo, Sylvia Molloy, Teoria Crítica, Alberto Moreiras, Foucault, Sloterdijk, Clément Rosset, Júlio Pimentel Pinto, Eneida de Souza, Wander Miranda, Raúl Antelo, Bruno Bosteels, Graciela Ravetti, Daniel Balderston, Annick Louis, Julio Premat, entre outros. Isso não impede o uso da teoria da desconstrução derridiana e outras vertentes similares em momentos oportunos.

O que une essa diversa comunidade de críticos e teóricos é o rigor em desvendar uma historicidade própria ao trato literário, sem descaracterizá-lo. Apesar de diferentes abordagens e graus de distanciamento antirreferenciais, esses estudiosos compartilham a busca por uma compreensão profunda entre as nuances literárias e históricas. Alguns adotam uma postura mais afastada da referencialidade, enquanto outros se aproximam mais das arestas pontiagudas e não moralizadas da textualidade política.

As configurações textuais que se recusam a resolver de forma definitiva as questões relativas às representações realistas e às ficcionalizações das referencialidades dos antirrealismos abrem um campo fértil de reflexão sobre o valor da fantasia dentro dos realismos historiográficos que estamos tentando delinear. Em vez de fornecer respostas conclusivas, esses textos mantêm a tensão entre o real e o fictício, questionando as fronteiras tradicionais entre ambos e revelando a complexidade inerente à representação histórica.

No seu clássico *À Beira das Falésias*, Roger Chartier (2002) descreve a atividade historiográfica através da poderosa metáfora de um caminhar "à beira das falésias", marcado por temores e incertezas. Esse caminhar demonstra a constante ameaça de se cair no reino das abstrações sem sentido ou nos jogos retóricos herméticos e desconectados da realidade empírica. Para alguns, essa possibilidade é uma maldição, um desvio perigoso que pode levar ao desencantamento da vida e à perda do rigor epistemológico. Para outros, contudo, ela representa uma vívida possibilidade de renovação, especialmente em tempos de crise, no qual o conhecimento tradicional é questionado e novos paradigmas emergem. Assim, a metáfora do abismo poderia ser uma oportunidade vibrante de renovação epistemológica, uma chance de romper com as limitações impostas pelo paradigma realista e vislumbrar novos horizontes teóricos da compreensão histórica.

Nessa perspectiva, poucos autores se aventuraram a cruzar as fronteiras entre os extremos do realismo, movendo-se de uma ponta a outra da referencialidade, com a mesma maestria que Borges. Ele foi um dos pioneiros nesse percurso que aprofunda ainda mais a crise da representação, mostrando com ousadia o abismo que separa as lacunas dos realismos e o alcance das representações realistas das fantasias. Em sua obra, Borges não apenas reconhece esse precipício teórico, como também tenta construir uma nova morada intelectual nesse espaço liminar, rompendo com o ciclo vicioso da falta de historicidade da catástrofe da representação.

Em vez de se resignar ao eterno retorno das falhas da representação, Borges busca avançar sua teorização, cunhando uma nova "moeda" que desafia as convenções estabelecidas. Nesse ponto de inflexão, sua obra revela camadas profundas de paixão, que se opõem radicalmente a qualquer forma de *páthos* desinteressado na criação de uma mercadoria culturalmente ideológica. Ele recusa a produção de uma ontologia identitária que se acomode nas expectativas de redenção do mercado literário, especialmente quando essa produção é desvalorizada pela canonização hegemônica da historiografia literária.

Dessa maneira, a autonomia da fantasia desempenha um papel crucial nos realismos historiográficos que estamos esboçando. Os embates com as personificações trágicas dos horrores dos espelhos da autoria são inevitáveis. Mesmo debilitadas, essas figuras conseguem enxergar não o significado de uma latência realista ultrapassada, mas a continuidade da ruptura necessária na representação. Borges enfrenta essas tensões com uma visão crítica e inovadora, recusando se a se conformar com as expectativas e limitações impostas pelas estruturas de poder e normas morais da crítica do identitarismo.

Sylvia Molloy (1994) enfatiza essa "outra realidade" que pode emergir nas travessias e visitas a lugares inesperados. "A imprecisão e a seleção são a base da postulação problemática da realidade em Borges, uma realidade posta apenas no texto, mas que não ignora as projeções ou contaminações da 'outra' realidade"[76] (MOLLOY, 1994, p. 62). Molloy consegue dinamitar e atravessar a solidificação da pretensa dicotomia clássico/romântico de "A Postulação da Realidade" e prefere as combinações entre imprecisão e seleção dos realismos a serem problematizados no decurso da leitura. Suas contribuições são ricas ao perceber o caráter de "confidência" e "autoridade" nos escritores que Borges dita e seleciona como clássicos. "A

[76] "Imprecision and selection are at the basis of Borges's problematic postulation of reality, a reality posited solely in the text but not ignoring the projections or contaminations of the 'other' reality".

maneira de codificar a realidade proposta por Borges depende tanto da confiança do leitor (que aceita as imprecisões) quanto da imposição de um autor"[77] (p. 62).

A reprodução em série do *páthos* imoral da mercadoria capitalista, como denunciada por Adorno, encontra sua desintegração nas mãos das historicidades não determinadas do leitor/crítico/sujeito. Esse sujeito, atuando como um agente construtivista, desafia as imposições alienantes da cultura de massa ao reconfigurar o sentido das obras da tradição dentro de contextos históricos fluidos e indefinidos. Em colaboração com outros leitores que adotam uma abordagem criativa e rejeitam a teleologia tradicional, avalia-se criticamente as falsificações das performances autorais autoritárias e questiona-se a viabilidade de um novo historicismo que busque reconciliar as práticas historiográficas com a estética do belo.

Esse novo historicismo, no entanto, não está livre das complexas trocas simbólicas que atravessam a economia cultural. As ficcionalidades do horror em Borges, por exemplo, ao mesmo tempo em que evocam temores profundos, participam desse mercado de trocas simbólicas, revisitando o século XIX e épocas anteriores para repensar a atualização das historiografias contemporâneas. Contudo, essas revisitações são sempre aproximativas, um limiar do caráter incerto e mutável das interpretações históricas.

Nesse cenário, a tensão entre a crítica cultural emancipatória as forças econômicas que moldam a produção e recepção da arte torna-se evidente. O leitor/crítico/sujeito deve navegar por essas contradições, reconhecendo que a busca pelo belo, quando inserida no contexto das trocas simbólicas, é inevitavelmente influenciada por essas ficcionalidades que tanto assombram quanto iluminam as sensibilidades modernas. Assim, a análise crítica dessas performances autorais não se limita à mera desconstrução, mas envolve uma negociação contínua com as forças culturais e históricas que as moldam. A verdadeira inovação reside, portanto, na capacidade desses leitores de reinterpretar o passado e de resistir à teleologia imposta pelas narrativas dominantes, criando um espaço onde a beleza e o horror coexistam no diálogo dinâmico e renovador da ficção.

Por outra via não menos importante, Clément Rosset (2008) discorre melhor sobre as ilusões trágicas dos potentes projetos dos irrealismos, que remontam a Nietzsche e William Shakespeare. Rosset demonstra como essas ilusões são construídas e mantidas nas narrativas literárias, destacando a tensão entre a busca por verdade e a inevitabilidade da ilusão da realidade.

---

[77] "The ways of encoding reality proposed by Borges rely as much on the confidence of the reader (who accepts imprecisions) as on the imposition of an author".

> Esta recusa do real pode, naturalmente, tomar formas muito variadas. A realidade pode ser recusada radicalmente, considerada pura e simplesmente como não-ser: "Isto — que julgo perceber — não existe". As técnicas a serviço de uma tal negação radical são, aliás, elas mesmas muito diversas. Posso aniquilar o real aniquilando a mim mesmo: **fórmula do suicídio, que parece a mais segura de todas, ainda que, apesar de tudo, um minúsculo coeficiente de incerteza pareça vinculado a ela, se acreditarmos, por exemplo, em *Hamlet***: "Quem gostaria de carregar esses fardos, gemer e suar sob uma vida fatigante, se o temor de algo após a morte, desta região inexplorada, de onde nenhum viajante retorna, não perturbasse a vontade e não nos fizesse suportar os males que temos por medo de nos lançarmos naqueles que não conhecemos?" Posso também suprimir o real com menores inconvenientes, salvando a minha vida ao preço de uma ruína mental: fórmula da loucura, muito segura também, mas que não está ao alcance de qualquer um, como lembra a célebre frase do doutor Ey: "Não é louco quem quer". [...]. **Posso, enfim, sem sacrificar nada da minha vida nem de minha lucidez, decidir não ver um real do qual, sob outro ponto de vista, reconheço a existência:** atitude de cegueira voluntária, que simboliza o gesto de Édipo furando os olhos, no final de *Édipo Rei*, e que encontra aplicações mais ordinárias no uso imoderado do álcool ou da droga. [...]. [Já] na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. **Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar**. Mas no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro (ROSSET, 2008, p.14-24 grifos nossos).

A partir de Rosset (2008) e da teorização sobre a radicalidade revolucionária da historiografia de Borges, se o irrealismo distópico não representa o fim dos ilusionismos patéticos dos realismos, esses poderiam tangenciar a potencialidade das percepções do manejo do duplo insólito não visualizado pela metafísica do sublime. Essas não visualizações poderiam estar no plano teórico de uma possibilidade de distopia ou até em outra temporalidade dessublimada, distinta do artifício revolucionariamente falso do fetiche das ideologias, que tanto favoreceu a solidificação de um horror sem a autonomia política da ficção e sem escapatória da representação realista.

No ensaio "A Postulação da Realidade", presente no livro *Discussão* (1932) Borges menciona o método das "invenções circunstanciais" ou "momentos significativos" do realismo da letra, definido pela "pura sintaxe" ou "pura perícia verbal". Esses efeitos de realidade artificialista estão espalhados pelos extensos romances de H. G. Wells e Daniel Defoe, como exemplifica Borges. Sobre Wells, Borges insere uma nota de rodapé — um detalhe circunstancial — e aprofunda-se no tecnicismo inusitado que forma o contexto do horror de um personagem em luta contra os falsos desígnios irrealistas prefixados pelo narrador. Esses

desígnios parecem mais autoficções contaminadas pela penetração do ato profético dessublimado da distopia.

No caso de *O Homem Invisível* de H. G. Wells, o corpo do personagem Griffin que deixa de existir em sua visibilidade, busca perturbar sua programada irrealidade ao aparecer em um rompante dessublimado, revelando a forma oculta da ficção em público. "Un revólver, en su trasparente mano, es de ocultación imposible"[78] (BORGES, 1932, p. 220). Esse exemplo ilustra como Borges utiliza elementos do realismo e do irrealismo para aprofundar as complexidades da percepção e da representação literária. Borges, ao trabalhar com a figura do homem invisível, demonstra a tensão entre visibilidade e invisibilidade, presença e ausência do corpo escrito. A invisibilidade do personagem não é apenas uma condição física, mas também uma metáfora para a marginalização e a ausência de reconhecimento do realismo subalterno. O revólver, como objeto que não pode ser ocultado, simboliza a verdade inevitável da força objetiva que emerge, mesmo quando a realidade é distorcida ou suprimida. Borges utiliza essa narrativa para questionar a natureza da realidade e como ela é percebida e representada.

Devido à sua invisibilidade nas ruas, o personagem teme ser esmagado pela violência da técnica moderna, simbolizada pelos carros alegóricos, e recorre a falsas simulações que não conseguem, como premeditado, contornar os realismos aparentes do desejo de fantasmagoria[79]. "Tiene que refugiarse en pelucas, en quevedos ahumados, en narices de carnaval, en sospechosas barbas, en guantes, para que no vean que es invisible"[80] (BORGES, 1932, p. 220). Essas técnicas de disfarce subalterno da invisibilidade não conseguem deter a tonalidade do eterno jogo da complicada perpetuação da vida, e ele é imediatamente descoberto pelo falso desejo dessa outra visibilidade ontoteleológica que o denuncia, o julga moralmente e o condena à aniquilação na periferia. "Descubierto, inicia en un villorrio de tierra adentro un miserable Reino del Terror"[81]. Assim, o personagem se distancia do domínio da invisibilidade, e o desfecho da ação não é menos fantástico e libertário diante da normatividade irrealista que buscava elevá-lo, impedindo-o de ser apenas uma estatística da realidade. "Hiere, para que lo

[78] "Um revólver, em sua mão transparente, é de impossível ocultação".
[79] Jean Baudrillard aponta um desejo de anulação do valor da significação na simulação do simulacro: "a simulação parte, ao contrário da utopia, do princípio de equivalência, parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência" (BAUDRILLARD, 1991, p. 13).
[80] Tradução de Josely Baptista: "Tem que se refugiar em perucas, em grandes óculos escuros, em narizes de carnaval, em barbas suspeitas, em luvas, para que não vejam que é invisível" (BORGES, 2001 (a), p. 234).
[81] Tradução de Josely Baptista: "Descoberto, inicia num vilarejo do interior um miserável Reino do Terror" (BORGES, 2001 (a), p. 234).

respeten, a un hombre. Entonces el comisario lo hace rastrear por perros, lo acorralan cerca de la estación y lo matan"[82] (BORGES, 1932, p. 220).

Borges, ao expor a invisibilidade do personagem, discorre sobre o medo da marginalização e a violência imposta pelas técnicas da artificialidade moderna. A invisibilidade não é apenas uma condição física, mas uma metáfora distópica para a exclusão social e a desumanização. O personagem, ao tentar se tornar visível através de disfarces, evidencia a fragilidade dessas tentativas formalistas de adaptação identitária e a inevitabilidade da revelação do horror para um excluído da comunidade.

As técnicas de disfarce que o personagem usa — perucas, óculos escuros, narizes de carnaval, barbas suspeitas, luvas — simbolizam a luta constante dos subalternos para se encaixar em uma comunidade que não os vê. Essas tentativas de narratividade falham em proporcionar uma verdadeira integração à realidade histórica, e o personagem é rapidamente descoberto e exposto pelas tentativas fracassadas de representação. O desejo de visibilidade é contraposto à condenação moral da hegemonia realista e à punição que esse ato de rebelião desencadeia, destacando a dicotomia entre a busca por uma suposta objetividade e a rejeição da ficção ao afunilamento identitário dessa formatação.

Ao ser descoberto, o personagem estabelece um miserável Reino do Terror em um vilarejo do interior, isto é, na periferia, distanciando-se ainda mais do domínio da invisibilidade do sublime. Esse ato de terror é uma resposta desesperada à sua exclusão e uma tentativa de reivindicar existência através de um ato de dessublimação. O desfecho trágico, em que ele é rastreado por cães e morto, desestabiliza a brutalidade da normatividade idealista que busca controlar, moralizar e eliminar qualquer desvio da ficção à ordem estabelecida pela ontologia identitária. A morte do personagem, embora trágica, simboliza uma forma de libertação do controle pela ficção e uma afirmação da distopia diante da opressão normativa da crítica realista hegemônica. As fantasias e disfarces do personagem evidenciam a dificuldade de se integrar em uma comunidade crítica que rejeita a potencialidade da ficção. O desfecho trágico, mas libertador, sublinha a resistência liberal e dessublimada do sujeito contra as forças opressoras da moralidade identitária.

[82] Tradução de Josely Baptista: "Para que o respeitem, fere um homem. Então o delegado faz com que seja rastreado por cães, cercam-no perto da estação e o matam" (BORGES, 2001 (a), p. 234).

2.4 *Oikos* da história: República da ficção

Nos parágrafos anteriores, abordamos as diversas formas de realismo que aparecem em nosso trabalho. Agora, nessa segunda parte, nos concentraremos em esboçar algumas das paixões revolucionárias que Borges ficcionaliza em sua crítica, discorrendo não apenas sobre os artifícios técnicos de sua imaginação, mas também sobre as temporalidades políticas que permeiam as estruturas de seus textos. É amplamente reconhecido que os vetos à despersonalização e à simplificação da representação realista se tornaram uma constante na construção das autorias fantasmagóricas de Borges.

Entretanto, ao considerarmos a obra de Borges, não podemos ignorar os significativos elementos de *páthos* político que se inflacionam no processo de reprodutibilidade hegemônica da autoficcionalidade. Esse *páthos* não apenas reforça a dimensão ética de sua obra, mas também participa ativamente na subversão das normas estabelecidas, dividindo com seus contemporâneos – tanto os seus pares quanto os seus detratores – a responsabilidade por inaugurar uma nova forma de abalar a representação revolucionária do mundo.

Borges, ao invés de seguir o absolutismo metafísico, envereda por um caminho que não está desprovido do sentimento distópico, mesmo após a hegemonia artificialista da euforia do processo de demolição. Através dessa estranha negatividade, ele consegue compactuar sua arte com uma aptidão realista que não o desconecta das projeções de atualidade da arte moderna. O regresso ao naturalismo artificialista de Flaubert, por exemplo, permite-lhe vislumbrar novas formas de conexão com os leitores e críticos.

A arte de Borges mostra uma interação complexa entre a imaginação técnica e as temporalidades políticas. Ele utiliza a autoficcionalidade não apenas como um recurso literário, mas como uma ferramenta crítica para questionar e reconfigurar as representações realistas e revolucionárias do mundo. O *páthos* político presente em suas obras desestrutura o processo de reprodução hegemônica, criando um espaço onde a ética e a responsabilidade coletiva são constantemente renegociadas e redefinidas.

Nessa perspectiva, Borges sonha em arquitetar uma comunidade de leitores e críticos utilizando os restos irrealistas das formas subalternas, formas essas que foram expulsas pela moralidade realista dominante na República das Letras. Essa visão distópica que arquitetam suas comunidades literárias é central para compreender sua obra. No ensaio “Flaubert e seu destino exemplar”, publicado no livro *Discussão* (1932), Borges analisa a recorrente temática do destino autoral, revelando como a corporalidade do autor e as ficcionalizações que ele

constrói não permanecem indiferentes ao impacto realista da vulgarização dessublimada da paixão política, especialmente quando essa paixão se manifesta publicamente.

Muito já se discutiu sobre o famoso ensaio que fecha essa coletânea, "O escritor argentino e a tradição", uma aula ministrada por Borges no Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires em 1951, no auge do peronismo. Nesse ensaio, Borges aborda a historicidade dos realismos, ancorando a autoria a um tom nacionalista, enquanto simultaneamente a insere no complexo processo de expansão espaciotemporal que caracteriza seus precursores cosmopolitas. Esses precursores, no entanto, já não oferecem a estabilidade e centralidade do sujeito orgânico outrora almejada na República das Letras periférica.

Por isso, nesse ensaio, a articulação da historicidade vai além de uma simples reflexão sobre a tradição literária; ela também revela sua sensibilidade aos detalhes circunstanciais da narrativa do tempo e à sincronicidade relativa dos motivos realistas que dialogam com outros ensaios do livro. Borges não se limita a traçar um diálogo entre a literatura nacional e a tradição universal; ele revela como as (auto)biografias ficcionalizadas e as autoficções, presentes em suas traduções de Homero e outras obras, comunicam-se com a modernidade narrativa do próprio compilador de ensaios. Ao fazer isso, Borges sugere a criação de uma nova estética literária, uma forma de expressividade que busca não apenas sobreviver, mas também se perpetuar, mesmo que subalternamente, dentro das estruturas literárias hegemônicas do realismo.

Borges (1932)[83] apresenta o destino de Flaubert como exemplar, reconhecendo nele a multiplicidade de sua perspectiva sobre a autoria, encontrada em autores como Whitman, Homero e si mesmo. Para Borges, não existem figuras literárias singulares e imutáveis; em vez disso, ele vê múltiplos Flauberts, múltiplos Homeros e múltiplos Borges, todos coexistindo em um jogo de falsos dualismos entre o real e o imaginário. Esses dualismos conectados não apenas subvertem a ideia de um autor singular, mas também marcam o início de uma durabilidade temporal em que o mito e realidade se entrelaçam de maneira indefinida, desconstrucionista e complexa.

Borges argumenta que essa mescla entre mito e realidade rompe com o classicismo heroico da épica antiga, um modelo que foi amplamente plagiado e reproduzido ao longo dos séculos, com Virgílio sendo talvez seu exemplo mais célebre e duradouro. No entanto, para Borges, a vasta reprodução desse gesto autoral desde a Antiguidade até a Idade Moderna não

[83] Segundo Nicolás Helft, "Flaubert e seu destino exemplar" foi publicado originalmente em 1954 (HELFT, 1997, p. 172) e apareceu posteriormente na segunda edição de *Discussão* de 1957. Indicamos "1932" para remeter às *Obras Completas* que mantêm a data da primeira edição.

foi capaz de esculpir uma tipologia autoral que se aproximasse da figura do "mártir" – uma figura que ressoa profundamente com os espíritos revolucionários contemporâneos.

Por exemplo, a arte de versificação do poeta inglês John Milton, ao recompor as conexões entre as historicidades de sua época e a métrica originária dos textos antigos, sente-se "demasiado lejos de Homero, demasiado lejos de Adán y en una latitud demasiado fría" (BORGES, 1932, p. 264)[84] para um continuísmo unidimensional à forma dos antigos. No entanto, a habilidade do jovem Milton em criar, segundo Borges, uma nova articulação entre poeta e poema, autor e obra, não rompe com a simbologia mitológica, revisitando os mesmos traçados épicos em continuidade com a operatividade funcional da metafísica na modernidade.

A partir dessa constatação, Flaubert estabelece as bases para a criação de uma "obra puramente estética em prosa", marcando uma ruptura decisiva com as tradições literárias anteriores. Borges, ao captar essa

inovação, afirma que "a prosa nasceu ontem", sugerindo que Flaubert introduz uma forma de composição mais direta e menos ornamentada, que se distancia das tradicionais "combinações da métrica". Esse movimento sinaliza a emergência do romance moderno, cuja gênese Borges vê como uma reinvenção de Homero, projetado não a partir do passado, mas em direção a um futuro que incorpora a "poética do saber" dentro da prosa.

Ao comparar Flaubert com os épicos do passado, Borges ressalta a diferença fundamental entre as abordagens. Ele observa que "o poema de Milton abarca o céu, o inferno, o mundo e o caos, mas ainda é uma Ilíada, uma Ilíada do tamanho do universo". Com essa observação, Borges sublinha como Milton, mesmo ao expandir os limites da narrativa épica, ainda se baseia em um modelo tradicional. Em suas palavras: "El poema de Milton abarca el cielo, el infierno, el mundo y el caos, pero es todavía una Ilíada, una Ilíada del tamaño del universo; Flaubert, en cambio, no quiso repetir o superar un modelo anterior"[85] (BORGES, 1932, p. 265).

Essa concepção de Flaubert, como destacada por Borges, mostra uma mudança paradigmática na literatura: a busca por uma forma única e precisa de expressão que é, ao mesmo tempo, uma rejeição das fórmulas consagradas. Flaubert não está apenas criando prosa;

---

[84] Tradução de Josely Baptista: "longe demais de Homero, longe demais de Adão e numa latitude fria demais" (BORGES, 2001 (b), p. 285).

[85] Tradução de Josely Baptista: "O poema de Milton abarca o céu, o inferno, o mundo e o caos, mas ainda é uma Ilíada, uma Ilíada do tamanho do universo; Flaubert, por sua vez, não quis repetir ou superar um modelo anterior. Pensou que cada coisa só pode ser dita de um modo e que é obrigação do escritor encontrar esse modo" (BORGES, 2001 (b), p. 285).

ele está redefinindo o que significa escrever, estabelecendo que a substância da literatura moderna reside na singularidade da expressão e na descoberta do modo adequado para cada narrativa.

Borges, ao reconhecer essa transformação, sugere que o nascimento da prosa moderna com Flaubert não é um simples avanço técnico, mas uma revolução estética que muda fundamentalmente a relação do escritor com a linguagem. A partir de Flaubert, a prosa não é mais vista como um veículo para imitar ou expandir as formas clássicas, mas como um campo autônomo de criação na qual a verdade literária se manifesta na singularidade da palavra.

Borges observa que a prosa de Flaubert não é apenas um desdobramento da tradição, mas uma reinvenção radical da historicidade. A missão estética de Flaubert pode ser considerada revolucionária porque, entre outras coisas, ela se volta para a artificialidade da ficção como ferramenta na construção dos alicerces políticos que dialogam com o árduo trabalho dos operários, vislumbrando na ficção um instante de paixão capaz de libertar a compactação de uma objetividade realista nem sempre generosa. Em nossa interpretação, essa revolução se manifesta através da ampliação da "hospitalidade" do universo literário borgeano para a história, que incluiria a inusitada figura de um Flaubert subalterno, um homem do povo, sobrevivente na obscura biografia de John Middleton Murry, descrito então como "un hombrón huesudo, querible, más bien sencillo, con el aire y la risa de un paisano" [86] (BORGES, 1932, p. 263).

Essa visão de Flaubert não é apenas a de um escritor clássico, distante e monumental, mas a de um autor cujas preocupações estéticas estão intrinsecamente ligadas às questões sociais e políticas de sua época. A artificialidade da ficção, longe de ser uma mera construção literária, torna-se um meio pelo qual Flaubert confronta as realidades de seu tempo, propondo uma nova forma de expressividade da história da literatura, que reconhece e acolhe as vozes subalternas geniais.

Para alguém como Borges, que não se interessava muito pelos psicologismos do naturalismo presentes nos romances, dedicar algumas linhas a esses temas não apenas subverte as expectativas, mas também amplia a potenciação dos realismos em outros artifícios das dimensões autorais. Por exemplo, o aparentemente desinteresse de Flaubert pelo mundo reforça a complexidade e a profundidade biográfica de sua obra. "Pareja voluntad de ser ignorado y

[86] Tradução de Josely Baptista: "homenzarrão ossudo, amável, mais para o simples, com o ar e o riso de um camponês" (BORGES, 2001 (b), p. 284).

pareja celebridad marcan el destino de Flaubert" [87] (BORGES, 1932, p. 265). Essa dualidade também pode ser aplicada ao destino de Borges, que criou um lar literário para uma densa corporação de ofício moderna e pós-moderna, traçada nos espaçamentos fantasmagóricos ignorados de uma densa genealogia poética, que assusta a todos por sua celebridade realista.

Borges se interessa profundamente pelos artifícios altissonantes dos realismos que historicizam as ações dos trabalhadores braçais, incluindo os escritores, em diversas tradições literárias, sejam elas antigas, clássicas, românticas, simbolistas, naturalistas ou vanguardistas. No entanto, ele vislumbra uma revolução estética não através da criação de uma nova tradição de expressividade dentro da prosa realista burguesa ou popular, mas sim por meio da expansão generosa dos limites e alcances da crise de representação da voz subalterna na realidade, venha ela de qualquer lugar. Dessa maneira, ele não busca uma explícita presença autoral em sua obra; ao contrário, ele deseja se ocultar nas tramas de suas histórias, criando uma forma de invisibilidade pública que permita sua paixão pelas formas subalternas de realismo se manifestar de maneira sutil e implícita.

Essa invisibilidade deliberada de Borges nas páginas de sua ficção cria um paradoxo fascinante: sua presença é intensamente sentida, mesmo sem ser explicitamente visível. Ele acreditava que pensar na obra de Flaubert é também pensar em Flaubert como o ansioso e laborioso trabalhador, perdido entre os muitos rascunhos inextricáveis que definem sua produção literária. Assim, Borges vê em Flaubert um espelho de seu próprio processo de escrita laborioso, em que a figura do autor se dissolve na complexidade das camadas textuais que ele constrói. Como Borges observa, "Quijote y Sancho son más reales que el soldado español que los inventó, pero ninguna criatura de Flaubert es real como Flaubert" [88] (BORGES, 1932, p. 265-266).

Aqui, Borges destaca a distinção entre os personagens literários e seus criadores, sugerindo que, enquanto as criações de Cervantes adquiriram uma vida própria, é o próprio Flaubert, como escritor e trabalhador braçal incansável, que emerge como a figura mais realista em sua obra. Borges reconhece que a presença do autor se torna mais palpável na medida em que ele se esforça para desaparecer em sua criação, um processo que demonstra a complexidade e a profundidade do realismo subalterno que ele tanto admirava.

---

[87] Tradução de Josely Baptista: "Semelhante vontade de ser ignorado e semelhante celebridade marcam o destino de Flaubert" (BORGES, 2001 (b), p. 287).

[88] Tradução de Josely Baptista: "Quixote e Sancho são mais reais que o soldado espanhol que os inventou, mas nenhuma criatura de Flaubert é real como Flaubert" (BORGES, 2001 (b), p. 287).

Para Borges, o romance realista do século XIX, enquanto forma de historiografia da modernidade, expõe um tempo heterocrônico que possibilita a revisão das certezas atribuídas às autorias dos gênios, à sacralidade teleológica da literatura e aos jogos metafísicos que foram canonizados pela história literária vigente. A abordagem de Borges não se limita à busca por um novo realismo, mas propõe uma ampliação crítica que incorpora, de maneira significativa e representativa, a distopia da voz subalterna.

Essa tese é reforçada na crítica de "Vindicações de *Bouvard et Pécuchet*", publicada por Borges no periódico *La Nación* em 1954 e posteriormente incluída na segunda edição de *Discussão* de 1957. Nesse ensaio, Borges argumenta que a indiferença política em relação ao trabalhador, expressa pelo narrador da obra de Flaubert, pode ser interpretada ainda como mais radical do que a delimitação da subalternidade "ociosa" proposta por Jacques Rancière (2010). Rancière, que pretendia oferecer uma crítica radical à subalternidade, acaba sendo superado pela sutil ironia borgeana, que sugere uma indiferença ainda mais profunda e corrosiva à história da literatura hegemônica.

> Flaubert, en este punto, se reconcilia con Bouvard y con Pécuchet, Dios con sus criaturas. Ello sucede acaso en toda obra extensa, o simplemente viva (Sócrates llega a ser Platón; Peer Gynt a ser Ibsen), pero aquí sorprendemos el instante en que el soñador, para decirlo con una metáfora afín, nota que está soñándose y que las formas de su sueño son él […]. Flaubert declaró que uno de sus propósitos era la revisión de todas las ideas modernas; sus detractores argumentan que el hecho de que la revisión esté a cargo de dos imbéciles basta, en buena ley, para invalidarla. Inferir de los percances de estos payasos la vanidad de las religiones, de las ciencias y de las artes, no es otra cosa que un sofisma insolente o que una falacia grosera. […]. René Descharmes ha examinado, y reprobado, la cronología de Bouvard et Pécuchet. La acción requiere unos cuarenta años; los protagonistas tienen sesenta y ocho cuando se entregan a la gimnasia, el mismo año en que Pécuchet descubre el amor. En un libro tan poblado de circunstancias, el tiempo, sin embargo, está inmóvil […]. Las negligencias o desdenes o libertades del último Flaubert han desconcertado a los críticos; yo creo ver en ellas un símbolo. El hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla. Chesterton, apenas ayer, escribía: "La novela bien puede morir con nosotros". El instinto de Flaubert presintió esa muerte, que ya está aconteciendo — ¿no es el Ulises, con sus planos y horarios y precisiones, la espléndida agonía de un género? —, y en el quinto capítulo de la obra condenó las novelas "estadísticas o etnográficas" de Balzac y, por extensión, las de Zola. Por eso, el tiempo de Bouvard et Pécuchet se inclina a la eternidad; por eso, los protagonistas no mueren y seguirán copiando, cerca de Caen, su anacrónico *Sottisier*, tan ignorantes de 1914 como de 1870; por eso, la obra mira, hacia atrás, a las parábolas de Voltaire y de Swift y de los orientales y, hacia adelante, a las de Kafka. Hay, tal vez, otra clave. Para escarnecer los anhelos de la humanidad, Swift los atribuyó a pigmeos o a simios; Flaubert, a dos sujetos grotescos. Evidentemente, si la historia universal es la historia de

> Bouvard y de Pécuchet, todo lo que la integra es ridículo y deleznable[89] (BORGES, 1932, p. 260-262).

Embora a citação seja longa, ela é fundamental para compreendermos a análise de Borges sobre Flaubert e o realismo do século XIX. Após o instante de assombro provocado pela leitura do "belo grotesco" no ensaio de Borges, somos levados a relacionar os realismos do século XIX ao processo revolucionário da paixão de Borges pela popularização heterocrônica de um sublime francamente dessublimado. Se o autor de *Madame Bovary*, que segundo Borges inaugura o gênero do romance realista, é o "laborioso trabalhador mais para simples", suas criações excêntricas, como *Bouvard et Pécuchet*, propõem uma nova maneira de transformar a representação da natureza literária.

Em vez de seguir uma teleologia que conduz à metafísica do mito heroico, Flaubert oferece uma poética de leitura mais dessublimada, que desafia as expectativas tradicionais e subverte as convenções estabelecidas do realismo. Borges reconhece que, ao criar personagens grotescos e desprovidos de heroicidade, Flaubert não só satiriza as aspirações humanas ao progressismo a partir do romantismo, mas também questiona a própria natureza da representação realista. Ele rompe com a linearidade do tempo, inclinando o instante de sua narrativa para uma eternidade cíclica, na qual as figuras centrais da movimentação paralisante

---

[89] Tradução de Josely Baptista: "Flaubert, neste ponto, se reconcilia com Bouvard e com Pécuchet, Deus com suas criaturas. Isso talvez aconteça com toda obra extensa, ou simplesmente viva (Sócrates chega a ser Platão; Peer Gynt a ser Ibsen), mas aqui surpreendemos o instante em que o sonhador, para dizê-lo com uma metáfora afim, percebe que está sonhando a si mesmo e que as formas de seu sonho são ele. [...]. Flaubert declarou que um de seus propósitos era a revisão de todas as ideias modernas; seus detratores argumentaram que o fato de que a revisão esteja a cargo de dois imbecis basta com razão, para invalidá-la. Inferir dos percalços destes palhaços a vaidade das religiões, das ciências e das artes, não passa de um sofisma insolente ou de uma falácia grosseira. [...]. René Descharmes examinou, e reprovou, a cronologia de Bouvard et Pécuchet. A ação requer cerca de quarenta anos; os protagonistas têm sessenta e oito quando se entregam à ginástica, no mesmo ano em que Pécuchet descobre o amor. Num livro tão povoado de circunstâncias, o tempo, no entanto, está imóvel. [...]. As negligências ou desdéns ou liberdades do último Flaubert desconcertaram os críticos; acredito ver nelas um símbolo. O homem que com Madame Bovary forjou o romance realista também foi o primeiro a romper com ele. Chesterton, ainda ontem, escrevia: "O romance bem pode morrer conosco". O instinto de Flaubert pressentiu essa morte, que já está ocorrendo — o Ulisses, com seus planos e horários e precisões, não é a esplêndida agonia de um gênero? —, e no quinto capítulo da obra condenou os romances, "estatísticos ou etnográficos" de Balzac e, por extensão, os de Zola. Por isso, o tempo de Bouvard et Pécuchet se inclina para a eternidade; por isso, os protagonistas não morrem e continuarão copiando, perto de Caen, seu anacrônico *Sottisier*, tão ignorantes de 1914 quanto de 1870; por isso, a obra mira, no passado, as parábolas de Voltaire e de Swift e, adiante, as de Kafka. Há, talvez, outra chave. Para zombar dos anseios da humanidade, Swift os atribuiu a pigmeus ou a símios; Flaubert, a dois sujeitos grotescos. Evidentemente, se a história universal é a história de Bouvard e de Pécuchet, tudo o que a integra é ridículo e inconsistente (BORGES, 2001 (c), p. 279-283).

da história, Bouvard e Pécuchet, continuam repetindo o deslocamento fictício de suas ações em relação ao tempo cronológico sem jamais alcançar uma equiparação definitiva. No romance, o tempo cronológico — aquele que segue uma linearidade objetiva e sequencial — é sistematicamente subvertido pela estrutura narrativa e pelas ações repetitivas dos protagonistas. Em vez de uma progressão contínua, a obra apresenta uma dinâmica cíclica, em que Bouvard e Pécuchet tentam continuamente dominar novos campos do saber, apenas para falhar e recomeçar de forma quase idêntica, criando um efeito de estagnação temporal da teleologia.

Essa abordagem não apenas desafia a metafísica da literatura teleológica, mas também insinua que o realismo é uma construção instável e sujeita a desconstruções, simulacros e reinvenções constantes. Borges, ao comentar sobre essas "negligências ou desdéns" de Flaubert, sugere que a ruptura com o realismo tradicional não é um fracasso da história da literatura, mas sim um movimento necessário para uma historicidade que se recusa a ser contida pelas convenções morais do passado. Flaubert, ao subverter o próprio gênero que ajudou a estabelecer, abre caminho para novas formas de narrativa que influenciam não apenas sua época, mas também o futuro da literatura pós-moderna.

Através da análise borgeana de *Bouvard et Pécuchet*, evidencia-se a subversão flaubertiana dos lugares tradicionais da poética literária, que até então privilegiava uma leitura elitista e restritiva da literatura. Ao propor uma poética da leitura dessublimada, Flaubert desafia a ideia de que a grande literatura deve ser inacessível, confinada a uma elite cultural capaz de decifrar suas camadas mais profundas. Pelo contrário, ele demonstra que é possível criar obras que sejam simultaneamente acessíveis e dotadas de uma profundidade crítica inegável. Essa transformação da literatura em um espaço mais popular e inclusivo é, para Borges, uma verdadeira revolução estética.

Ainda sobre a tradição realista, para Jacques Rancière (2017), em *O Fio Perdido*, o modelo estruturalista do "efeito de real" de Roland Barthes, cunhado em 1968, não concede o devido valor à ociosidade na textualidade do século XIX. Rancière conecta essa crítica a um Borges que se opõe à "tradição realista e psicológica francesa" no prefácio de *A Invenção de Morel* de Bioy Casares (RANCIÈRE, 2017 (b), p. 16). Rancière parte da crítica sociológica de Lukács, que confina as "relações humanas" do realismo do século XIX à alienação do "fetichismo marxista da mercadoria" (RANCIÈRE, 2017 (a), p. 13).

Essa diatribe borgeana, no entanto, vai além. Borges não apenas questiona a tradição realista, mas também problematiza a representação da ociosidade e alienação que a crítica modernista do século XX identifica no realismo. Segundo Rancière, é fundamental "levarmos em conta a relação entre a população da ficção e a estrutura da ação ficcional, e extrair dela

uma ideia totalmente diferente da relação entre a poética da ficção e sua política" (RANCIÈRE, 2017 (a), p. 11). Rancière argumenta que, nas "singularidades da República poética", o realismo não sustenta as estruturas da imaginação burguesa. Essa, ansiosa por afirmar a eternidade de seu mundo ameaçado pela revolta dos oprimidos, via a plebe apenas "pela porta de suas carruagens" (RANCIÈRE, 2017 (b), p. 18 e 23). Essa crítica sugere que o realismo burguês busca preservar sua hegemonia ao recorrer à representação dos oprimidos de maneira superficial e distante.

Para o filósofo francês, a nova ficção moderna rompe com as convenções estabelecidas pela tradição realista ao desafiar os lugares fixos e os papéis determinados que essa tradição prescreve. O realismo do século XIX, sustentado pela ideia de *mímesis* como *imitatio* — uma reprodução fiel e lógica da realidade empírica —, apoia-se em um "rigor lógico" que, segundo Rancière, é menos uma questão de precisão analítica e mais um *a priori* da conservação canônica da crítica hegemônica. Essa canonização funciona como um tipo de consenso comunitário fantasmático, criando uma ilusão de objetividade e neutralidade que, na verdade, reforça as hierarquias sociais e culturais dominantes.

Rancière argumenta que a crítica tradicional, ao legitimar esse "rigor lógico" como a base do realismo, falha em reconhecer as potências disruptivas da literatura que escapam a essas delimitações. Ao dar voz ao "louco das letras" — aquele que se encontra fora dos limites do cânone e aspira a ser seu próprio autor, o autor de sua narrativa —, Rancière subverte a noção hierárquica de autoridade literária. Borges, por sua vez, realiza um gesto propositivo semelhante em sua própria obra, ao permitir que uma multiplicidade de vozes, incluindo aquelas dos dominadores e dos marginalizados, emerjam numa espécie sinistra de "democracia distópica" além do bem e do mal.

Em "Vindicação de *Bouvard et Pécuchet*", Borges exemplifica essa dinâmica amoral ao citar Montezuma, o imperador asteca, que afirma: "que los bufones enseñan más que los sabios, porque se atreven a decir la verdad" (BORGES, 1932, p. 261)[90]. Essa citação revela a estratégia de Borges de subverter a autoridade convencional e de enaltecer o potencial crítico das vozes tradicionalmente excluídas ou desvalorizadas pela hegemonia, independentemente da posição social. Para Borges, assim como para Rancière, a verdade literária pode vir de lugares inesperados, como dos bufões da história, que, por não terem nada a perder, ou já terem perdido tudo, ousam confrontar as estruturas de poder cristalizadas e expor a vindicação de suas falácias.

[90] Tradução de Josely Baptista "os bufões ensinam mais que os sábios, porque se atrevem a dizer a verdade" (BORGES, 2001 (c), p. 281).

No contexto dos realismos da modernidade, é crucial estabelecer conexões entre as ambiguidades presentes em *Madame Bovary* e *Bouvard et Pécuchet*, de Gustave Flaubert. Essas obras não apenas dialogam com as tensões internas do projeto realista do século XIX, mas também mostram os dilemas e os espelhamentos da autoria borgeana, situada em um não-lugar distópico, no qual coexistem a dessublimação da metafísica e o mundanismo subalterno revolucionário. Ao analisar essas ambiguidades, é possível obter uma visão mais rica e complexa das interações entre os diferentes níveis de realismo na ficção.

Para Borges, o formalismo periférico da imaginação distópica estaria fundado em uma realidade mais simples do que a que a representação literária comumente supõe, utilizando-se, paradoxalmente, da própria precisão metodológica do naturalismo. Se, como Borges menciona, "Madame Bovary c'est moi" e *Bouvard et Pécuchet* são Flaubert, então o último Flaubert se coloca em relação ao primeiro da mesma forma que *Madame Bovary* se coloca em relação a *Bouvard et Pécuchet*: como uma continuidade que contém uma ruptura interna intrínseca nos espelhamentos. Essa leitura borgeana sugere que, enquanto *Madame Bovary* propõe a desestruturação moral do realismo psicológico, *Bouvard et Pécuchet* aponta uma dessublimação crítica, um tipo de realismo que desmonta e ironiza o projeto do próprio realismo, colocando em dúvida suas pretensões de cronologia, objetividade e totalidade.

A ficcionalidade de Borges, portanto, oferece uma chave de leitura realista para uma historiografia que se distancia do mito do autor "exemplar" comum aos contextos revolucionários, um conceito que ele constantemente subverte. Borges não apenas rejeita a comunidade hegemônica dos iguais, que busca padronizar o que é considerado literatura moralmente relevante, mas também valoriza o que Octavio Paz chamou de "tradição da ruptura". Essa tradição se manifesta no hábito social da resistência da leitura controversa, na qual as certezas do cânone são constantemente postas à prova e rediscutidas.

Borges recorre às Escrituras em "Vindicações..." para enfatizar que "Dios escogió lo necio del mundo para avergonzar a los sábios" (BORGES, 1932, p 261)[91]. Essa citação sublinha a importância de valorizar as vozes marginalizadas e aparentemente insignificantes, que frequentemente revelam verdades profundas e subversivas. Para Borges, a literatura tem a responsabilidade de abrir espaço para essas vozes, permitindo que a sabedoria dos "néscios" desafie e enriqueça a historiografia literária.

[91] Tradução de Josely Baptista: "Deus escolhe o néscio do mundo para envergonhar os sábios" (BORGES, 2001 (c), p. 281).

No entanto, Borges adverte que a historiografia da literatura não pode ser reduzida a um mero exercício retórico ou a uma simplificação falaciosa e apolítica das formas literárias. Ele estabelece uma conexão entre a escrita de Flaubert e a historicidade utópica de Jonathan Swift, reconhecendo o "horror familiar" que surge quando a representação realista se transforma em uma afirmação contra-hegemônica fincada na subalternidade. Borges observa que "Flaubert (que, al fin y al cabo, no elaboraba una demostración rigurosa, una *Destructio Philosophorum*, sino una sátira) pudo muy bien haber tomado la precaución de confiar sus últimas dudas y sus más secretos temores a dos irresponsables"[92] (*Ibidem*, p. 261).

Ao traçar um paralelo entre Flaubert e Swift, Borges destaca a continuidade de uma tradição literária que utiliza a sátira como ferramenta de questionamento político. Jonathan Swift, famoso por seu humor mordaz e sua visão distópica, revela-se como precursor de Flaubert, cujas obras também expõem as futilidades e hipocrisias da sociedade. Essa conexão ilumina como ambos os autores usam a ficção para revelar verdades desconfortáveis e subverter as expectativas estabelecidas.

Borges, ao evocar Swift e Flaubert, sugere que a literatura, ao adotar a sátira e dar voz aos "néscios", não apenas desestabiliza as convenções literárias, mas também provoca uma reavaliação crítica dos valores hierárquicos do conhecimento. Essa perspectiva subversiva, que tanto Swift quanto Flaubert incorporam de maneira distópica, desafia a hegemonia cultural ao mostrar que a verdade pode ser encontrada nas vozes e figuras que a sociedade geralmente desconsidera. A literatura, portanto, torna-se um espaço onde as hierarquias de poder são questionadas e onde a sabedoria pode emergir das margens, revelando as fissuras nas narrativas dominantes e oferecendo novas maneiras de compreender o mundo.

> Taine repitió a Flaubert que el sujeto de su novela, exigía una pluma del siglo XVIII, la concisión y la mordacidad (*le mordant*) de un Jonathan Swift. Acaso habló de Swift, porque sintió de algún modo la afinidad de los dos grandes y tristes escritores. Ambos odiaron con ferocidad minuciosa la estupidez humana; ambos documentaron ese odio, compilando a lo largo de los años frases triviales y opiniones idiotas; ambos quisieron abatir las ambiciones de la ciencia. En la tercera parte de *Gulliver*, Swift describe una venerada y vasta academia, cuyos individuos proponen que la humanidad prescinda del lenguaje oral para no gastar los pulmones. Otros ablandan el mármol para la fabricación de almohadas y de almohadillas; otros aspiran a propagar una variedad de ovejas sin lana; otros creen resolver los enigmas del universo mediante una armazón de madera con manijas de hierro, que combina palabras

[92] Tradução de Josely Baptista: "Flaubert (que, no fim das contas, não estava elaborando uma demonstração rigorosa, uma *Destructio philosophorum*, mas uma sátira) pode muito bem ter tomado o cuidado de confiar suas últimas dúvidas e seus medos mais secretos a dois irresponsáveis" (BORGES, 2001 (c), p. 281).

> al azar. Esta invención va contra el *Arte magna* de Lulio... [93] (*Ibidem*, p. 261-262).

Borges utiliza dor e humor para engendrar um efeito de estranhamento na leitura, permitindo que subjetividades autorais marginalizadas se reafirmem contra as normas dominantes. Ao fazer isso, ele desafia a racionalidade clássica, introduzindo elementos distópicos que engajam o leitor de maneira complexa e profunda. Esse estranhamento é um meio de reimaginar o papel da literatura não apenas como um reflexo do mundo, mas como uma ferramenta de crítica e resistência à racionalidade hegemônica.

Adorno, de forma complementar, vê nas "frestas anti-idealistas" da experiência do maravilhoso uma nova forma de engajamento com o realismo. Ele rememora sua leitura revolucionária da *Crítica da Razão Pura* de Kant, realizada em conjunto com seu amigo Siegfried Kracauer, apontando que as passagens mais impactantes da obra kantiana são as "feridas" deixadas pelo conflito entre os momentos objetivo-ontológicos e subjetivo-idealistas (ADORNO, 2009, p. 6). Essas "feridas" indicam as rupturas e as contradições dentro do sistema filosófico de Kant, abrindo espaço para uma reflexão crítica que desestabiliza os fundamentos de uma racionalidade puramente objetivista.

Na diferença entre as estéticas de Borges e Adorno, emergem diferentes formas de compaixão contrariada ao rigor moralista da lógica objetivada. Adorno (2009) metaforiza o homem não como um ser definido pela opressão da exterioridade, mas como alguém cuja vulnerabilidade e capacidade de admiração transformam o sofrimento em uma fonte de força e resistência. Ele escreve: "Ele pensa com o olho quase desamparadamente admirado, e de súbito, iluminado. Com tal olhar, oprimidos podem tornar-se senhores de seu sofrimento" (*Ibidem*, p. 7). Essa ideia reveste a subjetividade de uma qualidade quase redentora, na qual a capacidade de se maravilhar e contemplar o mundo pode levar a uma emancipação interna, mesmo sob condições de opressão.

---

[93] Tradução de Josely Baptista: "Taine repetiu a Flaubert que o sujeito de seu romance exigia uma pena do século XVIII, a concisão e a mordacidade *(le mordant*) de um Jonathan Swift. Talvez ele tenha falado de Swift porque sentiu de algum modo a afinidade entre os dois grandes e tristes escritores. Ambos odiaram com ferocidade minuciosa a estupidez humana; ambos documentaram esse ódio, compilando, ao longo dos anos, frases triviais e opiniões idiotas; ambos quiseram abater as ambições da ciência. Na terceira página de *Gulliver*, Swift descreve uma venerada e vasta academia, cujos indivíduos propõem que a humanidade prescinda da linguagem oral para não gastar os pulmões. Outros amolecem o mármore para a fabricação de travesseiros e almofadas; outros querem propagar uma variedade de ovelhas sem lã; outros acreditam resolver os enigmas do universo mediante uma armação de madeira com manivelas de ferro, que combina palavras ao acaso. Essa invenção vai contra a *Arte Magna* de Llull..." (BORGES, 2001 (c), p. 282).

A literatura de Borges, no entanto, não se alinha necessariamente com as utopias da "inocência revolucionária" defendidas pela crítica materialista. Suas obras frequentemente desconfiam das soluções ideológicas fáceis e das narrativas redentoras que muitas vezes permeiam os discursos revolucionários. Nesse contexto, seus detratores, especialmente aqueles alinhados com a crítica materialista, têm criticado Borges, muitas vezes relegando-o aos "infernos da ideologia do conservadorismo". Essa tradição crítica quase esquecida ressurgiu recentemente no Brasil através da teorização sociológica de Sergio Miceli, que questiona o tom celebratório atribuído às rupturas positivas das vanguardas literárias latino-americanas ao mesmo tempo em que problematiza a recepção entusiasta de Borges.

Miceli argumenta que a aclamação da obra borgeana como inovadora e libertária muitas vezes ignora ou minimiza as complexidades ideológicas subjacentes a ela. Ele afirma que existe um "consórcio regressivo" entre literatura e política que a crítica contemporânea frequentemente obscurece (MICELI, 2012a, p. 13). Ao descrever essa relação, Miceli desafia a leitura de Borges como um autor puramente progressista ou libertário, propondo que sua obra também contém fortes marcas que podem ser interpretadas como conservadoras.

Nos anos 1970, em especial, a associação de Borges com ideologias conservadoras era vista como um tabu no mundo intelectual, principalmente em contextos acadêmicos dominados por visões progressistas. A leitura de Borges como um escritor politicamente conservador foi frequentemente suprimida em prol de uma visão que o celebrava exclusivamente como um inovador literário. No entanto, hoje essa perspectiva é reexaminada à luz de novas críticas que revelam as tensões entre sua experimentação literária e suas posições políticas muitas vezes desagradáveis.

O ponto central da crítica de Miceli é a necessidade de reconsiderar o legado de Borges não apenas como um literato libertário de primeira grandeza, mas como uma figura cujas complexidades ideológicas são frequentemente simplificadas ou deixadas de lado. Miceli propõe que a obra de Borges, enquanto formalmente inovadora, também pode ressaltar um tipo de conservadorismo que é borrado pela crítica literária que prefere celebrar cegamente suas rupturas estéticas sem considerar suas ambiguidades políticas.

Se adotarmos essa perspectiva crítica, a obra de Borges não apresenta um processo revolucionário profundo, uma ruptura temporal significativa, ou uma autonomia possível na representação da mercadoria artística periférica e proletária que está sempre à espera de algum sociólogo que lhe dê a presumida voz "autêntica". Pelo contrário, as distopias presentes na política literária de Borges podem ser vistas como servindo à doutrina nacionalista e oficialista do Estado burguês, alinhando-se, portanto, à ideologia dos dominadores e perpetuando as

velhas estruturas de classe. Na análise de Sergio Miceli, o jovem Borges parece prenunciar o cego "*vieillard*" que a velha guarda materialista identificou como um dos mais abomináveis direitistas, indiferente às questões sociais e políticas do mundo.

Miceli sugere que a obra inicial de Borges, particularmente durante sua fase *criollista*, "reflete" uma inter-relação com as disposições realistas dos *habitus* autonomistas da textualidade, oferecendo uma leitura que se engaja com a realidade social da época. No entanto, ele critica a fase de maturidade cética de Borges, interpretando-a como um retrocesso temporal que se alinha mais ao conservadorismo do que a uma progressão literária. Para Miceli, a afirmação de Borges como escritor não apenas demonstra uma desilusão política, mas também reforça a ideologia dos dominadores, perpetuando as hierarquias e estruturas de classe tradicionais.

Na visão do sociólogo uspiano, o escopo político da obra de Borges é limitado por uma visão determinista que não permite uma apreciação mais rica e heterocrônica da complexidade temporal e política que marca sua fase de maturidade. Essa interpretação crítica sugere que Borges, ao se afastar de uma postura mais engajada e progressista, acaba por silenciar as possibilidades de uma leitura distópica e radicalmente libertária de suas narrativas.

Por outro lado, propomos uma leitura alternativa que desafia essa visão sociologicamente restritiva, buscando uma sincronia que se alinhe à diacronia distópica e se oponha também à hegemonia da positividade hegemônica das vanguardas. Acreditamos que, ao propor uma tese sobre uma comunidade de inúmeras historiografias distópicas em Borges, é possível revelar as forças violentas, passionais e revolucionárias que operam nos espaços conservadores de seus textos. Esse enfoque permite não apenas uma reavaliação da obra realista de Borges, mas também o florescimento político de sua narrativa antimoralista e nietzschiana, que confronta e subverte tanto as interpretações reacionárias quanto as linear e efusivamente progressistas.

Esse momento de reavaliação de hierarquias morais é crucial para a compreensão da complexidade política da obra de Borges, destacando como suas narrativas, longe de serem simplificações deterministas e reacionárias da forma, podem ser vistas como não-lugares distópicos de revolução. A proposta de uma historiografia distópica borgeana abre caminhos para uma leitura dessublimada, que reconhece tanto a riqueza autonomista de sua ficção quanto as tensões políticas que ela acentua através dos realismos que não idealizam recorrendo à ontoteleologia metafísica do identitarismo sociológico.

A historiografia intelectual de Maurice Blanchot, por exemplo, um leitor de Borges, é fundamental para nossa teorização. Blanchot introduz o drama trágico do absoluto literário, que

relaciona beleza e horror, paixão e exceção, patético e sublime, excesso e nada, sem dissolver as revelações ocultas das estruturas historiográficas nas narrativas. Como se livrar da opressão da autonomia predatória na economia de uma escrita tida como pouco afeita às coisas do mundo ou à representação do sentido? Não cabe aqui discorrermos sobre uma possível historiografia intelectual da poética em *A Parte do Fogo*, o que não fugiria necessariamente ao nosso propósito. Nesse panteão comunitário dos subalternos, Maurice Blanchot desvela, apesar dos diferentes tons das ficcionalizações biográficas, quase sempre a mesma imagem de autor/herói envolto nos abismos da circularidade infinita do nada da não-representação literária.

Blanchot, através de suas obras, revela a constante presença desse autor/herói que enfrenta os abismos da escrita literária. Essa imagem é recorrente, independentemente das variações nas ficcionalizações biográficas. O autor é frequentemente retratado como uma figura que lida com a infinita circularidade do nada, uma metáfora para a complexidade e profundidade da criação literária. Faltou Borges nesse panteão, mas ele está presente em *O Livro por Vir*. Consideramos oportuno incluir Borges também na teorização do éthos intelectual, de acordo com a memória comunitária de Blanchot. De acordo com nossa hipótese, a amplitude do "espaço literário" de Blanchot reuniria a eternidade política que conserva a resistência do fictício no tempo e Borges não poderia ser deixado de lado.

A questão de como se livrar da opressão da autonomia predatória na escrita literária é central para compreender a contribuição de Borges e Blanchot. A autonomia predatória refere-se à tendência de tratar a escrita como um fim em si mesmo, desconectada das realidades sociais e políticas. Borges, ao integrar elementos da ficção com realidades políticas e sociais, oferece uma visão alternativa que resiste a essa opressão sistemática.

> O intelectual está tanto mais próximo da ação em geral e do poder quanto menos se envolve na ação e menos poder político exerce. Mas isso não quer dizer que ele se desinteresse. Na retaguarda da política, ele não se afasta nem se retira, mas tenta manter essa distância e esse impulso de retirada para aproveitar-se dessa proximidade que o afasta, a fim de se instalar nela (uma instalação precária), como uma sentinela que não está ali senão para vigiar, manter-se desperto, ouvir com uma atenção ativa que expressa menos a preocupação consigo mesmo do que a preocupação pelos outros. [...] O intelectual conhece seus limites, aceita pertencer ao reino animal do espírito, mas é incrédulo, duvida, concorda quando necessário, mas não aclama. Por isso, ele não é o homem do compromisso, segundo a terminologia pouco feliz que costumava ser rejeitada, e com razão, por André Breton. O que não quer dizer que ele não tome partido; ao contrário, tendo decidido de acordo com o pensamento que lhe parece ter maior importância, tendo pesado os prós e os contras, ele se torna um obstinado infatigável, pois não há maior valor do que o pensamento. [...]. Costuma-se citar com frequência esta frase de Paul Valéry: "A tarefa dos intelectuais consiste em misturar os signos, os nomes ou os

> símbolos de todas as coisas como contraponto aos fatos reais". Frase na qual chama a atenção a oposição aparentemente natural entre os signos e os fatos. O intelectual seria uma espécie de matemático que trabalha com símbolos e os combina com certa coerência, sem qualquer relação com a realidade. O intelectual fala da Verdade (daquilo que a ele parece ser verdadeiro), fala da Justiça, fala do Direito, fala até mesmo da Lei, e até mesmo do ideal. Mas, em seguida, devemos corrigir e precisar. O intelectual não é um puro teórico, está entre a teoria e a prática. Faz declarações públicas, discute e se agita quando, em alguns casos concretos, lhe parece que a justiça está sendo posta em xeque ou ameaçada pelas instâncias superiores. [...]. Paul Valéry escreveu com frequência que ele tinha pouca memória "histórica": "Sei que vivi tal época. Mas não me lembro de nada dela. É-me impossível reconstruir os fatos". Em qualquer caso, reconheçamos que, nessa pobre explicação, ele não só se esqueceu de seu apoio aos perseguidores de Dreyfus, mas também se esqueceu um pouco de si mesmo[94] (BLANCHOT, 2003, p. 71).

Beatriz Sarlo emerge como uma precursora fundamental na análise distópica que propomos, especialmente ao relacionar o drama trágico à durabilidade sociológica dos controversos escritos políticos de Borges durante o primeiro peronismo e nos anos 1970. Sarlo argumenta que a obra de Borges, ao criar uma "comunidade imaginária", transcende a realidade imediata, religando-se a algo grandioso, uma força coesiva que se manifesta na experiência

[94] "El intelectual está tanto más cerca de la acción en general y del poder cuanto menos se mezcle en la acción y menos poder político ejerza. Pero esto no quiere decir que se desinterese. En la retaguardia de la política, no se aparta ni se retira, sino que trata de mantener esa distancia y ese impulso de la retirada para aprovecharse de esa proximidad que le aleja con el fin de instalarse en ella (precaria instalación), como un centinela que no estuviera allí más que para vigilar, mantenerse despierto, escuchar con una atención activa que expresa menos la preocupación por sí mismo que la preocupación por los otros. [...]. El intelectual conoce sus límites, acepta pertenecer al reino animal del espíritu, pero es incrédulo, duda, asiente cuando hace falta, no aclama. Por eso no es el hombre del compromiso, según la terminología poco feliz que solía rechazar, y con razón, André Breton. Lo que no quiere decir que él no tome partido; al contrario, habiendo decidido de acuerdo con el pensamiento que le parece tener la mayor importancia, habiendo sobrepasado los pros y los contras, se convierte en un obstinado infatigable, pues no hay mayor valor del pensamiento. [...]. Se suele citar con frecuencia esta frase de Paul Valéry: 'La tarea de los intelectuales consiste en mezclar los signos, los nombres o los símbolos de todas las cosas en contrapeso de los hechos reales'. Frase en la que llama la atención la oposición aparentemente natural entre los signos y los hechos. El intelectual sería una especie de matemático que trabaja con símbolos y los combina con una cierta coherencia sin ninguna relación con la realidad. El intelectual habla de la Verdad (de aquello que a él le parece ser verdadero), habla de la Justicia, habla del Derecho, habla hasta de la Ley, e incluso del ideal. Pero acto seguido debemos rectificar y precisar. El intelectual no es un puro teórico, está entre la teoría y la práctica. Hace públicas declaraciones, discute y se agita cuando, en algunos casos concretos, le parece que la justicia está siendo puesta en entredicho o amenazada por las instancias superiores. [...]. Paul Valéry ha escrito a menudo que él tenía poca memoria 'histórica': 'Sé que he vivido tal época. Pero no recuerdo nada de ella. Me es imposible reconstruir los hechos'. En cualquier caso, reconozcamos que, en esta pobre explicación no sólo se ha olvidado de su apoyo a los perseguidores de Dreyfus, sino que también se ha olvidado un poco de sí mismo".

compartilhada da morte e da sobrevivência política. Ela afirma: “Nessa comunidade imaginária, que tem a força coesiva de um religamento a algo grandioso, o qual transcende o companheiro que foge e o companheiro preso, a morte é a vida” (SARLO, 2005, p. 185).

Em paralelo, Maurice Blanchot, que compartilha a visão de David Viñas de que “não há literatura inocente”, oferece uma interpretação crítica que ressoa com essa proposta de Sarlo. Em *Communauté Inavouable* (1983), Blanchot propõe uma forma de engajamento crítico-político que pode ser vista como precursora da “comunidade borgeana”. Ele escreve: “Sem dúvida, a insuficiência chama à contestação que, vinda de mim sozinho, é sempre a exposição a outro (ou ao outro), único capaz, por sua própria posição, de me pôr em jogo” (BLANCHOT, 1983, p. 20). Blanchot sugere que a república antitotalitária dos iguais só pode se realizar plenamente quando incorpora a “diferença negativa” à crítica do mesmo. Sua ideia de uma “comunidade com o impossível” mostra um interesse desinteressado que desafia a moralidade tradicional, perguntando: “Mas a moral é lei e a paixão desafia toda lei?” (*Ibidem*, p. 46, 73). Essa posição oferece uma via alternativa para o intelectual, menos inclinada ao estreitamento do juízo crítico moral, e mais aberta ao desinteresse como forma de resistência crítica.

Se considerarmos a literatura de Borges como um produto libertário em potencial, lançado na economia crítica em busca de valorização por parte de uma cidadania que resiste à violência moral dos detratores, Macedonio Fernández aparece como uma figura fundadora da categoria do distópico. Macedonio selaria o encontro de Borges com seus pares, posicionando-se como o candidato ideal à presidência de uma nova República, realisticamente imaginada não apenas no papel. A influência de Macedonio Fernández é, portanto, crucial para entender o desenvolvimento do pensamento literário e político de Borges, fornecendo as bases para a concepção do desinteresse em um contexto literário distópico. A relação entre Borges e Macedonio revela uma continuidade profunda entre a juventude revolucionária de Borges e sua maturidade literária, na qual as ideias libertárias e distópicas se mantêm como uma estrutura constante na criação de uma nova república crítica inclusiva.

O sociologismo de Sergio Miceli, por outro lado, lança epítetos depreciativos à pedagogia teórica de Macedonio Fernández: “o jovem Borges segue de perto as peripécias políticas e espirituais desse mago politiqueiro” (MICELI, 2012(b), p. 63). Essa crítica de Miceli denota uma tradição mais ampla de desvalorização de figuras literárias inovadoras e politicamente engajadas, especialmente aquelas que operam dentro de um marco de desinteresse crítico. No entanto, essa desvalorização não diminui a importância de Macedonio para a ficcionalização da historiografia literária em Borges. Pelo contrário, Borges valorizava

profundamente as influências de Macedonio, guardando-as nas lembranças de suas paixões revolucionárias que continuaram a ressoar mesmo em sua maturidade cética.

Por fim, a relação entre Borges e Macedonio não é meramente de mestre e discípulo, mas uma colaboração intelectual que persiste ao longo do tempo, integrando as ideias anarquistas e distópicas em uma nova concepção de república crítica. Em "Prólogo a Macedonio Fernandéz" a continuidade entre a juventude revolucionária e a maturidade literária de Borges sublinha a importância de considerar a influência de Macedonio na formação de uma estética e de um pensamento político que desafia as normas estabelecidas, propondo a presidência de uma República literária que permanece em constante crítica ao estado ontológico e identitário de pertencimento.

> Era como si Adán, el primer hombre, pensara y resolviera en el Paraíso los problemas fundamentales. [...]. La esencia onírica del Ser era uno de los temas preferidos de Macedonio, pero cuando yo me atreví a referirle que un chino había soñado que era una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre, Macedonio no se reconoció en ese antiguo espejo y se limitó a preguntarme la fecha del texto que yo citaba […]. Otra habilidad era congraciarse con las comunidades extranjeras; Macedonio, con una soñadora gravedad, nos refería que había dejado en el Club Alemán un volumen descabalado de Schopenhauer, con su firma y con anotaciones a lápiz. De estas maniobras más o menos imaginarias y cuya ejecución no había que apresurar, porque debíamos proceder con suma cautela, surgió el proyecto de una gran novela fantástica, situada en Buenos Aires, y que empezamos a escribir entre todos. [...]. La obra se titulaba *El hombre será presidente*; los personajes de la fábula eran los amigos de Macedonio y en la última página el lector recibiría la revelación que el libro había sido escrito por Macedonio Fernández, el protagonista, y por los hermanos Dabove y por Jorge Luis Borges, que se mató a fines del noveno capítulo, y por Carlos Pérez Ruiz, que tuvo aquella singular aventura con el arco iris, y así de lo demás. En la obra se entretejían dos argumentos: uno visible, las curiosas gestiones de Macedonio para ser presidente de la República; otro, secreto, la conspiración urdida por una secta de millonarios neurasténicos y tal vez locos, para lograr el mismo fin[95] (BORGES, 1996, p. 54-58).

[95] "Era como se Adão, o primeiro homem, pensasse e resolvesse no Paraíso os problemas fundamentais. [...]. A essência onírica do Ser era um dos temas preferidos de Macedonio, mas quando eu me atrevi a contar-lhe que um chinês havia sonhado que era uma borboleta ou que uma borboleta agora sonhava ser um homem, Macedonio não se reconheceu nesse antigo espelho e limitou-se a perguntar-me a data do texto que eu citava [...]. Outra habilidade era conquistar as comunidades estrangeiras; Macedonio, com uma gravidade sonhadora, nos contava que havia deixado no Clube Alemão um volume incompleto de Schopenhauer, com sua assinatura e anotações a lápis. Dessas manobras mais ou menos imaginárias, cuja execução não devia ser apressada, pois precisávamos proceder com muita cautela, surgiu o projeto de um grande romance fantástico, situado em Buenos Aires, e que começamos a escrever juntos. [...]. A obra se chamava *O homem será presidente*; os personagens da fábula eram os amigos de Macedonio, e na última página o leitor receberia a revelação de que o livro havia sido escrito por Macedonio Fernández, o protagonista, e pelos irmãos Dabove e por Jorge Luis Borges, que se matou ao final do nono capítulo, e por Carlos Pérez Ruiz, que teve aquela singular aventura com o arco-íris, e assim por diante. Na obra, entrelaçavam-se dois argumentos: um visível, as curiosas gestões de Macedonio para

A república imaginária de Macedonio seria então uma espécie de distopia irônica, na qual as promessas de imortalidade, transcendência e liberdade do corpo conduzem a uma espécie de indiferença total em relação à realidade imposta pelas convenções do realismo hegemônico. A própria proposta de suicídio, que se dissolve em incerteza, mostra essa república, na qual os atos e as certezas se desfazem, como se nada tivesse realmente peso ou consequência. Assim, o diálogo entre Borges e Macedonio em "Diálogo sobre um diálogo" publicado em *O Fazedor*, denota o colapso dos valores tradicionais do compromisso militante, uma desconexão com a realidade física e um estado quase niilista em que a filosofia e a ironia coexistem, questionando a validade das preocupações ontológicas mais profundas da tradição, inclusive com a morte e o suicídio.

DIALOGO SOBRE UN DIALOGO

> A. — Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anocheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morirse tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba infinitamente la Cumparsita, esa pamplina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.
> Z (burlón). — Pero sospecho que al final no se resolvieron.
> A (ya en plena mística). — Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos[96] (BORGES, 1960, p. 784).

ser presidente da República; outro, secreto, a conspiração tramada por uma seita de milionários neurastênicos e talvez loucos, para alcançar o mesmo objetivo".

[96] "DIÁLOGO SOBRE UM DIÁLOGO
A. — Distraídos em raciocinar sobre a imortalidade, deixamos que anoitecesse sem acender a lâmpada. Não víamos nossos rostos. Com uma indiferença e uma doçura mais convincentes que o fervor, a voz de Macedonio Fernández repetia que a alma é imortal. Ele me assegurava que a morte do corpo é completamente insignificante e que morrer deve ser o fato mais nulo que pode acontecer a um homem. Eu brincava com o canivete de Macedonio; abria e fechava-o. Um acordeão vizinho tocava infinitamente 'La Cumparsita', essa tolice consternada que agrada a muitas pessoas, porque lhes disseram que é antiga... Eu propus a Macedonio que nos suicidássemos, para discutir sem incômodos.
Z (sarcasticamente). — Mas suspeito que, no final, vocês não tomaram essa decisão.
A (já em plena mística). — Francamente, não me lembro se naquela noite nos suicidamos".

CAPÍTULO 3

FOUCAULT E COLERIDGE NA METAFÍSICA FANTÁSTICA DE BORGES[97]

2. 1 Politicidade quântica das partículas

A literatura de Borges mantém uma relação complexa com os contextos autoritários nos quais foi produzida, sendo frequentemente convocada pela crítica a responder politicamente, tanto pelo que silencia quanto pelo que expressa, desafiando a moralidade determinista. Algumas movimentações na pluralidade dos imaginários borgeanos continuam a ser feridas abertas na institucionalização de nossas práticas críticas cotidianas. Borges, ou pelo menos seus personagens como Menard, Funes, os precursores, o escritor e a tradição, são frequentemente apresentados como ilustrações humorísticas ou formalmente inovadoras nas aulas de humanidades no Brasil, mas há um desconhecimento geral sobre a profundidade política de sua obra.

A obra de Borges é constantemente desafiada a se posicionar politicamente, muitas vezes enfrentando críticas por suas aparentes omissões ou por desvirtuar o bem agir moralmente pré-determinado. Essa tensão mostra a complexidade de sua produção literária, que frequentemente perpassa os limites da moralidade e da ética dentro de contextos autoritários. Em entrevista, Noé Jitrik discute a exaustão crítica em relação a Borges, destacando a dificuldade de trazer novas interpretações a um autor tão citado (KEFALA; JITRIK, 2008, p. 3). Jitrik sugere que novas dimensões críticas podem emergir desse objeto de estudo aparentemente exaurido, especialmente porque a própria autoria de Borges permite interpretações que ultrapassam as delimitações do realismo e do irrealismo, abrindo um leque infinito de possibilidades.

Os argumentos de Jitrik sugerem que encaremos essa irregularidade na obra de Borges, especialmente porque sua teorização se insere em um contexto que se pretende um dos mais populares e inclusivos da literatura. Mas até onde iria a elasticidade política dos aspectos mais sombrios dessa mitologia subalterna? Não alheios às temporalidades, não apenas no interior da

[97] Não confundir o fantástico-metafísico em Borges com a categorização latino-americanista da época do boom que ficou conhecida como realismo-mágico, com seus representantes reconhecidos e premiados no centro, sobretudo pela acentuação da representação da cor local e traçados exóticos amplamente aceitos pela canonização da hegemonia crítica.

obra, mas nas relações dessas com as imagens canonizadas que se projetam na exterioridade, resta-nos desvendar o que esse gigantesco panteísmo autoral, que já se esbarra em formulações engessadas e dadas como definitivas, ainda tem a movimentar.

> A literatura fantástica torna-se, assim, um gênero profundamente subversivo, não apenas em seu aspecto temático, mas também no nível estilístico, já que altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade, postulando a descrição de um fenômeno impossível dentro desse sistema. Assim, o discurso do narrador de um texto fantástico, profundamente realista na evocação do mundo em que se desenvolve sua história, torna-se vago e impreciso quando enfrenta a descrição dos horrores que assaltam esse mundo, e não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem tão possíveis quanto sugestivas suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar tais horrores a algo real que o leitor possa imaginar" (ROAS, 2014, p. 56).

Ao se tratar de historicidades, o biografismo "realista" e a literatura como documentalismo, ou como prova institucionalizada de uma verdade para iniciados, fascinam aqueles que tentam resgatar o contexto da inteligência de Borges em contato com um campo de saber mais expansivo, como podemos ver nos sociologismos uspianos inspirados em Pierre Bourdieu e Max Weber. No entanto, esse não é nosso percurso. Ainda no âmbito da relação com a história, abriremos outras vias em diálogo com a fenomenologia política de Michel Foucault.

Nossa proposta não se restringe à rede intelectual convencional, nem se limita a ser uma mera atualização de idealismos ou relativismos metafísicos. Em vez disso, buscamos esclarecer a obra de Borges através de uma lente que considera a complexidade e a profundidade de suas interações com a história e a política. Essa abordagem está exemplificada no conto/ensaio/crítica "A flor de Coleridge" publicado em *Outras Inquisições* (1952)[98], no qual Borges projeta a parábola do grande gênio romântico e suas implicações para a relação autor-leitor. Borges, ao movimentar e se digladiar com as personificações solidificadas do grande gênio romântico, aborda as fontes do maravilhoso que ficcionalizam os encontros entre autor e leitor. Essas interações ocorrem nos espaços sombrios de uma autoria contemporânea e politicamente controversa. Borges reconhece a necessidade constante de significações e reprocessamentos progressivos para recriar uma ficção crítica em um contexto tido como assustadoramente distópico.

[98] De acordo com Nicolás Helft, "A flor de Coleridge" foi publicado pela primeira vez em 1945 (HELFT, 1997, p. 186).

Michel Foucault, ao investigar a figura autoral, especialmente como leitor atento de Borges, destaca a complexidade e a instabilidade dessa figura. Em sua análise da "função autor", Foucault argumenta que a identidade do autor é uma construção contingente, moldada e contestada pelas dinâmicas de poder e saber que permeiam o campo discursivo. A "função autor" não é um mero nome próprio ou um ponto de origem estático; é uma função que organiza o discurso, atribuindo-lhe coerência e, simultaneamente, delimitando os limites de sua legibilidade e autoridade. No entanto, enquanto Foucault focaliza as maneiras pelas quais a função autoral é instrumentalizada dentro dessas dinâmicas, Borges, através de sua obra, desafia e subverte essas mesmas estruturas, problematizando o conceito de autoria de maneiras que ampliam as reflexões foucaultianas.

Borges não apenas ficcionaliza a autoria como um construto teórico; ele encarna em suas narrativas uma desconstrução ativa da figura autoral, frequentemente desfazendo as fronteiras entre o autor, o narrador e o personagem, dissolvendo a identidade autoral em um jogo de espelhos múltiplos. Suas ficções questionam a própria necessidade de um autor centralizado e coeso, oferecendo ao leitor um labirinto de perspectivas em que o conceito de um autor soberano se dissolve. Dessa forma, Borges avança na direção de uma crítica mais radical do que a proposta por Foucault, sugerindo que a autoridade do autor pode ser não apenas contestada, mas totalmente destituída de seu papel prescritivo.

A própria trajetória de Foucault ilustra, de maneira trágica, o alto custo da exposição corporal nas lutas políticas e ideológicas, especialmente quando ele rompe com a bolha protetora que comumente separa a academia dos desafios concretos das ruas (FOUCAULT, 2009). Essa ruptura revela um Foucault que, por um breve período, se alinha aos movimentos revolucionários, expondo-se fisicamente e politicamente de uma forma que transcende o intelectual teórico. Esse movimento demonstra, em parte, a maneira como Borges, em sua escrita, também se coloca em uma posição de vulnerabilidade nas ruas, ao desafiar as normas estabelecidas tanto no campo literário quanto no campo político.

Ao examinarmos Borges à luz da "função autor" foucaultiana, vemos que Borges não apenas ilustra, mas radicaliza essa teoria, ao transformar o autor em uma figura não apenas contestada, mas também dispensável. A obra de Borges desafia os leitores a reconsiderarem o que significa ser um autor e, por extensão, o que significa criar e consumir literatura em um mundo onde as verdades e as identidades são fluídas e instáveis. Nesse sentido, Borges se posiciona não apenas como um participante nas discussões sobre autoria e poder, mas como um revolucionário literário que, através de sua escrita, desmonta as próprias bases sobre as quais essas discussões se assentam.

A reflexão sobre o trabalho braçal da periferia, que sustenta e, simultaneamente, desconstrói as estruturas consolidadas do centro, encontra eco na "divisão internacional do trabalho" borgeana, conforme analisado por Idelber Avelar (2011). A crítica de Borges possui um caráter desestabilizador que expõe o lado obscuro da racionalidade moderna, revelando suas ligações com formas autoritárias, como o totalitarismo e o marxismo soviético. Essa crítica não é apenas uma denúncia das estruturas opressivas, mas também uma exposição das falácias e contradições internas da modernidade, algo já intuído pelos pensadores franceses pós-estruturalistas de 1968, como Michel Foucault e Gilles Deleuze. Ao lançar luz sobre essas contradições, Borges não apenas questiona o centro, mas coloca em evidência as dinâmicas de poder globais e as interconexões entre centro e periferia, desafiando as narrativas dominantes que tendem a marginalizar as vozes periféricas.

A partir de uma leitura que se enraíza em um contexto político local, a abordagem teórica de Borges alcança um status pós-colonialista de resistência. Essa transição teórica busca superar a ontoteologização da aparente apostasia política de sua obra e expandir o alcance de sua atividade criativa para além dos limites estritamente literários. Borges se engaja criticamente nos realismos performáticos de seu tempo, analisando as tensões entre a ficção e a realidade, a história e a narrativa, de uma forma que não reflete, mas ativa uma resistência às narrativas hegemônicas. Sua crítica literária, longe de ser meramente estética, envolve uma participação ativa na reconfiguração das relações de poder e saber, posicionando-se como um interlocutor fundamental na desconstrução das estruturas de dominação.

Por sua vez, a ética da crítica literária de Borges não segue um caminho moralizante nem se submete a uma conceitualização positiva, linear e unitária. Ao invés disso, sua abordagem é caracterizada por uma recusa em aderir a princípios morais fixos ou a um humanismo que, embora nobre em suas intenções, revela-se insuficiente diante da complexidade e da ambiguidade da própria condição humana. George Steiner (1988), em consonância com o narrador borgeano de "Deutsches Requiem", questiona a eficácia da literatura como uma "pedagogia da natureza" e uma "tragédia do belo", desafiando a noção de que a educação literária pode, por si só, assegurar a "alfabetização humanista" do homem. Steiner observa: "A barbárie predominou no próprio berço do humanismo cristão, da cultura renascentista e do racionalismo clássico. Sabemos que alguns dos homens que conceberam e administraram Auschwitz foram educados lendo Shakespeare ou Goethe, e continuavam a lê-los" (STEINER, 1988(a), p. 23).

Essa constatação de Steiner coloca em xeque a crença na literatura como um baluarte inquestionável da moralidade e da civilização. A revelação de que alguns dos arquitetos de

Auschwitz, responsáveis por atos de brutalidade extrema, eram homens formados na tradição humanista evidencia a falibilidade desse modelo educativo. A literatura, portanto, não pode ser vista como um instrumento garantidor de virtude moral; ela é, antes, um campo de averiguação das profundezas contraditórias da natureza humana. Para Borges e Steiner, a literatura não funciona como uma garantia de valores elevados e sublimes, mas como um espelho crítico que tanto pode expor a grandeza quanto a degradação da condição humana.

Borges, com sua visão distópica e irônica, desafia a concepção de que a cultura clássica ou a educação literária possuem um poder redentor inato. Em suas narrativas, ele frequentemente problematiza a figura do leitor ideal, desafiando-o a reconhecer que o entendimento e o conhecimento não necessariamente conduzem a uma vida virtuosa ou eticamente superior. A literatura, em Borges, é um território onde a verdade e a falsidade, o bem e o mal, o sublime e o grotesco coexistem sem hierarquia moral clara, sugerindo que a leitura de grandes obras, por si só, não imuniza o indivíduo contra a barbárie.

Steiner, ao refletir sobre a tragédia do belo, aponta para a profunda ironia de que as mesmas obras que celebram os ideais humanistas também podem coexistir com, e até mesmo ser usadas para justificar, atos de extrema desumanidade. Essa dicotomia evidencia que a literatura não opera em um vácuo moral; ela é intrinsecamente ambivalente, capaz de inspirar tanto o melhor quanto o pior no ser humano. Nesse sentido, a crítica literária de Borges e Steiner sugere uma visão desencantada, porém realista, da capacidade da cultura literária de moldar a ética humana.

Em nossas hipóteses sobre as inovações estéticas que ressoam com o espírito libertário no frequentemente desacreditado Borges adulto, surge a necessidade de questionar as delimitações éticas presentes nos aparatos artísticos de um escritor que, ao longo de sua carreira, flerta com autoritarismos e dialoga com formas estéticas associadas ao conservadorismo. Abordar esse aspecto da autoria borgeana é crucial, não apenas porque é frequentemente negligenciado, como se fosse irrelevante para o conjunto de sua obra, mas também porque parece escapar à investigação crítica, como se as temporalidades do jovem Borges inevitavelmente eclipsassem o estilo distópico clássico do Borges maduro.

As inovações estéticas que emergem no Borges adulto exigem uma análise mais minuciosa, pois elas desafiam a percepção convencional de sua trajetória literária. Borges, longe de se acomodar em fórmulas estabelecidas, continuou a inventar novas formas e temas, demonstrando um persistente desejo de experimentação e renovação. Mesmo em sua fase política mais madura, que muitas vezes é subvalorizada, encontramos elementos de uma estética

que pode ser interpretada como libertária, marcada por uma crítica radical das estruturas de poder.

Essa fase madura de Borges, frequentemente associada a posturas conservadoras, não deve ser simplificada ou desconsiderada. Pelo contrário, ela oferece um terreno fértil para examinar como suas escolhas estéticas e temáticas dialogam com os contextos políticos e ideológicos de sua época. Borges, nesse período, parece engajado em uma acentuação das ambiguidades e paradoxos do poder, utilizando-se de formas estéticas que, à primeira vista, poderiam parecer alinhadas com o conservadorismo, mas que, sob um exame mais atento, revelam uma complexidade libertária que desafia classificações fáceis.

A ética nos aparatos artísticos de Borges, especialmente à luz de seu envolvimento ocasional com ideologias autoritárias, oferece um campo fértil para investigação crítica. As formas estéticas que Borges adotou em suas obras, frequentemente vistas como alinhadas ao conservadorismo, revelam uma interação complexa entre estética e política. É fundamental entender como essas formas podem, simultaneamente, comunicar com o conservadorismo e subvertê-lo, revelando uma profundidade ética que transcende as aparências morais superficiais e desafia as concepções tradicionais de identitarismo.

Estudos recentes sobre esse tema, conduzidos por críticos como Annick Louis, Julio Premat e Alberto Moreiras, destacam a relevância de reavaliar a "divisão internacional do trabalho intelectual" em Borges, conceito que foi aprofundado por Idelber Avelar. Nesse contexto, surge a questão de uma divisão "assimétrica e hierárquica" das potencialidades cognitivas entre uma crítica inovadora e o conservadorismo frequentemente negligenciado de Borges. A crítica deve, portanto, perguntar: em que consiste essa desvalorização da crítica e da historiografia hegemônicas que favorecem a invisibilidade do político para preservar um discutível purismo estético formalista?

A desvalorização da crítica e da historiografia hegemônicas ocorre quando as interpretações dominantes marginalizam aspectos importantes da obra de Borges, restringindo-a a um purismo estético que obscurece suas dimensões políticas. O foco excessivo na pureza formal pode resultar na invisibilidade do político, ignorando como Borges engaja-se com um descompromisso distópico que questiona tanto o autoritarismo quanto as ideologias dominantes. É crucial reconhecer a multifacetada complexidade da obra de Borges, na qual a crítica ao poder e às convenções não é apenas um subtexto, mas um componente vital de sua produção libertária.

Essa invisibilidade do político na obra de Borges, muitas vezes justificada pelo temor de macular um suposto purismo estético, revela uma tensão significativa ao abordar sua

trajetória intelectual. Borges, ao longo de sua vida, cultivou um liberalismo e um anarquismo singulares, que não se afastam necessariamente dos imoralismos, mas os acentuam como parte da condição humana. Essa abordagem destemida, que recusa a limitação aos valores morais tradicionais ou a um bem-querer crítico, constitui talvez o aspecto mais perturbador e provocativo de sua obra.

Idelber Avelar, em sua análise, identifica em Borges uma "representação da natureza indecidível do encontro ético" (AVELAR, 2011, p. 166), em que a ética é concebida não como um conjunto de normas universais, mas como uma expressão de liberdade crítica, subjetiva e singular. Essa visão vai além da categorização moralista, desafiando a noção de uma ética prescrita e normativa. Borges, em seus textos, frequentemente apresenta dilemas éticos sem resolução clara, propondo uma visão de mundo na qual a crítica e a liberdade individual se sobrepõem a qualquer forma de dogmatismo.

Dessa maneira, defendemos que a distopia libertária persiste mesmo no Borges maduro. Essa continuidade distópica se manifesta na "coexistência crítica nos tempos" (termo de James Clifford *apud* Idelber Avelar, 2011) duvidosos do conservadorismo. A obra de Borges, ao avançar por um ceticismo investigador, desestrutura ainda mais as verdades consolidadas na ficção. A trajetória liberal de Borges no contexto latino-americano frequentemente flerta com momentos de impasses cruciais sobre o destino da fundação da democracia na região. Sua obra mostra as complexidades e desafios de fundar e manter a democracia em um ambiente político instável. Na possível divisão internacional dessa forma de trabalho, tão desconhecida na periferia, uma historiografia em Borges poderia ser escrita segundo a perspectiva de Jameson (2008), que inquire sobre o espaço-tempo da crítica, em que o real é simultaneamente não-representável e inescapável. Nesse espaço mais fluido para temporalidades e realismos, Jameson (2011) argumenta que "moralizar não é um modo muito efetivo de lidar com esses sintomas, nem mesmo com o próprio fim da temporalidade" (JAMESON, 2011, p. 206).

Nossa teorização sobre os encontros políticos propiciados pela hospitalidade de um lar solidificado em vertigem dessublimável permite que um Borges pós-colonialista coexista na mesma distopia criativa de sua maturidade des-interessada. Esse encontro entre diferentes temporalidades e perspectivas críticas sugere uma valorização dessa economia, escavando a profundidade inflacionária de um não-lugar realista, que expressa perplexidade política nos respiros distópicos da *nadería* do fictício. George Steiner (1988(b)) fala de um "gênero pitagórico" que parece aproximar-se da hospitalidade que apresentamos em relação ao lar crítico de Borges, combinando esperança visionária, silêncio, anarquia e panfletarismo. Essa explosividade da "energia irreconciliada dentro do repouso" (*Ibidem*, p. 110) se manifesta no

interior do próprio tabu conservador, já que a ficção dilui a maciça esfera nominalista da moralidade ontológica hegemônica. Portanto, ao analisar a obra de Borges sob a perspectiva da divisão internacional do trabalho intelectual e das reflexões de Jameson sobre o espaço-tempo da crítica, percebemos que a moralização é inadequada para lidar com as complexidades de sua obra. A hospitalidade crítica que permite a coexistência das faces liberal e conservadora sugere uma nova forma de entender a interação entre política e estética em sua literatura.

É inegável que Borges, em momentos de sua vida, apoiou regimes autoritários, incluindo ditaduras truculentas. No entanto, essa postura política não anula a complexidade de sua obra literária, que frequentemente desafia a cristalização desses mesmos autoritarismos. Borges responde ao choque realista da ficção com uma arte que subverte e questiona, criando narrativas que lutam contra a fixação das ideias totalitárias. Esse paradoxo é fundamental para compreender a profundidade e a ambiguidade de sua produção literária, no qual o caráter panfletário não se limita a um discurso direcionado aos convertidos, mas se expande para um diálogo com um público amplo e diversificado.

O panfletarismo em Borges, longe de ser uma mera propaganda ideológica, está profundamente enraizado em sua capacidade de conectar-se com o barulho das ruas, engajando-se com questões políticas e sociais de forma que transcende o mero alinhamento partidário. Sua literatura é assombrosamente popular e acessível, alcançando um público vasto. Esse alcance está profundamente enredado na imaginação irrealista e na fantasia do horror que Borges emprega, convocando os leitores a participarem de uma comunidade crítica que transcende a simples adesão ou rejeição política ao bem e o mal.

Através de sua narrativa, Borges convida tanto o apoio quanto a oposição, assegurando uma perpetuação quase pandêmica da ação imaginativa que concretiza a paginação de outros mundos possíveis na história da literatura. Sua obra se torna um espaço onde o leitor é chamado a se engajar ativamente, seja para apoiar suas visões, seja para desafiá-las, criando um diálogo contínuo e dinâmico. Esse diálogo é fundamental para a forma como Borges escreve a história, utilizando a ficção para abrir espaços de liberdade crítica, evitando a censura e preservando a integridade de seu pensamento.

No clássico *El Precursor Velado*, Daniel Balderston (1985) relata que R. L. Stevenson e Borges atribuem grande importância à imaginação participativa, como a que as crianças têm ao se sentirem coautoras nas fantasias e aventuras dos personagens que leem. “Nuestros primeros amigos en la tierra de los relatos son siempre los más reales”[99] (STEVENSON *apud*

[99] “Nossos primeiros amigos na terra dos relatos são sempre os mais reais”.

BALDERSTON, 1985, p. 22). Esse conceito de imaginação participativa na infância é fundamental para compreender como Borges engaja seu público de forma profunda e significativa, tornando-os parte ativa na crise das representações dos realismos em uma narrativa fantástica francamente dessublimada.

Nossa hipótese é que um Borges revolucionário encontra-se latente dentro do armário conservador, revelando um constante diálogo entre o jovem revolucionário e o autor maduro, e vice-versa. Essa figura multifacetada assemelha-se a um carnaval de rua dançado por Mr. Hyde e Dr. Jekyll, no qual as identidades opostas coexistem e se alternam em uma coreografia complexa. Essa dualidade permite analisar a obra de Borges em diversas dimensões temporais e ideológicas, desafiando as leituras simplistas que tentam reduzi-lo a uma única posição política ou estética.

Ao longo de sua vida, Borges manteve uma comunicação interna entre suas diferentes fases: o jovem entusiasta do compromisso, radical apoiador da Revolução Russa, leitor das utopias de Walt Whitman e das distopias de Edgar Allan Poe, e o homem maduro que, em diferentes momentos, apoiou a ditadura argentina para, posteriormente, condená-la. Essa parábola interna de Borges não segue uma linearidade previsível, mas se enreda em uma complexidade que desafia simplificações e que, muitas vezes, resiste à categorização binária entre conservadorismo e progressismo.

Para compreender essa dualidade de forma mais matizada, é crucial reconhecer que Borges, em meio a tantos enviesamentos e reviravoltas, revela um alvorecer de contestação contra os limites oficialistas do que se apregoa como democracia, inclusão e hospitalidade. Em sua obra, Borges frequentemente desafia as noções estabelecidas de poder e autoridade, questionando os fundamentos da democracia oficialista e sugerindo que as verdadeiras ameaças à liberdade frequentemente residem nas estruturas que alegam protegê-la. Sua crítica estética, portanto, não se alinha rigidamente a um posicionamento político fixo, mas se articula como uma reflexão profunda e multifacetada sobre o poder, a liberdade e o papel da autonomia da arte em resistir à opressão. Portanto, ao considerar a complexidade de Borges, percebemos que ele incorpora tanto elementos revolucionários quanto conservadores, em uma dança constante entre o maduro e o novo, o radical e o tradicional.

Após anos de recepção crítica e processo de canonização, a narrativa de Stevenson, *O Médico e o Monstro*, deixou de ser lida meramente como um enigma policial; já sabemos desde o início que Mr. Hyde é Dr. Jekyll. O mistério do disfarce das personagens, antes um dos principais atrativos da história, perde seu impacto como revelação na atualidade. Analogamente, a obra de Borges pode ser vista sob essa mesma lente da dualidade familiar, na

qual a máscara da coexistência de tempos entre um jovem revolucionário e um conservador maduro se revela uma constante rica em significados. Essa dualidade, contudo, não deve ser entendida como uma mera fusão simplista de opostos, mas como uma tensão renovada e incessante que recusa qualquer resolução ou síntese definitiva.

Em vez de reduzir a narrativa a um conflito resolvido, Borges, como Stevenson, instala-se em uma metodologia ficcional que transcende as limitações das formas convencionais de análise crítica. A tensão entre forma e conteúdo na obra de Borges resiste ao esgotamento crítico, desafiando continuamente as tentativas de categorização e simplificação. Essa tensão, longe de ser uma falha teórica, é uma das suas maiores forças: o desvelamento estrutural de sua escrita e a crítica transversal que emerge de sua obra continuamente atravessam os polos opostos do fictício, como um relâmpago que ilumina brevemente sem se fixar em uma ontologia rígida ou uma identidade epistemologicamente estática.

O espelhamento da vertigem em Borges transforma a metaforização em algo que transcende o espaço fechado da metafísica, alcançando as dimensões abertas da realidade dessublimada das ruas. Essa característica cria indeterminações que fazem a historiografia distópica causar espanto ao que estava previamente determinado, não apenas através da negatividade desvelada nas artimanhas imperialistas da economia da divisão internacional do trabalho, mas também na positividade da própria aventura política dessublimada.

Essa característica cria um campo de indeterminações que desafia as certezas estabelecidas, tanto na ordem política quanto na epistemológica, dando origem a uma historiografia distópica que provoca espanto e questionamento. Em vez de reafirmar os discursos dominantes, Borges emprega a vertigem narrativa para expor as artimanhas imperialistas, como aquelas presentes na economia global da divisão internacional do trabalho, revelando as profundas injustiças e desigualdades que permeiam as hierarquias ontológicas. A negatividade que ele desvela não é uma crítica superficial; é uma análise incisiva que expõe as bases frágeis e os paradoxos das hegemonias.

No entanto, a abordagem de Borges vai além da simples revelação das negatividades sistêmicas. Sua obra também captura uma positividade inerente à aventura política dessublimada, na qual a dessublimação atua como um processo que desmantela as ideologias rígidas e abre caminho para novas formas de imaginar e engajar-se com o mundo. Esse engajamento não é direcionado por um imperativo moralizante, mas por uma abertura radical à multiplicidade de perspectivas e possibilidades.

Em Borges, o sublime é frequentemente convocado a descer de seu pedestal entre o desencanto e a euforia revolucionária. Essa descida desfoca a consolidação de um lugar poético

por excelência, como a beleza de uma flor romântica, que agora se materializa no espelho realista do horror. A obra de Borges assim se engaja tanto com as dimensões estéticas quanto políticas, criando uma dinâmica na qual a beleza e o horror coexistem e digladiam. A beleza, em sua obra, não é uma fuga do horror, mas uma parte integral dele, como se cada flor carregasse em si a sombra de sua própria destruição. A indeterminação em sua obra também pode ser vista como uma forma de tecer uma historiografia dos sonhos. Essa abordagem desafia, portanto, as expectativas tradicionais de narrativa histórica, ao mesmo tempo que engaja o leitor em uma aventura imaginativa e ao mesmo tempo acessível da política.

Assim como na obra de Stevenson, "A flor de Coleridge" evoca uma multiplicidade de simbologias e miragens que atravessam o século XIX, oferecendo a possibilidade de existir como um "outro" *otro* — um terceiro escritor, posicionado entre o autor e o leitor, ou talvez, não ser nenhum deles. Esse posicionamento permite desvendar as peculiaridades e historicidades da narrativa, enquanto a "realidade" se apaga e renasce em novas condições fenomenológicas e políticas, desafiando qualquer direcionamento ou determinismo teleológico.

A flor pode emergir do Paraíso através do sonho etéreo de um leitor apaixonado, mas logo se depara com o duro realismo da escrita e da imagem, que devem ser reconstruídas em uma era marcada pelo tecnicismo e pelo autoritarismo da modernidade. Nesse cenário, a tensão entre o idealismo romântico e as realidades implacáveis da modernidade se torna palpável, mostrando um confronto entre o efêmero e o concreto, o imaginário e o material.

Essa dualidade substancializa os horrores descritos tanto por H.G. Wells quanto por Michel Foucault, na qual a modernidade tecnocrática e disciplinar impõe suas regras sobre a imaginação e a liberdade individual. No entanto, é justamente nesse choque entre a fantasia e a realidade que se encontra a fundação de uma moral republicana periférica, caracterizada por uma constante invisibilidade política.

No republicanismo de Borges, diferentemente da leitura infantil emergente dos cenários vitorianos de Stevenson, somos confrontados com um questionamento sobre as ilusões que nutrimos ao olhar retrospectivamente como críticos e historiadores. Borges nos apresenta a flor especular — já murcha e perecível — que simboliza a falência dos espelhamentos repetitivos e catastróficos do "mesmo". Essa imagem desafia a crítica contemporânea a romper com a reprodução incessante de padrões históricos, instigando uma busca por novas formas de interpretação e resistência diante das temporalidades cíclicas que permeiam a teoria da história.

A repetição, conforme Borges sugere, não é apenas uma questão de redundância, mas um fenômeno que ameaça sufocar a inovação crítica e a capacidade de reação ao presente. A flor de Borges, um símbolo da inevitável decadência e do desgaste, questiona a capacidade da

crítica de sair dos padrões convencionais e imaginar alternativas que transcendem o espelho deformador da tradição. Essa dinâmica se faz presente na figura do narrador borgeano, que vê na história não uma progressão linear e redentora, mas um ciclo de erros e frustrações perpetuados pela inércia das interpretações convencionais.

No contexto literário, Borges classifica H.G. Wells como um visionário que captura a astrofísica do horror, elevando a ficção científica a um campo de reflexão existensiva e histórica. Borges escreve: "El protagonista de Wells, a diferencia de tales espectadores proféticos, viaja físicamente al porvenir. Vuelve rendido, polvoriento y maltrecho; vuelve de una remota humanidad que se ha bifurcado en especies que se odian [...]; vuelve con las sienes encanecidas y trae del porvenir una flor marchita. Tal es la segunda versión de la imagen de Coleridge"[100] (BORGES, 1952, p. 640). Esse trecho evidencia a capacidade de Wells de não apenas imaginar futuros distantes, mas de concretizar realidades tangíveis em que a humanidade se degrada e se reinventa em formas que espelham seus medos e antagonismos mais profundos.

A figura do protagonista de Wells, retornando exausto, coberto de poeira e visivelmente marcado pelas intempéries do futuro distópico, encapsula o custo físico e emocional de explorar o desconhecido. O retorno com uma flor murcha não é apenas um símbolo de esperança efêmera; é uma imaginação pungente da decadência inevitável, da passagem do tempo e da fragilidade das aspirações humanas diante de um futuro que não cede facilmente às promessas de progresso e redenção. A flor murcha se torna, assim, uma metáfora poderosa para a condição humana, para o desgaste das utopias e para o confronto com a dura realidade de um mundo que frequentemente trai seus sonhos.

É instigante examinar a contraparte realista que Borges oferece à imagem revolucionária e idealista do futuro, como concebida pelo poeta romântico Samuel Taylor Coleridge. Enquanto Coleridge, imerso em sua visão romântica, imagina o futuro com uma aura de transformação sublime e esperançosa, Borges adota um realismo austero e dessublimado que se distancia das idealizações. Em seus ensaios, Borges inicia a crítica de uma literatura utópica que se desprende das amarras tradicionais de autoria, obra e contexto, recusando-se a ser meramente um reflexo documental da realidade narrada. Essa abordagem permite a ele enxergar as utopias literárias não como propriedades de seus autores ou produtos de seus tempos, mas como fenômenos

[100] "O protagonista de Wells, ao contrário desses espectadores proféticos, viaja fisicamente ao futuro. Retorna exausto, empoeirado e maltratado; retorna de uma humanidade remota que se bifurcou em espécies que se odeiam [...]; retorna com as têmporas grisalhas e traz do futuro uma flor murcha. Essa é a segunda versão da imagem de Coleridge".

culturais e sociais que transcendem suas origens autorais e se tornam autônomas em sua significação.

Ao contrastar a visão utópica de Coleridge com a distopia de H.G. Wells, Borges desafia a percepção convencional de progresso e regressão, de ação e reação, que muitas vezes orientam a leitura da história da literatura. Na obra de Wells, a bifurcação da humanidade em espécies antagônicas simboliza uma crítica incisiva à ideia de evolução linear e teleológica, que pressupõe um desenvolvimento constante e positivo da condição humana. Esse cenário distópico vai além de uma simples especulação futurista; ele se torna uma metáfora das divisões e conflitos inerentes à própria historiografia, mostrando as tensões e rupturas que atravessam o tecido social.

Borges, ao rejeitar a simplificação autoral e a categorização documental, abre caminho para uma abordagem da literatura que é menos sobre a fixação em verdades autoritativas e mais sobre a constatação distópica das incertezas e das ambiguidades. Ele convida o leitor a reconsiderar as narrativas do passado e do futuro não como reflexos diretos da sociedade contemporânea, mas como espaços de crítica e de revolução libertária que resistem a serem reduzidos ao afunilamento de respostas aos contextos de suas criações.

A proposta de uma historiografia literária em Borges é profundamente subversiva e revolucionária, especialmente quando aborda os mistérios da metaforização quântica, nos quais uma "flor futura" se apresenta como uma entidade tão real e, ao mesmo tempo, tão indefinida e potente quanto as partículas de um átomo. Borges sugere: "la contradictoria flor cuyos átomos ahora ocupan otros lugares y no se combinaron aún"[101] (*Ibidem*, p. 640), insinuando que a realidade futura é maleável e sujeita a reconfigurações constantes, semelhante ao comportamento imprevisível das partículas subatômicas. Esse conceito propõe que o futuro da história da literatura é igualmente incerto, em constante movimento, e pronto para ser reescrito por novas forças criativas.

Borges imagina uma história literária que se desdobra nos não-lugares da literatura, rompendo com as convenções tradicionais de autoria e propriedade intelectual. Em sua visão, as barreiras territoriais e identitárias se dissolvem em uma vasta "democracia literária", na qual o ato de escrever transcende a identidade do autor, permitindo uma desidentificação das propriedades científicas da autoria. Essa reimaginação da história literária desestabiliza as noções de originalidade e propriedade, propondo um espaço onde os escritores podem se

[101] "a contraditória flor cujos átomos agora ocupam outros lugares e ainda não se combinaram".

reinventar e transformar em qualquer gênio literário que desejarem, desatando as limitações impostas por suas próprias identidades e contextos ontológicos.

Essa abordagem radicalmente inclusiva não apenas desafia os cânones literários, mas também cria um terreno fértil para a diversidade de interpretações e contribuições literárias. Ela permite que os desentendimentos e tensões políticas dentro das formas ficcionais gerem suplementos inesperados e novas possibilidades de diálogo. Por exemplo, o conservadorismo de Thomas Carlyle poderia coexistir em um multiverso paralelo à beleza pluralista de Walt Whitman, criando uma tensão produtiva que transcende as dicotomias rígidas e abre espaço para uma complexidade maior.

Ao conceber um multiverso literário, Borges desafia a tendência de petrificar as subjetividades em categorizações totalizantes e neutras. Em vez de uma narrativa universal e estática, ele promove a continuidade dos conflitos e das interações entre múltiplas vozes, nas quais o exato oposto de si mesmo – o "outro" – não é um complemento facilmente identificável e sublimado pela compaixão autoritária, mas uma parte integrante e dinâmica do desentendimento político. Essa coexistência de perspectivas, muitas vezes contraditórias, evita a simplificação da subjetividade em uma neutralidade panteísta, ao invés disso, celebra a tensão contínua e a fricção que impulsionam a literatura e a história.

A metaforização quântica da "flor futura" em Borges simboliza a ideia de uma transformação contínua, em que cada elemento literário está em um estado de potencialidade, esperando para se combinar de maneiras inéditas e gerar novos significados. Após o horror que se renova, a poética de Borges parece se teletransportar para um infinito de criação e crítica, no qual os átomos da *mímesis* podem religar-se aos fracassos das distopias críticas, assegurando o futuro da ficcionalidade. Borges escreve em "O sonho de Coleridge" publicado em *Outras Inquisições* 1952[102]: "Si este hecho es verdadero, la historia del sueño de Coleridge es anterior en muchos siglos a Coleridge y no ha tocado aún a su fin"[103] (BORGES, 1952, p. 643). Essa afirmação sugere que os sonhos e visões poéticas transcendem suas épocas, continuando a influenciar tanto o presente quanto o futuro, independentemente das limitações impostas pelo tempo.

No entanto, Borges não propõe uma totalização anacrônica das temporalidades do século XIX, nem sugere que a probabilidade de concretização do contexto de uma época

[102] De acordo com Nicolás Helft, "O sonho de Coleridge" foi publicado pela primeira vez em 1951 (HELFT, 1997, p. 164).
[103] "Se este fato é verdadeiro, a história do sonho de Coleridge é anterior a Coleridge por muitos séculos e ainda não chegou ao seu fim".

determine ou dirija diretamente o desenrolar da narrativa. Em vez disso, ele oferece uma visão de constante movimentação de autorias, na qual uma profunda variabilidade de fantasmagorias materialistas se projeta, evitando permanecer como ruínas de uma nostalgia identitária por um passado ontológico irrecuperável. Borges desafia a ideia de uma narrativa fixada em uma temporalidade específica, propondo que a história e a ficção são campos abertos a uma contínua reconstrução, na qual as figuras do passado se manifestam de novas maneiras no presente e no futuro.

Essa ideia se torna evidente quando Borges escreve: "cabe suponer que el alma del emperador, destruido el palacio, penetró en el alma de Coleridge, para que éste lo reconstruyera en palabras, más duraderas que los mármoles y metales"[104] (*Ibidem*, p. 644). Aqui, Borges sugere que as grandes obras e as figuras históricas podem transcender a destruição física e serem perpetuadas através da literatura, que possui uma durabilidade superior a qualquer monumento material. As palavras, em sua visão, não apenas preservam, mas também reconstroem o que foi perdido, conferindo uma nova vida e significado às ruínas do passado. Isso implica uma visão de resiliência da escrita da história na criação literária, na qual os autores são capazes de reconstruir e reinventar realidades, transformando ruínas em novas formas de expressão.

É relevante suspeitarmos que um contato direto com a jovialidade efervescente das ruas, que continua a consumir Borges mesmo em momentos de baixa produtividade e de posições politicamente contestáveis segundo a velha guarda materialista, sempre lutará por distopias libertárias nas memórias das leituras narradas, garantindo a continuidade da história. Devemos sempre repensar a cristalização fenomenológica da criação libertária em Borges. Após os átomos políticos se dispersarem em todas as direções, eles tendem a procurar uma "poética do começar" (SLOTERDIJK, 2010), em travessias que não se desconectam da presença estética do horror, que não é apenas passado, ligados ao momento agora de fugazes prazeres ainda não realizáveis no presente. Além disso, a resistência de Borges às cristalizações fenomenológicas é uma afirmação da liberdade inerente à criação literária. Em vez de se fixar em uma representação estática do horror ou dos prazeres efêmeros, Borges propõe uma estética em movimento, na qual a impossibilidade de representação se torna uma força criativa.

Em Borges, há uma luta constante contra o "*horror vacui*" que surge do descaso pelas vozes das diversas temporalidades e contra os autoritarismos resultantes da reificação da teleologia contemporânea, que frequentemente se manifesta como uma aversão às complexas

[104] "É possível supor que a alma do imperador, destruído o palácio, penetrou na alma de Coleridge, para que este o reconstruísse em palavras, mais duradouras do que os mármores e os metais".

historicidades. Borges desafia essa simplificação ao se engajar em uma historiografia seletiva, que escolhe seus pares literários e filosóficos com cuidado, aproximando sua voz distópica e fantástica do tom profético e visionário que caracteriza a narrativa grandiloquente de seus realistas preferidos. Ele não se limita a refletir sobre o passado ou a criticar o presente; ao invés disso, sua obra se posiciona em um diálogo contínuo com as diversas possibilidades do futuro, resistindo às tentativas de imposição de uma narrativa linear e unívoca.

Essa postura é exemplificada na forma como Borges em "Wells, visionário"[105] (BORGES, 1999) descreve o roteiro do filme *Lo que vendrá* (1936), de H.G. Wells, que apresenta uma cenografia apocalíptica e horripilante, na qual os pesadelos dos "futuros imediatos" são materializados através do naturalismo romântico advindos da "marchita" flor de Coleridge. Nessa visão, o futuro não é um destino promissor, mas um espaço de angústia e deterioração, onde as esperanças são constantemente frustradas pelas forças inexoráveis da história e do progresso tecnológico desenfreado. A "flor murcha" de Coleridge, que Borges evoca, torna-se um símbolo da inevitabilidade do fracasso das utopias quando confrontadas com as realidades sombrias da modernidade.

Em Borges, há uma luta constante contra o "horror vacui" que surge do descaso pelas vozes das diversas temporalidades e contra os autoritarismos resultantes da reificação da teleologia contemporânea, que frequentemente se manifesta como uma aversão às complexas historicidades. Borges desafia essa simplificação ao se engajar em uma historiografia seletiva, que escolhe seus pares literários e filosóficos com cuidado, aproximando sua voz distópica e fantástica do tom profético e visionário que caracteriza a narrativa grandiloquente de seus realistas preferidos. Ele não se limita a refletir sobre o passado ou a criticar o presente; ao invés disso, sua obra se posiciona em um diálogo contínuo com as diversas possibilidades do futuro, resistindo às tentativas de imposição de uma narrativa linear e unívoca.

Em "Wells, visionário", Borges descreve com precisão os terrores do futuro imediato retratados por H.G. Wells:

> Wells empieza mostrándonos los terrores del futuro inmediato, visitado por plagas y bombardeos; esa exposición es eficacísima. (Recuerdo un cielo abierto que ennegrecen y ensucian los aeroplanos, obscenos y dañinos como langostas). [...]. Wells venera los *chauffeurs* y los aviadores; la ocupación tiránica de Abisinia fue obra de los aviadores y de los *chauffeurs* — y del

[105] De acordo com Nicolás Helft, "Wells, previsor" foi publicado originalmente em *Sur* em 1936 (HELFT, 1997, p. 247).

> temor, tal vez un poco mitológico, de los perversos laboratorios de Hitler [106] (BORGES, 1999, p. 187-188).

Essa simbologia de futuros aterrorizantes, infestados por pragas e bombardeios, exemplifica a habilidade de Wells em evocar uma sensação de catástrofe iminente. Borges recorda um céu outrora claro, agora obscurecido e poluído por aviões, que ele compara a gafanhotos obscenos e daninhos, uma imagem poderosa que captura a desolação e a destruição trazidas por essas máquinas de guerra. Ao destacar o papel crucial de motoristas e aviadores na ocupação tirânica da Abissínia, Wells expõe uma narrativa na qual a tecnologia e a ciência, simbolizadas pelo medo dos laboratórios de Hitler, se tornam mitologias de perversidade científica que ditam as regras de uma realidade aterradora.

Mais uma vez, são essas mitologias das estruturas do horror que parecem governar uma realidade incompreensível e irrepresentável. No entanto, Borges, ao religar essas narrativas de horror à distopia, não apenas propõe a reimaginação dos terrores do futuro, como também enfatiza a necessidade de reinterpretar continuamente nossas percepções do presente através de uma historiografia dessublimada. Ele sugere que a literatura, com sua capacidade única de desafiar mitologias e realidades estabelecidas, oferece uma via de liberdade criativa ao navegarmos pelas incertezas do presente e do futuro.

Borges convida os leitores a confrontar suas próprias distopias e medos ao evocar imagens vívidas e perturbadoras, como o céu escurecido pelos aviões. Ao fazer isso, ele nos obriga a reconhecer que os terrores da modernidade não são meras abstrações, mas realidades palpáveis que exigem amplas formas de compreensão e enfrentamento via ficção. Em vez de meras cenografias de um formalismo reificado e aprisionador, essas imagens se tornam pós-estruturas que conectam velhas e novas modernidades, criando densas atmosferas realistas de ficção que são ao mesmo tempo profundamente autônomas e abertas à desconstrução de um imaginário unidimensional.

Portanto, ao reimaginar os terrores do futuro descritos por Wells, Borges não apenas destaca a relevância contínua dessas distopias, mas também sublinha a importância de uma literatura que é capaz de questionar e reformular constantemente a escrita da história. Ele nos lembra que, ao confrontar as incertezas e os horrores da modernidade, podemos encontrar novas

---

[106] "Wells começa nos mostrando os terrores do futuro imediato, assolado por pragas e bombardeios; essa exposição é extremamente eficaz. (Recordo um céu aberto que os aviões enegrecem e sujam, obscenos e daninhos como gafanhotos). [...]. Wells venera os motoristas e os aviadores; a ocupação tirânica da Abissínia foi obra dos aviadores e dos motoristas — e do temor, talvez um pouco mitológico, dos perversos laboratórios de Hitler".

formas de narrar o mundo ao nosso redor. A literatura, nesse contexto, torna-se uma ferramenta fundamental para navegar pelas complexidades históricas, oferecendo novas perspectivas sobre os desafios miméticos que enfrentamos na contemporaneidade.

3. 2 Foucault e a revolução radical de Borges

A relação entre *mímesis*, horror e autoritarismo, faz parte portanto de um desses grandes desafios contemporâneos da literatura. Grande opositor ao nazifascismo, como evidenciado pela inovadora pesquisa de Annick Louis (2007), o liberalismo de Borges demanda novas tessituras quando analisamos o estilo maduro de sua composição. A potenciação da práxis política já era uma realidade palpável em suas monstruosas comunidades fictícias, mas, a partir dos anos 1960, Borges é consagrado internacionalmente como o maior escritor latino-americano do século XX, um reconhecimento que suscita tanto elogios quanto críticas.

No contexto argentino do pós-Segunda Guerra Mundial, a tentativa de redefinir os lugares literários recai sobre a geração que buscava romper com as tradições anteriores, conforme analisado por Emir R. Monegal (MONEGAL 1956). Essa geração, sedenta por inovação e por um novo realismo engajado, voltava-se para uma perspectiva mais global e comprometida, fortemente influenciada pelas ideias de Jean-Paul Sartre. Sartre, com sua ênfase no engajamento político e na responsabilidade do escritor perante as questões sociais, passou a ocupar os principais espaços de interlocução intelectual, tanto nos centros culturais dominantes quanto nas periferias, desafiando a supremacia de modelos literários considerados descomprometidos ou alheios às realidades contemporâneas.

Nesse cenário, emergiu um impulso crítico “parricida” que propunha a necessidade de remover Borges do lugar central que ocupava no universo literário argentino e mundial. Para muitos dessa nova geração, Borges representava um irrealismo sancionado por um autoritarismo colonialista, que perpetuava uma visão exótica e estereotipada da América Latina. Sua posição de destaque nas letras universais, embora inegável em termos de inovação formal e narrativa, era frequentemente criticada por reforçar um imaginário que, segundo seus detratores, reforçava estereótipos coloniais e desviava a literatura latino-americana das questões sociais e políticas urgentes.

> Sou uma invenção dos franceses porque foram eles que me fizeram visível. No meu país, ninguém havia prestado especial atenção em mim. Eu vivia em função de outras pessoas, da minha mãe, dos meus avós, dos meus bisavôs. Então, quando me deram um prêmio na França, começaram: 'Caramba, um prêmio assim para um argentino!'. Porque nosso país, infelizmente, é muito nacionalista. E então as pessoas começaram a ter simpatia por mim, começaram a notar-me[107] (BORGES *apud* ZAVALA, 2008, p. 74).

A estética borgeana, com seu foco no formalismo, na intertextualidade e na abstração, foi vista por alguns críticos como desinteressada e despolitizada, oferecendo uma literatura que se preocupava mais com a metafísica e a construção de labirintos narrativos do que com as realidades concretas e as lutas sociais do seu tempo. Essa perspectiva argumenta que, ao enfatizar o irrealismo e a abstração, Borges teria contribuído para uma despolitização da literatura latino-americana, distanciando-a das vivências e das necessidades da periferia.

Por outro lado, Roberto Arlt, com sua abordagem crua e popular, e Julio Cortázar, com sua inovadora narrativa no realismo mágico, simbolizavam um desvio radical do caminho trilhado por Borges. Arlt trouxe à tona a vida urbana e marginalizada de Buenos Aires, oferecendo uma perspectiva visceral e direta das tensões sociais e políticas. Cortázar, por sua vez, desafiou as convenções literárias com suas histórias que mesclariam o real e o fantástico de maneiras que "refletiriam" segundo as cartilhas esquerdistas, as complexidades da realidade latino-americana.

Essa nova geração de escritores buscava uma literatura mais engajada, capaz de refletir e intervir nas condições sociais e políticas da época. Eles viam no compromisso social uma ferramenta fundamental para transformar a sociedade, e acreditavam que a literatura tinha um papel crucial nesse processo. Através de suas obras, Arlt e Cortázar não apenas expandiriam os horizontes da narrativa latino-americana, mas também redefiniriam o papel do escritor como um agente de mudança.

Se Borges lançou Cortázar no mercado editorial portenho, publicando seus primeiros contos, e se inicialmente havia uma grande afinidade eletiva entre suas ideologias literárias, a partir dos anos 1960, suas trajetórias literárias e políticas não se conectariam tão facilmente. A estética borgeana, nesse período, já estava considerada ultrapassada e perdera seu brilho diante dos prognósticos literários do Cortázar revolucionário, cujas atividades e escritos eram

---

[107] "Soy un invento de los franceses porque ellos hicieron que yo sea visible. En mi país nadie se había fijado especialmente en mí. Vivía en función de otras personas, de mi madre, de mis abuelos, de mis bisabuelos. Entonces, cuando me dieron un premio en Francia empezaron: 'Caramba, ¡un premio así a un argentino!'. Porque nuestro país, desdichadamente, es muy nacionalista. Y entonces ya la gente sintió simpatía por mí, empezaron a fijarse en mí".

celebrados em suas andanças pelo exílio voluntário em Paris e nas viagens de camaradagem a Cuba. Se as formas de *Ficções* ainda poderiam ser vistas como propícias à reflexão libertária, a mesma coisa não se podia dizer da politicidade distópica do velho bardo. A política do Borges maduro não interessava à criação da jovialidade em Cortázar, não servindo como motor para a movimentação de nenhuma geração, ou seja, para uma recriação do curto-circuito da subversão que atingisse em cheio as paixões juvenis revolucionárias.

Assim, o afastamento da materialidade literária de Borges da cena promissora da revolta tornou-se necessária, pois sua obra já não contribuiria para o ativismo laboral do intelectual público e muito menos corresponderia aos anseios da juventude crítica latino-americana. Cortázar, ao contrário, simbolizava uma figura que mesclava sua obra literária com um comportamento político que ressoava profundamente com a juventude revolucionária da época. Sua presença e engajamento político em eventos internacionais, como o apoio à Revolução Cubana, alinhavam-se com as expectativas de um público que não apenas buscava literatura experimental, mas também uma liderança intelectual comprometida com um tipo de transformação social que determinavam como necessária.

> Essa reivindicação do leitor ao autor, que muitos de nós conhecemos diariamente (às vezes com alegria, às vezes com temor e tremor), já não é mais uma reivindicação exclusivamente literária. A reivindicação do leitor latino-americano é sobretudo pessoal, é uma demanda e uma espera de responsabilidade por parte do escritor. Em muitos casos, naturalmente, o intuito é de incorporá-lo a um setor político, mas o que realmente conta é outra coisa, a quase terrível ansiedade de fazer coincidir em cada vez mais uma predileção literária com um comportamento que aproxime, em todos os planos, o autor do leitor. Evidentemente, o escritor já deu o primeiro passo à medida que sua obra e/ou sua definição política são claras o suficiente para que o leitor saiba a quem está escrevendo, e é óbvio que, por exemplo, um leitor argentino consciente do que significa o regime da Junta Militar não vai gastar o preço da franquia para escrever a Jorge Luis Borges. Esta demanda vincula o leitor ao escritor num terreno não apenas de cultura, mas de destino, de avanço comum em direção ao cumprimento de um ideal de liberdade e de identidade (CORTÁZAR, 2001, p. 159 e 160).

Nesse sentido, a trajetória de Cortázar, com seu engajamento explícito e suas viagens simbólicas e literais em apoio a causas revolucionárias, demonstra uma resposta à demanda de um público que ansiava por uma "verdade" que a ficção não conseguiria captar. Então, o que se buscava era uma conexão "autêntica" e objetivista entre as palavras e as ações, e obra de Borges, por mais brilhante e inovadora que fosse, não encontraria eco nas necessidades

ontoteleológicas e identitárias urgentes de uma geração que via na literatura uma ferramenta de transformação das realidades política e social

Entretanto, Michel Foucault não compartilha da mesma postura excludente de Cortázar em relação à política do Borges maduro. Ele consegue perceber, apesar do fracasso na unificação de vasos nem sempre comunicantes, uma subalternidade criativa na ficcionalização de historicidades e realismos cruéis que compõem os ares de um multiverso metafísico, o qual desmonta seu próprio fim na anarquia etérea que envolve o que se contemporiza no centro como o evento de 68. Em Foucault, a palavra fantástica (utópica e política) de Borges não se limita a projetos conciliadores que convergem para alguma poética disciplinadora do belo ou do horror. O sentimento de "manter juntos" é, por vezes, distópico, e o riso nos encontros em comunidade (física e epistemológica) acompanha um aparente mal-estar, evidenciado pela potencialidade de um fictício que dilacera as profundas estruturas morais das mitologias. Através dessa abordagem, Borges não apenas cria uma literatura que é esteticamente e eticamente rica, mas também politicamente provocativa e intelectualmente estimulante.

A partir de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", ele cria um mundo onde a metafísica não apenas perde a pureza do belo, mas é reconfigurada através da lente do fantástico. Essa dessublimação não é um simples processo de degradação, mas um ato de recontextualização que redefine historiograficamente a natureza fluida e mutável da metafísica. Ao fazê-lo, Borges nos convida a reconsiderar a relação entre realidade e sublime, e a reconhecer a influência recíproca entre essas esferas. Embora inicialmente pareça não trazer grande novidade ao idealismo, dado o profundo entrelaçamento da ficção borgeana com a metafísica — Borges constantemente frequenta e ficcionaliza as aproximações realistas dessa tradição em travessias genealógicas que vão de Platão, Aristóteles e Kant a Schopenhauer, Berkeley e Macedonio Fernández, entre outros –, é pertinente argumentar: até que ponto a ficcionalização teórica da abertura aos realismos dessublimados não presume também o esgotamento e a explosividade da forma sublime e irrealista de narrar na modernidade?

A explosão borgeana da metafísica é tanto um tributo quanto uma crítica às experimentações da ficção. Ao engajar-se com o idealismo dos grandes filósofos, Borges presta homenagem à profundidade de suas ideias transcendentais, mas também expõe as limitações e as contradições inerentes a esses sistemas de pensamento. A ficcionalização, nesse contexto, não propõe um mero esgotamento da metafísica como um "ramo da literatura fantástica", mas uma explosão de novas possibilidades interpretativas para a história da literatura latino-americana. Borges transforma a metafísica em um campo narrativo do jogo literário, no qual os

conceitos cristalizados da ideia de representação são continuamente questionados e reformulados.

> Como a representação pode representar a não-representação? Para responder a essa pergunta, é necessário pensarmos um fenômeno fundamental que sustenta todas as análises realizadas até agora […]. 1) A representação é esse poder de representar o seu outro dentro de si mesma, de fazer nascer nela a representação da não-representação, por um não-sujeito, do não-sujeito; 2) e é enquanto ela possui esse poder que pode representar a não-representação como o não-representante[108] (CHAMPEAU, 1990, p. 134).

As experimentações laboratoriais da materialidade, que garantem a dessublimação das partículas elementares, seriam postas à prova pelo efeito político da autoria borgeana, reprocessado na historicidade foucaultiana, para atirá-las novamente, como migalhas inflamáveis, às ruas fervilhantes. O jovem Foucault frequenta a literatura — Sade, Flaubert, Blanchot, Bataille, Raymond Roussel, Mallarmé, Artaud, e, entre eles, esparsamente, Borges — para inscrever uma guinada interessante na desconstrução da metafísica através do processamento da politicidade subalterna na arqueologia do surgimento do "homem moderno", mesmo que ele apregoe a ausência de método nesse perspectivismo.

Foucault vê na obra de Borges uma oportunidade de examinar como a literatura pode desconstruir e reconfigurar as tradições filosóficas e metafísicas. Borges, ao inserir elementos fantásticos e irreais em suas narrativas, desafia as noções de realidade e verdade, propondo uma reinterpretação das estruturas estabelecidas da história da literatura. Essa abordagem é particularmente relevante para Foucault, que busca compreender como as práticas discursivas moldam a percepção da realidade e do sujeito. A dessublimação das partículas elementares na ficção borgeana simboliza a fragmentação e a reconfiguração contínua das ideias, mostrando a natureza dinâmica e conflituosa da realidade política. Foucault, ao incorporar essa abordagem em sua arqueologia do saber, destaca a importância de reconhecer a politicidade inerente aos discursos filosóficos e literários.

---

[108] "Comment la représentation peut-elle représenter la non-représentation? Il nous faut, pour répondre à cette question, penser un phénomène fondamental, qui soutient toutes les analyses menées jusqu'ici […]. 1) la représentation est ce pouvoir de se représenter son autre à l'intérieur d'elle-même, de faire naître en elle la représentation de la non-représentation, par une non-sujet, du non-sujet ; 2) et c'est en tant qu'elle est ce pouvoir qu'elle peut représenter la non-représentation comme la non-représentant".

É interessante observar como a aproximação da crítica literária ao descompasso público da política, na antimetodologia arqueológica, não se desvincula, como muitos acreditam, das preocupações prementes dos contornos dos realismos — nem sempre consolidados —, marcados pelos sujeitos, objetos e demais dispositivos de poder atuantes no mal-estar em comunidades. Aqui, nossa principal argumentação consiste em ampliar o conflito no espaço do vazio da linguagem e da ausência da representação (conceitos usados diversas vezes por Foucault), ou seja, na mínima aproximação gravitacional à partícula do não-lugar específico onde o homem moderno se aproxima dos limites e finitudes de uma concepção iluminada do saber político racional sobre si.

Nesse ponto minúsculo, quase imperceptível, propiciaríamos um desencontro produtivo, mas possível, de Foucault com a literatura de Borges — uma grande "fonte" que estetizaria uma pedagogia amoral para que não se sigam os convertidos. Em outras palavras, seria um antiguia prático de como não viver facilmente juntos na comunidade. Essa interação entre Foucault e Borges revela uma complexa rede de relações entre poder, conhecimento e literatura. Foucault, com sua abordagem arqueológica e crítica da modernidade, busca desvendar as estruturas ocultas que moldam as práticas discursivas e os regimes de verdade. Ao se aproximar da obra de Borges, Foucault encontra uma forma de ficção que desafia as noções tradicionais de verdade e representação, oferecendo uma perspectiva radical que desestabiliza as certezas ontológicas da história.

3. 3 Distopias do "manter-se juntos"

Conhecidas opositoras às leituras dogmáticas do materialismo dialético e do positivismo, as críticas literárias de Foucault e a literatura-crítica de Borges aproximam se facilmente em suas travessias pelo lado sombrio do racionalismo. Ambas discorrem sobre o conceito de "viver junto" (caro também a Barthes) e o difícil viver consigo mesmo, especialmente ao confrontar nossos próprios reflexos no espelho. Se em Borges e Foucault o "viver junto" nem sempre, ou quase nunca, desenha consciências fáceis e resolvidas de amor e beleza, por outro lado, recusa veementemente qualquer homogeneização da recepção do vivido crítico, assim como o afunilamento da ironia criativa traduzida na obra de arte ou no texto narrado e/ou relatado. Foucault, ao analisar como as práticas discursivas moldam nossas percepções e comportamentos, revela os mecanismos de poder que operam silenciosamente nas

margens da hegemonia do conhecimento. Borges, ao subverter as expectativas narrativas, nos lembra da volatilidade e da incerteza que permeiam nossas tentativas de compreender o mundo.

No entanto, permanecendo atentos às historicidades do enunciado literário — mesmo que isso pareça um tanto *démodé* atualmente, e apesar das críticas de que Foucault agiria contrariamente ao que prega —, percebemos nele uma tentativa, reconhecida pela crítica como positiva, mas frustrante e um tanto colonialista, de delimitar a profundidade do lugar "vazio" (exótico e ao mesmo tempo canônico, na perspectiva de Silviano Santiago) que a literatura de Borges ocupa na monumentalização de seu sistema filosófico.

Para Foucault, como ainda acreditam muitos, a literatura de Borges pertencia ao mundo dito clássico, ou talvez até moderno. No entanto, ao escavarmos um pouco mais as camadas historiográficas de sua densa atividade arqueológica — que constitui uma significativa desconstrução de verdades, em qualquer profundidade ou superfície, como propunha Deleuze na *Lógica do Sentido* (1969) —, perceberíamos novas propostas ao lugar comum da leitura que Foucault faz da ficção de Borges.

A crítica foucaultiana sugere que a obra de Borges, embora aparentemente inserida em um contexto clássico, opera numa dimensão que transcende essas limitações, investigando as contradições e as ambiguidades da modernidade. Foucault reconhece que a ficção de Borges é um terreno fértil para a desconstrução das verdades estabelecidas e para a revelação das dinâmicas de poder subjacentes às narrativas dominantes.

Foucault considera os monstros borgeanos como "hemorroidas", "vermes e serpentes", "seres de podridão e de viscosidade" que "fervilham como as sílabas que os nomeiam" — seres que se justapõem no "não-lugar da linguagem" e nas diferenças em relação aos traçados identitários das classificações (FOUCAULT, 2007 (a), p. IX-XXII). Como esse prefácio já foi amplamente citado e estudado, tentaremos focar nos portais que atravessam esse lugar vazio da linguagem, que de alguma forma possam transladar-nos para outras territorialidades e temporalidades, distintas daquelas celebradas pela crítica tradicional. No entanto, talvez não consigamos sair do lugar do "Mesmo" — limite e finitude do saber definitivo sobre o "homem", já profetizado por Foucault.

O "não-lugar", embora habitado por monstros das mais diversas formas e espécies, não deixa de ser um *topoi* adâmico, a origem ideal de todos os seres, reais e imaginários, repetição do mesmo paraíso infernal e distópico desde a Antiguidade. Foucault, como arqueólogo, percorre a trajetória inversa das teorias otimistas sobre a evolução das espécies, através de um

olhar estrábico na fenomenologia[109] — que ele quer romper, mas não sabemos exatamente se consegue — do mais arcaico[110], afastado, degenerado, sublime e realista, porque "outro".

Para Foucault, os monstros borgeanos são mais do que aberrações; eles são metáforas poderosas das tensões e contradições inerentes à linguagem e à categorização. Esses monstros habitam o "não-lugar", uma zona de exclusão onde as normas identitárias são desestabilizadas e as classificações normativas perdem sua eficácia. Esse espaço liminar desafia a lógica binária e linear da teleologia da história, oferecendo um campo fértil para o aparecimento das subjetividades múltiplas e fluídas que escapam às tentativas de controle da crítica.

Nesse panorama, o conceito de "a priori histórico" de Foucault garantiria uma diacronia sincrônica na longa duração da exploração moral e física por trás das utopias classificatórias e taxonômicas da espécie humana, e dessa sobre as outras. No entanto, a história foucaultiana não é uma busca epistemológica da realidade dos fatos, mas sim uma arquegenealogia do saber. Dois séculos de classicismo ou mais (séculos XVII e XVIII) não irrompem em linearidade e continuidade, apesar das semelhanças estruturais entre eles. Segundo Foucault, nesse período ainda não havia surgido o "homem" das ciências humanas e da antropologia kantiana, o que só ocorreria a partir do final do século XVIII. Nesse contexto, a distopia historiográfica de Borges se apresenta como uma contraparte ao *cogito*, ao racionalismo cartesiano e às teorias da representação da modernidade.

Nos anos em que escreveu *As Palavras e as Coisas* (1966), o Borges que Foucault lê é aquele dos irrealismos e universalismos, proclamado como tal por muitos críticos. Borges, cada vez mais categórico em entrevistas para jornais, revistas e televisão, encarna essa "função-autor" de não-autor, de não-ser, do nada literário, correspondendo ao que a maioria dos teóricos da crise da linguagem na França dos anos 1960-1970 buscava. A arqueologia de Foucault, solidária e compartilhando com muitos intelectuais de sua geração, configura-se uma traição à tradição da matriz ordenadora do discurso utópico, lutando contra o lirismo compactador da gramática comunitária em uníssono, que já mostrava seus descompassos e distopias naqueles anos.

Nossa hipótese sugere que a "heterotopia" que Foucault apropria de Borges pode revelar um riso melancólico ainda mais acentuado, dado o encontro de similaridades distorcidas no reflexo insólito entre o Mesmo e o Outro, e do Mesmo consigo mesmo; e não necessariamente

---

[109] Para uma interessante aproximação entre a fenomenologia de Husserl e o realismo historiográfico, ambos criticados por Foucault, mas jamais deixados de lado, (THOMPSON, 2008, p. 1-18).

[110] María Cecília Colombani realiza uma comparação entre os infames foucaultianos do mundo "clássico" e a monstruosidade e a violência de (des)fundação presentes no Ocidente desde o mundo arcaico grego (COLOMBANI, 2010, p. 85-101).

uma visão moralista e reconciliada ao subalterno explorado. Esse encontro, longe de ser pacífico, é carregado de um mal-estar evidente, como Foucault bem ressalta. O sentimento de "manter juntos" (conceito de Foucault) é, por vezes, distópico e desencontrado nessa comparação entre Borges e Foucault que estamos esboçando. A radicalidade subversiva da ficção borgeana é algo que Foucault, em sua arqueologia do saber, valoriza profundamente, pois ela expõe as contingências históricas e as construções arbitrárias que sustentam nossas percepções de verdade e conhecimento.

A "heterotopia" borgeana, apropriada por Foucault, funciona como um espaço de reflexão crítica na qual o Mesmo e o Outro se encontram de maneira tensa e produtiva. Essa interação não busca uma reconciliação moralista, mas sim a exposição das fissuras e inconsistências que permeiam o humanismo. O riso melancólico que emerge desse encontro é uma resposta à percepção de que a busca por uma ordem moralizante que sustentaria a representação da história é, por fim, ilusória e insustentável.

3. 4 Ausências e presenças no tempo

Silviano Santiago foi pioneiro ao desbravar o território das críticas pós-colonialistas à obra de Borges, propondo uma nova leitura que desafia as interpretações centradas no cânone europeu e suas concepções de autoridade literária e cultural (SANTIAGO, 2004, p. 213-231). Santiago não apenas posiciona Borges como um autor que dialoga com a tradição ocidental, mas também como alguém que subverte essa tradição ao integrar a tensão entre o centro e a periferia cultural, evidenciando as dinâmicas coloniais e as relações de poder que permeiam suas narrativas. Sua crítica, nesse sentido, abre novas possibilidades de análise ao problematizar a relação entre originalidade, plágio e as formas de dependência cultural, conceitos centrais em sua formulação teórica sobre o "entre-lugar".

Ao examinarmos essa linha crítica, também nos apropriamos do conceito de "geo-filosofia", formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 2007 (a), p. 113-146), que emerge como uma ferramenta crucial para expandir as fronteiras da análise literária. A "geo-filosofia" é fundamental para criticar a bifurcação tradicional entre pensamento e natureza, um dualismo que, historicamente, reduziu a imanência ao campo restrito da razão ocidental, separando o que é considerado como pensamento "legítimo" das forças e fluxos que compõem as múltiplas dimensões da existência. Para Deleuze e Guattari, "mesmo Descartes tem seus sonhos", uma afirmação que sugere que o próprio racionalismo cartesiano, com suas

pretensões de universalidade, não é impermeável aos desvios e aos afetos que o deslocam de sua posição central. Nesse sentido, o conceito de "geo-filosofia" nos permite enfatizar a urgência de escavar novos territórios críticos, tanto no campo literário quanto filosófico. Borges, ao desconstruir noções como a autoria original e a linearidade histórica, nos oferece um "chão" em constante mutação, um terreno hermético que se desterritorializa continuamente.

Para Deleuze e Guattari, o pensamento não acontece em um vácuo; ele exige transformação e uma espécie de empatia radical na qual o pensador se coloca no lugar do "outro" — aquele que, a princípio, "não pensa". Esse outro pode ser um animal, uma planta, uma molécula ou até uma partícula, que de algum modo retornam ao pensamento e o renovam, desafiando a estabilidade da identidade humana (DELEUZE; GUATTARI, 2007 (b), p. 59). Essa noção de metamorfose intelectual é central para a filosofia deles, mas enfrenta um desafio particular na obra de Borges, como Santiago relembra.

A literatura de Borges, enquanto um campo da desumanização e da multiplicidade do ser, frequentemente desafia a transposição direta entre diferentes formas de existência, mantendo uma distância crítica que resiste à fusão completa de identidades. Borges elabora a desumanização não como uma simples transição ou metamorfose, mas como um complexo labirinto de possibilidades no qual a imanência do pensamento não se reduz à mera identificação com o outro através da linguagem, mas permanece uma constante negociação de fronteiras.

> Ele se torna, por assim dizer, ninguém, pois não está nem em uma cultura nem na outra, nem em uma língua nem na outra. E, no entanto, ele é todos, pois, de sua posição sem posição, desfruta da possibilidade de todas as perspectivas. Todos e ninguém: e, ainda assim, deve haver algum tempo e algum lugar, ao que parece, fora da mera transferência de informação, acessível talvez à intuição ou à contemplação, embora não diretamente à linguagem[111] (MERRELL, 2009, p. 43).

A geo-filosofia de Deleuze e Guattari, ao questionar a separação entre pensamento e natureza, oferece uma lente através da qual podemos reavaliar a obra de Borges. Sua noção de desterritorialização é particularmente útil para entender como Borges desestabiliza as fronteiras epistemológicas. Ao desterritorializar o pensamento, Borges abre novas possibilidades para a

[111] "He becomes, so to speak, nobody, for he is within neither one culture nor the other, within neither one language nor the other. Yet he is everybody, for, from his nonvantage vantage, he enjoys the possibility of all vantages. Everybody and nobody: and yet, there must be sometime and somewhere, it would appear, outside mere information transfer, accessible perhaps to intuition or contemplation, though not directly to language".

compreensão da verdade, desafiando as convenções normatizadoras e expandindo os limites historiográficos do possível.

Haveria então alguma continuidade entre o não-homem monstruoso foucaultiano das épocas clássica e moderna e a comunidade dos monstros e animais distópicos borgeanos de lugar e tempo nenhum? Esses monstros seriam pós, pré-modernos ou "pré-discursivos"? Poderiam conhecer, mesmo que de longe, as Luzes do humanismo? Onde? Na Terra, na América Latina ou em Tlön, Uqbar, Orbis Tertius?

Foucault busca afastar-se das filosofias da consciência e das antropologizações fáceis, enquanto os monstros borgeanos, mergulhados no horror, permaneceriam (in)conscientemente nos "homens" pós-Kant? Esses seres podem ser vistos como manifestações da loucura, cicatrizes e ausências de órgãos nos corpos identitários, que insistem na não-identificação.

Os monstros de Borges e Foucault compartilham uma característica fundamental: ambos existem à margem das categorias tradicionais de identidade e experiência. Em Foucault, o não-homem das eras clássica e moderna é aqueles que não se encaixam nas estruturas normativas do poder e do conhecimento, funcionando como figuras que revelam as limitações e as falhas das classificações humanas. De forma semelhante, os monstros borgeanos, habitantes de mundos fictícios e desconcertantes, questionam as fronteiras entre o real e o imaginário, o humano e o inumano.

Esses monstros poderiam ser considerados pós-modernos na medida em que desconstroem as narrativas dominantes e expõem as contradições do humanismo iluminista. No entanto, também podem ser vistos como pré-discursivos, existindo antes ou fora das estruturas discursivas que definem o humano. Eles desafiam a linearidade histórica e a progressão teleológica, sugerindo uma existência que escapa às categorias temporais e espaciais convencionais.

A presença dessas criaturas no pensamento de Borges e Foucault funciona como uma crítica poderosa às tentativas de domesticar e categorizar a alteridade. Enquanto Foucault se afasta das filosofias da consciência e das simplificações antropológicas, Borges cria um universo onde a monstruosidade é uma condição intrínseca da realidade histórica, revelando as profundezas do inconsciente e as fissuras na identidade humana. Esses monstros, como cicatrizes e ausências nos corpos identitários, insistem na não-identificação, resistindo à assimilação moralista e à normalização crítica.

> Não se questiona se os feiticeiros eram loucos ignorados e perseguidos ou se, em outro momento, uma experiência mística ou estética não foi indevidamente medicalizada. Não se procura reconstituir o que podia ser a própria loucura, tal como se apresenta inicialmente em alguma experiência primitiva, fundamental, surda, apenas articulada, e tal como teria sido organizada em seguida (traduzida, deformada, deturpada, reprimida talvez) pelos discursos e pelo jogo oblíquo, frequentemente retorcido, de suas operações. Sem dúvida, semelhante história do referente é possível; não se exclui de imediato, o esforço para desenterrar e libertar do texto essas experiências "pré-discursivas". Mas não se trata, aqui, de neutralizar o discurso, de transformá-lo em signo de outra coisa e atravessar-lhe a espessura para encontrar o que permanece silenciosamente aquém dele, e sim, pelo contrário, mantê-lo em sua consistência, fazê-lo surgir na complexidade que lhe é própria. Em uma palavra, quer-se, na verdade, renunciar às "coisas", "despresentificá-las"; conjurar sua rica, relevante e imediata plenitude, que costumamos considerar como a lei primitiva de um discurso que ela só se afastaria pelo erro, esquecimento, ilusão, ignorância ou inércia das crenças e das tradições ou, ainda, desejo, inconsciente talvez, de não ver e de não dizer; substituir o tesouro enigmático das "coisas" anteriores ao discurso pela formação regular dos objetos que só nele se delineiam; definir esses objetos sem referência ao fundo das coisas, mas relacionando-os ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso e que constituem, assim, suas condições de aparecimento histórico; fazer uma história dos objetos discursivos que não os enterre na profundidade comum do solo originário, mas que desenvolva o nexo de regularidades que regem sua dispersão (FOUCAULT, 2007 (b), p. 53-54).

Mais uma vez, enfrentamos a problemática do espaço e do caos referencial, dada a acentuada autonomia estética da fantasia borgeana, vista segundo as complexas "regularidades discursivas" de Foucault. No entanto, é um engano pensar que a relação da arte com o mundo possa ser resolvida facilmente. A essência originária da irreferencialidade transcendental, ou a rigidez realista-compactada das identidades dos gêneros textuais, espécies ou classes, são dinamizadas em Foucault. A linguagem literária é a relação das palavras com as coisas e os vazios do conhecimento.

Em Borges e Foucault, há uma potencialização da práxis política da palavra fantástica e monstruosa, que compõe mundos metafísicos permeados também de inacreditáveis realismos cruéis e engrenagens de poder. As inquietudes de Foucault e Borges explicam-se pelas intenções políticas de romper com a sintaxe totalitária da gramática, na relação entre as palavras, as coisas e suas representações.

Para Foucault, a representação é uma construção feita na superfície do olhar e da percepção, sem adentrar na profundidade volumosa dos objetos. Roberto Machado comenta o radical deslocamento desse significado perpetrado no século XIX pelas teorias e filosofias vitalistas. Nas novas temporalidades pós-Revolução Francesa, com suas "organizações" e métodos, "a grande transformação é que classificar não será mais ordenar os seres da natureza

unicamente a partir de critérios formais estabelecidos no nível da visibilidade e da representação, mas relacionar o visível com o invisível" (MACHADO, 2006, p. 117). Organizados no abstrato da função, os seres tendem agora, cada vez mais, a responder aos estímulos hierárquicos do todo e do terror. Perguntaríamos a Foucault se os monstros borgeanos, (de)formados, (des)classificados, explodidos no infinito da fantasia, resistiriam ao advento compressor da episteme moderna. Restar-lhes-iam apenas os poderes de finitude ou o direito de permanecer no vazio da "nadería"? Ou estariam ainda mais atuantes ficcionalmente nas sombras obscuras das Luzes?

À pergunta que então se coloca, se esses monstros resistissem à pressão uniformizadora da modernidade, a resposta poderia ser encontrada na própria natureza desses seres. Eles habitariam o vazio da "nadería", um espaço de potencialidade infinita que escapa às categorizações e aos controles da episteme moderna. Nesse vazio distópico, os monstros borgeanos encontrariam um refúgio e uma fonte de vontade de poder, permanecendo atuantes mesmo no horror das sombras obscuras das Luzes.

A crítica cultural e filosófica de Silviano Santiago (2004) busca respostas sobre o trânsito da literatura fantástica de Borges nos territórios da antropologia filosófica de Foucault. "A ameaça do Lobisomem — homenagem a Borges, 10 anos após a sua morte" é um ensaio frequentemente citado, mas que muitas vezes passa despercebido em sua profundidade e provocação intrínsecas. Em nossa dissertação de mestrado, defendida em 2007, sublinhamos o "espaço chinês" proposto por Foucault em sua leitura de Borges, como um território de certa esperança desfocada. Hoje, nessa tese, sublinhamos uma descontinuidade mais aprofundada com a imagética da imanência, da qual Foucault procura continuamente afastar-se.

A China maravilhosa de Foucault mantém-se como o diametralmente oposto ao Ocidente, e é mostrada como o eldorado de todo antropólogo — a busca da alteridade absoluta perdida. Não temos respostas definitivas, mas conseguimos vislumbrar o alto preço cobrado pelo poder na maquinação dessa representação de verossimilhança que preconiza o quase desaparecimento do "ser" na tábula rasa da desordem distópica. Nesse cenário, o Borges maduro se inquietaria um pouco mais com a política, pois, segundo Foucault, continuaria recusando a calmaria das cidades nas ilhas e ilhotas de Utopia, "com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis" (FOUCAULT, 2007 (a), p. XIII).

Silviano Santiago mostra a complexidade dessa situação crítica com um riso em duplicidade: ri da artificialidade do poder implícito no riso colonialista que Michel Foucault supostamente endossa. O riso do crítico brasileiro, especialmente com sua perspectiva mineira, traz a distante e "exótica" China de Foucault para o contexto imediato do "aqui e agora" latino-

americano — sugerindo que ela deve permanecer como um "não-lugar", exilada não apenas fisicamente, mas como uma metáfora das condições críticas contemporâneas. Santiago propõe que o substrato da crítica, mesmo após a reciclagem das catástrofes e a atualização das agonias históricas, permanece assombrado por uma positividade duvidosa que insiste em se reiterar, quase como um mecanismo de manutenção do *status quo*.

Santiago (2004) nos desafia a questionar se, mesmo após a atualização da grande matriz da agonia, somos capazes de fomentar um estranhamento bárbaro ainda mais radical do que o que já foi proposto pela crítica cultural. Ele sugere que "A China é o melhor palco metafórico e incendiário para o exotismo por excelência deste Outro-do-Ocidente-dentro-do-Ocidente, que é a América Latina. Bárbaro e nosso, escreveu Oswald de Andrade". Nesse contexto, Santiago faz uma ponte crítica entre o "extremo-oriente" e a América Latina, transportando o elitismo popular de Oswald de Andrade para um diálogo com os medos contemporâneos que rodeiam os "velhos realismos" da representação. Esse medo é alimentado pela incerteza crescente quanto à permanência mítica e ontológica da memória cultural de nossos "outros" originários — uma memória que, nas temporalidades presentes, é constantemente reabilitada e, ao mesmo tempo, confinada pela crítica identitária.

A duplicidade do riso de Silviano Santiago e sua crítica à artificialidade do poder em Foucault revelam uma tensão fundamental entre o exotismo imposto pela ontologia e a realidade vivida na história. Santiago, ao trazer a China "exótica" de Foucault para o contexto do "aqui e agora", desafia a ideia de que esse exotismo pode ser mantido à distância, como algo separado e distante das dinâmicas locais do contemporâneo. Ele propõe que a China, não apenas como um lugar físico, mas como uma metáfora para o Outro distante, deve ser confrontada no presente da crítica acadêmica.

Essa abordagem de Santiago aponta para uma crítica incisiva à perpetuação de matrizes culturais que reciclam catástrofes, sem realmente abordar as crises subjacentes das categorizações e representações. Ao sugerir que a atualização contínua dessas matrizes — que frequentemente buscam uma narrativa redentora ou uma solução fácil para problemas complexos — falha em resolver as crises que pretendem abordar, Santiago indica que essas tentativas muitas vezes acabam exacerbando o distanciamento entre o sujeito crítico e o objeto de sua análise. Essa reciclagem de catástrofes, ao invés de aproximar, pode perpetuar um ciclo de incompreensão e alienação que ele chama de "distanciamento bárbaro".

Contudo, esses monstros maravilhosos, vindos do paraíso infernal, não são comuns na literatura borgeana propriamente dita, salvo em alguns livros específicos. O que não nos permite desconsiderar a autonomia da forma inserida no patamar ensaístico borgeano, como propõe

Theodor W. Adorno: “O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo” (ADORNO, 2003, p. 25). Acreditamos que o conjunto da literatura de Borges, entendida como união da teoria, ensaio e ficção, discorre mais sobre as fantasias do “homem” desumano do que sobre os monstros exóticos do maravilhoso (pré)adâmico de Foucault — apesar das constantes travessias simbólicas nas diversas narrativas que compõem essa anticomunidade.

Em nossa crítica, se os monstros estivessem na espacialidade temporal pré-Luz e pré-Enciclopédica, na qual a classificação, determinação e definição têm poder, eles seriam os irmãos siameses da loucura clássica segundo Foucault, cruelmente reprimida, tratada e dizimada pelas clínicas mais reais e pelos campos de “repouso” inimagináveis no mundo da ficção. Por outro lado, se esses monstros existissem na universalidade global criada no Mundo pós-Luz, eles referendariam — realisticamente — as ausências e loucuras da ficção (como possíveis explosões de resistências, contra o apagamento e silenciamento pela visibilidade iluminista) nos alcances evolutivos da racionalidade humana.

3. 5 De volta ao “centro”

Mas depois do desencontro, ainda haveria algum resquício de esperança na política distópica de Borges? Em nossas hipóteses, Borges e Foucault poderiam encontrar-se em outra dimensão crítica, em mais outro plano no espelho das dualidades incompatíveis de seus duplos similares. Teríamos que recorrer com mais pormenor à genealogia crítica que Foucault realiza de seus pares literatos franceses, o que não é necessariamente nosso objetivo aqui; porém, não poderíamos deixar de observar a contradição operante e o (des)compasso dessa criticalidade esparsa — mas interrelacionada ficcionalmente e coerente filosoficamente —, em sua condição de lúcida matriz desconstrutora do racionalismo autoritário das mitologias ontológicas.

Se Foucault é crítico literário dos realismos viscerais do Marquês de Sade, Flaubert, Bataille e Artaud, ele também está atento aos embargos infringentes, além de declaratórios e retóricos, da autonomia estética de Raymond Roussel, Blanchot, Mallarmé e do argentino-inglês Borges, quase uma figura mítica das sombras e dos infernos das Luzes. Como Santiago bem frisou, o “novo e definitivo inimigo dos anos 1960”, ainda atual, diríamos, é o “Mesmo”.

É sobre esse hominídeo que Roberto Machado fala em seu ensaio, ao estudar a crítica de Foucault a Raymond Roussel, depois de analisar a crítica do Mesmo aos desejos profanos e sagrados dos corpos erotizados e violentados nas ficções do Marquês de Sade, Bataille e Artaud (MACHADO, 2005, p. 53-84). O afastamento de Foucault das filosofias da consciência e

daquelas que tentam aproximar-se do conhecimento absoluto está em incrível compasso com sua crítica literária, e como bem assinalou Roberto Machado, com suas leituras da obra de Nietzsche.

Como historiadores, e seguindo os passos do filósofo brasileiro, podemos afirmar que o sonho distópico de Foucault seria uma possível realização concretizada da historiografia sonhada por Nietzsche. Esse sonho lembra que o "esvaziamento" da consciência racional conecta-se com as (des)lembranças dos desastres e catástrofes distópicos, deixados pelo simples "homem", em qualquer lugar, ao categorizar-se como um superlativo moral do poder.

Foucault rejeita as filosofias que buscam um conhecimento absoluto, alinhando-se com Nietzsche na crítica às pretensões universalistas e totalizadoras da razão. Roberto Machado (2005) enfatiza que essa rejeição está presente tanto na filosofia quanto na crítica literária de Foucault, evidenciando uma continuidade entre suas leituras de Nietzsche e suas análises das obras literárias. Por outro lado, a desconstrução foucaultiana das categorias fixas das narrativas históricas também é uma extensão do projeto nietzschiano de liberar a história das amarras da genealogia da moral e das teleologias simplistas.

3. 6 Homem moderno e finitude

Chegamos, assim, à exaustão das utopias na contemporaneidade e ao consequente descrédito em relação às suas concretizações. No entanto, ao continuar a caminhar por territórios críticos que projetam (des)esperança na experiência estética, tentaremos agora discorrer sobre a historicidade no surgimento do "homem" moderno ocidental e sua crítica política. Em seguida, faremos uma breve aproximação desse "ser" relativamente indeterminado ao "dom" crítico borgeano, que se entrelaça na geopolítica da trama do que se entende por revisão dessublimada da metafísica moderna.

A modernidade ocidental trouxe consigo a formação de uma forma específica do "homem", marcada por uma série de transformações filosóficas, políticas e sociais. Esse "homem" moderno foi moldado por uma busca incessante por racionalidade, progresso e controle, valores que, por sua vez, geraram críticas e contradições profundas. A crítica política emergiu como uma resposta a essas transformações, destacando as limitações e os perigos de uma visão unidimensional do conhecimento.

Como se nota, não se trata de uma leitura unilateral da apoteose do sujeito transcendental, passivo e infinito, que ignora todo e qualquer conflito com a objetividade e suas fraturas, encastelando-se em uma totalidade presumidamente autorreferencial, sem intercessões com formas que seriam facilmente dialetizáveis em outras dimensões do espanto. Essa concessão à literatura borgeana de um "dom" crítico-metafísico peculiar é retirada de um texto de Manuel Benavides[112]. Ao ligá-lo à historiografia foucaultiana, podemos então extrair algum humor dessublimado das doutrinas de Kant? A leitura crítica de Borges, quando alinhada à historiografia foucaultiana, não apenas desafia a estabilidade das doutrinas kantianas, mas também sugere uma abordagem humorística e irônica para lidar com essas questões. A ironia em Borges não é apenas um recurso literário, mas uma ferramenta epistemológica que nos força a reconsiderar nossas suposições e a abrir espaço para novas interpretações historiográficas.

Adiantamos que nossas inquirições caminham bem próximas às contingências desconstrutivistas da narrativa histórica foucaultiana, que sublinha os traços do surgimento do "homem" moderno ocidental, e na mesma conjuntura, do homem democrático latino-americano. Dentro de suas configurações, incluindo as crítico-literárias, já podemos entrever uma escritura de sua posterior queda e estilhaçamento. As minúcias desse encontro inusitado proporcionariam uma descontinuidade dessublimada em relação à eternidade e à universalidade do enunciado metafísico, conectando-o ao arquivo e à historicidade da contingência destrutiva que recai sobre o corpo do sujeito. Poderíamos falar em uma "revolução" no âmbito estruturalista da crítica e da historiografia que não significaria a destruição totalitária de suas ruínas para presenciar um futuro sem formas, mas sim a presença desconfortável do arquivo do corpo dilapidado e de seus sentidos, que continua a projetar-se (quer queira quer não a ascese sublime e/ou ideológica) nos trâmites da escrita da história, incluindo, por sua vez, a literária.

Essa descontinuidade mostra uma mudança fundamental na forma como compreendemos a relação entre sujeito, história e conhecimento. Ao invés de buscar uma verdade transcendente, somos levados a reconhecer a fragmentação e a contingência que caracterizam a dessublimação da teoria. O corpo do sujeito, com suas marcas de destruição e

[112] "Se o desejo metafísico se expressa em Borges em uma procissão de imagens, também a crítica a esse desejo é poética. O resultado — o retorno ao mundo dos homens — não é um conhecimento, mas algo que pertence ao mundo da vivência sem deixar de pertencer ao mundo da verdade: horror e maravilha, conjugados em diferentes tonalidades afetivas, que configuram o mundo da finitude" (BENAVIDES, 1992, p. 267) "Si el deseo metafísico se expresa en Borges en una procesión de imágenes, también la crítica de este deseo es poética. El resultado — la vuelta al mundo de los hombres — no es un conocimiento, sino algo que pertenece al mundo de la vivencia sin dejar de pertenecer al mundo de la verdad: horror y maravilla, conjugados en distintas tonalidades afectivas, que configuran el mundo de la finitud". (BENAVIDES, 1992, p. 267)

ressignificação, torna-se um arquivo vivo que desafia as narrativas hegemônicas e abre espaço para novas formas de compreensão histórica.

Qual história? Certamente, uma história criada na ação presente do momento existencial-ficcional, nos vazios limítrofes da não concretização dos projetos utópicos ensaiados pela metafísica. Se observarmos *As Palavras e as Coisas* — obra que funciona como ponto de partida e chegada para nosso argumento —, veremos que o pensamento de Kant se situa na transição do mundo "clássico" para o moderno, ocupando um lugar de contestação ao estatuto autoritário da representação da linguagem pelo *cogito*.

No entanto, não termina aí. Através de um movimento prospectivo foucaultiano, podemos argumentar que até mesmo as ideologias e filosofias da história, que se firmam nos séculos XIX e XX, não estão imunes à crise da representação inaugurada pela crítica reflexionante de Kant. Foucault nos mostra que a crise da representação não se limita ao campo da linguagem, mas se estende às formas pelas quais a subjetividade da história é concebida e narrada. A transição delineada por Kant marca o início de uma era de questionamento e de desconstrução das certezas. Sua contestação ao *cogito* cartesiano inaugura um espaço de reflexão crítica que Foucault expande ao investigar como as estruturas de poder e conhecimento moldam nossas percepções e discursos. A crise da representação, assim, é um processo contínuo de construção da imaginação da história que desafia as fundações ontológicas da metafísica e da epistemologia.

Em Foucault, contesta-se o discurso "verdadeiro" e ideológico da tradicional história das ideias, que deixa de ser uma atividade do gênio solar para ser percebida em suas microestratégias políticas de dominação e produção de poder e saber institucionais. Não seríamos nós que cobraríamos de Foucault maior atenção às contingências e rupturas temporais mais ou menos determinadas, em meio às estruturas sedimentadoras de longa duração. Todos sabem que algumas permanências sobrevivem às rupturas, e que a ação singular e política do sujeito se relaciona a um contexto social, cultural e econômico mais amplo, que não tentaremos reconstituir necessariamente.

Por sua vez, as críticas de Kant, segundo Foucault, respondem às exigências de um "homem" que surge em uma temporalidade mais ou menos circunstanciada. Esse novo sujeito não mais institui a relação entre enunciados e coisas da mesma maneira que na arbitrariedade classificatória que recaía sobre os "monstros" exóticos do momento dito clássico. Foucault mostra que novos tempos requerem novas estratégias de dominação e novas articulações de resistências e liberdade, utilizando o vocabulário que circunda a conformação da palavra "Ideologia".

Foucault desloca o foco da história das ideias das grandes narrativas heroicas para as práticas cotidianas e as estruturas subjacentes de poder que moldam a produção de conhecimento. Revela assim como as microestratégias políticas operam em níveis sutis, mas poderosos, influenciando a forma como percebemos e imaginamos o mundo. Esse deslocamento é primordial para entender como as ideias são usadas não apenas para imaginar, mas também para dominar e controlar.

Se a Ideologia — "última das filosofias clássicas", segundo Foucault — sobrevive na longa duração[113] infinita *a posteriori*, e irrompe até mesmo no pós-estruturalismo, em sua mais alta autorrepresentabilidade transcendental (que se pretende anti-ideológica); a literatura realista do Marquês de Sade e de seus seguidores, contemporâneos de Kant, ainda forneceria suporte à representação do pecado classificatório subjetivo-objetivista, devido à sua transgressão normativa e determinada?

Essa questão nos leva a considerar a emergência do "homem" crítico moderno e da história institucional da literatura, que abrem novas espacialidades para a imaginação de sua própria "morte" ou finalidade sem fim, mantendo a discussão na esteira da autonomia kantiana, após o predomínio do realismo dito clássico por aproximadamente dois séculos.

A Ideologia, enquanto estrutura filosófica, demonstra uma capacidade notável de adaptação e persistência. Mesmo com o advento do pós-estruturalismo, que se define em grande parte por sua oposição à ideologia, essa se mantém presente e influente, moldando discursos e práticas. Foucault nos alerta para essa continuidade, mostrando que, apesar das rupturas teóricas, certas formas de controle do pensamento continuam atuantes na Academia.

A originalidade moderna é, de certo modo, discutível, uma vez que a arte pictórica já manifestava um germe dessa autorreflexão em plena Idade Clássica, como mostra Foucault em sua crítica às *Meninas* de Velásquez. Já naquele instante, havia sombras que discutiam a ruptura da *mímesis* como *imitatio*, imersas sob a luz imperialista que tentava enquadrar o súdito e o soberano no mesmo espaço da tela-espelho. "[...] Essa tênue linha de visibilidade envolve, em troca, toda uma rede complexa de incertezas, de trocas e de evasivas" (FOUCAULT, 2007 (c), p. 3-21).

---

[113] Krzysztof Pomian faz um levantamento sobre a presença marcante das concepções estruturalistas na historiografia francesa do século XX, e dentre tantos historiadores, destacamos Fernand Braudel, para quem as estruturas permanecem no tempo por gerações seguidas. Enquanto umas permanecem, outras portanto desaparecem, ou rompem com sua longa-duração. Não há, todavia, uma causalidade linear entre as várias estruturas. De qualquer forma, diz Braudel, "são simultaneamente sustentáculos e obstáculos. Como obstáculos, apresentam-se como limites (invólucros, no sentido matemático do termo) dos quais o homem e suas experiências não se podem libertar" (BRAUDEL *apud* POMIAN, 1990, p. 184)

Antes de voltarmos aos realismos do horror pós-Marquês de Sade, permaneceremos um pouco mais na ruptura temporal proporcionada pelo "homem" iluminista. Esse homem, construtivista, acreditava cada vez mais nas utopias de sobrevivência pelo trabalho redentor, comunitário e compartilhado, e nas filosofias liberais da (In)Consciência, do Conhecimento e da Vida. Cientes de suas contribuições ímpares à construção do historicismo moderno, ao revés das antigas estruturas medievais que ainda permaneciam, os "homens" modernos construíam o "trabalho, a vida e a linguagem" como elementos transcendentais da vivência e de sua linguagem universal.

Entretanto, com a leitura crítica de pensadores como Theodor Adorno, percebemos que a autonomia estética não pode ser vista apenas como uma indeterminação transcendental. Ela se define também pela sua diferença com o campo metafísico, reconhecendo a importância da receptividade dessublimada ao objeto estético. Isso traz uma nova dimensão à discussão sobre a estética, que não se limita à mera contemplação metafísica, mas envolve uma interação dinâmica e crítica com o objeto.

Porém, bastaria afunilarmos o complexo e irresolvido sistema crítico kantiano aos ensejos de uma pragmática historiadora empirista, talvez dialética, caçadora de verdades fugidias em meia às Ideias incensadas? Bastaria pagar esse alto preço institucional de adestramento desconfiado? Outro caminho levar-nos-ia, obviamente, a um retorno ao juízo reflexionante kantiano, não teleológico — como mais uma fonte dentre tantas deixadas pela ruptura histórica do "homem" foucaultiano. "E quando os mortos vão depressa, não há História consistente. Cada momento que sobrevém é o atestado de óbito do que se foi, só resta a imediação do corpo lutando pela sua sobrevida" (BOSI, 1992, p. 25).

Alfredo Bosi (1992) retoma a leitura que Kant faz das certezas da física de Newton, para contrapor-se ao aleatório da série classificatória: "*in natura non datur casus*" ("na natureza não há acaso"). A dialética imaginada por Bosi pode significar um olhar mais projetivo sobre as dinâmicas dos realismos, o que, em nosso parecer, não seria absolutamente uma inversão da arquegenealogia desconstrutora de Foucault. Bosi diz que esses quadros sucessivos, se olhados de perto, são "homens, mulheres, famílias e grupos culturais que não deveriam perder sua face nem se reduzir à classificação de produtores, mercantes, senhores, escravos, etc., que lhes aplicou o léxico forçosamente simplificador da historiografia sociológica" (*Ibidem*, p. 26).

As construções simbólicas, dentre elas a literatura, garantiriam "formações que tornam o tempo existencialmente pleno", qualificados pela "presença humana", ficcionalizada e potencializada em uma simultaneidade de tempos. Seria então um solo arqueológico "pleno" e produtivo, para que construíssemos, a partir de um renovado retorno a Kant — logo após a

dialética dos realismos da historiografia sociológica — uma atuante crítica antipositivista de nosso tempo?

A complexidade do sistema crítico kantiano, com suas múltiplas facetas e tensões internas, não se presta facilmente a uma interpretação unilateral ou simplificadora. Ao invés de reduzi-lo a uma abordagem pragmática empirista, deveríamos considerar sua capacidade de gerar um juízo reflexionante que transcende o teleológico. Esse juízo, destacado por Kant, pode ser uma fonte valiosa para compreender a ruptura histórica que Foucault identifica no surgimento do "homem" moderno.

> Instaura-se assim, a partir da crítica — ou, antes, a partir desse desnível do ser em relação à representação, de que o kantismo é a primeira constatação filosófica — uma correlação fundamental: de um lado metafísicas do objeto, mais exatamente, metafísicas desse fundo jamais objetivável donde vêm os objetos ao nosso conhecimento superficial; e, do outro, filosofias que se dão por tarefa unicamente a observação daquilo mesmo que é dado a um conhecimento positivo. Vê-se de que modo os dois termos dessa oposição se dão ao apoio e se reforçam um ao outro; é no tesouro dos conhecimentos positivos (e sobretudo naqueles que a biologia, a economia ou a filologia podem liberar) que as metafísicas dos "fundos" ou "transcendentais" objetivos encontrarão seu ponto de investida; e, inversamente, é na divisão entre o fundo incognoscível e a racionalidade do cognoscível que os positivismos encontrarão sua justificação. O triângulo crítica-positivismo-metafísica do objeto é constitutivo do pensamento europeu desde o começo do século XIX até Bergson (FOUCAULT, 2007 (d), p. 337-338)

Essa triangulação sobrevive até hoje tanto na historiografia positivista quanto na crítica identitária/ontológica/culturalista e, obviamente, não é nosso propósito nos demorarmos aqui nos meandros da ordem, progresso e controle alcançados pela relação crítica-positivismo-metafísica nos diversos desdobramentos da *epistemé* moderna. Esse tema foi objeto de estudo de Foucault em diversas publicações. O que nos aproxima de Foucault é sua preocupação inerente à antropologia/arqueologia histórica da coisa literária em Borges, que não está alheia à força da institucionalização das ciências humanas.

A literatura, inicialmente um instrumento de transgressão espacial no início do iluminismo, como mostram as obras do Marquês de Sade e outros, em pouco tempo limitaria seu poder de infâmia diante de tantas metafísicas objetivistas, planificações etapistas de estilos de época e espíritos conciliadores de identidades, destacadamente as nacionalistas, regionalistas e ontológicas. Foucault sugere isso na importante conferência de 1964 "Linguagem e

Literatura", um dos raros textos em que o filósofo se torna abertamente crítico literário, recorrendo a recursos da autonomia libertária (FOUCAULT, 2005, p. 137-174).

Esse é apenas um preâmbulo para, enfim, esperarmos que Foucault encontre o "dom" crítico de Borges, para parafrasear o título da obra provocativa de Marshall Sahlins, que ri sobre os rumos incertos de sua disciplina (SAHLINS, 2013). Quem sabe não faríamos o mesmo? Ao explanar as interseções entre Foucault e Borges, percebemos a riqueza de uma abordagem crítica que integra história, literatura e filosofia. Essa triangulação não apenas ilumina as complexidades epistemológicas da modernidade, mas também nos proporciona novas ferramentas para entender e enfrentar os desafios éticos contemporâneos. Como Sahlins, podemos rir dos rumos incertos de nossa disciplina, mas também podemos encontrar nela um potencial transformador e libertário para a história da literatura, inspirado pelas ideias de Foucault e Borges.

3. 7 Dom da metafísica fantástica de Borges

A conferência "Linguagem e Literatura" insere-se em um contexto de redefinição do estatuto da representação literária, um movimento compartilhado por uma geração de intelectuais de diversas áreas do conhecimento. Michel Foucault, ciente de que sua crítica não se projeta constituindo-se em dimensões próprias ao literário, talvez buscasse um deslocamento menor desse portal, a fim de alcançar maior precisão em seus propósitos filosóficos. Nesse texto, a literatura, sempre situada em um patamar inalcançável, confronta-se com o recorte da crítica, que almeja maior relevância e atenção do público. A crítica propõe uma materialidade expressa em uma linguagem política comum, que não fosse reduzida a um mero confinamento ontológico e autoritário da forma, mas sim, projetada como uma responsabilidade política na atuação pública da linguagem anunciada.

Esse contexto exige um rompimento com o predomínio da sacralidade, dos mistérios e segredos da tradição literária do sublime. Nesse sentido, Foucault pode ser visto como um leitor da sociologia de Max Weber, questionando as estruturas e propondo uma nova abordagem para a história intelectual. Então, ele pondera: "Um discurso sobre a literatura me parece possível", indicando uma abertura para novas formas dessublimadas de compreender e criticar o literário, com tudo o que elas carregam de político.

Para isso, é primordial considerar a dimensão performática do discurso literário e crítico, reconhecendo seu papel político e social. A crítica não deve se contentar com uma posição de superioridade ou distanciamento, mas deve se engajar ativamente com a literatura, propondo novas formas de interação e compreensão que respondam às demandas contemporâneas por maior responsabilidade ética. Dessa forma, a conferência "Linguagem e Literatura" pode ser vista como um marco na redefinição do estatuto da representação literária, promovendo um diálogo mais estreito e produtivo entre crítica e literatura.

Esse alvorecer não teleológico de uma "nova era", que intercepta permanências incrustadas de radicalidade, as quais a caligrafia juvenil de neologismos políticos em páginas em branco não consegue sobrepujar nem ignorar para seguir em frente, não se configura como o temeroso fim da história ou o fim das temporalidades revolucionárias. Assim, os defensores das matrizes empiristas das rupturas historiográficas podem respirar mais aliviados. A ontologia da historiografia literária se desvanece em seu princípio construtivista, o que não representa um fracasso da verdade, mas sim uma condição necessária para que continue a ser uma realidade operante. Dessa forma, o século XIX revolucionário, que ainda presenciamos após o classicismo, se realizaria de maneira imoralmente pedagógica no presente.

A história, portanto, permanece atenta à ficcionalização das distopias mais drásticas, sustentando os pilares das bibliotecas que, outrora edificadoras do moralismo, agora se encontram em ruínas. Foucault observa que "a historicidade que aparece no século XIX, no domínio da literatura, é uma historicidade de tipo especial, que não se pode em nenhum sentido assimilar àquela que assegurou a continuidade ou descontinuidade da literatura até o século XVIII" (FOUCAULT, 2005, p. 143). Essa nova historicidade é marcada por uma profunda transformação nas bases da literatura e da crítica. Diferentemente das épocas anteriores, em que a continuidade ou descontinuidade literária era mais linear e previsível, o século XIX inaugura uma era em que a literatura se torna um campo de forças dinâmicas, constantemente em diálogo com as transformações sociais, políticas e culturais. Essa historicidade especial mostra uma maior complexidade na interação entre o texto literário e seu contexto histórico, exigindo dos historiadores uma abordagem mais multifacetada.

Dessa forma, a perspectiva de Foucault sobre a historicidade literária nos leva a reconsiderar a natureza da verdade histórica e literária. A verdade não é mais vista como um conjunto estático de fatos, mas como uma construção contínua e mutável, que se realiza através da interação entre as narrativas literárias e a realidade social. Esse entendimento possibilita uma visão mais crítica e reflexiva sobre o papel da literatura na formação das consciências e na articulação de novas temporalidades revolucionárias.

Se essa voz que clama no deserto da epistemologia algum dia teve escuta, Michel de Certeau eleva a crítica de Foucault ao posto de historiografia, conferindo-lhe o devido apreço diante da desqualificação acentuada por parte de seus pares, que exigiam maior foco e rigor metodológico. No entanto, enquanto as páginas de etnografia científica e quantitativa ou das mentalidades estruturalistas de longa duração daqueles que desprezaram Foucault atualmente se acumulam nos arquivos do semiesquecimento historiográfico, a crítica metodológica do filósofo permanece relevante e aberta às configurações distópicas do ainda não-realizado.

"Um novo universo de pensamento se abre. Ele pode vir na forma de catástrofe, mas apenas para aqueles que sabem caminhar sobre as antigas 'fundações epistemológicas'" (DE CERTEAU, 1986(a), p. 183; DE CERTEAU, 1986(b), p. 193, 198). Essa citação ressalta a ideia de que Foucault, ao desafiar as fundações epistemológicas tradicionais, inaugura um novo universo de pensamento, acessível apenas para aqueles capazes de transcender as velhas bases epistemológicas.

Então, a proposta de uma periodização para o encontro imaginário entre Borges e Foucault nos anos 1960 não é arbitrária, mas sim uma forma de propor uma interação entre dois gigantes intelectuais cujas obras dialogam com a questão da razão e da ilusão. De Certeau afirma que "A razão, redescoberta em sua coerência subjacente, está sempre se perdendo porque é inseparável de uma ilusão. Nos livros de Foucault, a razão morre e simultaneamente renasce" (DE CERTEAU, 1986a, p. 173). Essa observação sintetiza a ideia de que, na obra de Foucault, a razão está constantemente em um processo de morte e renascimento, intrinsecamente ligada à ilusão.

Nesse contexto, a valorização de De Certeau à obra de Foucault destaca a importância de uma crítica metodológica que não se limita aos parâmetros convencionais da historiografia, mas que se aventura a penetrar as margens e os interstícios do conhecimento. Essa postura abre espaço para uma historiografia que é ao mesmo tempo rigorosa e imaginativa, capaz de dialogar com as incertezas e ambiguidades do real. A obra de Foucault, vista através das lentes de De Certeau, mostra uma crítica poderosa e contínua às estruturas estabelecidas do saber, desafiando-nos a reconsiderar nossas próprias fundações epistemológicas e a abraçar a complexidade e a incerteza como elementos essenciais da historiografia e da crítica contemporâneas.

A literatura, em sua própria dinâmica autônoma e criativa, dispensa a legitimação imposta pelos cânones e pela metafísica sentenciosa dos seus guardiões tradicionais. Esses canonizadores, muitas vezes guiados por interesses políticos e ideológicos variáveis, têm historicamente tentado subordinar a produção literária a critérios que favorecem narrativas

dominantes e conservadoras. Contudo, a própria literatura, em sua capacidade de reinventar-se e desafiar normas estabelecidas, denuncia a obsolescência das críticas que sustentam a velha história literária. Essa história, marcada por exclusões e essencialismos, é incapaz de dar conta da multiplicidade de vozes e formas que caracterizam o campo literário contemporâneo.

Em oposição a esse modelo arcaico, emergem as primeiras propostas de uma historiografia crítico-democrática, que busca desmantelar as estruturas de poder que delimitam o que pode ou não ser considerado parte do grande arquivo literário. Ao invés de perpetuar uma teleologia que prescreve destinos literários com base em preconceitos culturais ou políticos, essa nova historiografia tem o potencial de abrir espaço para uma pluralidade de perspectivas.

"Finalmente, para que surja a questão da narrativa, basta que o historiador acabe por se fazer esta simples pergunta, que lhe foi soprada por Michel de Certeau: o que é que eu estou fazendo quando faço história?" (HARTOG, 1998, p. 201). Foucault, ao deparar se com essa questão complexa do historiador François Hartog, provavelmente responderia que estava realizando uma crítica *in natura*, profundamente engajada e política, direcionada contra as trincheiras enfadonhas e plagiadoras da ontologia que se pretende redentor para seus convertidos.

Michel de Certeau sugere que a questão da narrativa histórica emerge quando o historiador se interroga sobre o próprio ato de fazer história. Essa reflexão conduz à percepção de que a história não é uma mera compilação de fatos, mas uma construção narrativa que envolve escolhas interpretativas e posicionamentos éticos. Foucault, com sua abordagem crítica, enfatiza a importância de reconhecer a dimensão política e engajada da historiografia. Ele propõe que fazer história é um ato de crítica contínua das condições presentes, visando transformar o entendimento da realidade. A historiografia crítico-democrática que ele preconiza é caracterizada por uma abertura à pluralidade de vozes e perspectivas, reconhecendo que a verdade histórica é sempre contingente e sujeita a revisões.

Isso permite que a epistemologia crítica de Foucault encontre, portanto, com a fantasia historiográfica de Borges, um diálogo enriquecedor após uma aula de prática de ensino de literatura, uma verdadeira lição sobre como agir na ausência de hospitalidade epistemológica. Nessa amplificação do universo borgeano, tentam-se trazer os monstros do enciclopedismo, classificados como aleatórios pela heterotopia foucaultiana, para o cerne das Luzes, onde são controlados e aprisionados em catástrofes intratáveis da democracia. Isso ocorre não apenas no contexto do exotismo colonialista, criticado com precisão por Silviano Santiago, mas também dentro da própria estrutura de poder do Ocidente. Porém, a América Latina, como parte integral do Ocidente, também pode reivindicar seu lugar de barbárie na teoria da modernidade. A

questão aqui é trazer os monstros borgeanos para se metamorfosearem no espaço sombrio do corpo do "homem" primordial, seja ele de qualquer lugar, de qualquer fundação política, reconhecendo sua natureza hobbesiana e animal, não menos complexa que a encontrada no "Centro".

É surpreendente, mas a "governamentalidade", em suas diversas manifestações positivas e negativas, também busca alguma forma de sobrevivência distópica nessas terras. Não sabemos, ao certo, se nossa (falta de) imaginação política decorre de uma causalidade linear relacionada aos nossos devaneios ontológicos sobre uma identidade que nunca possuímos. Mas, e se recusarmos o exotismo da desconstrução do qual fazemos parte? Saberíamos então viver no mundo das trevas, fora do olhar inebriante e iluminador da metafísica do "mesmo", que nos confere o status de radicalmente "outro"?

Será que somos os devaneios realizados das utopias normativas que buscam encontrar uma alteridade irredutível? No início das conquistas, os europeus não nos enxergaram tanto com os olhos etnográficos da historiografia moderna, mas sim através dos filtros das lendas, fantasias e mitos transmitidos pelos antigos e medievais. Mais tarde, os europeus se interessariam em entender a cultura e o passado "reais" desses povos, ou continuariam a usar os relatos dos antigos para aprofundar seu olhar unidimensional no obscuro, impondo-lhes uma monstruosidade ontologizada.

A história da antropologia e do olhar colonial foi uma construção traumática, erigida sobre os escombros de sonhos e fantasias maravilhosas da modernidade. Essa narrativa revela que o encontro inicial entre europeus e povos indígenas foi mediado por uma imaginação fértil, repleta de mitos e lendas que distorciam a realidade. Esse processo de distorção foi fundamental para justificar a dominação e a colonização, configurando uma visão de mundo na qual os povos colonizados eram vistos como "outros" exóticos e monstruosos.

A afirmação de que a aceitação acrítica da pós-autonomia proposta por Josefina Ludmer tornou-se quase um coro hegemônico nos Departamentos de Teoria da Literatura brasileiros revela uma tendência significativa no campo acadêmico. Essa postura, que visa superar as fronteiras entre o ficcional e o factual, ressoa com as transformações que Ludmer vislumbrou ao sugerir que a literatura se desestabiliza como uma categoria autônoma e passa a se misturar com outras formas discursivas. No entanto, a aceitação dessa perspectiva, frequentemente promovida como libertária, esconde camadas de complexidade que merecem uma investigação mais crítica.

Encontramos um precursor dessa abordagem na explosão heterotópica dos monstros foucaultianos, cuja gênese pode ser associada à leitura de Borges por Michel Foucault. Ao

introduzir a noção de heterotopia, Foucault, inspirado pelo caráter fragmentário e disruptivo das narrativas borgeanas, propôs um novo modo de pensar as relações entre saber e poder, espaço e diferença. No contexto dos estudos literários brasileiros, essas ideias parecem ter sido assimiladas de maneira quase automática, transformando-se em elementos centrais de dissertações e teses, no quais são frequentemente invocadas como uma espécie de emblema de resistência ou de crítica libertária.

Entretanto, essas imagens exóticas do fictício parecem agora muito distantes e perderam o vigor de ruptura do irrealismo que possuíam nos anos 1960. Isso se deve principalmente ao surgimento de novos Borges realistas na crítica contemporânea. Podemos citar, por exemplo, a monstruosidade sociológica de Horacio González em 2019, a infrapolítica borgeana de Alberto Moreiras no mesmo ano, e a ideia de "vanguarda permanente" em diálogo com o antivanguardismo de Borges, proposta por Martín Kohan também em 2021. Além disso, a revitalização da potência do "último Borges" que está sendo desenvolvida por Julio Premat em Paris também merece destaque.

Essas novas interpretações e abordagens revitalizam o legado borgeano, sublinhando suas dimensões políticas, sociológicas e literárias de maneiras inéditas. A monstruosidade sociológica de Horacio González, por exemplo, examina como os conceitos de Borges podem revelar as complexidades e as monstruosidades inerentes às estruturas sociais. A infrapolítica borgeana de Alberto Moreiras, por outro lado, investiga as camadas mais profundas da política e da subjetividade, utilizando a teoria de Borges como uma lente para desvelar as infraestruturas do poder e da resistência. Essa abordagem subverte as concepções tradicionais de política, propondo uma análise mais sutil e intrincada dos mecanismos de controle e subversão.

Martín Kohan, com sua ideia de "vanguarda permanente" em Borges, propõe que a inovação no autor argentino não se limita a um período específico, mas continua a ser uma força inovadora e disruptiva na literatura e na crítica contemporâneas. Kohan argumenta que Borges, com sua busca incessante de novas formas e ideias, permanece na vanguarda do pensamento literário. Finalmente, a revitalização do "último Borges" por Julio Premat, em Paris, oferece uma nova perspectiva sobre as obras tardias de Borges, muitas vezes negligenciadas pela crítica tradicional. Premat propõe uma reavaliação dessas obras, destacando sua relevância e profundidade, e mostrando como elas continuam a influenciar o pensamento crítico e libertário.

Isso não significa que deveríamos descartar as temporalidades da teoria de Foucault como ultrapassadas, nem nos render a uma teleologia. O que constatamos é a vitalidade e as constantes transfigurações dos espaços dessa teoria, que se posiciona na dianteira da própria crise do olhar colonialista que nos definiu como seres produtivamente subalternos, perpetuando

a massificação capitalista de uma falsa positividade ontológica. Essa condição moral confortável, que nos impede de abandonar facilmente nosso estado atual, serve para assegurar nossa inclusão nos grandes centros formadores de representações anticolonialistas cíclicas que "definem" a mestiçagem de nossas identidades. Hoje, esses "homens monstruosos" continuam a causar impactos tanto aqui quanto lá, após as canonizações dos projetos de experimentação estética iniciadas nos anos 1960. Se o brilho da universalidade cegou ou derrubou muitas pretensões moralizantes sobre o olhar, qual antropologia nos resta? Talvez, a da falta de sentidos nos vazios do não-sujeito, que ainda precisa se (re)construir politicamente enquanto contra-hegemonia da falácia ontológica.

Em nossas hipóteses, o pensamento de Foucault, para transcender o olhar que historicamente conferiu exotismo ao "outro", poderia ganhar força se realizasse um retorno estratégico ao conservadorismo estético e político de Borges. Longe de ser um movimento regressivo, essa aproximação seria uma maneira de aprofundar as aspirações libertárias que poderiam emergir mesmo a partir dos centros intelectuais que tentam normatizar nossa condição periférica. A questão central é: como esse retorno seria viável e em que medida poderia reforçar o projeto crítico foucaultiano?

Esse diálogo teórico seria possível ao visualizarmos o que chamamos de encontro distópico na teoria da literatura, um espaço onde as fronteiras entre a modernidade niilista e a ruptura contínua do novo "homem" possam se diluir na história. Nessa perspectiva, Borges se apresenta como uma figura chave, pois seu conservadorismo não significa uma adesão estática a valores tradicionais, mas uma articulação complexa que desafia as distinções entre centro e periferia, tradição e inovação. Borges, ao esvaziar o sentido da comunidade em sua vertente progressista, abre espaço para uma crítica radical da civilização que, paradoxalmente, conecta-se com a crítica foucaultiana da normatividade.

O ponto de convergência entre Foucault e Borges estaria, portanto, na capacidade de desestabilizar o olhar "civilizatório" que impõe uma hierarquia implícita entre o centro e a periferia. Ao invés de rejeitar completamente os centros intelectuais, como muitas críticas pós-coloniais sugerem, esse projeto enfatizaria a coexistência de diferentes tempos e espaços em constante ruptura e recomposição. A figura do "não-lugar" se torna central aqui como uma arena de potência crítica. Nesse sentido, o "novo homem" proposto por essa leitura distópica seria capaz de habitar múltiplos espaços e tempos sem se submeter às imposições civilizatórias que tentam determinar sua identidade e destino periféricos.

Silviano Santiago (2004) capta com precisão o significado profundo da cegueira na crítica borgeana do entre-lugar, restituindo-lhe sua complexidade nacionalista por meio de uma

escrita que, apesar de ser expressa em inglês, carrega um caráter essencialmente escocês. Esse caráter se desdobra em uma projeção universalizante, transcendente a qualquer delimitação nacional ou linguística. Nesse contexto, Robert Louis Stevenson emerge como uma figura emblemática — o "outro" entre os muitos precursores subalternos de Borges. Sua obra, situada entre o romantismo e o realismo, oferece um "documento" crucial para a construção da figura racional do "homem" vitoriano do século XIX.

A literatura de Stevenson, ao ser refletida no espelho fantástico de Borges, revela-se como mais do que uma simples manifestação da racionalidade iluminista. Ela expõe, também, o lado sombrio e demoníaco do Império Vitoriano, funcionando como uma metáfora para os horrores subjacentes ao projeto colonialista e ao ideal civilizatório. Borges, ao operar com essa tradição, não apenas homenageia Stevenson, mas transforma sua obra em um veículo de crítica às expansões imperiais e ao *ethos* positivista que caracterizou o século XIX e que perdura até hoje na historiografia.

A crítica de Santiago nos ajuda a compreender que Borges não se limita a reinterpretar Stevenson dentro de uma narrativa de continuidade literária. Pelo contrário, ele desmantela a hierarquia oculta nas estruturas de poder cultural, evidenciando como o centro se projeta na periferia, forçando-a a imitar a ilusão de um paraíso utópico alheio, oriundo dos Estudos Culturais que emanam do próprio centro. O que Borges faz, então, é subverter essa narrativa ao usar o espelho fantástico como uma ferramenta de dessublimação crítica, expondo o caráter artificial, distópico e predatório das noções universalistas que pretendem consolidar a imagem do homem moral, seja no século XIX ou em qualquer outro período. Ao retraduzir essa crítica para o contexto periférico, Santiago nos convida a refletir sobre como os Estudos Culturais, forjados no centro, são muitas vezes transplantados para serem imitados de forma acrítica na periferia. O que resulta dessa transposição é uma reprodução das mesmas lógicas de exclusão e normatização, agora sob o disfarce de um discurso aparentemente progressista e inclusivo.

Essa análise sugere que Foucault, para adotar uma perspectiva crítica que transcende a exotização, precisaria incorporar uma compreensão mais profunda das forças históricas e literárias que moldam a percepção que nos definiria como o "outro". Borges, em sua cegueira metafórica e niilista, oferece uma visão que não simplifica ou apaga as novas percepções epistemológicas da história, mas reconhece como a interconexão das influências culturais e temporais molda a moralidade crítica que nos aprisiona. Nesse sentido, a obra de Borges não reflete a crítica viciada da hegemonia identitária, mas desafia as estruturas de poder que perpetuam essa visão unidimensional do pensamento.

Quando Borges (em Silviano Santiago), já cego e idoso, ouve o riso de Foucault, ele retribui com outro, igualmente desconcertante, pois a casa alicerçada sobre os escombros do fim da metafísica possui muitas moradas. “Liberto da jaula do texto borgeano e caminhando pelas ruas londrinas, o sr. Hyde é uma constante ameaça pública, como o lobisomem de Lins do Rego. Ele atropela uma criança, assassina uma figura britânica importante” (SANTIAGO, 2004, p. 227). Silviano Santiago prefigura com maestria o simulacro do horror na torpe visibilidade política sob a falsa luz “civilizatória”, uma luz que falha em justificar a perpetuação da barbárie. Esse substrato da barbárie não consegue estreitar a existência libertária da ficção ou definir uma ontologia subalterna redentora.

O horror da engrenagem imperialista que subtrai os corpos da escrita renova-se incessantemente dentro da formalização da “jaula de aço” do fictício. Essa metáfora aponta para a prisão ideológica que a narrativa crítica enfrenta, enquanto escava saídas no fundo do poço da reprodutibilidade messiânica do “outro”. Esse processo não consegue determinar pedagogicamente a aprendizagem literária dos realismos e moralizar, de maneira inútil, o destino da fala daqueles que não têm voz na canonização antimimética.

A obra de Santiago destaca a constante ameaça à ordem estabelecida pela metafísica, personificada pelo Sr. Hyde e pelo lobisomem, figuras que encarnam a ruptura do horror e da violência. Essas figuras são emblemáticas da resistência contra a domesticação da subjetividade e da crítica pela estrutura hegemônica do poder. Assim, a escrita de Santiago desafia a reprodutibilidade identitária do “outro”, insistindo na necessidade de novas formas radicais de expressão.

Em “A penúltima versão da realidade”[114], Borges afirma: “acumular espacio no es lo contrario de acumular tempo (...). El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant. Hay enteras provincias del Ser que no lo requieren; las de la olfación y audición” (BORGES, 1932, p. 200)[115]. Essa observação desafia a visão kantiana de que o espaço é uma forma universal de intuição, propondo, em vez disso, que ele é contingente e incidental em relação ao tempo.

A epistemologia normativa e espacial, frequentemente considerada fundamental para a experiência do horror, é questionada por Borges. Ao contrário das utopias, que geralmente apresentam fundamentos harmoniosos, a literatura distópica borgeana concede livre-arbítrio aos

[114] Segundo Nicolóas Helft, “A penúltima versão da realidade” foi publicada primeiramente em 1928, depois integrando o livro *Discussão* de 1932 (HELFT, 1997, p. 189).
[115] Tradução de Josely Baptista: “acumular espaço não é o contrário de acumular tempo (...). O espaço é um incidente no tempo e não uma forma universal de intuição, como impôs Kant. Há províncias inteiras do Ser que não o solicitam: as do olfato e da audição” (BORGES, 2001, p. 212).

seres da ficção, permitindo-lhes existir independentemente da visão moral e distante do "outro". Esses seres não precisam das perspectivas elevadas e distantes daqueles que se situam em torres de marfim para sobreviverem; eles encontram suas vozes na materialidade crítica dessublimada que desafia a concretude classificatória e identitária.

Os seres da ficção de Borges ensaiam suas sobrevidas em uma esfera que se desvia das classificações rígidas, emergindo das profundezas de nossos pesadelos mais realistas. Nesses pesadelos distópicos, tanto nas noites sublunares quanto nos dias subsolares, quer no centro ou na periferia, os monstros sublimes da desconstrução podem ser (des)classificados e dessublimados como sujeitos "homens". Eles podem ser vistos como operários simplórios na divisão internacional do trabalho crítico, uma estrutura que perpetua a invisibilidade dos subalternos na teoria hegemônica da alteridade. Borges sugere que "a realidade cedeu em mais de um ponto...", insinuando que a percepção da realidade é mais fluida e maleável do que geralmente se acredita as antropologizações fáceis. Essa fluidez permite uma reavaliação das formas de existência e das estruturas de poder que definem o "outro", sem a necessidade de muletas acessórias da ontologia identitária.

> Spencer, en su punitivo examen de los razonamientos de los metafísicos (*Principios de psicología*, parte séptima, capítulo cuarto), ha razonado bien esa independencia y la fortifica así, a los muchos renglones, con esta reducción a lo absurdo: *Quien pensare que el olor y el sonido tienen por forma de intuición el espacio, fácilmente se convencerá de su error con sólo buscar el costado izquierdo o derecho de un sonido o con tratar de imaginarse un olor al revés*. Schopenhauer, con extravagancia menor y mayor pasión, había declarado ya esa verdad. La música, escribe, es una tan inmediata objetividad de la voluntad, como el universo […]. Es postular que la música no precisa del mundo. [...]. Imaginemos anuladas así las percepciones oculares, táctiles y gustativas y el espacio que éstas definen. Imaginemos también — crecimiento lógico — una más afinada percepción de lo que registran los sentidos restantes. La humanidad — tan afantasmada a nuestro parecer por esta catástrofe seguiría urdiendo su historia. La humanidad se olvidaría de que hubo espacio. La vida, dentro de su no gravosa ceguera y su incorporeidad, sería tan apasionada y precisa como la nuestra. De esa humanidad hipotética (no menos abundosa de voluntades, de ternuras, de imprevisiones) no diré, que entraría en la cáscara de nuez proverbial: afirmo que estaría fuera y ausente de todo espacio[116] (*Ibidem*, p. 200-201).

[116] Tradução de Josely Baptista: "Spencer, em sua punitiva análise do raciocínio dos metafísicos (*Princípios de Psicologia*, parte sétima, capítulo quarto), arguiu bem essa independência e a corrobora, com esta redução ao absurdo: 'Quem pensar que o cheiro e o som têm por forma de intuição o espaço facilmente se convencerá de seu erro apenas buscando o lado esquerdo ou direito de um som ou tentando imaginar um cheiro do avesso'. Schopenhauer, menos extravagante e mais apaixonado, já havia declarado essa verdade. 'A música', escreve ele, 'é uma objetividade da vontade tão imediata quanto o universo' [...]. Uma postulação de que a música não precisa do mundo. [...]. Imaginemos anuladas assim as percepções oculares, táteis e gustativas e o espaço que estas definem. Imaginemos também –

É fascinante notar que o texto que tanto perturbou Foucault e o inspirou a escrever *As palavras e as coisas*, "O idioma analítico de John Wilkins"[117], está situado entre outras breves biografias de autores críticos que parecem, paradoxalmente, buscar uma invisibilidade dessublimada. Essa invisibilidade não apenas amplifica o espaço naturalista de *Outras Inquisições* (1952), mas também delineia um movimento que certamente teria atraído a atenção da epistemologia antirrepresentacional de Foucault. Sempre ávido em sua crítica às categorias fixas e ao excesso de visibilidade impostas pelas estruturas de poder iluministas, Foucault encontra em Borges um aliado subversivo.

Em "O idioma analítico de John Wilkins", Borges propõe, com uma lucidez desconcertante, que os "esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios" (BORGES, 1999, p. 95), revelam a transitoriedade e falibilidade de qualquer tentativa humana de ordenar o mundo. Essa noção expõe uma crítica profunda ao racionalismo cartesiano, que busca classificar e fixar a realidade em sistemas rígidos de conhecimento. Borges, ao citar Chesterton, leva essa crítica ainda mais longe ao criar uma fusão entre o naturalismo e o fantástico, na qual até mesmo um corretor da bolsa de valores pode emitir "ruídos" que expressam "todas as agonias do desejo" (*Ibidem*). Nesse ponto, Borges constrói uma linguagem distópica, que inicialmente parece se assemelhar a um tratado de literatura realista, mas que subverte completamente essa expectativa ao desafiar o sistema cartesiano de representação.

Nesse universo, os "mistérios da memória" e o destino do ser não são tratados como certezas absolutas, mas como processos fluidos e inconstantes, que desafiam as categorizações rígidas do pensamento racionalista. Borges revela, através de suas narrativas, que a linguagem não pode pretender capturar a totalidade do ser sem incorrer em reduções grotescas. A história e a memória, especialmente em sua forma escrita, não são registros neutros ou desinteressados, mas sim atos de poder que silenciam, excluem e marginalizam as vidas subalternas escritas que não se enquadram nas narrativas dominantes.

O exemplo da biografia de John Wilkins, reduzida a "vinte linhas de meras circunstâncias biográficas" na *Encyclopaedia Britannica* (*Ibidem*, p. 92), é emblemático dessa

---

sequência lógica – uma percepção mais afinada do que a que os outros sentidos registram. A humanidade – a nosso ver tão assombrada por essa catástrofe – continuaria urdindo sua história. A humanidade se esqueceria de que houve espaço. A vida, em sua não opressiva cegueira, em sua incorporeidade, seria tão apaixonada e precisa quanto a nossa. Não quero dizer que essa humanidade hipotética (não menos plena de vontades, de ternuras, de imprevistos) entraria na casca de noz proverbial: afirmo que estaria fora e ausente de todo espaço" (BORGES, 2001, p. 211-213).

[117] De acordo com Nicolás Helft, "O idioma analítico de John Wilkins" foi publicado originalmente em 1942 (HELFT, 1997, p. 159). A partir de agora, usamos a tradução de Sérgio Molina.

invisibilidade imposta pela narração. Borges denuncia como as vidas que não são registradas nos anais da historiografia progressista são relegadas ao esquecimento ou distorcidas como figuras exóticas e monstruosas na representação hegemônica do "centro". A exclusão de Wilkins e de outros personagens subalternos da história da literatura não é meramente acidental, mas faz parte de um projeto epistemológico que visa normalizar e fixar as identidades e os significados em um quadro rígido, imune à fluidez e à mudança.

Borges subverte esse olhar domesticador ao evidenciar as falhas dessa historiografia normativa, que se esforça para acomodar as irrealidades revolucionárias dentro dos estreitos limites de sua visão de mundo. Ao insistir em categorias fixas, essas narrativas dominantes criam "vazios sem sentido" no realismo tradicional, que falha em capturar a riqueza e a complexidade da experiência humana. Borges expõe o erro fundamental desse sistema, que ao tentar enquadrar o radicalmente diferente do mesmo, acaba por obliterar as potencialidades críticas e revolucionárias contidas nas pequenas biografias e nas experiências subalternas.

Essas vidas escritas, que escapam às normatividades impostas pelo olhar historiográfico, denotam uma ameaça latente às estruturas de poder e à epistemologia dominante. Borges, ao trazer essas existências suprimidas à tona, questiona o próprio ato de escrever e registrar a realidade, mostrando que a história é sempre uma construção parcial, limitada e interessada. Nesse ponto, sua crítica, ao desvelar as falhas e os vazios do sistema cartesiano de representação, se aproxima da crítica foucaultiana, que vê na linguagem e nas categorias de poder formas de controle e dominação. O movimento de Borges, então, não é apenas referendar uma literatura exótica no centro, mas também contribuir para a construção de uma antifilosofia universal que desafie as fundações epistemológicas da modernidade e suas pretensões de verdade

CAPÍTULO 4

ECONOMÍMESIS: COSTA LIMA E A MOEDA BORGEANA

Em um juízo crítico que revisita e atualiza projeções kantianas, Costa Lima e Borges, a partir da periferia, tentam dimensionar as perdas e ganhos do que restou da teoria após as grandes catástrofes que abalaram a credibilidade da *mímesis*, levando a crises de legitimação de toda (des)ordem ao longo do século XX. No entanto, as suas abordagens de resistência ética frequentemente não conseguem sanar completamente as fissuras expostas por um fictício inflacionário, exibindo um preciosismo que muitas vezes se alinha a uma moralidade que não é meramente acidental, mas que mostra um certo determinismo ou uma tendência a indexar valores morais de maneira rígida. Diante dessas limitações, ambos buscam, portanto, outra forma de articular suas teorias.

A conhecida recusa de Costa Lima em confinar a *mímesis* à *imitatio* da Verdade, combinada com o realismo alternativo de Borges, busca transcender os limites formais e valorativos da ficção. Ambos se empenham em dessa fiar não apenas o sublime associado a um existencialismo subalterno, mas também o mito da objetividade que permeia a percepção de nossa miséria material. A pergunta que se coloca, então, é: o que, em tese, essas abordagens pretendem alcançar?

Entre a esterilidade da "jaula de aço" — uma metáfora para um fundo moral alienante e desencantado que simboliza a impossibilidade da arte sob a égide de imperativos éticos rígidos — e o prazer estético do horror, Costa Lima e Borges mostram os espaços tensionados entre as rusgas da crítica social e os pretensos acordos econômicos que permeiam a produção cultural. Em vez de buscar uma redenção através da supervalorização de formas sociológicas ou de ideais redentores da arte, ambos procuram um terreno de interlocução dentro da teoria crítica, um espaço onde a ficção e a teoria possam dialogar sem se submeter aos ditames de uma moralidade predeterminada.

4. 1 Preâmbulos sociológicos

> E sabemos que um pouco depois, quando, sob pressão de Glauco, Sócrates parou de sonhar com a pobreza ideal da sua cidade primitiva, vendo-se obrigado a encarar um Estado "real", é com um acompanhamento do cortejo dos flagelos da economia de mercado (moeda, bens de consumo, prostituição, multiplicação de ofícios, violência intestina e interior, etc.) que a mimese foi imediatamente introduzida – a multidão de imitadores, pintores e escultores, poetas e rapsodos, atores, dançarinos, agentes de teatro, maquiadores e fabricantes de bugigangas femininas. A mimese terá sempre sido um problema econômico, um problema de economia (LACOUE LABARTHE, 2000, p. 118).

> Quis o destino, porém, que o manto virasse uma rija crosta de aço {na célebre tradução de Parsons: iron cage = jaula de ferro}. No que a ascese se pôs a transformar o mundo e a produzir no mundo os seus efeitos, os bens exteriores deste mundo ganharam poder crescente e por fim irresistível sobre os seres humanos como nunca antes na história. Hoje seu espírito – quem sabe definitivamente? – safou-se dessa crosta. O capitalismo vitorioso, em todo caso, desde quando se apoia em bases mecânicas, não precisa mais desse arrimo. Também a rósea galhardia de sua risonha herdeira, a Ilustração, parece definitivamente fadada a empalidecer, e a ideia do "dever profissional" ronda nossa vida como um fantasma das crenças religiosas de outrora. A partir do momento em que não se pode remeter diretamente o "cumprimento do dever profissional" aos valores espirituais supremos da cultura – ou que, vice-versa, também não se pode mais experimentá-lo subjetivamente como uma simples coerção econômica –, aí então o indivíduo de hoje quase sempre renuncia a lhe dar uma interpretação de sentido (WEBER, 2004, p. 305. O trecho entre chaves {} é um acréscimo do editor).

A *economimesis* mencionada no título não se refere apenas a uma projeção exterior à textualidade, mas insere-se nas configurações da própria epistemologia crítica no trato dos objetos teóricos. Ou seja, a busca pela *mímesis* está intrinsecamente ligada às construções da materialidade econômica na contemporaneidade, tanto dentro quanto fora do texto. Costa Lima e Borges são teóricos distintos e, em alguns aspectos, incomparáveis. No entanto, propomos que o argentino Borges convide Costa Lima a um diálogo sobre a aproximação teórica à *economimesis*[118].

A análise da *economimesis* requer uma compreensão aprofundada de como a textualidade e a materialidade econômica se entrelaçam. Costa Lima, ao perceber a *mímesis*

[118] O convite precisa ser de mão única? Obviamente, o teórico brasileiro já se deteve sobre a economia borgeana (COSTA LIMA, 2007, p. 683-723).

fora dos limites tradicionais da imitação da Verdade, propõe uma visão em que a literatura e a realidade econômica são interdependentes. A *mímesis*, nesse contexto, não é um reflexo do real, mas uma construção que molda e é moldada pelas forças econômicas.

Borges, por sua vez, com seu estilo único de realismo, desafia as fronteiras entre ficção e realidade, sugerindo que a literatura pode criar mundos que, embora fictícios, têm profundas implicações na compreensão da realidade material. Sua obra questiona as premissas da objetividade e da materialidade, propondo que a ficção é uma ferramenta poderosa para compreender as dinâmicas econômicas e sociais.

Essa convergência teórica entre Costa Lima e Borges abre caminho para uma abordagem crítica que não separa a análise literária da análise econômica. Em vez disso, sugere que a literatura e a economia são partes de um mesmo processo de construção de sentido e entendimento da realidade contemporânea. A *economimesis*, nesse sentido, não é apenas uma teoria literária, mas uma abordagem epistemológica que reconhece a interdependência entre texto e contexto, entre ficção e materialidade.

Para a investigação desse processo, a sociologia emergiu como a grande mãe das ciências humanas durante o século XIX, marcando a institucionalização dessas disciplinas. Baseada em preceitos das ciências físicas e biológicas, ela forneceu um rigor metodológico ímpar para áreas como a história, que buscavam afirmar cientificamente seus métodos. Esse rigor permitiu à sociologia manter sua trajetória quase incólume, mesmo após a crise da razão e da narrativa instaurada pela pós-modernidade nas ciências humanas.

Nesse contexto, o trabalho do sociólogo francês Pierre Bourdieu se destaca. Bourdieu, ao propor suas sociologias da cultura, da arte e dos intelectuais, demonstrou uma consciência crescente de que sua metodologia permitia reconstruir um mundo socialmente interrelacionado e empiricamente orientado, sem muitas desconstruções visíveis. No entanto, é importante destacar que o pensamento de Bourdieu não é tão determinista quanto pode parecer à primeira vista. Bourdieu desenvolveu uma abordagem complexa, especialmente ao tratar do monopólio institucional do poder simbólico. Esse conceito é evidente nas canonizações dos grandes nomes da arte e na recusa das ontologias metafísicas desvinculadas da realidade.

Como leitor de Max Weber, Bourdieu também se dedicou à desmistificação das "religiões dos intelectuais". Ele investigou os deuses e mandarins seletos e dominadores desse grupo, além de expor as "manipulações típicas da ascese mística" – um termo weberiano – que estavam escondidas em um proclamado negacionismo econômico do mundo.

A partir da teoria de Pierre Bourdieu, o sociólogo da arte da Universidade de São Paulo e orientando de Bourdieu, Sergio Miceli, lançou em 2012, tanto em São Paulo quanto na

Argentina, o livro *Vanguardas em Retrocesso*. Essa obra inclui um ensaio dedicado a Borges, parcialmente publicado em outros meios acadêmicos. Miceli apresenta um Borges que se distancia significativamente do intelectual controlador descrito por Costa Lima.

Miceli retrata Borges como um intelectual desespiritualizado, afundado no conservadorismo desde a juventude e manipulado por uma elite reacionária. Essa elite se apegava às tradições hispânicas da forma, em oposição à crescente oralidade pulsante advinda das levas imigratórias anarquistas. Segundo Miceli, o jovem Borges ressuscitaria o horror da tradição civilizatória em sua conformação *criollista*, favorecendo uma ideologia de dominação não apenas estética, mas principalmente econômica.

Miceli argumenta que a primeira década de Borges como escritor produtivo revela sua meta de assumir a dianteira como um ideólogo habilidoso, capaz de viabilizar a redenção dos valores conservadores sob a ameaça iminente de sua desintegração. Em suas palavras: "Essa primeira década como escritor ferozmente produtivo evidencia a meta de assumir a dianteira como ideólogo traquejado, capaz de viabilizar a redenção dos valores conservadores, sob pena iminente de serem desfibrados" (Miceli, 2012).

Dessa forma, Miceli fornece uma interpretação crítica de Borges, enquadrando-o como um agente de manutenção do *status quo* econômico e estético. Essa visão contrasta com outras interpretações que podem vê-lo como um inovador literário ou um defensor da liberdade artística. A análise de Miceli, ancorada na teoria de Bourdieu, destaca a complexidade das relações de poder simbólico e cultural, revelando como as elites podem instrumentalizar figuras literárias para perpetuar suas ideologias. Essa abordagem crítica de Borges por Miceli exemplifica como a teoria sociológica pode ser aplicada para desconstruir mitos culturais e entender as dinâmicas de poder que moldam a produção intelectual dita desinteressada.

Entretanto, a compreensão da complexidade da *economimesis* em Borges requer uma análise que vá além das interpretações convencionais, apesar da atenção sociológica de Miceli dada à potencialização sublime e globalizante no jovem Borges. Se for possível chegar a Borges através do conceito de sublime, isso se daria, mais uma vez, pela explícita recusa ao "controle do imaginário", mesmo em Borges, um mestre na manipulação da expressão irrealista, como aponta Costa Lima.

Ao abordar Cervantes, Costa Lima parece, de maneira implícita, discutir também sobre Borges. Ele afirma: "Se a concessão ao louco é uma ficção legitimada, ao transgredi-la Cervantes engendra uma ficção denunciadora dentro da ficção acomodatícia" (Costa Lima, 2007). Essa observação pode remeter a Borges, cuja obra frequentemente transgride as convenções literárias para revelar críticas profundas. Borges, através de sua habilidade de

controlar a expressão irrealista, cria um universo onde a ficção não apenas diverte, mas também denuncia. Ele maneja o irreal para expor as limitações e contradições da realidade, oferecendo ao leitor uma forma de transcender o óbvio e o acomodado. Essa transgressão do "controle do imaginário" é um mecanismo poderoso que Borges utiliza para desafiar as estruturas estabelecidas, tanto estéticas quanto ideológicas.

Essa capacidade de Borges de engendrar uma "ficção denunciadora dentro da ficção acomodatícia" revela sua habilidade única de operar dentro e fora dos limites impostos pelo controle do imaginário. Ao recusar-se a ser simplesmente um controlador da expressão irrealista, Borges se posiciona como um crítico astuto da realidade social e cultural, utilizando suas narrativas para desafiar e desconstruir as convenções teóricas aceitas.

Em "El arte narrativa y la magia", publicado originalmente na *Revista Sur* e posteriormente em *Discussão* (1932), Borges afirma: "He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontrolables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo"[119] (Borges, 1932, p. 232). No entanto, propomos contrapor essa visão, mesclando naturalismo e magia. Para isso, recorreremos, sempre que possível, à *Teoria Estética* de Adorno, que é um dos principais trabalhos sobre o comportamento da arte em experiências de horror.

Costa Lima expressa desconforto com a dialética da Teoria Estética, considerando-a metafísica e analítica, e não à altura dos ensaios de Wolfgang Iser sobre a antropologia estética. Ainda assim, acreditamos que o "marxismo heterodoxo" de Adorno, especialmente em suas críticas e absorções de Kant, oferece ferramentas valiosas para entender a *economimesis* em Borges. Isso não se deve apenas ao fato de que Borges também discorre sobre o belo natural, mas, sobretudo, devido à grande valorização do horror sublime em sua ficção. Esse aspecto é crucial, pois a dominação da natureza, uma força central em suas narrativas, também é um arquivo da barbárie na história da Argentina e do Ocidente, reescrita ficcionalmente por Borges.

> As obras de arte são negativas *a priori* em virtude de sua lei de objetivação: causam a morte do que objectivizam ao arrancá-lo à imediatidade da sua vida. A sua própria vida alimenta-se da morte. Isso define o limiar qualitativo para

[119] "Eu distingui dois processos causais: o natural, que é o resultado incessante de operações incontroláveis e infinitas; e o mágico, onde se profetizam os pormenores, lúcido e limitado. No romance, penso que a única honestidade possível está com o segundo".

> a modernidade. [...]. Sem a adição do veneno, virtualmente a negação do vivo, o protesto da arte contra a opressão da civilização seria uma consolação impotente. [...]. A arte é forçada a isso pela realidade social. Embora se oponha à sociedade, não é, contudo, capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se ao identificar com aquilo contra que se insurge. [...]. Só em virtude do seu elemento mortal é que participam na reconciliação (ADORNO, 2012, p. 154-155).

Adorno critica a instrumentalização da razão e a dominação da natureza, temas que ressoam fortemente nas obras de Borges. A valorização do horror sublime em Borges pode ser vista como uma resposta à barbárie e à dominação, elementos centrais na narrativa histórica da Argentina e do Ocidente. Essa abordagem concede à ficção de Borges uma profundidade realista, permitindo que ela transcenda a simples causalidade mágica e aborde questões fundamentais sobre a condição humana dessublimada na história.

Não se trata apenas de desvincular Borges completamente do Belo, pois não pretendemos afastá-lo da posição que conquistou como ícone *pop* do estilo conservador, um status que ele alcançou com esforço e no qual se sentia confortável. Nossa intenção é expandir a análise para incluir os aspectos da economia política na obra borgeana, mostrando, a partir da perspectiva de Costa Lima, como Borges se posiciona na luta contra os controles impostos sobre os meios de produção estéticos, populares, imaginários ou morais. Essa abordagem sugere uma *mímesis* que escapa da "jaula de aço" das representações elitistas e moralistas, como argumenta Sergio Miceli, desafiando as normas estabelecidas pela ética dominante.

Borges, ao romper com as amarras da "jaula de aço" das representações elitistas, abre espaço para o surgimento de novas formas de *mímesis*, que desafiam as convenções estéticas estabelecidas e oferecem uma crítica perspicaz das estruturas de poder que permeiam a produção cultural. Essa estratégia permite que sua obra seja interpretada não como um mero reflexo de um conservadorismo estético, mas como uma ferramenta crítica que subverte e transforma o campo ético e estético em que opera. Borges se engaja em uma reconfiguração das narrativas e dos valores tradicionais, expondo as tensões e contradições inerentes às relações entre estética e moralidade.

Ao incorporar a economia política na análise de sua obra, podemos entender melhor como Borges manipula o imaginário popular para subverter as estruturas morais vigentes, frequentemente utilizando suas narrativas para expor as fissuras entre uma estética elitista e a produção cultural popular. Borges revela como as convenções morais e estéticas não são meros reflexos da cultura dominante, mas sim campos de disputa nos quais o poder se exerce e se

contesta. Ao desestabilizar as dicotomias simplistas entre alta cultura e cultura popular, Borges cria um espaço literário que redefine as complexas negociações entre poder, arte e sociedade.

4. 2 Giro weberiano

Max Weber, ao delinear o pensamento do intelectual e do sacerdote religioso, procurou expor o terreno mais árido de suas mentes e eliminar qualquer escapatória escondida na ascese da magia. Esse método permite desvendar como se constituíram os determinismos formais na historiografia da literatura latino-americana, ao mesmo tempo que revela os limites dessa empreitada. Nesse contexto, são de interesse os aparatos de uma sofisticada trama objetivista, entrelaçada com o construto estético ligado à edificação econômica dos realismos.

Weber argumenta que, para alcançar um controle efetivo dos artefatos que facilitam a abstração transcendental e metafísica, é necessário impor um controle ainda mais restritivo sobre a escassa materialidade da riqueza. Esse controle é evidente nas minúcias místicas das distantes Índia e China, bem como nas comunidades cristãs ocidentais. Nas análises weberianas, esses contextos se tornam cada vez mais terrenos e constituem espaços ideais para o estudo das desmistificações de um sublime que continuamente se retroalimenta por meio de uma exploração cada vez mais imediatista.

Dessa maneira, a investigação weberiana das culturas místicas orientais e ocidentais oferece um quadro comparativo útil para entendermos como diferentes sociedades lidam com a abstração e a transcendência. Em cada caso, Weber demonstra que o sublime e o místico são frequentemente usados como ferramentas para justificar e perpetuar estruturas de poder e exploração econômica. Essa abordagem permite uma análise crítica das formas literárias, culturais e políticas que surgem em resposta a essas dinâmicas.

Ao relacionar essa perspectiva à historiografia da literatura latino-americana, podemos ver como os escritores e intelectuais navegam entre a busca pela transcendência estética e as realidades econômicas e sociais de suas épocas. A obra literária, assim, se torna um campo de batalha em que se disputam significados e valores, revelando tanto a luta pela abstração sublime quanto a necessidade de confrontar a materialidade dessublimada da vida cotidiana. Dessa maneira, a análise de Weber não apenas desmistifica o sublime, mas também ilumina os

mecanismos pelos quais as formas literárias e culturais são moldadas pelas estruturas econômicas e sociais.

Se aproximarmos o foco dessa metodologia econômica ao território familiar da América Latina, podemos identificar uma formalização dessublimada, manifestada em um naturalismo profundamente entrelaçado com inúmeros horrores. Desde a formação dos interesses das comunidades simbólicas, observamos aguerridas disputas políticas pela propriedade dos misteriosos poderes da ascese, da redenção e da glória. Essas disputas remontam às antigas fundações nacionalistas dos populismos republicanos. Na historiografia literária latino-americana, as tentativas frustradas de subordinar a literatura à história social mostram um padrão recorrente dessa economia predatória. Sendo assim, o custo da novidade teórica se revela muito alto e o velho drama de objetificar a ficção ainda persiste na atualidade.

E se ampliarmos a escala e a temporalidade para observarmos os meandros da fabricação econômica da inflação imaginária contemporânea, ao lidar necessariamente com uma produção industrial em massa? E se, depois de tudo, a estética ainda tiver um fundo invisível de interseção com os mistérios e a magia? Nessa interseção cósmica, surgiriam os saldos da violência na autonomia, nas traições ao objeto e no alto custo de inserir a artificialidade em um papel-moeda materialista de valor irrisório? A economia arriscaria, mais uma vez, determinar ou libertar a escassez desse objeto teórico tão raro em nossas terras, como enfatiza repetidamente Costa Lima[120]?

Essa questão emerge porque queremos aproximar a afirmação libertária da autonomia borgeana a um consequente horror amoral que recusaria um situacionismo meramente sociológico. A estetização da economia e a mercantilização da cultura criam uma inflação simbólica, na qual os significados são inflados e esvaziados de conteúdo. Nesse contexto, a autonomia estética de Borges pode ser vista como uma resistência a essa tendência, insistindo na criação de um valor dessublimado de significado realista profundo que se estagna na representação histórica.

Para uma análise mais aprofundada, é necessário recorrer a situações realistas e econômicas da *mímesis* na mesma ocupação, paralela e comunicante, ao espaço expansivo e dominador que a autonomia de uma distópica realização do efeito estético também reivindica

[120] "[...] Já tendo Borges publicado alguns de seus livros mais notáveis – *Historia universal de la infamia* (1935), *Historia de la eternidad* (1936), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) –, um certo Juan Carlos Portantiero estampou o portentoso comentário: "Borges es, concientemente, el provedor literario de toda una elite, mas o menos vinculada con nuestra vacunocracia" (Portantiero, J. C., 1955: 84). As observações acima reunidas bastam para entender-se a posição do intelectual dos trópicos, não só fora de seu país como em sua própria sociedade". (COSTA LIMA, 2013, p. 101).

na ficção de Borges. Iniciemos, então, pela tarefa científico-weberiana de desvendar a racionalidade inserida no desencanto dessublimador das elites, que outrora eram intocáveis pelas lentes do belo, e como isso pode contribuir para os estudos de uma possível *economimesis* na ficção do escritor argentino.

A autonomia estética, que muitas vezes parece distópica, reivindica um espaço significativo de realidade nas obras de Borges. Essa autonomia não está isenta de influências externas, mas sim profundamente imbricada com as condições econômicas e sociais que a moldam. Por exemplo, em contos como "A Loteria em Babilônia" e "A Biblioteca de Babel", Borges constrói universos imaginados onde os realismos das estruturas econômicas e sociais são levados ao extremo, desvendando assim as lógicas racionais e irracionais que governam esses mundos fictícios.

A análise científico-weberiana da racionalidade pode lançar luz sobre como essas elites desencantadas, anteriormente sublimadas, são retratadas na ficção de Borges. Max Weber, ao discutir o desencantamento do mundo, descreve um processo pelo qual a racionalização e a burocratização transformam todas as esferas da vida em objetos de controle e cálculo. Borges, por sua vez, captura essa transformação dessublimada ao mostrar personagens e sociedades que operam dentro de sistemas racionais, mas que ao mesmo tempo revelam o absurdo distópico que potencializa o fictício dessas estruturas miméticas. Dessa forma, a ficção de Borges não é uma imitação da realidade, mas uma reimaginação crítica que oferece novas perspectivas sobre o mundo econômico.

Não apenas *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, mas toda a sociologia da religião de Weber é crucial para compreendermos o destaque que damos à "jaula de aço" da forma econômica em Borges, contrariando uma leitura mais festiva do "progressismo" determinista. Em nossa hipótese, a magia econômica em Borges situa-se entre a autonomia do zen-budismo e o horror do gnosticismo aventado por Costa Lima (2007) em "Aproximação de Jorge Luis Borges". Imagina-se a estética borgeana como subalterna e sobrevivente, além da sociabilidade estética da *Revista Sur* ante os ataques das epistemologias sociológicas, principalmente as de matriz materialista, muito fortes por um longo período nos contextos intelectuais argentino e latino-americano. Essas correntes, influenciadas pelo marxismo e outras teorias críticas, viam a arte como um reflexo das condições materiais e econômicas. A obra de Borges, com sua ênfase no fantástico metafísico, foi muitas vezes acusada de alienação e conservadorismo político.

A análise da sociologia da religião de Weber, especialmente sua noção de desencantamento e a racionalização do mundo, é primordial para entender a construção de uma

“jaula de aço” na ficção crítica de Borges. Weber descreve a modernidade como um processo em que o mundo se torna cada vez mais racionalizado, burocrático e desprovido de magia e mistério. Borges, em sua ficção, muitas vezes retrata universos onde essa racionalização extrema revela tanto a beleza quanto o horror da condição fictícia. A ideia de magia econômica em Borges pode ser vista como um entrelaçamento entre a busca de autonomia, como no zen-budismo, que preconiza uma liberdade interior e uma transcendência das limitações materiais, e o horror do gnosticismo, que, como argumentado por Costa Lima, revela um mundo predominante distópico.

Podemos observar que a abordagem de Borges à metafísica e às cosmovisões teológicas, especialmente ao budismo, mostra uma busca por uma autonomia estética em que o misticismo e a criação estética não se sobrepõem. O budismo, com sua ênfase na transcendência e na superação das ilusões materiais, oferece a Borges uma profundidade para imaginar temas de autonomia e de liberdade criativa. A relação de Borges com o gnosticismo é igualmente complexa. O horror gnóstico, com sua visão de um mundo governado por um demiurgo malevolente e a busca pelo conhecimento esotérico como meio de libertação, ressoa em muitos de seus contos. Esse horror sobrevive aos assédios realistas de uma tradição literária dialética, oferecendo uma contraposição às visões materialistas e progressistas. Em “Três Versões de Judas”, por exemplo, Borges ressalta a ideia gnóstica do sacrifício e da redenção através da figura de Judas, revelando a tensão entre o divino e o terreno, o sagrado e o profano. Borges investiga esses temas de maneira que desafia a ontologia da racionalidade moderna sobreposta à magia da ficção, mostrando como a busca desenfreada pelo sublime metafísico pode tanto libertar quanto aprisionar nossos sentidos em uma “jaula de aço” antimimética.

Na estética de Borges, tanto a metafísica quanto as cosmovisões teológicas adquirem um valor imenso de fantasia. Nesse contexto, encontrar-se-ia a síntese ideal para a proliferação, em larga escala, da autonomia, na qual cada criador não buscaria dominar o misticismo estético do “outro” através das maquinações que perpetuam o controle do imaginário na eternidade cíclica da ontologia. Contudo, haveria alguma criação borgeana que evidenciasse a dessublimação dos traçados realistas nos espelhos autonomistas da estética budista? Ou, como o “outro” dessa cosmovisão, ou seja, como o horror gnóstico sobreviveria aos assédios realistas de uma tradição literária dialética, mais comumente ligada às esquerdas? Seria possível um Borges economicista à sua maneira? Sem sustentar qualquer forma de proselitismo artístico, religioso ou mundano, mas que não deixe de estetizar a economia predatória nas relações de produção do valor literário, sejam essas morais ou não?

> Toda religiosidade de redenção, quando sublimada, olha exclusivamente para o sentido e não para a forma das coisas e das ações relevantes para a salvação. A forma, a seu ver, acha-se rebaixada ao nível do que é acidental, do que é próprio das criaturas, do que nos distrai do sentido. Por parte da arte, a relação franca pode mesmo, na verdade, manter-se intacta ou renovar-se permanentemente, enquanto e sempre que o interesse consciente do recipiendiário se prenda ingenuamente ao conteúdo daquilo que tomou forma, e não à forma meramente como tal; e também enquanto a produção do criador artístico for sentida ou como carisma (originalmente, mágico) da capacidade ou como um jogo livre. No entanto, o desenvolvimento do intelectualismo e a racionalização da vida modificam esta situação. A arte constitui-se, então, como um universo de valores próprios e autônomos, apreendidos de modo cada vez mais consciente (WEBER, 2006, p. 338).

Que forma de autonomia poderia emergir na economia de um escritor frequentemente considerado alheio às preocupações mundanas? Poderia estar ligada ao horror, como uma distopia de realização ética, que lutaria contra a economia predatória de uma canonização fiduciária da crítica imaterialista? Em Borges, é imperativo desconfiar de qualquer fossilização da linguagem, e o leitor é convidado a adentrar essa bolsa de valores intelectual e a questionar toda pressuposição de propriedade coletiva no conhecimento especulativo liberal.

Borges constrói um universo literário em que a autonomia não é apenas uma questão estética, mas também uma forma de resistência contra as imposições externas, sejam elas econômicas, críticas ou filosóficas. Se há alguma luta contra o controle da determinação objetiva nesse jogo de apostas, ela só pode se realizar esteticamente porque a manipulação da verdade não está oculta em nenhum recanto labiríntico do sublime e revela-se como distopia dessublimada historicamente construída. Assim, Borges convida o leitor a perceber a multiplicidade e a instabilidade de significados inerente à potência de sua *mímesis*.

Asseveramos que a arte em Borges não é uma simples reescrita do platonismo nas Américas, que expulsaria da República todo e qualquer terror macabro (INFANTE, 2011, p. 87-97). Ao contrário, Borges abraça o terror e o absurdo como elementos centrais de sua obra, utilizando-os para questionar as certezas e os dogmas estabelecidos. Sua literatura é uma constante negociação entre o real e o imaginário, o familiar e o estranho, desafiando a reprodutibilidade insana da metafísica irrealista da forma da crítica francesa dos anos 1960-1970.

Com um olhar distanciado, podemos perceber como a *oikonomia* (a administração do que entra e sai, o segredo da chave do cofre, o que rende mais ou menos) do labirinto ficcional borgeano tende a ser regida por realismos que escapam ao moralismo da justa medida redentora. Borges não se contenta em simplesmente reproduzir a realidade; ele a desconstrói e a reorganiza

de maneiras que revelam suas falhas, potencialidades e paradoxos. A arte, em sua visão, não é apenas fruto da linguagem, nem uma dádiva celestial do sublime.

A análise da dinâmica histórica da literatura torna-se particularmente interessante quando examinamos a ficcionalização do mundo proposta por Borges, um processo que abriu um verdadeiro furacão de possibilidades em relação ao desconhecido e ao inclassificável. Borges desafiou as concepções tradicionais de realidade, deslocando os limites entre o real e o imaginário, e inaugurando uma reflexão profunda sobre a representação e o papel do sujeito na criação do mundo literário.

Entretanto, é importante destacar que a fortuna crítica que se desenvolveu ao redor de sua obra frequentemente a confinou a uma interpretação unidimensional. Essa crítica privilegiou a vertente irrealista de Borges, afirmando que sua obra havia de certo modo solucionado a crise da representação ao dissolver as fronteiras entre o real e o fantástico por meio de um formalismo hegemônico. Segundo essa leitura, Borges teria contornado o dilema da verossimilhança e da *mímesis* ao deslocar o foco da literatura para o terreno do simulacro e do labirinto textual, onde o mundo literário seria autossuficiente e desprovido de qualquer compromisso com a realidade externa. Contudo, essa interpretação, que consolidou o irrealismo borgeano como um dogma crítico, foi progressivamente esgotada. O retorno de formas de realismo na cena literária contemporânea, tanto na América Latina quanto em outras regiões, desafia essa visão reducionista. Hoje, vemos que o problema da representação não foi sanado pela hegemonia formalista. Em vez disso, a literatura contemporânea revisita o realismo de maneiras complexas, incorporando suas contradições, tensões e limites.

Assim, a autonomia na economia de Borges pode ser vista como uma forma de resistência intelectual e ética. Em suas obras, a economia da linguagem e da narrativa não segue as regras hegemônicas do mercado crítico. Em vez disso, Borges cria um espaço onde a especulação monetária e a criatividade libertária são valorizadas acima da previsibilidade moralista que conforma as ontologias subalternas. Portanto, a crítica fiduciária, que busca canonizar e fixar significados, é confrontada por uma prática distópica que valoriza a ética incerta e politicamente instável do fictício.

Assim, a autonomia na economia narrativa de Borges pode ser interpretada como uma forma de resistência intelectual e ética às convenções literárias estabelecidas. Em suas obras, Borges desafia as regras hegemônicas do mercado literário, recusando-se a aderir às estruturas narrativas tradicionais e aos modelos pré-determinados de linguagem. Sua economia de linguagem não se alinha com a linearidade e previsibilidade esperadas.

Borges cria um espaço literário em que a especulação intelectual e a criatividade libertária são valorizadas acima da previsibilidade moralista que conforma as ontologias subalternas. Em contos como "O Aleph", ele revela conceitos filosóficos profundos, questionando a natureza da realidade, do tempo e da identidade. Essas narrativas desafiam as percepções convencionais e estimulam o leitor a engajar-se em uma reflexão crítica.

Dessa forma, a crítica literária tradicional, ou crítica fiduciária, que busca canonizar e fixar significados, é confrontada por uma prática literária que valoriza a incerteza ética e a instabilidade política do fictício. A obra de Borges resiste à interpretação unívoca e desafia as estruturas de poder que buscam controlar e definir o significado literário. Ao promover uma estética que valoriza a pluralidade de interpretações e a liberdade criativa, Borges estabelece uma forma de resistência intelectual que questiona as bases do conhecimento e da autoridade no campo literário.

4. 3 *Economimesis* descontrolada

Luiz Costa Lima identifica em Borges uma das figuras mais complexas e desafiadoras da crítica literária latino-americana, destacando-se pela sua habilidade em construir as camadas multifacetadas de um *oikos* narrativo densamente construído. Embora Borges tenha expressado um conhecido desprezo por narrativas longas, sua predileção pelos contos revela um talento para condensar universos inteiros em textos breves, tão intricados e labirínticos quanto um romance de infinitas páginas. Essa característica não é apenas uma escolha estética, mas uma estratégia narrativa que enfatiza a precisão e a concisão sem sacrificar a profundidade.

Por isso, a partir da teoria de Costa Lima argumentamos que a complexidade da obra de Borges não se limita à sua capacidade de síntese, mas se estende ao uso sofisticado da *economimesis* — uma noção que descreve uma ampla movimentação das dinâmicas econômicas dentro da narrativa. Em Borges, essa *economimesis* não se restringe à mera imitação de trocas e valores econômicos, mas implica um manejo calculado dos elementos narrativos, como metáforas e estilos, que frequentemente desafiam a aparência de simplicidade e clareza. Borges lança mão dessas "frestas" — pequenas aberturas ou desvios na narrativa — que permitem a inserção de ambiguidades e incertezas, criando uma tensão contínua entre o explícito e o implícito.

Assim, a análise de Costa Lima ressalta que essas frestas são essenciais para entender como Borges articula temas de moralidade e valor. Através de suas narrativas, Borges não apenas compacta vastas questões filosóficas e históricas em formas literárias reduzidas, mas também desestabiliza certezas que frequentemente sustentam os dogmas hegemônicos da crítica literária e da historiografia.

Borges concebe suas histórias como microcosmos de um *oikos* ou casa narrativa, onde cada elemento é meticulosamente posicionado e calculado para maximizar o impacto simbólico e temático do alicerce distópico que alavanca o chão de um realismo projetado para a exterioridade indomável da leitura. Esse *oikos*, ou casa narrativa, é ao mesmo tempo condensado, rigoroso, e expansivo epistemologicamente, permitindo uma vasta circulação de ideias e configurações dentro dos limites estreitos das poucas palavras de um conto. O minimalismo aparente dessas casas narrativas, tanto na ficção propriamente dita, quanto nos ensaios e traduções, revela uma complexidade teórica profunda, que adquire um valor crítico potencializado na economia dinâmica que ele emprega.

Em vez de se perder nas longas descrições e tramas intricadas do romance, Borges utiliza cada palavra e cada imagem para abrir frestas interpretativas que desafiam o leitor a olhar além da superfície que molda a percepção e desafia a representação histórica. Essa abordagem ecoa a ideia de que a verdadeira autonomia estética e ética não reside no reflexo das semelhanças das palavras na realidade, mas na profundidade do abismo da diferença de significado que elas evocam. Portanto, a obra de Borges, como interpretada por Costa Lima, exemplifica uma abordagem única à narrativa, na qual a *economimesis* e a estrutura formal funcionam como ferramentas para questionar as hierarquias e as noções de semelhança, moralidade, valor e verdade agregadas na ontologia do significado.

> Sim, mas daí não deriva que todos os tigres ou todos os carvalhos tenham de ser idênticos entre si. Ou seja, já na geração das espécies a estabilidade absoluta admite variações. Não é o mesmo que sucede na passagem da *Poética* sobre as reações antagônicas ante uma cena horripilante e a imagem prazenteira do que naquela causava horror? Entre a imobilidade de Deus e a falta de lugar para o homem, há uma relativa dinâmica na geração propriamente dita e na diferença de cenários – o ver natural e o ver do *mímema*. [...]. No requestionamento da *mímesis*, acentuarei que ela é produto da tensão entre dois vetores discordantes "semelhança" e "diferença" (COSTA LIMA, 2013, p. 111).

Um dos maiores ícones da pós-modernidade ocidental, Borges é um escritor das massas e das ruas. Deleuze capta muito bem esse espírito Paris 1968 em *Logique du Sens* (DELEUZE, 1969), entretanto, a diferença do paradoxo francês na superfície do significante, desconstrutora de fenomenologias engessadas, tende a limitar o espaço da *economimesis* do argentino no reflexo da ordem moral das narrativas utópicas[121], ainda muito distante da profundidade realista do horror, mesmo após o incrível avanço da positividade do entre-lugar de Silviano Santiago, que não propõe visualizar o horror borgeano como propriedade expansiva de um distópico não-lugar mimético encrustado na movimentação das temporalidades.

O que o entre-lugar não percebe é que a estética do horror em Borges não é simplesmente uma ferramenta de desarmonia, mas um meio de adentrar as profundezas nem sempre agradáveis da ética da ficção. Seus contos frequentemente revelam o abismo existente entre a ordem moral aparente e as realidades subjacentes, utilizando o horror para desestabilizar as certezas moralistas e progressistas do leitor. Esse uso do horror como um profundo elemento estruturador da forma também contrasta com a fragmentação da superfície de Deleuze, embora ambos compartilham a intenção de desafiar e desconstruir as narrativas hegemônicas.

Jacques Derrida, a partir de Kant, tenta materializar o sublime intocável do absoluto, aproximando-o da antropologia do mundano na teorização da *economimesis*. Outro nome para o que se teoriza como dessublimação? Derrida argumenta que "as artes liberais devem ser capazes de utilizar a arte mercenária (sem tocá-la, ou seja, sem se implicar nela); uma economia deve ser capaz de utilizar (tornar útil) a economia do trabalho"[122] (Derrida, 1981, p. 6). Se existe uma lei (ordem) fundamental para o sustento da estrutura do *oikos*, então, o comércio dos diferentes valores do *mímema* aparece no imaginário do Belo: "Sendo uma troca reflexiva, a comunicabilidade universal entre sujeitos livres abre espaço para o jogo das Belas-Artes. Há nisso uma espécie de economia pura em que o *oikos*, o que pertence essencialmente à definição do homem, é refletido em pura liberdade e pura produtividade"[123] (*Ibidem*, p. 9).

A perspectiva antropológica de Derrida, assim como a de Luiz Costa Lima, liberta a *mímesis* da *imitatio* de qualquer determinação fixa para o valor moral da positividade do belo naturalista ou da paralisia do desinteresse elitista. Não pretendemos aqui aprofundar nas estruturas de outros comércios derridianos através das (não)representações baixas, como o nojo,

---

[121] Para Borges utopista conferir: (PREMAT, 2020, p. 149-165).

[122] "Liberal art ought thus to be able to use mercenary art (without touching it, that is without implicating itself); an economy must be able to utilize (render useful) the economy of work".

[123] "Being a reflective exchange, universal communicability between free subjects opens up space for the play of the Fine-Arts. There is in this a sort of pure economy in which the oikos, what belongs essentially to the definition of man, is reflected in pure freedom and pure productivity".

o gosto duvidoso, a violência e o obsceno. Se optássemos por esse viés negativo, seria interessante uma tentativa de aproximação de Borges ao hegelianismo dialético, que esboçamos acima pela *Teoria Estética* de Adorno. Como Derrida sugere, não podemos perdê-lo totalmente de vista: "Quando Hegel critica a terceira Crítica por permanecer no nível do 'deves', ele evidencia muito bem a ordem moral que sustenta a ordem estética"[124] (*Ibidem*, p. 13).

A ideia central de Derrida é que a arte, mesmo em suas formas mais elevadas e "liberais", não pode se isentar das influências e utilizações econômicas. Essa dualidade entre o sublime e o mundano é fundamental para entendermos a *economimesis*. Derrida propõe que o valor artístico é inevitavelmente influenciado por uma economia de troca reflexiva, na qual a liberdade e a produtividade se manifestam.

Ao considerar a perspectiva de Derrida sobre a Terceira Crítica de Kant, podemos entender melhor a complexidade da relação entre a estética e a moralidade na obra de Borges. Hegel critica Kant por não ir além do imperativo moral, mas Borges, através de sua narrativa, insere-se nas profundezas dessa tensão entre a ordem moral e a ordem estética, utilizando a *economimesis* para revelar as camadas subjacentes de significado amoral e dessublimado.

Não buscamos um Borges hegeliano, longe disso. Nosso objetivo aqui é enfatizar que o paradoxo deleuziano, apropriado principalmente de Lewis Carroll e Borges, é insuficiente para uma abertura maior ao terror das frestas da *economimesis* em uma estrutura quase perfeita da ordem formal. A teoria crítica adorniana sugere novos instrumentos para o estudo desse naturalismo bárbaro que, ao contrário do que se poderia pensar, não é invisível no formalismo borgeano.

Dessa maneira, se o pensamento borgeano não se reduz à dialética, uma possível ligação entre o paradoxo desconstrucionista e o naturalismo poderia enriquecer a recepção de Borges no Brasil, ainda fortemente influenciada pelo Borges parisiense das décadas de 1960 e 1970. Essa combinação permitiria uma análise mimética das narrativas borgeanas, capturando tanto a fragmentação e a multiplicidade de significados irrealistas quanto a presença dessublimada do terror que perpassa a ordem econômica que estrutura a narrativa.

Portanto, não descartamos o materialismo de Weber, mas o abordamos por vias opostas à ética puritana e negacionista da sociologia de Sergio Miceli. Weber questiona: "O quanto há de irracional numa conduta de vida em que o ser humano existe para seu negócio e não o contrário" (WEBER, 2004, p. 62). Por sua vez, a *economimesis* em Borges não pode ser

[124] "When Hegel reproaches the third Critique for staying the level of the 'you must', he very well evinces the moral order wich sustains the aesthetic order".

reduzida à *imitatio* estéril da reprodutibilidade em massa do artificialismo, característica de certa crítica pós-moderna asséptica. Em vez disso, ela permite a reescrita de uma história literária mais despudorada e original.

Borges, por exemplo, desprezava o estilo solene e pudico da história idealista narrada por Goethe, um de seus maiores desafetos estilísticos (ALMEIDA, 2012, p. 3-25). Isso não significa que rejeitamos a ética faustiana do sublime econômico, tão valorizada por Borges e Costa Lima, capaz de criar riqueza teórica a partir do vazio quase desértico do pensamento latino-americano. Aqui, a pergunta de Franco é pertinente: "Mas em que consiste essa magia, e quais são os instrumentos que podem criar papel-moeda, isto é, valor, a partir do nada?" (FRANCO, 2011, p. 64). Diferente da reprodutibilidade em massa do artificialismo estéril que assola a crítica pós-moderna, a abordagem de Borges oferece uma análise crítica que questiona a massificação e faz aflorar as estruturas econômicas e sociais em terrenos improváveis do imaginário político.

4 . 4 Uma moeda borgeana

Para finalizar esse capítulo sobre a monetarização do valor amoral na ficção de Borges, propomos apresentar uma imagem mais detalhada da *economimesis* que foi vislumbrada nas páginas anteriores de nossa argumentação. Nosso objetivo é estabelecer uma comunicação entre a autonomia estética do conceito de belo no budismo e a sátira incisiva que Borges faz ao vale-tudo da artificialidade da economia moderna, ao totalitarismo e à ordem absolutista da forma, especialmente em seu conto "A loteria em Babilônia".

> Dissemos que cada encarnação determina a subsequente; esta determinação constitui o que as escolas filosóficas da Índia chamam de *karma*. A palavra é sânscrita e vem da raiz *kri*, que significa "fazer" ou "criar". O *karma* é obra que incessantemente estamos urdindo; todos os atos, todas as palavras, todos os pensamentos – quiçá todos os sonhos – produzem, quando o homem morre, outro corpo (de deus, de homem, de animal, de anjo, de demônio, de condenado) e outro destino. Se o homem morre com um ardente desejo de vida, seu coração torna a encarnar, como se ao morrer plantasse uma semente. Radhakrishnan definiu o *karma* como a lei da conservação da energia moral. Também podemos considerá-lo como uma interpretação ética da lei da causalidade; em cada ciclo do universo as coisas são obras dos atos humanos, que criam montanhas, rios, planícies, lamaçais, florestas. Se as árvores dão frutos e se o trigo cresce nos campos, isto ocorre graças aos méritos dos homens. De acordo com esta doutrina, a geografia é uma projeção ética. O

> karma funciona de um modo impessoal. Não existe uma divindade de tipo jurídico que distribui castigos e recompensas. [...]. Pelo simples fato de ser um substantivo, a palavra *karma* sugere uma entidade autônoma, mas convém que ele é tão-somente uma propriedade dos atos, que segundo a índole destes – inevitavelmente produzem consequências adversas ou felizes. *Karma* é a lei do universo, mas não foi promulgada por um legislador nem é aplicada por um juiz. Sua operação é inexorável, e pode-se ler no Dhammapada: "Nem no céu, nem na metade do mar, ou nas fendas mais profundas das montanhas existe um lugar em que o homem possa libertar-se de uma ação perversa. A crença no *karma* ensina as pessoas a aceitarem com resignação as desventuras. [...]. Na Índia, a fé na transmigração é tão profunda que não ocorreu a ninguém demonstrá-la contrariamente como ocorre na cristandade, que abunda em provas, sem dúvida irrefutáveis, da existência de Deus" (BORGES; JURADO, 1977, p. 48-49).

Assim como na sociologia da religião de Weber, a ética budista em Borges é um baluarte autonomista da fantasia, mas isso não impede a cristalização das ações perversas na forma. A positividade da lei de criação do universo não foi suficiente para a conservação da energia moral dos sonhos utópicos, e a geografia do destino pode ser totalitária, ressaltando uma barbárie naturalizada na magia, uma vez que, para Borges, a natureza é "obra dos atos humanos".

Em "A loteria em Babilônia", publicado em *Ficções*, Borges constrói uma narrativa que, como observam Beatriz Sarlo e Daniel Balderston, transforma a escrita da história em um pesadelo interminável, no qual a dinâmica dos jogos e a artificialidade do valor econômico são estetizadas de maneira inquietante. Para Borges, a história não é apenas uma crônica linear dos eventos, mas um espaço de manipulação da contingência, na qual o acaso governa não apenas o destino dos indivíduos, mas também a própria significância ou insignificância de suas vidas e mortes. Nesse conto, o azar não é um mero elemento de incerteza; ele se torna uma força não-determinante que anula a distinção entre vida e sobrevida, dissolvendo a continuidade histórica em uma série de eventos aleatórios e desprovidos de sentido teleológico.

Sarlo observa que "A loteria em Babilônia" pode ser lido como uma alegoria do totalitarismo, em que as decisões arbitrárias e secretas definem a existência das pessoas, transformando a vida em um jogo de sorte regido por forças invisíveis e incontroláveis. O nome de Kafka é evocado no conto, sublinhando a afinidade temática com o autor tcheco, especialmente na referência à "*Qaphqa*", uma latrina sagrada na qual os babilônios depositam suas queixas sobre os sorteios (Sarlo, 1992, p. 18). Essa alusão reforça a ideia de uma burocracia opressiva e absurda que permeia a narrativa, criando um ambiente onde o poder é ao mesmo tempo omnipresente e intangível.

A narrativa densa e labiríntica de Borges funciona como uma estrutura carcerária que aprisiona o leitor e os personagens em uma rede de invisibilidade e impotência distópicas. Os "hombres velados", ou párias sociais, são condenados a uma existência subalterna, na qual sua

identidade é reconhecida apenas pela sua ausência. Como o narrador descreve: “Durante un año de la luna, he sido declarado invisible: gritaba y no me respondían, robaba el pan y no me decapitaban[125] (BORGES, 1944, p. 456). Essa invisibilidade forçada é uma metáfora potente para ficcionalizar a exclusão social e política, na qual o indivíduo é confrontado com o tecido cruel da realidade, tornando-se um espectro dessublimado que habita as margens de uma história distópica.

O narrador borgeano, ao descrever essas realidades distorcidas, manipula as expectativas do leitor, subvertendo tanto o realismo quanto o ceticismo. Para aqueles que acreditam que o fictício é uma mera irrealidade, Borges oferece um desengano, afirmando que “a loteria é parte principal da realidade” (*Ibidem*). A loteria, nesse contexto, não é apenas um jogo, mas uma metáfora para a arbitrariedade que permeia as estruturas sociais e políticas, na qual o valor e o significado são determinados por forças aleatórias e invisíveis.

Por outro lado, para os leitores que buscam verossimilhança e consistência no espelho da narrativa, Borges também os desilude, mostrando que os determinismos realistas pouco valem na *economimesis* desse mundo fictício. As trocas e valores descritos pelo narrador — como os barbeiros que vendem “retângulos de osso ou de pergaminho adornados de símbolos” por moedas de cobre — são operações miméticas que desafiam as expectativas realistas e econômicas do leitor (*Ibidem*). Nesse sistema, o valor é criado não pela utilidade ou necessidade, mas pela própria estrutura desfocada da narrativa, na qual o acaso e a sorte substituem a lógica da razão histórica[126].

Na narração da história econômica que interessa a Borges, a virtude moral é descrita como nula, e ele observa que “nada é tão contaminado de ficção como a história da Companhia”. Diferente de Foucault, que se volta para o exotismo do “outro” distante, como as imaginárias China ou Índia repletas de seres fantásticos de múltiplas cabeças, o leitor borgeano encontra a verdadeira estranheza na *economimesis* de uma barbárie próxima, enraizada na familiaridade do *oikos* — o espaço doméstico e cotidiano que torna o exótico, paradoxalmente, comum e reconhecível. A estranheza borgeana não é a do “outro” distante, mas a que se revela

[125] “durante um ano de lua, fui declarado invisível: gritava e não me respondiam, roubava o pão e não me decapitavam”.

[126] “Crédito, ou crença, envolve o fundamento da experiência estética, e o mesmo meio que confere crença no dinheiro fiduciário (notas bancárias) e no dinheiro escritural (registros bancários e conta corrente, criados pelo processo de escrituração) também parece concedê-lo na arte (SHELL, 1999, p. 53-54)”. “Credit, or belief, involves the ground of aesthetic experience, and the same medium that confers belief in fiduciary money (bank notes) and in scriptural money (accounting records and money account, created by the process of bookkeeping) also seems to confer it in art”.

naquilo que é mais próximo e aparentemente familiar, desafiando o senso comum e as estruturas normativas do identitarismo outorgado pelo centro.

Max Weber, em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, utiliza a metáfora da "jaula de aço" para desenhar a transformação do herói puritano em uma figura conformista e passiva, capturada na mediocridade das massas (BAEHER, 2001, p. 164). Essa metáfora, considerada uma das mais pessimistas e poderosas da sociologia, mostra uma visão crítica e desencantada do presente e futuro da civilização moderna. Michael Löwy interpreta essa imagem como uma expressão de um pessimismo radical de Weber sobre as armadilhas do racionalismo burocrático que aprisiona o indivíduo (LÖWY, 2014, p. 47). A "jaula de aço" simboliza uma estrutura opressiva e imutável, em que a liberdade individual é corroída pela lógica impessoal e implacável do capitalismo moderno.

No entanto, o anti-herói borgeano contrasta profundamente com essa figura passiva e resignada da sociologia de Weber. Mesmo dentro das rígidas e aparentemente inescapáveis estruturas do conto — que poderiam ser vistas como uma forma de cárcere formal e irrealista — o anti-herói borgeano não se rende à passividade. Em vez disso, ele se torna um agente ativo da potência mimética, como teoriza Luiz Costa Lima, utilizando a autonomia da ficção como um meio de subverter as estruturas opressivas que o cercam. Diferente da mera representação da realidade, a ficção borgeana opera como uma força criativa e disruptiva que desafia as fronteiras do real e do imaginário, oferecendo uma via para a resistência e a subversão.

Na obra de Borges, a "jaula de aço" não é simplesmente um símbolo de conformidade; ela se transforma em um campo de batalha na qual a criatividade crítica floresce. Borges utiliza a forma rígida e estruturada do conto — um microcosmo literário que espelha as regras e limitações da sociedade — para desafiar as normas impostas pela história da literatura hegemônica. Ele revela que, mesmo dentro das estruturas mais opressivas e normativas da forma, existe a possibilidade de uma subversão amoral, em que o subalterno não apenas resiste, mas também reconfigura a narrativa hegemônica.

Portanto, ao invés de representar uma resignação à passividade crítica, a "jaula de aço" borgeana se reconfigura em um cenário dinâmico de contestação e fundação da ficção. É dentro dessa tensão entre a forma e a distopia que Borges liberta a potencialidade da ficção para transcender as barreiras impostas pela história da literatura hegemônica, demonstrando que mesmo o subalterno, quando armado com a força amoral da imaginação, pode desafiar e subverter a antropologia normativa de seus críticos.

Para concluir, é necessário examinar se a fé estética realmente induz as pessoas a aceitarem com resignação moral essas normatividades críticas que tentam controlar a

economimesis. O conceito de *economimesis*, como discutimos na obra de Borges, não envolve a imitação das dinâmicas econômicas na narrativa, pois valores e significados são continuamente negociados e subvertidos. A fé estética, nesse contexto, não pode ser vista como uma crença na capacidade redentora da arte em transcender essas normatividades.

Costa Lima desafia essa visão simplista ao propor uma análise mais complexa da "moeda borgeana", uma metáfora que usamos para descrever a interseção entre a estética e a economia na obra de Borges, que sugere que o artifício realista dessa "moeda" desafie o sublime metafísico que combina o karma e a transmigração em um sistema fechado e impenetrável para a realidade. Como Borges observa, "para o budista, os conceitos de transmigração e de karma são inseparáveis... Para o ocidental, o conceito de transmigração é claro... enquanto o de karma lhe soa arbitrário e difícil" (BORGES, 1977, p. 50). Essa dificuldade em compreender o karma como algo além de um simples artifício moral ou narrativo demonstra a complexidade da *economimesis* borgeana, que não pode ser facilmente reduzida a um sistema fixo de valores ou significados ontológicos determinados pela moralidade da crítica.

Costa Lima, então, propõe um "mergulho profundo" na ficção como forma de contestar essa metafísica cármica-sublime, que ele vê como um artifício que limita e confina a potencialidade crítica da narrativa de Borges. Esse mergulho, que pode ser entendido como uma imersão total nas contradições e ambiguidades do texto, é necessário para desmascarar a artificialidade da fé estética que tenta sublimar a narrativa em algo redentor. Para Costa Lima, a verdade da crítica literária não deve buscar uma saída fácil ou redentora desse pesadelo ficcional/realista, mas sim abraçar a *antiphysis* — a negação da natureza — como uma forma de radicalizar a experiência amoral da narrativa.

A *antiphysis*, conforme elaborada por Costa Lima (2007), é o oposto da *physis*, a natureza ou realidade estável da dominação hegemônica do identitarismo. Na obra borgeana, a *antiphysis* não oferece redenção; ao contrário, ela radicaliza o pesadelo, convertendo-o em uma experiência fundamental da existência do fictício. Como Costa Lima afirma: "Nada dela mais afastado que sua identificação com um *paradis artificiel*, como a forma passiva do imaginário que é a fantasia. Se, para os gnósticos, a realidade humana ainda continha uma mistura, em que à crassa matéria se aglutina uma centelha divina, na elaboração borgeana do mito gnóstico, a *antiphysis* promove fantasmas, simulacros, um real instável e enganador. A *antiphysis* radicaliza o pesadelo. Converte-o em experiência fundamental" (COSTA LIMA, 2007, p. 714).

Essa visão desafia qualquer noção de que a narrativa borgeana, ou a crítica literária em geral, possa oferecer uma forma de escapismo ou de transcendência simplificada pelo sublime. Em vez disso, a *antiphysis* borgeana exige que o leitor enfrente o caráter ilusório e enganoso da

realidade, aceitando a instabilidade como uma condição fundamental da existência do real. Assim, a fé estética, longe de ser um instrumento de resignação, pode ser reinterpretada como uma ferramenta para a dessublimação — um processo pelo qual as ilusões confortadoras são destruídas para revelar a verdade perturbadora que se oculta sob a superfície de nós mesmos.

Em vez de buscar na arte uma forma de redenção fácil ou um refúgio diante das realidades duras e desestabilizadoras da *economimesis*, a crítica de Luiz Costa Lima nos impele a confrontar a *antiphysis* em toda a sua força. Esse conceito, que rompe com a tradição metafísica do realismo e desestabiliza as categorias que sustentam a representação, revela-se essencial para uma análise profunda da crise contemporânea da representação da história, particularmente na obra de Borges. A experiência estética, dentro dessa perspectiva, não se apresenta como uma simples fuga da realidade ou um conforto transcendental. Pelo contrário, ela emerge como uma imersão radical no pesadelo, no qual os fantasmas, espelhos e simulacros presentes nas narrativas borgeanas não devem ser compreendidos como meros obstáculos epistemológicos, mas como realidades constitutivas da própria crise da representação histórica.

A dessublimação borgeana do gnosticismo transcende a estrutura superficial da narrativa cármica tradicional e incorpora a *antiphysis* para engendrar um real instável, enganador e, ao mesmo tempo, mimético. Nesse contexto, os simulacros e fantasmas que atravessam suas histórias são mais do que recursos literários: eles personificam a crise profunda da representação, criando um espaço onde a fronteira entre o ficcional e o histórico, o possível e o impossível, se dissolve. Borges, ao subverter as expectativas convencionais do leitor, desafia diretamente a noção de uma realidade redentora ou teleológica, recusando qualquer escapatória moralista. Seu trabalho, ao invés de oferecer soluções confortáveis, força uma confrontação com a instabilidade inerente à existência do fictício.

Essa abordagem borgeana, ancorada no uso subversivo do horror e da distopia, revela um aspecto de sua obra que frequentemente é ignorado pelos críticos e historiadores moralistas. Muitos desses têm dificuldade em aceitar a complexidade, a ambiguidade e a profundidade das narrativas borgeanas, especialmente a forma como ele emprega o horror não como uma alegoria didática ou moralista, mas como uma ferramenta crítica que dissolve as certezas ontológicas e epistemológicas. O horror, para Borges, é uma irrupção da dissolução da estabilidade, tanto na esfera do real quanto na da ficção. Essa dessublimação do horror evidencia que a obra de Borges está em constante tensão com as estruturas convencionais de representação e moralidade.

Portanto, não podemos ignorar que a face sombria, inquietante e perturbadora da obra de Borges continua sendo profundamente relevante. Ela desafia tanto as estruturas tradicionais de interpretação literária quanto as fundações ontológicas da crítica contemporânea. O caráter

subversivo e desconstrutivo de sua escrita questiona as bases da moralidade e da estabilidade narrativa, forçando-nos a reavaliar não apenas a relação entre ficção e história, mas também a própria noção de verdade. Nesse sentido, a obra de Borges, em sua radicalidade estética e política, mantém-se fundamental para uma reflexão crítica necessária à fundação de uma teoria literária robusta entre nós, especialmente no contexto latino-americano. A *antiphysis* e a dessublimação da representação nos convocam a enfrentar a desordem do real, sem as ilusões redentoras que muitos críticos ainda procuram.

CAPÍTULO 5

HIERARQUIAS DE VIRTUDES: HISTORIOGRAFIA ALÉM DO BEM E DO MAL

Certamente, ao considerarmos a intersecção entre literatura e história, é fundamental recorrer ao legado de Borges como historiador primaz, talvez um dos mais importantes de todos os tempos. Suas incursões na história oferecem não apenas uma narrativa intrigante sobre as facetas do tempo, mas também uma profunda reflexão sobre os limites da representação e a natureza da verdade histórica. Ao mergulhar nos diálogos e embates que buscam destravar a historiografia canonizada da literatura e as concepções tradicionais de história, Borges nos conduz a uma compreensão mais rica e matizada sobre as complexidades da narração na escrita da história. A partir do "*linguistic turn*"[127] debate-se a própria moralidade do fazer crítico-historiográfico, contestando entidades epistemológicas tradicionalistas que criaram muros intransponíveis e mantém seus ferrenhos guardiões atuando na Academia até os dias de hoje.

Ao desconstruir as estruturas tradicionais da historiografia, Borges nos convida a considerar a possibilidade de um novo e radical "projeto político fantástico", que transborda elementos de distopia, horror e maravilhamento. Por meio dessa abordagem, ele dá voz inédita a perspectivas subalternas, abalando as estruturas teleológicas da ontologia identitária e questionando o doutrinamento catequizador, frequentemente encontrado nas artes engajadas das esquerdas. Ao posicionar-se contra os séquitos de moralistas, Borges promove uma literatura que desafia normativas ideológicas, abrindo espaço para múltiplas interpretações e reflexões profundas sobre os limites da condição humanista das narrativas históricas.

Por fim, ao recorrermos a Borges como historiador, somos confrontados com questões fundamentais sobre a natureza da história e ao mesmo tempo da narrativa fictícia. Sua obra nos

---

[127] Muitos pesquisadores da Letras nunca ouviram falar, sequer dão valor, mas no universo da historiografia literária o debate sobre os limites da representação realista significou muito. A história oficial nunca foi a mesma depois que os historiadores "redescobriram" que escreviam ficcionalmente. Isso não significa que queiram ser romancistas, poetas ou contistas como apregoam os detratores. Não se trata dessa querela. O mais importante, é perceber que a escrita da história se reformula e mantém seu papel de contestação e desconstrução das verdades impostas na configuração da textualidade. Desconstrução e "*linguistic turn*" não são conceitos semelhantes, mas se relacionam profundamente como metodologias que causaram pânico na comunidade historiadora na segunda metade do século XX. Ambos foram acusados de favorecerem suposta descaracterização imoral do ofício crítico de historiador, após acentuarem a crise da representação do fato como prova da realidade histórica. "What does it mean to describe a historiographical moment as a 'turn'?" (SURKIS, 2012, p. 700-722). Sobre as implicações da teoria alemã a respeito do "linguistic turn" historiográfico (JAY, 2009, p. 12-26).

desafia a considerar as maneiras pelas quais a ficção pode informar nossa compreensão do passado e nos incita a questionar as narrativas ontológicas dominantes que nos aprisionam e restringem nossa visão do mundo através de um filtro intelectual viciado pelo moralismo. Em um mundo cada vez mais polarizado, complexo e ambíguo, as lições de Borges como historiador continuam a ressoar, oferecendo insights valiosos sobre a interseção entre literatura, história e uma forma de fazer política radical que consegue ir além do bem e do mal, continuando e atualizando os ensinamentos de Nietzsche.

O novo mundo crítico proposto pela historiografia de Borges não estará nos compêndios de bom-mocismo das publicações das esquerdas latino-americanistas e nas comunidades "inclusivas" da moda. O que nos faz defender que o livre-pensamento ainda possa existir na Academia, pelo menos no espaço da escritura de uma tese, sem interferências de avaliadores de bancas, pareceristas de artigos, organizadores de congressos, distribuidores de bolsas e todos aqueles moralistas que proíbem, censuram, conformam e afunilam nosso pensamento.

A censura realmente deixou de existir na academia? Borges nos ensina diariamente que ela não apenas persiste, mas também fortalece nossa resistência contra esse cerceamento insidioso. Nos recantos mais obscuros dos moralismos impostos aos historiadores — especialmente quando se aventuram no terreno da ficção — emergem espectros de esperanças nas teorizações frequentemente negligenciadas. Esses elementos inquietantes, entrelaçados com a beleza e o horror inerentes à (des)articulação fictícia da ideia de comunidade, merecem análises mais profundas, desprovidas de guias autoritários que desarticulam e enfraquecem qualquer impulso libertário.

É chegado o momento de examinar os valores esquecidos e as virtudes dessublimadas que permeiam a economia da (des)construção ética da política na literatura borgeana. Muitas vezes, esses aspectos são obscurecidos por discursos de empoderamento que emanam das cidadelas engajadas da historiografia oficial da literatura. Tais perspectivas tendem a relegar a segundo plano a movimentação e a incursão política da autonomia da ficção em meio aos contextos de horror.

É interessante observar como as diversas funções atribuídas aos historiadores ao longo dos séculos, tais como desmistificar, aconselhar príncipes, educar a juventude e defender a pátria[128], frequentemente obscurecem a ideia do prazer radical e libertário intrínseco à

[128] "Boca da verdade, desmistificador, conselheiro dos príncipes, formador da juventude, educador, defensor da pátria... pouco importam as funções evocadas, todas remetem a uma utilidade e, apesar das aparências, a ideia de arte pela arte, do simples prazer de pesquisar, raramente é evocada" (DUMOULIN, 2017, p. 17).

descoberta de novos mundos distópicos na pesquisa crítica. O que raramente se discute é o preço que um crítico deve pagar ao confrontar o objetivismo restritivo, moralista e confinador dos historiadores, profissionais das Letras e sociólogos empiristas. Será que as ironias e mentiras literárias[129] têm o poder de obstruir o acesso às virtudes elevadas da ascensão epistemológica celestial prometida pelo historicismo identitário? Ou será que, ao contrário, oferecem perspectivas alternativas que desafiam a noção moralista de uma verdade circular, estática e espelhada pela representação unilateral de um "outro", que na atualidade está cada vez mais fabricado por encomendas particulares da militância a toque de caixa?

> Com esse novo tempo, busca-se formular um novo conceito de história, que podemos designar como seu conceito moderno, quele cuja emergência Reinhart Koselleck reconheceu e inventariou os significados e usos. A disciplina histórica, ouso dizer, ultrapassou esse conceito, vendo nele uma oportunidade há muito procurada para finalmente se impor, mas, dessa vez, não como gênero literário, mas sim como ciência (e ainda mais ciência quanto menos literária fosse). A literatura, por sua vez, não o ultrapassou, e esse foi o triunfo do romance. Mas se montavam no mesmo cavalo, a história e a literatura, assim montadas, não olhavam para as mesmas coisas e não viam exatamente a mesma paisagem: a história projetava o futuro sobre o passado e, ao iluminá-lo assim, dava-lhe sentido (Augustin Thierry, Guizot, Michelet), o romance estava mais atento às falhas do regime moderno de historicidade, tudo o que eu chamaria de conflito de temporalidades e o simultâneo do não simultâneo[130] (HARTOG, 2013).

[129] "O narrador não é senão um mentiroso, e a narrativa não passa de ficção. Além do mais, se as marcas de enunciação que escandem o texto das *Histórias* não fossem senão fictícias, se eu vi, eu ouvi, ou eu digo, eu escrevo o que se diz não fossem mais que um ardil do narrador, isto é, procedimentos literários para fazer crer, portanto para enganar o público −, enfim, se deixássemos desenrolar-se essa espiral da ficção, ela logo abocanharia tudo, e as *Histórias* correriam o risco de tornarem-se tão inatingíveis e enigmáticas quanto uma novela de J. L. Borges. Por acaso estamos muito longe disso com o estudo de D. Fehling, que julga, após exame, que as fontes de Heródoto são apenas fictícias?" (HARTOG, 2014, p. 336).

[130] "Avec ce temps nouveau, cherche à se formuler un nouveau concept d'histoire, qu'on peut désigner comme son concept moderne, celui dont Reinhart Koselleck a reconnu l'émergence et inventorié les acceptions et les usages. La discipline historique a, si j'ose dire, enfourché ce concept, y voyant l'occasion si longtemps recherchée de s'imposer enfin, mais, cette fois non plus comme genre littéraire mais comme science (et même d'autant plus science qu'elle serait moins littéraire). La littérature, de son côté, ne l'a pas moins enfourché, et ce fut le triomphe du roman. Mais si elles enfourchaient le même cheval, l'histoire et la littérature, ainsi montées, ne regardaient pas les mêmes choses et ne voyaient pas exactement le même paysage : l'histoire projetait le futur sur le passé de la France et, en l'éclairant ainsi, lui donnait sens (Augustin Thierry, Guizot, Michelet), le roman était beaucoup plus attentif aux failles du régime moderne d'historicité, à tout ce que je nommerais le conflit de temporalités et les simultané du non-simultané".

Como François Hartog observou de forma perspicaz, a literatura tem a capacidade única de desvendar os territórios desconhecidos da incompletude, de adentrar lugares temidos e ainda não habitados pelo conhecimento convencional. Ela revela falhas nos regimes hegemônicos e traz à tona a perene construção da política através do conflito de perspectivas, isto é, nos leva a enfrentar as verdades desconfortáveis que muitas vezes preferimos ignorar. Não adianta afirmar que não entendem o que defendemos nessa tese, por isso repetimos nosso mantra, para que a delimitação de nosso tema fique ainda mais clara aos desentendidos: "Dessa forma, Borges não apenas faz da realidade um signo, mas também se livra da categoria ontológica da realidade, do fantástico (que exige sempre a relação 'realidade vs ficção'), da intertextualidade"[131] (TORO, 1999, p. 15).

Se nosso objetivo é demonstrar claramente o que pretendemos argumentar nos próximos capítulos, é importante começar destacando a citação de Alfonso de Toro acima, que aponta para uma questão crucial na tese: não estamos interessados em repetir o discurso ontológico sobre a moralização crítica na vasta intertextualidade da ficção de Borges propriamente dita. Por sua vez, inúmeros pesquisadores ao redor do mundo já se dedicaram a investigar a perspectiva autoral que visualiza no ensaio crítico um patamar de experimentação da autonomia da forma que poucos ficcionistas conseguiram alcançar. Sem desprezar essa virtude, o que realmente nos importa é enfatizar a movimentação de um não-lugar crítico que não cessa e luta continuamente contra a solidificação da representação ontológico-identitária da temporalidade, tanto no vasto domínio político dos realismos quanto no intricado processo de dessublimação fantástico do humanismo.

Mas o que exatamente isso significa? Em termos mais acessíveis, podemos afirmar que os historiadores tendem a priorizar a busca pela objetividade epistemológica na constituição de suas pesquisas. Essa roda não gira em outra direção. No entanto, essa busca ensandecida, nada mais pretende do que antecipar uma suposta "vitória" sociológica, já ganha de antemão, na qual recompensam com os sagrados louros da "virtude", aqueles que conseguem aproximar-se mais da sempre almejada e nunca alcançada prova realista dos fatos, mesmo quando o objeto de estudo é a literatura; o que não significa necessariamente o estudo da ficção, já que, caso adentrassem por essa vereda, poderiam provar do fruto proibido e cair na perdição de um vasto universo desconhecido, talvez sem vislumbrar uma saída, como em muitos não-lugares dos labirintos borgeanos.

---

[131] "In this manner, Borges not only makes reality a sign, but he also gets rid of the ontological category of reality, of the fantastic (which always demands the relation 'reality vs fiction'), of intertextuality".

Essa abordagem conservadora perpetua uma rígida moral hierárquica de valores, principalmente em um âmbito acadêmico como o brasileiro, dominado pelo estudo das publicações das esquerdas, nas quais o horror do fantástico deve ser excluído a qualquer preço ou se adequar aos padrões normativos. Seguindo essa metodologia, poderia nosso Borges ser desqualificado como um historiador localizável em um espaçamento além do bem e do mal? Ou será que sua abordagem peculiar da história, seu "historicismo fraco" (PAUL 2016; 2019), ou anti-historicismo e antifilosofismo, poderiam também ser considerados virtuosos de uma maneira nada convencional, ainda que vil e tortuosa?

Por isso, a literatura de Borges sempre se colocou em constante guerra contra uma invisibilidade formal delimitada pelo humanismo identitário, que já fez de tudo para desvalorizá-la ao longo de várias décadas. Assim, ela desafia mais uma vez as noções puristas de ontologias estabelecidas que ditam qual escrita da historiografia literária deve ser selecionada para fundar o bem supremo de uma comunidade excludente. O que sempre incomoda, mas não é um problema pessoal ou biográfico, como muitos pensam, e sim epistemológico, é que Borges não se encaixa facilmente nas categorias convencionais das ciências da literatura e das humanidades, e é precisamente essa característica política subalterna, amplamente sem-lugar, o que torna sua obra tão viva e complexa de se averiguar pelos historiadores.

É importante destacar que Borges desempenhou um papel significativo na história ao questionar os valores tradicionais da literatura considerada "elevada", mesmo sendo ele próprio um dos autores canonizados mais relevantes da cena literária. Sua obra desafiou as convenções estabelecidas, abrindo espaço para uma reflexão mais ampla sobre o que vem a ser uma literatura elitizada ou popular, pois, é inegável que poucos escritores sejam mais populares e influentes que Borges. No entanto, é interessante observar como sua obra, que combina elementos de ensaio e ficção de maneira única, desafia as categorias convencionais da escrita literária. Isso nos leva a considerar a hipótese de que um projeto literário e intelectual, que atinge seu ápice nos ensaios ficcionais, possa ser visto ao lado de formas políticas invalidadas e consideradas como "perversas" pelo *mainstream* crítico. Essa perspectiva nos convida a repensar os critérios de qualificação e valor político do ensaio crítico, reconhecendo a riqueza e a diversidade das formas de expressão que discorrem sobre a democracia do objeto literário. A obra de Borges nos lembra que a literatura não pode ser confinada a categorias estreitas ou definições fixas, mas sim deve ser celebrada por sua capacidade de desafiar expectativas pré-moldadas e expandir nossos horizontes intelectuais, estéticos e acadêmicos, inaugurando formas únicas que, como lembra Sérgio Bellei, "no limite, [são] responsáveis não apenas pelo

declínio da cultura e da literatura, mas, até mesmo, pela derrocada da moral, dos costumes e do humanismo" (BELLEI, 2017, p. 54).

Em meio a diversos paradoxos ficcionais que redefinem a dialética entre forma e conteúdo em um novo patamar antimetafísico e contrário à representação tradicional, Borges emerge como um historiador radical *sui generis* do materialismo. Ele se dedica a examinar os intricados modos de produção econômicos que possibilitam a criação estética em um mundo hostil à novidade do pensamento. Esse empreendimento exige atenção especial não apenas aos aspectos criativos da forma, mas também às tensões e contradições inerentes às temporalidades descolonizadas (AIZENBERG, 1992), marcadas pela luta contra as estruturas elitistas de classe e pelo desejo constante de libertação.

É crucial notar que, mesmo em ambientes notadamente libertários que tendem a dilacerar a metafísica, as estruturas hierárquicas de ontológicas arraigadas continuam presentes, cerceando o livre arbítrio crítico. Isso muitas vezes impede e obstrui a mobilidade da autonomia política como uma "verdade" possível da ficção. Essas hierarquias de virtudes, em um mercado de censuras mascaradas que se interconectam, definem os graus dos arranjos distópicos e dessublimados a serem desvendados pela ficção crítica de Borges. Em sua infindável busca pelo patamar proibido da imaginação histórica, ele abraça uma autoria ainda mais "monstruosa", nunca completamente despersonalizada ou descaracterizada pela forma. "E aquele rosto, longe de ser apolíneo, remete-nos a uma 'irritante e fértil' heterogeneidade. Aquele rosto não é nada mais que um portento, o rosto de um monstro"[132] (ANTELO, 2003, p. 167).

Isso quer dizer que Borges permanece fiel à sua paixão pela causa de um soturno engajamento político, de complexo entendimento, mesmo quando suas obras retratam catástrofes, labirintos sem saída e imagens de desolação de deuses decaídos. Em muitos casos, a monstruosidade artificial de seu enciclopedismo literário pode ser interpretada como uma manifestação de uma amoralidade que buscaria sobrepor-se à moralidade canonizadora de uma conexão ontológica com o mundo através do que se entende por solidariedade humana. No entanto, essa força estética pode revelar-se como potência ética litigiosa, profundamente humana, mesmo em seu anti-humanismo aparente. Como lembra Agamben (2017), a fratura do conhecimento ontológico do humanismo se produz dentro do próprio homem, relacionada a uma estratégia de crítica de gosto que nunca sai impune tanto ao comunicar com a democracia

[132] "Y ese rostro lejos de ser apolíneo, nos remite a una 'irritante y fértil' heterogeneidad. Ese rostro no es otra cosa sino un portentum, el rostro de un monstruo".

quanto com os autoritarismos e ditaduras[133]. "A fratura entre significação e conhecimento, entre semiótico e semântico não é, de fato algo que se produziu de uma vez por todas fora do homem, mas é uma fratura do próprio sujeito do saber, do homem enquanto *Homo sapiens*" (AGAMBEN, 2017, p. 55).

Chega um momento na trajetória autoral de Borges em que seus valores e preferências estéticas parecem se inclinar mais em direção a um intricado realismo que poderíamos chamar aqui de *mímesis*, abandonando sua aspiração por uma despersonalização mais acentuada na resistência da forma, o que muitos comentadores denominam antirrepresentação metafísica. No entanto, essa movimentação não é motivada simplesmente pelo desejo de contatos entre esferas do conhecimento díspares e interseções com uma exterioridade objetivista, por isso supostamente mais realista[134]. Muito menos acreditamos que essa estética busque relacionar-se com o idealismo a ser ministrado por uma técnica historiográfica unidimensional. Longe disso, essa estranha objetividade a ser destacada, emerge de uma verdade amoral que contribui para o estudo de um novo realismo, sem deixar de perceber a ficção como um campo intelectual intrinsecamente ligado à luta política radical, o que Jacques Rancière chamaria de política desengajada da literatura: "A política da literatura não é a política dos escritores. Não diz respeito aos seus engajamentos pessoais nas lutas políticas ou sociais de sua época. (...) A expressão 'política da literatura' implica que a literatura faz política como literatura" (RANCIÈRE, 2007, p. 11; 16)[135].

Portanto, nossa pesquisa se justifica pelo esforço de destacar a amplitude crítico-ensaística entrelaçada à poderosa energia proletária e insubmissa do fictício, em uma estética que, ao mesmo tempo, recusa o populismo acrítico das ontologias identitárias. Reconhecemos

---

[133] Annick Louis (2015) empreende uma investigação rica e minuciosa para trazer à tona o complexo território permeável ocupado por uma estranha política na ficção de Borges, entre a defesa da ditadura e da democracia na escrita tardia, quando ele tinha alcançado o auge da fama internacional. Ao contrário da maioria dos pesquisadores das Letras, ela não evita abordar o fato de que a defesa do autoritarismo e do conservadorismo influenciou muitas das formulações formais e críticas de autor, ao mesmo tempo visto como um dos mais poderosos nomes do libertarismo estético e da defesa da autonomia do pensamento. Essa peculiar abordagem política e seu aparente desengajamento serviram como escudo e ataque contra várias críticas das esquerdas reacionárias, que muitas vezes o ignoraram, considerando-o um escritor elitista e alienado dos problemas sociais, políticos e econômicos de seu tempo (LOUIS, 2015, p. 17-32).

[134] "O uso rígido de critérios de exterioridade e interioridade da construção textual é prejudicial tanto ao objeto historiográfico quanto ao ficcional" (COSTA LIMA, 2006, p. 37).

[135] "La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leurs temps. (…) L'expression 'politique de la littérature' implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature".

que cabe justamente aos leitores comuns desconstruir as trajetórias simplistas do realismo[136], para introduzir em seus meandros os efeitos políticos considerados imorais por muitos progressistas, mas que também constituem o efeito estético. Segundo Giorgio Agamben, por exemplo, a estética do gosto pode revelar uma estreita afinidade com a epistemologia da economia política. Desde cedo em Borges, percebemos que o apetite pela crítica pode ser um prazer nem sempre desfrutado de maneira desinteressada pela forma, conforme proposto pelo juízo reflexionante de Kant, mas sim em uma atividade crítica que busca selecionar, julgar e avaliar de perto o espaço político. Não estamos interessados em ressaltar o valor de uso fetichista da mercadoria estética, proporcionado pelo prazer ascético do sujeito, o que no escritor argentino, certamente dialogaria com os alcances intransponíveis da metafísica. Nessa perspectiva, a literatura universal é vorazmente consumida e transformada justamente para gerar teologicamente sua alienação do mundo. Em vez disso, nosso foco está em destacar a alteridade do valor econômico da troca epistemológica, como propõe Agamben, a partir de uma configuração do sujeito que pretende descer às distopias dessublimadas do mundo para não desfrutar infinitamente a beleza metafísica proporcionada pelo idealismo.

Vale sublinhar o quanto de materialidade experimenta-se nessa estranha prática. Quando caminha pelo aguerrido deslocamento da palavra crítica, nosso historiador quer pontuar parâmetros e apontar propósitos, o que abre sua práxis literária para as relações com a exterioridade da *imaginatio*. Borges, autor/narrador/personagem foi um não-lugar político e libertário muito atuante na *civitas* literária de seu tempo, e não é difícil perceber que a paixão pela "materialidade" da práxis artesanal da leitura não lhe era absolutamente alheia. Esse estranhamento, busca trazer novas perspectivas a um não-lugar no vasto "horizontes de expectativas" e luta contra a instantaneidade de mão única do progressismo, ao dar relevo à

[136] A questão do realismo na obra de Borges é complexa e frequentemente carregada de amoralidade, o que por vezes entra em conflito com a ética festiva do "outro". Borges não hesita em expor, de forma estética, a artificialidade do horror da barbárie associada ao peronismo populista, o que perturba uma visão normativa e naturalizada da representação realista defendida pelas esquerdas. Cf. FLÓ, Juan (ed.). *Contra Borges*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1978. É notável e intrigante observar como a autoria sublime persiste, mesmo quando não consegue suprimir seu fascínio desconstrutivista pela permanência do horror populista nessa construção estética realista. Essa abordagem estética dialoga de forma complexa com autoritarismos, ditaduras e diversos reveses políticos, questionando até onde a autonomia estética pode nos levar à democracia e que mundo distópico a literatura teria o poder de transformar. Cf. BORGES Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo. A festa do monstro. In: _____. *Crônicas de Bustos Domecq/Novos contos de Bustos Domecq*. Trad. de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2014.

estética da violência aberta pelas várias configurações do tempo presente em uma modernidade que nem sempre se apresenta ou pode ser reconhecida como "periférica"[137].

Em outras palavras, podemos ressaltar que uma carga de horror estético se faz presente na historiografia narrada por Borges, o que queremos mostrar como intrinsecamente ligada a uma forma de realismo dessublimado, que em sua temporalidade singular, propõe outra forma política de lutar contra a reprodução de uma metafísica totalizante do universo. E por que esse horror dessublimado apavora tantos historiadores e críticos, confortavelmente habilitados em seus devidos lugares hierarquizados? Adiantamos que essa historiografia fantástica de Borges discorre sobre temas banais do cotidiano, transformados em poética, como a vida e a morte, porém acontece que eles se apresentam como antirrepresentações perdidas no desespero temporal da narração, incapazes de se constituírem como reflexos e prova de realidade confiáveis. Borges, entre outras coisas, por seu encantamento estético proveniente das memórias do que ouvira falar desde criança sobre a "realidade" bárbara de virgens *cautivas*, batalhas de *cuchilleros* e *compadritos* imortalizadas nos versos das milongas, etc.; continua a revisitar e ficcionalizar essa documentação histórica da natureza americana, que, curiosamente, poderia reaparecer também em qualquer outro lugar do universo. Mas não se trata apenas de seguir uma tradição crítico-literária que destacasse a "cor-local", já presente quando começou a escrever ensaios de vanguarda *criollista* nos anos 1920. Acontece que sua originalidade dessublimada choca a todos justamente pelo alto grau de complexidade da carga amoral realista. Não podemos tirar de vista nessa tese, a constatação que ele não escreve para ser querido, ganhar prêmios, transformar o mundo e curar nossas mazelas.

Na obra de Borges, a antirrepresentação da natureza serve como ponto de partida para adentrarmos em um portal aberto que nos conduz a um (des)encontro inevitável entre a ficção e a história canonizada e naturalista da literatura. Borges subverte toda uma tradição harmoniosa

[137] Não se trata nesse caso de simplesmente remeter ao primeiro livro de Beatriz Sarlo que lemos há muitos anos para começarmos a estudar Borges (SARLO, 1988). A obra de Borges continua a mostrar uma dicotomia intrigante entre periferia e centro na crítica universal, como imortalizado por Beatriz Sarlo. No entanto, Raúl Antelo (2008) pode ir além das análises de Sarlo, ao sugerir que o conceito de marginalidade em Borges pode também ser celebrado como um "lugar de negociação dilacerada", em consonância com a *economimesis* realista de Agamben. Nesse contexto, o tempo paradoxal da *orilla* — a margem, a borda — abre espaço para um encontro de horrores e monstros estranhos, delineando um não-lugar onde Borges e Walter Benjamin poderiam facilmente dialogar, nem sempre chegando a um acordo sobre a redenção dos espectros. Esse encontro, longe de ser um momento de conforto intelectual, revela-se como uma instância política ambivalente, capaz tanto de modernizar a escassez e o subdesenvolvimento do pensamento quanto de ser influenciado e inflamado por ele. É importante destacar que esse diálogo não se limita a uma mera troca de conceitos fechados, para garantir qualquer autenticidade intelectual. Em vez disso, ele aponta para a constituição de uma abertura para outras possibilidades e vias políticas no interior da movimentação crítica. (ANTELO, 2008).

e sem hierarquias na representação do "bom selvagem" — conceito que remonta a Montaigne — para destacar um universo desvinculado das amarras teológicas e das virtudes atribuídas pelo naturalismo nas Américas.

Ao contrário de aderir à idealização romântica do "bom selvagem" vivendo em harmonia com a natureza, Borges apresenta personagens e cenários que desafiam essas convenções, revelando a artificialidade e as limitações de tais representações. Em suas narrativas, não há espaço para nos apegarmos ao aspecto de cura e redenção — o *phármakon* no sentido fenomenológico — dentro do processo histórico. Lembramos que o termo *phármakon*, oriundo da filosofia derridiana, carrega a dualidade de remédio e veneno[138]. No contexto borgeano, ele simboliza que o acesso à verdade realista da experiência cíclica entre civilização e barbárie ocorre pelas vias "venenosas" da antirrepresentação da amoralidade.

A obra de Borges, ao desafiar as dicotomias simplistas e as narrativas totalizantes, revela a universalidade da violência, presente tanto nos Estados Unidos quanto no restante da América. Essa perspectiva transcende as artimanhas fechadas da representação metafísica, que buscavam construir uma oposição entre a civilização europeia despótica e uma América utópica moralmente superior. Borges, ao rejeitar tais binarismos, desconstrói a ideia de uma América idealizada e imune à violência, reconhecendo a complexidade e as contradições inerentes à sua história e cultura.

Paul De Man, em sua análise da obra de Borges, identifica a presença constante do terror, desde o "gosto criminoso" de *História da Infâmia* (que se passa também nos Estados Unidos) até a "violência mais marcante e sombria" de *Dreamtigers*. De Man destaca a atmosfera "sinistra" presente em *Dreamtigers*, relacionando-a ao contexto da "Argentina nativa de Borges". No entanto, De Man nos lembra que a violência em Borges não se limita à Argentina ou à América Latina. Em *História da Infâmia*, Borges também ficcionaliza a violência presente na história dos Estados Unidos, desconstruindo a imagem idealizada da fundação linear e democrática da representação do belo natural. Para isso, não podermos rasurar e censurar o fato de que Borges foi um dos grandes mestres da estética do terror, no sentido que Paul De Man concedeu, sem rodeos, a essa faceta sinistra de sua ficção, até mesmo no contexto fictício de 'Dreamtigers', em que a violência "asiática", de acordo com Borges, seria mais "realista" que a americana, mesmo assim mais "próxima" impossível. Dessa forma, De Man passa longe

[138] "E ameaça ao mesmo tempo a interioridade doméstica e hierarquizada da farmácia, a boa ordem e a boa circulação, a boa ordenação de seus produtos controlados, classificados, dosados, etiquetados, rigorosamente distinguidos em remédios e venenos, sementes da vida e sementes da morte, bons e maus rastros. Unidade metafísica, da técnica, do binarismo ordenador" (DERRIDA, 2005, p. 121)

de conceber a América Latina imaginada por Borges como um lugar exclusivo e essencialista da violência.

> Provavelmente porque Borges é um escritor tão brilhante, seu mundo espelhado é também profundamente, embora sempre ironicamente, sinistro. As sombras do terror variam desde o gosto criminoso da 'História da Infâmia' até o mundo mais sombrio e desbotado das 'Ficções' posteriores, e em 'Dreamtigers' a violência é ainda mais marcante e sombria, mais próxima, suponho, da atmosfera da Argentina nativa de Borges[139] (DE MAN, 1964).

A ficção de Borges, influenciada por Nietzsche, reconhece que a vida se desenvolve "além do bem e do mal". Sua obra se afasta da moralidade dos compêndios e manuais sagrados de uma modalidade disciplinar direcionada por catequizadores, revelando a complexidade e as máscaras da condição humana e a existência da violência em diferentes contextos culturais. "Admitir que o não-verdadeiro é a condição da vida, é opor-se audazmente ao sentimento que se tem habitualmente dos valores. Uma filosofia que permita tal intrepidez se coloca, apenas por este fato, além do bem e do mal" (NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal ou prelúdio para uma filosofia do futuro*. Trad. Márcio Pugliesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2001). A referência a "Dreamtigers", conto de *O fazedor* (1960)[140], desfaz qualquer tentativa de colocar sempre a representação canônica do realismo das esquerdas em primeiro plano ao se fazer a crítica da arte na América Latina. Em "Dreamtigers", o narrador borgeano rejeita a atividade crítica como massificação do plágio redentor, que busca impor uma visão uniforme e simplificada do realismo, na qual a colocação acentuada da representação do nosso colonialismo fosse mais virtuosa que a do próximo, em que conseguiríamos acessar alguma forma dirigida de um suposto essencialismo fidedigno da cura à violência americana, mais "digna" que a violência que "outros" impõe a eles mesmos e aos "outros.

A metáfora do tigre em "Dreamtigers" é a máscara da própria violência, que assombra o narrador desde a infância. O tigre "listrado, asiático, real" simboliza a universalidade da violência, presente em diferentes culturas e épocas. Borges, ao representar a violência como algo inerente à condição humana, desconstrói as narrativas que buscam limitá-la a um espaço

---

[139] "Probably because Borges is such a brilliant writer, his mirror-world is also profoundly, though always ironically, sinister. The shades of terror vary from criminal gusto of the 'History of Infamy' to the dark and shabbier world of the later 'Ficciones', and in 'Dreamtigers' the violence is even starker and more somber, closer, I suppose to the atmosphere of Borges's native Argentina".

[140] O conto foi publicado originalmente em 1934, de acordo com Nicolás Helft (HELFT, 1997, p. 149).

geográfico ou a um grupo social específico. O maior escritor latino-americano do século XX sugere que a representação do tigre dos seus sonhos, não é a do "tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real, que sólo pueden afrontar los hombres de guerra"[141] (BORGES, 1960, p. 783). É marcante a constatação de que a metáfora do tigre é o ápice sublime do que venha a significar a autonomia estética para o menino Borges. Essa visão o hipnotiza e o dilacera até a velhice. A obra de Borges nos convida a refletir sobre a complexidade da violência e a superar as visões simplistas e maniqueístas. Ao desafiar as fronteiras geográficas e culturais, Borges revela a universalidade da violência e nos convoca a buscar soluções que transcendam as oposições binárias e as narrativas totalizantes, hierarquizantes e essencialistas.

Contudo, na escrita tardia, o narrador borgeano tem que lidar com o que sobreviveu de anos de luta pela afirmação de seu complexo não-lugar. Essa voz, profundamente mesclada com o personagem "real" da exterioridade biográfica, consegue deshierarquizar alguns lugares já visitados por seus piores pesadelos, sempre potencializando a sensação de desespero e horror, como o pouco a ser narrado do que resta da realização política da comunidade. Historicamente, o conto pode ser visto como uma tentativa da escrita de alcançar a potencialidade do sublime, justamente pelas vias tortas da dessublimação distópica. O tigre, além de outra metáfora para espelhos e labirintos, pode ser visto como escapatória à percepção plena do entendimento objetivo da documentação iconográfica encontrada nos livros de história natural visitados pelo olhar arrebatador do menino Borges, isto é, como tentativa de se libertar das jaulas ontológicas da representação metafísica. "Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el Zoológico; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural"[142] (p. 783).

A memória persistente da imagem do tigre, mesmo nos anos de cegueira do velho Borges, transcende a representação tradicional do amor ou do encontro com uma mulher — temas frequentemente visitados pela poética do encontro. Essa imagem revela uma "realidade" que se opõe à compaixão e à busca pela construção de uma comunidade em uníssono, desafiando as convenções que promovem a harmonia coletiva[143]. Na sua busca pela revelação

---

[141] "Não o tigre malhado dos camalotes do Paraná e da confusão amazônica, mas o tigre listrado, asiático, real, que apenas os homens de guerra podem enfrentar".

[142] "Eu costumava me demorar sem fim diante de uma das jaulas no Zoológico; eu apreciava as vastas enciclopédias e os livros de história natural".

[143] "Razão ocidental e compaixão formam um par dialético que se desdobra na violência. Esta dialética leva a uma paradoxal incorporação violenta do outro, que destrói as diferenças sob o manto da solidariedade. [...]. Esta compaixão, que quer evitar a 'coisificação' do outro, não deixa de ser tão violenta quanto as práticas que pretende evitar" (SELIGMANN-SILVA, 2009 (a), p. 94 e 95).

poética, Borges admite não conseguir recordar "sin error la fronte o la sonrisa de uma mujer"[144] como se estivesse diante da descoberta de um tremendo equívoco. Nesse contexto, o terror provocado pela visão dessublimada do tigre mostra o que resta de uma tentativa de aproximação a um realismo da infância que está longe de ser idílico. O menino/jovem Borges era hipnotizado desde cedo pela simbologia dionisíaca da barbárie, fascinado pelo caos e pela natureza selvagem que contrastavam com a inocência e ingenuidade sublimada de um ilusório desapego ao mundo[145].

Entretanto, a dessublimação da figura poética do tigre — agora "disecado o endeble", parecendo mais um "perro o párajo" (p. 783) — não oculta o espanto e o pesadelo que essa invocação pode causar ao desejo de uma representação sublime da natureza. Essa natureza torna-se uma metáfora para a violenta simbologia da ideologia, que é falsamente suavizada no âmago do sonho de um utópico encontro comunitário com a realidade.

A sugestão à saída/entrada ao horror proposta por Borges, constata que a tentativa de capturar a essência da violência da natureza em toda sua grandeza e complexidade, através de um viés sublime da representação da realidade, resulta em uma moralidade aprisionadora, na qual a autonomia, as nuances e as contradições da estética são suprimidas em favor de uma narrativa idealizada. A figura de um tigre "dissecado ou frágil", comparada agora a um "cão ou pássaro", serve como um lembrete sombrio de que a história da natureza não pode ser reduzida à busca pela simbologia idealizada do "encontro" eterno com o "outro". A dessublimação perturbadora de Borges desafia a ideia de que a busca pela representação sublime da natureza é uma empreitada puramente nobre e heroica, que descarta as complexidades e perigos inerentes a essa abordagem. Em Borges, a antirrepresentação da violência é o valor estético que resiste às incursões colonizadoras de um estreito pensamento paroquial.

Na tradição crítica argentina, reimaginada por Borges no interior da ficção, o ato de criticar não é apenas uma análise externa e objetiva da natureza, mas sim uma imersão no seu interior subjetivo em contato com seu espaço-tempo distópico que não cessa o movimento do tempo. Nesse contexto, surge a necessidade de questionar o historiografar transcendental, impulsionado pela busca do sublime, que muitas vezes se compacta à objetividade ao tentar definir o bem e o mal. Os espelhos borgeanos constantemente questionam a plenitude racionalista da compaixão, seja em relação ao "outro" ou a si mesmo. O niilismo presente na

---

[144] "sem erro a fronte ou o sorriso de uma mulher".

[145] "A entrada em cena do *phármakon*, a evolução das potências mágicas, a comparação com a pintura, a violência e a perversão político-familiar, a alusão aos disfarces, à máscara, aos simulacros, tudo isso não poderia deixar de introduzir ao jogo e à festa, que nunca se dão sem alguma urgência ou jorro de esperma" (DERRIDA, 2005, p. 101).

obra de Borges torna sua literatura excepcionalmente plural, resistindo a qualquer tentativa de categorização rígida que algum historiador cientificista ou moralista possa tentar impor.

No universo anti-idealista de Borges, a melancolia que permeia o mito não se configura como uma simples catarse redentora, capaz de aliviar o ser através de uma purgação moralista do "outro". Na comunidade crítico-borgeana, a compaixão pelo "outro" não encontra sustentação em bases contratualistas simplistas que pretendem, de forma ingênua, resolver a falta de acesso à representação. A arte, mesmo aquela rotulada como "primitiva", transcende as fronteiras temporais e espaciais, entrelaçando-se com objetos epistemológicos de outras dimensões, nem sempre confortáveis ou desejáveis pelo poder moderador do juízo moral.

A incursão desses "objetos" realistas, que adentram por portais, espelhos e rochas de universos alternativos, perturba as rotas preestabelecidas e previsíveis da temporalidade. No entanto, é crucial compreender que a leitura de Borges como historiador, não o transforma em um monstro absolutamente amoral e intransponível. Sua abordagem do horror não busca justificar de forma apologética a perpetuação objetivista dessa prática.

O horror estético de Borges em relação ao "outro" não se desliga da crítica à fundação desse horror dentro de si e de nós mesmos. A amoralidade presente em sua obra está intimamente ligada ao desafio imposto às convenções e às expectativas tradicionais da crítica hegemônica no ensino de literatura. Borges convida seus leitores a repensarem suas próprias concepções de ética, representação e moralidade, que estão profundamente enraizadas no ensino oficial da história da literatura em muitos cursos de Letras e História. Ele, assim, atua como um agente provocador que lança luz sobre as estruturas rígidas, e muitas vezes opressivas, que tentam governar e dirigir moralmente nossa compreensão do mundo literário ao excluírem os agentes e as expressões libertárias da distopia.

> A explicação é que há uma indeterminação na relação entre o representado e sua representação que não possui correspondência na descrição – e por causa dessa indeterminação, as forças da tradição são, no caso da representação, frequentemente mais fortes do que as do objeto. [...]. Certamente, toda visão do mundo e toda representação artística do mundo pelo artista são mediadas pela tradição; certamente os teóricos da arte como Goodman e Gombrich estavam certos ao atacar 'o mito do olho inocente'. No entanto – e aqui está o problema – o imperialismo da tradição não impediu em nada que a história da arte fosse mais variada e rica em evoluções súbitas e inesperadas do que quase qualquer outra história. Assim, pode muito bem ser o caso de que as restrições da tradição sejam mais fortes em campos governados pela lógica da representação (como as artes e a escrita histórica) do que em qualquer outro lugar, mas é precisamente isso que tem feito os artistas (e historiadores) tão ansiosos para escapar dessas restrições. Onde a tradição é mais forte, o desafio

> de romper com ela será igualmente mais forte[146] (ANKERSMIT, 2005, p. 100).

Nem precisamos recorrer à ilustre desconhecida historiografia de Frank Ankersmit no Brasil, para constatarmos o quanto nossa própria tradição nos oprime e tenta nos direcionar a todo momento. Em consonância com a citação acima do historiador holandês, Nabil Araújo (2020) faz uma crítica contundente à violência epistemológica a que somos submetidos no mundo acadêmico, o que ele chama de "domesticação da alteridade". Araújo coloca em questão se não estaríamos reproduzindo nos bancos e bancas acadêmicas a violência institucional que pretendíamos combater nos textos. Seu argumento é repleto de nuances, as quais não iremos focar detalhadamente aqui, mas é importante destacar seu posicionamento reflexivo atuante, que visa trazer alternativas e complexidade à truncada solidificação moral da atividade crítica.

Assim como Borges e Ankersmit, Nabil Araújo chama a atenção para a "violência canônica institucionalizada" pela historiografia da literatura. Segundo sua perspectiva, essa violência se manifesta tanto na exclusão de produções literárias consideradas sem valor quanto na domesticação dos aspectos potencialmente disruptivos das obras canônicas, como ressaltamos no caso da política distópica de Borges. O que Araújo aponta é uma tendência generalizada e institucionalizada de marginalização e normatização críticas que reduz a diversidade e complexidade do estudo do campo literário, limitando-o aos parâmetros estreitos e arbitrários, como constatamos na ideologia do identitarismo que nos é imposta.

A reflexão de Araújo é urgente porque nos convida a repensar não apenas os conteúdos programáticos que estudamos, mas também as estruturas ideológicas que tentam nos governar, direcionar, classificar, vigiar e punir, como presenciamos a todo instante. A voz sobrevivente da crítica de Araújo reforça que devemos questionar as hierarquias e os sistemas de valoração que perpetuam a marginalização e a exclusão de pensamentos subalternos com o borgeano, que pagam grande preço institucional para poderem ser explanados. Só para mencionar alguns

---

[146] "The explanation is that there is an indeterminacy in the relationship between the represented and its representation not having its counterpart in description – and because of this indeterminacy the forces of tradition are in the case of representation often stronger than those of object. […]. Surely all seeing of the world and all artistic representation of the world by the artist are mediated by tradition; surely theorists of art like Goodman and Gombrich were right when attacking "the myth of the innocent eye". However – and here lies the rub – the imperialism of tradition has not in the least prevented the history of art from being more variegated and richer in sudden and unexpected evolutions than almost any other history. So, it may well be the case that the constraints of tradition are stronger in fields governed by the logic of representation (such as the arts and historical writing) than anywhere else but is precisely this has made artists (and historians) so eager to escape from these constraints. Where tradition is stronger, the challenge to break with it will be strongest as well".

exemplos, não podemos deixar de mencionar os critérios abusivos e direcionados de muitas seleções e distribuições de bolsas. A crítica de Araújo nos lembra que, em nossa prática profissional, ao buscar combater as formas de violência, não podemos nos tornar cúmplices delas por meio de práticas que reproduzem os mesmos padrões opressivos que supostamente procuraríamos superar.

Sob essa perspectiva, e em consonância com a historiografia de Borges que vínhamos analisando, aprofundaremos agora o conceito que Frank Ankersmit denomina de "experiência histórica sublime". Essa abordagem nos permitirá explicar com maior precisão o que estamos teorizando como a dessublimação da metafísica e da ontologia históricas por meio do acesso à autonomia da estética do horror na obra de Borges. Ao incorporar a ideia de Ankersmit, podemos compreender como Borges utiliza a estética do horror para desmantelar as estruturas metafísicas tradicionais e oferecer uma nova forma de engajamento com a realidade da história.

A estética borgeana, por sua vez, reforça cada vez mais sua natureza autodestrutiva e sua descrença nos alicerces do extenso laboratório teórico de seus controles ficcionais. Borges frequentemente desconstrói suas próprias narrativas, evidenciando a fragilidade das verdades absolutas e a inconsistência dos sistemas teóricos rígidos. Essa autodestruição não é um fim em si mesmo, mas um meio de ampliar a força política de sua literatura, ao desafiar e subverter estruturas estabelecidas de poder que cerceiam o conhecimento.

Essa postura manifesta uma ampliação da força política que proporciona uma recriação antiteleológica de um realismo complexo a todo momento. Em vez de seguir uma narrativa linear ou um propósito final definido — como sugere a teleologia tradicional — Borges opta por um realismo que reconhece a multiplicidade de significados e a ausência de um destino pré-determinado. Sua literatura rejeita a ideia de que a história segue um curso inevitável rumo a um fim específico, propondo, em vez disso, uma visão na qual o futuro é indeterminado e aberto a múltiplas interpretações.

Perguntaríamos se a política em Borges se resumiria a essa grande movimentação da experiência dos personagens pelos mais variados portais das experimentações das formas, o que potencialmente possibilitaria a libertação do pesadelo e do medo contra o horror, cuja antirrepresentação da metafísica pudesse se tornar uma percepção da realidade dessublimada. Levantamos também a hipótese teórica que averigua se o resultado dessa economia seria sempre a busca pela positividade, na qual os personagens tentariam habitar o presentismo sem fim da experiência histórica sublime, para logo confrontarem diurnamente um sistema distópico de noites eternas, construídas eternamente nas amarraras formais de tramas fechadas, clássicas e meticulosamente calculadas.

Entendemos que caso continuemos por esse caminho, a ação política possa ser vista fora de um alcance que delimite e predefine o bem agir, isto é, como uma criação distópica constantemente reimaginada e atualizável nas páginas da ficção. No interior dela, a prática crítica, que metafisicamente tenderia ao idealismo do anarquismo cético, poderia também estar enraizada em constantes movimentos dessublimados dos tempos e espaços abertos, que, continuamente entrelaçados ao lamaçal originário de nossa fundação, exporiam as catástrofes e ruínas das tradições comunitárias e identitárias de nossos mitos utópicos autoritários. Essas tradições são incessantemente destruídas e reconstruídas para que os humanos e seus monstros possam continuamente imaginá-las e criticá-las através do fim de distâncias temporais instransponíveis, só encurtadas e sentidas pelas transposições de valores perenes entre o bem e o mal.

Hans Blumenberg (2003) capta muito bem esse movimento estético na historiografia borgeana que estamos observando, ao "ver [que] ações nas aparições de fantasmas, não constituíam uma mera metáfora". A partir dessa teorização, temos clareza e firmeza em considerar a ficção de Borges como manifestação da força inusitada de um realismo que traz as propriedades econômicas da ilusão para algo mais que a inexistência irrealista da forma. O autor argumenta que, antes do surgimento do realismo como movimento artístico e filosófico, a humanidade via o mundo principalmente através de um "plano de ilusão". As pessoas interpretavam a fantasmagoria de acordo com suas crenças, valores e emoções, em vez de se basearem em fatos objetivos e prováveis. Ver fantasmas não era apenas uma questão de superstição, de fuga da realidade, mas sim uma forma das pessoas lidarem com seus pesadelos no plano da experiência. Enfim, as aparições fantasmagóricas e suas elocubrações eram vistas como problemas reais que as pessoas enfrentavam em suas vidas. "Entre as representações centrais que revelam a história da humanidade até as eras documentadas, está a de que a percepção do seu interesse pela realidade – antes mesmo de esboçar qualquer indício de realismo – se desenvolveu, do início ao fim, no plano da ilusão, que foi defendida sem ser considerada como ficção" (BLUMENBERG, 2003, p. 20).

Nesse percurso, recorrer ao conceito de "experiência histórica sublime" cunhado por Ankersmit importa nessa tese, porque aqui se coloca a questão de como o historiador Borges constrói seu estatuto de valores, hierarquias e crenças justamente nas margens de tradições epistêmicas que foram descartadas pelas historiografias hegemônicas, principalmente as que estudam as Américas. Em outras palavras, como a ficção de Borges poderia oferecer uma resposta dessublimada, em pé de igualdade, ao moralismo imposto pela historiografia científica que defende o confinamento ontológico da verdade?

Durante muito tempo, a literatura foi tratada pelos historiadores apenas como uma fonte ilustrativa ou decorativa, cheia de graça e insights, para o estudo do passado, mas a posse e a autoridade final sobre o que seria definido como verdade ou mentira ficariam reservadas exclusivamente ao veredito disciplinar da história oficial. No entanto, o historiador Borges nos convida a questionar essa hierarquia epistemológica e a reconhecer a riqueza e a complexidade da ficção como forma profunda de conhecimento por si mesma, que não precisa ser validada como prova de uma realidade exterior e sociológica ao desenvolvimento teórico de um fato político ou econômico. Borges, como historiador, desafia o fato de que a história seja a única guardiã sublime da verdade, sugerindo que a ficção tem seu próprio papel de conhecimento a desempenhar na busca pela compreensão de um universo francamente dessublimado, agora captado pela ilusão de uma experiência que abarque melhor as transmissões do aparato estético.

> Quando nos deparamos com essa sublime indeterminação na relação entre linguagem e realidade, naquele exato momento o passado faz sua entrada em nossas mentes. O passado não existe antes dessa sublime indeterminação, o passado não causa essa indeterminação – o passado é essa indeterminação, o passado se constitui nessa indeterminação; e a distância temporal é, portanto, uma propriedade meramente acidental e adicional do que experimentamos como passado. Dessa forma, a experiência histórica transcende – como é próprio da categoria do sublime – o tempo como a *Anschauungsform* kantiana que define nossa relação com o passado. E dessa forma não pode haver encerramento da experiência histórica, já que nos situa em um domínio transcendental além das determinações temporais implicadas pela noção de encerramento. Em seguida, um elemento recorrente em todas as narrativas do sublime é a união paradoxal do sentimento de dor e de prazer. E assim deve ser com a experiência histórica: Devido à interação trágica entre linguagem e realidade, a alegria que podemos sentir sobre o ótimo que momentaneamente foi alcançado nessa interação é necessariamente acompanhada por uma dolorosa consciência do que não foi alcançado. É inerente à noção de ótimo (tão singularmente presente na sublimidade da experiência do passado) que o ótimo seja a medida de seu próprio sucesso e de seu próprio fracasso ao mesmo tempo. São os dois lados de uma mesma moeda. Portanto, o inexplicável presente do que é dado ao historiador pela experiência histórica (no momento dessa suprema revelação do passado) é, ao mesmo tempo, contrabalançado por uma consciência não menos intensa de perda. E, mais uma vez, não devemos confundir isso com a perda de algo que estava previamente em nosso poder: O passado não é um objeto de posse; nunca o possuímos da maneira como podemos possuir uma casa ou mesmo um ente querido[147] (ANKERSMIT, 2005, p. 177).

[147] "When we hit upon this sublime indeterminacy in the relationship between language and reality, at that very moment the past makes its entrance in our minds. The past doesn't exist prior to this sublime indeterminacy, the past does not *cause* this indeterminacy – the past is this indeterminacy, the past *constitutes* itself in this indeterminacy; and temporal distance is, therefore a merely accidental and additional property of what we experience as past. In this way historical experience transcends – as is

5. 1 Fundação realista no subsolo do nada

Contrariando em parte a tese de Frank Ankersmit, que percebe a relação do historiador com o passado como desvinculada da noção de posse, podemos constatar que a radicalidade historiográfica de Borges se aventurou precisamente nessa ideia de propriedade privada. Borges buscou, de certa forma, a apropriação do passado como posse de um objeto sem lugar. Ele constrói sua "casa historiográfica", tornando-a habitada e abrindo suas portas para o encontro com outras epistemologias, que nem sempre o recebem com a devida hospitalidade. Sua estética histórica frequentemente parece envolver o passado como se fosse uma propriedade econômica, uma casa ou uma entidade amada. Borges desdobra-se em narrativas que destacam a força de escrever a história em consonância com uma forma singular de criar ficção não imposta pela representação opressora do realismo.

Ao adotar uma postura que busca a posse do passado, Borges se coloca diante de um desafio epistemológico e ético significativo, raramente enfrentado por outros literatos. A analogia que ele estabelece entre o passado e uma casa ou uma entidade amada sugere uma relação íntima e afetiva, na qual o historiador procura não apenas compreender, mas também dominar e controlar o passado, mesmo ciente de sua inoperância.

No entanto, essa tentativa de posse pode tornar-se problemática, pois o passado não é um objeto inerte que pode ser manipulado ao bel-prazer do historiador. Pelo contrário, trata-se de um campo de forças complexo, no qual múltiplas narrativas e interpretações se entrelaçam e se confrontam. Borges, como historiador consciente, tem plena noção dessa dinâmica e dos riscos envolvidos em sua tarefa inglória.

---

proper to the category of the sublime – time as the Kantian *Anschauungrform* defining our relationship to the past. And in this way, there can be no closure of historical experience, since it situates us in a transcendental domain beyond the temporal determinations implied by the notion of closure. Next, a recurring element in all accounts of the sublime is the paradoxical union of the feeling of pain and of pleasure. And so it must be with historical experience: Because of the tragic interaction of language and reality, the joy we may feel about the optimum that has momentarily been achieved in this interaction is necessarily accompanied by a painful awareness of what has *not* been achieved. It is inherent in the notion of the optimum (so singularly present in the sublimity of the experience of the past) that the optimum is the measure of its own success and of its own failure at one and the same time. They are the two sides of one and the same coin. Hence, the inexplicable gift of what is given to the historian by historical experience (at the moment of this supreme revelation of the past) is, at the same time, counteracted by a no less intense awareness of loss. And, once again, we should not mistake this for the loss of something that was previously in our possession: The past is not an object of possession; we never possessed it in the way we may possess a house or even a beloved".

Ao tentar possuir o passado, ele não se expõe ao risco de simplificar e distorcer a estética pelas forças ontológicas da história, reduzindo-a a uma narrativa unívoca e coerente que reflita apenas a visão particular da autoria? Essa abordagem "dominadora" pode inadvertidamente convocar a violência da barbárie, semelhante ao que ocorre na representação das experiências de escritores realistas das esquerdas. Esses escritores, ao impor uma univocidade particular e antropológica sobre eventos e biografias, acabam marginalizando ou silenciando vozes que já são frequentemente excluídas pela história oficial.

Portanto, em Borges, é importante reconhecer que sua forma estranha de contar o passado também pode ser entendida como um legítimo desengajamento com a história oficial, como mostram suas formas da geometria fractal da autonomia estética refutadas pela sociologia da literatura mais tradicionalista. A seu modo, também a partir do estranhamento, o historiador Borges mostra uma tentativa de envolver-se intimamente com o passado, nem que seja por uma profunda falta de empatia com a representação dos eventos dos personagens que ele traz a uma escuridão mais profunda, permitindo-lhes assim, acessar aspectos da experiência humana e pós-humana, que de outra forma ficariam inertes nas sombras da decomposição. Nesse sentido, a estética histórica de Borges pode ser vista como uma tentativa nada tímida de trazer o passado à vida e ao realismo, de torná-lo relevante e significativo para um presente soterrado pelo culto à identidade.

Nesse ponto, é crucial que sua faceta historiadora permaneça consciente dos limites dessa empreitada e das implicações éticas nela envolvidas, além do alto preço a ser pago e cobrado. Assim, em vez de buscar apenas a posse do passado, o historiador reconhece sua natureza fragmentada e contingente, abrindo espaço para múltiplas vozes e perspectivas subalternas. Somente dessa maneira será possível construir uma narrativa histórica que respeite a complexidade e a diversidade da experiência humana além do bem e do mal. Ou seja, essa trama trágica que recusa a representação ontológica e "verdadeira" da estética da violência, configura-se precisamente como a narrativa historiográfica a ser valorizada em Borges.

Assim como o retorno ao realismo, o engajamento crítico na estética de Borges merece problematizações em relação à grande amplitude de seu desengajamento exposta a olho nu. Para tanto, ainda é importante revisitar a enunciação desse não-lugar a partir da densidade sociológica de Beatriz Sarlo: "É uma crítica construída sobre um lugar de enunciação que hoje está completamente em crise, a do homem ilustrado que faz do gosto e da aceitação das condições do gosto uma prerrogativa e um pressuposto" (SARLO, 1997, p. 44). O momento da "crise" ressaltada por Sarlo era os anos 1990. Atualmente, esse "homem ilustrado" foi quase completamente banido do horizonte intelectual e acadêmico brasileiro, restando pouquíssimos

sobreviventes, como Luiz Costa Lima e Raúl Antelo. Dessa forma, a historiografia de Borges não deixa de perpetuar sua melancolia pelo que ainda está por vir, pelo que está para ser fundado.

Nesse sentido, a clássica análise de Daniel Balderston (1993) no capítulo "Menard and his contemporaries: the arms and letters debate", destaca a nostalgia presente na obra de Borges em relação à fundação de temporalidades alternativas na historiografia, o que talvez nunca tenha acontecido entre nós de forma contundente. Essas "rules of dueling", tão comuns nos espaços narrativos desconstruídos pelos cavaleiros andantes, não podem ser desvinculadas dos princípios morais e políticos que as configuram. Essa perspectiva nos leva a questionar os significados morais impostos pela atividade crítica, tanto de direita quanto de esquerda, à resistência dessas estranhas "rules" historiográficas que atravessam e são potencializadas pela autonomia estética do desregramento.

Não deixa de ser curioso o fato que nossa investigação parte justamente do ponto no qual Borges se envolve com o que de certa maneira estamos definindo como "rules", que sabemos francamente quixotescas, isto é, defendem algum controle impossível da falta de regras. Nosso objetivo aqui é investigar até que ponto Borges se envolveria, ou se abstém de se envolver, nas táticas quixotescas de guerrilha crítica, fazendo uso de uma espacialidade narrativa fragmentada que promove lacunas e incertezas em relação às grandes verdades historiográficas que predominaram durante o século XX sobre a crítica literária.

A afirmação de Sarlo sobre a crise do lugar de enunciação da crítica literária é apenas um ponto de partida para compreendermos o contexto político em que Borges e sua obra, aqui intercambiáveis, operam. Ao sugerir que esse lugar de enunciação estava em crise, Sarlo indica que as bases tradicionais sobre as quais a crítica literária se apoia, como o gosto e as condições do gosto, estavam sendo questionadas e desafiadas. Esse lugar de enfrentamento sugere o princípio da desconstrução das hierarquizações sobre os realismos estabelecidas pelas esquerdas, abrindo espaçamentos para novas formas de se entender o engajamento crítico da historiografia borgeana (MATT, 2019, p. 203-220).

A partir dessas reflexões, surge a questão central sobre os limites e as possibilidades do engajamento crítico na obra de Borges, não apenas em matéria ensaística. Como o não-lugar autoral ganha autoridade e se posiciona em relação às táticas sociológicas hegemônicas das esquerdas, buscando desestabilizar suas representações da realidade e promover uma visão mais multifacetada da relação entre realismos e metafísica na história da literatura? A espacialidade narrativa estilhaçada pela antiteleologia de Borges, marcada pela presença de labirintos e

espelhos, como portais para transfigurar e atravessar o tempo, sugere uma grande resistência às verdades morais arraigadas na historiografia.

Contudo, é importante ressaltar que essa resistência não implica necessariamente em uma posição política definida. Borges é frequentemente associado a uma postura apolítica ou desinteressada, afastando-se das questões ideológicas para se concentrar em explanações metafísicas. No entanto, essa aparente fuga da realidade pode ser vista como uma forma de engajamento político no âmbito da radicalidade estética.

Propomos a hipótese de que poucos escritores foram tão subversivos quanto Borges ao desconstruir a hegemonia salvacionista do discurso dominante de compaixão. Porém, até que ponto somos capazes de escapar das armadilhas desse discurso e abrir espaço para novas perspectivas e possibilidades interpretativas? Essa é uma questão que continua a desafiar os estudiosos, convidando-nos a revisitar constantemente nossas suposições e preconceitos.

A obra multifacetada e enigmática de Borges permanece uma fonte inesgotável de inspiração e reflexão para a crítica contemporânea em todo o mundo. Isso é evidenciado pelas atuais reflexões do teórico Alberto Moreiras contra a ontoteologia da subalternidade identitária. Moreiras critica abordagens que essencializam identidades subalternas com base em pressupostos ontológicos rígidos, defendendo perspectivas mais fluidas e dinâmicas. No entanto, essas reflexões têm sido praticamente excluídas dos estudos latino-americanistas no Brasil, onde a academia frequentemente se concentra em importar tendências do centro intelectual global que inspiram a massiva produção de nossos estudos subalternos, muitas vezes sem questionar seus fundamentos teóricos que contribuem para perpetuar a hegemonia.

Nem mesmo a postura iconoclasta de Borges foi bem-recebida pelo *establishment* acadêmico, e nem estamos mencionando o historiográfico e o sociológico. Essa postura não veio sem suas consequências. Borges, em alguns momentos, viu-se marginalizado e até mesmo privado de reconhecimento em certos círculos literários, nacional e internacionalmente. Seu horror à autoria convencional, sua recusa em se conformar com as expectativas do *establishment* moralista, seu desejo de transcender as limitações do realismo historiográficos, que muitas vezes o levou a questionar sua própria identidade intelectual e papel do escritor como um eterno fecundador de positividades politicamente corretas, acabou custando-lhe a premiação mais importante do Mercado Mundial das Letras. Estamos falando de uma das maiores injustiças do mundo das artes no século XX. Borges nos lembra que, às vezes, é nos abismos de nós mesmos que encontramos as respostas mais reveladoras sobre o horror da realidade do mundo que habitamos.

Dessa forma, defendemos a tese de que as intervenções políticas de Borges podem ser analisadas e compreendidas por sua postura como historiador da literatura através de atitudes radicais manifestadas ao longo do desenvolvimento temporal de sua ficção. Essas atitudes podem ser tanto mais expressivas quanto fluidas, mostrando não apenas suas convicções políticas, mas também as experiências distópicas em universos onde imperam o horror. Contudo, é importante reconhecer que essas intervenções políticas retorcidas também revelam a presença de uma persona autodestrutiva em relação às suas convicções mais autoritárias. Por vezes, sua postura sarcástica e irônica em relação à canonização textual pode levá-lo a escapar dos trâmites convencionais que o levaram ao prestígio e à fama. Ele alcança esses meios por vias tortas, diferente do bom-mocismo engajado de Cortázar. Em vez de buscar o diálogo construtor da comunidade ideal e participar do debate na esfera pública, Borges parece preferir uma conversa íntima e sedutora com o pós-humanismo distópico, sussurrada ao pé do ouvido do leitor atento, mantida em segredo no âmago de uma intimidade que não deixa de ser compartilhada, porque pode revelar o vazio e não-sentido das formas soturnas que compõem todos nós.

Essa abordagem peculiar de Borges para com as questões políticas e sociais é marcada por uma tensão entre o compromisso público e a resistência à normatividade engajada institucionalizada. Sua escrita política muitas vezes subverte as expectativas do leitor, questionando ao avesso, via práticas radicais, as estruturas de poder hegemônicas dominantes nas táticas guerrilheiras. Ao mesmo tempo, sua reticência em se envolver diretamente no debate totalizante da comunidade pode ser interpretada como uma forma de preservar sua independência libertária. Acima de tudo, ele sempre foi um defensor da liberdade criativa, contra qualquer forma de imposição.

É precisamente essa dualidade entre a participação política ativa e a incomparável autonomia artística que torna a obra de Borges tão relevante na atualidade. Com uma sedução literária inigualável, ele abre um espaço de hospitalidade ao reunir uma estranha anticomunidade de “rejeitados” — indivíduos que não se conformam com a sacralização idealista da estética que coloca a arte fora de nossas necessidades mais imediatas, como moradia, amor, amizade, celebração e a própria arte como experiência vital.

Dessa forma, ele não deixa de ser também um escritor para guerrilheiros, no sentido de que sua obra inspira uma resistência intelectual e estética contra as convenções estabelecidas. Todos ficamos maravilhados, mesmo aqueles que o rejeitam e o leem às escondidas, pois os conceitos característicos do realismo, em Borges, escapam de qualquer expectativa pré-determinada pelo comportamento moral convencional. Borges demonstra que a amoralidade

proibida de uma conversa distópica e dionisíaca, sussurrada na intimidade, penetra profundamente a ilusão de nossas expectativas fantasiosas de libertação.

Acreditamos que a presente exposição é amplamente necessária como pilar para a edificação da "casa historiográfica de Borges", com o intuito de fundamentar sua hospitalidade e fortalecê-la contra as cidadelas sitiadoras que persistentemente a espreitam. Defendemos que suas intervenções políticas podem ser interpretadas como manifestações metafóricas que constroem o alicerce distópico de sua moradia relacionada com a esfera pública. Essas intervenções programáticas na literatura, em busca de hospitalidade para outras vozes subalternas, não se limitam a um único gênero ou forma literária, mas se manifestam em uma variedade de textos, incluindo contos, poemas, ensaios, entrevistas e até mesmo em sua prática docente, completamente interrelacionados. Por um lado, Borges expressa claramente suas opiniões políticas em diversos momentos de sua obra, especialmente em seus ensaios e discursos públicos. Suas posições conservadoras e seu apoio a regimes autoritários, como o de Augusto Pinochet e Videla, entre outros, são bem documentadas e têm sido objeto de críticas por parte de muitos estudiosos e leitores. No entanto, é importante notar que Borges também demonstrou uma atitude crítica em relação ao autoritarismo do poder político, especialmente em suas obras de ficção, nas quais frequentemente questiona várias formas reacionárias, como o nazifascismo, a identidade nacional peronista, e a memória coletiva cultuadora de heróis da pátria civilizatória.

Por outro lado, é importante reconhecer que as objeções de Borges ao construto da epopeia argentina por excelência, inaugurado por Leopoldo Lugones, não devem ser interpretadas como uma rejeição completa da identidade ou da tradição literária periférica. Ao contrário, suas críticas podem ser vistas como uma tentativa de ampliar o escopo da literatura subalterna, incorporando uma variedade de vozes e perspectivas que muitas vezes foram marginalizadas ou esquecidas pela narrativa dominante. Em vez de simplesmente demolir o projeto da epopeia argentina, Borges busca enriquecê-lo, tornando-o mais inclusivo e representativo da diversidade dessublimada e distópica em contextos de horror.

Nesses universos de labirintos sem saída, quem seria convidado a coabitar com Borges? Os elementos da tradição do horror kafkiano são os primeiros a visitá-lo. Essa abordagem, que combina elementos dos labirintos kafkianos com uma perspectiva "realista" dos mitos originários naturalistas, tem sido motivo de desconforto e debate na crítica e na historiografia. Essa tensão é evidente desde as críticas iniciais e infames a seus textos até a posterior consagração por parte de críticos das esquerdas a partir dos anos 1980, como Beatriz Sarlo e Ricardo Piglia. A incompreensão inicial das obras de Borges por parte da crítica foi amplamente

influenciada pela natureza híbrida da forma em relação à barbárie. Ao incorporar elementos kafkianos entrelaçados aos sarmentinos, Borges desafia as noções tradicionais de realismo histórico. Essa abordagem disruptiva foi incialmente mal compreendida e até mesmo desprezada por defensores de um realismo mais "profundo" e referencial, que viam em Borges uma ameaça aos valores estabelecidos para a verdade moral na literatura e na história.

Dando os primeiros passos públicos em sua historiografia radical, na primeira obra poética de Borges, *Fervor de Buenos Aires*, publicada em 1923, já se evidencia o fascínio do jovem romântico pela estetização da barbárie. Esse fascínio é uma característica marcante em toda sua obra, que busca constantemente desvendar os limites entre a ordem e o caos, a civilização e a barbárie. Embora mais tarde tenha havido uma "mitigação" e afunilamento dos excessos barroco-românticos presentes nas formas estruturais que compõem o livro, ele nunca abandona os motivos realistas dessa obra, reescrita várias vezes, na qual firmam-se o alicerce de metáforas que "prefigura[m] tudo o que faria depois".

Fervor de Buenos Aires pode ser considerada a fundação mitológica da casa historiográfica não-esvaziada de Borges que estamos teorizando, isto é, um não-lugar habitado por narrativas que contém toda a estrutura que compõem uma moradia, como chão, parede, telhado e janela, etc., mas que será constantemente demolida para ser infinitamente reconstruída. Essa obra é o ponto de partida de uma maior publicização de sua jornada intelectual, em que o jovem Borges, influenciado por filósofos como Schopenhauer e Macedonio Fernández, desafia o poder das metáforas idealistas do simbolismo modernista, representado pela poética hegemônica de Lugones e Rubén Darío.

Em *Fervor de Buenos Aires*, ao revisitar e reinterpretar os mitos originários que fundamentam a cultura literária argentina, Borges lança luz sobre os aspectos ambíguos e contraditórios que permeiam a representação do identitarismo, não apenas o nacional, sobretudo contra as incursões morais da ontologia da representação realista, que tenta soterrar a possibilidade de fundação da experiência distópica no interior do nada. Por exemplo, na catequese didática da moralidade, não nos ensinaram que *Facundo* simbolizaria a civilização e o progresso, enquanto *Martín Fierro* exporia a rebeldia e a resistência subalterna à modernização imposta?[148] No entanto, Borges vai além dessa dicotomia simplista, ressaltando

[148] Sandra Contreras parte de um pressuposto que não acompanharemos aqui. De acordo com ela e grande parte da crítica, a utopia civilizacional seria a vencedora em Borges, em uma continuidade com a ideologia de Sarmiento. No entanto, propomos enfaticamente que a tese da construção conceitual da "distopia" da casa deslocada e sem lugar, garante em Borges a não resolução da metáfora fundacional da literatura argentina: a luta entre civilização e barbárie. Ao contrário da visão tradicional e maniqueísta, que coloca a civilização como manifestação do sublime a ser alcançado a qualquer custo,

as nuances e complexidades da experiência do horror realista em ambas as amostras literárias do comportamento político, que serão "modelos" de desengajamentos historiográficos que recusam a adotar uma visão cronológica linear em paridade com anacronismos fundamentados em contingências causalistas.

A escolha de *Facundo* em detrimento de *Martín Fierro* por Borges não pode ser reduzida apenas a uma resposta às mudanças no contexto político externo. Borges nos lembra que a história transcende as propriedades realistas que consolidam o chamado plágio teórico. Não é suficiente simplesmente imitar ou reescrever obras clássicas e apresentá-las como representações fidedignas, documentos ou provas de uma suposta realidade objetiva e clareza dos fatos.

A força da forma estética dessas obras entrelaça-as com perspectivas anárquicas de temporalidades em disputa — temporalidades que nunca serão resolvidas por um enfoque analítico que se limita a reproduzir modelos existentes. Por mais que o historiador cientificista se esforce em seu labor para capturar as "verdades" ocultas, essas temporalidades resistem a ser encaixadas em narrativas lineares ou anacrônicas, interligadas por explicações causais limitadas.

5. 2 Portas abertas à história

A obra ficcional de Borges pode ser considerada um ponto de contato significativo com os anseios da historiografia contemporânea pós-modernista. Mas quais seriam esses anseios? Primeiramente, observamos uma tentativa paulatina de renovação, que se estende ao longo de décadas. Longe de adotar uma postura fatalista diante dos desafios enfrentados pela historiografia, acreditamos no enriquecimento das diversas vertentes historiográficas que buscam redefinir sua prática em um contexto em constante transformação. Não estamos diante de uma dicotomia entre palavra e experiência, mas sim de uma poética historiográfica que nos confronta com a construção de espaços de saber, ainda em processo de delineação (RANCIÈRE,

inclusive através do estado de exceção e vias autoritárias, argumentamos que em Borges não há uma vitória clara de nenhum dos lados. Em suas obras, as fronteiras entre civilização e barbárie são borradas, e ambas são frequentemente visualizadas de maneira distópica, o que vem a ser uma vantagem para a economia da criação estética em luta contra o idealismo metafísico da história política linear dos manuais. Nosso conceito de "casa exilada e sem lugar" simboliza essa ambiguidade política, enfatizando um estado de desorientação, desnorteamento e desconforto que permeia a estética dessublimada de Borges (CONTRERAS, 2000, p. 202-210).

1994, p. 9). Nesse sentido, propomos uma abordagem na qual o historiador resgata criações estéticas que continuam a problematizar as experiências realistas. Essas experiências, que incluem desde os sentimentos mais nobres, como o amor e o riso, até os aspectos mais sombrios da natureza humana, como a crueldade, o horror e a barbárie, são expressas nos vazios da representação dos realismos.

Edna Aizenberg (1997) destaca-se como uma das principais estudiosas da obra de Borges, defendendo que sua literatura, além de ser precursora das temporalidades pós-coloniais, contribuiu significativamente para questionar a função do realismo literário no período pós-Auschwitz. Ou seja, Aizenberg analisa como Borges utiliza a autonomia estética para abordar os limites da representação do horror após o Holocausto. (AIZENBERG, 1997, p. 141-152).

Em nossa análise, enfatizamos a estreita conexão entre os horrores do século XX e as ruínas das tentativas de estabelecer fundamentos democráticos e republicanos, não apenas naquela época, mas em qualquer período histórico. Essa ligação entre eventos históricos que se perpetuam no tempo, diminuindo as distâncias temporais e espaciais, é fundamental para compreendermos a profundidade do impacto da representação das atrocidades na literatura e nas artes em geral.

A estética crítica de Borges também abre suas portas aos que estão interessados em averiguar novas abordagens críticas à luz de novas vertentes historiográficas contemporâneas, cujos realismos econômicos têm o potencial de responder às acusações dirigidas contra a "máquina cética" criativa, tida como propulsora do vazio na pós-modernidade. Novas leituras críticas da obra de Borges, através de contribuições de vertentes historiográficas contemporâneas que dialogam com a literatura, podem responder às acusações veementes, imputadas pelos que se dizem combatentes à "máquina cética" da pós-modernidade. Borges e Paul De Man são tratados, por exemplo, como uma espelhamentos de uma só personalidade estético-literária, pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, que travou em muitas obras, uma luta acirrada contra teorias vistas como reacionárias, que supostamente tenderiam a transformar a historiografia em meros aparatos ficcionais antirrealistas.

O niilismo de Nietzsche e o poder da duplicidade e apropriação em Borges, o poder mágico que leitor teria de transformar-se no que lê, inclusive no autor, seriam inspiração (no sentido de respirar ficção) para as "inverdades" e "relativismos" de De Man. "De Man tratava de Borges ou o utilizava para expressar-se? Mas aqui estamos ainda no plano, relativamente simples, dos conteúdos. Muito mais significativo é o fato de De Man ter chegado a elaborar uma teoria crítica que via, no 'ato de ler, um processo interminável no qual a verdade e a mentira estão inextricavelmente entrelaçadas'" (GINZBURG, 2008, p. 34).

Considerando a abordagem de Ginzburg, que utilizava o próprio armamento do inimigo para combater a "máquina cética", por que não adotar também essa sugestiva metodologia teórica? No entanto, ao invés de seguir pelo mesmo caminho, podemos recorrer a uma via alternativa, que acreditamos proporcionar alguns encontros além da dicotomia rasa entre realismo e pós-modernidade. Por isso, nossa abordagem não descredencia Borges ao diálogo com a história; pelo contrário, reconhecemos que o narrador borgeano faz aí uso de falsificações ainda mais potentes, configuradas pelos vazios das representações através do uso deliberado de máscaras duplas e até triplas. A força poética de Borges não está confinada à dupla face de uma máscara ou moeda, adentrando-se à triangulação de outro espaçamento histórico além das dicotomias.

Então, essa estratégia narrativa pode ser interpretada como uma tentativa da história se abrir para o encontro com a crueldade de uma outra "realidade", ainda mais profunda e interior ao texto, que muitas vezes, é excessivamente dura para ser representada de forma direta pela ilusão da exterioridade das palavras. Ao recusar falsificações teleológicas ou dualidades superficiais, Borges sugere que a construção da "realidade" em seu formalismo requer abordagens tridimensionais, que vão além das limitações do realismo convencional.

Devemos começar questionando a noção superficial de que o "mais falso" e a amoralidade da mentira são exclusividades da ficção elitista de direita. A proibição autoritária imposta por certas correntes historiográficas das esquerdas à literatura, ao negar-lhe a credencial para narrar também a verdade do horror, revela uma visão limitada e tendenciosa. A literatura, assim como a história, tem o potencial de revelar verdades profundas sobre nosso desalento e melancolia, inclusive aquelas relacionadas ao horror e à violência. Nesse aspecto, Borges é um historiador como qualquer outro, mas ainda mais radical, porque reivindica contundentemente os instrumentos teóricos e metodológicos realistas que lhe foram proibidos.

Abertas suas portas a uma nova historiografia, Borges não busca alcançar uma verdade totalizante, seja ela do realismo ou mesmo do abstrato, como muitas vezes é sugerido em seus contos-críticos. No entanto, isso não implica que devamos ignorar o jogo e a economia entre a verdade e da falsidade em suas narrativas. Ao contrário, é importante que analisemos o grau do processo de separação entre o que é falso, simulacro e simulação, e o que é verdadeiro, tanto para o narrador-crítico quanto para as personagens. Ao examinarmos esses elementos, não estamos buscando uma verdade definitiva ou absoluta, mas sim compreender como essas noções são construídas e contestadas ao longo das narrativas. A busca pela posse da verdade, em nossa metodologia, é entendida como um constructo fictício que pode servir para bloquear ou potencializar a posse de virtudes francamente dessublimadas, quando descem sem temer ao

chão mais duro da realidade. Nesse sentido, nossa análise se concentra não apenas na historicidade dos eventos narrados, mas principalmente na forma crítica como são construídos e interpretados pelos narradores e personagens.

É por meio de uma reinterpretação crítica da imagem fantasmática borgeana, refletida no espelho realista da historiografia, que podemos vislumbrar uma abertura para uma historiografia construtiva pós-moderna. Essa deformação intencional dos fatos permite questionar os pressupostos tradicionais da verdade da narrativa histórica[149] e incorporar elementos fantásticos que ampliam nossa compreensão da ficção que permeia o passado. O potencial fantástico presente na construção da política na trama nos conduz a um projeto historiográfico ainda não realizado; embora dialogue com a tradição, esse projeto se opõe à concretização de uma futura história utópica que tende a ser rigidamente teleológica.

Essa história utópica é desconstruída pela distopia quando interage de forma mais direta com a transdisciplinaridade realista, mantendo um constante diálogo com a historiografia pós-moderna que continua a desafiar paradigmas convencionais. Ao realizar isso, questionamos a dicotomia entre história e ficção, especialmente ao nos perguntarmos, inspirados por Borges, quem realmente detém a autoridade sobre a "verdade" narrada. A resposta a essa questão é, portanto, relativa e depende tanto da perspectiva adotada quanto da intensidade do movimento e do grau realista da representação objetivada.

Ou poderíamos optar por interromper o funcionamento da "máquina cética" e impor uma "relação de força" autoritária para estabelecer uma verdade única e superior. No entanto, esse não é o nosso caminho. Nosso interesse reside na problematização teórica e metodológica da economia autônoma da forma — conceito que abre o estágio da hospitalidade borgeana a diferentes e conflitantes epistemologias. Essa abordagem evita um estreitamento em direção a um desfecho ou resolução moral-ontológica, mantendo-se aberta a uma construção permanente.

5. 3 Janelas do sublime

Vislumbramos novos horizontes através das janelas de uma casa que possui muitas moradas a serem preparadas. Em contraposição às abordagens de Carlo Ginzburg, o historiador

[149] "Forjada na Europa, ligada à sua expansão e à sua dominação, essa História moderna (a ponto de tornar-se antiga) não deixou de reger o mundo, sob formas diversas e por meio de múltiplas interações, oscilando entre sentido, falta de sentido e ciência da História. Não acreditamos mais em tal conceito, não verdadeiramente, mas continuamos a usá-lo; ele está aí, ainda nos é familiar e um pouco obsoleto, tornado incerto, mas sempre disponível, ao menos enquanto outro não vier a substituí-lo" (HARTOG, 2012, p. 33).

Dominick LaCapra se insere na tradição da teoria da linguagem iniciada na modernidade por Nietzsche e ampliada por pensadores como Borges, Roland Barthes, Jacques Derrida e Michel Foucault, entre outros. Metodologicamente, LaCapra é aquele que mais se alinha com a proposta de nossa tese.

Uma das questões mais desafiadoras nas recentes investigações sobre textualidade e história tem sido compreender por que o processo textual não pode ser limitado à escritura. A teoria da história de LaCapra rejeita os confinamentos que a historiografia tradicional pode quis impor à crítica da ficção, aproximando-se mais da problemática levantada pela teoria literária. Essa abordagem apresenta uma metodologia ainda pouco comum entre historiadores acadêmicos, sem mencionar os profissionais da área de Letras (LACAPRA, 1983, p. 26).

LaCapra (2013) promove um contato provocativo e fecundo entre história e literatura, no qual o entendimento histórico é desafiado por teorias críticas, incluindo as literárias. A crítica literária, por sua vez, não é apenas informada, mas também interrogada de forma insistente por questões da teoria da história. Conforme afirma o historiador: "História e literatura são colocadas em contato mutuamente provocativo — onde a compreensão histórica é desafiada por teorias críticas (incluindo as literárias), e a crítica literária não é apenas informada, mas insistentemente interrogada por questões históricas" (LACAPRA, 2013).

Adicionalmente, Dominick LaCapra (2017) rejeita a noção de uma positividade eterna e inacessível do sublime através da experiência estética tradicional, aproximando esse conceito à manifestação da historicidade subjacente. Nesse contexto, ele formula o conceito de "sublime negativo", que apresenta uma reconfiguração do sublime, distanciando-o de sua associação com a transcendência metafísica e a beleza determinista. Esse "sublime negativo" assemelha-se ao que estamos teorizando aqui como dessublimação realista no interior da abertura de uma casa epistemológica, conceito que se alinha à construção da *oikonomia* de Giorgio Agamben (2011) — a ideia de que a administração da casa (do grego *oikos*, casa, e *nomos*, lei) funciona como metáfora para a gestão da relação entre o sagrado e o profano na esfera da história.

> O misterioso não é, como em Paulo, o plano divino da redenção, que requer uma atividade de realização e de revelação – uma *oikonomia*, justamente – em si evidente; o misterioso é, agora, a própria economia, a práxis mesma através da qual Deus dispõe ao mesmo tempo a vida divina, articulando-a em uma trindade, e o mundo das criaturas, outorgando a cada acontecimento um significado oculto. Esse sentido oculto, porém, não é apenas, segundo o modelo da interpretação tipológica, alegoria e profecia de outros acontecimentos salvíficos, que são dispostos assim para constituir uma história; ele coincide com a "economia misteriosa", com a própria dispensação da vida divina e de seu governo providencial do mundo. O arcano da divindade e o arcano do governo, a articulação trinitária da vida divina e a história e a

> salvação da humanidade são, ao mesmo tempo, distintos e inseparáveis. No terreno da *oikonomia* joga-se então uma partida decisiva, na qual está em questão a própria concepção do divino e de suas relações com o criado, que se vai formando progressivamente no fim do mundo antigo. Entre o unitarismo inarticulado do monarquianismo e do judaísmo e a proliferação gnóstica das hipóstases divinas, entre a estranheza em relação ao mundo do Deus gnóstico e epicurista e a ideia estoica de um *deus actuosus* [deus ativo] que provê o mundo, a *oikonomia* torna possível uma conciliação em que um Deus transcendente, ao mesmo tempo uno e trino, pode – continuando a ser transcendente – encarregar-se do cuidado do mundo e fundar uma práxis imanente de governo cujo mistério supramundano coincide com a história da humanidade (AGAMBEN, 2011, p. 28).

Entretanto, na obra de Borges, é difícil identificar alguma forma de beleza que possa ser manifestada após intensas desfigurações advindas do horror. Em outras palavras, Borges parece questionar a existência de uma positividade metafísica perceptível após o advento realista, que tenta inutilmente solidificar a representação da catástrofe — uma força que pulveriza a grandiosidade idealista do sublime tradicionalmente associado à impenetrabilidade da beleza natural. Porém, enquanto LaCapra sugere que o "sublime negativo" poderia substituir as formas transcendentais do sagrado na literatura, atuando como metáfora de uma utopia vazia em oposição à imanência da história, argumentamos que nossa análise da historicidade de Borges nos conduz a uma compreensão diferente.

Borges adota uma postura de historicidade radicalmente diferente, articulando uma distopia dessublimada como uma forma de intervenção ativa no contexto pós-humanista. Essa distopia se apresenta como uma nova forma de experimentação política, emergindo das ruínas da barbárie, em que a casa edificada sobre o nada está sitiada por espectros históricos. Nessa perspectiva, Borges não apenas desafia as estruturas tradicionais de transcendência e sacralidade, mas as rejeita completamente, optando por revelar os limites e contradições da experiência histórica em um mundo desprovido de ordenação divina e marcado pelo caos do tempo. Sua obra mostra uma postura crítica que abraça a complexidade do real, recusando simplificações transcendentes em favor de uma reflexão mais profunda sobre o desmoronamento das narrativas metafísicas.

Em resumo, enquanto LaCapra sugere a busca por uma utopia negativa como forma de resistência à imanência da história, Borges nos convida a confrontar diretamente os desafios e dilemas de nossa condição pós-humanista. Ele propõe uma distopia dessublimada como uma ferramenta ativa para a constante transformação e reinvenção de nossas próprias narrativas históricas. Através dessa abordagem, Borges nos oferece um meio de questionar e reimaginar o

papel da literatura e da história em um mundo que já não pode contar com a segurança das grandes metanarrativas ou com a promessa de uma transcendência redentora.

> Alguém pode ter um anseio de ir além ou fora da história e acordar de seu 'pesadelo', como Joyce faz Stephen Dedalus colocar em *Ulysses*. Alguém também poderia encontrar o que seria chamado de uma escrita traumática do desastre juntamente com uma exploração do abjeto e pelo menos indícios de um sublime negativo surgindo das cinzas. O sublime pode até mesmo deslocar o sagrado, dando à literatura uma dimensão pós-secular que surge na esteira, ausência ou indisponibilidade da religião tradicional e pode sugerir um além ou à-venir (no termo de Derrida) não representável. A busca por uma utopia totalmente outra, embora em branco, pode até mesmo surgir como um contraponto contestável à história secular e 'imanente'[150] (LACAPRA, 2017, p. 112-113).

> Analiso a oposição entre imanência e transcendência em relação ao sublime, que sugiro ver como uma espécie de sagrado secular deslocado (assim como o sagrado poderia ser considerado um deslocamento religioso do sublime). Também sugiro que o sagrado pode ser em si mesmo imanente e aparecer de algum modo no mundo, embora fuja dele por meio do êxtase (sobretudo nos processos sacrificiais); também pode ser figurado como radicalmente transcendente ou totalmente outro, de modo que possa impedir o sacrifício e também a representação e a experiência (ao contrário da tentativa aporética da representação continuamente fracassada e da angustiante experiência da ausência – ou vazio – muitas vezes percebida como perda [...]. Nas discussões sobre acontecimentos ou situações-limite, que invariavelmente levantam (mesmo que apenas para rejeitá-los) temas relacionados ao sublime, frequentemente nos movemos na difícil e algo desconfortável zona da teologia secular ou deslocada, mesmo quando negamos esse deslocamento ou tentamos lhe dar o nome – talvez enganoso – de ética, de literatura como ética da escrita, ou até mesmo de arte autônoma[151] (LACAPRA, 2006, p. 37-38, 196).

---

[150] "One may have a longing to get beyond or outside of history and to awake from its "nightmare", as Joyce has Stephen Dedalus put it in *Ulysses*. One also finds what might be termed a traumatic writing of disaster along with an exploration of the abject and at least hints of a negative sublime rising from the ashes. The sublime may even displace the sacred, giving literature a postsecular dimension that comes in the wake, absence, or unavailability of traditional religion and may gesture toward an unrepresentable beyond or à-venir (in Derrida's term). The quest for a totally other, albeit blank, utopia may even emerge as a contestable counterpoint to secular, "immanent" history".

[151] "Analizo la oposición entre inmanencia y trascendencia con relación a lo sublime, que sugiero ver como una suerte de secular sagrado desplazado (así como lo sagrado podría considerarse un desplazamiento religioso de lo sublime). También sugiero que lo sagrado puede ser en sí mismo inmanente y aparecer de algún modo en el mundo, aunque huya de él por vía del éxtasis (sobre todo en los procesos sacrificiales); también se lo puede figurar como radicalmente trascendente o totalmente otro, de manera que pueda obstaculizar el sacrificio y también la representación y la experiencia (a diferencia del intento aporético de la representación continuamente fallida y la angustiante experiencia de la ausencia – o vacío – a menudo percibida como pérdida […]. En las discusiones sobre acontecimientos o situaciones límite, que invariablemente plantean (aunque sólo sea para rechazarlos) temas relacionados con lo sublime, a menudo nos movemos en la difícil y algo incómoda zona de la teología secular o desplazada, aun cuando neguemos ese desplazamiento o intentemos darle el nombre – acaso engañoso – de ética, de literatura como ética de la escritura, o incluso de arte autónomo".

5. 4 Ficção à prova de plágio: quem de nós escreverá *Facundo*[152]?

No conto "Diálogo de mortos" de Borges, publicado em *O Fazedor* (1960), o autor constrói um cenário onde a sombra do imperialismo inglês se projeta sobre um mundo devastado por um apocalipse indefinido. Nesse ambiente pós-catástrofe, ele articula uma crítica sofisticada ao colonialismo, personificando-a através de um falso arquétipo da figura de John Bull. Tradicionalmente, John Bull simboliza a identidade inglesa, o orgulho nacional e o poder colonial; porém, na obra de Borges, essa figura se torna uma paródia grotesca, despojada de seu poder hegemônico, reduzida a uma presença fantasmagórica que insiste em uma autoridade da imagem que já não mais possui.

O narrador expõe as fissuras e contradições da identidade colonialista ao transplantar a figura de John Bull para um território que já não é capaz de sustentar a ordem imperial "civilizatória". A desolação do cenário transmite a metáfora da falência do projeto colonial: o apocalipse, mais do que uma destruição física, simboliza o esgotamento histórico e moral do imperialismo. A partir daí, o narrador desmonta o poderio inglês não apenas ao ridicularizar seus símbolos, mas também ao reconfigurar o realismo histórico das margens — as periferias devastadas pelo domínio colonial não desaparecem, mas persistem de maneira dessublimada.

Essa persistência se manifesta nas formas realistas e dessublimadas que sobrevivem à catástrofe. As ruínas do poder colonial são espelhadas na periferia, revelando a persistência de uma influência que é tanto espectral quanto concreta. O sublime colonial, que outrora se afirmava pela grandiosidade e pela dominação, dissolve-se no horror do apocalipse, mas continua a reverberar nos vestígios do realismo naturalista marginal, criando um diálogo entre o centro e a periferia no qual o poder político é reconfigurado em formas espectrais, mas não menos significativas para a "realidade" dos fatos.

Em "Diálogo de mortos", Borges insere figuras exiladas, vestidas com os trajes ilusórios da "civilização", que invadem os espaços sombrios de um mundo pós-apocalíptico. Esses invasores, ao tentar impor uma representação moralizante, acabam por expor a fragilidade de suas próprias construções simbólicas. A tentativa de encarnar a moralidade e a ordem é uma

[152] "Quando o personagem de *Respiração Artificial*, o romance de Ricardo Piglia, pergunta desde o exílio: 'Perdidos nesta diáspora, qual de nós escreverá o *Facundo*?'; ele está precisamente conectando essa linha de textos que fundam e consolidam nossa literatura desde fora do país" (DE DIEGO, 2001). "Cuando el personaje de *Respiración artificial*, la novela de Ricardo Piglia pregunta desde el exilio: 'Perdidos en esta diáspora, ¿quién de nosotros escribirá el Facundo?'; está enlazando precisamente esta línea de textos que fundan y consolidan nuestra literatura desde fuera del país".

afirmação ilusória, uma imagem espelhada que falha em fornecer qualquer fundamento ontológico seguro para a identidade subjetiva do poder dominador. O arquétipo de John Bull, descrito como "Corado, atlético e obeso", é introduzido neste contexto como uma figura de autoridade imperial desprovida de substância verdadeira. A citação de Borges — "resultó inevitable que casi todos lo creyeran inglés y lo cierto es que se parecía notablemente al arquetípico John Bull"[153] (BORGES, 1960, p. 791) — sublinha a artificialidade dessa figura que, embora simbolize o poder imperial, não passa de uma performance distópica das sombras, uma máscara sem substância.

O narrador perpetua o mito de John Bull, um símbolo icônico do imperialismo e patriotismo inglês, ao colocá-lo em diálogo com uma comunidade de mortos, simbolizando as vítimas do poder colonial. Esse encontro é carregado de ironia e complexidade, pois a figura de John Bull, que deveria representar força e superioridade, se vê destituída de seu poder em um cenário de devastação e ruína. Aqui, o arquétipo oscila entre conservadorismo e resistência, mostrando as contradições inerentes à identidade imperial. Borges não apenas expõe a vacuidade do mito colonial, mas também subverte sua autoridade ao confrontá-lo com um espaço onde sua presença é irrelevante, ou mesmo grotesca.

A imagem de John Bull descendo para a terra bárbara e devastada se torna uma metáfora potente da incapacidade da civilização imperial de impor sua ordem sobre a alteridade radical. Recebido pelas vítimas — figuras descritas em tons de horror, como aqueles com "uma linha vermelha [que] riscava a garganta" ou outros "que no tenían cabeza y andaban con recelo y vacilación, como quien camina en la sombra"[154] (*Ibidem*) — John Bull é confrontado com as consequências tangíveis da violência colonial. Esses remanescentes são fantasmas de um poder que não apenas falhou em sua promessa de civilização, mas que também trouxe consigo a barbárie e o terror, semelhantes aos elementos de um filme de horror.

O narrador, assim, utiliza "Diálogo de mortos" para desvendar a relação complexa entre identidade, poder e barbárie. A figura de John Bull, um símbolo outrora imponente do imperialismo, é reduzida a um fantasma desamparado em um mundo em ruínas, questionando a própria noção de transmutação temporal e espacial da civilização na periferia. O narrador sugere que a civilização imperial não é um fim inevitável, mas um processo contingente, passível de falha e de distorção. O encontro entre o símbolo da potência colonial e as vítimas

[153] Tradução de Josely Baptista: "foi inevitável que quase todos o acreditassem inglês, e a verdade é que se parecia notavelmente com o arquétipo de John Bull" (BORGES, 1999, p. 188).
[154] Tradução de Josely Baptista: "que não tinham cabeça e andavam com receio, vacilantes, como quem caminha nas sombras" (BORGES, 1999, p. 188).

de sua própria violência serve para desestabilizar a narrativa do progresso civilizatório, expondo as cicatrizes deixadas pelo poder em sua tentativa de dominação.

No conto, o narrador não apenas investiga a tragédia das vítimas da barbárie, mas também lança luz sobre a complexidade das relações entre poder, representação e memória coletiva. Ao invés de simplesmente retratar as vítimas como agentes empoderados ou revolucionários, heróis trágicos em busca de justiça, Borges as coloca em um estado de resignação paradoxal. Esses espectros estão mais propensos a se conformar com a dominação do "outro", e até mesmo a agradecer pela estetização do mal infligido contra eles, através de uma sensação de familiaridade distorcida com a opressão. "Foram cercando o forasteiro e, lá no fundo, alguém gritou um palavrão, mas um terror antigo os detinha e não se atreveram a mais nada". A estruturação narrativa do conto reside na metáfora da interação e do encontro na comunidade dos mortos. O narrador retrata vividamente a atmosfera de desconforto e medo que envolve essas figuras, ilustrando como o terror exerce um poder duradouro sobre eles, inibindo qualquer ação além de murmúrios e gestos tímidos.

À medida que a trama de "Diálogo de mortos" se desenvolve, a ênfase inicial nas sombras e no obscurantismo cede espaço para que figuras históricas como Juan Manuel de Rosas e Facundo Quiroga emerjam com maior nitidez. A narrativa de Borges, sempre rica em ironias e desconstruções, gradualmente desmascara o arquétipo moral do "cidadão inglês", revelando a falsidade que permeia a suposta civilização representada por Rosas. O que inicialmente poderia parecer uma figura de ordem e progresso é, na verdade, desnudado como uma construção ilusória, uma máscara que o narrador habilmente remove para expor os paradoxos internos do horror dessa representação.

Borges aproveita seu prestígio internacional e a intensa efervescência utópica dos anos 1960 para expandir ainda mais os limites de sua hospitalidade distópica. Ele reescreve e desafia as estruturas políticas que tradicionalmente moldaram a literatura e a historiografia argentinas, questionando os fundamentos morais e ideológicos que sustentam a narrativa oficial da nação. Em um contexto histórico onde muitos plagiadores se esforçavam para usar ferramentas realistas na tentativa de promover uma objetividade ilusória, Borges subverte essa tendência ao enfatizar a importância da ficção como uma forma legítima de engajamento com a verdade histórica.

A abordagem de Borges pode ser vista como uma transvaloração da estética na construção da narrativa histórica. Ele desafia a ideia de que a objetividade é o único caminho para alcançar a verdade, sugerindo, ao contrário, que muitas vezes é a ficção que permite a eternização das infinitas possibilidades dos eventos passados. Para o Borges historiador, a

verdade histórica não se limita aos fatos objetivados e ao relato cronológico; ela se desdobra nas múltiplas camadas de interpretação e reinvenção que a ficção oferece.

Em "Diálogo de mortos", o Borges historiador revisita a figura trágica de Facundo Quiroga, destacando-o como um elemento central para a compreensão de sua tradução crítica da história argentina. Borges recorre a Quiroga não apenas como um personagem histórico, mas como um símbolo das tensões entre memória e esquecimento, sublimação e dessublimação. Esse retorno é paralelo ao que ele havia anteriormente teorizado em suas leituras de *Don Quixote*[155], em que a sublimação das desventuras de um cavaleiro errante expõe as contradições do horror e da natureza idealizada. No entanto, ao contrário de Dom Quixote, que permanece prisioneiro de suas ilusões, Quiroga emerge como uma figura consciente da capacidade do subalterno de dessublimar suas próprias narrativas — um processo que, mesmo com tons imorais, desafia o peso do terror histórico que caracteriza a narrativa oficial de sua morte.

Quiroga é apresentado como um anti-herói cujo reconhecimento e relevância não vêm de sua glória pessoal ou de feitos heroicos, mas da estetização do horror que cerca sua biografia. Em vez de ser lembrado apenas por uma vida marcada pela violência e pela disputa política, Quiroga se torna uma figura sublimada na historiografia literária argentina, precisamente pela forma como seu fim brutal foi narrado. Borges utiliza a morte violenta de Quiroga para subverter a narrativa histórica tradicional, transformando a inexpressividade biográfica de Quiroga — que facilmente seria relegada ao esquecimento — em um elemento sublime, perpetuado pela dramatização da experiência distópica.

Essa estetização da violência, escrita com as tintas de sangue, confere a Quiroga um lugar permanente na memória coletiva, estabelecendo uma conexão entre o horror pessoal e a história nacional. O Borges historiador desafia a linearidade e a objetividade da historiografia tradicional ao enfatizar que são as narrativas saturadas de horror e efeito estético que, paradoxalmente, garantem a imortalidade de personagens marginalizados. Quiroga, portanto, não é apenas um sujeito histórico, mas um ponto de crítica às narrativas hegemônicas que, sob

[155] "Don Quijote — que ya no es Don Quijote sino un rey de los ciclos del Indostán — intuye ante el cadáver del enemigo que matar y engendrar son actos divinos o mágicos que notoriamente trascienden la condición humana. Sabe que el muerto es ilusorio como lo son la espada sangrienta que le pesa en la mano y él mismo y toda su vida pretérita y los vastos dioses y el universo" (BORGES. "Un problema". *El hacedor*. p. 794. Tradução nossa: "Dom Quixote — que já não é Dom Quixote, mas sim um rei dos ciclos do Hindustão — intui, diante do cadáver do inimigo, que matar e engendrar são atos divinos ou mágicos que claramente transcendem a condição humana. Ele sabe que o morto é ilusório, assim como a espada ensanguentada que pesa em sua mão, ele mesmo, toda a sua vida passada, os vastos deuses e o universo".

a aparência de objetividade, perpetuam versões metafísicas dos eventos, imortalizadas como verdades históricas.

Borges também confronta a figura de Domingo Faustino Sarmiento, que em sua obra *Facundo: civilização e barbárie* cristaliza a representação de Quiroga como um bárbaro indomável, um emblema dos males que ameaçavam a civilização argentina. Para Sarmiento, Quiroga é tanto um herói regional quanto uma força caótica que precisa ser controlada e, finalmente, eliminada para o progresso da nação. Borges, ao retrabalhar essa narrativa, não apenas desestabiliza essa visão dicotômica entre civilização e barbárie, mas também critica a construção histórica que transforma figuras complexas como Quiroga em meros ícones da representação de um binarismo redutor.

> Rosas, usted no me entendió nunca. ¿Y cómo iba a entender me, si fueron tan diversos nuestros destinos? A usted le tocó mandar en una ciudad, que mira a Europa y que será de las más famosas del mundo; a mí, guerrear por las soledades de América, en una tierra pobre, de gauchos pobres. Mi imperio fue de lanzas y de gritos y de arenales y de victorias casi secretas en lugares perdidos. ¿Qué títulos son esos para el recuerdo? Yo vivo y seguiré viviendo por muchos años en la memoria de la gente porque morí asesinado en una galera, en el sitio llamado Barranca Yaco, por hombres con caballos y espadas. A usted le debo este regalo de una muerte bizarra, que no supe apreciar en aquella hora, pero que las siguientes generaciones no han querido olvidar [156] (*Ibidem*).
> .

A historicidade de Borges reanima a figura de Facundo Quiroga, conferindo-lhe a poderosa intensidade da sublimidade que se equipara à de um tigre. Essa concepção, como havíamos discutido na análise crítica de Paul De Man a "Dreamtigers", desvela o ápice do que a estética de Borges entende por autonomia estética. Ao convocar a imagem sublime desse subalterno através da antirrepresentação das listras de um tigre, o historiador borgeano realiza uma intervenção crítica significativa, revelando o que poderia estar abaixo da máscara de seu

[156] "Rosas, você nunca me entendeu. E como ia me entender, se foram tão diversos nossos destinos? A você coube mandar em uma cidade, que olha para a Europa e que será das mais famosas do mundo; a mim, guerrear pelos ermos da América, em uma terra pobre, de gaúchos pobres. Meu império foi de lanças e de gritos e de areais e de vitórias quase secretas em lugares perdidos. Que títulos são esses para a lembrança? Eu vivo e seguirei vivendo por muitos anos na memória das pessoas porque morri assassinado em uma carroça, no lugar chamado Barranca Yaco, por homens com cavalos e espadas. Devo a você esta dádiva de uma morte bizarra, que não soube apreciar naquela hora, mas que as gerações seguintes não quiseram esquecer" (BORGES, 1999, p. 188-190).

des-interesse político. “Diez o doce heridas mortales le surcaban el cuerpo como las rayas en la piel de los tigres”[157] (p. 791).

No diálogo com Facundo Quiroga, Rosas convoca a imagem da beleza épica da pintura realista, referindo-se a eventos históricos moldados pelo poder de sua intervenção ditatorial, como se estivessem destinados à paralisia da tela, dentro de um enquadramento pomposo do tempo. Esses eventos são concebidos para serem imortalizados como obras de proclamada beleza histórica sublime, na qual a intervenção direta das mãos do próprio Rosas seria desnecessária. Seu poder sobre os dominados consubstancializa-se na capacidade de reunir homens corajosos que lutassem e morressem em seu nome, para logo se desfazerem como zumbis nas páginas eternas do horror da história oficial. Dessa maneira, o nome de Rosas é destacado como uma moldura inerte, sem o mesmo conteúdo que movimenta a valentia de Facundo, contornando um vazio cuja substância interior é a reprodutibilidade técnica do horror de uma falsa valentia que brota sobre a afirmação política do nada. “Yo no necesité ser valiente. Una lindeza mía, como usted dice, fue lograr que hombres más valientes que yo pelearan y murieran por mí. Santos Pérez, pongo por caso, que acabó con usted. El valor, es cuestión de aguante; unos aguantan más y otros me nos, pero tarde o temprano todos aflojan”[158] (p. 792).

Facundo, destemido, reivindica a dessublimação aurática de sua própria figura, despindo-se das virtudes e limitações impostas pelo realismo tradicional. Ao rejeitar a moldura narrativa que o confina a uma representação histórica canonizada, ele busca um novo “corpo escrito” distópico — evocando o conceito de Wander Miranda — que transcenda a estagnação do trauma e a condenação a um papel subalterno. Facundo aspira a uma reconfiguração radical de sua imagem e destino, livre da lógica da vitimização e das ruínas simbólicas que tentam perpetuar uma arquitetura de violência sublime.

A busca de Facundo por uma valentia renovada não é uma simples fuga da história ou uma tentativa de redenção nostálgica. Ao contrário, seu desejo é por uma ruptura que desfaça as amarras da representação tradicional, recusando o papel de mártir da barbárie que a história hegemônica lhe atribuiu. Ele se cansa de ser apenas uma figura consumida voyeuristicamente por leitores que, confortavelmente instalados fora das páginas dos livros, encontram no subalterno um espelho antropológico conveniente para projetar suas próprias fantasias de heroísmo e sacrifício abnegado.

---

[157] “Dez ou doze ferimentos mortais sulcavam seu corpo como as listras na pele dos tigres” (p. 188).
[158] Tradução de Josely Baptista: “Não precisei ser valente. Uma de minhas lindezas, como você diz, foi conseguir homens mais valentes que lutassem e morressem por mim. Santos Pérez, por exemplo, que acabou com você. A coragem é uma questão de aguante; uns aguentam mais, outros menos, mas cedo ou tarde todos fraquejam” (BORGES, 1999, p. 189).

A interpretação desse desejo anti-histórico de Facundo não deve ser reduzida a uma tentativa de evasão total da história, mas entendida como uma insurgência contra a normatização do trauma e a comodificação da dor subalterna. Facundo se rebela contra a exploração voyeurística de sua narrativa trágica, utilizada por uma crítica literária que frequentemente se compraz na exotização e instrumentalização da miséria do "outro" para preencher seus próprios vazios epistemológicos. Ele rejeita a apropriação acadêmica que transforma sua experiência em um objeto de consumo intelectual, em um espetáculo que perpetua sua marginalização ao invés de subvertê-la.

Ao reivindicar um novo espaço narrativo, Facundo desafia a estetização da barbárie e a fetichização do sofrimento subalterno que caracterizam muitas leituras históricas e literárias. Ele não busca uma mera reescritura simbólica de sua imagem, mas uma subversão da própria lógica que confina o subalterno ao papel de objeto passivo, de vítima a ser contemplada a uma distância segura. Sua insurgência é, portanto, uma demanda por uma historicidade alternativa que não reproduza as hierarquias de poder e violência da percepção que o mantêm cativo. Ele clama por um espaço onde sua figura possa existir fora dos limites sagrados da iconografia de horror e da narrativa de sacrifício, desafiando as estruturas canônicas e propondo uma dessublimação radical que expõe as falácias do consumo estético do sofrimento. Facundo, assim, encarna uma resistência não apenas à violência física que sofreu, mas à violência simbólica da representação realista que eterniza sua condição de subalternidade.

A personagem de Borges transcende a representação convencional do rito iniciatório da violência, que usualmente encena sacrifícios em prol da fundação sublime da história da literatura. Facundo almeja uma nova vida desprovida de "aura", uma existência despojada de metafísica, redenção ou submissão à violência interpretativa do olhar soberano da crítica. Seu desejo é romper com os limites impostos pela moralidade literária, revelando uma ética radicalmente distinta, distanciada do aniquilamento ontológico, oferecendo uma nova abordagem crítica à historiografia da literatura. Sua busca pelo apagamento valoriza a desrealização da representação convencional de sua própria morte, tal como seria retratada pelo realismo naturalista da história. Ele não quer mais ser a projeção do fetiche que o vê como o "outro". "Así será — dijo Quiroga —, pero yo he vivido y he muerto y hasta el día de hoy no sé lo que es miedo. Y ahora voy a que me borren, a que me den otra cara y otro destino, porque

la historia se harta de los violentos. No sé, quién será el otro, qué harán conmigo, pero sé que no tendrá miedo"[159] (p. 792).

No conto de Borges, Facundo Quiroga é apresentado como um personagem que enxerga, pela primeira vez, a oportunidade de escapar do estado bárbaro ao qual foi subjugado pela violência da historiografia. Ele percebe que a representação da civilização proposta por Juan Manuel de Rosas é uma construção tão rígida e imutável quanto "las piedras [que] quieren ser piedras para siempre — y durante siglos lo son, hasta que se deshacen en polvo"[160]. Aqui, Borges critica a ilusão de permanência que permeia os discursos civilizatórios, expondo-os como formas de estagnação e falsidade.

Contudo, a narrativa historiográfica borgeana mantém-se fiel ao seu estilo metafísico, conduzindo os acontecimentos a uma circularidade inexorável. O encontro entre Facundo e Rosas, figuras arquetípicas do conflito entre barbárie e civilização, revela-se como um pesadelo interminável, uma ilusão sem saída enraizada nas profundezas do mundo dos mortos. Essa circularidade onírica não só impossibilita a mudança, mas também evidencia a falência de qualquer tentativa de reescrever uma nova narrativa civilizacional. O resultado é a perpetuação de uma distopia na qual o despertar para um novo amanhecer se torna impossível, reafirmando o horror de uma realidade inescapável.

O historiador Borges raramente sugere uma saída da natureza cíclica que caracteriza a escrita de sua história. Em vez disso, ele propõe uma visão de mundo na qual estamos presos em um ciclo interminável de repetição e estagnação, incapazes de escapar do passado que nos aprisiona. A pergunta "Quem de nós escreverá Facundo?" de Ricardo Piglia torna-se, então, uma metáfora para a aspiração de romper esse ciclo de plágios e imitações, uma busca por transformação e renovação.

Facundo não dá o segundo passo, não ressuscita em outra dimensão e não sai das ruínas traumáticas do mundo dos vencidos. A historiografia de Borges sugere que a dialética entre mudança e inércia não consegue compreender a complexidade de sua estética política, e embora possamos aspirar por mudanças significativas e por uma nova ordem geracional, estaremos inevitavelmente ligados à teia irremediável da catástrofe, condenados a repetir os mesmos padrões políticos e enfrentar os mesmos desafios, como se presos eternamente em um labirinto.

---

[159] Tradução de Josely Baptista: "Pode ser – disse Quiroga –, mas eu vivi e morri e até hoje não sei o que é medo. E agora quero que me apaguem, que me deem outro rosto e outro destino, porque a história cansa dos violentos. Não sei quem será o outro, o que farão comigo, mas sei que não terá medo" (BORGES, 1999, p. 189).

[160] Tradução de Josely Baptista: "pedras [que] querem ser pedras para sempre – e durante séculos o são, até que se desfazem em pó" (BORGES, 1999, p. 189).

A metáfora do pesadelo ressalta ainda mais a potência estética desse idealismo, pois o sonho é um espaço de liberdade e criação utópicas, onde todas as possibilidades parecem ao alcance, mas ao acordarmos, somos confrontados com a dura realidade das pedras de Rosas destinadas ao pó da história. Da mesma forma, o encontro entre Quiroga e Rosas abre nos portais do multiverso um momento de potencial ruptura e transformação políticas, mas que, no final das contas, se dissolve na insubstancialidade metafísica, deixando-os presos à condição cíclica que funda a perpetuação do horror.

Entretanto, a obra de Borges frequentemente nos leva a questionar as estruturas estabelecidas de poder e autoridade, ao mesmo tempo em que nos provoca a imaginar alternativas políticas radicais ao que está posto. Seus "urbanismos comunitários" — concepções de espaços sociais reconfigurados — podem ser interpretados como tentativas de redefinir o espaço político da estética, oferecendo visões distópicas que contrastam com o idealismo absoluto de uma comunidade idealizada, muitas vezes sustentada pela ilusão de colaboração e solidariedade. Borges problematiza essas visões ao confrontá-las com a realidade prática, na qual a beleza sublime do projeto comunitário se choca com os limites concretos e os desafios políticos da narrativa realista.

Dessa forma, na obra de Borges, a tentativa de delinear um caminho de saída do labirinto político-metafísico torna-se uma crítica incisiva às limitações da ontologia identitária e das rígidas estruturas conceituais que a sustentam. A narrativa borgeana não oferece saídas fáceis nem respostas definitivas, mas sim um questionamento profundo sobre a capacidade do realismo literário de transcender as fronteiras impostas por essas construções ideológicas. Em última instância, Borges propõe uma problematização da própria ficção como um espaço de contestação e potencial transformação, onde a autonomia estética luta para se afirmar diante do controle exercido pelas narrativas dominantes.

Para aprofundar essa discussão, podemos explorar o papel da autonomia estética frente ao controle ficcional, conforme sugerido pela obra de Luiz Costa Lima, e a ruptura da dialética entre mudança e inércia que, embora pouco abordada tradicionalmente na crítica borgeana, revela-se um caminho fértil para reflexões mais abrangentes. Costa Lima destaca a tensão entre a ficção e o poder institucionalizado, ressaltando como a autonomia da arte pode desafiar as convenções estabelecidas. Nos escritos de Borges, essa tensão manifesta-se como uma luta constante entre a aspiração à liberdade criativa e os constrangimentos que impedem seu percurso libertário. Esses constrangimentos são impostos pelas limitações inerentes ao engajamento ideológico, seja ele de direita ou de esquerda. Borges enfrenta o desafio de

preservar sua autonomia artística em um ambiente frequentemente dominado por expectativas ideológicas que buscam moldar a produção cultural.

Ao introduzir a perspectiva de Adorno, um pensador profundamente alinhado às esquerdas, podemos ampliar a análise das obras de Borges, especialmente no que concerne à crítica ao engajamento ideológico. Adorno argumenta que a verdadeira autonomia da arte reside na sua capacidade de resistir à instrumentalização política e de manter uma distância crítica em relação às demandas externas. Esse conceito reveste as narrativas de Borges com uma camada adicional de complexidade: a rejeição do engajamento ideológico não apenas como um princípio estético, mas como uma forma de transcender o formalismo instrumental, que busca capturar a arte dentro de estruturas autoritárias.

A citação de Adorno — "Escondido na noção de 'mensagem', no manifesto da arte, mesmo que politicamente radical, há um momento de acomodação ao mundo; o gesto de dirigir-se ao ouvinte contém uma cumplicidade secreta com aqueles que são abordados, os quais só podem ser libertados de suas ilusões se essa cumplicidade for revogada"[161] (ADORNO, 1994, p. 93) — nos provoca a resistir à tentação de aceitar passivamente as estruturas estabelecidas e os significados aparentes na narrativa borgeana. Adorno alerta para o risco de uma arte que, mesmo em sua radicalidade, se acomoda às expectativas do público, instaurando uma cumplicidade tácita que, ao invés de desafiar o *status quo*, o reafirma. Nesse contexto, é fundamental questionar a "cumplicidade" que o narrador de Borges tenta nos impor, buscando transcender as limitações e armadilhas canônicas frequentemente reiteradas pelos comentaristas.

Com base na crítica contundente de Adorno à tendência da arte de se acomodar a formas fixas e paradigmas estabelecidos, propomos um desafio à produção artística de figuras tão influentes quanto Borges: transcender o idealismo das formas e a ontologia da identidade. Para Adorno, a verdadeira autonomia estética não reside na conformidade com normas preexistentes, mas sim na capacidade da obra de arte de resistir à redução ao meramente representacional ou funcional. Ele argumenta: "A substância das obras não é o espírito que nelas foi injetado; se algo, é o oposto. No entanto, a ênfase na obra autônoma é em si mesma de natureza sociopolítica. A deformação atual da política, a solidificação das circunstâncias que não

[161] "Hidden in the notion of a 'message', of art's manifesto, even if it is politically radical, is a moment of accommodation to the world; the gesture of addressing the listener contains a secret complicity with those being addressed, who can, however, be released from their illusions only if that complicity is rescinded".

começam a descongelar em nenhum lugar, força o espírito a se mover para lugares onde não precisa se tornar parte da ralé" (ADORNO, 1994, p. 93)[162].

Essa perspectiva destaca que a autonomia da arte deve não apenas desafiar, mas também subverter as convenções sociopolíticas e ontológicas do identitarismo, em vez de simplesmente se adaptar a elas. A obra de arte verdadeiramente autônoma atua como uma força crítica e transformadora, capaz de questionar e desestabilizar estruturas rígidas e discursos hegemônicos. Ao fazê-lo, promove um engajamento profundo com a realidade sociopolítica, abrindo caminhos para novas formas de compreensão e expressão que rompem com as limitações impostas pelas normas culturais dominantes.

> Atualmente, tudo o que é cultural, até mesmo as obras autônomas, está em perigo de sufocar em trivialidades culturais; ao mesmo tempo, a obra de arte é incumbida de, silenciosamente, manter aquilo a que a política não tem acesso. O próprio Sartre expressou isso em uma passagem que faz jus à sua honestidade. Este não é o momento para obras de arte políticas; ao contrário, a política migrou para a obra de arte autônoma, e penetrou mais profundamente nas obras que se apresentam como politicamente mortas, como na parábola de Kafka sobre as armas infantis, onde a ideia de não violência se funde com a consciência emergente de uma paralisia política. Paul Klee também deveria figurar na discussão sobre arte engajada e autônoma, porque sua obra, *écriture* por excelência, tinha raízes literárias e não existiria se não as tivesse devorado. Durante a Primeira Guerra Mundial ou logo depois, Klee desenhou caricaturas mostrando o Kaiser Wilhelm como um comedor de ferro desumano. Dessas caricaturas surgiu, em 1920 — e sem dúvida poderia ser possível traçar esse desenvolvimento em detalhes — o *Angelus Novus*, o anjo-máquina, que já não apresenta marcas evidentes de caricatura ou engajamento, mas supera ambos. Com olhos enigmáticos, o anjo-máquina força o espectador a se perguntar se ele proclama um desastre completo ou a salvação oculta dentro dele. No entanto, para usar as palavras de Walter Benjamin, que possuía a imagem, é um anjo que não dá, mas que toma[163] (ADORNO, 1994, p. 93-94).

---

[162] "The substance of works is not the spirit that was pumped into them; if anything, it is the opposite. The emphasis on the autonomous work, however, is itself sociopolitical in nature. The current deformation of politics, the rigidification of circumstances that are not starting to thaw anywhere, forces spirit to move to places where it does not need to become part of the rabble".

[163] "At present everything cultural, even autonomous works, is in danger of suffocating in cultural twaddle; at the same time the work of art is charged with wordlessly maintaining what politics has no access to. Sartre himself expressed that in a passage that does credit to his honesty. This is not the time for political works of art; rather, politics has migrated into the autonomous work of art, and it has penetrated most deeply into works that present themselves as politically dead, as in Kafka's parable about the children's guns, where the idea of nonviolence is fused with the dawning awareness of an emerging political paralysis. Paul Klee too should figure in the discussion about committed and autonomous art, because his work, *écriture* par excellence, had literary roots and would not exist if it had not devoured them. During the First World War or shortly thereafter, Klee drew caricatures showing Kaiser Wilhelm as an inhuman iron-eater. Out of these came, in 1920 –one could no doubt trace the development in detail – the *Angelus novus*, the machine angel, which no longer bears any overt marks of caricature or commitment but far surpasses both. With enigmatic eyes, the machine angel forces the

Adorno sugere que, em tempos de rigidez política, a arte autônoma se torna um refúgio em que a verdadeira crítica pode subsistir, sem se submeter às pressões do engajamento explícito que frequentemente acomoda-se às expectativas sociais e culturais. Ao argumentar que até as obras autônomas estão em perigo de sufocar em trivialidades culturais, Adorno alerta contra a instrumentalização da arte, que é frequentemente cooptada por agendas políticas e reduzida a um veículo de mensagens identitárias. Isso se conecta diretamente à crítica da ontologia do identitarismo das esquerdas, que frequentemente reduz a arte a um reflexo direto de identidades fixas e politicamente determinadas, sem permitir o espaço para a ambiguidade e a complexidade.

A obra *Angelus Novus* de Klee, por exemplo, transcende os limites da caricatura política e do engajamento direto, forçando o espectador a confrontar ambiguidades profundas sobre catástrofe e redenção, sem fornecer respostas fáceis ou se alinhar a uma agenda política específica. Esse tipo de obra desafia a ideia de que a arte deve servir a uma causa política evidente, e, ao fazer isso, propõe um modelo de resistência que se recusa a ser cooptado tanto pela banalização cultural quanto pela fixação identitária.

No final do conto "Diálogo de mortos", o narrador parece sugerir que a ação esperada é o resgate da potência estética adormecida e a criação de uma abertura para a possibilidade de um despertar, mesmo dentro dos limites aparentemente inescapáveis do pesadelo histórico interminável. No encontro final entre Rosas e Facundo, ambos interrompem o diálogo de desvanecimento que os havia condenado a uma existência espectral, encerrada nas fixações oníricas de suas imagens históricas. A frase "Será que no estoy hecho a estar muerto, pero estos lugares y esta discusión me parecen un sueño, y no un sueño soñado por mí sino por otro, que está por nacer todavia" (p. 792) indica uma consciência crescente de que a própria condição de morte e estagnação pode ser um sonho — não um sonho deles, mas de alguém ainda por nascer, de algo novo ainda a acontecer, de uma nova história a ser contada.

E no momento, em que "no hablaron más, porque en ese momento alguien los llamó", aponta para uma ruptura iminente, uma possibilidade de ressurreição não apenas literal, mas metafórica e estética. O Borges historiador, através de seu narrador, sugere que Rosas e Facundo podem estar à beira de transcender suas posições históricas fixas e enraizadas em narrativas de poder e violência institucional. A interrupção do diálogo espectral das fantasmagorias marca uma potencial reconfiguração do espaço narrativo, na qual a história não é mais um ciclo

---

viewer to ask whether it proclaims complete disaster, or the rescue hidden within it. It is, however, to use the words of Walter Benjamin, who owned the picture, an angel that does not give but takes instead".

fechado de repetição e estagnação, mas uma arena de transformação contínua, mesmo que essa transformação permaneça incerta e indeterminada.

Esse potencial de ressurreição da potência estética da história é um convite para pensar novas formas de imaginação que escapem às armadilhas do determinismo. A noção de que suas existências podem ser parte de um sonho projetado por outro ou por uma nova narrativa — que ainda está para nascer — abre espaço para uma crítica profunda à ontologia do identitarismo e às narrativas hegemônicas que tentam capturar e domesticar o subalterno dentro de limites fixos. Em vez de serem eternamente aprisionados como representações de barbárie ou tirania, Rosas e Facundo emergem como figuras históricas em trânsito, suspensas entre um passado e um futuro ainda indeterminado, que só vislumbraríamos em um não-lugar além do bem e do mal.

> No sentido da historiografia, a história não pode escapar à situação de trânsito a menos que negue a si mesma, negando sua própria historicidade e se identificando com a transcendência ou a fixação. Esta condição transitória afeta o próprio significado da compreensão histórica; exige repensar continuamente o que conta como história, no duplo sentido de processo histórico e tentativa historiográfica de dar conta deste[164] (LACAPRA, 2006, p. 15-16).

5. 5 A história como arte de profetizar o passado

A cada passo na construção dessa tese, torna-se mais evidente que Borges se revela como um exímio teórico da história, capaz de conceituar e estabelecer uma ideia de história radical, deslocada, exilada, e narrativizá-la em sua estética como força política atuante. Borges, em sua obra, posiciona-se de forma categórica contra as formas idealistas das representações realistas, denunciando o que ele chama de "sociologia da literatura". Nesse sentido, Borges desloca a ideia de história de seu contexto habitual, exilando-a dos limites convencionais da narrativa histórica. Em vez de apresentar eventos em uma sequência cronológica clara, ele os

[164] "En el sentido de historiografía, la historia no puede escapar a la situación de tránsito a menos que se niegue a sí misma negando su propia historicidad y se identifique con la trascendencia o la fijación. Esta condición transitoria afecta el significado mismo de la comprensión histórica; exige repensar continuamente lo que cuenta como historia, en el sentido dual de proceso histórico e intento historiográfico de dar cuenta de éste".

dispersa em um labirinto de referências intertextuais e paradoxos temporais. Essa abordagem desafia o leitor a questionar as noções preestabelecidas de causalidade e continuidade histórica.

Além disso, Borges infunde sua narrativa com uma forte carga política antimoralista, utilizando-a como uma ferramenta para questionar as estruturas de poder e dominação presentes na sociedade. Ao desafiar as formas idealistas das representações realistas, ele expõe as contradições e injustiças subjacentes às narrativas identitárias hegemônicas da história. Por meio de sua estética, Borges desafia o leitor a repensar não apenas o que entendemos por história, mas também o papel da ficção na construção e desconstrução de narrativas históricas. Para isso, ele propõe uma ética anti-teleológica do ofício do historiador como "profeta retrospectivo", isto é, uma ética da "historia como el arte de profetizar el pasado".

> Realmente yo no sé qué pueda ser la sociología de la literatura. Si fuera una ciencia, podría predecir las cosas, pero, curiosamente, esa sociología se aplica a la literatura que ya ha ocurrido o que se quiere que ocurra. Y esto me recuerda una broma de Heine, que dijo: "El historiador, el profeta retrospectivo"; y eso fue, quizá, mejorado, curiosamente, por Valera, por Juan Valera, que dijo que "la historia es el arte de profetizar el pasado". Lo cual es cierto. Además, no sé si esa sociología de la literatura nos dará los nombres, y por qué no las fechas y los títulos de los grandes libros del siglo XXI. Más bien nos dirá que lo que ha ocurrido era inevitable, pero yo no sé hasta qué punto el hecho estético es inevitable: yo creo que nadie pudo predecir que en el año 1855, un periodista de Brooklyn, Walt Whitman, publicaría *Leaves of grass* (*Hojas de hierba*), y que eso modificaría toda la literatura subsiguiente. O que años antes, Edgar Alan Poe, por virtud de esos cinco cuentos que escribió, que todos recordamos: "Los crímenes de la calle Morgue", "La carta robada", "El escarabajo de oro", y los otros; nadie pudo predecir, por sociólogo que fuera, que eso iba a crear un género literario: el género policial. Y que ese género iba a tener cultores tan ilustres, bueno, como Dickens, como Wilkie Collins, como Chesterton, como Edén Phillpots, y como tantos otros; la lista sería casi interminable, Nicolás Blake... bueno, muchísimos en todas partes del mundo; yo mismo, con Bioy Casares, he ensayado ese género en los Seis problemas para don Isidro Parodi. Todo eso no hubiera ocurrido si Poe no hubiera escrito esos cinco cuentos, que vienen a ser ejemplares perfectos del género, y trataban de determinar las leyes que se fijarían después; es decir, el hecho de rehuir toda violencia, de hacer que un crimen fuera resuelto por la meditación y por la observación, y no como suele proceder la policía, por recibir denuncias[165] (BORGES, 2005, p. 277).

[165] Realmente eu não sei o que pode ser a sociologia da literatura. Se fosse uma ciência, poderia prever as coisas, mas, curiosamente, essa sociologia se aplica à literatura que já ocorreu ou que se deseja que ocorra. E isso me lembra uma piada de Heine, que disse: "O historiador, o profeta retrospectivo"; e isso foi, talvez, aprimorado, curiosamente, por Valera, por Juan Valera, que disse que "a história é a arte de profetizar o passado". O que é certo. Além disso, não sei se essa sociologia da literatura nos dará os nomes, e porque não as datas e os títulos dos grandes livros do século XXI. Mais provavelmente nos dirá que o que ocorreu era inevitável, mas eu não sei até que ponto o fato estético é inevitável: eu acredito que ninguém pôde prever que, no ano de 1855, um jornalista do Brooklyn, Walt Whitman, publicaria *Leaves of Grass* (*Folhas de Relva*), e que isso modificaria toda a literatura subsequente. Ou que anos antes, Edgar Allan Poe, por virtude desses cinco contos que escreveu, que todos recordamos: "Os crimes

A partir deste trecho, o Borges historiador não apenas rejeita a conceituação da historiografia da literatura como uma busca insana pela prova de realidade determinada por um contexto exterior ao relato, mas também equipara o trabalho do historiador à "observação meditada" do fenômeno literário, isto é, funda uma condição crítica capaz de profetizar o passado e criar continuadores. Mais do que simplesmente teorizar, Borges estabelece estranhas "leis fixas" que retorcem e desestruturam a tradição crítica da narração da história.

Já sabemos que para Borges, nada muda significativamente nas temporalidades cíclicas da história. Para ele, tudo de relevante que poderia ser contado já foi dito, variando apenas os novos arranjos das metáforas elementares que configuram o fato em novos contextos. Isso não reflete a verdade objetiva dos eventos passados, mas sim propulsiona a fundação de "hecho estéticos", que revolucionam a nova historiografia da literatura, proporcionando novas composições pós-humanas no tempo e espaço.

Ao criticar a ênfase da sociologia da literatura no direcionamento da inevitabilidade e imprevisibilidade, Borges destaca a radicalidade da criatividade e individualidade na produção literária, exemplificada pela beleza de *Folhas de relva*, de Walt Whitman, e pelo nascimento do gênero policial através do terror de Edgar Allan Poe, ambos nos Estados Unidos. Ele questiona a capacidade da sociologia da literatura oficial de prever o futuro e modificar o passado, enfatizando a força motriz da forma estética em penetrar profundamente a história, em vez da previsibilidade direcionada da imposição ontológica.

Para Borges, a história não pode se repetir como objetividade sociológica, pois ela é a consumação, destruição e repetição de vários fatos estéticos reconfigurados, a fundação de novos marcos fictícios no espaço/tempo do multiverso da narração, o que por sua vez reescreverá todo futuro subsequente do que já foi outrora um passado impossível. Segundo ele, a sociologia da literatura oficial não é capaz de determinar o passado, ou seja, prever uma nova forma política que determine um novo gênero literário, uma nova epistemologia oficial baseada em provas e premissas advindas do patrulhamento moral. O que Borges chama de "lei" é, na

---

da Rua Morgue", "A carta roubada", "O escaravelho de ouro", e os outros; ninguém pôde prever, por mais sociólogo que fosse, que isso iria criar um gênero literário: o gênero policial. E que esse gênero iria ter cultores tão ilustres, bem, como Dickens, como Wilkie Collins, como Chesterton, como Eden Phillpotts, e tantos outros; a lista seria quase interminável, Nicholas Blake... bem, muitíssimos em todas as partes do mundo; eu mesmo, com Bioy Casares, ensaiei esse gênero em *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. Tudo isso não teria ocorrido se Poe não tivesse escrito esses cinco contos, que vêm a ser exemplares perfeitos do gênero, e tratavam de determinar as leis que se fixariam depois; ou seja, o fato de evitar toda violência, de fazer com que um crime fosse resolvido pela meditação e pela observação, e não como costuma proceder a polícia, por receber denúncias.

verdade, a abertura de um portal do tempo, que permite fundar um estilo crítico que recria o passado a todo instante, que o torna indefinido e irrealizável. Para ele, isso é uma constatação de uma verdade literária e crítica ao mesmo tempo.

Essa digressão é essencial, pois nos prepara para adentrar profundamente nos complexos portais temporais da obra de Borges. Pretendemos observar meticulosamente como as movimentações teóricas e críticas se manifestam na prática da narrativa estética e, reciprocamente, como essa prática influencia e enriquece a teoria crítica. A partir deste ponto, tomaremos como referência a atividade historiográfica de Borges no conto "A outra morte", presente na coletânea *O Aleph*. Esse conto nos permitirá aprofundar questões éticas e políticas na literatura, as quais já enfrentamos em nossa análise crítica do encontro entre Facundo Quiroga e Juan Manuel de Rosas em "Diálogo de mortos". Em ambos os contos, o narrador borgeano concede voz aos subalternos, posicionando-se ele próprio nessa condição, com o intuito de desconstruir e desafiar a cristalização de ontologias identitárias estabelecidas.

Poucos contos evidenciam o trabalho historiográfico com tamanha clareza e potência quanto "A outra morte". Esse conto se apresenta como um verdadeiro tratado filosófico sobre a teoria e a prática da escrita histórica, manifestado através da incomparável força estética da prosa borgeana. O meticuloso levantamento documental presente na narrativa não apenas confere verdade ao relato fictício, mas também o enriquece com uma profunda dimensão poética, integrando fatos históricos e elementos imaginários de forma magistral.

Nada no conto é inserido por acaso; cada detalhe é cuidadosamente selecionado para servir a um propósito específico na construção da narrativa. O narrador-historiador, empregando um rigoroso método teórico, busca interrogar, examinar e reinterpretar o passado. Essa investigação não se limita à simples reconstituição de eventos, mas envolve uma reflexão crítica sobre a natureza da memória, da identidade e da própria história. Ao fazê-lo, Borges oferece uma atividade intelectual que transcende a ficção literária, aproximando-se do que apenas historiadores, em sua capacidade de questionar e reconstruir o passado, são capazes de realizar.

Dessa maneira, o herói documentado no conto, Pedro Damián, emerge vividamente não apenas como um personagem fictício, mas como uma figura quase histórica, reconstruída a partir de fontes que chegam ao narrador por meio de cartas perdidas, fotografias e dos pós-escritos da tradução do poema "The Past", de Ralph Waldo Emerson, para o espanhol. Através da tradução borgeana desse belo poema, o transcendentalismo da poesia em língua inglesa alcança os confins do mundo hispânico, revelando e enriquecendo a experiência do realismo histórico que estrutura o conto.

A inclusão da tradução do poema “The Past” não é mera coincidência; ela serve como uma ponte entre as ideias transcendentalistas de Emerson e a perspectiva de tessitura borgeana da história e da memória. No poema, o eu lírico, despojado de sublimações pelas pressões do utilitarismo econômico, anseia por uma prestação de contas de sua vida, clamando por uma valorização pessoal no processo da narrativa. Ele exige reparação pela “realidade” que lhe foi tirada, sem dever nada a ninguém, e aspira a tornar-se parte da história corrente, transformando-se em um fato histórico a ser decifrado por um historiador radical, como expressa o verso: “The debt is paid; the verdict said”.

Por sua vez, essa busca por reconhecimento e justiça histórica reconfigura-se na figura de Pedro Damián, cuja existência e ações são reexaminadas e reinterpretadas pelo narrador-historiador à luz da tradução do poema em língua inglesa. Através da força poética presente tanto no poema quanto na narrativa, Borges abre sua casa epistemológica para a história de maneira irrevogável, desafiando o transcendentalismo absoluto da metafísica. O verso do poema de Emerson, “Turn the key and bolt the door; Sweet is death forevermore”, simboliza esse fechamento ao passado metafísico e a abertura para uma compreensão mais concreta e realista da existência.

The Past
Ralph Waldo Emerson (Domínio Público)

The debt is paid,
The verdict said,
The Furies laid,
The plague is stayed,
All fortunes made;
Turn the key and bolt the door,
Sweet is death forevermore.
Nor haughty hope, nor swart chagrin,
Nor murdering hate, can enter in.
All is now secure and fast;
Not the gods can shake the Past;
Flies-to the adamantine door
Bolted down forevermore.
None can re-enter there, —
No thief so politic,
No Satan with a royal trick
Steal in by window, chink, or hole,
To bind or unbind, add what lacked,
Insert a leaf, or forge a name,
New-face or finish what is packed,
Alter or mend eternal Fact[166].

[166] Tradução nossa: O Passado. A dívida está paga, O veredicto proferido, As Fúrias acalmadas, A praga estancada, Todas as fortunas feitas; Vire a chave e tranque a porta, Doce é a morte para sempre. Nem

O narrador borgeano suplica que a força poética de Emerson proteja o relato historiográfico do conto das incursões e cercos teleológicos da metafísica e da ontologia identitária. Ao evocar os versos de Emerson: “Nor haughty hope, nor swart chagrin/ Nor murdering hate, can enter in./ All is now secure and fast/ Not the gods can shake the Past/ Flies-to the adamantine door/ Bolted down forevermore/ None can re-enter there”, ele reivindica, então, uma forma potente de ficção como método para narrar a morte de seu personagem. O “fato eterno” já está consumado pelas “leis” da estética, restando à história apenas relatá-lo tal como ocorreu poeticamente. “None can re-enter there,/— No thief so politic,/ No Satan with a royal trick/ Steal in by window, chink, or hole,/ To bind or unbind, add what lacked,/ Insert a leaf, or forge a name,/ New-face or finish what is packed,/ Alter or mend eternal Fact”.

Dessa maneira, o narrador reivindica a valorização de sua moeda crítica borgeana, exigindo que o passado que realmente aconteceu seja reconhecido pela força poética dessublimada, afirmando a irreversibilidade e a solidez da forma do que não poderia ter sido objetivada. Ao fazer isso, ele busca proteger sua narrativa das distorções metafísicas e das imposições de identidades fixas. Através da estética poética, o narrador estabelece que a história deve ser contada agora, como realmente aconteceu, capturando sua verdade de maneira fiel e profunda. Ele afirma que nenhuma esperança altiva, desgosto sombrio ou ódio assassino pode penetrar na fortaleza que é o passado; nem mesmo os deuses podem abalar o que já foi consolidado. O passado voa para uma porta adamantina, trancada para sempre, onde ninguém pode reentrar.

Por conseguinte, o narrador borgeano utiliza a força poética do transcendentalismo de Emerson para defender a integridade realista de sua narrativa histórica. A poesia torna-se, assim, um escudo contra as distorções e uma ferramenta para capturar a verdade dos eventos, garantindo que a história poética seja contada de forma dessublimada e significativamente verdadeira. Ao reivindicar essa abordagem, o narrador também convida o leitor a refletir sobre a natureza realista da história e da memória. Ele sugere que é através da estética e da poesia que podemos nos aproximar da verdade do passado, reconhecendo sua imutabilidade e resistindo às tentações de reinterpretá-lo conforme nossas próprias agendas ou preconceitos.

---

altiva esperança, nem sombrio desgosto, Nem ódio assassino, podem entrar. Tudo agora está seguro e firme; Nem mesmo os deuses podem abalar o Passado; Voa para a porta adamantina Trancada para sempre. Ninguém pode reentrar lá — Nenhum ladrão tão astuto, Nem Satanás com um truque real Pode entrar por janela, fresta ou buraco, Para amarrar ou desamarrar, acrescentar o que faltava, Inserir uma folha, ou forjar um nome, Mudar a face ou finalizar o que está embalado, Alterar ou consertar o Fato eterno.

Ao contrário de Facundo Quiroga em “Diálogo de mortos”, Pedro Damián, também um subalterno, consegue saldar sua dívida com o passado e reescrever a história de sua morte por meio da força poética. Essa reescrita confere-lhe uma grande promessa de positividade, elevando-o de uma existência anônima para uma figura digna de atenção da atividade historiográfica.

Para isso, a representação histórica de sua vida é totalmente prosaica e naturalista, o que provoca medo e espanto naqueles que buscam um acontecimento relevante em sua existência que mereça ser narrado nos anais institucionais. Trata-se de uma vida consumida pela irrelevância histórica e esquecida pelas descrições naturalistas dos próprios eventos oficiais que, paradoxalmente, acabam por apagar sua imagem no passado. Pedro Damián poderia ser apenas mais um dos inúmeros personagens desaparecidos nos meandros da história da nação, um entre milhares que foram perdidos e desfigurados pela barbárie — semelhante aos zumbis figurantes que vagam nos pesadelos circulares de “Diálogo de mortos”.

No entanto, através da força poética presente na narrativa de Borges, Damián transcende essa condição irrealista de anonimato. A estética literária não apenas reanima sua figura, mas também desafia as estruturas tradicionais da historiografia que tendem a ignorar os subalternos. Ao reescrever a história de sua morte, Damián reivindica sua própria agência política, transformando-se de objeto sem valor a sujeito fictício da história.

Enquanto Facundo Quiroga, em “Diálogo de mortos”, permanece preso em uma narrativa que não lhe permite reescrever seu passado, Pedro Damián consegue, por meio da poesia, alterar a percepção que a historiografia oficial tem de sua existência. Ele salda sua dívida com o passado imposto, ao inserir-se ativamente na narrativa histórica, utilizando a estética como ferramenta para questionar e desconstruir sua identidade.

Podemos afirmar que a imperceptível narrativa biográfica de Damián, antes esgotada, é revitalizada agora pela intervenção poética. Não há mais nada a ser contado sobre ele no raso registro histórico tradicional, mas a literatura abre novas possibilidades para valorizar e ampliar suas dimensões históricas. Ao fazê-lo, Borges não apenas resgata Damián do esquecimento, mas também desafia o leitor a reconsiderar os critérios pelos quais julgamos e valorizamos o que é historicamente significativo.

> Combatió en algún entrevero y en la batalla última; repa triado en 1905, retomó con humilde tenacidad las tareas de campo. Que yo sepa, no volvió a dejar su provincia. Los últimos treinta años los pasó en un puesto muy solo, a una o dos leguas del Ñancay; en aquel desamparo, yo conversé con él una

> tarde (yo traté de conversar con él una tarde), hacia 1942. Era hombre taciturno, de pocas luces. El sonido y la furia de Masoller agotaban su historia; no me sorprendió que los reviviera, en la hora dé su muerte... Supe que no vería más a Damián y quise recordarlo; tan pobre es mi memoria visual que sólo recordé una foto grafía que Gannon le tomó. El hecho nada tiene de singular, si consideramos que al hombre lo vi a principios de 1942, una vez, y a la efigie, muchísimas. Gannon me mandó esa fotografía; la he perdido y ya no la buscó. Me daría miedo encontrarla[167] (BORGES, 1949, p. 571).

Optamos por não nos aprofundar nos detalhes factuais das guerras civis uruguaias que servem de pano de fundo ao enredo, pois nosso foco é a análise da profundidade estética da obra de Borges. Na verdade, a narrativa poderia se desenrolar em qualquer ponto do intrincado labirinto borgeano, já que o autor não se prende às amarras de cronologias lineares ou determinismos espaciais. Para Borges, a exterioridade é uma questão de perspectiva de um ponto selecionado que pode repetir-se em vários multiversos. Que fique a análise da conjuntura histórica aos guardiões da história objetiva tradicionalista. Para o que nos interessa, o que se busca no conto é em certa medida penetrar na metáfora da cidade civilizada, uma construção idealizada e manipulada pelo poderio de Juan Manuel de Rosas. Assim, o narrador borgeano engana e frustra aqueles que procuram ler essa história com olhos objetivos, pois o verdadeiro valor do texto reside justamente na intensa indeterminação e movimentação de sua historicidade estética.

> Habló de municiones que no llegaron y de caballadas rendidas, de hombres dormidos y terrosos tejiendo laberintos de marchas, de Saravia, que pudo haber entrado en Montevideo y que se desvió, "porque el gaucho le teme a la ciudad", de hombres degollados hasta la nuca, de una guerra civil que me pareció menos la colisión de dos ejércitos que el sueño de un matrero[168] (BORGES, 1949, p. 571-572).

---

[167] Tradução de Flávio José Cardozo: "Combateu em algum entrevero e na batalha final; repatriado em 1905, retomou com humilde tenacidade as tarefas do campo. Que eu saiba, não tornou a deixar sua província. Os últimos trinta anos passou-os em um posto muito isolado, a uma ou duas léguas do Ñancay; naquele abandono, conversei com ele uma tarde (procurei conversar com ele uma tarde), por volta de 1942. Era um homem taciturno, de poucas luzes. O som e fúria de Masoller esgotavam sua história; não me surpreendeu que os revivesse, na hora da morte... Soube que não veria mais Damián e quis recordá lo; tão pobre é minha memória visual que só recordei uma fotografia que Gannon lhe tirou. O fato nada tem de singular, se consideramos que vi o homem em princípios de 1942, uma vez, e o retrato, muitíssimas. Gannon mandou-me essa fotografia; eu a perdi e já não procuro. Encontrá-la me daria medo (BORGES, 2001, p. 635).

[168] Tradução de Flávio José Cardozo: "Falou de munições que não chegaram e de cavalhadas rendidas, de homens sonolentos e terrosos tecendo labirintos de marchas, de Saravia, que podia ter entrado em Montevidéu e se desviou, 'porque o gaúcho teme a cidade', de homens degolados até a base da nuca, de uma guerra civil que me pareceu menos o choque de dois exércitos do que o sonho de um foragido" (BORGES, 2001, p. 635).

Esse “matreiro”, fora-da-lei, foragido da ontologia, anseia por ter a coragem de adentrar a farsesca “civilização” da barbárie fortificada por Rosas e, em meio à sua derrota, gritar “Viva Urquiza!”, traindo os seus e antecipando os eventos da Batalha de Caseros. Para nossa metodologia, não importa se “A outra morte” foi escrito antes de “Diálogo de mortos”; estamos aplicando o método antiteleológico da “profecia retrospectiva” de Borges, nos quais eventos futuros podem ser reinterpretados à luz das leis que fundam o presente narrativo.

Após a vitória dos Colorados em Masoller, Justo José de Urquiza intensificou sua oposição a Rosas. A historiografia oficial destaca que o apoio de Urquiza aos *blancos* era apenas uma fachada para mascarar suas reais intenções políticas. Mais uma vez, o narrador borgeano engana o historiador apressado e ansioso para que a representação literária “reflita” a verdade dos fatos. Borges desafia essa expectativa ao construir uma narrativa que subverte as cronologias históricas e enfatiza a natureza subjetiva da memória e da história.

Na realidade da ficção apresentada por Borges em “A outra morte”, a coragem que Pedro Damián não demonstrou, não deve ser associada à presumida valentia de Martín Fierro, como sugerido nas linhas do conto. Em vez disso, essa ausência de bravura pode ser comparada à de Facundo Quiroga, servindo como uma metáfora para o destino que foi negado a Facundo: o de invadir a capital durante o governo ditatorial de Juan Manuel de Rosas com o claro propósito de derrubá-lo.

O narrador menciona que Pedro Damián tinha a “obrigação” de ser como Martín Fierro: “Sim, mas Damián, como gaúcho, tinha obrigação de ser Martín Fierro – sobretudo diante dos gaúchos orientais” (p. 637). No entanto, aqui o termo “gaúcho” é utilizado como um nome genérico para um exilado antimoralista, desprovido da força telúrica e sublime que a historiografia da literatura nacional frequentemente atribui a essa figura. É apenas outra denominação para que os sem-história e os esquecidos possam desenterrar-se das camadas espessas da ontologia identitária e clamar por sua voz fictícia. Como o narrador mesmo observa: “Como se não lutasse em Masoller, mas em Cagancha ou India Muerta” (p. 638).

Propomos a hipótese, ainda pouco visitada, de que, por meio da personagem Pedro Damián, o narrador borgeano utiliza o artifício do desertor Martín Fierro para realizar o destino que foi negado a Facundo Quiroga: o de derrotar Rosas. Essa argumentação pode ser sustentada pelos acontecimentos da Batalha de Cagancha, que marcou decisivamente a vitória das forças de Fructuoso Rivera, aliado de Justo José de Urquiza, e o enfraquecimento da influência de Rosas no Uruguai. As vitórias em Cagancha e India Muerta simbolizam a ascensão de Urquiza e foram eventos cruciais que antecederam e contribuíram para a derrota final de Rosas na Batalha de Caseros.

Dessa forma, Pedro Damián, embora um personagem aparentemente insignificante, torna-se um baluarte da resistência contra o regime opressor de Rosas. Ao reescrever a história através da ficção, Borges permite que Damián cumpra o destino histórico que Facundo Quiroga não pôde realizar. Além disso, ao comparar Damián a Martín Fierro, o narrador invoca a figura do gaúcho mítico, símbolo da cultura nacional argentina. Contudo, ao mesmo tempo, dessublima essa imagem ao mostrar que a realidade de Damián não corresponde a essa idealização metafísica.

Propomos então que em "La outra morte", Borges constrói uma narrativa em que o encadeamento dos eventos não se apoia na superficialidade de uma reconstrução externa ou linear dos fatos históricos. Em vez disso, a história em trânsito mergulha nas profundezas da memória e da intertextualidade, simbolizadas metaforicamente pela descida aos porões pouco visitados de uma livraria inglesa. É nesse ambiente subterrâneo e marginal que se desenrola um diálogo sobre a tradução do poema "The Past", de Ralph Waldo Emerson, para o espanhol. Esse elemento, à primeira vista trivial, torna-se um portal que abre espaço para uma reflexão profunda sobre a interseção entre civilizações, culturas e épocas, propondo uma transvaloração que transcende fronteiras culturais na temporalidade.

Na obra de Borges, é recorrente a presença de objetos e elementos materiais que emergem de outras dimensões ou realidades, desafiando a linearidade tradicional da narrativa e servindo como pontes entre tempos e espaços distintos[169]. Em "A outra morte", esse papel limiar é desempenhado pela tentativa de tradução do poema de Emerson, que funciona como um catalisador para o historiador Borges investigar temas complexos como a memória, a identidade e a natureza do tempo.

A sutil intertextualidade presente nessa tentativa de tradução revela a habilidade do historiador Borges em subverter as expectativas do leitor. Ele transforma um incidente aparentemente trivial — um diálogo sobre a tradução de um poema — em um ponto crucial de reflexão historiográfica. Através desse projeto, Borges nos conduz a questionar não apenas as limitações inerentes à linguagem e ao processo de tradução, mas também as complexidades da interação cultural através da percepção histórica.

---

[169] "Os objetos impossíveis são um meio de comunicação entre os mundos possíveis, já que costumam fazer parte de mundos paralelos, futuros ou criados pelo homem. Podemos lembrar que a progressiva substituição do nosso mundo pelo de Tlön começa a se revelar com a intrusão de um de seus objetos fantásticos no mundo supostamente real" (PELLICER, 2003, p. 103). "Los objetos imposibles son un medio de comunicación entre los mundos posibles, ya que suelen formar parte de mundos paralelos, futuros o creados por el hombre. Podemos recordar que la paulatina sustitución de nuestro mundo por el de Tlön comienza a revelarse con la intrusión de uno de sus objetos fantásticos en el mundo supuestamente real".

A escolha de Ralph Waldo Emerson como referência no conto é altamente significativa e não ocorre por acaso. Emerson foi um dos principais expoentes do transcendentalismo americano, movimento filosófico e literário do século XIX que enfatizava a intuição, a experiência pessoal e a conexão espiritual com a natureza como fontes primárias de conhecimento e verdade. O transcendentalismo desafiava as convenções religiosas e intelectuais da época, promovendo a ideia de que a realidade transcende o mundo físico e que o indivíduo pode acessar verdades universais através da introspecção e da percepção intuitiva.

A morte de Pedro Damián, mencionada na mesma carta em que Gannon promete ao narrador a versão traduzida de "The Past", não é um mero adorno do texto. Ela demonstra a afirmação da possibilidade de escrever um novo passado, que não se resolve pela dialética interior/exterior, dentro/fora, mas sim através de uma terceira via: a antirrepresentação da metafísica pela dessublimação estética do terror. Assim, é um equívoco sugerir que o conto se afunda, afinal, na atmosfera opaca de uma fantasia literária. Pelo contrário, a narrativa é permeada pelo rigor metodológico da historiografia realista, buscando uma espécie de "poética do saber".

A tradução de "The Past" atua como um portal do tempo, abrindo caminho para a escrita de uma história radical e alternativa. Nesse contexto, a figura de Pedro Damián não é apenas um personagem, mas sim um catalisador historiográfico para uma reflexão mais profunda sobre os mecanismos de construção do passado e suas implicações no presente. Sua morte simboliza não apenas um evento trágico e subalterno, mas também uma ruptura com as narrativas históricas estabelecidas, sugerindo a possibilidade de novas interpretações e significados. Assim, ao invés de simplesmente nos perdermos na trama sublime e fantástica do conto, somos convidados a refletir sobre a natureza dessublimada da história e a maneira como ela é contada e construída. A tradução de "The Past" não é apenas uma simples ação epifânica dentro da narrativa, mas sim um ato de revolução histórica que desafia as próprias estruturas do tempo, da memória e do esquecimento.

> En Buenos Aires, el estupor que me produjo su olvido se repitió. Ante los once deleitables volúmenes de las obras de Emerson, en el sótano de la librería inglesa de Mitchell, encontré, una tarde, a Patricio Gannon. Le pregunté por su traducción de *The Past*. Dijo que no pensaba traducirlo y que la literatura española era tan tediosa que hacía innecesario a Emerson. Le recordé que me había prometido esa versión en la misma carta en que me escribió la muerte de Damián. Preguntó quién era Damián. Se lo dije, en vano. Con un principio de terror advertí que me oía con extrañeza, y busqué amparo en una discusión

> literaria sobre los detractores de Emerson, poeta más complejo, ' más diestro y sin duda más singular que el desdichado Poe[170] (BORGES, 1949, p. 573).

Em "A outra morte", Borges, atuando como historiador, opta por não confiar cegamente nos instrumentos tradicionais da historiografia — testemunhos, documentos e metodologias convencionais. Em vez disso, ele expressa dúvidas em relação a essas ferramentas, revelando as limitações inerentes ao processo histórico convencional. Ele nos mostra, por exemplo, como a lembrança da expressividade trágica de uma cena teatral pode interferir na compreensão e evocação da dramaticidade associada ao objeto de pesquisa do historiador. "Quise traer a la memoria los rasgos de Damián; meses después, hojeando unos álbumes, comprobé que el rostro sombrío que yo había conseguido evocar era el del célebre tenor Tamberlick, en el papel de Ótelo"[171] (BORGES, 1949, p. 574).

A voz poderosa e a presença marcante do tenor italiano Enrico Tamberlik, interpretando Otelo, emergem na memória do narrador de forma mais vívida e impactante do que qualquer traço histórico disponível para evocar as nuances e sutilezas da personalidade apagada de um personagem sombrio e atormentado, como Pedro Damián. Essa sobreposição de imagens não ocorre por acaso. A presença dominante do personagem shakespeariano na memória do narrador impede que o historiador acesse a verdadeira imagem de Damián, questionando a crença amplamente aceita na historiografia hegemônica de que a literatura serve à história apenas como uma ferramenta de ilustração para comprovar a realidade sociológica.

Surge então a pergunta: qual é a verdadeira conjuntura por trás da morte de Pedro Damián? "O covarde que morreu em Entre Ríos por volta de 1946, ou o valente que morreu em Masoller em 1904?" (p. 683). Essa problematização, levantada pelo historiador Borges, desencadeia uma jornada fascinante na qual ele revela os limites entre realidade e ficção, história e mito. Enquadrado dentro da estrutura de um conto que mescla elementos de mistério

---

[170] Tradução de Flávio José Cardozo: "Em Buenos Aires, o espanto que me causou seu esquecimento se repetiu. Diante dos onze deleitáveis volumes das obras de Emerson, no porão da livraria inglesa de Mitchell, encontrei, numa tarde, Patrício Gannon. Perguntei-lhe por sua tradução de *The Past*. Disse que não pensava em traduzi-lo e que a literatura espanhola era tão tediosa que tornava Emerson desnecessário. Lembrei-lhe que me havia prometido essa versão na mesma carta em que me escreveu sobre a morte de Damían. Perguntou quem era Damián. Disse-o, inutilmente. Com um princípio de terror, observei que me escutava com estranheza, e procurei amparo numa discussão literária sobre os detratores de Emerson, poeta mais hábil e sem dúvida mais singular que o desditoso Poe" (BORGES, 2001, p. 638).

[171] "Quis trazer à memória os traços de Damián; meses depois, folheando alguns álbuns, comprovei que o rosto sombrio que eu conseguia evocar era o do célebre tenor Tamberlick no papel de Otelo" (BORGES, 2001, p. 638).

e metafísica, o narrador busca, então, desvendar o enigma realista que liga a vida e a morte de Damián.

Uma possível hipótese para a morte de Damián emerge a partir de uma "conjectura sobrenatural" proposta pela ficção metafísica atribuída a Ulrike von Kühlmann, uma autoria fictícia criada por Borges. Essa conjectura sugere a existência de múltiplas realidades ou linhas temporais nas quais diferentes versões de Damián coexistem — uma em que ele morre como um covarde em 1946, e outra em que morre heroicamente em 1904. Essa ideia desafia as noções tradicionais de tempo linear e causalidade, introduzindo a possibilidade de que a história não seja fixa, mas sim maleável e sujeita a reinterpretações.

Em "A outra morte", o Borges historiador ensaia levantar uma conjectura sobrenatural que logo se dissolve nas entrelinhas do realismo, à medida que o próprio Pedro Damián, por meio de uma habilidosa manipulação dos elementos narrativos, se apropria de uma metodologia teórica radical para moldar a escrita de sua própria história. Em vez de ser um mero objeto passivo na narrativa, Damián torna-se um agente ativo que reconfigura sua existência fictícia na história.

Para tal, ele percebe que a poética envolvida na tradução em curso do poema "The Past", de Ralph Waldo Emerson, para o espanhol, pode fornecer-lhe instrumentos profissionais e metodológicos para essa reescrita, só disponíveis aos historiadores. Ao ouvir os diálogos dos envolvidos nesse projeto de tradução, Damián incorpora as técnicas de traduzibilidade historiográfica à própria narrativa de sua vida e morte. Esse processo não é apenas uma adaptação linguística, mas uma transposição de conceitos e métodos que lhe permitem reescrever a trama de seu destino dentro da história.

Esse momento marca não apenas uma inversão no controle narrativo do sublime — no qual o personagem, e não o autor ou narrador, detém o poder sobre a narrativa — mas também uma transvaloração das fronteiras entre realidade e ficção. Damián demonstra a capacidade de manipular não apenas a escrita de sua própria história, mas também a causalidade narrativa dos eventos que serão selecionados e apresentados ao leitor como verdade. Desse modo, ele transcende a posição de personagem historicamente opaco para assumir o papel de coautor de sua existência literária no interior de uma ficcionalidade a ser reconstruída.

A tradução do poema de Emerson para o espanhol parece finalmente se concretizar, tornando-se real não como um ato puramente linguístico e técnico, mas como um catalisador teórico para a transformação da realidade dentro da imaginação. Essa tradução atua como um meio pelo qual conceitos metafísicos e possibilidades narrativas podem ser concretizados pela história. Damián aprende a desafiar a aparente intransponibilidade metafísica do poema — isto

é, a ideia de que certas experiências e verdades são intraduzíveis ou inefáveis — e adentra a casa epistemológica da historiografia radical de Borges. Nesse espaço, ele arromba a porta do sublime e propõe uma nova criação estética, recorrendo à hospitalidade realista da narrativa. Em outras palavras, ele utiliza os recursos de um novo realismo literário para fundamentar e legitimar sua versão alternativa dos eventos.

A busca pela verdadeira versão dos fatos torna-se, assim, uma jornada não apenas histórica, mas também metodológica. Damián não está apenas tentando recontar sua história; ele está questionando os próprios métodos pelos quais as histórias são contadas e compreendidas pela ficção. Elevando sua súplica à própria natureza metafísica — personificada por Deus — ele busca que sua versão seja reescrita e reconhecida, desafiando a determinação do impossível. Ao fazê-lo, Damián confronta as limitações impostas pelas estruturas narrativas identitárias e suas concepções metafísicas que determinam o que pode ou não ser representado na literatura.

Pedro Damián, ao ler a tradução do poema "The Past" de Ralph Waldo Emerson, internalizou a ideia de que "tudo agora está seguro e firme; nem mesmo os deuses podem abalar o passado". Contudo, essa constatação ganha uma nova dimensão de representação da realidade para Damián. A partir daí, ele não apenas nega a imutabilidade do passado, mas também potencializa sua rebeldia, ao ponto de suplicar aos deuses por uma ruptura dessa estrutura metafísica inabalável. Invertendo a perspectiva, ele agora deseja reivindicar a escrita de sua própria história, além das leis absolutas do idealismo.

Esse cenário exemplifica o que podemos chamar de "dessublimação", um método que Borges descreve como "profecia retrospectiva", no qual o futuro influencia o passado e a escrita da ficção se torna uma nova realidade histórica. Poucas metáforas borgeanas capturam tão vividamente esse momento dessublimador — quando as potências estéticas descem à Terra e o desejo do personagem por realismo rompe as fronteiras fictícias da narrativa, superando sua falta de acesso à verdade.

> Pedro Damián, decía Ulrike, pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. Dios vaciló un segundo antes de otorgar esa gracia, y quien la había pedido ya estaba muerto, y algunos hombres lo habían visto caer. Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra. Vivió en la soledad, sin una mujer, sin amigos; todo lo amó y lo poseyó, pero desde lejos, como del otro lado de

> un cristal; 'murió', y su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua. Esa conjetura es errónea[172] (BORGES, 1949, p. 574).

Propomos a hipótese de que Damián aprendeu a se rebelar contra a ficção sublime utilizando as próprias ferramentas fornecidas pelos fundamentos estéticos do poema transcendentalista "The Past". Ao desafiar a aparente imutabilidade metafísica do passado, ele experimenta a ideia de que os deuses não podem abalar o passado, simplesmente porque ninguém jamais tentou o contrário. Isso nos conduz a uma reflexão profunda sobre a relação entre o sublime, o sagrado e o realismo na obra borgeana.

Essa temática, embora presente em diversos momentos nos escritos de Borges, raramente é interpretada sob uma ótica da *economimesis* pelos estudiosos. Ao reivindicar o direito de reescrever sua história, Damián não apenas desafia as leis metafísicas que governam a realidade, mas também questiona as estruturas de poder que determinam quais narrativas são legitimadas. Ele utiliza a "dessublimação" para transcender sua condição de personagem ficcional subalterno, apropriando-se das ferramentas estéticas do sublime para alterar o curso de sua existência dentro da narrativa.

O narrador borgeano transcende a representação humanista de um simples soldado subalterno, que jamais adentrou a cidade celestial da barbárie, ao permitir que ele penetre e se aproprie de moradia epistemológica radical — uma das mais potentes na história da literatura latino-americana. Podemos aludir aqui à passagem bíblica em que Jesus afirma: "Na casa de meu Pai há muitas moradas; vou preparar-vos lugar" (João 14:2). Essa referência sugere uma reconfiguração da narrativa transcendental, na qual o personagem não apenas ingressa nessa moradia antes proibida, mas também se liberta da eternidade, ao retornar ao chão cotidiano da história e alterar o sentido do tempo.

Ao despir-se das vestes do sublime e do aspecto panteísta de ser indiferenciado —de estar perdido "como água na água" — o personagem Pedro Damián não apenas assume um papel ativo na construção de sua própria narrativa, mas também desafia as leis intransponíveis

---

[172] Tradução de Flávio José Cardozo: "Pedro Damián, dizia Ulrike, pereceu na batalha, e na hora da morte suplicou a Deus que fizesse voltar a Entre Ríos. Deus vacilou um segundo antes de outorgar essa graça, e quem a pedira já estava morto e alguns homens viram-no cair. Deus, que não pode mudar o passado, mas sim as imagens do passado, trocou a imagem da morte pelo desfalecimento, e a sombra do entrerriano voltou a sua terra. Voltou, mas devemos recordar sua condição de sombra. Viveu na solidão, sem uma mulher, sem amigos; amou e possuiu tudo, mas de longe, como do outro lado de um vidro; "morreu", e sua tênue imagem se perdeu, como água na água" (BORGES, 2001, p. 639).

da metodologia historiográfica hegemônica. Esse ato de rebelião contra a ficção não se limita a questionar as convenções historiográficas estabelecidas, sejam elas idealistas ou realistas. Ele vai além, iluminando questões mais amplas de poder, controle e liberdade relacionadas à representação das sombras dentro das opressoras estruturas narrativas de Borges.

Esse gesto de subversão não apenas desafia as expectativas do leitor, mas também confronta a chave da leitura padronizada que muitos se habituaram a usar para interpretar as obras de Borges. Ao fazê-lo, o autor transcende não apenas as barreiras da própria narrativa histórica, mas também as fronteiras do discurso crítico convencional, abrindo caminho para uma reflexão mais profunda sobre o papel da ficção na construção da realidade. Pedro Damián não repete a história cíclica do personagem Facundo Quiroga, que se perdeu no mundo das sombras. Em vez disso, o narrador borgeano esclarece que a sugestão de que o personagem se transformou em formas fantasmagóricas — que se perdeu "como água na água" — era uma "conjectura errônea, mas que haveria de sugerir a verdadeira (a que hoje creio verdadeira), que, ao mesmo tempo, é a mais simples e mais inaudita". Aqui, a concatenação e narração dos fatos literários através da teoria da história assumem a égide da magia, obedecendo às leis que, em Borges, transformam a historiografia em um novo gênero "realista" da literatura fantástica.

Dessa maneira, o narrador borgeano sugere que a verdade dos fatos na literatura fantástica pode ser revelada em uma espécie de ficcionalização de um novo método na historiografia da literatura, que propõe romper as amarras ontológicas do identitarismo. Ele propõe que descobriu sua verdade epistemológica "en el tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani, a cuyo estudio me llevaron dos versos del canto XXI del *Paradiso*, que plantean precisamente un problema de identidad"[173] (*Ibidem*). Lilia Subrizi, não apenas sugere que Borges tenha lido *De Omnipotentia* de Pietrus Damiani como cita trechos da obra que não passariam despercebidas ao historiador: "Pier Damiani, em seu *De Divina Omnipotentia*, cita: 'noi vediamo per ora in uno specchio, sotto forma d'enigma' (por ora vemos como em um espelho, sob a forma de enigma)"[174] (SUBRIZI, 1999, p. 110). Esses versos do canto é o ponto em que Dante se depara com um enigma que o leva a questionar a natureza da identidade das almas após a morte. Como as almas dos santos, cujos corpos sofreram transformações físicas durante a vida, por exemplo, através de uma morte violenta, seriam reconhecidas na vida eterna? A alma independe do corpo, permanecendo inalterada no plano transcendental? Como

[173] Tradução de Flávio José Cardozo: "no tratado *De Omnipotentia*, de Pier Damiani, a cujo estudo me levaram dois versos do canto XXI do *Paradiso*, que propõem justamente um problema de identidade" (BORGES, 2001, p. 639).
[174] "Pier Damiani in his *De Divina Omnipotentia*, quotes: 'noi vediamo per ora in uno specchio, sotto forma d'enigma' (for the time being we see as in a mirror, in the form of enigma)".

pensar a identidade da alma além da mutilação, descaracterização e violência do corpo físico e além da própria metafísica do sacrifício? Para o narrador borgeano, esse percurso teológico é outro nome para a teorização da percepção da autonomia estética desvinculada ao corpo material, que lhe proporciona uma nova potencialidade dessublimada a ser revelada na escrita da história.

Na verdade, o terreno que Borges percorre com segurança é a crítica profunda à noção tradicional de representação da realidade na literatura. Ele questiona a ideia de que a escrita deve ser um espelho fiel do mundo, percebendo como a ficção pode oferecer instrumentos poderosos para transcender essa limitação. Através de suas narrativas, Borges transforma o corpo—entendido aqui como a experiência humana e a identidade—em escrita. Essa escrita, por sua vez, evade-se das amarras da realidade objetiva ao se metamorfosear em formas literárias que desafiam e expandem a percepção que temos do mundo. A narração da história de Damián desafia a linearidade das lógicas causalistas da ideologia do identitarismo, que transforma os corpos debilitados e violentados dos subalternos em sublimes hagiografias da canonização literária, à espera de serem publicados em compêndios de uma crítica viciada em metodologias que aprisionam cada vez mais o objeto, ao invés de libertá-lo.

Engana-se quem pensa que a tese defendida pelo historiador Borges seja simples, apesar de ele dedicar menos de dez linhas a esse tema em seu tratado fantástico. Ao citar:
"en el quinto capítulo de aquel tratado, Pier Damiani sostiene, contra Aristóteles y contra Fredegario de Tours, que Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue"[175] (*Ibidem*). Borges nos conduz a uma reflexão profunda sobre a natureza da representação da realidade na historiografia.

Damiani, teólogo e filósofo do século XI, desafia a lógica aristotélica ao defender a onipotência divina como uma força capaz de alterar o passado, colocando em xeque a imutabilidade dos fatos históricos. Essa tese questiona um dos pilares da filosofia de Aristóteles, para quem o passado é fixo e os eventos históricos são intrinsecamente irreversíveis. Ao evocar essa ideia teológica, Borges não apenas revisita essa noção medieval, mas também a utiliza para demonstrar como a História – no sentido de uma narrativa hegemônica e com "H" maiúsculo – pode ser desconstruída e reinterpretada. A prática de Borges, assim, insere-se no debate contemporâneo ao reescrever, com ironia e argúcia, a própria fundação metodológica estabelecida pela *Poética* de Aristóteles. Para Aristóteles, o fato histórico era delimitado ao

[175] Tradução de Flávio José Cardozo: "No quinto capítulo daquele tratado, Pier Damiani sustenta, contra Aristóteles e contra Fredegário de Tours, que Deus pode fazer com que não tenha sido o que alguma vez foi" (BORGES, 2001, p. 639).

relato do que efetivamente aconteceu, estabelecendo um paradigma de representação linear e objetiva da realidade.

Na visão de Borges, porém, a historiografia transcende essa limitação e passa a ser a revelação do que não aconteceu, de forma destemida e inovadora, sem se esconder atrás do plágio de uma representação histórica como repetição trágica da ontologia subalterna. Ele propõe uma abordagem em que a história não é apenas o registro dos eventos factuais, mas também um espaço para a imaginação de possibilidades alternativas, enriquecendo a compreensão humana além de si mesma e sobre o universo.

Dessa maneira, o verdadeiro rival teórico de Borges como historiador não é tanto a configuração naturalista da representação da história advinda da tradição marxista, mas sim o confinamento determinista e o cerceamento das possibilidades estéticas que se propõem para a historiografia a partir da *Poética* de Aristóteles. Borges questiona o determinismo histórico que restringe a narrativa ao factual e ao comprovável, argumentando que tal abordagem limita a capacidade da história de inspirar, provocar e expandir os horizontes do livre pensamento.

> La adivino así. Damián se portó como un cobarde en el campo de Masoller, y dedicó la vida a corregir esa bochornosa flaqueza. Volvió a Entre Ríos; no alzó la mano a ningún hombre, no marcó a nadie, no buscó fama de valiente, pero en los campos del Ñancay se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcara. **Fue preparando, sin duda sin saberlo, el milagro**. Pensó con lo más hondo: Si el destino me trae otra batalla, yo sabré merecerla. Durante cuarenta años la aguardó con oscura esperanza, y el destino al fin se la trajo, en la hora de su muerte. La trajo en forma de delirio, pero ya los griegos sabían que somos las sombras de un sueño. En la agonía revivió su batalla, y se condujo como un hombre y encabezó la carga final y una bala lo acertó en pleno pecho. Así, en 1946, **por obra de una larga pasión**, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904[176] (BORGES, 1949, p. 574-575).

[176] Tradução de Flávio José Cardozo: "Adivinho-o assim: Damián portou-se como covarde no campo de Masoller, e dedicou a vida a corrigir essa vergonhosa fraqueza. Voltou a Entre Ríos; não levantou a mão contra nenhum homem, não marcou ninguém, não procurou fama de valente, mas nos campos de Nancay fez-se duro, lidando com o monte de gado xucro. **Seguramente sem o saber, foi preparando o milagre**. Pensou no fundo de si mesmo: se o destino me traz outra batalha, saberei merecê-la. Durante quarenta anos, esperou-a com obscura esperança, e o destino por fim a trouxe, na hora da morte. Trouxe-a em forma de delírio, e já os gregos, sabiam que somos as sombras de um sonho. Na agonia, reviveu sua batalha, e conduziu-se com homem e encabeçou o ataque final e uma bala acertou-o em pleno peito. Assim, em 1946, **por obra de uma longa paixão**, Pedro Damían morreu na derrota de Masoller, que ocorreu entre o inverno e a primavera de 1904" (BORGES, 2001, p. 639 grifos nossos).

Para Borges, historiador e escritor atento, a concepção da escrita da história transcende os limites do mero registro factual. A escrita histórica é impulsionada pelo fervor de uma "longa paixão". Essa paixão atua como catalisador, conferindo vitalidade à história e desafiando a rigidez das formas geométricas e a abstração da metafísica transcendental idealista. Nessa perspectiva, o agente histórico não é apenas um protagonista casual dos eventos, mas alguém cuja biografia subalterna merece ser contada, cujas ações deixam marcas indeléveis na narrativa histórica, além do factual registrado em documentos históricos.

Borges desafia a noção determinista de que o destino de um sujeito está predeterminado por qualquer forma de escrita — seja ela estética, religiosa ou historiográfica. Ele rejeita a ideia de que a estética da história é simplesmente uma manifestação da metafísica, sem espaço para o livre-arbítrio e a transformação do tempo em uma dimensão econômica. Em vez disso, ele enfatiza o papel ativo do sujeito na construção de sua própria história dessublimada.

Um exemplo eloquente dessa visão é o personagem Damián. Inicialmente descrito como um covarde na batalha de Masoller, Damián não se resigna ao seu destino. Retorna a Entre Ríos e, sem levantar a mão contra nenhum homem ou buscar fama de valente, estabelece-se nos campos de Nancay, lidando com o gado selvagem. Sem perceber, ele está preparando aos poucos a revelação do milagre da história: alimenta, no fundo de si mesmo, o pensamento de que, se o destino lhe trouxer outra batalha, agora saberá merecê-la.

Então, durante quarenta anos, Damián espera com uma esperança obscura essa batalha, e o destino finalmente a traz, na hora de sua morte. Em seu delírio agônico, revive a batalha de Masoller. Conduz-se como um homem corajoso, lidera o ataque final e é mortalmente ferido. Assim, em 1946, por obra de uma longa paixão, Pedro Damián morre na derrota de Masoller, que originalmente ocorreu entre o inverno e a primavera de 1904. Essa narrativa ilustra como Damián, ao longo de sua vida, luta contra a determinação intrínseca dos fatos, preparando o terreno para uma revelação profundamente dessublimada da ficção.

A escrita da história, para Borges, é um ato de desafio e subversão contra as leis imposta pela metodologia disciplinar. Ela transcende tanto o naturalismo simplista quanto a abstração metafísica, assumindo uma forma termodinâmica e pós-humana do impossível. Damián não se resigna à forma naturalista de sua condição histórica inicial; ele a transcende. E ao desafiar o transcendentalismo das leis estéticas impostas pela tradução do poema "The Past", ele reivindica para si o controle e o merecimento de seu próprio destino, transformando-o em um "milagre" histórico relatado pela escrita do horror, plenamente moldado no chão da periferia pelas mãos da ficção.

Borges também contesta a visão fatalista do idealismo dos antigos gregos, que viam a existência humana como meras sombras em um grande sonho. Sua historiografia argumenta que, mesmo diante da agonia e do delírio, os indivíduos têm o poder de reivindicar a escrita do passado, de merecer sua existência e deixar sua marca no mundo. Mas não se trata simplesmente de mudar os rumos do passado, e sim de reivindicar o direito de ser reconhecido pela escrita estética da história, de transcender a condição de mera datação fantasmagórica ou anacronismo factual para alcançar uma morte "digna", que mereça realmente ser registrada nos anais oficiais da História. Assim, para Borges, a escrita da história é impulsionada pela paixão, desafia o destino e transcende as determinações impostas pelo mundo natural, material, estético e metafísico. Torna-se, portanto, um ato de desafio constante, uma busca pela dignidade historiográfica e pelo reconhecimento de uma existência pós-humana dessublimada.

Porém, ao mergulharmos nessa reflexão historiográfica fenomenológica, é evidente constatar que o Borges historiador não é simplesmente um criador de mundos imaginários; ele é, de certa forma, um arquiteto reflexivo de pontos de fuga, verdadeiros "portais" do tempo, que sulcam espaços improváveis que se entranham nas narrativas e as interligam em grande complexidade através de poucos motivos metafóricos, que funcionam como vias, pontes e novos acessos, como por exemplo, o labirinto, o tigre, a rosa, o espelho. Esses portais não apenas transcendem as temporalidades dos mundos fictícios que Borges cria, mas também abrem caminho para uma compreensão mais ampla da própria confecção da temporalidade na realidade. Em vez de restringir a narração borgeana da história a uma concepção linear ou anacrônica do tempo, é mais produtivo investigar as possibilidades sugeridas pela física quântica e o eterno retorno, nas quais eventos ocorrem simultânea e repetidamente e a noção de passado, presente e futuro se torna porosa, fluida e relativa.

Dessa maneira, Borges conecta sua narrativa não apenas aos seus predecessores literários, como Dante e Pier Damiani, mas também à tradição de desafiar o encarceramento metafísico da escrita imaginária da história. Ele desafia a fatalidade determinista da "irrevogabilidade do passado" e a ideia de uma única interpretação da tradição temporal, destacando como até mesmo figuras "inocentes", como o Virgílio de Dante, há dois mil anos, contribuíram para a construção de narrativas históricas multifacetadas com alta carga de amoralidade anti-ideológica.

Um exemplo marcante dessa abordagem historiográfica é a teorização estética da biografia imaginária de Pedro Damián, que transcende os fatos que impulsionam sua própria morte e desafia os limites impostos pela escrita histórica convencional. Ao alcançar uma espécie de "felicidade maior" através da narração de sua morte em um cenário realista que personaliza

o horror, Damián desafia sua subalternidade determinada e expande os horizontes da narração histórica, suplementando as lacunas deixadas como marcas da irrealização civilizatória pelo personagem Facundo Quiroga em "Diálogo de mortos". Finalmente, o relato da morte dele não foi um evento consumido pelo terror do desconhecido, deslocado do tempo, e sim uma felicidade conquistada a duras penas na "realidade". "La muerte lo llevó a los veinte años en una triste guerra ignorada y en una batalla casera, pero consiguió lo que anhelaba su corazón, y tardó mucho en conseguirlo, y acaso no hay mayores felicidades"[177] (BORGES, 1949, p. 575).

Em nossa interpretação da perspectiva de Borges como historiador, é fundamental compreender que a temporalidade não é regida por uma causalidade linear, tampouco está restrita a conceitos de redenção ou anacronismo. Borges desafia essa visão convencional ao sugerir que os eventos ocorrem simultaneamente em múltiplos espaços, e que as possibilidades são quânticas e infinitas. Nesse contexto, o papel do historiador não é modificar a história já estabelecida e "consumada" pela tradição, mas sim reimaginar as diversas ramificações e desdobramentos possíveis, conferindo dignidade às narrativas estéticas fantásticas que merecem ser contadas de forma realista e documental.

Em "A outra morte", vemos essa temática da relação entre o sublime e o realismo assumir uma dimensão política inédita no conjunto da obra borgeana. O personagem Pedro Damián desafia a ordem celestial ao questionar a supremacia divina e reivindicar o direito de narrar sua própria história. Sua radicalidade transcende a busca por emancipação, transformando-se em uma luta pelo merecimento político da forma estética. Ao reescrever o trágico relato de sua própria morte, Damián subverte a causalidade tradicional e desafia a ordem ontológica imposta pelo determinismo da subalternidade. Nessa perspectiva, podemos interpretar Pedro Damián como um *alter ego* de Borges, insurgindo-se contra as limitações da representação, por meio de seus próprios mecanismos metafísicos. Essa análise revela as nuances e implicações da revolução política presente na obra de Borges. A busca pela revelação estética do sublime é reinterpretada como um ato de resistência contra a interpretação idealista e teleológica da história. Damián recusa-se a ser absorvido pelo esquecimento e por uma experiência identitária subalterna que negaria sua autonomia estética e política, optando pela dessublimação e pela afirmação de sua radicalidade autonomista no interior do sacrifício sagrado pela causa liberal da história.

---

[177] Tradução de Flávio José Cardozo: "A morte o levou aos vinte anos numa triste guerra ignorada e numa batalha caseira, mas conseguiu o que seu coração desejava, e tardou muito a consegui-lo, e talvez não exista felicidade maior" (BORGES, 2001, p. 640).

CAPÍTULO 6

GEROGIE: ETERNAL *ENFANT TERRIBLE*

6. 1 Iniciação à historiografia amoral da barbárie

O narrador borgeano manipula fatos históricos e teorias adjacentes a dois importantes manuais da história da civilização ocidental: *Historia Langobardorum* (História dos Lombardos), do historiador lombardo Paulo, o Diácono, escrita por volta do ano de 787 d.C, e *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (Declínio e Queda), concluída mais ou menos mil anos depois, em 1788, pelo historiador britânico Edward Gibbon. Essa manipulação autoficcional da história e da linguagem de dois dos maiores impérios de todos os tempos (latim/inglês-Roma/Grã-Bretanha) busca valorizar uma configuração poética milenar, de longa duração, em um autorretrato historiográfico e, ao mesmo tempo, potencializar o duplo caráter ilusório e realista de uma memória oralizada que torna presente o instantâneo da barbárie mais próxima. Essa memória está bastante fragmentada e desgastada, sendo transmitida pelo relato de um ato de violência contra a mulher vivenciado por sua avó Frances (Fanny) Haslam no espaço fronteiriço da natureza americana, quando era imigrante inglesa na Argentina.

Estudaremos a partir de agora, como essa oralidade historiográfica começa a encantar o menino Georgie na composição da trama do conto "História do guerreiro e da cativa", publicado pela primeira vez na *Revista Sur* em 1949, antes de compor parte do livro fundamental: *O Aleph*. Essa datação possui um importante valor simbólico para o conjunto de referências da narrativa, já que o autor foi um exímio defensor da liberdade como célebre opositor do nazifascismo e o mundo recuperava-se dos horrores da Segunda Grande Guerra, ao mesmo tempo em que Stálin e Perón continuavam autoritariamente no poder.

Fantasmagoricamente, em "História do guerreiro e da cativa", a lembrança resumida da história do guerreiro Droctulft, escrita pelo monge lombardo, é derivado da leitura do livro *A Poesia* de Benedetto Croce. Borges menciona uma edição de 1942 e isso adiciona um desafio extra ao tentarmos encontrar referências morais e éticas que não estão soterradas e saltam aos olhos, entremeadas ao hermetismo fictício narrado. No conto, o discurso da história não está inserido no denso tratado sobre a força poética escrito por Croce, conhecido teórico do

idealismo, apenas com o propósito de ornamentá-lo com eventos sublimes da cena bárbara ou validar alguma veracidade por meio de um ordenamento fugaz da temporalidade, buscando encantar o leitor no que de fato é muito bem-sucedido. Em outras palavras, se não há a intenção de evidenciar minúcias concretas na narrativa dos fatos, como em uma historiografia tradicional, ocorre uma abertura para diferentes perspectivas epistemológicas na aproximação à conjuntura estética e moral, a partir da leitura da breve biografia do anti-herói lombardo, que começa a passar por um franco processo estrutural de dessublimação da identidade através do contato frontal com a barbárie civilizacional: "Muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Droctulft; la mía es la más económica; si no es verdadeira como hecho, lo será como símbolo"[178] (BORGES, 1949, p. 114).

A estrutura literária forjada por Borges historiador convida o leitor a escavar, como um arqueólogo, sedimentos solidificados de extrema importância que podem passar despercebidos em uma leitura indiferente. Nada é deixado ao acaso no texto; cada partícula da narrativa possui significado complexo no conjunto da composição. Ao analisarmos a presença da referência a Croce no conto de Borges, podemos descobrir conexões surpreendentes entre a estética e a política liberal na historiografia. Além disso, a inclusão de um manual de história medieval, no interior de um tratado moderno de estética do filósofo e historiador italiano, emerge como um dos principais fundamentos que explicitam e tentam amarrar, sem deixar muitos fios soltos, a trama a(moral) de "História do guerreiro e da cativa", para o deleite de qualquer historiador.

Benedetto Croce foi acusado ter apoiado o início do fascismo italiano ou, no mínimo, de ter tentado manter uma relação ambígua com o regime de Benito Mussolini. Segundo o historiador Hayden White, que parece falar de si mesmo, "sua longa vida foi vivida em uma atmosfera de honras e adulação aberta de um lado, e de críticas hostis, isolamento e ameaças de violência física do outro" (WHITE, 1963, p. 110)[179]. Croce ocupou cargos oficiais do fascismo italiano, incluindo o de Ministro da Educação, entre 1920 e 1921. No entanto, posteriormente, renunciou ao cargo e se afastou do regime, tornando-se crítico ferrenho do antissemitismo e do autoritarismo. A razão pela qual estamos abordando essa questão política em nossa análise estético-historiográfica é simples: Borges povoa "História do guerreiro e da cativa", e os contos que circundam essa narrativa, com personagens reais e fictícios de natureza duvidosa, paradoxal

[178] "Muitas conjecturas podem ser aplicadas ao ato de Droctulft; a minha é a mais econômica; se não é verdadeira como fato, o será como símbolo".
[179] "His long life was lived in an atmosphere of honors and outright idolization on the one hand, of hostile criticism, isolation, and threats of physical violence on the other".

e complexa, o que embaralha os modelos e padrões de análise pré-determinados, autorizados e ditados pela história e pela crítica hegemônicas na Academia.

No rol de seus personagens "conservadores", ditos "reacionários", que aparecem constantemente em sua obra, podemos destacar Schopenhauer, Nietzsche, Sarmiento, Lugones, Macedonio Fernández, Carlyle, Croce, Kipling etc. como referências incessantes, que não deixam de formar uma conturbada constelação genealógica que vem propor uma nova "ética" no panorama das Letras latino-americanas, alvo de constantes ataques ou indiferenças até os dias de hoje. Isso demonstra que a estetização que Borges realiza da barbárie ultrapassa categorizações maniqueístas e ontológicas entre realismo/idealismo, bem/mal, opressor/oprimido, e que sua ficção não se limita a representar hegemonicamente a marcha dos vencedores, a redenção dos oprimidos ou a absolutização compensatória levantada pela crítica militante, o que certamente não deixa de contribuir para a riqueza de uma das maiores originalidades estéticas de todos os tempos. O trecho a seguir (1942) de uma publicação liberal *Nosotros*, a revista literária mais importante da Argentina na época, deixa claro que Borges ainda não tinha o reconhecimento que merecia, sobretudo por uma perseguição moralista, e só alcançou significativa aceitação em seu país, após a consagração nos Estados Unidos e na Europa nas décadas seguintes, quando o mundo hispânico já não podia silenciar sobre sua canonização irreversível no centro intelectual.

> Foi dada ênfase especial à exclusão do livro de Jorge Luis Borges, *O jardim de veredas que se bifurcam*. Alguma explicação terá o facto de a personalidade literária de Borges ser indubitavelmente conhecida e respeitada pelos membros do júri, o seu último livro de contos, apesar de engenhoso e escrito com admirável habilidade artística numa prosa de notável precisão e elegância, não tenha obtido mais de um voto, e para o segundo prêmio, dos quinze que foram emitidos. Ocorre-nos que talvez quem decide ler o livro encontre essa explicação no seu carácter de literatura desumanizada, de alambique; ainda mais de um jogo cerebral obscuro e arbitrário, que nem sequer pode ser comparado com combinações de xadrez, porque estas respondem a uma cadeia rigorosa e não ao capricho que por vezes beira a *fumisterie*. Se o júri entendeu que não podia oferecer ao povo argentino, nesta época do mundo, o prêmio da maior recompensa nacional, uma obra exótica e decadente que oscila, respondendo a certas tendências desviantes da literatura inglesa contemporânea, entre o conto fantástico, a arrogante erudição recôndita e a narrativa policial; obscuro a ponto de resultar às vezes tenebroso para qualquer leitor, mesmo para o mais culto (excluímos possíveis

> iniciados na nova magia) julgamos que ele fez bem[180] (NOSOTROS, 1999, p. 45)[181].

Qual história inusitada, então, propõe a ficção propriamente dita de Borges (inseparável de sua produção ensaística) e quem a contesta? Não é difícil notar que a excentricidade de sua persona, no contexto da história da América Latina — seja cultural, social ou política — especialmente no Brasil, frequentemente encontra resistência, expressa na necessidade de uma didatização sociológica imposta por seus próprios pares, que agem como um tribunal "amigo" ou um auto de fé. Parece que Borges só seria amplamente aceito se fosse despojado do suposto obscurantismo atribuído à presença de seus precursores em sua obra — presenças essas que, de fato, não facilitam a experiência do leitor. Apenas assim, purificado de tais influências, ele poderia apresentar-se, de forma mais palatável, diante da ontologia ética do politicamente correto, que, inevitavelmente, o rejeitaria novamente. Desde jovem, ele tem sido alvo de acusações de não se preocupar com o nacionalismo, com a realidade social de seu país, sendo rotulado como um escritor hermético para poucos, que cria uma literatura geométrica e intelectualóide, incapaz de capturar as nuances mais realistas da vida humana.

---

[180] "Se ha hecho particular hincapié en la exclusión del libro de Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Alguna explicación tendrá el hecho que siendo indudablemente conocida y respetada la personalidad literaria de Borges por los miembros del jurado, su último libro de cuentos, con ser ingenioso y estar escrito con admirable pericia artística en una prosa de notable precisión y elegancia, no haya obtenido más de un voto, y para el segundo premio, sobre quince que se emitieron. Se nos ocurre que quizá quienes se deciden a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones de ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces confina con la *fumisterie*. Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo, con el galardón de la mayor recompensa nacional, a una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluimos a posibles iniciados en la nueva magia) juzgamos que hizo bien".

[181] "Foi dada ênfase especial à exclusão do livro de Jorge Luis Borges, O jardim de veredas que se bifurcam. Alguma explicação terá o facto de a personalidade literária de Borges ser indubitavelmente conhecida e respeitada pelos membros do júri, o seu último livro de contos, apesar de engenhoso e escrito com admirável habilidade artística numa prosa de notável precisão e elegância, não tenha obtido mais de um voto, e para o segundo prêmio, dos quinze que foram emitidos. Ocorre-nos que talvez quem decide ler o livro encontre essa explicação no seu carácter de literatura desumanizada, de alambique; ainda mais de um jogo cerebral obscuro e arbitrário, que nem sequer pode ser comparado com combinações de xadrez, porque estas respondem a uma cadeia rigorosa e não ao capricho que por vezes beira a *fumisterie*. Se o júri entendeu que não podia oferecer ao povo argentino, nesta época do mundo, o prêmio da maior recompensa nacional, uma obra exótica e decadente que oscila, respondendo a certas tendências desviantes da literatura inglesa contemporânea, entre o conto fantástico, a arrogante erudição recôndita e a narrativa policial; obscuro a ponto de resultar às vezes tenebroso para qualquer leitor, mesmo para o mais culto (excluímos possíveis iniciados na nova magia) julgamos que ele fez bem".

Nossa proposta teórica difere dessa abordagem. Procuramos entender como Borges lida constantemente com uma moeda crítica pouco valorizada, sem jamais perder de vista a liberdade de expressão e criação. Ele constrói, de forma anárquica, uma narrativa em que a estética subversiva ocupa um não-lugar primordial, rejeitando qualquer tipo de pedagogismo determinista ou moralizante no árduo ato de escrita. Nesse contexto, Borges não segue as diretrizes e preconceitos dos manuais de crítica e história hegemônicos, especialmente os associados às esquerdas, seus mentores e publicações oficiais. Ele se posiciona além do bem e do mal, emergindo como um verdadeiro "subalterno que fala" diante do *status quo* da Academia latino-americanista, tal como bem observado por Alberto Moreiras em seus estudos a partir dos Estados Unidos. Como Nietzsche, Foucault e outros pilares subversivos das humanas, Borges tem uma natureza profundamente antiacadêmica desde sempre, apesar de constituir-se como base fundamental dela. Foucault pesquisou e lecionou em alguns maiores templos acadêmicos da França, sem evitar constrangimentos de toda espécie. É justamente por isso que o nosso Borges não se apropria da teoria da história de Croce e Gibbon impunimente na periferia, sem passar despercebido pelo filtro normativo e moral da boa crítica.

> Diante da pressão, ele seguiu seu próprio caminho, escrevendo sobre a vida da mente e a esfera da ação com um nobre desinteresse que seus oponentes criticaram como reacionário e seus amigos condenaram como 'jovial', mas que ele mesmo viu como uma combinação necessária de realismo na análise dos problemas sociais e idealismo na prescrição de soluções para esses problemas. [...] O crítico marxista Gyorgy Lukács não viu em tudo isso nada além do irracionalismo reacionário de um burguês decadente e parasitário confrontado com as duras realidades da era imperialista. A hostilidade de Lukács para com Croce é compreensível. Pode-se recordar que Lukács foi o modelo para o fanático Naphta em *A montanha mágica* de Mann, enquanto Settembrini incorpora muitas das convicções humanísticas de Croce. Mas, ao contrário de Settembrini, Croce não era um "tocador de órgão", nem um admirador acrítico do humanismo tradicional e dos valores convencionais da classe média. Ele sabia que nenhuma instituição ou ideia poderia servir como uma solução eterna para os problemas em constante mudança de uma humanidade criativa. Por fim, até mesmo o próprio ideal liberal estava sujeito à *hybris* corrosiva do sucesso, e no auge do poder fascista na Itália, ele voltou-se para um exame do fracasso do liberalismo em sua *História da Europa no século XIX* (1932). Este livro, dedicado a Thomas Mann e, em mais de um aspecto, um tratamento histórico do tema de A montanha mágica, não é de forma alguma, como foi acusado, um tributo acrítico ao liberalismo do século XIX. Tampouco é uma afirmação otimista da inevitabilidade do triunfo do liberalismo, o que o teria tornado uma espécie de *Divina Comédia* historiográfica. É antes um estudo do fracasso dos liberais em criar um mundo em conformidade com seu próprio ideal ético laboriosamente articulado e

> heroicamente afirmado, o que faz de sua história uma tragédia[182] (WHITE, 1963, p. 112, 122 e 123).

Ao examinarmos os antecedentes dessa tradição cética, frequentemente silenciada, proibida ou suprimida em muitas aulas dos cursos brasileiros de humanas, certamente encontramos as críticas de Benjamin ou Adorno à redução da arte ao compromisso pedagógico moralizador que continua ativo na Academia, um tribunal "ético" que pune, reprova, corta bolsas dos hereges, entre outras penalidades.

> As características de todas essas posições burguesas de esquerda é uma irremediável vinculação entre a moral idealista e a prática política. Certos traços fundamentais do surrealismo e da tradição surrealista somente se tornam compreensíveis pelo contraste com esses pobres compromissos ideológicos. [...]. Mas, se nos decidirmos a ignorar a fachada dessa tese, encontraremos no interior algo de aproveitável. Descobriremos que o culto do mal é um aparelho de desinfecção e isolamento da política, contra todo diletantismo moralizante, por mais romântico que seja esse aparelho. Armados com essa convicção, podemos talvez recuar algumas décadas ao encontrarmos, em Breton, uma cena de horror sobre a violação de uma criança (BENJAMIN, 1996, p. 30).

Croce, acima de tudo, defende a autonomia estética do artista e a liberdade da crítica. Borges, sobretudo, adere ao pensamento antifascista do filósofo italiano, para quem a arte não se reduz a estruturas formais rígidas ou a fórmulas mecanicistas para representar a realidade,

---

[182] "In the face of pressure, he went his own way, writing about the life of the mind and the sphere of action with a noble disinterestedness which his opponents castigated as reactionary and his friends damned as "jovian" but which he himself saw as a necessary combination of realism in the analysis of social problems and idealism in the prescription of solutions for these problems. […] The Marxist critic Gyorgy Lukács has seen in all of this nothing, but the reactionary irrationalism of a decadent and parasitical bourgeois confronted with the harsh realities of the imperialist era. Lukács' hostility toward Croce is understandable. It may be recalled that Lukács was the model for the fanatic Naphta in Mann's *The magic mountain*, while Settembrini figures many of Croce's humanistic convictions. But unlike Settembrini, Croce was no "organ grinder," no uncritical admirer of traditional humanism and conventional middle-class values. He knew that no institution or idea could serve as an eternal solution to the constantly changing problems of a creative humanity. Ultimately even the liberal ideal itself was subject to the corroding hybris of success, and at the height of Fascist power in Italy he turned to an examination of the failure of liberalism in his *History of Europe in the nineteenth century* (1932). This book, dedicated to Thomas Mann and in more than one respect a historical handling of the theme of *The magic mountain*, is not at all, as has been charged, an uncritical tribute to nineteenth-century liberalism. Nor is it a sanguine assertion of the inevitability of liberalism's triumph, which would have made it a kind of historiographical Divine comedy. It is rather a study of the failure of liberals to create a world in conformity to their own laboriously articulated and heroically affirmed ethical ideal, which makes of their story a tragedy".

mesmo que tenham a nobre intenção de "salvar" o mundo, e dessa forma, poderá também desafiar, com os pés fincados no chão, como Croce, o espírito autoritário da marcha progressista da história universal, doutrinada por certa interpretação ortodoxa de Hegel. "En la página 278 del libro *La poesía* (Bari, 1942), Croce, abreviando un texto latino del historiador Pablo el Diácono, narra la suerte y cita el epitafio de Droctulft; éstos me conmovieron singularmente, luego entendí por qué"[183].

> Contra o historicismo cientificista corrente, ele argumentou que a história, embora uma forma de conhecimento, era menos uma ciência que uma arte. Quando forçado a especificar o que ele entendia por arte, ele foi obrigado a adotar uma terminologia idealista, mas especificamente negou que pudesse ser chamado de idealista no sentido tradicional desse termo. Ele havia sido atraído pelos primeiros escritos de Hegel, pela *Fenomenologia do Espírito* e pela *Enciclopédia*, mas, como Marx, queria colocar Hegel 'em seus pés', o que significava para ele ver o Espírito do Mundo como nada além do que o espírito do homem[184] (WHITE, 1963, p. 114)

A economia da trama do conto é alimentada pela imaginação simbólica de destinos literários conflituosos e não-lineares, entrelaçando conflitos bélicos, invasões, deslocamentos populacionais, hibridismos culturais e atos de traição e bravura, todos habilmente condensados em poucas páginas para dar materialidade à icônica moeda borgeana, que mostra ao universo que veio justamente para embaralhar as normatizações dos bem-aventurados. Essa moeda desempenha diversas funções extravagantes e inesperadas, incluindo o papel de chave de acesso ao multiverso multidimensional, incluindo o indisciplinado e distópico, transportando o leitor além dos limites habituais da compreensão espaço-temporal e moral do que se entende por humanismo. "Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esa moneda son, para Dios, iguales"[185] (BORGES, p. 560). "Apesar da opaca consistência do ferro, cada uma das faces da moeda destemida é um espelho – o espelho de quem a observa.

---

[183] "Na página 278 do livro *La poesía* (Bari, 1942), Croce, abreviando um texto latino do historiador Paulo, o Diácono, narra o destino e cita o epitáfio de Droctulft; esses me comoveram profundamente, depois entendi o porquê".

[184] "Against the current scientistic historicism, he argued that history, while a form of knowledge, was less a science than an art. When forced to specify what he meant by art, he was constrained to adopt an idealist terminology, but he specifically denied that he could be called an idealist in the traditional sense of that term. He had been drawn to Hegel's early writings, to the *Phenomenology of spirit* and the *Encyclopedia*, but like Marx he had wanted to stand Hegel "on his feet", which meant to him seeing the World Spirit as nothing but the spirit of man".

[185] "Talvez as histórias que contei sejam uma única história. O anverso e o reverso dessa moeda são, para Deus, iguais".

Contudo, acontece algo peculiar com esses espelhos [...]: em vez de refletirem o rosto que os contempla, acrescentam, como se fosse um reflexo, algo novo" (ALMEIDA, 2002, p. 62).

Essa moeda borgeana não poderia submeter-se às alçadas da dialética hegeliana, conforme interpretada por Croce, e pretende ir muito além. Ou seja, de acordo com a perspectiva de Hayden White, a narração da história não seria percebida como modelo único e providencialista de uma "astúcia da razão" que canalizasse toda a trajetória humana em direção a um fracasso inevitável de suas realizações, "que permit[isse] sustentar que todo erro era uma espécie de verdade, todo mal uma espécie de bondade, toda fealdade uma espécie de beleza, e vice-versa" (WHITE, 2008, p. 419). Com essa proposição de Hayden White, compreendemos que o "fracasso" do progressismo teleológico reside em sua incapacidade de reconhecer seus próprios limites e na pretensão de determinar, através da dialética, a complexidade do inefável. Em outras palavras, podemos extrair, a partir de uma lição de Maurice Blanchot em *O livro por vir* (2005), que não possuímos uma capacidade totalizante para compreender o "erro" sublime do infinito. No entanto, isso não nos impede de tentar escapar do espaço restrito do nosso próprio cercado, como fez o menino Borges, mesmo que seja por breves frações de segundo.

Ao cruzar esse limiar em Borges, somos transportados para os territórios de uma antirrepresentação autobiográfica em um espelho vertiginoso pouco iluminador, que estilhaça a longa duração temporal da eternidade e os laços afirmativos da nobreza identitária, abrindo potencialidade para elaboração de uma perspectiva singular sobre o "oprimido", relacionando-o a uma paternidade repudiada, ainda mais realista, no interior da estrutura genealógica que configura a própria autoria. Como se a barbárie que gera a potência estética dos Alighieri na Europa fosse a mesma face da moeda que "se propone interpretar dos hechos fidedignos" (BORGES, 1949, p. 175), buscando assim, dar forma ao legado deixado por seus antecessores bárbaros no "desierto" da literatura latino-americana. Se a genealogia "civilizatória" de Dante Alighieri brota de uma terra habitada por povos bárbaros, por que não ocorreria o mesmo na modernidade universal da América? Entretanto, a civilidade que vem do antigo Império Romano não seria canalizada para moralizar as almas no presente, como ocorre na Divina Comédia. Os personagens de Borges rompem os laços comunitários de suas tribos, porque compreendem que têm a capacidade de se envolver em jogos, nos quais seus destinos se confrontam com um sublime que ultrapassa os belos limites autorizados da imaginação. O Borges historiador escolhe para tal empreitada uma abordagem antiteleológica, uma espécie de não-teleologia reversa, ou um processo de despurificação primordial dos mitos. Nesse limiar de temporalidades, a memória do horror presente no retrato bárbaro funcionaria como agente aterrorizante das almas eternas, que estão profundamente ajustadas ao paraíso traçado pela

virtude compensatória de um Dante[186] evangelizador e seu séquito, limitados àquilo que restringe e determina o além das coisas terrenas.

> Quizá [Droctulft] profesaba el arrianismo, que mantiene que la gloria del Hijo es reflejo de la gloria del Padre, pero más congruente es imaginarlo devoto de la Tierra, de Hertha, cuyo ídolo tapado iba de cabaña en cabaña en un carro tirado por vacas, o de los dioses de la guerra y del trueno, que eran torpes figuras de madera, envueltas en ropa tejida y recargadas de monedas y ajorcas. Venía de las selvas inextricables del jabalí y del uro; era blanco, animoso, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. […]. Não foi um traidor (os traidores não costumam inspirar epitáfios piedosos); foi um iluminado, um convertido. No fim de umas quantas gerações, os longobardos que culparon al tránsfuga procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos y acaso alguno de su sangre – Aldíger – pudo engendrar a quienes engredaron a Alighieri…[187] (BORGES, 1949, p. 557, 558).

Em "História do guerreiro e da cativa", o epitáfio de Droctulft, valente guerreiro suave (uma antiga tribo germânica), grafado em latim: "*Terribilis visu facies, sed mente benignus, / Longaque robusto pectore barba fuit!*" ("Terrível de aspecto, mas benigno de mente, / E uma longa barba cobria seu peito robusto!") (BORGES, 1949, p. 557), é um autorretrato que se bifurca, pois é retirado tanto de *A Poesia* de Croce como de *Declínio e Queda* de Gibbon, o que, seguramente, é uma das várias projeções da superposição das partículas elementares de uma imagem fantasmagoricamente localizada entre a literatura e a história.

---

[186] Hayden White, contrapondo-se à metodologia objetivista do materialismo do historiador italiano Carlo Ginzburg, que, segundo ele, repete o processo teleológico do historicismo de Dante, propõe um olhar benjaminiano às formas das imagens constelares do passado, que "revelam as descontinuidades que pontuam as fantasias da continuidade histórica projetada no passado pelos vitoriosos nas transformações revolucionárias, que permitiram à sociedade progredir apenas por meio da violência e da opressão dos setores mais fracos da sociedade pelos mais fortes [...]. Adequado à justificativa de uma forma socialmente responsável de ação 'revolucionária' em seu próprio tempo, Benjamin, no entanto, desenvolveu ou tentou desenvolver uma 'visão' da história que 'redimisse' as aspirações 'utópicas' dos sujeitos históricos de ambos os lados da luta de classes — e que justificasse o uso do passado como um local para recuperar a possibilidade de fazer história, em vez de sucumbir às ilusões de um tipo de determinismo genético, de um lado, e às fantasias de autodeterminação 'heroica', do outro. O pensamento de Benjamin sobre esses assuntos é complexo, em constante mudança e inconsistente, até mesmo contraditório" (WHITE, 2022).

[187] "Talvez [Droctulft] professasse o arianismo, que sustenta que a glória do Filho é reflexo da glória do Pai, mas é mais coerente imaginá-lo devoto da Terra, de Hertha, cujo ídolo coberto ia de cabana em cabana em um carro puxado por vacas, ou dos deuses da guerra e do trovão, que eram toscas figuras de madeira, envoltas em roupas tecidas e carregadas de moedas e braceletes. Ele vinha das selvas inextricáveis do javali e do uro; era branco, corajoso, inocente, cruel, leal ao seu capitão e à sua tribo, não ao universo. [...] Não foi um traidor (os traidores não costumam inspirar epitáfios piedosos); foi um iluminado, um convertido. No final de algumas gerações, os lombardos que culparam o desertor procederam como ele; tornaram-se italianos, lombardos e talvez algum de seu sangue — Aldíger — pudesse gerar aqueles que geraram Alighieri...".

> Os versos são citados por Gibbon no capítulo 45 de *Declínio e Queda* para descrever 'a influência do clima e do exemplo' que os lombardos sofreram em contato com a cultura da Itália. Gibbon observa que os lombardos sucumbiram tanto à influência daqueles que conquistaram que, na quarta geração, 'eles observavam com curiosidade e terror os retratos de seus ancestrais selvagens'. Os versos também são citados por Croce em *La Poesia* como um exemplo de poesia florescendo espontaneamente nas situações mais inesperadas[188] (FISHBURN; HUGUES, 1990, p. 193).

Através das letras gravadas no epitáfio, destinadas a perdurar eternamente como um monumento histórico, o narrador borgeano obtém acesso não apenas às historiografias poéticas de Paulo (o Diácono), Gibbon e Croce, mas também enfrenta uma desconstrução identitária relacionada à curvatura temporal de sua própria confecção poética. Esse epitáfio funciona como um portal que conecta diferentes temporalidades e narrativas históricas, desafiando a linearidade convencional do tempo e da identidade.

A singularidade desse processo construtivo assemelha-se à trajetória retilínea da velocidade da luz que, ao se aproximar de um buraco negro, desestrutura não apenas as conexões saneadas do entendimento, mas também aquelas que porventura se firmariam anacronicamente entre tempo e espaço, como acreditávamos em antiga dissertação, seguindo as teorias intercambiáveis e fartamente conhecidas de Beatriz Sarlo ("*orillas*"), Ricardo Piglia ("mirada estrábica") e Silviano Santiago ("entre-lugar"), todas elas entrelaçadas pelo aspecto bidimensional de uma personificação dialética, que sem dúvida expande a horizontalidade do alcance perspectivo da ficção para além dos campos epistemológicos tradicionais. No entanto, de certo modo, percebemos que isso ocorre de uma maneira paralela e não se afasta muito da proposição fundamentalmente sociológica que constitui o entendimento predominante do que significa realismo nas teorias das esquerdas.

Por sua vez, conferindo uma poderosa vivacidade no horizonte de eventos que moldam a gênese de outro multiverso criativo, as letras gravadas por Borges no epitáfio de Droctulft não são um ponto de fuga na perdição ontológica ou entrega desolada ao nada epistemológico. Em vez disso, a densidade histórica registrada pela ficção se mostra como formação originária, como ponto de singularidade fundacional na poeira cósmica do que um dia foi materializado

---

[188] "The lines are quoted by Gibbon in chapter 45 of the *Decline and Fall* to describe 'the influence of climate and example' which the Lombards underwent in contact with the culture of Italy. Gibbon remarks that the Lombards so succumbed to the influence of those they conquered that by the fourth generation 'they surveyed with curiosity and affright the portraits of their savage forefathers'. The lines are quoted also by Croce in *La Poesia* as an example of poetry blossoming spontaneously in the most unexpected situations".

como experiência do horror, escapando do plágio anacrônico de uma estrutura bidimensional, etapista e causalista da representação da realidade. Evita-se, assim, mais uma queda na perdição do abismo, preservando, então, a ética por diferentes caminhos, ao reconhecer a contribuição do lugar indeterminado da luta revolucionária, que evidencia também a crueldade do "outro", em vez de simplesmente compartilhar a exaustão de uma diferença diluída na ontologia.

Na ficção de Borges, as outrora inabaláveis leis físicas, naturalistas, positivistas e morais que norteavam a narrativa histórica até a modernidade cedem lugar a uma complexa teia de pessimismo[189], cuja genealogia remonta a pensadores como Nietzsche e Schopenhauer. Esse abalo paradigmático nos convida a adentrar seu universo historiográfico, embarcando em uma jornada rumo ao perigoso cosmos de uma imaginação rebelde e herética, que desafia as convenções estabelecidas a todo momento.

Entretanto, a literatura borgeana não se limita a servir como um farol teleológico que aponta para novas utopias ou primaveras. Antimoderna, mas sem cair no reacionarismo, a biblioteca paterna — um símbolo recorrente em sua obra — conserva o frescor das épocas passadas no presente, sem renunciar à força da tradição liberal. Esse espaço enigmático abriga livros de história não convencionais, que aguardam ansiosamente para serem descobertos e compartilhados por um público mais amplo de entusiastas da literatura, embaralhando as noções preconcebidas de uma suposta conexão pontilhada que procuraria unificar momentos distintos que não se interligam facilmente.

6. 2 O Aleph como portal distópico da história

A epifania da sobreposição do tempo na obra de Borges atinge seu clímax com a invenção do Aleph, um portal fascinante que provoca uma reflexão profunda sobre os limites do arquivamento da imaginação pela história da literatura, que, paradoxalmente, depois da dessublimação da massificação do cotidiano, continua a flertar com o sublime. Diante disso, surgem questões pertinentes para os historiadores: estamos, de fato, edificando um museu aberto para o futuro da arte realista ou uma inovação do conhecimento especulativo sobre a

[189] O historiador Michael Löwy argumenta que o pensamento do pessimismo cultural não se limita aos reacionários, conforme defendido na tese de Fritz Stern *O pessimismo cultural como perigo político* (LÖWY, 2021, p. 35). "Eles são representantes de toda corrente pessimista cultural? Na verdade, o *kulturpessimismus*, do qual Friedrich Nietzsche é uma das principais referências filosóficas, é um estilo de pensamento muito mais amplo" (p. 35). Löwy amplia o fenômeno ao incluir uma variedade de intelectuais, como Thomas Mann, Max Weber etc. e, é claro, Walter Benjamin, que não poderia ser deixado de fora, segundo o qual, seria imprescindível para a desconfiança de "qualquer forma de entendimento mútuo" (p. 35).

ficção que a historiografia tradicional parece incapaz ou relutante em acompanhar? Ou será que a literatura de Borges consegue antecipar relevantes teorias contemporâneas nas humanidades, como o ciberespaço, a física quântica e o pós-humanismo narrativo, rompendo com as armadilhas restritivas do espaçamento historiográfico positivista e humanista? O que podemos adiantar é que sua obra nos oferece a possibilidade de vislumbrar, mesmo que por breves instantes, indícios de uma outra presença humanista, não convencional, no tempo passado irrealizado, apresentando o escopo inédito de experiências que desafiam as noções geométricas de utopia, ao alcançarem um não-lugar além do bem e do mal.

Em "O Aleph", conto central da obra homônima, assim como em outras narrativas, como "História do guerreiro e da cativa", as fronteiras das categorias tradicionais de tempo e espaço são expandidas de maneira que não podemos mensurar. Elementos de um plano metafísico ou ensaístico irrompem na realidade histórica, tornando-se componentes essenciais da magia que permeia as partículas realistas, que se entrechocam no infinito retroativo de uma ilusão ambígua. O Borges historiador nos ensina que não apenas a metafísica e o ensaio podem ser subgêneros da literatura fantástica, como também, nossa interpretação sugere que essas partículas de matéria sutil podem ser condensadas nas formas do realismo mais banal, penetrando na superfície da Terra por meio de um lento processo de dessublimação do horror, em oposição ao já conhecido caminho hegemônico da sublimação do belo da forma, que tantos críticos abordaram. Essa abordagem historiográfica inovadora e desafiadora convida uma reavaliação do papel da literatura em sua capacidade de moldar e expandir as percepções temporais da experiência realista na história.

Dessa forma, a inscrição gravada na pedra da lápide do anti-herói bárbaro atua também como uma abertura do portal do tempo, remetendo aos projetos biográficos de três fundadores da literatura argentina, que Borges apropria constantemente em sua ficção: Sarmiento, Hernández e Echeverría. Sarmiento inicia o *Facundo* com a epígrafe enigmática em uma das línguas da elite, o francês; Hernández configura uma maior abertura do espaçamento desertor e radical de minorias subjugadas; enquanto Echeverría descreve a cena da escritura na parede de *El matadero*, como marcas de resistência à consolidação da barbárie imediata.

Essa metaforização, que propõe as possibilidades criativas do exílio — um dos pilares das publicações de Borges —, faz com que o autorretrato de Droctulft espelhe a construção da face autoral de maneira a enfatizar suas nuances imorais na obscuridade virtualizada dos fatos. Isso ocorre porque ambos desafiam a teoria hegemônica que enxerga o confinamento na "pátria" metafísica ou celestial, tanto dos vencedores quanto dos vencidos, como a representação da realidade ideal a ser alcançada. Em outras palavras, o autorretrato do escritor

não se submete às categorias convencionais e "edificantes" que sustentam uma visão linear e programada da moral civilizatória da história. A leitura historiográfica não é capaz de abarcar todas as partículas da realidade, e a narrativa não atua como refletor de aspectos exclusivamente positivos; apenas parte das luzes incide sobre a face fantasmagórica de um retrato já desfigurado pelo tempo, constituindo-se, assim, em uma lápide "irregular" nos meandros da Cidade edificada, como rastros de uma imagem ainda menos nítida.

Essa perspectiva revela que os espelhos borgeanos, embora perturbadores e propensos a perpetuar a reprodutibilidade técnica das imagens do horror, também se configuram como ferramentas fascinantes para uma análise historiográfica em diálogo com a estética. O anti-herói, consciente de sua condição, não encontra seu lugar na "Cidade" eterna, pois sabe que ali será sempre um "cão" subalterno ou apenas um rabisco nas mãos de uma "criança". Ele reconhece que a beleza desse espaço é ilusória, uma representação da realidade que jamais poderá ser totalmente apreendida pelas lentes da história. A última "revelação" não ilumina a imagem de uma civilização alcançada, mas a torna ainda mais "cega", expondo a falibilidade de suas traduções e o colapso de sua capacidade de compreender a língua do Império.

Ainda assim, sua movimentação estrutural e política permanece em um estado de exílio na história, enquanto as inscrições das "eternas letras romanas" na lápide se tornam documentos históricos incompreensíveis para uma cultura bárbara que apaga os corpos sem escrita, desconsiderando a importância de deixar registros duradouros no tempo. Quando o anti-herói é levado a Ravena, ele observa os ciprestes e o mármore, notando um conjunto que, embora múltiplo, não é caótico. Ele vê uma cidade utópica que se apresenta como um organismo vivo, composto de estátuas, templos, jardins, habitações e espaços regulados. No entanto, nenhuma dessas obras o impressiona pela beleza sublime; ao contrário, elas o tocam como uma "maquinaria complexa", cujo propósito permanece obscuro e distópico, sinalizando sua traição ao identitarismo tribal como um valor estético codificado pela letra "civilizatória" do vencedor, "que ele não teria compreendido".

> Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto, que es múltiple sin des orden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de tem plos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de ca piteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a

> entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. Droctulft abandona a los suyos y pelea por Ravena. Muere, y en la sepultura graban palabras que él no hubiera entendido: *Contempsit caros, dum nos amat ille, parentes, Hanc patriam reputans esse, Ravenna, suam*[190] (BORGES, 1949, p. 558).

6. 3 Os estilos de Gibbon e Croce

Em sua obra, Borges revela os riscos envolvidos na compreensão realista, ao abordar a reprodutibilidade desse estilo estético, especialmente ao incorporar elementos da escrita de Edward Gibbon na narrativa de "História do Guerreira e da Cativa". Essa referência não se limita a uma breve nota de rodapé como mencionado no conto; ao contrário, a citação de Gibbon, embora concisa, amplia as estruturas morais e éticas presentes na historiografia britânica, enriquecendo o desdobramento narrativo do conto. A menção de Borges, "También Gibbon (*Decline and Fall*, XLV) transcribe estos versos (p. 557)", sugere uma relação complexa entre as duas obras.

Embora a figura de Droctulft não seja mencionada diretamente em *Declínio e Queda*, é razoável inferir que Borges reconheceu a influência do texto histórico de Paulo, o Diácono, em sua própria concepção de civilização e barbárie. Gibbon, um autor que Borges admirava e considerava como um parâmetro estilístico para sua produção literária "clássica", fornece um modelo de como a narrativa histórica pode informar e, simultaneamente, distorcer a realidade.

Ademais, o historiador François Furet observa o caráter autobiográfico presente na historiografia de Gibbon, afirmando: "No entanto – e sem surpresa – a história de Roma de Gibbon é também uma história de Gibbon"[191] (FURET, 1976, p. 211). Essa perspectiva ressalta como a imagem meta-histórica do autorretrato de um historiador pode ser entrelaçada à historiografia autoficcional de um literato. Através dessa intersecção, Borges cria um "não-

---

[190] "As guerras o levam a Ravena, e lá ele vê algo que jamais havia visto, ou que não havia visto plenamente. Ele vê o dia, os ciprestes e o mármore. Vê um conjunto que é múltiplo, mas não desordenado; vê uma cidade, um organismo feito de estátuas, templos, jardins, habitações, degraus, vasos, capitéis, espaços regulares e abertos. Nenhuma dessas construções (eu sei) o impressiona pela beleza; elas o tocam como nos tocaria agora uma maquinaria complexa, cujo propósito desconhecemos, mas em cujo design adivinharíamos uma inteligência imortal. Talvez lhe bastasse ver um único arco, com uma inscrição incompreensível em eternas letras romanas. De repente, essa revelação o cega e o renova: a Cidade. Ele sabe que ali será um cão, ou uma criança, e que sequer começará a entendê-la, mas também sabe que ela vale mais do que seus deuses, sua fé jurada e todas as charnecas da Alemanha. Droctulft abandona os seus e luta por Ravena. Ele morre, e na sepultura gravam palavras que ele não teria compreendido: 'Ele desprezou seus caros parentes, enquanto nos amava, considerando esta pátria, Ravena, como sua'".

[191] "Nevertheless – and not surprisingly – Gibbon's history of Rome is also a history of Gibbon".

lugar" distópico, uma manifestação literária singular que desafia as divisões epistemológicas tradicionais e provoca uma reavaliação do que entendemos por realismo.

No ensaio "A postulação da realidade", publicado no livro *Discussão* (1932), a historiografia iluminista de Gibbon adquire um significado especial na composição borgeana, funcionando como o ideal do procedimento narrativo clássico que Borges aspira alcançar. O método que ele identifica como "realista" é notável por sua capacidade de transcender os limites da forma literária. Essa forma de escrita, por seu turno, é tão generalizante e abstrata que se torna, muitas vezes, invisível, escapando aos confinamentos da representação (BORGES, 1932, p. 217-221).

Para Borges, em "A postulação da realidade", o realismo não se reduz ao realismo "expressivo" do romantismo ou à mera "representação" da realidade moderna. Ao contrário, ele se concentra na possibilidade de deduzir a realidade dos fatos a partir da técnica narrativa. Borges argumenta que a prioridade do realismo não reside na "expressão" direta das experiências densas contidas nos eventos, pois essas podem ser deduzidas da narração, sem a necessidade de estar intrinsecamente ligadas a ela. O verdadeiro ápice desse realismo, segundo Borges, não está nos primeiros momentos de contato com a realidade, mas sim na capacidade de transformar essa realidade em conceitos mais elaborados através dos instrumentos da imaginação (*Ibidem*). Assim, Borges não apenas critica o realismo convencional, mas também propõe uma nova forma de entender a relação entre literatura e história, na qual a imaginação se torna um meio primordial para a construção de significado histórico.

Em sua análise, Borges não faz distinções rígidas entre o método clássico da historiografia de Edward Gibbon e as fórmulas narrativas contemporâneas de autores como Voltaire, Swift e Cervantes, que também consubstancializam uma metodologia que lhe é cara. No entanto, é na escrita histórica de Gibbon que Borges encontra uma metáfora "casi imperceptible y ciertamente inocua metáfora, la del reinado del silencio" (p. 219). Essa característica do historiador universalista se manifesta de forma peculiar em sua ficcionalização, revelando uma visão de história que transcende a mero espaço da cronologia.

Borges concebe a história como um "bem público", dissociada da temporalidade linear e do individualismo romântico, apresentando-a como um eterno retorno da metáfora, "siempre uma sola" (*Ibidem*). Essa perspectiva sugere que a narrativa histórica, em vez de ser apenas um relato factual dos eventos, torna-se uma construção coletiva que ressoa com verdades alternativas. Assim, em "A postulação da realidade", a originalidade borgeana se revela como uma forma de antivanguardismo. Em vez de perseguir incessantemente inovações e

experimentações, Borges resgata e ressignifica elementos consolidados da tradição, que desempenham um papel crucial na sua narrativa contemporânea.

Essa abordagem pode ser comparada a um roteiro cinematográfico repetitivo e enviesado, no qual a estratégia de engajamento do leitor reside na familiaridade com a construção da estrutura narrativa, semelhante ao tratamento autobiográfico que Gibbon aplica à narração do embate entre civilização e barbárie. Para Borges, como historiador, a narrativa histórica se transforma em um espaço fértil para visitar temas frequentemente ignorados por seus pares, que tendem a tratar a história de maneira excessivamente objetivista, distanciando-se das especulações da teoria literária. Nessa empreitada, Borges valoriza um *modus operandi* patético, em que o uso de tradições de humor e paródia é primordial para sustentar a estrutura poética de sua historiografia dessublimada.

Nesse contexto, o historiador jesuíta Michel de Certeau observa que a busca pela tradição frequentemente se depara com um "vazio onde esperávamos a verdade" (DE CERTEAU, 1987, p. 58). No entanto, a imaginação do historiador pode abrir novas possibilidades, permitindo que interações humanas adquiram a aparência de um cotidiano em constante movimento, ao invés de se limitarem a compensações sagradas e mitos de origem firmemente enraizados na metafísica da natureza. Essa abordagem possibilita que a narrativa do passado, como uma paixão liberal do historiador, enfrente o risco de despersonalização imposta por uma temporalidade que acentua o enquadramento ontológico da alteridade, muitas vezes confinado a uma única via do possível.

Dessa maneira, o espelho proposto por De Certeau (1987) pode ser interpretado como um modelo alternativo para a "moeda borgeana", uma proposta que visa romper com a reprodutibilidade acadêmica e messiânica da narrativa histórica. Os apelos identitários da comunidade, ao insistirem em moldar a experiência do indivíduo, podem cercear a autonomia do liberalismo borgeano, limitando a capacidade de perceber a complexidade e a ambivalência da condição humana e pós-humana através da literatura.

> O passado não tem a maleabilidade que inicialmente lhe atribuímos e que às vezes gostaríamos que tivesse. Ele resiste. Mas é uma resistência que só se revela em função de um presente, ou seja, em relação à vontade (tácita ou explícita) de se libertar dele para ser contemporâneo. Cada geração, portanto, também lhe resiste no momento em que o reconhece; ela o altera, mesmo

> quando se conforma a ele; ela sente sua alteridade e, ao mesmo tempo, o torna outro[192] (DE CERTEAU, 1987, p. 64).

De acordo com Borges, atualizar a historiografia de Gibbon e "captar sua alteridade" envolve resgatar os aspectos amorais implícitos em sua narrativa, revelando fatos que denotam o patético oculto nos interstícios das pequenas circunstâncias que moldam o panorama histórico da barbárie da civilização ocidental. Gibbon, portanto, observa que "'lo patético, casi siempre, está en el detalle de las circunstancias menudas', en una de las notas finales del capítulo quincuagésimo de su *Decline and Fall*" (BORGES, 1930, p. 107). Borges, por sua vez, em *Evaristo Carriego* (1930), prefere fatos históricos que são "pudorosos como un delito", nos quais "se escribe todo, a riesgo de escribir verdades notórias, pero que traspepelará mañana el descuido, que el modo más pobre del misterio y su primera cara" (BORGES, 1930, p. 107). Esse insight não apenas enfatiza a importância de investigar os meandros morais da historiografia, mas também delineia um caminho pelo qual a alteridade histórica, frequentemente negligenciada, pode ser apreendida pela narrativa ficcional, que desconstrói as virtudes predefinidas pela ética essencialista da natureza.

Dessa forma, Borges faz com que a história do prosaico revele aspectos ocultos frequentemente relegados ao segundo plano pela narrativa tradicional. Ele critica o clichê adotado por muitos historiadores, que tratam a literatura como um mero ornamento, tornando o texto mais "decorado" para, posteriormente, direcioná-lo a um enquadramento da objetividade metafísica. Como observa Patricia Craddock, "Gibbon rejeitava como mera 'crônica' a exposição histórica que aspirava a mérito literário ao adornar a análise abstrata com artifícios retóricos, incluindo a própria narrativa"[193] (CRADDOCK, 1988, p. 572). Esse trecho evidencia a crítica de Gibbon à prática de usar recursos literários e retóricos para embelezar a historiografia, defendendo uma abordagem mais analítica e desprovida de ornamentos na escrita da história. Referendando essa metodologia, o processo de atualização da historiografia de Gibbon, sob a ótica realista de Borges, sugere que as mitologias metafísicas das "divindades perdidas" devem ser submetidas a um processo de dessublimação, característico de uma

---

[192] "Le passé n'a pas la malléabilité que nous lui prêtions d'abord et que parfois nous lui voudrions. Il résiste. Mais c'est une résistance qui n'apparaît jamais qu'en fonction d'un présent, c'est-à-dire par rapport à la volonté (tacite ou explicite) de s'en libérer pour être d'aujourd'hui. Chaque génération lui résiste donc aussi au moment où elle le reconnaît ; elle l'altère, alors même qu'elle s'y conforme ; elle en éprouve l'altérité et, simultanément, elle le fait autre".

[193] "Gibbon had rejected as mere 'chronicle' historical exposition that aspired to literary merit by decorating abstract analysis with rhetorical devices, including narrative itself".

imaginação historiográfica mais próxima – como a imagem espelhada do rosto da barbárie que cada um carrega dentro de si.

Nesse contexto, a narrativa histórica de Borges desafia até mesmo o estranhamento que geralmente se espera da autonomia da *mímesis*. Sua ficcionalização da barbárie transforma-se em um relato cru e despojado sobre a banalidade do mal, algo intrínseco à condição humana. Essa abordagem redefine radicalmente o não-lugar de sua distopia, aproximando-a de um espelho que revela a desfiguração da "primeira face" de cada indivíduo ao ser confrontado com a efemeridade do tempo. Um exemplo disso é a tradução macabra da *Divina Comédia* apresentada em *O Aleph*, que pode ser vista como um ponto de partida e chegada para parodiar o confinamento moral das realizações humanas, muitas vezes perpetuado pela acriticidade hegemônica do identitarismo.

Para o Borges historiador, o Sol dantesco pode mostrar, por exemplo, a fundação de um não-lugar para os historiadores piedosos e pudorosos, como o monge Beda, o Venerável, autor da primeira obra de história da Inglaterra, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*, redigida no século VIII. Essa obra vai além do mero "aspecto eclesiástico" do mundo medieval, sendo um testemunho do ofício de como escrever a história, através da técnica apurada de um "investigador escrupuloso e um homem de letras". Em *Nove ensaios dantescos*, Borges destaca que o historiador Beda demonstra interesse por uma vasta gama de temas, que incluem "la historia universal, la exégesis de la Escritura, la música, las figuras de la retórica, la ortografía, los sistemas de numeración, las ciencias naturales, la teología, la poesía latina y la poesía vernácula" (BORGES, 1982, p. 360). Para Borges, a historiografia de Beda é especialmente interessante por sua incompletude, por deixar lacunas, configurando-se como um promissor *work in progress*. Essa obra poderia ter sido a narração das aventuras de seus próprios antepassados bárbaros na Europa, revelando uma grande demanda pelo resgate dessas vozes subalternas perdidas no tempo. Essa busca é o que motiva Borges a dedicar-se ao estudo do inglês antigo, mesmo quando já estava cego, preenchendo-o de vivacidade e motivação para revisitar essas páginas esquecidas pela história, tão importantes para a formação identitária de sua tribo. "He perdido el mundo visible, pero ahora voy a recuperar otro, el mundo de mis lejanos mayores, aquellas tribus, aquellos hombres que atravesaron a remo los tempestuosos mares del Norte… Y que conquistaron Inglaterra"[194] (BORGES *apud* GAMERRO).

[194] "Perdi o mundo visível, mas agora vou recuperar outro, o mundo dos meus ancestrais distantes, aquelas tribos, aqueles homens que atravessaram a remo os mares tempestuosos do Norte... e que conquistaram a Inglaterra".

Entretanto, segundo Borges (1982), ao descrever o processo de conversão dos reinos germânicos à fé cristã na Inglaterra, Beda "guarda silêncio" em relação à radicalidade herética do "paganismo saxão". Ele não faz sequer um esboço da valentia religiosa ou da mitologia de seus antepassados bárbaros. Borges lamenta profundamente essa omissão narrativa dos fatos, uma vez que Beda parece deliberadamente ignorar a diversidade e efervescência desse passado subalterno que mereceria ser resgatado pela historiografia. Ao se concentrar em narrar a história da importante nação europeia em formação, sob a perspectiva simplificadora dos vitoriosos, Beda propõe uma visão orgânica da conversão ao cristianismo, que contribui para dominar e unificar diferentes reinos bárbaros anglo-saxões sob a égide de uma crença homogênea.

Borges argumenta que, ao apagar esses elementos reveladores das estratégias de resistência dos povos bárbaros no passado, Beda falha em narrar uma das contribuições mais significativas que a teoria da ficção pode oferecer à historiografia: a capacidade de potencializar os detalhes da dessublimação, compondo uma estrutura amoral da barbárie que, embora mínima, evoca um ponto de contato entre a magia e a realidade. Mesmo que essa estrutura realista se manifeste apenas por milésimos de segundo, ela sugere uma possibilidade de transformação da representação, uma materialidade fugaz que escapa a outros espaços e tempos, emergindo quando menos se espera na narração da história. Borges afirma: "Nunca sabremos si a los dioses que adoró Hengist los aguarda un crepúsculo y si en aquel día tremendo en que el sol y la luna serán devorados por lobos, partirá de la región del hielo una nave hecha de uñas de muertos. Nunca sabremos si esas pérdidas divinidades formaban un panteón o si eran, como Gibbon sospechó, vagas supersticiones de bárbaros" [195] (BORGES, 1982, p. 360).

O mistério que Beda deliberadamente "esquece" como um registro sublime da cultura dos povos bárbaros é tratado de forma cética pela historiografia de Gibbon, relegando-o a "vagas superstições" de eventos insignificantes. Nesse contexto, Borges almeja um realismo fantástico que poderia ter sido alcançado pela ficção na historiografia de Beda; no entanto, Gibbon oferece apenas fatos crus, desprovidos de qualquer traço de sublimidade. Essa análise nos permite perceber como a abordagem iluminista da historiografia transforma o mistério do sublime medieval em uma massificação do patético, que permeia o formalismo da poética na modernidade. Contudo, essa transformação do fantástico metafísico em um realismo mais concreto surge como uma ferramenta que Borges inicialmente não procura, mas que mais tarde

[195] "Nunca saberemos se os deuses que Hengist adorou aguardam um crepúsculo e se, naquele dia terrível em que o sol e a lua serão devorados por lobos, partirá da região do gelo uma nave feita de unhas de mortos. Nunca saberemos se essas divindades perdidas formavam um panteão ou se eram, como Gibbon suspeitou, meras superstições de bárbaros".

utiliza amplamente em sua narrativa, especialmente ao moldar sua própria autoficção. Ele revisita e desafia a construção artificial da suposta coragem nobiliárquica e épica de seus antepassados, exigindo cada vez mais, a promessa de um passado realizado dentro da barbárie dessublimada.

Na fundação desse novo ofício, Borges não hesita em expor a máscara hipertrofiada de sua *performance* como historiador da literatura. Ele abandona o temor diante desse contínuo descaramento, que já está profundamente marcado pelas cicatrizes deixadas pelo abandono da busca pela verdade ilusória do irrealismo. Ao fazer isso, revela um lado silenciado, distópico e não-sublimado de um intricado processo de afirmação da verdade realista, que luta para se manter até o último suspiro. Assim como a historiografia de Beda permanece como um registro memorável do possível na *Divina Comédia*, as desventuras de Droctulft — cujo "sangue" lombardo antecipa os Alighieri — merecem atenção dos historiadores Gibbon e Croce na leitura da historiografia de Paulo, o Diácono.

> ¿Leyó Dante alguna vez la *Historia Ecclesiastica*? Es harto probable que no. La inclusión del nombre de Beda (convenientemente bisílabo para el verso) en un censo de teólogos, prueba, en buena lógica, poco. En la Edad Media la gente confiaba en la gente; no era preciso leer los volúmenes del docto anglosajón para admitir su autoridad, como no era preciso haber leído los poemas homéricos, recluidos en una lengua casi secreta, para saber que Homero (*Mira colui con quella spada in mano*), bien podía capitanear a Ovidio, a Lucano y a Horacio. Otra observación cabe hacer. Para nosotros, Beda es un historiador de Inglaterra; para sus lectores medievales era un comentador de las Escrituras, un retórico y un cronólogo. Una historia de la entonces vaga Inglaterra no tenía por qué atraer especialmente a Dante. Que Dante conociera o no las visiones registradas por Beda es me nos importante que el hecho de que éste las incluyó en su obra histórica, juzgándolas dignas de memoria. Un gran libro como la *Divina Comedia* no es el aislado o azaroso capricho de un individuo; muchos hombres y muchas generaciones tendieron hacia él. Investigar sus precursores no es incurrir en una miserable tarea de carácter jurídico o policial; es indagar los movimientos, los tanteos, las aventuras, las vislumbres y las premoniciones del espíritu humano[196] (BORGES, 1982, p. 363).

[196] "Dante leu alguma vez a *Historia Ecclesiastica*? É bastante provável que não. A inclusão do nome de Beda (convenientemente bisilábico para o verso) em um censo de teólogos, logicamente, prova pouco. Na Idade Média, as pessoas confiavam nas pessoas; não era necessário ler os volumes do douto anglo-saxão para admitir sua autoridade, assim como não era preciso ter lido os poemas homéricos, confinados a uma língua quase secreta, para saber que Homero (*Mira colui con quella spada in mano*) bem poderia liderar Ovídio, Lucano e Horácio. Outra observação deve ser feita. Para nós, Beda é um historiador da Inglaterra; para seus leitores medievais, ele era um comentador das Escrituras, um retórico e um cronologista. Uma história da então vaga Inglaterra não tinha por que atrair especialmente Dante. Que Dante conhecesse ou não as visões registradas por Beda é menos importante do que o fato de que este as incluiu em sua obra histórica, julgando-as dignas de memória. Um grande livro como a *Divina Comédia* não é o capricho isolado ou fortuito de um indivíduo; muitos homens e muitas gerações caminharam em direção a ele. Investigar seus precursores não é incorrer em uma tarefa miserável de

Em um mesmo lado da moeda, Borges percebe em Croce o paradoxo historiográfico radicalmente necessário de Gibbon: seria Croce o outro lado realista do formalismo historiográfico "clássico"? O historiador italiano representaria habilmente o que Borges, em "A postulação da realidade", considera o gênero "romântico", ou seja, aquele que evidencia as marcas e os fios de sua expressividade profusa ao tentar retratar a realidade. Como o próprio Borges afirma: "Distraigo aquí de toda connotación histórica las palabras *clásico y romántico*; entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos procederes)"[197] (BORGES, 1932).

Já ressaltamos que Borges opta pelo método "clássico", pois almeja "sanear" os excessos da narrativa, eliminando quaisquer vestígios de uma metaforização exagerada, de uma expressividade que visa mais enfeitar e sobrecarregar um estilo que deveria ser homogêneo. Durante um longo período, Borges rejeitou a metaforização proposta por seu ultraísmo juvenil e lamentou que ele e outros jovens vanguardistas, ao rejeitarem a poética de Lugones, acabaram por seguir o mesmo formato que criticavam. Assim, Borges passa a considerar a historiografia de Gibbon como o exemplo inabalável a ser imitado, o estilo ideal de escrita a ser alcançado. Gibbon significa para ele o modelo "clássico" de escrita, marcado pela clareza, sobriedade e precisão.

Mas onde Croce se encaixa nessa equação historiográfica? Se Gibbon é o modelo clássico, Croce pode ser visto como o representante do "romântico", não no sentido histórico, mas como o outro procedimento literário que Borges identifica. Croce, com sua abordagem filosófica da história e ênfase na subjetividade e na interpretação, contrasta com o formalismo rigoroso de Gibbon, oferecendo uma perspectiva que privilegia a expressividade e a multiplicidade de significados. Essa dualidade entre Gibbon e Croce permite a Borges perceber os limites e as possibilidades da escrita histórica. Enquanto Gibbon oferece a Borges uma base sólida para o novo realismo que ele almeja, Borges percebe a necessidade de um estilo adicional que rompa com a estrutura moralista e unidimensional da representação alegórica do realismo.

Croce, portanto, seria fundamental para completar esse "rito de passagem" ou "portal do tempo", oferecendo uma abordagem que desafia as convenções e amplia o foco da historiografia da ficção. Ao integrar as perspectivas de Gibbon e Croce, Borges busca transcender as limitações de um único estilo formal, aspirando a um paradoxo que capture a

---

caráter jurídico ou policial; é investigar os movimentos, as tentativas, as aventuras, as intuições e as premonições do espírito humano".

[197] "Aqui abstraio de toda conotação histórica as palavras *clássico e romântico*; entendo por elas dois arquétipos de escritor (duas maneiras de proceder)".

complexidade da realidade sem cair em excessos estilísticos vazios ou simplificações alegóricas.

O historiador Peter Gay lembra que Gibbon "perdeu sua 'virgindade literária' em 1761, em francês, com um *Essai sur l'étude de la littérature*, mas a seguir retornou, com um breve esboço inicial de *Decline and fall* a seu inglês materno" (GAY, 1990, p. 61). Gay destaca a maneira como Gibbon configurou a gênese de um estilo "acima da prosa e abaixo da poesia", cujo resultado muitas vezes se rebaixou em uma "declamação prolixa e bombástica". Portanto, essa tendência ao caos narrativo, deveria ser constantemente controlada e corrigida, a fim de alcançar a forma mais próxima da perfeição possível exigida pelo formalismo do gênero historiográfico.

> Meus antigos hábitos e a presença de Deyverdun encorajaram-me a escrever em francês, para o continente europeu; mas eu estava consciente comigo mesmo; que meu estilo, acima da prosa e abaixo da poesia, degenerou em uma declamação prolixa e inflada. Talvez eu possa suspeitar que a própria linguagem esteja mal adaptada para sustentar o vigor e a dignidade de uma narrativa importante. Mas se a França, tão rica em mérito literário, tivesse produzido um grande historiador original, o seu gênio teria moldado e fixado o idioma no tom adequado, no modo peculiar da eloquência histórica. [...]. A curiosidade que havia sido implantada em minha mente infantil ainda estava viva e ativa: mas minha razão não estava suficientemente informada para entender o valor, ou lamentar a perda de três anos preciosos desde minha entrada em Westminster até minha admissão em Oxford. Em vez de lamentar meu longo e frequente confinamento no quarto ou no divã, alegrei-me secretamente com aquelas enfermidades que me livraram dos exercícios da escola e da convivência com meus iguais. Sempre que eu estava razoavelmente isento do perigo e da dor, a leitura, a leitura livre e desordenada, era a ocupação e o conforto das minhas horas solitárias [...]. Os versos de Pope acostumaram meu ouvido ao som da harmonia poética: na morte de Heitor e no naufrágio de Ulisses, experimentei as novas emoções de terror e piedade, e discuti seriamente com minha tia sobre os vícios e virtudes dos heróis da Guerra de Troia. Do Homero de Pope ao Virgílio de Dryden foi uma transição fácil; mas eu não sei como, devido a alguma falha do autor, do tradutor ou do leitor, o piedoso Eneias não se apoderou de minha imaginação com tanta força, e obtive mais prazer nas Metamorfoses de Ovídio, especialmente na queda de Faetonte, e com os discursos de Ajax e Ulisses. A fuga do meu avô destrancou a porta de uma biblioteca razoável, e eu folheei muitas páginas em inglês de poesia e romance, de história e viagens. Onde um título atraía meu olhar, sem medo ou reverência, eu pegava o volume da prateleira, e a Sra. Porten, que se entregava à especulação moral e religiosa, estava mais propensa a encorajar do que a refrear uma curiosidade acima da capacidade de um menino[198] (GIBBON, 2006).

[198] "My ancient habits and the presence of Deyverdun encouraged me to write in French, for the continent of Europe; but I was conscious myself; that my style, above prose and below poetry, degenerated into a verbose and turgid declamation. Perhaps I may suspect that the language itself is ill adapted to sustain the vigor and dignity of an important narrative. But if France, so rich in literary merit,

A iniciação literária da criança Edward tem muito em comum com as primeiras experiências de leitura do menino Borges, que passava horas trancado na biblioteca de livros ingleses de seu pai. No entanto, é possível perceber que a iniciação literária de Borges — ou menino Georgie, como era chamado —, que também não apreciava a sociabilidade escolar, se revela ainda mais precoce, amoral e traumática do que a de Gibbon. Assim como no caso do historiador britânico, esse processo de dessublimação da fantasia se configura como um rito de passagem que busca uma existência fragmentada, aberta ao intercâmbio de linguagens sublimes em multiversos especulativos da ficção, constantemente assombrados por invenções realistas que evocam o horror sempre à espreita.

> Yo creí, durante años, haberme criado en un suburbio de Buenos Aires, un suburbio de calles aventuradas y de ocasos visibles. Lo cierto es que me crié en un jardín, detrás de una verja con lanzas, y en una biblioteca de ilimitados libros ingleses. Palermo del cuchillo y de la guitarra andaba (me aseguran) por las esquinas, pero quienes poblaron mis mañanas y dieron agradable horror a mis noches fueron el bucanero ciego de Stevenson, agonizando bajo las patas de los caballos, y el traidor que abandonó a su amigo en la luna, y el viajero del tiempo, que trajo del porvenir una flor marchita, y el genio encarcelado durante siglos en el cántaro salomónico, y el profeta velado del Jorasán, que detrás de las piedras y de la seda ocultaba la lepra[199] (BORGES, 1930, 101).

---

had produced a great original historian, his genius would have formed and fixed the idiom to the proper tone, the peculiar mode of historical eloquence. […]. The curiosity which had been implanted in my infant mind was still alive and active: but my reason was not sufficiently informed to understand the value, or to lament the loss of three precious years from my entrance at Westminster to my admission at Oxford. Instead of repining at my long and frequent confinement to the chamber or the couch, I secretly rejoiced in those infirmities which delivered me from the exercises of the school and the society of my equals. As often as I was tolerably exempt from danger and pain, reading, free desultory reading, was the employment and comfort of my solitary hours […]. The verses of Pope accustomed my ear to the sound of poetic harmony: in the death of Hector and the shipwreck of Ulysses I tasted the new emotions of terror and pity and seriously disputed with my aunt on the vices and virtues of the heroes of the Trojan War. From Pope's Homer to Dryden's Virgil was an easy transition; but I know not how, from some fault in the author, the translator or the reader, the pious Aeneas did not so forcibly seize on my imagination, and I derived more pleasure from Ovid's Metamorphoses, especially in the fall of Phaethon, and the speeches of Ajax and Ulysses. My grandfather's flight unlocked the door of a tolerable library, and I turned over many English pages of poetry and romance, of history and travels. Where a title attracted my eye, without fear or awe I snatched the volume from the shelf, and Mrs. Porten, who indulged herself in moral and religious speculation, was more prone to encourage than to check a curiosity above the strength of a boy".

[199] "Eu acreditei, durante anos, ter sido criado em um subúrbio de Buenos Aires, um subúrbio de ruas aventureiras e de crepúsculos visíveis. A verdade é que fui criado em um jardim, atrás de uma grade com lanças, e em uma biblioteca de ilimitados livros ingleses. O Palermo da faca e da guitarra andava (me asseguram) pelas esquinas, mas quem povoou minhas manhãs e deu agradável horror às minhas noites foi o bucaneiro cego de Stevenson, agonizando sob as patas dos cavalos, e o traidor que abandonou seu amigo na lua, e o viajante do tempo que trouxe do futuro uma flor murcha, e o gênio encarcerado durante séculos no cântaro salomônico, e o profeta velado de Corásan, que atrás das pedras e da seda ocultava a lepra".

Nesse contexto, a implacável força da história presente na teoria da tradução resulta, mais uma vez, na impossibilidade de um encontro dialético efetivo entre forma e conteúdo. A partir da historiografia de Borges, essa teoria estabelece marcos bem definidos dentro da tradição do realismo, mas já se vê permeada por uma transfiguração contaminada de uma *mímesis* explicitamente despudorada. Trata-se do surgimento de uma *mímesis* desprovida de qualquer controle teleológico ou moralista sobre a história, como estamos defendendo.

Percebemos, então, que uma via não redentora, semelhante ao estilo historiográfico de Gibbon, manifesta-se na construção da dinâmica gráfica das imagens borgeanas. Ele luta contra os resquícios de sua infância para afirmar uma potência tradutória que nunca é plenamente alcançada na fase adulta. Sempre há algo que o impede de se transformar no equivalente literário do comportamento moral presente na historiografia de Gibbon, mesmo que o próprio Gibbon nunca tenha atingido o ápice dessa racionalidade purificadora em sua escrita histórica.

A prosa de Borges mantém uma postura contida e tímida até aproximadamente a metade da segunda página de suas obras. A partir desse ponto, a forma poética "propriamente dita" começa a se infiltrar de maneira prolixa e bombástica, preenchendo os espaços de uma identidade autoral fragmentada e irresoluta, com um assustador e perigoso teor de fantasia. Esse teor é extraído dos desejos mais profundos de um menino que, muito cedo, começa a ouvir, reescrever e traduzir a verdade fundacional de suas próprias histórias — histórias que são modernas por serem conservadoras e antigas, ao mesmo tempo, criticadas politicamente por não seguirem facilmente os modismos progressistas.

Nesse movimento contínuo de transições entre universos indefinidos da historiografia, a narrativa de Borges começa a impregnar-se do "romantismo" expressivo, derivado do conceito de autonomia poética de Benedetto Croce, mas apenas até certo ponto. Inicialmente, o Borges historiador concorda com essa proposta; contudo, ele passa a desafiar o repúdio à alegoria teorizado pelo historiador da arte italiano, reivindicando sua própria configuração (a)moral do realismo, especialmente ao romper com a hegemonia do naturalismo americano remanescente. Croce, citado por Borges no ensaio "Das alegorias às novelas", inserido em *Outras Inquisições*, defende a flexibilidade das perspectivas morais das obras de arte: "De *Jerusalén libertada* puede extraerse cualquier moralidad; del *Adonis* de Marino, poeta de la lascivia, la reflexión de que el placer desmesurado termina en dolor; ante una estatua, el escultor

puede colocar un cartel diciendo que ésta es la Clemencia o la Bondad"[200] (CROCE *apud* BORGES, 1952, p. 744).

Borges não decide de forma conclusiva se concorda com Croce no repúdio ou na defesa da representação alegórica. No entanto, em determinado momento, parece inclinar-se mais para a posição do historiador italiano contra a alegoria, ao argumentar que a linguagem não consegue esgotar a "expressão da realidade", uma vez que não distingue de maneira definitiva forma e conteúdo. Ele adere a essa perspectiva teórica e reaviva o debate medieval entre realismo e nominalismo, embora sem o mesmo entusiasmo dos antigos filósofos.

Na Idade Média, o debate entre realismo e nominalismo girava em torno da existência dos universais. Os realistas defendiam que os universais (conceitos gerais como "bondade" ou "coragem") tinham existência real e independente dos objetos particulares. Ou seja, essas ideias não dependiam de sua manifestação no mundo físico; elas existiam como entidades em um plano superior ou metafísico. Os nominalistas, por outro lado, argumentavam que os universais eram apenas nomes atribuídos a conjuntos de objetos ou ideias individuais, sem existência independente, e sua existência se restringia à linguagem e ao pensamento humano, não tendo uma realidade autônoma fora das mentes que os concebem.

A prevalência do nominalismo na modernidade levou ao desenvolvimento de romances alegóricos, que buscavam moldar a forma estética e redefini-la por meio de arquétipos idealistas e teleológicos. No entanto, essas obras frequentemente caem na armadilha de reduzir personagens e eventos a símbolos fixos, limitando a multiplicidade de interpretações possíveis. Um exemplo dessa crítica é a alegação de que, se Borges adotasse plenamente a forma do idealismo na literatura, obras como *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, não passariam de meras representações literárias da subalternidade dos gaúchos, deslocadas de seu contexto ético e desvinculadas do horizonte de expectativas elitista da intelectualidade cosmopolita-periférica.

Borges propõe que o elemento estético transcenda os confinamentos metodológicos impostos pela linguagem, especialmente quando está mediada por ideologias. Para ele, a estética não pode ser reduzida a estruturas conceituais rígidas ou a interpretações ideológicas que limitem a expressão artística. Essa perspectiva está em consonância com a tese de Benedetto Croce, que argumenta que não existe um "conteúdo conjetural" capaz de fixar a estética em um conceito pré-definido ou estático. Essa visão já era considerada avançada pelas

[200] "De *Jerusalém Libertada* pode-se extrair qualquer moralidade; do *Adonis* de Marino, poeta da lascívia, a reflexão de que o prazer desmedido acaba em dor; diante de uma estátua, o escultor pode colocar uma placa dizendo que esta representa a Clemência ou a Bondade".

vanguardas do início do século XX, especialmente após as contribuições de Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer e o movimento idealista de Jena, que promoveram uma compreensão mais dinâmica e subjetiva da experiência estética. Em "As muralhas e os libros", que faz parte de *Outras Inquisições*, Borges defende essa concepção, concordando com Croce, ao afirmar que: "La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético" [201] (BORGES, 1952, p. 635).

Dessa forma, avançando além do modernismo, Borges rejeita os pontos de referência que aprisionam a literatura na camisa de força da representação alegórica naturalizada. Ele critica a tendência de interpretar obras literárias através de lentes ideológicas ou morais, que impõem significados fixos e limitadores. Para Borges, essas máscaras do identitarismo devem ser removidas para revelar o ceticismo subjacente e a multiplicidade de significados possíveis do fato estético.

Em consonância com as ideias de Croce, Borges questiona a necessidade de enclausurar os personagens da *Divina Comédia* de Dante em representações alegóricas estritas. Ele desafia, por exemplo, a visão tradicional que enaltece Virgílio como personificação da filosofia, razão ou luz natural, e Beatriz como representação da teologia ou graça divina. Como Croce observa em *Nove ensaios dantescos*: "Dante, como teólogo, como creyente, como hombre ético, condena a los pecadores; pero sentimentalmente no condena y no absuelve" (CROCE *apud* BORGES, 1982, p. 357). Com isso, sugere que a obra de Dante transcende interpretações morais simplistas e que há uma complexidade ética e realista que vai além das representações alegóricas.

Seguindo essa perspectiva teórica, Borges, no auge de sua produção literária, dessublima sua própria marca de irrealidade, permitindo que o leitor se aproxime de uma nova estrutura conceitual do realismo fantástico. Em *O Aleph*, ele potencializa temas que desafiam as fronteiras entre realidade e imaginação, criando narrativas que são simultaneamente cotidianas e distópicas. Essa abordagem inovadora rompe com as convenções literárias tradicionais, oferecendo uma visão mais complexa e multifacetada da experiência humana no universo.

Para concluir essa seção sobre a influências dos estilos de Gibbon e Croce na historiografia de Borges, destacamos que o narrador borgeano encontra-se em meio a um

[201] "A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos moldados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou disseram algo que não deveríamos ter perdido, ou estão prestes a dizer algo; essa iminência de uma revelação, que não ocorre, é, talvez, o fato estético".

impasse entre dois projetos historiográficos que moldam a estrutura (a)moral do realismo de "História do guerreiro e da cativa". De um lado, há uma tradição historiográfica que busca representar a realidade de forma objetiva, etapista e moralizante; de outro, uma abordagem que questiona essa objetividade e investiga as ambiguidades morais inerentes à representação da experiência estética.

Contudo, o Borges historiador propõe uma abordagem distinta, que não segue as oscilações paralelas aos movimentos da dialética sociológica, como frequentemente apontado por seus principais comentaristas latino-americanos. Em vez disso, sua narrativa relaciona-se profundamente com a condição pós-humana de uma memória quântica e irrefreável, na qual desejos mais profundos de horror começam a emergir na mente permeável à experimentação do menino Georgie — um personagem que serve como espelho autobiográfico e que não se dissocia facilmente do Borges adulto. A construção dessa memória quântica na ficção refere-se à ideia de que as lembranças e experiências não seguem uma linearidade temporal tradicional, mas estão interligadas de maneira complexa e simultânea, permitindo múltiplas perspectivas e realidades coexistentes. Assim, essa concepção desafia as noções convencionais de tempo e identidade da narrativa literária.

A partir deste ponto, analisaremos como o narrador borgeano, confrontado pela sedutora autonomia do fato estético defendida por Benedetto Croce e influenciado pelo estilo cínico-minimalista presente na historiografia de Edward Gibbon, constrói seu próprio "portal do tempo", denominado Aleph. O Aleph, na obra de Borges, é um ponto no espaço que contém todos os outros pontos, permitindo ao observador ver simultaneamente todos os lugares do universo. Esse recurso literário permite ao narrador transcender as limitações temporais e espaciais do humanismo.

Por conseguinte, esse portal conduz, sem muitos desvios metafísicos, ao interior do autorretrato de personagens como o anti-herói e traidor Droctulft — um guerreiro lombardo que abandona seu povo para defender a cidade de Ravena — e sua avó Fanny Haslam, entre outros. Ao entrelaçar essas figuras históricas e pessoais, Borges desvenda temas como identidade, lealdade, transformação e o sentido de pertencimento à ideia hegemônica de comunidade. Através dessas narrativas, revela-se a violência bárbara que permeia o processo de iniciação literária de um prodigioso *enfant terrible* — termo eternizado por Emir Rodríguez Monegal ao referir-se ao menino Borges — uma existência desprovida de lugar definido, despida de moral e sacrificada já na primeira infância. Isso potencializa a sensação de exílio, não-lugar e distopia que é central na obra borgeana.

Esse aspecto é raramente discutido por seus comentadores sem os filtros atenuantes da moral. Muitas vezes, a crítica tende a suavizar ou ignorar as implicações mais sombrias e perturbadoras presentes em seus textos, possivelmente devido ao desconforto que tais temas provocam ou à complexidade em abordá-los sem julgamentos morais e políticos pré-estabelecidos. No entanto, é fundamental reconhecer e analisar esses elementos para compreender a profundidade e a originalidade da representação histórica fundada a partir da imaginação do horror na periferia.

Compreendemos, portanto, a importância de preservar um "documento" matriz que reúna as peças que compõem uma obra marcada por rasuras, polêmicas, proibições, restrições, timidez e reescritas. Esse pilar historiográfico funciona como uma chave para desvendar a complexidade ética e conceitual presente em outros escritos de Borges. Apesar dos obstáculos e limitações enfrentados — sejam eles pessoais, sociais, políticos ou culturais —, Borges demonstra uma coragem íntegra e adaptável diante de várias situações-limite, navegando habilmente entre o real e o fantástico, o histórico e o ficcional, o moral e o amoral.

6. 4 O portal do tempo em Droctulft

Para assegurar a coerência e garantir um desenvolvimento mais consistente de nossa argumentação, é fundamental recapitular a origem de uma das faces do autorretrato historiográfico que estamos analisando. Antes de nos aprofundarmos na segunda face da moeda borgeana — revelada na interseção dos universos de *O Aleph* e da segunda parte de "História do guerreiro e da cativa" — e antes de examinarmos a turbulenta iniciação à violência do menino Borges, é pertinente revisitar a base dessa estrutura narrativa por meio do retrato historiográfico de Droctulft, construído pelo historiador Paulo, o Diácono.

Droctulft foi um guerreiro lombardo do século VI que, durante as invasões bárbaras, desertou de seu povo para defender a cidade bizantina de Ravena contra seus próprios compatriotas. Essa figura histórica é retratada por Paulo, o Diácono, em sua obra *Historia Langobardorum*, onde descreve Droctulft como um símbolo de deserção e assimilação cultural. O historiador Paulo narra como Droctulft, impressionado pela grandiosidade e pela cultura "civilizada" de Ravena, abandona sua identidade lombarda para abraçar os valores bizantinos, tornando-se um defensor fervoroso da cidade sonhada.

Tivemos a sorte de encontrar esse texto raro em inglês, o que nos permite acessar diretamente as palavras de Paulo, o Diácono, e compreender a profundidade dessa narrativa histórica apropriada pela ficção de Borges. A inclusão de Droctufult em "História do guerreiro e da cativa" não é acidental; ao contrário, serve como alicerce para analisar temas centrais em sua obra, como identidade, ontologia, trânsito e natureza cíclica da história.

> Com o apoio deste Droctulft, de quem falamos, os soldados do povo Ravenna frequentemente lutaram contra os lombardos, e depois que uma frota foi construída, eles expulsaram, com sua ajuda, os lombardos que controlavam a cidade de Classis [porto de Ravena]. E quando ele tinha preenchido o limite da vida, deram-lhe um sepulcro honroso em frente à igreja do santo mártir Vitalis, e exaltaram seus louvores no seguinte epitáfio: "Drocton jaz enterrado nesta tumba, mas apenas em corpo, / Pois por seus méritos ele vive, sobre o orbe do mundo./ Primeiro habitou com os lombardos, pois por raça e por natureza/ Nascido da linhagem dos Suaves, suave para todas as pessoas era ele./ Terrível de ser visto era seu rosto, embora em seu coração ele fosse gentil,/ Longa era a barba que crescia em seu peito vigoroso./ Amando os estandartes de Roma e os emblemas da República,/ Ajudou-os ele trouxe, esmagando o poder de sua raça./ Amor para conosco ele carregava, desprezando as reivindicações de seus parentes,/ Considerando Ravenna sua própria pátria, querida ao seu coração/ O primeiro de seus feitos valentes foi a glória do capturado Brexillus/ Lá por um tempo ele permaneceu, terrível para todos os seus inimigos. / Mais tarde, quando aqui seu poder trouxe ajuda aos estandartes romanos/ Primeiro em suas mãos pousou a bandeira de Cristo./ Depois, quando Faroald reteve por traição Classis,/ "Cidade-Frota" na esperança de vingar, armas para a frota que ele prepara, / Luta em pequenos navios na correnteza de Badrinus./ Conquista e vence inúmeros bandos lombardos,/ Vence também em terras do leste o impetuoso Avar,/ Procurando ganhar para seus senhores a palma soberana da vitória./ Muitas vezes para eles como uma conquistador, sustentado pela ajuda de Vitalis,/ Mártir e santo, honrado com triunfos ele veio./ E no santuário de Vitalis ele buscou o repouso de seu corpo,/ Satisfeito que este lugar deveria abrigar, após sua morte, seus restos/ Quando morreu, implorou estas coisas ao padre Joannes,/ Por cujo amor piedoso havia regressado a estas terras[202] (THE DEACON, 2003, p. 119-120).

[202] "With the support of this Droctulft, of whom we have spoken, the soldiers of the Ravenna people often fought against the Langobards, and after a fleet was built, they drove out with his aid the Langobards who were holding the city of Classis [port of Ravenna]. And when he had filled the limit of life, they gave him an honorable sepulcher in front of the church of the holy martyr Vitalis, and set forth his praises in the following epitaph: "Drocton lies buried within this tomb, but only in body,/ For in his merits he lives, over the orb of the world./ First with the Langobards he dwelt, for by race and by nature/ Sprung from Suavian stock, suave to all people was he./ Terrible to be seen was his face, though in heart he was kindly,/ Long was the beard that grew down on his vigorous breast./ Loving the standards of Rome and the emblems of the republic,/ Aid unto them he brought, crushing the power of his race./ Love unto us he bore, despising the claims of his kindred,/ Deeming Ravenna his own fatherland, dear to his heart/ First of his valiant deeds was the glory of captured Brexillus/ There for a time he remained, dreadful to all of his foes./ Later when here his power brought aid to the Roman standards/ First within his hands rested the banner of Christ./ Afterwards when Faroald withheld by treachery Classis,/ "Fleet-town" in hope to avenge, arms for the fleet he prepares,/ Struggles in tiny ships on the flowing stream of Badrinus./ Conquers and overcomes numberless Langobard bands,/ Vanquishes also in lands of the

O clássico epitáfio de Droctulft, citado pelo historiador Paulo, o Diácono, destaca-se pela profunda preocupação em preservar a memória e pela coragem de registrar, para as gerações futuras, um exemplo de anti-heroísmo. Não se trata apenas de celebrar um fato histórico objetivo, mas de fixar na historiografia um contraexemplo de amoralidade, contrapondo-se ao destino insípido reservado à superficialidade da narrativa factual de sua comunidade. Embora a defesa da "civilização" e da cidade romana seja significativa, esse não é o foco central dessa sublime narrativa antiga, que tem cativado tantos historiadores modernos. O que mais interessa é a dessublimação identitária e a quebra de um destino ontológico petrificado. Como Borges observa em "História do guerreiro e da cativa":

> Tal es la historia del destino de Droctulft, bárbaro que murió defendiendo a Roma, o tal es el fragmento de su historia que pudo rescatar Pablo el Diácono. Ni siquiera sé en qué tiempo ocurrió: si al promediar el siglo VI, cuando los longobardos desolaron las llanuras de Italia; si en él VIII, antes de la rendición de Ravena. Imaginemos (éste no es un trabajo histórico) lo primero[203] (BORGES, 1949, p. 557).

Sua biografia revela não apenas o ápice de um longo processo de recusa ao heroísmo associado à sua identidade bárbara. Mais do que isso, Droctulft rejeita uma tradição marcada por um viés naturalista, que valoriza a tipologia do pertencimento ao grupo em detrimento dos anseios anti-identitários do indivíduo. Essa tradição tende a deixar poucos acontecimentos extraordinários dignos de registro na história oficial — poucos atos de "glória" que possam ser encontrados nos escombros de uma historiografia que se preocupa muito pouco com a narrativa da personalidade liberal.

Surge, então, a questão: em que medida a história liberal de Droctulft consegue romper com a eternidade do tempo e a tradição panteísta da ficção de Borges, que tende a não diferenciar os personagens e vê-los como um todo amorfo? O próprio Borges fornece pistas ao imaginar o retrato do guerreiro lombardo como precursor de sua genealogia autoral. Ele

---

East the impetuous Avar,/ Seeking to win for his lords victory's sovereign palm./ Often to them as a conq'ror, sustained by the aid of Vitalis,/ Martyr and holy saint, honored with triumphs he came./ And in the fane of Vitalis he sought the repose of his body,/ Pleased that this place should hold, after his death, his remains/ When he died, he implored these things of the priest Joannes,/ By whose pious love he had returned to these lands".

[203] "Tal é a história do destino de Droctulft, bárbaro que morreu defendendo Roma, ou tal é o fragmento de sua história que Paulo, o Diácono, conseguiu resgatar. Nem sequer sei em que época isso aconteceu: se foi por volta do século VI, quando os lombardos devastaram as planícies da Itália, ou se foi no século VIII, antes da rendição de Ravena. Imaginemos que tenha sido o primeiro (isto não é um trabalho histórico)".

escreve: “Imaginemos, *sub specie aeternitatis*, a Droctulft, no al individuo Droctulft, que sin duda fue único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que de él y de otros muchos como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria[204]” (*Ibidem*).

Para fortalecer nossa argumentação e oferecer maior clareza nos conceitos apresentados, é fundamental revisitar a figura histórica de Droctulft e sua representação na obra de Borges. Droctulft foi um guerreiro lombardo do século VI que, durante as invasões bárbaras, desertou de seu povo para defender a cidade bizantina de Ravena contra seus próprios compatriotas. Sua defesa apaixonada dos estandartes da República Romana e subsequente conversão ao cristianismo são atos vistos como traição pela sua comunidade de origem. Esses eventos, amplamente documentados por historiadores como Paulo, o Diácono, são retratados em obras historiográficas de grande relevância, apresentando Droctulft como um notável exemplo de traição identitária e anti-heroísmo.

A apropriação de sua narrativa biográfica, tanto pela história quanto pela literatura, nos lembra como o trânsito epistemológico tem a capacidade de desafiar e transcender os limites morais estabelecidos pela ontologia, ecoando seus horrores e dilemas através de diferentes territórios e épocas. A história de Droctulft ressoa tanto na Europa quanto nas Américas, demonstrando como a incessante roda do tempo pode girar terrivelmente em qualquer direção, revelando questões universais sobre identidade, lealdade e transformação.

O epitáfio de Droctulft, preservado na Basílica de San Vitale em Ravena, é um testemunho materializado dessa complexa narrativa. Esse documento textual representa um raro momento em que a monumentalidade da escrita histórica comunica a transfiguração poética da *mímesis*. É nesse contexto que o historiador Borges, ansioso por ficcionalizar essa traição epistemológica, demonstra sua habilidade em reafirmar a busca realista do elemento poético, na aparente impossibilidade de reproduzir a objetividade de imagens históricas através da representação.

De maneira similar, podemos observar que a análise de Borges como historiador resgata ecos de dessublimação também presentes em outros contos, como *O Aleph*. Embora os processos analíticos não sejam exatamente idênticos, nota-se que o epitáfio de Beatriz Viterbo, por exemplo, emprega uma linguagem cotidiana e prosaica, deixando pouco espaço para o sublime que permeia os recantos obscuros da história — especialmente após uma intensa dessublimação do terror sagrado. Em nossa interpretação, os epitáfios funcionam como portais

[204] “Imaginemos, sob a perspectiva da eternidade, Droctulft, não o indivíduo Droctulft, que sem dúvida foi único e insondável (todos os indivíduos o são), mas o tipo genérico que a tradição criou a partir dele e de muitos outros como ele, uma obra tanto do esquecimento quanto da memória”.

temporais, transportando, através do tempo, textos marcados por amoralidades e conectando os aspectos mais profundos da forma realista em uma rede expansiva no interior do multiverso. De certa forma, todos esses elementos convergem para subverter a moralização proposta por Dante Alighieri em sua obra, já que, como o próprio Borges afirmou, Droctulft é um precursor dos Alighieri.

Dessa maneira, a Basílica de San Vitale, onde se encontra o sepulcro de Droctulft, torna-se um símbolo poderoso nessa narrativa. Como um renascimento tardio do classicismo, o sepulcro — agora quase completamente dessublimado pelas lentes críticas de Borges — funciona como um portal do tempo que conecta múltiplos universos literários e históricos. O santo mártir romano São Vitalis, que dá nome à basílica e foi martirizado durante o governo do imperador Nero, por recusar-se a renunciar ao cristianismo, antecipa a ancestralidade do sacrifício material e a dessubstancialização do corpo escrito. A basílica transforma-se, assim, em um "não-lugar" de peregrinação, atraindo não apenas aqueles que desejam recordar a paixão das vítimas da barbárie da civilização, mas também apreciadores de um gênero historiográfico híbrido e pós-humano.

Esse gênero, parafraseando Edward Gibbon, situa-se "muito abaixo da prosa e acima da poesia", e é o que estamos denominando aqui de novos realismos historiográficos. Trata-se de uma tentativa de promover um encontro entre literatura e história, buscando novas possibilidades narrativas que emergem dessa intersecção. No entanto, essa fusão nem sempre resulta em uma harmonia imediata ou de fácil compreensão, exigindo do leitor um engajamento profundo com temas e conceitos que lhe são, muitas vezes, estranhos.

Esse santuário de peregrinação que o Borges historiador revisita enquanto reconstrói seu próprio passado, simboliza uma busca por compreender e reconfigurar elementos anti-heróicos, distópicos e, ao mesmo tempo, patéticos que marcaram sua formação pessoal e literária. Esse passado está intrinsecamente ligado à reafirmação dos grandes mitos da literatura subalterna argentina, cuja genealogia se bifurca e o transporta diretamente ao ato de traição às estruturas de poder naturalizados presentes em *Martín Fierro*, de José Hernández.

No universo literário de Borges, o personagem Martín Fierro rejeita a redenção e a conversão canonizada na segunda parte do poema épico de Hernández. Essa recusa contrasta com o potencial avassalador de modernidade profetizado para a Argentina, especialmente se considerarmos a trajetória de "progresso" associada ao retorno de Domingo Faustino Sarmiento como presidente da República, após o exílio. A obra de Hernández pode ser vista como o alicerce literário para a construção de uma nação moderna no deserto argentino. No entanto, para Borges, a concepção desse projeto se volta mais para a reinvenção liberal de uma liberdade

crítica — algo raro nessas terras — desvendada a partir de uma tradição política pouco conhecida, que transcende as noções convencionais de bem e mal.

Assim, a figura fantasmagórica de Droctulft, precursor das alegorias de Dante, torna-se um contraexemplo tangível de rebeldia. Revestido de carne, pó e osso, Droctulft surge como antítese à euforia contida no espaço limitado da biblioteca do menino Borges, composta em grande parte por livros ingleses. Essa figura histórica inspira o Borges historiador a buscar novas direções que desafiam e moldam o terreno de sua jornada intelectual, destacando-se por sua originalidade ao subverter e desmistificar o legado moral de Dante no contexto imprevisível, dionisíaco, indeterminado e, por vezes, cruel da natureza americana.

Esse estado natural subalterno — característico das paisagens e culturas latino-americanas — destrói e reconstrói o "encontro" com o "outro" de maneira fantástica e realista, ultrapassando as barreiras da história consagrada e oficializada. Borges, ao fundar essas temáticas, supera aquilo que é moralmente sonhado e almejado como o "outro" humanista, propondo uma nova forma de compreender a identidade, a alteridade e a narrativa histórica. Dessa forma, a jornada intelectual do historiador Borges não apenas desafia as tradições literárias estabelecidas, mas também reinventa a liberdade crítica em um contexto que frequentemente sufoca vozes dissidentes.

6. 5 A dessublimação do encontro

Quando Borges escreveu "História do Guerreiro e da Cativa", ele já havia aberto, por meio de "O Aleph", o temível portal que conecta o mais prosaico da Terra ao infinito literário do universo. Em sua obra, desde a infância, há uma força transversal poderosa na veneração imaginária da memória dos mortos. No entanto, com a introdução do Aleph, torna-se terrivelmente possível uma forma de realismo peculiar e desprovida de utopia em sua literatura. Surge, então, uma objetificação — pouco estudada pelos comentadores — das forças dessublimadas que descem ao nível terreno, infiltrando-se no pesadelo das comunidades mais sombrias do mundo. É como se o sublime dantesco começasse a retornar à banalidade realista do cotidiano, sem medo de se ocultar, e até se exibisse como o ridículo comércio dos "corpos sujos" do dia a dia.

Poucos contos de Borges, como "O Aleph", revelam de forma tão explícita os limites do realismo em sua tentativa de elevar a ficção à transcendência metafísica. Essa busca está

envolta em uma tentativa cega de representar uma realidade destinada a não perdurar por muito tempo na hierarquia dos valores sublimes das narrativas literárias. No entanto, sua literatura não consegue dissipar a "melancólica vaidade" do realismo autoral, que se recusa a permanecer paralisada no tempo diante das provocações dos acontecimentos. Esses eventos, no máximo, parecem ser prescrições instáveis e falíveis para mais um comércio de corpos subalternos no mercado inferior da soberania do sublime, ali, na esquina mais próxima da periferia. À medida que o historiador Borges se aprofunda nesse enigma realista — algo que desafia o que é epistemologicamente proibido — as fronteiras entre o real e o imaginário continuam a se interpenetrar, minando o conceito clássico de representação da realidade. Isso revela a reescrita de uma descontinuidade pós-traumática, uma fantasmagoria estética que une seu próprio corpo incólume de autor sagrado ao de uma prostituta real — imagem constantemente evocada como o horror da violência de uma tentativa de encontro com o "outro", não totalmente consumado em sua juventude.

Para o Borges historiador, o portal do Aleph marca o ápice do declínio do romantismo sentimental na literatura latino-americana, ao expor, sem hesitação, a violência radical que confronta a impossibilidade do encontro e do amor. Essa violência permeia a barbárie presente em sua própria genealogia biográfica e familiar, revelando que a ficcionalização do autor ainda pode ser melancolicamente percebida como uma moeda capitalista, que distopicamente valoriza até a imagem de um "novo anúncio de cigarros", invadindo o espaço sagrado do epitáfio de Beatriz Viterbo.

Em "O Aleph", Borges investiga profundamente a interseção entre tempo, memória e o sublime, com uma peculiar valorização estética do horror como fundamento para a complexa dinâmica espacial da história. Assim, uma nova moeda seria constantemente cunhada para alcançar o valor distópico da preservação de qualquer vestígio do sublime no presente. Essa moeda torna-se um símbolo tangível do esforço de negociar, na barganha da ficção, o que resta da forma dessublimada de um amor impossível — uma forma de amor bizarro que insiste em fazer parte da história da literatura a qualquer custo.

Esse amor impossível causa estranheza e desconforto, principalmente devido ao alto preço moral associado à sua fugaz materialização. A amoralidade dessa substancialização incompreendida do encontro refere-se à transformação de algo transcendente e inefável — como o amor sublime — em uma mercadoria negociável em um panorama distópico. Essa desublimação desafia os valores estéticos e morais tradicionais, ao trazer para o mundo concreto emoções e experiências que antes pertenciam ao domínio metafísico do sublime.

De uma perspectiva realista, podemos observar como a potência histórica dessa mercadoria pós-humana — a moeda como símbolo de emoções mercantilizadas — é capaz de

desestabilizar concepções pré-determinadas da ontologia do encontro com o "outro". Ela interfere nos mitos afirmativos relacionados à subalternidade, identidade e gênero, que eram construções sociais moldadoras da percepção hegemônica do realismo, antes restritas às epistemologias das esquerdas.

> La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no, pensé con melancólica vanidad; alguna vez, lo sé, mi vana devoción la había exasperado; muerta yo podía consagrarme a su memoria, sin esperanza, pero también sin humillación. [...]. De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... No estaría obligado, como otras veces, a justificar mi presencia con módicas ofrendas de libros: libros cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar, para no comprobar, meses después, que estaban intactos[205] (BORGES, 1949, p. 617-618).

[205] "Na ardente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, após uma agonia implacável que não se rebaixou um só instante nem ao sentimentalismo nem ao medo, notei que os cartazes de ferro da Plaza Constitución haviam renovado algum anúncio de cigarros loiros; o fato me feriu, pois compreendi que o incessante e vasto universo já começava a se afastar dela e que aquela mudança era a primeira de uma série infinita. O universo mudaria, mas eu não, pensei com melancólica vaidade; em alguma ocasião, eu sabia, minha vã devoção a havia exasperado; morta, eu poderia consagrar-me à sua memória, sem esperança, mas também sem humilhação. [...] Mais uma vez, aguardaria no crepúsculo da pequena sala abarrotada, mais uma vez estudaria as circunstâncias de seus muitos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, em cores; Beatriz, com máscara, nos carnavais de 1921; a primeira comunhão de Beatriz; Beatriz, no dia de seu casamento com Roberto Alessandri; Beatriz, pouco depois do divórcio, em um almoço do Clube Hípico; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino; Beatriz, com o pequinês que lhe presenteou Villegas Haedo; Beatriz, de frente e de três quartos, sorrindo, a mão no queixo... Não estaria obrigado, como em outras vezes, a justificar minha presença com módicas oferendas de livros: livros cujas páginas, afinal, aprendi a cortar, para não descobrir, meses depois, que estavam intactas".

Finalmente, abrimos o portal cósmico do Aleph, que canaliza e unifica todas as histórias do livro homônimo, antes de encerrarmos nossa análise de “História do guerreiro e da cativa” pela ótica do jovem Borges, nosso ponto de chegada final. Acreditamos que a transição do horror, do epitáfio de Droctulft ao de Beatriz Viterbo, ocorre por meio da abertura temporal e da expansão espacial proporcionadas por esse portal. Nunca encontramos em nenhum comentarista a ideia de que Borges fosse um exímio historiador em “O Aleph”, um de seus contos mais conhecidos. Ele se destaca como um historiador extraordinário, único em sua abordagem do sublime na historiografia. Mesmo com precursores como Schopenhauer e Nietzsche, em “O Aleph”, ele não se enquadra em um resgate do século XIX, rejeitando teorias anacrônicas que são meramente plágios de outras épocas. Ao mergulhar na banalidade do passado presente, Borges refuta um encontro romântico-idealizado entre a história e a literatura, pois está imerso na melancolia fulminante de uma era pós-moderna, que dissolve qualquer ancoragem puramente sublime em uma temporalidade específica.

Seu ofício de historiador é impecável: embora participe como narrador e personagem na coleta de documentos e no recorte temporal da pesquisa, não oferece, de maneira kantiana, qualquer manual definitivo para a redação da história do sublime, que apenas ele consegue vislumbrar. Em outras palavras, ele não narra uma história destinada a ser entendida pela objetividade serena e harmoniosa da conjunção dos fatos relatados. Como historiador universal, Borges atinge um patamar inatingível pelos positivistas contemporâneos. Ele verdadeiramente vê e sente a história por todos os ângulos imagináveis (como a visão cinematográfica do Aleph, amplamente discutida pelos comentadores, mas que não repetiremos aqui), o que só aumenta a onda de inveja e ressentimento de seus pares.

Apesar de envolto em uma aura melancólica, acreditamos que, por fim, o ofício de historiador de Borges emerge vitorioso em “O Aleph” em três frentes de uma árdua e interminável batalha pela liberdade da arte:

1. Restauração da imagem desacreditada da mulher amada: Borges resgata a figura fúnebre, desacreditada e dessublimada de Beatriz Viterbo, conferindo-lhe novo significado e profundidade dentro da narrativa moderna.

2. Reivindicação do horror cotidiano como forma estética valorizada: Ele eleva os horrores do dia a dia à categoria de arte, desafiando as concepções tradicionais de beleza estética, ao incorporar elementos sombrios e perturbadores em sua obra.

3. Iniciação estrutural e subversiva de um perigoso autorretrato historiográfico: Borges constrói um autorretrato complexo e subversivo, redefinindo os limites entre história e literatura e questionando as fronteiras da historiografia tradicional.

Embora reconheçamos que uma interpretação baseada na Escola de Frankfurt — possivelmente via Herbert Marcuse — poderia ver o processo de dessublimação em "O Aleph" como uma tentativa de escapar do horror, esse não é o aspecto mais relevante para nossa análise no momento. Ainda que, como já mencionamos em outras ocasiões, tal perspectiva seja viável por meio da leitura que Borges faz de Walt Whitman, entendida como uma transvaloração, além do bem e do mal, das origens naturalistas da América.

Dessa forma, queremos enfatizar novamente que nos interessa a habilidade de Borges, como historiador, em capturar o momento em que a história da natureza humana atinge seu limite moral. Ele destaca o valor realista — por menor que seja — dessa faceta ética, frequentemente ignorada pela crítica progressista. Borges expõe as falhas e contradições inerentes à condição humana, revelando aspectos que são frequentemente negligenciados em análises mais convencionais.

O principal conflito no conto não reside na disputa pela cobiçada premiação entre um literato medíocre e um *alter ego* borgeano, que se considera superior em todos os aspectos, inclusive em questões carnais e amorosas que mal compreende. O verdadeiro embate, no entanto, ocorre entre a narrativa histórica e a literatura. Até o século XIX, ambas disputavam a hegemonia na substancialização de poderosas verdades imagéticas. No entanto, essas verdades agora estão relegadas ao quase esquecimento, servindo apenas como mais uma tática banal para convencer um público escasso da verdade literária, em meio à massificação de narrativas sem substância.

Podemos antecipar que, nesse panorama do conto, o horror da inutilidade da história acaba prevalecendo sobre o da literatura. Isso ocorre à medida que o desmascaramento da representação da natureza se dissolve completamente na dessublimação da ontologia. A história perde sua capacidade de oferecer sentido ou orientação moral, enquanto a literatura enfrenta o desafio de preencher esse vazio, sem recorrer às antigas formulações metafísicas.

> Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había trasformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma. Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía. Previsiblemente respondió que ya lo había hecho: esos conceptos, y otros no menos novedosos, figuraban en el *Canto Augural*, *Canto Prologal* o

> simplemente *Canto-Prólogo* de un poema en el que trabajaba hacía muchos años, sin reclame, sin bullanga ensordecedora, siempre apoyado en esos dos báculos que se llaman el trabajo y la soledad. Primero abría las compuertas a la imaginación; luego hacía uso de la lima. El poema se titulaba *La Tierra*; tratábase de una descripción del planeta, en la que no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe[206] (BORGES, 1949, p. 618-619).

Em "O Aleph", o narrador borgeano está constantemente envolvido em uma batalha contra uma poética que busca representar a natureza de forma monumental e didática na pós-modernidade. Essa luta torna-se evidente quando ele confronta a abordagem do literato Carlos Argentino Daneri, que valoriza o naturalismo e a representação detalhada da realidade, adiando assim o "apocalipse" literário que seria a perda dessa tradição. Daneri acredita que a literatura moderna deve continuar desempenhando seu papel soberano de "representar" as cores da afirmação ontológica, tão em voga atualmente. Borges reflete sobre essa questão ao escrever: "Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros"[207] (Borges, 1949, p. 619-620).

A relação entre natureza e literatura, conforme proposta por Daneri, busca preservar uma visão naturalista que mantém viva a tradição da representação detalhada do mundo. Ele utiliza neologismos pitorescos para evocar elementos ontológicos da paisagem australiana que é logo aqui, como no trecho em que Borges relata: "¿Y qué me dices de ese hallazgo, *blanquiceleste*? El pintoresco neologismo *sugiere* el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano. Sin esa evocación resultarían demasiado sombrías las tintas del boceto y el lector

---

[206] "Observou que, para um homem assim dotado, o ato de viajar era inútil; nosso século XX havia transformado a fábula de Maomé e da montanha; agora, as montanhas convergiam sobre o moderno Maomé. Tais ideias me pareceram tão ineptas, tão pomposas e tão vastas em sua exposição, que imediatamente as relacionei à literatura; disse-lhe por que não as escrevia. Previsivelmente, ele respondeu que já o havia feito: esses conceitos, e outros não menos inovadores, figuravam no *Canto Augural*, *Canto Prologal* ou simplesmente *Canto-Prólogo* de um poema no qual trabalhava há muitos anos, sem alarde, sem barulho ensurdecedor, sempre apoiado nesses dois bastões chamados trabalho e solidão. Primeiro, abria as comportas à imaginação; depois, recorria à lima. O poema se intitulava *A Terra*; tratava-se de uma descrição do planeta, na qual, certamente, não faltavam a pitoresca digressão e o elegante apóstrofe".

[207] "Compreendi que o trabalho do poeta não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente, esse trabalho posterior modificava a obra para ele, mas não para os outros".

se vería compelido a cerrar el volumen, herida en lo más íntimo el alma de incurable y negra melancolía"[208] (Borges, p. 621).

Se o projeto de representar a realidade da natureza através da literatura sofre um revés em "O Aleph", o mesmo não se pode dizer da amplificação da narrativa da história. O conto é uma ode à museificação de uma fantasmagoria que desaparece a cada dia e ao tombamento ineficaz de um retrato histórico, que se pretende revelado por todos os ângulos imagináveis. Poucos textos literários demonstram com tanto afinco o sucesso da massificação da indústria historiográfica. "Trataba de una casa que, para mí, aludía infinitamente a Beatriz" (p. 622).

Não entraremos em detalhes aqui sobre como ocorreu a descoberta da potência historiográfica do portal Aleph pelo narrador, o que foi visto, o que foi ocultado, o que foi tocado: "Pero, ¿no es muy oscuro el sótano? La verdad no penetra en un entendimiento rebelde" (p. 623). Se o corpo de Beatriz conheceu o toque incestuoso e proibido de seu primo-irmão, essa estranha sensação poderia ser transferida ao narrador-historiador através da restauração de um retrato de "**pesadas cores (mais intemporal que anacrônico)**", que, repetimos, conseguiu o que nenhum positivista jamais alcançou ao adentrar os temíveis porões da história: o conhecimento das "verdadeiras crueldades" de um desencontro violento, não iluminado pela ética comportada e classista de apartamento. O narrador da história não consegue esconder sua paixão pelo inimigo literato, que lhe ensina a ficcionalizar a partir do resgate da fantasmagoria do corpo de Beatriz Viterbo e de como não se deve "comportar-se" bem ao deitar-se. Parece que Carlos Argentino Daneri está o tempo todo ao seu lado, como um Virgílio, que agora o conduz intensamente para a volúpia (imaginada, sugerida, mas não realizada) de outra configuração do inferno na "realidade". A experiência do Aleph emerge de uma violência física e dessublimada, reescrevendo, na pós-modernidade, os tradicionais mitos fundadores da literatura argentina.

> Reflitamos acerca da correspondência que Dante institui entre o paraíso terrestre e a idade do ouro cujo retorno Virgílio havia anunciado. Isso implica que o paraíso terrestre não seja para Dante uma realidade passada e, como tal, inatingível, mas algo de algum modo por acontecer ou por vir. Seria possível dizer, com efeito, que Dante leva a sério a profecia virgiliana de um retorno da justiça originária sobre a terra e que aquilo que se faz experiência na divina floresta é realização dessa profecia. [...]. A "vida nova" não é apenas a juventude, mas também e sobretudo a experiência amorosa tão eficazmente descrita no *prosimetrum*. Sem prejuízo de interpretações ulteriores, é evidente

[208] "E o que me dizes desse achado, 'blanquiceleste'? O pitoresco neologismo sugere o céu, que é um fator importantíssimo da paisagem austral. Sem essa evocação, as tintas do esboço seriam sombrias demais e o leitor se veria compelido a fechar o volume, com a alma ferida no mais íntimo por uma incurável e negra melancolia".

> que Beatriz [...] tem a ver com a beatitude amorosa que [...] constitui "o fim último" da natureza humana (AGAMBEN, 2022, p. 71, 74).

> Beatriz (yo mismo suelo repetirlo) era una mujer, una niña de una clarividencia casi implacable, pero había en ella negligencias, distracciones, desdenes, verdaderas crueldades, que tal vez reclamaban una explicación patológica. La locura de Carlos Argentino me colmó de maligna felicidad; íntimamente, siempre nos habíamos detestado. […]. La almohada es humildosa — explicó —, pero si la levanto un solo centímetro, no verás ni una pizca y te quedas corrido y avergonzado. Repantiga en el suelo ese corpachón y cuenta diecinueve escalones. Cumplí con sus ridículos requisitos; al fin se fue. Cerró cautelosamente la trampa; la oscuridad, pese a una hendija que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos trasparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph[209] (BORGES, 1949, p. 623-624).

6. 6 Borges contra Marcuse e Rancière

A partir de "O Aleph", Borges, na condição de historiador, desafia a noção de dessublimação positiva de Herbert Marcuse, que é um dos principais teóricos desse conceito estético, além de questionar o conceito de anacronismo proposto por Jacques Ranier. Embora a ideia de anacronismo de Rancière se mostre útil para a crítica literária, ao romper com a linearidade histórica, ela não alcança uma desconstrução mais profunda do conceito de representação da realidade. Para Borges, essa representação, comumente tratada pelos historiadores cientificistas como a verdade última a ser desvelada, não deixa de ser uma construção ilusória, fragmentada e subjetiva, impossível de ser plenamente alcançada.

---

[209] "Beatriz (eu mesmo costumo repeti-lo) era uma mulher, uma menina de uma clarividência quase implacável, mas havia nela negligências, distrações, desdéns, verdadeiras crueldades, que talvez exigissem uma explicação patológica. A loucura de Carlos Argentino encheu-me de maligna felicidade; intimamente, sempre nos detestamos. [...] 'A almofada é humilde' — explicou — 'mas se eu a levantar um único centímetro, você não verá nem uma pitada e ficará frustrado e envergonhado. Deite esse corpanzil no chão e conte dezenove degraus'. Cumpri com seus ridículos requisitos; por fim, ele se foi. Fechou cautelosamente a tampa; a escuridão, apesar de uma fresta que depois distingui, pareceu-me total. Subitamente, compreendi meu perigo: havia me deixado soterrar por um louco, após me dar um veneno. As bravatas de Carlos transpareciam o íntimo terror de que eu não visse o prodígio; Carlos, para defender seu delírio, para não saber que estava louco, precisava me matar. Senti um confuso mal-estar, que tentei atribuir à rigidez, e não à ação de um narcótico. Fechei os olhos, abri-os. Então vi o Aleph".

É importante também destacar as notáveis diferenças entre os universos realistas de Herbert Marcuse e Borges, apesar de ambos compartilharem uma base teórica comum no conceito de sublime, conforme formulado por Immanuel Kant. Enquanto Marcuse segue uma abordagem mais dialética, buscando um "prazer negativo" como forma de compensar as lacunas da realidade e investigar as potencialidades da imaginação, Borges não se engaja nessa busca. Em vez de preencher essas lacunas por meio de uma perspectiva dialética, Borges propõe uma autonomização da realidade que não se limita à bidimensionalidade da representação. Ele subverte a ideia de uma nova perspectiva compensatória e, ao contrário de Marcuse, não utiliza o sublime como um meio de reconciliação entre a realidade e a imaginação, mas como um terreno de multiplicidade e indeterminação.

Em Marcuse, há uma ênfase significativa na intenção de salvar o mundo por meio da expressão artística ou de um retorno enfático a mitologias da subalternidade. Para ele, a arte se apresenta como um veículo de libertação, capaz de transcender o mundo administrado ao reconectar-se com narrativas suprimidas ou marginalizadas. Borges, por outro lado, não compartilha dessa visão redentora. Em sua obra, ele registra o fracasso de qualquer tentativa de estabelecer uma base ontológica para o resgate do subalterno, pois tal esforço estaria destinado a confrontar a indeterminação inerente à ficção. Para Borges, esse desejo de transcendência está condenado ao fracasso, já que implica desmantelar as máscaras que sustentam a representação da realidade, particularmente nas zonas de contato nas quais a *mímesis* não consiste em uma mera imitação dos fatos narrados, mas em uma potencialização das múltiplas camadas de interpretação e incerteza.

É crucial observar que, para Borges, o resultado desse processo não consiste em uma imagem precisa e concreta de um "outro" moralmente definido pelo esforço de preservação da natureza, tampouco está atrelado à despersonalização da ascese mística ou à redenção materialista da história. A reconciliação entre a arte e as criaturas definidas pelo mito da natureza, incluindo o ser humano, não representa o ponto de chegada no processo de dessublimação historiográfica que propomos em Borges. Em vez disso, Borges revela as limitações e os fracassos inerentes a qualquer tentativa de capturar ou redimir plenamente o subalterno por meio da representação artística. Ele desmascara o caráter ilusório dessas representações, evidenciando a impossibilidade de fixar o subalterno em uma narrativa redentora ou estável.

Nos realismos borgeanos, o conceito de "retorno do oprimido sob o véu da dimensão estética", discutido por Kangussu (2019), não se configura como a finalidade última de um desejo de prazer pelo belo, como é proposto em Marcuse, mesmo quando a violência é

analisada. Pelo contrário, há uma ressonância significativa na capacidade de Borges de amplificar a artificialidade inerente à criação realista, ainda que essa criação se desvincule das perspectivas utópicas amplamente aceitas pelo humanismo. À medida que essa artificialidade se torna excessivamente dessublimada, especialmente na era pós-moderna, ela parece perder gradualmente sua capacidade de alcançar um estado de plenitude sublime, falhando em satisfazer os anseios ontológicos e os ideais éticos mais urgentes das militâncias das esquerdas.

Em contraste com Marcuse, a abordagem de Borges não visa à libertação do mundo administrado por meio de uma estética do prazer. Ao contrário, Borges intensifica a imagem espelhada do horror, revelando as múltiplas realidades e sua quase total impossibilidade de escape. Embora Borges compartilhe, em certa medida, da ideia de uma rebelião estética, ele a realiza por caminhos distintos dos de Marcuse, aproximando-se mais das verdades estéticas ligadas ao horror. Como Marcuse expressa: "A arte encarna as forças de rebelião apenas se está dessublimada: como Forma viva que dá palavra, imagem e som ao inominável, à mentira e seu desmascaramento, ao horror e à libertação dele" (Marcuse *apud* KANGUSSU, 2019). No entanto, em Borges, essa rebelião não resulta necessariamente em libertação; ao invés disso, conduz à confrontação com os limites dialéticos nos quais o horror é representado e ao seu reconhecimento como uma parte distópica, digna de ser ficcionalizada sem os constrangimentos moralistas das elites.

No que diz respeito ao desafio lançado ao conceito de anacronismo formulado por Jacques Rancière (2011), é essencial compreender o papel dessa ideia antes de abordar a segunda parte de "História do guerreiro e da cativa", que revela os desejos sombrios do realismo do jovem Borges. Enquanto o anacronismo de Rancière pode ser mais aplicável a uma perspectiva dialética e positivista, Borges, especialmente a partir de "O Aleph", parece preferir uma noção de intemporalidade ou, mais precisamente, uma negação da temporalidade humana. Essa negação rompe com as noções tradicionais de sincronia e diacronia, ampliando o horizonte do realismo borgeano para além das categorias temporais simplificadas.

Isso sugere que nossa concepção convencional de referencialidade pode ser inadequada para abordar um portal do tempo tão minimalista como o Aleph, tal como evocado por Borges. Não é produtivo partirmos de noções pré-determinadas do que seria sincronia ou diacronia pela linguística, ou mesmo da união indeterminada desses conceitos temporais, que se tornariam irreconhecíveis ao serem dinamizados na expansão do multiverso da ficção.

Embora o anacronismo seja essencial em sua literatura e represente um avanço em relação às modas acadêmicas desde os anos 1960, como a heterocronia de Michel Foucault, Borges parece ultrapassar essas concepções humanistas, ao propor uma a intemporalidade mais

abrangente. Ele enaltece essa ideia no conhecidíssimo "Pierre Menard, autor de *Quixote*", conto de *Ficções*, quando escreve:

> Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardín du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?[210] (BORGES, 1944, p. 450).

Em outro momento de escrita tardia, Borges volta a discorrer sobre o anacronismo de sua vida literária, ao fazer um levantamento realista sobre o valor amoral do legado de sua ficção para as próximas gerações, quando escreve o "Epílogo" (uma mistura de ensaio, ficção, biografia e verbete e enciclopédia) para as *Obras Completas* de 1974:

> A riesgo de cometer un anacronismo, delito no previsto por el código penal, pero condenado por el cálculo de probabilidades y por el uso, transcribiremos una nota de la *Enciclopedia Sudamericana*, que se publicará en Santiago de Chile, el año 2074. Hemos omitido algún párrafo que puede resultar ofensivo y hemos anticuado la ortografía, que no se ajusta siempre a las exigencias del moderno lector. Reza así el texto: […] Hacia 1960 se afilió al Partido Conservador, porque (decía) es indudablemente el único que no puede suscitar fanatismos. […]. El renombre de que Borges gozó durante su vida, documentado por un cúmulo de monografías y de polémicas, no deja de asombrarnos ahora. Nos consta que el primer asombrado fue él y que siempre temió que lo declararan un impostor o un chapucero o una singular mezcla de ambos. Indagaremos las razones de ese renombre, que hoy nos resulta misterioso. No hay que olvidar, en primer término, que los años de Borges correspondieron a una declinación del país. Era de estirpe militar y sintió la nostalgia del destino épico de sus mayores. Pensaba que el valor es una de las pocas virtudes de que son capaces los hombres, pero su culto lo llevó, como a tantos otros, a la veneración atolondrada de los hombres del hampa. Así, el más leído de sus cuentos fue "Hombre de la esquina rosada", cuyo narrador es un asesino. Compuso letras de milonga, que conmemoran a homicidas congéneres. Sus estrofas de corte popular, que son un eco de Ascasubi, exhuman la memoria de cuchilleros muy razonablemente olvidados. Redactó

[210] "Menard (talvez sem querer) enriqueceu, por meio de uma técnica nova, a arte estática e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições equivocadas. Essa técnica, de aplicação infinita, nos convida a ler a *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida*, e o livro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como se fosse de Madame Henri Bachelier. Essa técnica transforma em aventuras os livros mais tranquilos. Atribuir *A Imitação de Cristo* a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce, não seria isso uma renovação suficiente desses suaves conselhos espirituais?".

> una piadosa biografía de cierto poeta menor, cuya única proeza fue descubrir las posibilidades retóricas del conventillo. Los saineteros ya habían armado un mundo que era esencialmente el de Borges, pero la gente culta no podía gozar de sus espectáculos con la conciencia tranquila. Es perdonable que aplaudieran a quien les autorizaba ese gusto. Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar la mitología de un Buenos Aires, que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas[211] (BORGES, 1974, p. 1143-1144).

Borges reconhece os limites temporais inerentes à sua vida literária e percebe que o anacronismo radical presente nas experimentações estéticas é frequentemente interpretado como uma contradição em relação à antiguidade e atemporalidade de seus textos. Essa tensão faz com que as temporalidades do texto e da leitura nem sempre se reconheçam mutuamente, criando um descompasso entre a obra e seu público.

Nesse contexto peculiar, Borges assume a responsabilidade por esse aparente contrassenso e volta seu olhar para o futuro, especificamente para o ano de 2074. Ele compreende que, naquele tempo, as vanguardas possivelmente já terão sido esquecidas, enquanto sua obra continuará atual e relevante. Ao projetar-se para o futuro, Borges busca uma perspectiva capaz de unir diferentes períodos temporais dentro de um horizonte de expectativas que os conecta ao passado. Em vez de enfatizar apenas as presenças anacrônicas de uma obra

---

[211] "Ao risco de cometer um anacronismo, delito não previsto pelo código penal, mas condenado pelo cálculo de probabilidades e pelo uso, transcreveremos uma nota da Enciclopédia Sul-Americana, que será publicada em Santiago do Chile, no ano de 2074. Omitimos algum parágrafo que pode resultar ofensivo e antiquamos a ortografia, que nem sempre se ajusta às exigências do leitor moderno. Assim reza o texto: [...] Por volta de 1960, filiou-se ao Partido Conservador, porque (dizia) é indubitavelmente o único que não pode suscitar fanatismos. [...] A fama que Borges desfrutou durante sua vida, documentada por um cúmulo de monografias e polêmicas, não deixa de nos surpreender agora. Sabemos que o primeiro surpreendido foi ele próprio e que sempre temeu ser declarado um impostor ou um trapaceiro, ou uma mistura singular de ambos. Investigaremos as razões dessa fama, que hoje nos parece misteriosa. Não devemos esquecer, em primeiro lugar, que os anos de Borges corresponderam a uma decadência do país. Era de estirpe militar e sentia nostalgia pelo destino épico de seus antepassados. Pensava que a coragem é uma das poucas virtudes de que os homens são capazes, mas seu culto o levou, como a tantos outros, à veneração impensada dos homens do submundo. Assim, o mais lido de seus contos foi "Homem da Esquina Rosada", cujo narrador é um assassino. Compôs letras de milonga que comemoram homicidas congêneres. Suas estrofes de estilo popular, que são um eco de Ascasubi, exumam a memória de facínoras muito razoavelmente esquecidos. Redigiu uma piedosa biografia de certo poeta menor, cuja única proeza foi descobrir as possibilidades retóricas do cortiço. Os autores de *sainetes* já haviam construído um mundo que era essencialmente o de Borges, mas as pessoas cultas não podiam desfrutar de seus espetáculos com a consciência tranquila. É perdoável que aplaudissem aquele que lhes autorizava esse gosto. Seu secreto e talvez inconsciente desejo foi tecer a mitologia de uma Buenos Aires que jamais existiu. Assim, ao longo dos anos, contribuiu sem saber e sem suspeitar para essa exaltação da barbárie que culminou no culto do gaúcho, de Artigas e de Rosas".

do passado em um presente inexistente e sem leitores, ele constrói um diálogo temporal que transcende as limitações históricas imediatas.

A concepção temporal em Borges não obedece aos parâmetros lineares e etapistas com os quais usualmente medimos o tempo. Para ele, o tempo é uma dimensão fluida e não linear, na qual passado, presente e futuro se entrelaçam e influenciam mutuamente. Essa abordagem permite que sua obra mantenha uma relevância contínua, independentemente da época em que é lida. Borges desafia a ideia de que a literatura deve estar ancorada em um tempo específico, propondo que a verdadeira literatura é aquela que consegue dialogar com múltiplas temporalidades. Ao antecipar as leituras futuras de sua obra, Borges não apenas reconhece a transitoriedade das tendências literárias, como também aposta na permanência de temas universais que perpassam sua escrita

O leitor moderno, segundo Borges, é aquele que reconhece de forma consciente a distância temporal entre passado e presente, compreendendo que seu poder de transformar o passado em uma dimensão utópica e imutável da literatura é limitado. Em sua obra, Borges recusa a ideia de uma compensação histórica ou de uma dívida para com o passado. Para ele, o passado é um artifício literário efêmero, o que implica que a literatura não tem obrigação de restaurar uma verdade histórica. Nesse reconhecimento, o leitor moderno assume sua função historiográfica: não como um restaurador do passado, mas como alguém que entende as limitações de reinterpretá-lo. Ao abraçar essa postura, o leitor se recusa a adotar um vínculo moralista e irrestrito com o passado, rejeitando o anacronismo dialético como ferramenta de identidade histórica, e afirmando sua autonomia em relação às exigências morais do presente.

Borges nos convida a perceber que, em vez de olharmos para o passado através de lentes anacrônicas, podemos nos deparar com algo que transcende nossa própria noção de tempo, ancorada em prévias categorias humanistas. Nesse sentido, ele nos leva a refletir sobre como os limites de nossa percepção temporal influenciam a interpretação das narrativas e das realidades que elas consubstanciam. Ao dar destaque a essa abordagem da intemporalidade, Borges amplia o escopo da discussão e nos incita a questionar as estruturas conceituais convencionais que usamos para entender a distância temporal em sua literatura.

Assim, entendemos que Borges vai além do conceito de anacronismo proposto por Jacques Rancière, apesar de sua inegável qualidade para compreender melhor as relações temporais entre a história e a literatura, especialmente no campo da historiografia científica. Enquanto Rancière propõe o anacronismo como ferramenta para romper com a linearidade histórica e revelar novas possibilidades interpretativas, Borges ultrapassa essa noção ao propor

a intemporalidade como forma de dissolver as fronteiras temporais e criar uma narrativa que existe fora dos limites convencionais do tempo humanista.

> A verdade da literatura estaria no erro do infinito. O mundo onde vivemos, tal como vivemos, é felizmente limitado. Bastam-nos alguns passos para sair de nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida. Mas suponhamos que, nesse espaço estreito, de repente obscuro, de repente cegos, nós nos perdêssemos. Suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico: não é mais de quatro passos, não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais. Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe" (BLANCHOT, 2005, p. 136-137).

Em "El Aleph", o historiador borgeano, desafiando a interpretação de Blanchot, confronta o infinito ao transformar o espaço restrito do quarto e da cama, assim como a história tradicional dos historiadores, em uma verdade literária. Na leitura que propomos do conto, esse historiador reconhece os limites ilusórios do infinito ao tentar quantificar e delinear o potencial de expansão desse "quarto epistemológico" em direção às profundezas do realismo histórico. Contudo, enfrentamos aqui um desafio ainda mais radical: resgatar essa materialidade sem reduzir o ato historiográfico a uma revisitação anacrônica constante do tempo presente, que frequentemente vem acompanhada de demandas morais e ontológicas em relação ao passado.

Dessa forma, Borges demonstra uma compreensão dos limites ilusórios impostos pelo humanismo à capacidade de medição e determinação dos domínios de ação do sujeito, especialmente no que se refere à sua habilidade de transcender o espaço restritivo do existencialismo materialista. Em outras palavras, Borges reconhece que a ideia de infinitude, no contexto humanista, muitas vezes, se revela mais como uma ilusão melancólica de seu espelho realista. Mesmo quando um historiador menos tradicional propõe buscar novos horizontes e expandir seus limites, frequentemente se encontra aprisionado na exigência da eterna atualização do presente, estando sujeito às restrições impostas por seu tempo, seus pares e pelo contexto circundante.

Em oposição ao anacronismo dialético, que insiste em submeter o passado às exigências do presente, nossa tese argumenta que a narrativa de Borges em "El Aleph" nos mostra como a ficção, ao transcender os limites da existência e escapar das dicotomias de bem e mal, revela o

tempo como uma força estética, marcada pela permanência do horror. Essa percepção do tempo não é mediada por lentes morais que busquem sublimar o belo, agora dessublimado pelos novos realismos. Esses novos realismos reconfiguram e redefinem as hierarquias e valores na crítica e na historiografia, confrontando o antigo realismo, que ainda busca redenção e se coloca como uma face subalterna de um retrato eterno e vitorioso em uma história da literatura identitária e ontoteleológica, destinada a normatizar os rumos futuros da crítica. "Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz"[212] (BORGES, 1949, p. 628).

A análise do resgate da memória de Beatriz Viterbo permite uma reavaliação do modelo identitário como uma teleologia aplicável a uma das mais ricas teorizações do realismo na história da literatura latino-americana. Mas será que esse modelo se enquadra na ficção de Borges? Ao considerar o conceito de anacronismo de Jacques Rancière (2011), percebemos que ele oferece poucas ferramentas úteis para o historiador da literatura borgeano que estamos investigando, ainda que seja através de um "leve anacronismo", como já discutimos anos atrás. Isso ocorre porque, para Rancière, "o anacronismo diz respeito à verdade da poesia antes de se ligar à verdade do cientista" (RANCIÈRE, 2011, p. 25). Essa perspectiva impõe uma separação rígida e determinista entre as temporalidades da ficção e da história tradicional, que frequentemente tenta alcançar um estatuto científico, embora com resultados quase sempre insatisfatórios, apesar de a consideramos mais frutífera do que a defesa irrestrita do positivismo. No entanto, essa separação drástica não parece particularmente útil para a perspectiva de um historiador da pós-modernidade como Borges.

Borges tem uma clara percepção da verdade realista que almeja através da "historiografia" dita científica, compreendendo suas trapaças e jogos racionais, e faz praticamente o oposto do que propõe a cartilha do filósofo francês. Rancière afirma: "Quanto mais nos aproximamos do presente, menos podemos inventar, pois a invenção ficcional se aproxima de um limite: a mentira verificável" (RANCIÈRE, 2011, p. 25). Em "O Aleph", a modernidade histórica abre justamente a possibilidade de uma invenção literária através da dissolução da identidade, consequência da intensificação da pesquisa histórica e da crítica à busca de uma verdade literária que tenta, a todo custo, resgatar uma memória salvacionista e naturalizada. Nesse processo, a identidade de Beatriz, que em Dante aparece quase como uma

[212] "Existe esse Aleph no íntimo de uma pedra? Vi-o quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz".

essência intocável, é desmistificada e dessublimada quando confrontada pelo presente da pós-modernidade, que potencializa sua ficção.

Mas, ao contrário do que se possa pensar, a "mentira verificável" — ou seja, os elementos ficcionais que podem ser confrontados e examinados pelos instrumentos da história tradicional, considerada científica — enriquece profundamente a ficção historiográfica de Borges. Sua obra frequentemente incorpora referências históricas e culturais que, embora aparentem veracidade, são habilmente manipuladas para criar camadas adicionais de significado. Essa interseção entre o factual e o imaginário não apenas desafia as percepções do leitor sobre a verdade histórica, mas também expande o potencial interpretativo da narrativa literária.

No entanto, a descontinuidade da sucessão temporal em Borges não se confunde com a "vitória do acronismo ficcional" proposta por Jacques Rancière (2011). "Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de acronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com 'ele mesmo'" (p. 49). Ele argumenta que o "acronismo" historiografia e na arte funciona como uma ferramenta para romper com a linearidade temporal imposta pelo discurso histórico tradicional através do anacronismo. Ele sugere que a percepção do tempo presente com o discurso cientificista da história cria um bloco monolítico que deve ser rompido pela descontinuidade "acrônica", permitindo novas formas de compreensão da expressão artística e historiográfica.

Em contraste, Borges utiliza a descontinuidade temporal de maneira distinta. Em suas narrativas, o tempo não é linear nem está submetido a uma sequência cronológica rígida; ao contrário, ele é frequentemente cíclico, labiríntico ou simultâneo. Contudo, essa abordagem não implica a adoção de um "acronismo" soberano na ficção. Borges não busca simplesmente subverter a ordem temporal dialeticamente para romper com a tradição histórica ou artística. Em vez disso, ele averigua a natureza complexa e multifacetada do tempo histórico, questionando nossas percepções e crenças sobre seu essencialismo e funcionamento.

Enquanto Rancière vê o "acronismo" como um ato deliberado de ruptura com a temporalidade estabelecida, visando desafiar e reconfigurar as estruturas narrativas e historiográficas existentes, o Borges historiador está mais interessado em revelar a intemporalidade como uma característica inerente do pós-humanismo. A intemporalidade em Borges não é a negação do tempo, mas a exposição de sua natureza intrinsecamente fluida e paradoxal, ainda mais potencializada. Seus textos frequentemente apresentam situações em que

passado, presente e futuro se sobrepõem ou se confundem, mostrando a impossibilidade de delimitar quaisquer fronteiras temporais absolutas.

É crucial, portanto, diferenciar o "acronismo" da intemporalidade. O "acronismo", conforme discutido por Rancière, é a desconexão deliberada com a ordem cronológica estabelecida, um instrumento para questionar e desestabilizar narrativas históricas científicas. Já a intemporalidade em Borges representa a coexistência simultânea de múltiplas temporalidades, sem hierarquia ou linearidade definidas. Enquanto o "acronismo" atua como um gesto de ruptura e contestação de categoria estanques, a intemporalidade borgeana emerge como uma reflexão ainda mais profunda sobre a natureza subjetiva e construtiva do tempo histórico.

Ademais, em Borges, não há uma crença irrestrita na eternidade de qualquer tempo ontológico, seja ele do passado, presente ou futuro. Sua ficção frequentemente demonstra ceticismo em relação à ideia de um tempo absoluto ou imutável. Em vez de afirmar a soberania de um determinado momento temporal, Borges mostra como nossas experiências e memórias moldam a compreensão do tempo progressivo, sugerindo que esse é, em grande medida, uma construção heterodoxa da narrativa e não tanto um abandono da referencialidade, como demonstra sua ficcionalização dos instrumentos ditos científicos e da linearidade tradicional da história, mesmo que seja para subvertê-los posteriormente, quando se adentram em outros portais.

6. 7 A matriz nietzschiana

Para que o "acronismo" de Rancière se manifestasse na ficção de Borges, a busca pela cientificidade na história teria que ser diametralmente oposta e dialética à revelação do fictício nos fluxos temporais da literatura. Esse não é o Borges historiador que procuramos. Borges não vê a história dos historiadores como uma busca incessante e compensatória do tempo presente, que concebe as temporalidades literárias como simplesmente anacrônicas ou deslocadas no tempo. Por outro lado, o historiador em Borges também não adere à crença absoluta na eternidade do tempo presente, como Rancière atribui à escrita da história anacrônica. Em vez disso, Borges aproxima-se das possibilidades estéticas que capturam nuances do "eterno retorno", em consonância ou em oposição a Nietzsche. Isso introduz uma dinâmica mais desafiadora às críticas moralistas do que a superficialidade dos projetos historiográficos que

simplesmente copiam e reivindicam antigas alegorias anacrônicas do belo como se fossem fontes de inovação. Mesmo que isso possa começar a sensibilizar alguns críticos do cientificismo e do identitarismo, ao trazer à tona uma perspectiva que, até recentemente, era considerada proibida entre os historiadores acadêmicos, ainda preferimos acreditar que Borges é um historiador de matriz claramente nietzschiana.

> É preciso dar a essas fórmulas um sentido teórico forte. Elas nos dizem o seguinte: para que a história seja ciência, isto é, para que lhes advenha algo da eternidade, é preciso que seu tempo se assemelhe o máximo possível à eternidade. E como um tempo se assemelha à eternidade? Sendo um puro presente. Para que o tempo seja resgatado, é preciso que ele seja um puro presente, um princípio de copresença dos sujeitos históricos. É preciso que os sujeitos históricos "se assemelhem" a seu tempo, isto é, como princípio de sua copresença. Duas condições caminham juntas: um tempo que é princípio, não de sucessão, mas de simultaneidade, de copresença; seres que se assemelham ao seu tempo (ao princípio de sua copresença) e não ao seus pais (ao princípio de sucessão), seres definidos não pelo acaso das sucessões, carnais e intelectuais, mas pela contemporaneidade com seu "tempo"; seres que carregam o seu tempo em seus corpos, em todos os seus modos de ser e fazer, e que o carregam na alma sob o nome de crença (RANCIÈRE, 2011, p. 35-36).

Em oposição à ideia de eternidade, nosso historiador Borges defende a sucessão temporal através do conceito de "eterno retorno". Já alcançamos o ponto em que o portal do Aleph, mediante a exposição pública do epitáfio de Droctulft – que poderia pertencer a qualquer um –, abre caminho para o autorretrato liberal do menino Borges. Contudo, antes de adentrarmos essa perspectiva, é necessário esclarecer como ocorre a materialização das partículas que retornam do passado. Essas partículas não se movem em direção a um presente eterno, mas permanecem conectadas, como uma moeda temporal de múltiplas faces, a ser aberta em um tempo ainda não completamente realizado, nem no passado, nem no futuro.

Entre os estudiosos de Borges, há um debate acalorado sobre a influência do conceito de eterno retorno de Nietzsche em sua obra. Discute-se também se a submissão do espaço à temporalidade impacta a estrutura de sua narrativa, e se a argumentação de Georg Cantor contra o eterno retorno de Nietzsche, presente em alguns ensaios de Borges dos anos 1930, permanece relevante em sua fase de maturidade. Isso é especialmente notável, considerando que personagens icônicos como Funes, o memorioso e Pierre Menard incorporam profundamente o conceito de eterno retorno nietzschiano. Nossa hipótese deve levar em conta essa questão, pois

elementos metafísicos que se dessublimaram na historiografia de Paulo, o Diácono, ressurgem e complicam ainda mais a noção de modernidade com a qual lidamos, à medida que nos adentramos no deserto argentino — ou na promessa de um mundo literário a ser construído — através das violências rememoradas pela avó Fanny Haslam contra as mulheres.

Borges, então, volta sua atenção para as notáveis abordagens do matemático Georg Cantor e de Nietzsche sobre o conceito do "eterno retorno" e sua relação com a eternidade, revelando suas perspectivas divergentes. Nossa análise da historiografia do conto "História do guerreiro e da cativa" torna-se relevante ao observarmos como a estética de Borges busca conter a eternidade do tempo, ao mesmo tempo em que reconhece o humanismo intrínseco a essa categoria conceitual e procura transcender suas limitações. Para tal, utiliza-se uma *mímesis* que, apesar de tudo, não descarta a problemática do evento historicamente realizado, mesmo em sua aparente impossibilidade.

Teoricamente, o que isso significa? Perguntamo-nos se o que ocorreu repetidas vezes continuará a se desdobrar da mesma forma no contexto desafiador e inóspito do deserto argentino ou latino-americano, que frequentemente resiste às teorizações e favorece as facetas mais unilaterais e simplistas do realismo. No entanto, no universo de Borges, a história não se repete como uma mera farsa da fantasia política dos homens, nem como uma simples representação de uma realidade condensada em eventos idênticos ou similares. Sob essa ótica, um evento finito que se manifesta de maneira despojada ou até mesmo despudorada (patética) pode desestruturar qualquer pretensão de eternidade associada ao bem ou ao mal. Assim narra Borges em *História da eternidade* (1936):

> El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse. De nuevo nacerás de un vientre, de nuevo crecerá tu esqueleto, de nuevo arribará esta misma página a tus manos iguales, de nuevo cursarás todas las horas hasta la de tu muerte increíble. Tal es el orden habitual de aquel argumento, desde el preludio insípido hasta el enorme desenlace amenazador. Es común atribuirlo a Nietzsche[213] (BORGES, 1936, p. 385).

[213] "O número de todos os átomos que compõem o mundo é, embora desmesurado, finito, e só capaz, como tal, de um número finito (embora também desmesurado) de permutações. Em um tempo infinito, o número de permutações possíveis deve ser alcançado, e o universo tem que se repetir. Novamente nascerás de um ventre, novamente crescerá teu esqueleto, novamente esta mesma página chegará às tuas mãos iguais, novamente viverás todas as horas até a de tua morte incrível. Tal é o curso habitual desse argumento, desde o prelúdio insípido até o enorme desenlace ameaçador. É comum atribuí-lo a Nietzsche".

É importante salientar que Borges tenta refutar essa argumentação de Nietzsche — "empresa de que ignoro si soy capaz". Para isso, ele revela a interseção com a teoria dos conjuntos transfinitos de Georg Cantor, que analisa diferentes tipos de infinitude, abrangendo várias magnitudes e profundidades do infinito. Borges se esforça para incorporar as categorias matemáticas de Cantor em seu próprio repertório estético, fundindo-as com uma abrupta queda da sublimação do eterno retorno delineado por Nietzsche. Isso culmina em uma teorização singular sobre como temas recorrentes em sua obra, como a violência contra a mulher, podem se manifestar não de maneira idêntica e redentora, mas de forma única e peculiar em uma nova história da literatura, que ele está construindo a duras penas na "nadería" teórica.

> Ignoro si mi lector está convencido; yo no lo estoy. El indoloro y casto despilfarro de números enormes obra sin duda ese placer peculiar de todos los excesos, pero la Regresión sigue más o menos Eterna, aunque a plazo remoto. Nietzsche podría replicar: "Los electrones giratorios de Rutherford son una novedad para mí, así como la idea —tan escandalosa para un filólogo— de que pueda partirse un átomo. Sin embargo, yo jamás desmentí que las vicisitudes de la materia fueran cuantiosas; yo he declarado solamente que no eran infinitas". Esa verosímil contestación de Friedrich Zarathustra me hace recurrir a Georg Cantor y a su heroica teoría de los conjuntos. Cantor destruye el fundamento de la tesis de Nietzsche. Afirma la perfecta infinitud del número de puntos del universo, y hasta de un metro de universo, o de una fracción de ese metro. La operación de contar no es otra cosa para él que la de equiparar dos series. Por ejemplo, si los primogénitos de todas las casas e Egipto fueron matados por el Ángel, salvo los que habitaban en casa que tenía en la puerta una señal roja, es evidente que cuántos se salvaron como señales rojas había, sin que esto importe enumerar cuántos fueron. Aquí es indefinida la cantidad; otras agrupaciones hay en que es infinita. El conjunto de los números naturales es infinito, pero es posible demostrar que son tantos los impares como los pares[214] (BORGES, 1936, p. 385-386).

[214] "Não sei se meu leitor está convencido; eu não estou. O indolor e casto desperdício de números enormes produz, sem dúvida, aquele prazer peculiar que todo excesso traz, mas a Regressão continua mais ou menos Eterna, embora em um prazo remoto. Nietzsche poderia replicar: 'Os elétrons giratórios de Rutherford são uma novidade para mim, assim como a ideia —tão escandalosa para um filólogo— de que se possa partir um átomo. No entanto, eu jamais neguei que as vicissitudes da matéria fossem numerosas; eu apenas declarei que não eram infinitas'. Essa verossímil contestação de Friedrich Zaratustra me faz recorrer a Georg Cantor e sua heroica teoria dos conjuntos. Cantor destrói o fundamento da tese de Nietzsche. Ele afirma a perfeita infinitude do número de pontos no universo, e até mesmo de um metro de universo, ou de uma fração desse metro. Para ele, a operação de contar não é outra coisa senão equiparar duas séries. Por exemplo, se os primogênitos de todas as casas do Egito foram mortos pelo Anjo, exceto aqueles que habitavam casas marcadas com um sinal vermelho na porta, é evidente que se salvaram tantos quantos sinais vermelhos havia, sem que seja necessário enumerar quantos foram. Aqui a quantidade é indefinida; há outras agrupações em que ela é infinita. O conjunto dos números naturais é infinito, mas é possível demonstrar que há tantos ímpares quanto pares".

Nesse ponto, parece que a disputa entre Cantor e Zaratustra já estava resolvida. Mas não nos enganemos. Em Borges os duelos não se resolvem tão facilmente. Borges menciona um texto de Nietzsche de 1883, em que o filósofo questiona se uma aranha que rastejava sob a luz da lua e um homem cochichando no portão não compartilharam o mesmo tempo/espaço em algum momento do passado. Borges também ressalta a genealogia dos estoicos, na qual o universo é periodicamente consumido pelo fogo de Zeus, apenas para ressurgir novamente da aniquilação e repetir a mesma história. "De nuevo se combinan las diversas partículas seminales, de nuevo informan piedras, árboles y hombres — y aun virtudes y días, ya que para los griegos era imposible un nombre sustantivo sin alguna corporeidad. De nuevo cada espada y cada héroe, de nuevo cada minuciosa noche de insomnio"[215] (BORGES, 1936, p. 387).

No mesmo texto, Borges destaca que a temporalidade histórica da modernidade, desde Santo Agostinho, começou a rejeitar a doutrina do eterno retorno dos antigos, agora marcada pelo sacrifício temporal trazido pela crucificação do "homem", que começa a sinalizar o início de uma nova concepção de tempo não medida apenas pela circularidade metafísica. "San Agustín se burla de sus vanas revoluciones y afirma que Jesús es la vía recta que nos permite huir del laberinto circular de tales engaños" (p. 388). Segundo Borges, séculos depois, o utilitarista John Stuart Mill argumenta que a repetição periódica da história pode até ser concebível, mas não ancorada pelos pressupostos da "verdade". Nietzsche, por sua vez, não ignorou esses predecessores, mas lança outras perspectivas ao debate.

Assim, Borges parece perceber que as categorias racionais não conseguem abranger muito bem o formalismo estético do conceito de eterno retorno. Já tentou uma análise através da física atômica de Rutherford, mas sem muito convencimento, e, portanto, passa a recorrer a uma "clave de carácter gramatical, quase diré sintáticos" (p. 388). Terá muito sucesso? Se a metafísica é um gênero da literatura fantástica, Borges recorre a recursos da linguagem para desafiar uma doutrina filosófica antiga, já refutada categoricamente pela ciência moderna. Ele emprega esse tipo de argumentação frequentemente, colocando em pé de igualdade epistemologias que não se comunicam facilmente, como a teoria científica e a poética ensaística. Há algo perturbador para Borges na ideia do eterno retorno encontrado em fábulas, diversões, medos e pesadelos analisados pela filosofia moral de Nietzsche, pois ela transcende uma medição meramente matemática da forma, agora, portanto, melhor captável pela sintaxe poética do ensaio filosófico do alemão.

---

[215] "Novamente se combinam as diversas partículas seminais, novamente informam pedras, árvores e homens — e até virtudes e dias, já que para os gregos era impossível um substantivo sem alguma corporeidade. Novamente cada espada e cada herói, novamente cada minuciosa noite de insônia".

Dessa maneira, para Borges, que desmistifica conceitos ontológicos e teorias metafísicas, é fundamental retirar o eterno retorno da narrativa anacrônica e egocêntrica em primeira pessoa de Zaratustra, que não reconhece as contribuições dos "outros" para expandir seu âmbito de compreensão. Nietzsche, o próprio autor do conceito, teria burlado "de la tesis pitagórica de que la historia se repite ciclicamente" (p. 388). Borges destaca na teoria do filósofo alemão o instante em que o eterno retorno é revelado como um raio que dura milésimos de segundos, enquanto em nossa percepção humana, parece se estender por bilhões de anos ou simplesmente na mera ausência de tempo. Isso refuta a ideia de imortalidade de um "eu" ontológico que paira além do tempo, ao ancorá-la na sucessão dos eventos da história e não da natureza.

> Nietzsche quería hombres capaces de aguantar la inmortalidad. Lo digo con palabras que están en sus cuadernos personales, en el *Nachlass*, donde grabó también estas otras: 'Si te figuras una larga paz antes de renacer, te juro que piensas mal. Entre el último instante de la conciencia y el primer resplandor de una vida nueva hay 'ningún tiempo' — el plazo dura lo que un rayo, aunque no basten a medirlo billones de años. Si falta un yo, la infinitud puede equivaler a la sucesión'[216].

Em nossa perspectiva, Borges encara a ideia de uma eternidade cíclica do tempo como algo carregado de horror. Por outro lado, para ele, Nietzsche, que "queria ser Walt Whitman" e "enamorarse de su destino", oferece uma perspectiva singular como uma insólita espécie de "*phármakon*" para a jornada do homem moderno, que vai além de um simples fim de si mesmo através do "salvamento en el amargo hidrato de cloral" (p. 389). Então, perguntaríamos a Borges, se há esperança na história da humanidade. "Siguió un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo" (Ibidem). Para Nietzsche, conforme citado por Borges, a lição mais significativa que se pode extrair "de la idea más horrible del universo" passaria por tentar viver de um modo que "queramos volver a vivir, y así por toda la eternidad". A própria realização da vida deixa um gancho para que ela possa continuar fluindo de maneira diferente, em outra dimensão do universo, talvez não- humana. Borges discorda de Mauthner, que se recusa a

[216] "Nietzsche queria homens capazes de suportar a imortalidade. Digo isso com palavras que estão em seus cadernos pessoais, no *Nachlass*, onde também escreveu estas outras: 'Se você imagina uma longa paz antes de renascer, juro que pensa mal. Entre o último instante de consciência e o primeiro resplendor de uma nova vida, há 'nenhum tempo' — o intervalo dura o que um raio, embora bilhões de anos não sejam suficientes para medi-lo. Se falta um eu, a infinitude pode equivaler à sucessão'".

atribuir qualquer conotação moral à tese do eterno retorno, argumentando que isso nos liberta da imaginação de que os eventos poderiam ocorrer de outro modo. A "história mundial" para Borges requer ainda Além disso, nossa tese defende que o jovem Borges está, de fato, desafiando a própria ética de um realismo determinado pela representação convencional do materialismo dialético. Ele questiona a forma padronizada de abordar o testemunho traumático da violência, ao propor ampliar o restrito quadro de representação por meio de uma reconexão com as complexas relações entre o sublime e a *mímesis*. Nesse sentido, o jovem Borges se torna um pioneiro ao imaginar territórios literários onde o realismo convencional não consegue alcançar grande amplitude, criando um espaço de ruptura altamente provocativo para a história da literatura latino-americana. Em Borges, a ascese mística ou metafísica pode, sim, ser dessublimada, mas isso não significa o fim da política, uma vez que outra ética do fantástico é configurada e continua a movimentar o mundo literário em que está inserida, através da construção de uma ética que vai além do bem e do mal: as "agitaciones atómicas" nietzschianas, ou seja, outras possibilidades de rearranjo de nossa materialidade. Então, Borges acredita, a partir de uma citação de Nietzsche que: "en el instante en que se presenta esa idea, varían todos los colores — y hay otra historia" (p. 390).

Para o nosso propósito, qual é o fundamento da teoria singular do eterno retorno de Nietzsche, especialmente quando, segundo Borges, o filósofo rejeita o conceito de regresso mnemônico e a finitude dos átomos? "Para fundar su tesis, habló de una fuerza limitada, desenvolviéndose en el tiempo infinito, pero incapaz de un número ilimitado de variaciones" (p. 390), explica Borges. O escritor argumenta que Nietzsche recorre a um conceito intrincado de "eternidade anterior" ou "aeternitas a parte ante", ocultando nossa "incapacidad natural de concebirle princípio al tempo". A noção de eterno retorno implica que estamos sempre retornando no tempo, porque carecemos de pontos de referência temporais relacionados a marcos espaciais, e nossa compreensão dos primórdios da criação é imprecisa.

Para Borges, Nietzsche introduz a ideia de que a história é cíclica, e tudo o que ocorreu, está ocorrendo e ocorrerá novamente em um ciclo eterno. Isso implica uma repetição infinita dos eventos e das vidas, um conceito que pode ser perturbador para muitos, como ele sugere ao mencionar o horror associado a essa ideia. Para Nietzsche, a força que impulsiona esse eterno retorno é limitada em suas variações, o que significa que, embora os eventos se repitam, eles ocorrem com nuances e diferenças sutis a cada repetição. Isso também está relacionado à sua rejeição da finitude dos átomos, pois, anteriormente acreditava-se que a matéria é infinitamente divisível e que as combinações de átomos poderiam, teoricamente, gerar uma variedade infinita de configurações.

Por conseguinte, Borges destaca o conceito de “eternidade anterior” que Nietzsche utiliza para fundamentar sua teoria. Isso se refere à ideia de que, dada a infinitude do tempo, não podemos conceber um ponto de partida, um início absoluto. Portanto, o eterno retorno implica que o tempo não tem um começo nem um fim, o que pode ser uma noção difícil de apreender para a mente humana. Dessa forma, a singular teoria do eterno retorno nietzschiana sugere que a história pode ser cíclica, mas com eventos repetindo-se infinitamente com variações sutis. Ela desafia nossa compreensão convencional do tempo, sugerindo que ele não tem um início nem fim definidos. Por isso, defendemos que essa perspectiva, como analisada por Borges, levanta novas perspectivas sobre a compreensão do realismo em sua ficção, como estamos investigando nessa tese.

Para isso é importante ressaltar que, conforme observado por Borges, Nietzsche não baseia sua teoria do eterno retorno nos princípios da dialética, mas nas leis físicas da termodinâmica, especificamente na conservação da energia dos corpos. Mas o que isso significa? Para compreender essa perspectiva no interior da ficção, é importante examinar a analogia que Borges propõe: “Basta proyectar una luz sobre una superficie negra para que se convierta en calor. El calor, en cambio, ya no volverá a la forma de luz. Esa comprobación, de aspecto inofensivo o insípido, anula el ‘laberinto circular’ del Eterno Retorno” (p. 391). Essa analogia nos leva a um ponto crucial da teoria nietzschiana: a ideia de que a energia é conservada, mas ela se transforma e não retorna ao seu estado anterior. Isso contradiz a concepção de um retorno absoluto, em que tudo se repete exatamente como antes. Para Nietzsche, o eterno retorno implica uma recorrência de eventos, mas com variações sutis e irreversíveis, semelhante à transformação da luz em calor.

Dessa maneira, Borges, como teórico da história, nos concede insights valiosos para continuarmos a analisar sua obra e a formular novas hipóteses que raramente são abordadas por seus comentadores. Ele reconhece que a energia da matéria no universo se divide entre a primeira lei da termodinâmica, que afirma que o universo possui uma energia constante, e a segunda lei, que permite “la incomunicación, la desorden”. Esses princípios constituem o equilíbrio da entropia. No entanto, em Borges, esse equilíbrio “compensatório” e dialético entre os corpos é difícil de ser alcançado teleologicamente. “Una vez igualadas las diversas temperaturas, una vez excluida (o compensada) toda acción de un cuerpo sobre otro, el mundo será un fortuito concurso de átomos” (p. 391).

Em nosso ponto de vista, o destaque desse movimento rumo à “perda de calor” dos corpos celestes, no qual “el universo minuto a minuto se hace invisible” configura-se como a própria possibilidade da vida na criação estética. Isso tem implicações profundas para nossa

interpretação do conto “História do guerreiro e da cativa”. Em nossas hipóteses, para Borges, a progressão teleológica rumo ao “calor equilibrado, inmóvel e uniforme” entre passado, presente e futuro, entre civilização e barbárie, devido à submissão da ficção às leis da dialética, reafirmaria apenas a morte e o fim da história em sua obra, em vez da possibilidade de um novo rearranjo de átomos em outro espaço e em outra temporalidade. Em suma, a teoria do eterno retorno de Nietzsche, baseada na conservação da energia e na transformação irreversível, desafia a ideia de um retorno absoluto e exato, como também a ideia de duplo dialético entre partes complementares. Borges amplia essa reflexão ao repercutir as implicações dessa teoria em suas próprias obras, sugerindo que a história, quando submetida às leis da termodinâmica, e interpretada segundo a teoria do eterno retorno nietzschiana, pode levar ao início de uma nova estrutura narrativa, em vez de um ciclo infinito da repetição dialética do plágio.

6. 8 A presença intemporal do “*enfant terrible*”

Todos sabemos que Borges não simplifica a experiência do leitor; ao contrário, ele a leva ao limite da fadiga e da perplexidade. Em sua intricada ficcionalização do processo de ilegibilidade — que pode ser considerado seu superpoder, algo sobre-humano — ele demonstra desde cedo, em suas obras, traços autobiográficos de alguém nascido com uma paixão voraz pela leitura, uma característica extraordinária alcançada por poucos.

À primeira vista, parece que Borges abandona o chamado da vida cotidiana e o movimento frenético das ruas para se tornar um leitor de dedicação exemplar, quase puritana, imerso na biblioteca majoritariamente composta por livros em inglês de seu pai, Jorge Guillermo Borges. No entanto, essa impressão é enganosa. Dois impulsos mais concretos o guiam com firmeza e potência através desse labirinto de textos, rompendo a estrutura de mundos solidificados sobre os alicerces morais de um confinamento feito estritamente de papel. Como destaca Clément Rosset: “É justamente isto que pressente e teme o herói romântico: que não queimem o meu duplo, porque não sou nada fora dele e só existo no papel. Queimar o duplo é, ao mesmo tempo, queimar o único. Temor justificado num certo sentido: não que o indivíduo seja de papel, mas porque ele é incapaz de tornar-se visível — enquanto único — em outro lugar que não no papel” (ROSSET, 2008, p. 113).

Por um lado, Borges sente-se compelido a realizar o que seu pai jamais conseguiu: tornar-se um escritor de sucesso, possivelmente um ícone de primeira grandeza da nação e da pós-modernidade. Por outro lado, ele se vê preso a uma linhagem supostamente “heroica”

criada pela mitificação de sua mãe, Leonor Acevedo. Esse conflito interno levanta a questão: como o resultado desse anti-heroísmo poderia funcionar como uma fonte constante de materialidade para sua história da literatura? Desde cedo, Borges busca encontrar sua própria expressão, em uma tentativa de equilibrar a pressão para atender às expectativas sublimes da linhagem paterna com a necessidade de libertar-se das sombras realistas, astutas e controladoras da linhagem materna. Esse dilema começa a moldar sua jornada literária, enraizada em um exílio permanente da configuração absoluta do sublime, pois ele precisará atravessar densas barreiras e nunca se contentar com limites e fronteiras epistemológicas estritas. Desde o início, nada é fácil para o menino Borges.

Nesse percurso intrincado, a oralidade de sua avó inglesa, Fanny Haslam Borges, desempenha desde sua primeira infância um papel crucial na conexão entre os mundos da imaginação e da história, do privado e do público, da América e da Europa. Além disso, essa influência introduz o menino Borges ao prazer de imaginar a intimidade do "outro", expondo-o à percepção da justa medida e ao preço a ser pago por transgredir o estrito perímetro que norteava sua casa, seu corpo e sua mente. Isso desafia a rígida educação puritana que havia recebido, não com o objetivo de negá-la completamente, mas de incorporá-la e expandir sua compreensão de um possível realismo vinculado a um formalismo austero e incomum no panorama da literatura latino-americana.

Percebemos que, assim como na teoria sociológica de Max Weber, o menino Borges reconhece imediatamente o valor monetário e pragmático de sua abordagem literária. Ele barganha a metafísica, utilizando sua literatura como moeda de troca no incipiente mercado simbólico das letras periféricas, conforme poderíamos delinear através da teoria de Pierre Bourdieu. Em nossa teorização, sua "ética protestante" literária manifesta-se como um reduto de resistência, um autorretrato que se expõe como um bastião de austeridade formal no contexto triunfante de um imaginário maravilhoso-naturalista que caracterizava a soberania do romantismo nacionalista, tanto na história como na literatura.

Dessa forma, Borges, reconhecido mestre na manipulação da forma literária, abraça a austeridade como um objetivo estético, característica que pode ser relacionada à sua herança protestante. Ele adota um formalismo sólido e econômico que se entrelaça harmoniosamente com a estrutura de seus textos, sem a intenção de restringi-los ou confiná-los a um contexto histórico fixo ou a uma mera página em branco de um livro vanguardista, que pregasse um manifesto de que tudo é possível no novo. Dessa maneira, Borges evita a tentação de se perder na exuberância da mística barroca, comumente associada ao ambiente da moral católica ibero-americana.

No entanto, ocasionalmente, ele busca momentos de fuga e transgressão dentro do aparente controle de sua rígida estrutura formal. Nesse sentido, o jovem/menino Borges não adota integralmente a ontologia da tradição formalista de matriz puritana, como poderíamos supor em uma primeira leitura. Embora valorize a forma, ele demonstra uma preferência por um conteúdo encontrado com mais espontaneidade nas epopeias gregas e nos conflitos históricos das guerras civis latino-americanas. Esse paradoxo revela um escritor que, apesar de sua disciplina formal na escrita estética, está profundamente engajado com temas universais e históricos.

Para o Borges historiador que estamos defendendo, a ascese derivada do puritanismo também se revela como uma fonte de resistência ética e política diante do que chamamos de representação hegemônica do realismo. Ao invés de simplesmente reproduzir modelos preestabelecidos do naturalismo americano, ele utiliza essa austeridade da forma puritana para questionar e subverter as convenções literárias de sua época. Podemos afirmar que, mesmo sem adotar uma abordagem plenamente vanguardista, pois se definia como um antivanguardista, Borges propõe um novo estilo de escrita ascético e liberal, entrelaçado a um singular materialismo pequeno-burguês no contexto das limitadas experimentações formais e historiográficas do mundo latino-americano.

Portanto, sua obra mostra uma tensão constante entre a forma e o conteúdo. Enquanto mantém uma estrutura rigorosa, Borges investiga temas complexos dos limites do humanismo que desafiam as expectativas morais do leitor. Ele evita os excessos do barroco e do romantismo nacionalista, preferindo uma linguagem precisa que funcione como veículo para profundas reflexões metafísicas e realistas. Essa abordagem permite que ele transcenda as limitações impostas pelas tradições literárias regionais, criando narrativas que são ao mesmo tempo universalmente relevantes e singularmente inovadoras para a renovação da história da literatura latino-americana. Sua herança protestante influencia sua preferência pela austeridade formal, o que não o impede de buscar momentos de inovação e radicalidade. Ao evitar a tentação de se perder na exuberância naturalista do barroco americano e ao desafiar o realismo tradicional, Borges estabelece um novo paradigma na literatura latino-americana, contribuindo significativamente para o desenvolvimento de uma estética que é, ao mesmo tempo, ascética e profundamente engajada com as questões éticas.

> Falando em jargão corrente: a ascese puritana — como toda ascese "racional" — trabalhava com o fim de tornar o ser humano capaz de enunciar

> afirmativamente e fazer valer, em face dos "afetos", seus "motivos constantes", em particular aqueles que ela mesma lhe "inculcava": com o fim, portanto, de educá-lo como uma "personalidade", neste sentido da psicologia formal. Poder levar uma vida sempre alerta, consciente, clara, ao contrário do que se fala em muitas das representações populares, era a meta; eliminar a espontaneidade do gozo impulsivo da vida, a missão mais urgente; botar ordem na conduta de vida de seus seguidores, o meio mais importante da ascese. [...]. A ascese lutou do lado da produção da riqueza privada contra a improbidade, da mesma forma que contra a avidez puramente impulsiva — condenando esta última com os nomes de *covetousness* {cobiça}, *mamonismo* etc.: a ambição de riqueza com o fim último de ser rico. Pois enquanto tal, a posse de fato era uma tentação. Mas aí a ascese era a força "que sempre quer o bem e sempre faz o mal" {**} — ou seja, o mal no sentido que ela tinha em mente: a posse e suas tentações. Pois, a exemplo do Antigo Testamento e em plena analogia com a valorização ética das "boas obras", ela via, sim, na ambição pela riqueza como fim o cúmulo da culpa, mas na obtenção da riqueza como fruto do trabalho em uma profissão, a bênção de Deus. Eis porém algo ainda mais importante: a valorização religiosa do trabalho profissional mundano, sem descanso, continuado, sistemático, como o meio ascético simplesmente supremo e a um só tempo comprovação o mais segura e visível da regeneração de um ser humano e da autenticidade de sua fé, tinha que ser, no fim das contas, a alavanca mais poderosa que se pode imaginar da expansão dessa concepção de vida que aqui temos chamado de "espírito do capitalismo" (WEBER, 2004).

Muito se discute entre os estudiosos de Borges sobre o papel de sua mãe, Leonor Acevedo de Borges, como guia moral e influência significativa em sua monumentalidade. Alguns argumentam que Borges não teria conseguido produzir sua extensa obra literária sem o controle cuidadoso e a supervisão rigorosa de sua mãe, especialmente após a perda de sua visão. De acordo com relatos de Estela Canto (1991), Leonor Acevedo exercia uma influência abrangente sobre as escolhas pessoais e literárias de seu filho, direcionando suas emoções, sentimentos e, principalmente, os temas literários que considerava mais adequados para um herdeiro das distintas linhagens britânica e *criolla*. Essa orientação visava assegurar que a dedicação à causa literária permanecesse como foco principal de Borges. Pode-se conjecturar que, sem o apoio e a influência de Leonor Acevedo, Borges poderia ter seguido caminhos diferentes, possivelmente desviando-se de seu projeto monumental.

No entanto, é crucial ressaltar que a força literária de Borges começa a se estruturar precocemente na infância, com sua avó desempenhando um papel significativo ao ensinar-lhe a língua inglesa e sua literatura. Ela se torna sua primeira referência intelectual, atuando como a ponte ou o espelho que abre portais temporais para a união de universos que, de outra forma, permaneceriam isolados ou esquecidos. Embora a presença feminina na obra de Borges não seja muito marcante, com exceções de Emma Zunz e Beatriz Viterbo, atuando muitas vezes

apenas como traços formais periféricos, rabiscados apressadamente, sem profundidade para se constituírem como corpos escritos mais substancializados, não devemos esquecer que o menino Borges foi cercado por uma figura matriarcal forte, com raízes ditas "puramente" inglesas, ficcionalizada em "História do guerreiro e da cativa" como a genealogia de seu autorretrato em um elo universal, que garante a teorização do não-lugar como um exílio à ontologia, superando as barreiras de gêneros, identidades, continentes, línguas vernáculas, literaturas nacionais, bem como as convenções morais do bem e do mal.

A análise do escritor e crítico Alan Pauls resgata a dicotomia entre a irônica pretensão de um sangue "puramente" inglês de Fanny Haslam no espaço sul-americano e sua função exemplar de mesclar universos culturais díspares. Ela se destaca como exímia represente da família Borges na efetuação desse projeto de tradução política de uma linguagem vernácula que se desvanece no encontro de mundos. Pauls relata um episódio revelador contado por Borges: "Sob o influxo da obra de Sir Walter Scott, eu, quando criança, perguntei a ele se tinha sangue escocês. Ela respondeu: 'Graças a Deus (*thank goodness!*) não tenho uma gota de sangue escocês, irlandês ou galês" (PAULS, 2004, p. 28)[217]. Pauls também contesta essa "pureza" da linhagem inglesa de Fanny, uma vez que ela parte ao espaço da fronteira, buscando avidamente sua "recaída guerreira" (p. 23), ou seja, um desejo de consumar o encontro com o "outro", através da formação de uma nova linhagem, "mesclada" na periferia do mundo, ao casar-se com um coronel argentino. (p. 23).

Pauls, então, observa que "Fanny é aquela que mistura as linhagens, aquela que articula a tradição livresca com o culto às armas"[218] (p. 29). Ela desempenha o papel de mediadora entre diferentes linhagens culturais que formam a base crítica da obra de Borges, unindo a tradição literária dos livros de língua inglesa ao culto da genealogia militar, destacado principalmente pela memorialística incansável de sua mãe, mantenedora da tradição heroica. Obviamente, isso remete à dicotomia subjacente da fundação da literatura argentina, com a constante permeabilidade das metáforas políticas civilização/barbárie.

Do nosso ponto de vista, há pouca novidade sociológica nessa reformulação celebrada que Alan Pauls realiza da teoria dialética de Ricardo Piglia, na qual "o que está de um lado falta em outro". No final das contas, segundo Pauls, "essa 'mestiçagem' não impedirá, no entanto,

[217] "Borges: bajo el influjo de la obra de sir Walter Scott, yo, de chico, le pregunté si tenía sangre escocesa. Me contestó: 'Gracias a Dios (*thank goodness*!) no tengo ni una gota de sangre escocesa, irlandesa o galesa'".
[218] "Fanny es la que *mezcla* los linajes, la que articula la tradición libresca con el culto de las armas".

que o próprio Borges oponha as duas linhagens de maneira categórica"[219] (p. 29). Contudo, a *mímesis* em Borges é mais complexa, e nem o conceito de dialética de Piglia sai ileso ao tentar determinar sua ficcionalidade. Para nossa abordagem, uma alternativa mais esclarecedora pode ser encontrada na teoria do eterno retorno de Nietzsche. Essa teoria afirma que o passado retorna, mas em uma forma não realizada, não anacrônica e não atualizada. Em vez disso, manifesta-se como uma nova configuração da *mímesis*, moldada pela vontade de potência, com um potencial político ainda não esgotado e que não pode se consolidar como uma moral teleológica da história. Borges, nesse sentido, não adere facilmente ao mundo dos livros, como sugerido por Pauls, sem antes travar uma intensa batalha com as convenções mais simplistas do realismo. Essa escolha, embora enriquecedora posteriormente, carrega consigo perdas, pesares e melancolia. A transformação da história e memória de suas famílias, sejam elas de origem inglesa ou crioula, em literatura não ocorre impunemente e demanda grande esforço para fabricar e mobilizar novas epistemologias que deem conta do que Piglia resume como dialética.

Nesse processo, em vez de buscar anular-se no vazio, a vida estética e seu "encontro" com o "outro" são privilegiados como conceitos de grande relevância, ainda que se realizem mesclando-se às ruínas da natureza dessublimada. Adota-se uma perspectiva na qual a barbárie realista pode promover o (des)encontro entre realidade e ficção na escrita da história, manifestando-se pela autonomia da estética e afastando-se da idealização romântica do gênero subalterno ou da ideologia soberana da identidade. A vida estética do jovem Borges, que ganha maturidade e substância na década de 1940, distanciou-se das abordagens culturalistas predominantes no século XX e subsequente, que romanticamente idealizam o "outro" ou oprimem sua face liberal em nome de uma identidade unificada nos costumes, nação, gênero, região, língua, etc. Borges, ao contrário, enaltece a complexidade da representação do universo, reconhecendo que a verdadeira autonomia estética reside na capacidade de lidar de forma realista com essa complexidade, ao integrar o (des)encontro com uma escrita histórica sublime, que nem sempre corresponde aos anseios moralistas do identitarismo.

Através das narrativas de sua avó, que abrangem tanto romances e contos fictícios ingleses quanto testemunhos e memórias considerados "mais verídicos", oriundos do espaço fronteiriço sul-americano, o menino Borges começa a se familiarizar com um mundo aparentemente "proibido", especialmente a menores, que disponibiliza uma barbárie potente,

[219] "ese 'mestizaje' no impedirá, sin embargo, que el mismo Borges oponga los dos linajes de manera tajante".

pulsante e dionisíaca na ficção. Esse espaço é escassamente visitado no cânone literário de sua época dessa forma, mesmo após a mitologização da gauchesca feita por Leopoldo Lugones e Ricardo Güiraldes. Essas histórias o expõem a encontros temidos, e, muitas vezes, violentos, com o que podemos chamar de "o outro radical", ou seja, a teoria subalterna da autonomia da ficção, que anseia por se fazer ouvir a partir da materialidade dessublimada da autoria.

No entanto, a identidade desse "outro radical", embora enraizada na memória do século XIX, já está profundamente atravessada pelas convulsões da modernidade, tanto nas ruas centrais quanto nas "*orillas*" mais distantes. Não há um tempo que não reconheça a interseção com o outro, como, por exemplo, um tempo progressista, dialético e salvacionista, sobreposto e condenatório, que relega o passado a um anacronismo quando transportado para o presente. Essa concepção é particularmente questionável, uma vez que o próprio anacronismo é inexistente quando subordinado à banalidade sincrônica da dialética. Ao contrário da visão de Ricardo Piglia, que havíamos endossado em nossos escritos juvenis, os *compadritos*, os *gauchos* e os demais personagens que povoam esse espaço subalterno na obra de Borges são profundamente modernos e até pós-modernos. Contudo, eles transitam em uma temporalidade que ainda não foi definitivamente encerrada ou dicotomizada pelas forças simplificadoras da dialética. Essas determinações não têm o poder de prescrever, reduzir ou fixar as narrativas desses personagens, que operam sob a força centrípeta de uma das correntes autonomistas mais poderosas da história da literatura latino-americana.

Em Borges, o século XIX não pôde prever seu término no XX, pois ainda não se realizou nem mesmo no XXI; até hoje, não temos nenhum alinhamento temporal que indique o fim dessa figuração mimética na atualidade. A resistência de nossa tese, que aborda a questão da temporalidade em Borges, a esse restritivo e viciado "outro" dialético, é simbolicamente desbravada no espaço ampliado do exílio que já delineamos em outros textos. No entanto, a descaracterização da ideologia da identidade torna esse elemento notavelmente ainda mais distópico, tornando-o cada vez mais necessário na teoria do fantástico e, consequentemente, proporcionalmente mais fictício.

A grande influência de sua avó, com suas histórias que habilmente transcendem as barreiras entre o real e o imaginário, entre o bem e o mal, estrutura a fundação do pensamento crítico do menino Borges. Esse alicerce molda profundamente a maneira como ele desenvolverá temas amorais intricados, como a alteridade política, que não se limitam a qualquer afirmação de identitarismo. Tudo isso começa a ganhar corpo através da perspectiva de um menino tímido que paga um grande preço por ousar desafiar as fronteiras tradicionalmente fechadas da moralidade epistemológica da crítica hegemônica de esquerda ou de direita. Ele chega com

intensa voluptuosidade, movido por um desejo ardente de ruptura, que frequentemente o conduz a territórios desconhecidos, onde nem sempre é plenamente compreendido.

Além disso, nossa tese defende que o menino Borges está, de fato, desafiando a própria ética de um realismo determinado pela representação convencional do materialismo dialético. Ele questiona a forma padronizada de abordar o testemunho traumático da violência, ao propor ampliar o restrito quadro de representação por meio de uma reconexão com as complexas relações entre o sublime e a *mímesis*. Nesse sentido, o menino Borges se torna um pioneiro ao imaginar territórios literários onde o realismo convencional não consegue alcançar grande amplitude, criando um espaço de ruptura altamente provocativo para a história da literatura latino-americana. Em Borges, a ascese mística ou metafísica pode, sim, ser dessublimada, mas isso não significa o fim da política, uma vez que outra ética do fantástico é configurada e continua a movimentar o mundo literário em que está inserida, através da construção de uma ética que vai além do bem e do mal.

6. 9 Um menino historiador

A forma como a história era tradicionalmente registrada pelos historiadores oficiais da nação, ou romantizada através das memórias idealizadas de sua mãe, não proporciona ao menino Borges um sentimento fácil de pertencimento. Frágil, ele nunca alcançará a mesma heroicidade narrada de seus antepassados. Ele somente sentirá o reconhecimento pleno da potência de sua ficção ao iniciar sua série de visitas aos países anglófonos no final de sua jornada, quando passa a se denominar "último Borges". Ele não se identifica com as narrativas históricas oficiais e familiares que, em grande parte, são transmitidas por seus parentes. À primeira vista, o retorno ao século XIX através da literatura apresenta-se como um imenso vazio a ser preenchido pela planície constante dos "arrabaldes" e por lutas sanguinolentas que não conduzem a um desfecho narrativo, destituído de qualquer romantismo. Portanto, é necessário empreender um árduo esforço para escavar os não-ditos desses textos que celebram a memória heroica, em busca de uma perspectiva temporal alternativa que permita uma compreensão mais nuançada da historiografia através de um projeto de realização de uma autoria sem lugar e subalterna.

Assim, os primeiros contatos do menino historiador com o passado se revelam desoladores ou perturbadores. O que restituir? O que relembrar? Ele depara-se com um passado

grandioso e sublime, inventado como tal, do qual está praticamente excluído. Esse passado não encontra eco em sua experiência incipiente de escrita e tradução, deixando a narrativa histórica quase completamente desprovida de sublimidade quando transportada para a ficção.

Desse modo, Borges não perpetua anacronicamente a narrativa fictícia de seus antepassados no século XX, pois o passado deles não consegue repetir-se da mesma maneira, a não ser como incompletude. Por isso, ele não apresenta uma abordagem etapista da história, na qual uma temporalidade tenta sobressair-se ou dar continuidade a outra. Há um terrível descompasso realista nessa tentativa frustrada de configurar um tempo meramente cíclico e repetitivo ou uma continuação linear da eternidade da heroicidade.

O menino, imerso nos livros, seria fraco demais para pegar em armas. As histórias transmitidas por sua mãe e os registros oficiais da nação não conseguem ressoar como construção de sua própria identidade autoral. Muito menos oferecem uma perspectiva satisfatória do eterno retorno do passado, a não ser como reafirmação de um formalismo melancólico e extremamente cético em relação à sua representação.

Portanto, como um exilado em sua própria história, ele deve partir em busca de uma abordagem mais plural para compreender esse passado irreconhecível. Desafia assim a romantização tradicional da memória heroica de sua família, aproximando-a do que entendemos por crítica dos subalternos.

Nesse contexto, a recusa de Borges em adotar uma abordagem etapista da história mostra sua resistência a forçar o passado dentro de uma estrutura predefinida pelos marcadores sociológicos e políticos da história oficial da pátria. Após o tratado ontológico e autoritário de Lugones em *El payador*, torna-se necessário construir a epopeia da Argentina, mas os personagens de Borges não estão muito dispostos a configurar essa mitologia.

Em vez disso, Borges se empenha em buscar uma compreensão mais significativa de uma história que ultrapasse as limitações impostas por conceitos metafísicos preestabelecidos pelas narrativas lineares da tradição heroico-familiar. Consequentemente, isso evidencia a busca de Borges, enquanto historiador, por uma narrativa da história que almeje ser ainda mais envolvente, pessoal e criativa. Uma narrativa que leve em consideração sua própria experiência estética e perspectiva mimética. Podemos interpretar isso à luz do conceito nietzschiano da "vontade de potência" de um menino que começa impotente em relação aos atos guerreiros dos fantasmas familiares do passado.

Tendo em vista essa proposição, qual seria o impulso fundamental que motiva a ação e o destino humanos, tão raros em suas obras? A forma, a política, a moral, o sexo, o capital, o sonho, o pesadelo? Ao relacionar a noção nietzschiana de potência com a abordagem

historiográfica de Borges, percebemos que sua busca por uma narrativa mais perturbadora dialoga com o desejo de expressar o prolongamento da vontade de suas potências intelectual e criativa, que são tímidas, amedrontadas e nem sempre relacionadas à realidade do tamanho de sua dimensão, mas também extremamente ricas. Nessa busca por uma história realmente tocante e necessária à ficção, Borges está interessado em estabelecer uma conexão sentimental, emocional e ao mesmo tempo patética (páthos + ética) com o passado, em vez de simplesmente relacioná-lo ao contorno de eventos políticos inflacionados por mitologia ontológica. Ele procura criar uma narrativa enriquecida por uma perspectiva dionisíaca, reescrita de forma estranha a partir de uma ascese da forma dessublimada, propícia à austeridade de seu realismo fantástico. Ao mesmo tempo, busca aumentar seu alcance beligerante, alinhando-se com a tradição ensaística que valoriza a subjetividade e a originalidade críticas, rejeitando marcos temporais rígidos e definitivos, bem como julgamentos morais disciplinadores sobre o passado.

No prólogo ao livro de poemas *O ouro dos tigres*, publicado em 1972, o último Borges passa a revisitar em tom pessimista até o venerado Walt Whitmam, fonte de juventude e da vivacidade do verso livre ao longo de sua trajetória, como um escritor cujas "deliberadas enumeraciones no siempre pasan de catálogos insensibles" (BORGES, 1972, p. 1081). Não entraremos agora nas intricadas nuances do humor característico da consumação de seu trágico "estilo tardio". Por sua vez, sua fina ironia evidenciada nessa fase demonstra como o retorno do passado como magia constitui um elemento crucial em sua obra. Nessa fase, o último Borges já havia inclusive feito as pazes com o "ultrapassado" Lugones, principal alvo do arsenal demolidor dos jovens vanguardistas. "Si me obligaram a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó muchas literaturas" (p. 1081).

Entretanto, é notório que essa "liberdade" não é um conceito absolutamente arbitrário em Borges e ainda tenta guiar-se por dois fios condutores que havíamos destacado anteriormente: a preocupação filosófica herdada do pai e o peso da tradição/tradução violenta de seu idioma vernáculo, percebido como "un modo de sentir la realidad, no un arbitrário repertorio de símbolos" (p. 1081). Podemos conjeturar que, mesmo no auge dos seus setenta e poucos anos, Borges ainda está buscando a constante fruição historiográfica desse idioma particular, não apenas argentino, a partir do não-lugar do exílio, que está longe de formar uma identidade planificada que o satisfaça concretamente. "Creio, também, que devemos sublinhar as afinidades de nosso idioma, não seus regionalismos" (p. 1081). Portanto, as primeiras palavras balbuciadas pela tradução do menino Borges têm extrema importância e antecipam as sendas a serem trilhadas em seu "estilo tardio", que se caracteriza pela ficcionalização de um passado que oscila entre a magia e a realidade, o centro e a periferia, a recordação e o

esquecimento. O "estilo tardio" é o momento propício para o começo de um novo dilema idiomático, para a introdução de um novo alfabeto crítico na realidade da ficção. "En el principio de los tiempos, tan dócil a la vaga especulación y a las inapelables cosmogonías, no habrá habido cosas poéticas o prosaicas. Todo sería un poco mágico. Thor no era el dios del trueno; era el trueno y el dios" (p. 1081). Esse estilo é um diálogo cético e, ao mesmo tempo, prazeroso com uma realidade que foi em grande parte apagada pelo projeto memorialístico autoritário da crítica literária hegemônica. O que resta do horror da eternidade na história? Em nossa perspectiva, podemos perceber claramente em sua poesia tardia, o instante efêmero e distópico do gesto subjetivo de dessublimação do tempo, como esses dois poemas de *A Rosa profunda* (1975):

1972

Temí que el porvenir (que ya declina)
Sería un profundo corredor de espejos
indistintos, ociosos y menguantes,
Una repetición de vanidades,
Y en la penumbra que precede al sueño
Rogué a mis dioses, cuyo nombre ignoro,
Que enviaran algo o alguien a mis días.
Lo hicieron. Es la Patria. Mis mayores
La sirvieron con largas proscripciones,
Con penurias, con hambre, con batallas,
Aquí de nuevo está el hermoso riesgo.
No soy aquellas sombras tutelares
Que honré con versos que no olvida el tiempo.
Estoy ciego. He cumplido los setenta;
No soy el oriental Francisco Borges
Que murió con dos balas en el pecho,
Entre las agonías de los hombres,
En el hedor de un hospital de sangre,
Pero la Patria, hoy profanada quiere
Que con mi oscura pluma de gramático,
Docta en las nimiedades académicas
Y ajena a los trabajos de la espada,
Congregue el gran rumor de la epopeya
Y exija mi lugar. Lo estoy haciendo[220] (BORGES, 1975, p. 104).

[220] "Temi que o porvir (que já declina) / Seria um profundo corredor de espelhos/ Indistintos, ociosos e minguantes, / Uma repetição de vaidades, / E na penumbra que precede o sono/ Roguei aos meus deuses, cujo nome ignoro, / Que enviassem algo ou alguém aos meus dias. / Eles o fizeram. É a Pátria. Meus maiores/A serviram com longas proscrições, / Com penúrias, com fome, com batalhas, / Aqui de novo está o belo risco. Não sou aquelas sombras tutelares/ Que honrei com versos que o tempo não esquece. /Estou cego. Completei setenta anos; /Não sou o oriental Francisco Borges /Que morreu com duas balas no peito, /Entre as agonias dos homens, /No fedor de um hospital de sangue, /Mas a Pátria, hoje

Un mañana

Loada sea la misericordia
De Quien, ya cumplidos mis setenta años
Y sellados mis ojos,
Me salva de la venerada vejez
Y de las galerías de precisos espejos
De los días iguales
Y de los protocolos, marcos y cátedras
Y de la firma de incansables planillas
Para los archivos del polvo Y de los libros, que son simulacros de la memoria,
Y me prodiga el animoso destierro,
Que es acaso la forma fundamental del destino argentino,
Y el azar y la joven aventura Y la dignidad del peligro,
Según dictaminó Samuel Johnson.
Yo, que padecí la vergüenza
De no haber sido aquel Francisco Borges que murió en 1874
O mi padre, que enseñó a sus discípulos
El amor de la psicología y no creyó en ella,
Olvidaré las letras que me dieron alguna fama,
Seré hombre de Austin, de Edimburgo, de España,
Y buscaré la aurora en mi occidente. En la ubicua memoria serás mía,
Patria, no en la fracción de cada día[221] (BORGES, 1975, p. 98).

Baseando-nos em nossa interpretação aprofundada de alguns poemas tardios de Borges, escritos em seu estilo maduro e refinado, propomos uma nova abordagem que questiona e expande as hipóteses estabelecidas por Ricardo Piglia e Alan Pauls. Esses críticos sugerem a presença de uma dialética hegeliana que, ideologicamente, determina e abrange a dualidade entre as linhagens literária/intelectual/enciclopédica e guerreira/armamentista — uma reinterpretação da antiga oposição sociológica entre forma e conteúdo. Embora reconheçamos a importância das análises de Piglia e Pauls, que forneceram uma base sólida para compreender

profanada, quer /Que com minha obscura pena de gramático, /Douta nas ninharias acadêmicas /E alheia aos trabalhos da espada, /Eu congregue o grande rumor da epopeia /E exija meu lugar. Estou fazendo isso".

[221] "Louvada seja a misericórdia /D'Aquele que, já tendo eu completado setenta anos
E selados meus olhos,/ Me salva da venerada velhice/ E das galerias de precisos espelhos
Dos dias iguais/ E dos protocolos, molduras e cátedras/ E da assinatura de incansáveis planilhas
Para os arquivos do pó/ E dos livros, que são simulacros da memória,/ E me concede o animoso desterro,/
Que talvez seja a forma fundamental do destino argentino,/ E o acaso, e a jovem aventura/ E a dignidade
do perigo, /Como ditou Samuel Johnson./ Eu, que sofri a vergonha/ De não ter sido aquele Francisco
Borges que morreu em 1874/ Ou meu pai, que ensinou a seus discípulos/
O amor pela psicologia e não acreditava nela,/ Esquecerei as letras que me deram alguma fama,
Serei homem de Austin, de Edimburgo, da Espanha, /E buscarei a aurora em meu ocidente.
Na memória ubíqua serás minha,/ Pátria, não na fração de cada dia".

essa dualidade na obra borgeana, acreditamos que não podemos corroborar essas hipóteses sem um exame mais aprofundado. Nosso objetivo é ir além dessas interpretações tradicionais do realismo, buscando identificar uma historicidade estética nos poemas tardios de Borges e revelar nuances ainda não estudadas.

Para isso, analisaremos a ideia da fundação de uma nova pátria e de um novo idioma no passado de um futuro ainda não acontecido. Esse paradoxo temporal desafia as noções convencionais de temporalidade e causalidade. É importante reconhecer que as análises de Piglia e Pauls forneceram uma base sólida para a compreensão da dualidade presente na obra de Borges. De fato, as linhagens guerreira e intelectual parecem, à primeira vista, estar em oposição direta. Como Piglia observa: "O que está num lado fata no outro. [...]. Nesse dilema de heranças, Borges, naturalmente, fica do lado dos livros"[222] (PIGLIA *apud* PAULS, 2004, p. 29 e 30). Essa citação ilustra a aparente preferência de Borges pela tradição literária em detrimento da militar.

Contudo, nossa abordagem pretende aprofundar essa compreensão, argumentando que essa dualidade não é simplesmente uma oposição dialética, mas sim uma interação complexa mediada pelo conceito de tempo e pela percepção da crise da representação da realidade como um constructo narrativo. Ao considerar o tempo como algo não completamente realizado na ficção, aliado à ideia de um paraíso de pesadelos a se (a)fundar na realidade, propomos que o historiador Borges transcende a dicotomia entre forma e conteúdo.

> O que devemos reter é o fato chave e específico de que Borges nunca exclui os contrários, mas os mantém e os integra como elementos constitutivos de sua escrita. Em outras palavras: veremos que Borges muda o lugar dos elementos que compõem esse material ideológico, valorizando-os de forma diferente em momentos distintos, mas sempre conservando os termos e o conteúdo da contradição. A partir disso, é possível analisar as mudanças, as rupturas e a evolução da obra de Borges, bem como sua insistência nas estruturas especulares, na equivalência, na identificação dos contrários, no oxímoro, no quiasmo, na dupla negação. "O desenvolvimento histórico não suprime essas contradições (escrevia um filósofo alemão que amava Hegel); o que ele faz é criar a forma em que podem se desenvolver. Não existe outro procedimento para resolver as verdadeiras contradições". Podemos dizer que aí encontramos uma lei para analisar as relações entre ideologia e literatura em Borges (e não apenas em Borges). Isso implica, em primeiro lugar,

[222] "Lo que está en un lado falta en el otro. [...]. En ese dilema de herencias, Borges, naturalmente, se queda del lado de los libros".

> determinar o modo como a literatura constrói uma forma para tentar resolvê-las[223].

> E para onde queremos ir? Queremos passar além do mar? Para onde nos arrasta esse poderoso apetite, que para nós vale mais do que qualquer prazer? Mas por que precisamente nessa direção, para lá onde até agora todos os sóis da humanidade declinaram? Talvez um dia digam de nós, que também nós, navegando para o Ocidente, esperávamos alcançar as Índias – mas que nosso destino era naufragar no infinito? (NIETZSCHE *apud* RUBIRA, 2010, p. 133).

Não podemos ignorar que Ricardo Piglia, originalmente formado como historiador, escolheu se dedicar ao estudo da literatura e da teoria literária com o objetivo de aprofundar sua compreensão realista e dialética da literatura. Sua análise sobre política e ideologia em Borges, especialmente em seu trabalho como crítico no periódico *Punto de Vista*, é de grande relevância para os círculos das esquerdas na América Latina, pois contribuiu para aproximar Borges de um público que, até então, mantinha certo distanciamento devido às posições políticas e historiográficas do escritor. Especialmente após o desentendimento e o subsequente desinteresse de Julio Cortázar em relação às posições políticas de Borges, as análises de Piglia desempenharam um papel fundamental ao reintroduzir Borges nos debates intelectuais das esquerdas.

Por meio dessa proposição, podemos identificar a contribuição fundamental de Piglia para a compreensão da historiografia estética presente na obra de Borges. Ele nos oferece ferramentas para analisar como Borges manipula o tempo, a memória e a narrativa para questionar as estruturas estabelecidas da história e da identidade nacional. No entanto, surge a questão: como podemos desafiar as estruturas rígidas da objetividade histórica e da *imitatio* presente na teoria da representação que ainda permeiam essa análise? É possível, a partir de um

---

[223] "Lo que debemos retener es el hecho clave y específico de que Borges nunca excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura. Para decirlo de otro modo: veremos que Borges cambia de lugar los elementos que componen ese material ideológico, valorándolos de manera distinta en distintos momentos, pero conservando siempre los términos y el contenido de la contradicción. A partir de ahí se pueden analizar los cambios, los cortes y la evolución de la obra de Borges y también su insistencia en las estructuras especulares, la equivalencia, la identificación de los contrarios, el oxímoron, el quiasmo, la doble negación. "El desarrollo histórico no suprime esas contradicciones (escribía un filósofo alemán que amaba a Hegel) lo que hace es crear la forma en que pueden desenvolverse. No existe otro procedimiento para resolver las verdaderas contradicciones". Digamos que vemos ahí una ley para analizar las relaciones entre ideología y literatura en Borges (y no solo en Borges). Esto supone, primero, determinar el modo en que la literatura construye una forma para tratar de resolverlas".

deslocamento mais flexível do ato político, inserir a ficcionalidade em um campo completamente aberto e permeável a temporalidades que não se dirigem a nenhuma síntese?

Em nossa análise dos poemas tardios de Borges, com o objetivo de compreender o que ainda resta da infância no indivíduo idoso — o *vieillard* — deparamo-nos com um percurso temporal que difere notavelmente daquele abordado por Ricardo Piglia. Enquanto Piglia enfatiza a dialética histórica e a tensão entre as linhagens guerreira e intelectual, esses poemas revelam uma preocupação do eu poético em desvendar como as narrativas históricas podem aprofundar a desconstrução das ideologias que se solidificaram na memória ao longo do tempo. O processo que Piglia entende como enraizado na dialética, mas frequentemente mascarado sob a falsa aparência do realismo, é questionado e subvertido pela poética borgeana.

Aqui, o ato de narrar de forma mimética expande nossa perspectiva temporal, rompendo com as limitações que manteriam o personagem fictício borgeano prisioneiro da memória em uma única dimensão temporal. Borges desafia a linearidade do tempo e a objetividade histórica ao introduzir temporalidades múltiplas, permitindo que passado, presente e futuro coexistam em multiversos e interajam de maneiras inesperadas. O resultado é uma ampliação da compreensão sobre a interpenetração entre narrativa, história e memória, evidenciando a capacidade da linguagem narrativa de reconfigurar nossas percepções e entendimentos históricos, ultrapassando as dimensões convencionais da compreensão.

O eu poético, nesse contexto, rejeita a herança da memória que o aprisiona em bibliotecas e arquivos históricos, demonstrando um intenso desejo de interagir com um tempo desconhecido, que não o relacione mais aos heróis nacionais do século XIX. O Borges historiador procura uma libertação das narrativas históricas canônicas, através de novas formas de expressão desvinculadas das ideologias estabelecidas. Como ele próprio declara: “No soy aquellas sombras tutelares/Que honré con versos que no olvida el tiempo./Estoy ciego. He cumplido los setenta;/No soy el oriental Francisco Borges/Que murió con dos balas en el pecho” (BORGES,1975, p. 104).

Nesses versos, Borges se distancia de seus ancestrais heroicos e das figuras tutelares que marcaram a história nacional, afirmando sua própria autoria desvinculada dessas tradições. Sua cegueira física torna-se uma metáfora para uma nova forma de visão, que não depende das imagens cristalizadas do passado, mas busca compreender o tempo e a existência de maneira mais fluida e universal.

Além disso, o conceito de eterno retorno, inspirado em Nietzsche, desempenha um papel crucial na estruturação temporal desses poemas. O eu-poético nos convida a considerar a repetição cíclica de eventos dessublimados, rebaixados e quase esquecidos, que não se

constituíram nem desapareceram completamente ao longo de sua autoficcionalização. Esse movimento de eterno retorno lança nova luz sobre as linhagens guerreira e literária/intelectual, revelando como ambas se comportam como partes constituintes de um ciclo eterno de recusas, falhas e faltas, em vez de entidades diametralmente opostas, garantidoras de identidades incomunicáveis, que procuram alguma síntese em uma espécie de redenção no futuro. Se o "*vieillard*" nega a herança heroica de seu avô, Francisco Borges, vamos bater na tecla do desencontro dessublimado com o "outro" que sua avó, Fanny Haslam, reescreveu no "animoso destierro/ Que es acaso la forma fundamental del destino argentino" (BORGES, 1975, p. 104).

Parece que no "estilo tardio", o velho bardo meta-poético faz a escolha por uma terceira linhagem, a inglesa guerreira subalterna, e receia que seu legado ético constitua apenas um caminhar normatizado e "seguro" por uma infinidade de labirintos literários sem vida, nos quais os leitores seriam facilmente abandonados à mercê de uma estrutura identitária que espelha o vazio. Ele demonstra querer lançar-se ao "perigo" do acaso temporal de uma "jovem aventura" ainda não realizada. Nesse não-lugar, o que nunca foi dito, lido ou escrito pela história pode acontecer na literatura. Dessa forma, a *mímesis* de seu rosto não se restringe a um autorretrato congelado em uma imitação monótona de si, à espera de uma morte autoral que parecia já ter acontecido. Nesse cenário, o momento das inovações estilísticas e da criação formal parecia ter encerrado seu ciclo de relevância diante da crítica. "Me salva de la venerada vejez/ Y de las galerías de precisos espejos/ De los días iguales/ Y de los protocolos, marcos y cátedras" (BORGES, 1975, p. 98).

Mas, em nossa interpretação historiográfica, o eu poético borgeano ainda se mantém atento à ruptura da forma, mesmo em sua fase tardia. Essa atenção se manifesta não apenas na defesa de uma liberdade criativa que não se submete acriticamente às antigas tradições ideológicas do realismo, muitas vezes associadas ao marxismo, mas também em sua habilidade de reinterpretar o passado à luz de uma temporalidade ainda não realizada e que não poderá ser realizada, pois isso significaria o fim da distopia em sua ficção.

Em contraste com a expectativa de uma teleologia linear e de uma utopia que os progressistas frequentemente buscam, Borges adota o caminho inverso da distopia. Ele não se conforma com a ideia de que o futuro seja necessariamente melhor que o passado, ou vice-versa. Em vez disso, desvenda a complexidade da ficção no tempo, sugerindo que o passado literário pode conter novos valores críticos e perspectivas únicas em relação ao horror, que muitas vezes são negligenciados em uma busca cega por um futuro romântico e idealizado, ditado pela ontologia dos identitarismos.

Assim, ao examinarmos esses poemas tardios de Borges, podemos lançar a hipótese de que sua obra vai além da mera aplicação de uma dialética hegeliana para explicar a dualidade das linhagens guerreira e literária/intelectual. O eu poético historiador nos convida a investigar o processo autobiográfico das narrativas históricas e a considerar o eterno retorno como um elemento-chave na compreensão de seu autorretrato histórico. Esse autorretrato se desvia das armadilhas de uma memória uni e bidimensional, buscando uma ruptura por meio de uma nova concepção mimética da historiografia. Propor uma lei universal desprovida de controvérsias sobre a presença dos realismos na literatura de Borges, conforme desejam Ricardo Piglia e Alan Pauls, revela-se uma tarefa no mínimo limitada, assumindo o risco de ser refutada pelo próprio projeto distópico do autor.

6. 10 Ascese puritana da barbárie no "centro"

Não muito distante do materialismo, nossa hipótese principal se baseia na investigação de uma forma ascética puritana e, ao mesmo tempo, realista levada ao limite, na qual a busca por uma valorização do trabalho capitalista/monetário na ficção funciona como um conceito histórico-sociológico crucial. Nesse contexto, observamos que o "estilo tardio" do autor não efetua uma síntese dialética das linhagens; em vez disso, intensifica uma forma de ascese "puritana" da barbárie que não busca mais reconciliar polaridades sincronicamente. Isso resulta em uma entrega ao mundanismo de uma barbárie diacrônica, resgatada de uma história que poucos se lembram e que se traduz na traição violenta de duas tradições ao mesmo tempo: a culta/inglesa e a guerreira/crioula. Isso ocorre devido à predominância de uma condição patética na escrita da história a ser realizada, na qual as experiências imaginativas de um fantasioso sul-americano são equiparadas em importância política às desventuras históricas de um desconhecido rei saxão.

Esse cavalheiro septuagenário, à medida que conquista cada vez mais leitores e seguidores em suas viagens pelos países mais ricos do mundo, parece buscar outra ressonância duradoura para a história dos marginalizados. Ele faz isso ao confeccionar uma terceira linhagem que o liga diretamente à barbárie "civilizada" de um conquistador e fundador da Inglaterra. Não é em vão sua grande dedicação ao estudo do inglês antigo na velhice, pois se autofigura como herdeiro de bárbaros europeus. Essa dinâmica é monetarizada e inflacionada,

revelando uma complexa interação entre os valores decoloniais da autoria, suas influências e sua audiência. Borges, à medida que envelhece, não somente ultrapassa as barreiras geográficas que o reduzem à América do Sul, mas também desafia as hierarquias tradicionais que regem os lugares pré-definidos da crítica literária e da historiografia hegemônicas.

El pasado

Todo era fácil, nos parece ahora,
En el plástico ayer irrevocable:
Sócrates que, apurada la cicuta,
Discurre sobre el alma y su camino
Mientras la muerte azul le va subiendo
Desde los pies helados; la implacable
Espada que retumba en la balanza;
Roma, que impone el numeroso hexámetro
Al obstinado mármol de esa lengua
Que manejamos hoy, despedazada;
Los piratas de Hengist que atraviesan
A remo el temerario Mar del Norte.
Y con las fuertes manos y él coraje
Fundan un reino que será el Imperio;
El rey sajón que ofrece al rey noruego
Los siete pies de tierra y que ejecuta,
Antes que el sol decline, la promesa
En la batalla de hombres; los jinetes
Del desierto, que cubren el Oriente
Y amenazan las cúpulas de Rusia;
Un persa que refiere la primera.
De las *Mil y Una Noches* y no sabe
Que inicia un libro que los largos siglos
De las generaciones ulteriores
No entregarán al silencioso olvido;
Snorri que salva en su perdida Thule,
A la luz de crepúsculos morosos
O en la noche propicia a la memoria,
Las letras y los dioses de Germania;
El joven Schopenhauer, que descubre
El plano general del universo;
Whitman, que en una redacción de Brooklyn,
Entre el olor a tinta y a tabaco,
Toma y no dice a nadie la infinita
Resolución de ser todos los hombres
Y de escribir un libro que sea todos;
Arredondo, que mata a Idiarte Borda
En la mañana de Montevideo
Y se da a la justicia, declarando
Que ha obrado solo y que no tiene cómplices;
El soldado que muere en Normandía,
El soldado que muere en Galilea.

Esas Cosas pudieron no haber sido.
Casi no fueron. Las imaginamos

> En un fatal ayer inevitable.
> No hay otro tiempo que el ahora, este ápice
> Del ya será y del fue, de aquel instante
> En que la gota cae en la clepsidra.
> El ilusorio ayer es un recinto
> De figuras inmóviles de cera
> O de reminiscencias literarias
> Que el tiempo irá perdiendo en sus espejos.
> Erico el Rojo, Carlos Doce, Breno
> Y esa tarde inasible que fue tuya Son en su eternidad, no en la memoria[224] (BORGES, 1972, p. 1086,1087).

No poema "O passado", publicado no livro *O ouro dos tigres* (1972), o Borges mergulha profundamente em uma investigação de sua própria teoria e metodologia, criando uma leitura poética inovadora do passado. O poema destaca-se por sua recusa à crença moderna de que os eventos históricos já encontraram sua forma definitiva na realidade. Borges desafia a noção de que a simples ação de um fato — como tomar uma dose de cicuta, em alusão à morte de Sócrates — seja suficiente para enquadrar a imagem de alguém como herói na eternidade da história.

Desafiando as ideias de Leopoldo Lugones sobre a fundação de uma epopeia nacional, Borges questiona se o mundo ainda está à espera de uma nova "era da espada", sugerindo uma necessidade contínua da ação heroica na transformação estética. O poema chama a atenção pela forma como o eu poético se apropria da narrativa cíclica para conceber uma nova estética destinada a perdurar na memória das gerações futuras. Para isso, Borges embarca na reescrita

[224] "Tudo parecia fácil, nos parece agora,/ No plástico ontem irrevogável: Sócrates que, após beber a cicuta, /Discursa sobre a alma e seu caminho/Enquanto a morte azul vai subindo/Desde os pés gelados; a espada implacável/ Que retumba na balança;/ Roma, que impõe o numeroso hexâmetro/ Ao obstinado mármore dessa língua/ Que hoje manejamos, despedaçada;/ Os piratas de Hengist que atravessam/ A remo o temerário Mar do Norte./ E com as fortes mãos e coragem/ Fundam um reino que será o Império;/ O rei saxão que oferece ao rei norueguês/ Os sete pés de terra e que executa,/ Antes que o sol decline, a promessa/ Na batalha dos homens; os cavaleiros/ Do deserto, que cobrem o Oriente/ E ameaçam as cúpulas da Rússia;/ Um persa que narra a primeira/ Das Mil e Uma Noites e não sabe/Que inicia um livro que os longos séculos/ Das gerações posteriores/ Não entregarão ao silencioso esquecimento;/ Snorri que salva em sua perdida Thule,/ À luz de crepúsculos morosos/ Ou na noite propícia à memória,/ As letras e os deuses da Germânia;/ O jovem Schopenhauer, que descobre/ O plano geral do universo;/ Whitman, que em uma redação no Brooklyn,/ Entre o cheiro de tinta e tabaco,/ Toma, sem dizer a ninguém, a infinita/ Decisão de ser todos os homens/ E de escrever um livro que seja todos; Arredondo, que mata Idiarte Borda/ Na manhã de Montevidéu/ E se entrega à justiça, declarando/ Que agiu sozinho e que não tem cúmplices;/ O soldado que morre na Normandia,/ O soldado que morre na Galileia./ Essas coisas poderiam não ter sido./ Quase não foram. Imaginamo-las/ Em um ontem fatal e inevitável. / Não há outro tempo além do agora, este ápice/ Do já será e do foi, daquele instante/ Em que a gota cai na clepsidra. / O ilusório ontem é um recinto/ De figuras imóveis de cera/ Ou de reminiscências literárias/ Que o tempo perderá em seus espelhos. / Érico, o Vermelho, Carlos XII, Breno/ E aquela tarde inatingível que foi tua/ Estão em sua eternidade, não na memória".

de *As Mil e Uma Noites*, símbolo de narrativas infinitas e atemporais que desafiam a linearidade. Nesse ato de rememoração, ele ressuscita do esquecimento o personagem saxão Hengist, trazendo-o da marginalidade histórica para o centro de sua reflexão poética.

Embora já tenha sido estudada a ideia de que Borges se torna aquilo que lê, nesse contexto é mais relevante notar a distância que separa o presente da escrita da história em relação ao passado. Essa distância permite compreender a modernidade da ficção como a criação de uma terceira genealogia, que liga diretamente o eu poético à figura anti-heroica de Hengist, precursor de Fanny Haslam no espaço expansivo do exílio. Essa conexão sugere uma linhagem alternativa que desafia as genealogias históricas tradicionais e propõe novas formas de identidade.

Hengist, que almeja criar um reino que se tornará um império pelas próprias mãos, exemplifica uma figura que desafia a ideia de civilização estabelecida. Semelhante a Droctulft — o guerreiro lombardo que, segundo Borges, abandona seu povo para lutar pelo Império Bizantino — Hengist trai sua identidade predefinida e rompe com as expectativas culturais que o cercam. Nesse contexto, o eu poético antecipa conceitos, que posteriormente, se tornariam centrais nos estudos pós-coloniais e decoloniais, nos quais culturas periféricas são frequentemente compelidas a voltar-se para o centro para desvendar as metodologias que as marginalizam e excluem.

Ao desafiar o conceito de "mirada estrábica" de Ricardo Piglia — que descreve a dupla visão dos escritores argentinos, divididos entre a realidade local e a influência europeia — Borges demonstra um profundo interesse por um fundador bárbaro esquecido pela própria história do centro. Essa figura não é negligenciada por falta de voz ou coragem, mas devido à incompatibilidade de seu exílio ancestral com as traduções atuais das teorias decoloniais. Borges sugere que a experiência do exílio e da marginalidade não é exclusiva das periferias contemporâneas, mas também está presente em figuras históricas esquecidas do próprio centro hegemônico.

Hengist, figura lendária dos povos saxões, nunca se rende completamente à civilização; ele trai suas origens e a identidade que lhe foi imposta. Essa resistência à assimilação simboliza a busca pela liberdade de criação estética. O espírito dessa busca pode ser visto como encapsulado em um capítulo de um livro "que seja obra de todos" — uma alusão à visão democrática e universalista de Walt Whitman em *Leaves of Grass*. Imagine Whitman escrevendo em um porão escondido na periferia de Nova York, envolto no cheiro fresco de tinta e tabaco, onde todos os subalternos do mundo dariam as mãos para formar uma grande comunidade panteísta.

Dessa forma, influenciado por Whitman, o panteísmo borgiano presume que seus anti-heróis podem ser qualquer pessoa, enaltecendo a universalidade da experiência humana. No entanto, essa proposição, embora pareça familiar aos leitores de Borges, não se concretiza sempre na prática literária. Há uma tensão entre a intenção metafísica e as limitações impostas pelas estruturas narrativas e históricas. Por isso, o eu poético do historiador borgeano sente uma urgência em realizar esse projeto antes que a "noite do horror" seja silenciada pela crítica e transforme esses personagens de ruptura em "bonecos de cera" — uma metáfora para a fossilização naturalista das figuras marginais na composição da memória coletiva.

Essa narrativa dos marginalizados que "puderam não ter sido, mas foram" é, em última instância, uma manifestação da imaginação liberal na literatura. Essa imaginação nos permite criar histórias que escapam à tirania da memória comunitária e dos cânones históricos estabelecidos pelo progressismo. Enquanto o conceito do eterno retorno, associado a Nietzsche, pode desviar o olhar da busca pela beleza eterna, o Borges historiador nos lembra que é o instante em que o horror se dessublima, o que verdadeiramente cativa sua arte. Isso está em consonância com as reflexões de Edmund Burke sobre o sublime, nas quais o terror cria repulsa e comoção, além de unir as pessoas no propósito comum de imaginar a realidade da barbárie.

Sem essa ênfase no sublime do horror, não estaríamos diante de uma obra de arte historiográfica significativa, mas apenas de "um ilusório ontem, uma coleção de figuras de cera imóveis ou de reminiscências literárias que o tempo gradualmente perderá em seus espelhos". O Borges historiador nos alerta para o perigo de reduzir a história a meras lembranças estáticas, sem vida, que acabam sendo esquecidas pelo tempo. No entanto, personagens como Hengist, Érico, o Vermelho, Carlos XII da Suécia e Breno continuam a buscar seu lugar na história. Eles representam as vozes dos excluídos que clamam por uma "tarde inapreensível que foi sua" — uma referência ao desejo de reconhecimento e relevância histórica. Borges, nesse poema, transcende os limites do tempo e da memória, convocando-nos a repensar como concebemos o passado e a importância dos personagens marginais e esquecidos na construção da narrativa histórica. Ao trazer à tona essas figuras históricas pouco valorizadas, Borges desafia as narrativas dominantes e convida o leitor a refletir sobre a multiplicidade de vozes que compõem a história.

Hengist quiere hombres (449 a.C)

> Acudirán de los confines de arena que se pierden en largos mares, de chozas llenas de humo, de tierras pobres, de hondos bosques de lobos, en cuyo centro indefinido está el Mal.
> Los labradores dejarán el arado y los pescadores las redes.
> Dejarán sus mujeres y sus hijos, porque el hombre sabe que en cualquier lugar de la noche puede hallarlas y hacerlos.
> Hengist el mercenario quiere hombres.
> Los quiere para debelar una isla que todavía no se llama Inglaterra.
> Lo seguirán sumisos y crueles.
> Saben que siempre fue el primero en la batalla de hombres.
> Saben que una vez olvidó su deber de venganza y que le dieron una espada desnuda y que la espada hizo su obra.
> Atravesarán a remo los mares, sin brújula y sin mástil.
> Traerán espadas y broqueles, yelmos con la forma del jabalí, conjuros para que se multipliquen las mieses, vagas cosmogonías, fábulas de los hunos y de los godos.
> Conquistarán la tierra, pero nunca entrarán en las ciudades que Roma abandonó, porque son cosas demasiado complejas para su mente bárbara.
> Hengist los quiere para la victoria, para el saqueo, para la corrupción de la carne y para el olvido. Hengist los quiere (pero no lo sabe) para la fundación del mayor imperio, para que canten Shakespeare y Whitman, para que dominen el mar las naves de Nelson, para que Adán y Eva se alejen, tomados de la mano y silenciosos, del Paraíso que han perdido.
> Hengist los quiere (pero no lo sabrá) para que yo trace estas letras[225] (BORGES, 1972, p. 1131).

Partindo da figura de Hengist, é fundamental reconhecer como, em Borges, há uma celebração profunda e vigorosa da língua inglesa, que ele considera uma de suas potentes línguas maternas. O eu poético borgeano não se limita a simplesmente dominar a língua do

[225] "Hengist quer homens (449 a.C)
Acudirão dos confins de areia que se perdem em longos mares, de cabanas cheias de fumaça, de terras pobres, de hondos bosques de lobos, cujo centro indefinido está o Mal./ Os lavradores deixarão o arado e os pescadores as redes./ Deixarão suas mulheres e seus filhos, porque o homem sabe que em qualquer lugar da noite pode encontrá-las e fazê-los./ Hengist, o mercenário, quer homens./ Ele os quer para debelar uma ilha que ainda não se chama Inglaterra./ Eles o seguirão submissos e cruéis./ Sabem que ele sempre foi o primeiro na batalha de homens./ Sabem que uma vez ele esqueceu seu dever de vingança e que lhe deram uma espada nua e que a espada fez sua obra./ Atravessarão a remo os mares, sem bússola e sem mastro./ Trarão espadas e broqueles, elmos com a forma do javali, conjuros para que se multipliquem as colheitas, vagas cosmogonias, fábulas dos hunos e dos godos./ Conquistarão a terra, mas nunca entrarão nas cidades que Roma abandonou, porque são coisas demasiado complexas para sua mente bárbara./ Hengist os quer para a vitória, para o saque, para a corrupção da carne e para o esquecimento. Hengist os quer (mas não sabe) para a fundação do maior império, para que cantem Shakespeare e Whitman, para que dominem o mar as naves de Nelson, para que Adão e Eva se afastem, de mãos dadas e silenciosos, do Paraíso que perderam./ Hengist os quer (mas não saberá) para que eu trace estas letras".

conquistador para reproduzi-la de forma insípida e distanciada na periferia — prática frequentemente reproduzida nos Estudos Decoloniais, que às vezes, perpetuam a visão da língua estrangeira imperialista como algo desencantado e inferior. Em vez disso, Borges busca enriquecer a língua inglesa, tornando-a vibrante e comunicativa no próprio centro da dominação cultural. Como pouquíssimos gênios, ele a eleva ao mesmo patamar de ressonância intercontinental alcançado pelos gigantes literários anglo-saxônicos precursores, como Shakespeare e Walt Whitman.

Esse projeto grandioso e ambicioso, concebido desde a infância de Borges — que cresceu bilíngue, fluente em espanhol e inglês, graças à influência de sua avó inglesa, Fanny Haslam — mostra um esforço hercúleo para criar uma literatura crítica capaz de rivalizar em magnitude e profundidade com os maiores monumentos da língua inglesa. Assim, Borges não se posiciona como um mero admirador, imitador ou crítico do centro hegemônico; ele se afirma como um igual, um protagonista na cena literária global. Sua paixão pela língua inglesa não se limita a uma apropriação superficial; pelo contrário, ele busca aprofundar a riqueza exilada desse idioma na fundação de sua anticomunidade distópica.

Dessa forma, Borges empreende uma missão complexa de diálogo intercultural, transformando a língua inglesa não apenas em uma ferramenta de expressão de dominação na periferia, mas também em um veículo para contestar e enriquecer a própria tradição literária inglesa, reescrevendo seu cânone. Em seu empenho, ele ressignifica a noção de dominação cultural, demonstrando que a linguagem, longe de ser um instrumento de subjugação, pode ser uma ferramenta de enriquecimento cultural, capaz de dar voz a um subalterno que fala. Ao fazer isso, Borges se coloca no epicentro da narrativa literária global, evidenciando que a comunicação transcultural pode desafiar e redefinir as estruturas de poder estabelecidas.

A questão que se coloca é se Borges consegue penetrar nas sólidas muralhas das cidades fortificadas do Império literário, adotando um projeto ousado e amoral que busca seu espaço, sua voz e a igualdade com seus pares, como expresso no desejo de terror de seu personagem bárbaro: “Hengist los quiere para la victoria, para el saqueo, para la corrupción de la carne y para el olvido”.

O desejo do autor não se limita a uma simples busca por devorar ou consumir as propriedades vitais e guerreiras do “outro”, como observado em banquetes antropofágicos — como os do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade. Trata-se, antes, de uma tentativa de apropriação radical da cultura de violência e de dominação cultural, seja ela exercida a partir do centro ou da periferia. É como se o antropófago atravessasse o oceano para devorar o

dominador em sua própria terra, invertendo as dinâmicas tradicionais de poder e subvertendo as relações coloniais.

Nesse sentido, Borges deixa de ser o escritor das "orillas", conforme a interpretação clássica de Beatriz Sarlo (1993), que o descreve como "um marginal no centro, um cosmopolita nas margens". Ao "trair" os paradigmas que norteiam a história da literatura hegemônica, Borges se insere, com toda a sua vontade de potência, no panteão dos escritores "centrais" altamente canonizados, celebrando o status quo de uma universalidade que pouquíssimo alcançaram. Essa movimentação mostra uma valorização crítica não decolonial, mas imperialista – uma moeda – que ele sabe manejar em um contexto de alto custo a ser cobrado pela "incompreensão" e ressentimento de seus pares.

Esse intento não ocorre sem represálias e pode resultar no desprezo por parte dos guardiões dos padrões morais de uma crítica que não possui o mesmo alcance político. Borges não busca simplesmente reproduzir o discurso dos centros literários hegemônicos, mas sim desafiá-los e tornar-se um agente igualmente influente. Ele reconhece a necessidade não apenas de compreender a distância, mas também de se apropriar da cultura de dominação que sustenta esses centros literários, abraçando a ambiguidade e a (a)moralidade que esse ato revolucionário envolve.

Ao fazê-lo, Borges enfrenta as tensões inerentes à interação com a cultura central, transformando-as em matéria-prima para uma literatura que questiona e subverte as hierarquias estabelecidas. Sua abordagem não é de submissão ou mera imitação, mas de confrontação e transformação, buscando redefinir os termos e os lugares do diálogo cultural.

Assim, Borges se posiciona no epicentro da narrativa literária global, demonstrando que a linguagem pode transcender barreiras e servir como meio de resistência e transformação cultural. Sua obra evidencia que o subalterno pode se transformar não apenas em um sujeito que redefine o mapa da dominação, mas também em um agente ativo que fala, interpreta e redefine os próprios códigos culturais, contribuindo para uma compreensão mais ampla e inclusiva da literatura mundial.

Hengist, uma figura mitológica conhecida por trair e roubar um paraíso habitado por "bons selvagens", personifica o anseio de unir diversas epistemologias. Ao revelar o mito de Hengist, o Borges historiador transcende as abordagens convencionais da historiografia e da crítica literária, adentrando um território que desafia as noções binárias de bem e mal. É esse Borges que almeja ocupar o centro das discussões literárias e filosóficas. Como ele expressa: "Hengist los quiere (pero no lo sabe) para la fundación del mayor imperio, para que canten

Shakespeare y Whitman, para que dominen el mar las naves de Nelson, para que Adán y Eva se alejen, tomados de la mano y silenciosos, del Paraíso que han perdido".

Nesse contexto, Borges aspira a uma sinergia extraordinária de culturas, uma amálgama que transcende fronteiras geográficas e barreiras linguísticas. Ele deseja que as "vagas cosmogonías, fábulas de los hunos y de los godos" alcancem o mesmo grau de relevância e projeção que as obras de gigantes literários como Shakespeare, Dante e Whitman. Isso implica romper com a ditadura do anacronismo periférico, desafiando a perspectiva histórica que marginaliza culturas e narrativas consideradas inferiores no próprio centro. Para que isso ocorra, Borges propõe uma concepção radical do tempo, que escapa às lentes dos historiadores tradicionais, privilegiando uma leitura multidirecional da história, a partir do "centro".

Os movimentos realistas de Borges em direção ao centro literário são personificados pela supremacia naval de Lord Nelson, o célebre almirante britânico responsável pela expansão imperial e pelo domínio dos mares. Nelson simboliza a força que redefine centros de poder e conhecimento. Paralelamente, o afastamento silencioso de Adão e Eva do Paraíso mostra a metamorfose política e a mudança de rumo que Hengist deseja provocar na historiografia poética. Essa metáfora mostra a vontade de potência conferida à modernidade argentina que Borges busca trazer à luz, integrando-a ao discurso literário universal.

Essa interpretação favorece a categorização de Borges como um autor moderno, em vez de pós-moderno. Embora o rótulo "pós-moderno" possa ser aplicado sem grandes dificuldades, a obra de Borges carece do testemunho definitivo do fim da modernidade. Para ele, a modernidade continua a se fundar e se renovar a partir de eras antigas ou mesmo fictícias. O Borges historiador sugere que ainda há uma Pátria literária a ser fundada — um território "virgem" a ser conquistado — partindo da premissa de que a modernidade não alcançou seu desfecho, não atingiu a dignidade de um epitáfio conclusivo que encerrasse a multiplicidade temporal em favor de um progresso linear. Ao desafiar as noções convencionais de modernidade e pós-modernidade, Borges propõe que a modernidade é um projeto em andamento, constantemente em busca de sua realização final. Em vez de aceitar a ideia de que a modernidade se encerrou ou se fragmentou na pós-modernidade, ele nos convida a reconhecer que a modernidade continua a se reinventar.

A modernidade, tal como percebida na obra de Borges, é uma jornada política em constante transformação — um processo contínuo de descoberta que não se detém em pontos fixos de parada ou continuidade. Trata-se de uma busca incessante por uma nova fundação, um renascimento que pode ocorrer em qualquer momento ou universo imaginável. Essa perspectiva ressalta que Borges não se encaixa exclusivamente na categoria "pós-moderna", geralmente

caracterizada pela ênfase na desconstrução e fragmentação. Em vez disso, ele habita um espaço onde as raízes da modernidade ainda estão sendo firmemente plantadas.

Borges nos lembra que há uma narrativa a ser escrita, uma história a ser forjada pelos leitores, uma Pátria literária a ser estabelecida a partir do vazio. Assim, em vez de simplesmente aderir unilateralmente à ideia do pós-modernismo de forma acrítica, Borges sustenta uma visão que valoriza também o potencial contínuo da construção moderna. Essa abordagem alinha-se com sua busca incessante por novas fronteiras na expressão política e literária. Ele nos recorda que a modernidade, com todos os seus desafios e contradições, permanece viva, aguardando a próxima página a ser escrita.

Ao nos incentivar a continuar fundando e construindo novos territórios literários e históricos, Borges propõe que essa expansão pode ocorrer mesmo por meio de uma *mímesis* ativa proporcionada pelo horror, em vez de simplesmente aceitar passivamente as estruturas pós-modernas que promovem somente a desconstrução metafísica. Sua abordagem nos leva a rejeitar a ideia de que a modernidade está fadada a ser apenas uma relíquia do passado ou uma etapa superada pelas vanguardas. Em vez disso, ele nos desafia a ver a modernidade como uma narrativa aberta, cujo desfecho ainda não foi escrito, encorajando-nos a continuar expandindo os limites da literatura, da história e da expressão cultural. Ao enfatizar a importância de uma modernidade em contínua construção, Borges subverte a noção de que a pós-modernidade representa uma teleologia para os projetos modernos.

No poema “Hengist quer homens”, publicado em *O ouro dos tigres* (1974) Borges convida seus leitores a considerar a língua inglesa não apenas como um meio de expressão cultural, mas como uma ferramenta para a criação de um novo — e simultaneamente antigo — império literário e histórico. Esse império é concebido como uma manifestação da “vontade de potência”, capaz de romper barreiras temporais, geográficas e morais que frequentemente limitam a teoria da narrativa histórica. O poema, profundamente metalinguístico e metodológico, funciona como uma reflexão sobre a influência da linguagem e da tradução na construção de momentos fugazes da história que são eternizados na literatura.

Borges teoriza que a perpetuação infinita de instantes violentos está invariavelmente condenada ao fracasso, pois um ciclo permanente de retorno do infortúnio ameaça constantemente o acontecimento dominador, levando-o à sua desintegração. Ele evoca a necessidade de construir a história não baseada em padrões morais rígidos ou sequências temporais lineares, mas como uma busca por transcender o instante dionisíaco e vigoroso da ruptura realista, despojando a história de sublimações idealizadas. Em outras palavras, Borges

propõe uma abordagem histórica que abraça a complexidade e a crueza dos eventos pós-humanos, sem os filtros moralistas que frequentemente distorcem a compreensão do passado.

Ao analisarmos Borges como historiador, percebemos uma intensa luta entre a realização do acontecimento histórico e sua perpetuação em um epitáfio, que o congelaria na eternidade do tempo. Essa obsessão por epitáfios — que podemos interpretar como aberturas de portais do tempo — é semelhante à que ocorre em seu conto "História do guerreiro e da cativa". No entanto, em "Hengist Cyning", publicado em *O outro, o mesmo* (1964), o eu poético do historiador escreve um epitáfio de um soberano real. O traidor subalterno, Hengist, ascende ao status de "cyning", termo que significa "monarca" ou "rei" em inglês antigo. As cidades de pedra fundadas por ele no centro do império — lugares de vida, agricultura e prosperidade — estão fadadas à desolação. Borges expressa essa ideia nos versos: "Me place el reino que gané con la espada;/ Hay ríos para el remo y; para la red/ Y largos veranos/ Y tierra para el arado y, para la hacienda/ Y britanos para trabajarla/ Y ciudades de piedra que entregaremos/ A la desolación[226]".

Através da escrita desse epitáfio, Hengist luta contra a marca da infâmia que lhe é atribuída, embora sem muito sucesso. Entretanto, ele expõe um liberalismo e um individualismo radicais. Em "Hengist Cynning", a subjetividade é tão marcante que nenhum leitor ousará trair os alcances temporais e realistas desse projeto anti-heroico: "Me tildan de traidor los britanos, / Pero yo he sido fiel a mi valentía/ Y no he confiado mi destino a los otros/ Y ningún hombre se animó a traicionarme". Nesses versos, Hengist reconhece a acusação de traição pelos britânicos, mas defende-se afirmando sua lealdade à própria coragem e sua recusa em confiar seu destino a outros. Ele enfatiza que nenhum homem ousou traí-lo, reforçando sua postura individualista e autossuficiente.

Borges, ao dar voz a Hengist, questiona as construções morais e históricas que definem traição e lealdade. O personagem simboliza a complexidade da figura histórica que é simultaneamente herói e vilão, conquistador e traidor. Ao elevar Hengist ao status de "cynning", o Borges historiador subverte as narrativas tradicionais e nos convida a reconsiderar os critérios pelos quais julgamos as ações históricas.

---

[226] "Me agrada o reino que conquistei com a espada; /Há rios para o remo e para a rede, E longos verões, /E terra para o arado e para o gado, /E britânicos para trabalhá-la, E cidades de pedra que entregaremos/À desolação".

Hengist Cynning

Epitafio del rey

Bajo la piedra yace el cuerpo de Hengist
Que fundó en estas islas el, primer reino
De la estirpe de Odín
Y sació el hambre de las águilas.

Habla del rey

No sé qué runas habrá marcado el hierro en la piedra
Pero mis palabras son éstas:
Bajo los cielos yo fui Hengist el mercenario.
Vendí mi fuerza y mi coraje a los reyes
De las regiones del ocaso que lindan
Con el mar que se llama
El Guerrero Armado de Lanza,
Pero la fuerza y el coraje no sufren
Que las vendan los hombres
Y así, después de haber acuchillado en el Norte
A los enemigos del rey britano,
Le quité la luz y la vida.
Me place el reino que gané con la espada;
Hay ríos para el remo y; para la red
Y largos veranos
Y tierra para el arado y, para la hacienda
Y britanos para trabajarla
Y ciudades de piedra que entregaremos
A la desolación,
Porque las habitan los muertos.
Yo sé que a mis espaldas
Me tildan de traidor los britanos,
Pero yo he sido fiel a mi valentía
Y no he confiado mi destino a los otros
Y ningún hombre se animó a traicionarme[227] (BORGES, 1964, p. 903)

[227] "Epitáfio do Rei /Sob a pedra jaz o corpo de Hengist,/ Que fundou nestas ilhas o primeiro reino Da estirpe de Odin/ E saciou a fome das águias./ Fala do rei/ Não sei quais runas o ferro marcou na pedra,/ Mas estas são minhas palavras:/ Sob os céus, eu fui Hengist, o mercenário./ Vendi minha força e minha coragem aos reis/ Das regiões do ocaso que fazem fronteira/ Com o mar que é chamado/O Guerreiro Armado de Lança,/Mas a força e a coragem não suportam/Que os homens as vendam,/E assim, depois de ter apunhalado no Norte/ Os inimigos do rei britano,/ Tirei-lhe a luz e a vida./ Me agrada o reino que conquistei com a espada;/ Há rios para o remo e para a rede,/E longos verões,/ E terra para o arado e para o gado,/ E britânicos para trabalhá-la,/E cidades de pedra que entregaremos/À desolação,/ Porque as habitam os mortos./ Eu sei que pelas minhas costas/ Os britânicos me chamam de traidor,/ Mas eu fui fiel à minha valentia/ E não confiei meu destino aos outros,/E nenhum homem ousou me trair".

Sugerimos que, em Borges como historiador, uma intensa batalha é travada entre a busca por reescrever uma história que capture a posição ambígua de um mercenário que vendeu sua força e coragem, e o esforço para imortalizá-lo narrativamente na forma de um epitáfio solene de um soberano. O epitáfio que Borges propõe investigar não destaca exclusivamente a traição de Hengist sem revelar o que existe por trás dela; ao contrário, ele problematiza a tensão entre a necessidade de registrar eventos históricos através da memória e a tentativa de redefinir o significado desses eventos em uma nova escrita que exige um olhar crítico renovado.

O epitáfio real — geralmente utilizado para eternizar um feito heroico — torna-se, nesse caso, uma armadilha que perpetua a forma dessublimada da traição de Hengist, impossibilitando ocultar sua complexidade como figura histórica. Essa abordagem captura a profundidade de seu realismo subalterno, uma vez que a escrita do epitáfio não consegue esconder as nuances de seu caráter e ações. A luta que o Borges historiador destaca é pelo poder da narrativa: a capacidade de contar uma história que vá além da superfície e revele as camadas mais profundas da realidade histórica.

Hengist exemplifica como a história não pode ser reduzida a uma forma padrão de subalternidade que apenas destaca a traição, ignorando os fatores que levaram a esse ato. Borges nos mostra que a imortalização pela escrita pode ser uma espada de dois gumes, congelando personagens na percepção pública a partir de um único ato amoral. Ao fazer isso, ele questiona as simplificações morais frequentemente presentes nas narrativas históricas e literárias.

Nesse contexto, o historiador Borges se apresenta como um observador crítico da relação entre a escrita da história e a imortalização da memória. Ele analisa a dualidade entre o anseio humano de realizar feitos notáveis, dignos de serem lembrados, e a inevitável distorção ou traição pela memória, frequentemente cristalizada nos epitáfios como documentos históricos. Borges evidencia como esses registros podem tanto preservar quanto obscurecer a perspectiva da verdade dos acontecimentos e das pessoas envolvidas.

No poema “Hengist Cynning”, Borges narra a ascensão de Hengist, um traidor subalterno que se torna monarca. Hengist não apenas conquista o poder, mas também funda cidades e impulsiona a prosperidade econômica de seu reino. Contudo, o epitáfio gravado em pedra não garante a perenidade de seus feitos. O tempo e a efemeridade da glória humana conduzem inevitavelmente à desolação e ao esquecimento. As cidades de pedra, símbolos de sua grandeza, estão destinadas à ruína.

O epitáfio, assim, torna-se uma ferramenta que luta em vão contra a infâmia realista, apesar do esforço e resistência da metafísica. O Borges historiador manipula a ficção e a mitologia para apagar alguns traços da memória heroica, na qual o morto se rebela contra a

escrita da história na pedra, buscando auxílio da imaginação para reescrever sua narrativa. O projeto anti-heroico de Hengist, que busca a conquista e a prosperidade através da traição, não será traído pelo esquecimento dos outros, destacando a complexidade moral e a ambiguidade subjacente à narrativa identitária. Por fim, Borges nos desafia a considerar a natureza mutável da história e a importância de se questionar as verdades estabelecidas pela mitologia identitária. Nessa perspectiva, o epitáfio de Hengist não deixa de se mostrar como um de seus autorretratos da barbárie, similar ao que ocorre com o epitáfio de Droctulft em "História do guerreiro e da cativa".

Podemos observar que, na fundação desse novo império literário sonhado por Hengist, em que a aspiração é que Shakespeare, Whitman e o próprio Borges sejam celebrados com a mesma profundidade do eterno retorno do fato estético, o "*vieillard terrible*" parece, de certa forma, seguir os mesmos passos iniciais de potência que o menino Georgie já esboçava em sua empreitada de tradução. Essa é a magia presente na escrita histórica de Borges: sem rodeios, o "*enfant terrible*" já nutria o desejo de estabelecer um novo império literário. A imagem do leitor e tradutor prodigioso é empregada conforme necessário pela trama narrativa, com o propósito de introduzir fontes de renovação e ruptura para uma nova história da literatura.

A vontade de um instante de ruptura, que culmina no "vieillard" através do personagem Hengist, é, de fato, um eterno retorno do movimento iniciado pelo menino Georgie. Esse movimento, por vezes, alcança o sucesso, mas em outras ocasiões desliza para o fracasso, criando uma antiteleologia do absurdo — uma rejeição da ideia de progresso linear e inevitável da história. Borges nos diz: "Hengist los quiere (pero no lo sabrá) para que yo trace estas letras". As aventuras de Droctulft e Hengist parecem destinadas a se tornarem ficção nas mãos de um escritor latino-americano do século XX, que "trai" sua própria identidade subalterna latino-americana para conquistar o centro do império literário.

Dessa forma, o Borges historiador subverte a própria lógica da hegemonia decolonial que, de acordo com muitos teóricos, estaríamos destinados a debater indefinidamente. Em vez de se limitar a uma crítica ou resistência ao imperialismo cultural, ele celebra a inquestionável vitória do "borgismo" — um tipo de imperialismo literário que transcende a simples oposição à colonização do pensamento. Como prenunciava Josefina Ludmer em seu texto clássico (2000), o "borgismo" tornou-se uma força cultural dominante, difícil de ser abandonada ou superada. Borges, assim, constrói um império literário não apenas inserido no contexto latino-americano, mas que, paradoxalmente, dialoga e triunfa sobre as dinâmicas de poder que tradicionalmente relegaram escritores periféricos à margem.

Ao inverter essa lógica, Borges escapa das expectativas impostas pela teoria decolonial e propõe uma nova forma de olhar para a literatura e o poder cultural. Em vez de se posicionar como vítima ou resistência ao colonialismo, ele utiliza as ferramentas da própria tradição literária ocidental — as mesmas que costumavam oprimir e marginalizar culturas não ocidentais — para se afirmar como um autor universal. Dessa maneira, Borges não apenas participa (a)moralmente de uma forma de imperialismo literário, mas o redefine, fundando outro "império das letras" a partir do centro.

6. 11 A criança revolucionária

Estados Unidos e Europa, portanto, rendem-se a esse septuagenário que, por meio de aulas, palestras, entrevistas e conferências, além de celebrar Shakespeare e Whitman, retorna às suas primeiras influências intelectuais e enaltece autores infantojuvenis como *As Mil e Uma Noites*, Homero, Cervantes, Kipling, Stevenson, Dickens, H. G. Wells, Mark Twain, Daniel Defoe, Jonathan Swift, Lewis Carroll e muitos outros. Ele o faz como se estivesse descobrindo essas obras pela primeira vez, revelando a novidade da descoberta para um império saturado de velhas experimentações literárias e estéticas.

Dessa forma, o gesto de Borges evidencia uma modernidade sem paralelos nas últimas décadas do século XX. Embora seja frequentemente classificado como um escritor moderno — ou, mais precisamente, pós-moderno — Borges atua como um leitor dos antigos, profundamente familiarizado com obras clássicas que são lidas por pessoas de todas as partes do mundo, devido ao seu caráter universal e atemporal. Essas obras, fundadas em narrativas e temas primordiais, participam de um "ciclo vicioso da eternidade", no qual são constantemente revisitadas e reinterpretadas através das leituras atemporais.

No entanto, o que mais se destaca para o público é o seu gesto apaixonado e austero de revisitar e reescrever incessantemente essas obras clássicas, hábito que ele cultivou desde a infância. Essa repetição não é mera imitação, mas uma reinvenção radical que mantém viva a ruptura da tradição literária enquanto a renova. Sua paixão por elementos considerados "bárbaros" ou fundacionais — mitos, epopeias, narrativas de culturas antigas — e sua capacidade de compartilhá-los com os outros, são aspectos marcantes de sua modernidade e mostram uma abordagem imaginativa espontânea, própria de um agir infantil.

> Também aqui em estado crepuscular e inconsciente torna-se o modelo de uma experiência particular, que não é, porém, como em Montaigne, uma antecipação da morte, mas, antes, uma experiência do nascimento ("nascia para a vida daquele instante") e, ao mesmo tempo, o signo de um prazer sem paralelo. [...]. O estranhamento, que retira dos objetos mais comuns à sua experimentalidade, torna-se assim o procedimento exemplar de um projeto poético que visa fazer do Inexperienciável o novo "lugar comum", a nova experiência da humanidade. [...]. Por isso, Babel, ou seja, a saída da pura língua edênica e o ingresso no balbuciar da infância (quando, dizem-nos os linguistas, a criança forma os fonemas de todas as línguas do mundo), é a origem transcendental da história. Experienciar significa necessariamente, neste sentido, reentrar na infância como pátria transcendental da história. O mistério que a infância instituiu para o homem pode de fato ser solucionado somente na história, assim como a experiência, enquanto infância e pátria do homem, é algo de onde ele desde sempre se encontra no ato de cair na linguagem e na palavra (AGAMBEN, 2005, p. 51 e 52, 65).

Estela Canto (1991) aborda a questão da transcendência da infância com notável clareza, destacando a figura de um eterno menino literato que se recusa a envelhecer, mantendo-se eternamente como uma criança assexuada, piamente controlada pela mãe e totalmente absorvida pelas artimanhas formalistas da literatura, que a separam do mundo. Mas, para o menino Borges, a literatura não é apenas um escudo transcendental contra a dura realidade do mundo, mas também um espaço onde ele pode construir uma narrativa alternativa da história dos subalternos. Para isso, ele utiliza a materialidade de um passado distante e dessublimado para introduzir elementos históricos e realistas em um espaço de inovação estética anteriormente dominado pelos vanguardistas clássicos do século XX. Nesse ambiente conservador, Borges busca estabelecer uma nova ortografia da revolução dos subalternos.

No "estilo tardio" do poema "O Passado" (1972), o eu poético historiador não sofre mais a angústia de não ter sido tão corajoso quanto seu avô, o coronel Francisco de Borges, que faleceu lutando em uma batalha em 1874, nem tão corajoso quanto seu pai, que ensinou o amor pela psicologia sem acreditar nela. Esse passado sublime já não exerce a mesma influência de outrora, pois o eu poético percebe que, se houve uma perda na questão da heroicidade do que poderia ter sido, há, por outro lado, um vasto território anti-heroico a ser fundado a partir do rompimento desse cordão umbilical com a memória. A dicotomia das linhagens desaparece, uma vez que o mundo dos livros perdeu sua prepotência sobre a realidade vivida, que já não quer mais ser teleguiada pela história hegemônica.

O Borges historiador, mais uma vez, despoja a literatura de sua idealização e de seu aspecto meramente formal ou ornamental, destacando a importância de sua relação intrínseca com a experiência da narração. A história passa a ser narrada na corporeidade autobiográfica do

próprio texto exposto, não mais confinada a documentos literários petrificados, congelados nas lápides dos cemitérios ou esquecidos nas prateleiras das bibliotecas. O poema "O passado" nos mostra que os livros, outrora venerados e intocados, transformam-se agora em meros depósitos de poeira, relegados ao esquecimento improdutivo de compilações acumuladas nos arquivos.

A ficção, nesse contexto, não possui mais um valor que se esgota em si mesma, a menos que seja capaz de trazer do transcendental uma realidade destinada a se repetir ao longo de um tempo ainda não completamente revelado. O Borges historiador resgata a promessa vibrante de sua infância e juventude, na qual um império literário estava destinado a ser fundado. Ele repete o gesto bárbaro de Hengist nas ilhas britânicas, reafirmando seu compromisso com a renovação da historiografia da literatura.

Partindo da modesta biblioteca de livros em inglês de seu pai e das tradições orais da barbárie local, o menino prodígio mergulha no Romantismo revolucionário e, por iniciativa própria, começa a elaborar um pequeno manual de mitologia grega escrito em língua inglesa. Nesse manual, ele destaca com paixão as proezas de heróis como Hércules, Jasão e os argonautas. No entanto, há um modesto lamento pela narrativa imperfeita de uma criança, pois o inglês que utilizava era, segundo suas próprias palavras, "*very clumsy English*". Em sua *Autobiografia* (1999), o autor já idoso ("*vieillard*") talvez não perceba plenamente o peso das expectativas que impôs a si mesmo quando criança, uma vez que tal empreendimento seria desafiador até mesmo para adultos. Esse momento de sua vida marca a fundação de seu universo literário, envolvendo a transposição do Romantismo para as Américas e revelando a importância desse movimento literário em sua formação como leitor e em sua contribuição para a teoria da literatura.

Contudo, o Romantismo em Borges não é uma tentativa anacrônica de impor cegamente o século XIX sobre o XX. Ao contrário, consubstancializa um eterno retorno às antigas mitologias de uma distopia épica ainda não realizada, a ser vislumbrado na modernidade. Nesse universo literário, figuras românticas como Sarmiento, Shelley, Keats, FitzGerald e Swinburne convivem em uma desarmonia desconstrutiva, no mesmo ponto a ser fundado e expandido para outros universos. É como se esse ponto precedesse um Big Bang literário, espalhando pontos de luz quase imperceptíveis sobre um vasto oceano de trevas. Essas partículas coexistem no multiverso de Borges, demonstrando a riqueza e a complexidade das origens de suas influências. Como ele mesmo relata em sua *Autobiografía*: "Leí también el *Facundo* de Sarmiento y muchos libros sobre mitología griega y escandinava. La poesía me llegó a través

del inglés: Shelley, Keats, FitzGerald y Swinburne, esos grandes favoritos de mi padre que él podía citar extensamente, y a menudo lo hacía"[228] (BORGES, 1999 p. 27).

Após alcançar reconhecimento internacional, Borges sente a necessidade de reconfigurar suas memórias de infância à luz da imagem de um bardo que projeta para o mundo a felicidade de estar sempre confinado entre os livros. Nesse processo, destaca-se a figura de um "*vieillard*", que tenta preservar a felicidade de uma dedicação exclusiva ao mundo das Letras, iniciada sob a forte influência paterna. No entanto, o que se segue é um dos testemunhos mais marcantes e honestos na história da literatura, no qual o menino Borges expressa de maneira direta e profunda seu desejo visceral de superar a presença paterna e romper com esse confinamento literário metafísico. Ele reconhece que, embora a influência de seu pai tenha sido fundamental em sua formação, existe uma necessidade intrínseca de emancipar-se e construir sua própria realidade literária.

É notável que Borges aparentemente nunca conseguiu transcender totalmente seu complexo de Édipo. Essa dificuldade em superar a influência paterna revela também o retorno de suas próprias fragilidades e conflitos internos, que nunca foram plenamente resolvidos. O contraste entre a figura de seu pai — um escritor malsucedido, envolvido em prazeres carnais e aventuras extraconjugais — e a imagem devota, inabalável e ascética de sua mãe é marcante. Enquanto seu pai se entregava a impulsos terrenos, sua mãe parecia agir como uma força purificadora da forma, eliminando qualquer vestígio de perversão e mundanismo que pudesse atravessar seu caminho.

Borges supera seu pai apenas de forma aparente, como se evidencia ao analisarmos a influência duradoura das amizades literárias que herdou — tais como Macedonio Fernández e Evaristo Carriego. Essas relações mantiveram viva a presença paterna em sua vida, tanto no aspecto intelectual quanto emocional. Isso significa que elementos de sua experiência pessoal retornam constantemente ao longo de sua trajetória literária, ganhando espaço em sua obra. Nesse contexto, o "príncipe feliz" da literatura mostra que não era tão sereno quanto aparentava; apesar de seu encarceramento voluntário em sua biblioteca, ele ansiava por visitar a vastidão do mundo ao seu redor. Em sua *Autobiografia*, Borges revela detalhes de sua infância e formação literária

[228] "Li também o *Facundo* de Sarmiento e muitos livros sobre mitologia grega e escandinava. A poesia me chegou através do inglês: Shelley, Keats, FitzGerald e Swinburne, esses grandes favoritos de meu pai que ele podia citar extensamente, e frequentemente o fazia".

> Empecé a escribir cuando tenía seis o siete años. Trataba de imitar a clásicos españoles como Cervantes. Había compuesto en un inglés muy malo una especie de manual de mitología griega, sin duda plagiado de Lemprière. Ésa puede haber sido mi primera incursión literaria. Mi primer cuento fue una historia bastante absurda a la manera de Cervantes, un relato anacrónico llamado "La visera fatal". Estas cosas las escribía muy prolijamente en cuadernos escolares. Mi padre nunca interfirió. Quería que yo cometiera mis propios errores, y una vez dijo: "Los hijos educan a sus padres, y no al revés". A los nueve años traduje "El príncipe feliz" de Oscar Wilde, que fue publicado en "El País", uno de los diarios de Buenos Aires. Como la traducción estaba firmada simplemente "Jorge Borges", la gente supuso que era obra de mi padre[229] (BORGES, 1999, p. 29-30).

O menino Borges compreendeu desde cedo que, para não apenas igualar, mas superar a influência literária de seu pai — Jorge Guillermo Borges, também escritor — e conquistar o título de autor mais citado em língua espanhola do século XX, precisaria aventurar-se na composição de diferentes estilos literários. Essa percepção o motivou a mergulhar em uma ampla variedade de influências, desde a imitação do estilo clássico de Miguel de Cervantes até a tradução de fábulas infantojuvenis do irlandês Oscar Wilde.

Um de seus projetos mais notáveis nessa fase inicial, especialmente impressionante para uma criança, foi a criação de um *Manual de Mitologia Grega*, escrito em inglês quando ele tinha apenas seis anos de idade. Nesse manual, Borges reuniu histórias sobre os amores dos deuses gregos, as façanhas heroicas de Hércules e a epopeia da Guerra de Troia. Este empreendimento precoce não só demonstrava seu profundo interesse pela mitologia e literatura clássica, mas também uma tentativa de escapar das limitações do mundo ao seu redor.

Inspirado pelo espírito rebelde presente nas obras de Oscar Wilde, como *O Príncipe Feliz*, o menino Borges parece ter encontrado nas narrativas míticas uma forma de transcender o confinamento que sentia em sua vida cotidiana. Assim como o príncipe da história de Wilde ansiava por libertar-se da estátua que o aprisionava, o menino buscava na literatura uma maneira de expandir seus horizontes e alcançar novos mundos.

---

[229] "Empecé a escribir cuando tenía seis o siete años. Trataba de imitar a clásicos españoles como Cervantes. Había compuesto en un inglés muy malo una especie de manual de mitología griega, sin duda plagiado de Lemprière. Ésa puede haber sido mi primera incursión literaria. Mi primer cuento fue una historia bastante absurda a la manera de Cervantes, un relato anacrónico llamado 'La visera fatal'. Estas cosas las escribía muy prolijamente en cuadernos escolares. Mi padre nunca interfirió. Quería que yo cometiera mis propios errores, y una vez dijo: 'Los hijos educan a sus padres, y no al revés'. A los nueve años traduje 'El príncipe feliz' de Oscar Wilde, que fue publicado en 'El País', uno de los diarios de Buenos Aires. Como la traducción estaba firmada simplemente 'Jorge Borges', la gente supuso que era obra de mi padre".

O menino Borges ansiava por conquistar o mundo da literatura, mas reconhecia a necessidade da energia e vitalidade presentes nos relatos orais e nas histórias compartilhadas por outros. Essas narrativas permitiam-lhe aventurar-se por diferentes espaços e tempos, oferecendo um refúgio contra a rigidez da educação escolar formal, que não se alinhava com sua vontade de potência rebelde. Não é surpreendente que seu amor pelos livros tenha sido transmitido por sua avó, Fanny Haslam, que também incutiu essa paixão em seu próprio filho, o pai de Borges.

> Hercules. He was god of strength. When his father was at war, Jupiter aprance [?] as his father [and?], to his mother, Hercules was left alone in a forest, as Juno and Minerva saw him. Juno gave him some milk, but he bite her. Then Minerva gave him to his mother. Juno would have him drown by two serpents [?] but that was no good. Quiron taugt Hercules of the sky. Lino taugt him much ect. ect. There was a war, and the enemy was victory. Hercules had to do twelwe works, this were the works, he had to killed the lion of Nemea, the hira of Lerna, a boar, called the boar of Herimanto, the giants birch [?] to the deer of golden horns. He had to clin the stables of Augea, ect. On his long trabels he killed Anteo the giant. After the last work, he was resive in the olimpos by the gods. At last Jupiter took him to olimpus, and was made god of strengt for he was so strong (BORGES *apud* SELNES, 2004, p. 79).

> Burgin: When did you begin writing?
> Borges: I began when I was a little boy. I wrote an English hand- book ten pages long on Greek mythology, in very clumsy English. That was the first thing I ever wrote.
> Burgin: You mean "original mythology" or a translation?
> Borges: No, no, no, no, no. It was just saying, for example, well, "Hercules attempted twelve labors" or "Hercules killed the Nemean Lion". […]
> Burgin: Do you remember much from your childhood?
> Borges: You see, I was always very short-sighted, so when I think of my childhood, I think of books and the illustrations in books. I suppose I can remember every illustration in *Huckleberry Finn* and *Life on the Mississippi* and Roughing It and so on. And the illustrations in the *Arabian Nights*. And Dickens— Cruikshank and Fisk illustrations. Of course, well, I also have memories of being in the country, of riding horseback in Estancia and Uruguay in the Argentine. I remember my parents and the house with the large patio and so on. But what I chiefly seem to remember are small and minute things. Because those were the ones that I could really see. The illustrations in the encyclopedia and the dictionary, I remember them quite well. *Chambers Encyclopedia* or the American edition of the Encyclopaedia Britannica with the engravings of animals and pyramids. Burgin: So you remember the books of your childhood better than the people.
> Borges: Yes, because I could see them[230] (BURGIN, 1969, p. 2 e 3).

[230] "Hércules. Ele era o deus da força. Quando seu pai estava em guerra, Júpiter apareceu [?] como seu pai [e?], para sua mãe, Hércules foi deixado sozinho em uma floresta, onde Juno e Minerva o viram. Juno lhe deu um pouco de leite, mas ele a mordeu. Então Minerva o devolveu para sua mãe. Juno tentou afogá-lo com duas serpentes [?], mas isso não deu certo. Quíron ensinou a Hércules sobre o céu. Lino

Borges omite o fato de que, apesar de sua miopia, o menino tem a capacidade de visualizar vividamente imagens de eventos brutais da barbárie, que o impactam tanto quanto os contos das *Mil e Uma Noites*. A tradição oral desempenha um papel de destaque na formação das estruturas narrativas, dos motivos e das ações das personagens, bem como na configuração de seu próprio autorretrato. Essas narrativas, transmitidas oralmente, enriquecem a experiência literária do menino, conferindo-lhe uma força e poder que rivalizam com o que ele havia absorvido dos livros sobre a coragem de Hércules. Mas até que ponto irá essa valentia, esse desejo de potência?

O desejo de criar uma epopeia que rivalizasse com a grandiosidade da mitologia grega trilha um caminho sinuoso, transportando-se através das dimensões temporais, até atingir o árido e trágico cenário do deserto latino-americano. Não podemos esquecer que Borges é frequentemente considerado uma espécie de Homero da modernidade tardia, uma imagem que ele próprio apropria. No entanto, a pequena epopeia que começa a se desenhar parece não almejar a grandiosidade heroica da *Ilíada*. A comparação só faria sentido se o ambiente helênico fosse de fato invadido pela barbárie do "outro", ditando o destino e a voz dos personagens, em vez de almejar a ser o berço heroico da civilização ocidental.

---

lhe ensinou muitas outras coisas, etc. etc. Houve uma guerra, e o inimigo foi a vitória. Hércules teve que realizar doze trabalhos. Estes foram os trabalhos: ele teve que matar o leão de Nemeia, a hidra de Lerna, um javali chamado javali de Erimanto, os gigantes abedul [?] até o cervo dos chifres dourados. Ele teve que limpar os estábulos de Áugias, etc. Em suas longas viagens, ele matou Anteu, o gigante. Depois do último trabalho, ele foi recebido no Olimpo pelos deuses. Por fim, Júpiter o levou para o Olimpo e ele foi feito deus da força porque era muito forte".
"Burgin: Quando você começou a escrever
Borges: Comecei quando era muito pequeno. Escrevi um manual em inglês, de dez páginas, sobre mitologia grega, em um inglês muito desajeitado. Essa foi a primeira coisa que escrevi.
Burgin: Você quer dizer "mitologia original" ou uma tradução?
Borges: Não, não, não, não. Era apenas algo como, por exemplo: "Hércules tentou os doze trabalhos" ou "Hércules matou o Leão de Nemeia". [...].
Burgin: Você se lembra muito da sua infância?
Borges: Veja, eu sempre fui muito míope, então, quando penso na minha infância, penso em livros e nas ilustrações dos livros. Suponho que posso me lembrar de cada ilustração em *Huckleberry Finn* e *Life on the Mississippi* e *Roughing It* e assim por diante. E das ilustrações de *As Mil e Uma Noites*. E Dickens —ilustrações de Cruikshank e Fisk. Claro, bem, também tenho memórias de estar no campo, de andar a cavalo em uma estância no Uruguai e na Argentina. Lembro-me dos meus pais e da casa com o grande pátio e assim por diante. Mas o que mais me lembro são coisas pequenas e minuciosas. Porque essas eram as que eu realmente podia ver. As ilustrações na enciclopédia e no dicionário, lembro-me bem delas. *Chambers Encyclopedia* ou a edição americana da *Encyclopaedia Britannica* com as gravuras de animais e pirâmides.
Burgin: Então você se lembra melhor dos livros da sua infância do que das pessoas.
Borges: Sim, porque eu podia vê-los".

Na obra de Borges, a representação da natureza resulta em uma mistura fantástica de línguas e realidades que beira o incompreensível. Não sabemos exatamente quem ganha ou perde na barganha dessa *economimesis*. A riqueza de sua ficção reside na habilidade de deixar em aberto se o "encontro" com o "outro" de fato acontece, se tem a profundidade desejada pela crítica moralista e o que a teoria literária pode aprender com esse tema, um dos pilares da moralização preconizada pelos Estudos Subalternos, que tentam impor um direcionamento à *mímesis*. O menino Borges, no entanto, opta por uma criação estética do horror, usando a ficcionalização da barbárie como forma de fundar um novo mundo — uma história distópica que precisa ser contada e não varrida para debaixo do tapete. Seu estilo literário, muitas vezes hermético e enigmático, desafia o leitor a desvendar as fronteiras entre a realidade e a ficção, questionando as narrativas convencionais do belo e a moralização simplista que frequentemente as acompanha.

Nesse contexto, a segunda e última parte de "História do guerreiro e da cativa" desvela se como um palco no qual as raízes bárbaras de Borges, outrora exiladas da Inglaterra de Hengist, convergem e se mesclam com a barbárie do "outro" mais próximo. Outro esse que não deixa de se mostrar como um autorretrato. Esse encontro, longe de ser mero acaso, delineia o projeto literário do Borges historiador, caracterizado pela habilidade de transcender fronteiras culturais, geográficas e epistemológicas. Esse projeto é uma alquimia que amalgama influências diversas em um contexto singular, gerando uma fusão de novas perspectivas, embora muitas vezes desoladoras, que retrocedem ao que já havia sido previamente delineado, sem que isso implique em um fechamento conclusivo no âmbito da temporalidade cíclica.

A narrativa borgeana, ao desvendar o choque entre o clássico e o bárbaro durante a encenação dos bastidores de um possível encontro com o "outro", lança luz sobre a intrincada rede de influências culturais e políticas que moldaram sua formação como escritor desde a infância. O embate entre o classicismo, outra nomenclatura para as raízes exiladas e desterritorializadas do formalismo do autor, e a barbárie realista do "outro", incrustada no que se define como ampliação de um contato enviesado com a sociedade, evidencia a complexidade do processo de (des)construção de sua voz subalterna para o grande público.

> Cuando leí en el libro de Croce la historia del guerrero, ésta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío. Fugazmente pensé en los jinetes mogoles que querían hacer de la China un infinito campo de pastoreo y luego envejecieron en las ciudades que habían anhelado destruir; no era ésta la memoria que yo buscaba. La

> encontré al fin; era un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto[231] (BORGES, 1949, p. 558).

Borges, na qualidade de historiador da sua própria memória, destaca a influência da narrativa que recebeu de sua avó inglesa durante sua infância. Contudo, ele não se contenta em simplesmente preservar essa lembrança tal como a recebeu, sem a adesão de outros substratos de tempo. Pelo contrário, ele empreende um esforço contínuo para "despurificar" essa memória intimista, conferindo-lhe novas camadas de tragédia cíclica à medida que amadurece. Borges demonstra uma notável indiferença em relação aos subalternos que, ao longo do tempo, perderam sua capacidade de resistir, de criar o novo e que, de certa forma, "envelheceram nas cidades" por eles invadidas, tornando-se assim parte do que se denomina, na falta de uma expressão melhor, "outro". Para Borges, a barbárie permanece como um substrato inextirpável que resiste à civilização. O bárbaro não se dissolve por completo na cidade ou na civilização, como exemplificado nas histórias dos personagens tratamos ao longo da tese, como Droctulft, Hengist, Hércules e Fanny Haslam. Sua abordagem de "despurificação" do sublime e compartilhamento do anti-heroísmo dessa memória ressoa com a ideia de que a narrativa, especialmente quando moldada por diferentes perspectivas fictícias ao longo do tempo, é constantemente reconfigurada pela atividade tensa de uma revisão histórica que nunca se completa.

> Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa des terrada a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas e iba des calza; sus crenchas eran rubias. Un soldado le dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entró en la comandancia sin temor, pero no sin recelo. En la cobriza cara, pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul des ganado que los ingleses llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; las manos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro y **todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles**[232] (BORGES, 1949, p. 558-559 grifos nossos).

---

[231] "Quando li no livro de Croce a história do guerreiro, ela me comoveu de uma maneira incomum, e tive a impressão de recuperar, sob outra forma, algo que havia sido meu. Por um breve momento, pensei nos cavaleiros mongóis que queriam transformar a China em um campo infinito de pastoreio e que depois envelheceram nas cidades que haviam desejado destruir; não era essa a memória que eu buscava. Encontrei-a finalmente; era um relato que ouvi certa vez de minha avó inglesa, que já faleceu" (BORGES, 1949, p. 558).

[232] "Certa vez, entre maravilhada e zombeteira, minha avó comentou sobre seu destino de inglesa desterrada para aquele fim do mundo; disseram-lhe que não era a única e, meses depois, apontaram uma jovem índia que atravessava lentamente a praça. Vestia duas mantas vermelhas e ia descalça; suas tranças eram loiras. Um soldado lhe disse que outra inglesa queria falar com ela. A mulher assentiu;

Como uma personagem que poderia ter saído diretamente de *Alice no País das Maravilhas* e cruzado a fronteira entre diversas realidades microscópicas, não há dúvidas de que a figura da índia de tranças loiras mostra-se como uma fantasmagoria que parece ter emergido de outra dimensão, de um Aleph, destinada a se tornar a potência da voz subalterna juvenil que sua avó, já falecida quando o conto é publicado, jamais teve a chance de ter no vazio do deserto. A fantasmagoria escreve outro destino e adentra-se agora em espaços "despurificados", dessublimados, interditos à educação ascética vitoriana recebida no centro. Nessa nova dimensão realista do universo, somos presenteados com a imagem de uma personagem para quem "tudo parecia ficar-lhe pequeno: as portas, as paredes, os móveis". Enquanto figuras como Droctulft e Hengist eternizam seus destinos em epitáfios gravados em pedra, o narrador borgeano opta por inscrever o destino de sua avó no etéreo espectro de um "corpo [...] ligeiro como uma corça". Essa escolha revela um desejo intrínseco de transcender o confinamento temporal e cultural que muitas vezes aprisiona a identidade, dessublimando-a através da mobilidade e a fluidez que a índia loira simboliza.

Dessa forma, o historiador borgeano desafia as convenções lineares do tempo. A índia de tranças loiras demonstra a noção de movimento, a quebra das barreiras da identidade temporal ou cultural, personificando uma corporeidade "ligeira" inscrita na narrativa que, embora tenha desembarcado no deserto, anseia por escapar desse exílio autoimposto e romper com as amarras de uma identidade pré-determinada. Só não sabemos se terá sucesso. Mas isso não importa, porque uma "*mímesis*-zero" já está aberta na ficcionalidade do corpo violentado da cativa raptada pelos índios. Essa figura enigmática se insere, assim, como um elemento crucial na obra de Borges, alimentando a complexidade das relações entre identidade, tempo, natureza e violência, que não pode ser determinada pela doutrinação imposta pela crítica moralista.

Na historiografia de Borges, não encontramos um resgate da memória identitária, a redenção de um passado edênico ou a sobrevivência progressista de uma ideologia de gênero. A sua ficção, muitas vezes (a)moral e iconoclasta, rompe com as convenções hegemônicas da

---

entrou na comandância sem temor, mas não sem desconfiança. No rosto acobreado, pintado com cores ferozes, os olhos eram daquele azul desbotado que os ingleses chamam de cinza. O corpo era leve, como o de uma corça; as mãos, fortes e ossudas. Ela vinha do deserto, do Interior, e tudo parecia ficar pequeno para ela: as portas, as paredes, os móveis".

história da literatura, inaugurando uma nova perspectiva que emerge a partir de uma memória dessublimada da barbárie, contada pela avó de Borges durante a mocidade.

Em nossa análise, a figura da índia loira, embora aparentemente ocupando uma posição subalterna em comparação com as figuras mais "civilizadas" de Hengist ou Droctulft, transcende as leituras superficiais de sua condição ontológica. O impacto de seu anti-heroísmo é ainda mais surpreendente justamente por ela não alcançar os mesmos patamares de autoridade realista comumente atribuídos pela crítica à representação de sua condição subalterna. Diferentemente de Hengist, que se eleva ao status de um soberano tribal, ou de Droctulft, que é celebrado como um guerreiro romano, a índia loira é caracterizada de forma aparentemente diminuta: "uma mulher de um capitãozinho, a quem já tinha dado dois filhos, e que era muito valente". No entanto, questionamos como ela poderia subverter o curso de seu destino com essas características simplórias. Como poderia uma "mulher de um capitãozinho" reescrever a história de sua subalternidade e, assim, lançar um desafio ao enquadramento de sua forma estética no identitarismo estruturado pelo humanismo hegemônico?

Uma análise superficial poderia levar à conclusão de que a índia loira optou por abandonar a civilização em favor da barbárie, enquanto Droctulft e Hengst seguiram o caminho oposto. No entanto, essa interpretação não capta adequadamente a complexidade da destituição ontológica que permeia a narrativa, nem condiz com o epitáfio que Fanny Haslam deseja legar às futuras gerações de escritores. Por fim, todos os personagens que habitam o universo paralelo de "História do guerreiro e da cativa" são bárbaros, e a culminação da forma civilizatória se revela como uma máscara inadequada, um não-lugar inatingível pela representação histórica. É crucial notar que nenhum deles possui uma compreensão profunda do que significa sentir-se reconhecido na "civilização", a menos que isso envolva um intenso grau de amoralidade e traição ao desejo comunitário do "outro".

Nessa desconcertante ilógica da história, a índia loira também emerge de uma terra bárbara, e o que se destaca é a forma como o narrador borgeano a mergulha nas profundezas de uma barbárie ainda mais dessublimada, que ele enxerga como os traços do horror da comunidade do "radicalmente outro". Enquanto os personagens masculinos buscam ocultar sua verdadeira natureza por trás de símbolos da República Romana ou trajes da soberania inglesa, é a índia loira quem trai de maneira mais incisiva os laços de sua própria identidade, rejeitando quase que por completo o que foi pré-determinado ao entrar em contato com a violência do "outro".

Dessa forma, não há lugar para a coexistência de duas linhagens dialéticas que se confrontam ou se complementam, uma vez que a civilização introduzida por Fanny Haslam é,

em última instância, uma máscara ou autorretrato fragmentado que não encontra seu lugar apropriado nas vastidões dos pampas. Nesse não-lugar distópico, encontramos um desejo de potência vazio que ecoa na memória do menino prodígio que busca compreender as complexas interações entre culturas, identidades e narrativas. Isso transcende as visões simplistas da doutrinação acadêmica das esquerdas, incorporando uma simbologia que desafia as fronteiras convencionais e rígidas da ontologia identitária.

No decorrer de nossa análise, percebemos que no conto "História do guerreiro e da cativa", o narrador borgeano elabora uma análise profunda do conceito de desencontro consigo mesmo, empregando-o como uma metáfora para a dificuldade intrínseca de traduzir o vernáculo. Nesse contexto, o vernáculo é entendido como a língua da intimidade, que se encontra exilada na violência do domínio público da subalternidade. Essa dinâmica linguística se relaciona com a complexa relação entre o indivíduo e a comunidade, que está profundamente enraizada na linguagem compartilhada. No entanto, quando essa linguagem é transplantada para um ambiente diferente, inevitavelmente sofre transformações e perdas de fluência, tornando a expressão do sujeito na língua da comunidade do "outro" mais desafiadora, dificultando a formação de vínculos identitários substanciais. Assim, a comunicação com falantes da mesma língua revela-se como um processo mais intrincado do que inicialmente aparenta, devido à constante dessublimação que ocorre quando essa língua é transplantada para outro contexto. Isso impede que haja uma fixação em um único substrato do significado da dominação. Um exemplo que ilustra essa mutabilidade constante da linguagem é apresentado através do autorretrato da índia loira, que, após um longo período de quinze anos sem falar seu idioma natal, encontra dificuldades em recuperar sua fluência nativa quando se depara com um compatriota. Essa transformação linguística destaca a volatilidade da linguagem e como a passagem do tempo e contextos de violência podem afetar a capacidade de comunicação de uma língua específica com sua memória.

O conto também aborda a metamorfose do inglês, originalmente uma língua imperialista e universalista, que se transforma em algo mais local, mais próximo de um "vernáculo". O inglês, no contexto da narrativa, não se apresenta mais como a língua imperialista ou a língua franca universalista. A personagem da índia loira narra sua experiência de violência em um "inglês rústico", que é misturado com elementos da língua araucana ou pampa. Essa transformação da língua inglesa revela a vulnerabilidade da comunicação diante de experiências traumáticas e como a própria língua da intimidade pode se tornar uma barreira na tentativa de traduzir e expressar esses eventos.

Então, o Borges historiador desafia a noção convencional de resistência, mostrando a complexidade de uma "língua imperialista" que se transforma em "colonial". Ele demonstra que essa língua não é apenas um instrumento de dominação, mas pode também se tornar uma fonte que impossibilita a resistência na ficção, ou em outras palavras, torna essa impossibilidade ainda mais fictícia, criando assim uma via mimética de mão tripla que desafia a dialética. Isso desmistifica a ideia da resistência como uma força puramente libertadora e moral do sublime e a torna uma parte mais comum e ambígua da vida cotidiana, entrelaçada aos espelhos dos contextos de barbárie. Essa terminologia sublinha a dinâmica de poder entre colonizadores e colonizados, na qual a língua é usada como importante ferramenta de barganha mimética. Mas em "História do guerreiro e da cativa", o próprio inglês é submetido a um processo de vernacularização, a tal ponto que se torna incerto até onde a impossibilidade de comunicação determina o politicamente correto do esquecimento da subjetividade, que se manifesta como uma moeda de troca, que a ficção joga com o impossível e que resiste à absolutização do sublime por uma única via.

O historiador borgeano desafia a noção imperialista da língua inglesa, transformando-a em um idioma "vernáculo" americano, o que sugere uma desconstrução da hierarquia linguística e uma ressignificação da língua como um instrumento mais próximo das experiências pessoais e violentas. Borges nos convida a refletir sobre a estreita relação entre linguagem e identidade, e como a comunicação do "dominador" pode ser afetada por mudanças em sua própria linguagem ao longo do tempo e em diferentes contextos.

Isso significa que a comunicação na própria língua se torna complexa, pois a língua imperialista já sofreu modificações e está desgastada pelo tempo e pelo espaço. Um exemplo disso é apresentado quando a índia loira, após quinze anos sem falar seu idioma natal, enfrenta dificuldades para recuperar sua fluência original. Ela tenta compartilhar sua experiência de "cativa" violentada na barbárie, mas não sabe se conseguirá fazê-lo através de sua língua nativa, que já é também a língua do dominador. Entretanto, a possibilidade de se entregar completamente à língua do subalterno também é vista como perda da capacidade de resistência. Ela foi violentada pelas armas e língua do "outro" e não tem instrumentos para traduzir o quanto sua fantasmagoria se relaciona com sua perda de identidade. Em Borges, o elemento fantástico confunde as noções preestabelecidas de resistência entre colonizador e colonizado. A "língua colonial" já não consegue comunicar adequadamente a forma de seu processo de exílio. O próprio sujeito violado também não consegue mais se expressar por meio dela, principalmente quando se olha no espelho terrível da subjetividade contornada pela barbárie local.

Descaracterizada pela violência em todos os lados, a índia loira parte para o único ato histórico que lhe resta: a busca desesperada pela estética dessublimada da barbárie.

> Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. **Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos**. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto[233] (BORGES, 1949, p. 559 grifos nossos).

Para a inglesa violentada pelo "outro", o único elo que pretende religá-la à realidade é o autorretrato puritano da avó de Borges, que supostamente deseja "ajudá-la", reecivilizá-la e resgatá-la do universo sublime onde foi abusada, subjugada e encontra-se "cativa". A mulher, mesmo percebida como violentada aos olhos da narradora, opta pela vida no deserto, rejeitando a oferta de proteção e retorno ao que seria sua identidade ontológica. Em nossa interpretação, o narrador não se estende compulsivamente para retirá-la desse mundo, mas deseja aprofundá-la ainda mais no contexto da barbárie, desafiando-a a ver até que ponto ela resistirá à possibilidade de se tornar uma "outra". Até que ponto ela se entregará completamente aos prazeres e não mais à violência. Por isso, ressaltamos que as experiências da barbárie próxima são um deleite auditivo para o puritano menino Borges na Argentina, que compreende desde cedo, que ele não poderá ser um dos filhos resgatados pela narrativa ascética de sua avó inglesa. Pelo contrário, ele não se sente amparado diante de nenhuma moralidade fixada pela ideologia da ficção. Poucas coisas atraem mais o menino do que esse mundo proibido do "realismo" do subalterno, situado para além do cercado instransponível da biblioteca. Mas a ironia da busca pela distopia literária não implica também uma adesão completa às rígidas leis das representações subjugadoras do deserto.

---

[233] "Isso foi dito por ela em um inglês rústico, misturado com araucano ou pampa, e por trás do relato vislumbrava-se uma vida selvagem: os toldos de couro de cavalo, as fogueiras de esterco, os banquetes de carne chamuscada ou vísceras cruas, as marchas sigilosas ao amanhecer; o ataque aos currais, o grito de guerra e o saque, a guerra, a arrebatada condução dos rebanhos por cavaleiros nus, a poligamia, o fedor e a magia. A essa barbárie havia se rebaixado uma inglesa. Movida pela compaixão e pelo escândalo, minha avó a exortou a não voltar. Jurou protegê-la, jurou resgatar seus filhos. A outra respondeu que era feliz e voltou, naquela noite, ao deserto".

Na desolação histórica que o historiador borgeano compartilha com seus leitores, a morte de seu avô herói, Francisco Borges, na revolução de 1874, desempenha um papel secundário. Sua principal função é intensificar a desolação à qual sua avó foi entregue, da qual parece ter poucas vias de escape. Porém, a índia loira ainda parte constantemente em busca dos vícios da civilização. Sua volta e imersão no deserto não são um destino irrevogável; em vez disso, ela frequentemente retorna às margens da cidade em busca de pertencimento e identidade, que o narrador descreve como "miudezas" cotidianas, sem nenhum apelo espacial ao heroísmo identitário. Sua fantasmagoria sempre retorna ao mundanismo para visitar uma taberna dessublimada.

> Quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino... Todos los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de Junín, o del Fuerte Lavalle, en procura de baratijas y 'vicios'; no apareció, - desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez. Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo[234] (BORGES, 1949, p. 559).

Uma leitura apressada poderia interpretar essa passagem do conto como uma entrega completa à barbárie do "outro", mas essa não parece ser a necessidade pré-determinada do narrador. Ele deixa pistas e sugestões para o enquadramento fotográfico da ação da inglesa que decide beber sangue quente no deserto, um gesto que os europeus "civilizados" consideravam como um dos mais selvagens entre os povos originários do Novo Mundo. Podemos considerar que se trata de um sinal e um desafio constantes lançados pelo narrador à afirmação de seu próprio autorretrato bárbaro dessublimado.

Enquanto o epitáfio de Droctulft está associado à rigidez de uma pedra, o da índia loira privilegia o movimento da narrativa anti-identitária. Ela passa a cavalo, bebe o sangue quente, retorna à comunidade e aparece nas margens da cidade/pseudocivilização em busca de prazeres proibidos da carne. Esse movimento impede que sua traição à identidade fique presa à estrutura

[234] "Talvez minha avó, então, pôde perceber na outra mulher, também arrebatada e transformada por este continente implacável, um espelho monstruoso de seu destino... Todos os anos, a índia loira costumava chegar às vendas de Junín ou do Forte Lavalle, em busca de bugigangas e 'vícios'; não apareceu desde a conversa com minha avó. No entanto, se viram outra vez. Minha avó tinha saído para caçar; em um rancho, perto dos banhados, um homem degolava uma ovelha. Como em um sonho, passou a índia a cavalo. Atirou-se ao chão e bebeu o sangue quente. Não sei se o fez porque já não podia agir de outro modo, ou como um desafio e um sinal".

telúrica da tradição ideológica, como poderia parecer à primeira vista. A partir dos epitáfios de Droctulft e da índia loira, o narrador reconhece que esse "ímpeto secreto que arrebatou os dois – um ímpeto mais profundo do que a razão" – pode ser dessublimado e contribuir para moldar sua própria jornada como historiador. Desde sua origem como criança rebelde e traidora, não resgatada pela moralidade puritana, ele se torna a gênese do exemplo amoral exaltado pelo menino Borges.

No entanto, ele não se perde completamente na reconstrução realista da memória dessa história. O historiador desafia a solidificação da memória e da narrativa histórica por meio de uma moeda imaginativa oriunda das profundezas da ficção, na qual o "anverso e o reverso são iguais". Além disso, ele a lança no mercado da *economimesis* da ficção com tal ímpeto realista, que é capaz de desconstruir a ontologia rígida ancorada na teoria dos reflexos do identitarismo. A ficcionalização da barbárie pela oralidade de Fanny Haslam não se limita à "História do guerreiro e da cativa", uma vez que essa temática se espalha por outras obras. Assim, o historiador borgeano acentua a potência imagética da história além do bem e do mal que arrebatou o tímido menino para fora dos confins da biblioteca, e o próprio menino adentra sem titubear nesse território epistemologicamente proibido, buscando intensificar sua ficcionalização da barbárie e expor seus traumas mais profundos e íntimos no (des)encontro com o "outro".

CAPÍTULO 7

FACUNDO, REVOLUÇÃO DISTÓPICA NA "UNÁNIME NOCHE"

> Sarmiento sigue formulando la alternativa: civilización o barbarie. Ya se sabe la elección de los argentinos. Si en lugar de canonizar el *Martín Fierro*, hubiéramos canonizado del *Facundo*, otra seria nuestra historia y mejor (POSDATA 1974)
>
> *Jorge Luis Borges*
>
> Del tiempo que es después, antes, ahora
>
> Sarmiento el soñador sigue soñándonos.
>
> *Jorge Luis Borges*
>
> Al principio, los sueños eran caóticos; poco después fueron de naturaleza dialéctica. [...]. Sin embargo, la catástrofe sobrevino. [...] Gradualmente, lo fue acostumbrando a la realidad. [...] Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.
>
> *Jorge Luis Borges*
>
> Día vendrá que el nombre de Rosas sea un medio de hacer callar el niño que llora, de hacer temblar al viajero en la oscuridad de la noche.
>
> *Domingo Faustino Sarmiento*

Em 1974, em um contexto cultural marcado pelo esgotamento das vanguardas clássicas, pela crise da noção de originalidade e pelo desencanto político, Borges maduro publica o prólogo à edição de *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, obra basilar da literatura argentina. No mesmo ano, Borges lança o conto distópico "Utopia de um homem que está cansado". Essa coincidência temporal não é fortuita; ela sinaliza um gesto programático que revela a proposta borgeana de releitura do clássico. Longe de uma busca por uma interpretação inovadora ou uma ruptura vanguardista, Borges propõe a repetição como um ato subversivo,

uma forma de intervenção no cânone que se alinha aos princípios da dessublimação, da imoralidade e de uma temporalidade não progressista que permeiam sua obra.

A escolha de *Facundo* não é arbitrária. Como Beatriz Sarlo sagazmente observou, Borges era o mais argentino dos escritores argentinos, assim, entendemos que ele não poderia ignorar a obra fundadora da literatura nacional. *Facundo* substancializa o cerne da tradição, o texto que ajudou a moldar a identidade argentina. No entanto, o prólogo de Borges não almeja necessariamente desvendar novos significados ocultos no texto de Sarmiento. Essa não é sua maior potência. Ele não se propõe a "inaugurar" uma nova leitura crítica, mas sim a provocar um deslocamento sísmico na tradição literária por meio da insistência na repetição, na cópia e no horror fantástico da reiteração literal. Borges não deixa de evocar a ideia de uma reescrita e uma releitura especular, uma transcrição idêntica do original, um conceito que ele já havia ficcionalizado magistralmente em "Pierre Menard, autor do Quixote", um de seus contos mais populares que, em sua desconstrução do mito da autoria de gênio, se aproxima mais do *ethos* vanguardista e revolucionário de criação das massas capazes de consumir a materialidade da ficção.

A conexão com a tela em branco de "Utopia de um homem que está cansado" – publicado também em 1974 – se torna, então, evidente aos olhos do historiador da literatura. Se no conto o futuro distópico é marcado pela exaustão da ciência e da arte, pela redefinição da memória do horror e pela uniformidade opressiva da ruptura, o prólogo ao *Facundo* sugere, em contrapartida, que a "poética da leitura" é um palimpsesto inescapável, uma arena de luta quixotesca onde a repetição não é mera reduplicação especular da ontologia, mas sim um ato de resistência e de reinvenção da recontextualização historiográfica da literatura. Se os jovens, os guerrilheiros – aqueles que, no imaginário coletivo, personificam a vanguarda e a transformação – ou qualquer indivíduo, reescrevessem *Facundo* linha por linha, idêntico ao original, essa reescrita, longe de ser um exercício estéril de ruptura, se tornaria um acontecimento da política borgeana de primeira grandeza, uma reinvenção radical que ressignificaria o passado e abriria novas possibilidades para o futuro.

A novidade, nesse cenário, não reside na alteração do texto em si, mas na radical mudança da noção de cópia e originalidade. "Quem de nós escreverá Facundo" ainda é uma pergunta atual. Em 1974, Borges já era uma figura pública de imensa popularidade, onipresente na televisão, nos jornais e nas revistas. Sua releitura de *Facundo*, portanto, transcende o âmbito estritamente literário e se configura como um chamado público, uma convocação à ampliação de sua "anticomunidade" – um conceito fundamental para compreender a dimensão política e transgressora da obra borgeana. Essa "anticomunidade" se relaciona intrinsecamente com a

dessublimação (a recusa de uma metafísica redentora), com a transgressão dos valores estabelecidos (a dessacralização do cânone) e com a potenciação da imoralidade da cópia (a subversão da autoria e da originalidade) em sua obra. O convite à releitura e reescrita de *Facundo* se torna, assim, um ato de subversão, uma intervenção na tradição que redefine o próprio estatuto da história da literatura e do "estilo tardio" de Borges.

Dessa forma, o prólogo ao *Facundo* e o conto "Utopia de um homem que está cansado" se inserem na vertente dessublimada da obra borgeana, na qual a história é vista como um processo cíclico, sem progresso ou redenção. Não há uma busca por um sentido último, por uma transcendência através da arte ou da política, mas sim um enfrentamento da finitude, da repetição e da ausência de teleologia. A reescrita de *Facundo* não almeja elevar ou resgatar o passado, mas sim expor a materialidade da linguagem da história como um ciclo de repetições de distopias. O futuro retratado em "Utopia..." é um futuro asfixiante, no qual a busca pelo conhecimento que transformaria a sociedade foi abandonada. A reescrita literal de *Facundo* se torna, nesse contexto, um ato de resistência melancólica, porém afirmativa, uma forma de preservar a memória e a "aura" da possibilidade da diferença em um mundo que tende à uniformidade. Essa distopia também é a nossa, a da repetição infinita, da falta de originalidade, da reprodutibilidade técnica como destino em uma modernidade que nunca existiu, em que o novo está ameaçado pela repetição, repetição que, ao mesmo tempo, se abre como possibilidade de transformação teórica além do bem e do mal. Assim, a proposta de Borges de uma reescrita idêntica transcende a dicotomia simplista entre originalidade (bem) e repetição (mal), juventude (ideal) e velhice (decadência). Ele se posiciona em um terreno onde a novidade não reside na transgressão formal, mas na recontextualização radical do valor digno de nota da materialidade do já existente. A repetição, nesse sentido, não é um ato passivo, mas uma apropriação ativa do passado, uma forma de agenciamento da possibilidade de continuar a escrever a história. Assim, a reescrita literal de *Facundo* é um ato "imoral" porque desafia os fundamentos da crítica literária, do plágio e do mercado hegemônico de bens simbólicos

Para o Borges maduro, o "novo revolucionário" que lê *Facundo* e sua obra, não é o iconoclasta, o vanguardista que busca a ruptura radical e a originalidade a qualquer custo. Pelo contrário, é aquele que, em um cenário de crise do novo, de esgotamento das vanguardas e de descrença nas utopias, tem a coragem e a lucidez de abraçar a repetição como um ato consciente, crítico e carregado de significado para uma nova escrita da história da literatura. Esse "novo revolucionário" não busca a originalidade pela originalidade, mas sim a ressignificação do passado por meio de sua reiteração, de sua recontextualização e de sua apropriação em um novo cenário histórico de opressão que clama pela liberdade. Ele compreende que a verdadeira

revolução na historiografia, no contexto do fim das grandes narrativas, reside na capacidade de reescrever e de reinventar a ficção.

Em suma, o prólogo de Borges ao *Facundo*, lido em conjunto com "Utopia de um homem que está cansado", revela uma concepção de literatura, de história e de tempo profundamente dessublimada, antivanguardista e radicalmente contemporânea. É um convite à reflexão profunda sobre o papel da repetição, da memória, da releitura da tradição em uma era marcada pelo desencanto, pela crise da originalidade e pela onipresença da ontologia. É, acima de tudo, a formação de um novo tipo de revolucionário: não o inovador cego e iconoclasta, mas o repetidor radical consciente, aquele que encontra na releitura crítica e na apropriação do passado a possibilidade de construir um futuro para a historiografia da literatura. Borges nos ensina que a revolução, no tempo do fim das utopias, pode residir no ato aparentemente simples, mas profundamente subversivo, de reescrever, linha por linha, os textos que fundam nossa tradição. É na repetição, paradoxalmente, que reside a possibilidade do novo, na cópia a fagulha da diferença, na releitura decadentista a semente da revolução.

Então, argumentamos que na "unánime noche" de Borges, as luzes que surgem com o amanhecer não devem ser ignoradas, pois desempenham um papel crucial em seu labor como historiador-crítico. Utilizando uma de suas perspectivas realistas, mesclada com sua condição subalterna-proletária-revolucionária, destacamos como as transformações dos pesadelos mais sombrios da escuridão são incorporadas, de uma forma além do bem e do mal, nas artes e práticas cotidianas das leituras subversivas. Se Beatriz Sarlo afirma que não há escritor mais argentino que Borges, a leitura que ele faz do *Facundo* de Sarmiento – a principal obra de fundação da literatura argentina –, vale muito para os historiadores.

Os anos 1960 e 1970, continuando os sonhos de Sarmiento, como mencionado por Borges no prólogo ao *Facundo*, revelam que os silêncios proibidos da "noite" podem proporcionar encontros entre lados aparentemente opostos. No contexto da leitura apaixonada, um jovem esquerdista, propagador da vanguarda estética revolucionária, fã de Che, Evita, Rodolfo Walsh e Cortázar, pode descobrir que a leitura amoral dos textos do burguês descompromissado e antiperonista é mais prazerosa do que esperava, abrindo-se, então, a uma estranha diferença democrática e inclusiva. E literatura de Borges, como bem observa David Viñas, não é nada inocente em sua interpretação e contato com o mundo, tentando ampliar sua anticomunidade cética e distópica.

Dessa forma, na "unánime noche" de Borges, o (des)encanto de leituras buscam encontrar a distopia romântico-revolucionária do tal "outro" em sua recusa de compactuar com a formação de uma comunidade homogênea e autoritária. A questão que permanece é se esse

(des)encontro é apenas um sonho metafísico, permanecendo nas arestas do sublime, ou configura-se como o que estamos teorizando ao longo da tese como realismo dessublimado. Em suma, nossa abordagem sugere que as obras de Borges, longe de serem apenas uma evasão estética do absoluto metafísico, servem como um espelho para as tensões e as transformações sociais e políticas do seu tempo. Convidamos o leitor a reavaliar essas "luzes do dia" que emergem na "unánime noche", reconhecendo nelas um potencial crítico e transformador que ultrapassa as fronteiras da literatura e se insere no cerne dos debates históricos e teóricos.

7. 1 Depois do horror da autoria

Os realismos presentes em *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento e na obra de Borges são patrimônio valiosos da literatura latino-americana, mantendo-se relevantes até os dias de hoje. Esse capítulo se concentra nos anos 1960 e 1970, períodos repletos de pesadelos e sonhos, sem pretender traçar uma causalidade total ou linear que conduz unilateralmente ao horror futuro. Nosso objetivo não é afirmar que esses anos possuíam um caminho único, mas sim discorrer sobre a complexidade das distopias revolucionárias vividas nesse contexto e a possibilidade dessas novas experiências serem alcançadas pela escrita da história.

Durante essa época, testemunhamos a ação da guerrilha em Cuba, que serviu de modelo ético de compromisso para muitos revolucionários, e o fortalecimento dos movimentos populares e esquerdistas que lutavam por maior participação política e social e pelo fim das gritantes desigualdades econômicas. Paralelamente, o autoritarismo foi se expandindo, culminando em vários golpes militares. Portanto, não limitamos nossa análise apenas à Argentina, mas consideramos o cenário mais amplo da América Latina. A década de 1960 foi marcada por uma efervescência revolucionária e um desejo profundo de mudança, enquanto os anos 1970 trouxeram um endurecimento das ditaduras militares, resultando em maior repressão e violência.

Entendemos que, se nosso objeto de estudo é a história subalterna de Borges, em vez de um quadro de continuidade de longa duração, as particularidades inerentes à contingência distópica dessublimada demandam a criação de novos artifícios para aproximações políticas à interpretação comunitária do texto. Podemos imaginar um jovem revolucionário das esquerdas lendo Borges, sem os preconceitos de um irrealismo total e de um conservadorismo idealista,

utilizando a literatura amoral do célebre bardo como ferramenta para questionar a construção de ontologias crítico-historiográficas?

Nessa empreitada, Borges pode ser um aliado formidável na narração da história, pois a distopia do seu mundo comunitário está esboçada em diversos tempos e espaços, permeada por sonhos românticos de movimentos cíclicos. Assim, ao recorrer aos documentos de fundação da pátria, depara-se novamente com a atualidade e a eternidade dos sonhos e pesadelos românticos de Domingo Faustino Sarmiento, autor de *Facundo*, considerado por Borges a obra mais importante da historiografia argentina. Nossa perspectiva sugere que a vitalidade desse livro é restaurada pelo ofício do literato-historiador. Como disse Borges em "Sarmiento": "La tempestuosa realidad que evocan sus páginas era también romántica. Además de un estilo literario, el romanticismo fue un estilo vital" (BORGES, 1961, p. 68).

Analisando a conceitualização sociológica de Michael Löwy e Max Blechman (2004) sobre o romantismo revolucionário, bem como as reflexões do historiador Mark Salber Phillips (2003) sobre a consciência dos afetos nas narrativas historiográficas, podemos refletir sobre os alcances da retomada autoral heterocrônica dos temas realistas-românticos da violência e da barbárie do século XIX pelo Borges maduro. Através dessa leitura, supomos que ele dialoga com o caos da imaginação política e com um ambiente de vivências vanguardistas e revolucionárias que se manifestam por toda parte, e que suas criações críticas, ensaísticas e estéticas não são totalmente incompatíveis com esse contexto efervescente de criação crítica, como veremos adiante.

Os anos 1960 e 1970, conforme defendem Michael Löwy e Max Blechman, perpetuaram uma visão romântica de mundo que se estende até os dias atuais. Nessa perspectiva, Borges não é meramente um hiper-moralista apático; ele se revela como um pensador significativo para desmistificar a vida em comunidade, tanto na ficção-crítica quanto na historiografia, esferas frequentemente intercambiáveis em sua obra.

Nesse sentido, Borges deve ser reconhecido como um autor que oferece novos patamares de valor político através de sua abertura ao diálogo com uma estranha diferença democrática, mesmo à luz de alguns de seus comentários e atitudes conservadoras. Seu trabalho sugere, então, uma complexidade que transcende os limites rígidos da crítica hiper-moralista. Ignorar isso seria reduzir injustamente sua fortuna crítica a proibições que impedem uma apreciação mais dinâmica das temporalidades de sua obra.

Se aceitarmos a premissa de que a liberdade criativa é um dos principais motores da cidadania crítica, Borges se torna uma figura central nessas mediações e movimentações políticas. Suas narrativas oferecem um convite à reflexão crítica e ao engajamento pessimista

com as diversas vozes e perspectivas epistemológicas que são excluídas da comunidade hegemônica dos estudos subalternos. Sua habilidade em mesclar ficção, crítica e historiografia cria um espaço onde as barreiras entre realidade e imaginação são desafiadas. Além disso, o Borges historiador não apenas narra eventos históricos, mas também os reimagina ficcionalmente, oferecendo novas perspectivas narrativas. Não nos interessa se a leitura de Borges ao *Facundo* é ou não original, isso não tem nenhuma relevância em sua postura antivanguardista. O que importa é averiguar esse ato de reimaginação política como ampliação de um convite ao leitor para reconsiderar seu papel na escrita subjetiva da história, em sua experiência particular e liberal de construir uma nova "poética da leitura", ao promover e propor um entendimento mais ativo e crítico em relação à escrita do passado. Aliás, se acreditarmos nessa liberdade de reimaginação da história através do ato de refundação da leitura libertária e anarquista, perceberemos que estamos perante um dos principais impulsores da cidadania crítica de todos os tempos – não apenas como um dos pais fundadores da pós-modernidade, mas primordial para entendermos nossa modernidade inconclusa.

Vivemos atualmente um momento de fecunda celebração do diálogo entre disciplinas, ao mesmo tempo em que a especialização se torna o objetivo normativo tanto em concursos quanto em publicações acadêmicas. Contudo, esse não é o caso da teoria de Borges, multifuncional e abrangente em várias áreas do conhecimento, propagada em diversos países e culturas epistemológicas, sem necessariamente respeitar solenemente determinações disciplinares. Borges é um autor cuja obra é indisciplinada. Existe uma forma moral de lê-lo? Qual campo disciplinar está mais apto a entendê-lo? Podemos interpretá-lo através da teoria da história? Se focarmos em Borges como historiador-crítico, precisamos justificar eternamente nossa abordagem diante das objeções da crítica e historiografia tradicionais?

Nessa perspectiva, não há como aproximar Borges da escrita da história, sem deslocar suas temporalidades, sem indagar o que restou da simpatia romântica pelas revoluções de sua juventude no temido "*vieillard terrible*" da década de 1970 em diante. Seria possível teorizarmos alguma estranha forma de contaminação dialética (sem se amarrar nela) que "costurasse" fases aparentemente tão distintas, através da permanência de uma vanguarda antivanguardista, como já mostramos anteriormente? Em nossa proposta, não se trata de afirmar que há uma sobrevivência dos apelos populistas e dos excessos expressionistas e existenciais do "primeiro" gênio no "segundo" espectro, como se nada tivesse mudado, como se o niilismo não tivesse se acentuado no "estilo tardio". Nosso foco é um projeto crítico-literário que mantém sua "aura" de radicalidade distópica ao longo de toda a trajetória, mesmo nos momentos mais conservadores, mas sem cair na apologia ao heroísmo da ruptura cega e

unilateral. Assim, a obra de Borges pode se configurar como um campo de tensão entre o conservadorismo aparente de sua estrutura clássica profunda e uma subversão constante das convenções políticas através da imaginação ampliada da anticomunidade, criando um espaço no qual o crítico-literário pode operar sem jamais perder a radicalidade de não ser o motor de ruptura da história, preservando o poder de renovar constantemente a leitura dos clássicos e da tradição política. Essa contradição, longe de ser uma simples dialética maniqueísta, revela a profundidade e a sofisticação do projeto político libertário borgeano, que resiste tanto às apropriações populistas do identitarismo quanto às simplificações da representação, mantendo-se relevante e provocativo ao longo dos anos.

Luiz Costa Lima destaca a atuação da ambiguidade da "antiphysis" borgeana, que estamos afirmando como realista, ao transcender o ensimesmamento metafísico de um jogo de "tecniquerías" intermináveis, visando controlar a forma fugidia do fictício. Muitos enxergam isso como uma autonomia da representação, mas pode-se argumentar que se trata de um valor expansivo de uma nova moeda: maneiras pelas quais a forma esvaziada e "desinteressada" do texto intervém ainda mais no social, intercedendo a favor da força da imaterialidade e do niilismo, agora no contexto comunitário e exterior ao texto. Portanto, a percepção de autonomia e controle na "antiphysis" borgeana revela a complexidade da interação entre a forma textual e sua influência na realidade, destacando a importância do reconhecimento social e da popularização dos leitores na legitimação da ficção.

> Não estar sujeita ao requisito da verdade não a torna, contudo, menos dotada de objetividade; de, portanto, fazer parte do aparato de minha realidade; objetividade que, em si, tem um peso escasso, mas cuja infração poderá assumir uma gravidade incalculável. Para que, entretanto, tal modesta ritualidade seja parte integrante da ficção externa será preciso que ela conte com um reconhecimento comunitário (COSTA LIMA, 2013, p. 240).

A partir da teorização estrutural de Luiz Costa Lima, observa-se uma luta pelo impossível "reconhecimento comunitário" e infiltração no realismo hegemônico das esquerdas, através da busca de legitimidade crítica nas intensas interações entre realismos e antirrealismos, tanto no interior quanto no exterior da obra borgeana. Isso revela uma crítica que busca esclarecer constantemente o que vem a ser o cotidiano (contra)revolucionário para um artista que publica compulsivamente suas falsificações e atua como se estivesse alheio, ou até mesmo inexistente, no plano interno ou externo da obra. Assim, o fictício-crítico de Borges comete uma infração potencializada contra a representação da realidade ao intensificar a crueldade do

contexto e flertar, “inesperadamente”, com sonhos distópicos de realização de mundos possíveis dentro da própria narrativa de uma história da literatura a ser construída. Esse delito de leitura “sociológica” passa impune? Seria um ato inconsequente e inapropriado de intromissão epistemológica em cidadelas críticas previamente canonizadas, de acordo com verdades pré-estabelecidas pelo jogo da ontologia? O preço a ser pago pela dissonância é muito alto.

Essas questões justificam a infinita profusão bibliográfica sobre a obra literária de Borges e sua diversificada teoria crítica, além da temida infiltração nas cidadelas raivosas das esquerdas. Nos Estados Unidos “Pós-Colonial”, por exemplo, um meio muito fértil para o Borges realista, o argentino Juan Pablo Dabove organizou um livro riquíssimo sobre as políticas da literatura em Borges, ainda não traduzido para o português. No primeiro capítulo, Dabove expõe uma vasta gama de possibilidades críticas alinhadas com as culturas políticas argentinas, abrangendo até os anos 2000. Ele aborda desde as acusações de antinacionalismo irrealista nos primeiros anos da década de 1930 até o estudo das paixões revolucionárias que influenciaram o fictício borgeano no contexto das esquerdas dos anos 1970, como por exemplo, a jovem militante de esquerda Beatriz Sarlo lendo Borges no contexto revolucionário. “Em 1981, Noé Jitrik publicou ‘Sentimentos complexos sobre Borges’. Sentimentos semelhantes eram os de Sarlo em 1971. A inegável (e, portanto, incômoda) potência da escrita borgeana, que devia ser mediada ou avaliada a partir das certezas da militância ou da simpatia revolucionária ou progressista”[235] (DABOVE, 2008, p. 11).

A reconstrução apaixonada da representação da história e da memória dos anos 1970 é uma tarefa para aqueles que viveram essa época, como Sarlo e Jitrik, leitores de Borges. Eles trazem à tona os flashes vívidos das lembranças da repressão e do horror. Entretanto, para Borges, que atua como um historiador e embaixador do futuro, o eterno retorno à barbárie do passado permite vasculhar a imaginação deixada pela ficcionalidade artesanal sobrevivente às institucionalizações da crítica e da historiografia, ao revelar rupturas com verdades antes consideradas resolvidas e redentoras.

Entendemos que essas “fontes” de radicalidade são cruciais para compreender o substrato insólito da política na obra de Borges, especialmente quando se considera como sua literatura-crítica foi lida com paixão por militantes das esquerdas que estavam em busca de

[235] “En 1981, Noé Jitrik publicó ‘Sentimientos complejos sobre Borges’. Parecidos sentimientos eran los de Sarlo en 1971. La innegable (y por ende incómoda) potencia de la escritura borgeana, que debía ser mediada o evaluada desde las certidumbres de la militancia o de la simpatía revolucionaria o progresista”.

liberdade. A exceção metodológica de sua teoria crítica, frequentemente descartada como niilista ou moralmente imprópria, ainda causa espanto e pânico. Jorge Panesi (1995), por exemplo, retorna a pensadores como Benjamin, Borges, Nietzsche, Derrida e Foucault, e à análise forçada que o sociólogo Emilio de Ípola realiza do ficcional em Borges, para se solidarizar com a comunidade dos cientistas das humanidades que desejam tratar a obra literária a partir da sociologia.

Isso é significativo, pois aponta para a tese de que a obra de Borges também se doa ao "outro", funcionando como uma estranha instrumentalidade distópica. Embora nunca concretizada de fato, essa distopia é sonhada em uma das virtualidades realistas da literatura e da crítica, a historiográfica, que só podemos imaginar além dos estreitos realismos do proibido.

A tradição das "mesclas" das formas é uma característica marcante na literatura argentina, visível desde a época da obra *Facundo* de Sarmiento até a literatura de vanguarda *criollista* de Borges nos anos 1920. Em Borges, essa prática atinge um paroxismo não teleológico, demonstrando a luta do intelectual público para fundar sua participação política, alicerçada na história da literatura que busca narrar e se projetar a partir do passado. Para o Borges historiador, o tempo não segue uma trajetória progressista; em vez disso, ele vê a hora de fundação e realização da literatura como algo que não pode se encerrar no passado, pois está entremeada de temporalidades vazias, que devem ser construídas e ter seu espaço preenchido na tradição clássica não linear que sempre retorna. Mas ele reconhece que é o momento de continuar a batalha crítico-romântica dos primeiros historiadores da literatura argentina, utilizando as imagens distorcidas de si mesmo no "monumento" especular de Sarmiento como um meio para se fazer ainda mais popular entre seus leitores. Seus duplos ou triplos autoficcionais se dividem em várias frentes e frestas, desrespeitando fronteiras rígidas entre bem e mal, normativo e anômalo, e se desdobram nos limiares dos planos infinitos e bifurcados de uma anticronologia da história.

Nesse capítulo, esse desdobramento é particularmente relevante no contexto moderno da releitura do paradoxo civilização e barbárie (ROSA LOJO, 2007), que o Borges historiador enfatiza ao reproduzir e questionar a separação dos *topoi* do dia e noite da política. Essas imagens permanecem e renascem em um contexto autoritário de escassez de luzes democráticas, não são apenas na Argentina, mas também ao panorama político latino-americano como um todo. Borges utiliza a figura de Sarmiento para mergulhar na continuação e repetição desses temas, criando uma crítica que ressoa e se infiltra na complexidade das condições sociopolíticas da região. Conforme destaca Jorge Panesi (2005), a crítica de Borges tem como objetivo provocar incômodo e perplexidade. Essa característica é evidente em sua

abordagem recorrente à historiografia de Sarmiento, na qual ele não se limita a uma simples homenagem crítica; Borges utiliza o legado de Sarmiento para desconstruir e problematizar as dicotomias simplistas e as narrativas hegemônicas sobre o subalterno na história. Além disso, refuta a literatura como refém de uma concepção teleológica e progressista de história. Borges, assim, não apenas restaura a não originalidade da presença atual do pensamento de Sarmiento, mas também desafia os leitores a reconsiderar suas próprias concepções de história e literatura, enfatizando a importância de uma perspectiva mais dinâmica.

> Honrar en 1961 a Sarmiento no es repetir un rito piadoso; es reconocer que estamos empeñados en una misma guerra y que en el vaivén y tumulto de las batallas anda Sarmiento. Que Sarmiento cuente aún con opositores, que no le falten enemigos que insulten sus estatuas, que su dilatada gloria póstuma sea polémica, es una prueba más de su vitalidad o inmortalidad[236] (BORGES, 1961, p. 67).

Nossa hipótese sugere que nessa época, Borges estava mais atento aos radicalismos revolucionários do que se costuma pensar, não apenas por revisar grandes ensaios épicos da construção nacional, mas também por buscar fundar comunidades poéticas através de prólogos, poemas, ensaios, críticas e contos, como já observamos pela publicação de "Utopia de um homem que está cansado" em 1974. Ele continua seu projeto de romper com a face hegemônica da escrita da história através das preocupações contemporâneas, posicionando-se na linha de frente de uma temporalidade que se quer pós-moderna, mas ainda não foi realizada na modernidade. Entretanto, Borges não propõe uma visão progressista ou teleológica da história que caminha para o nada formalista de uma imitação da crítica francesa; ao contrário, sua narrativa ainda ecoa o vazio realista da fundação distópica da coisa comunitária, marcada por um constante recomeçar ou renascer de uma democracia crítica, jamais definitiva ao longo do tempo.

Dessa forma, o Borges historiador tenta, de certa forma, colocar em primeiro plano a reflexão sobre a melancolia da repetição cíclica do horror do mesmo, no interior de uma noite que se prolonga sem a ruptura dos gestos nobres das vanguardas revolucionárias. Quando certas

[236] "Homenagear Sarmiento em 1961 não é repetir um rito piedoso; é reconhecer que estamos engajados na mesma guerra e que, no vaivém e tumulto das batalhas, Sarmiento está presente. O fato de Sarmiento ainda ter opositores, de não faltarem inimigos que insultem suas estátuas, e de sua dilatada glória póstuma ser polêmica, é mais uma prova de sua vitalidade ou imortalidade".

leituras pós-modernas tentam confiná-lo ao irrealismo, ou quando certo sociologismo o categoriza como conservador, ele acessa outras vias de temporalidades que são mais materialistas do que poderíamos supor inicialmente. Essa materialidade se manifesta não apenas no ato anticomunitário de uma polêmica via política, mas também na possibilidade de construir laços libertários e anarquistas entre críticos e leitores, tanto internos quanto externos, no espaço sombrio que parece cada vez mais dominado pela "*unánime noche*" do identitarismo epistemológico, tanto das direitas quanto das esquerdas.

Segundo uma perspectiva crítica que valoriza a dimensão política da obra de Borges, o estranhamento não redentor e distópico que surge ao abrir a primeira página de suas obras ditas "irrealistas" pode ser atribuído à inevitável colisão com a representação dos realismos históricos amplamente presentes nas narrativas. Essa colisão desencadeia uma série de reflexões sobre a esperança de reconstrução política após a explosão estética das formas pré-determinadas do realismo tradicional e seu posterior ceticismo com o reencantamento utópico do mundo. Quando se percebe que a literatura de Borges transcende a mera inverdade da ficção, surge uma nova compreensão de que ela pode estar profundamente conectada ao mundo material e social. Assim, a obra de Borges desafia as formas literárias pré-determinadas, resultando em uma constante "explosão estética" que permite a reavaliação e reconstrução dos destroços narrativos da representação da história. Esse processo de reencantamento através da distopia sugere que a literatura, longe de ser apenas uma fuga para o irreal, pode servir como um espelho crítico para a desconstrução das ontologias e da realidade do mundo que edificamos.

No entanto, essa explosão estética e o subsequente reencantamento não são suficientes para garantir uma visão otimista do futuro da história da literatura. A obra de Borges também abre potencializa a distopia da história, na qual a euforia inicial do ato de fundação é absorvida como um buraco negro que não oferece garantias plenas para o futuro. Por isso a importância de se repetir antivanguardiscamente a leitura de Sarmiento. Esse cenário distópico mostra a consciência de que a história não é linear nem teleológica, que o futuro é indeterminado e cheio de incertezas e que as obras das vanguardas já vivaram peças de museu. Essa estranha interação temporal não apenas discute os alcances de uma inédita perspectiva sobre a potencialidade da literatura para reencantar o mundo, mas também destaca a vulnerabilidade e a incerteza que permeiam o futuro da escrita de uma história da literatura longe de sua determinação moralista.

O Borges historiador, ao romper com as narrativas autoritárias e reivindicar os radicalismos (contra)revolucionários, oferece uma visão da história da literatura que não é simultaneamente progressista e esperançosa. Ele desafia as categorizações simplistas da positividade do original, propondo uma narrativa que é, ao mesmo tempo, uma crítica ao

conservadorismo político e uma afirmação melancólica da repetição distópica da estética (pós)moderna. Em sua obra, não encontramos nenhum refúgio no paraíso estético da ruptura, mas uma arena para a construção de novas formas de entendimento do indivíduo político na anticomunidade, onde o real e o imaginário se encontram e se entrelaçam contra qualquer forma de essencialismo naturalista da representação.

A questão de Borges ser revolucionário pode parecer paradoxal, considerando sua reputação de niilista clássico. Nessa tese, estamos amparados na perspectiva de Emir Monegal, que o percebe como revolucionário, além de reafirmar a leitura de Foucault, que o celebra como um dos escritores do maio de 68. Além de relembrar a leitura entusiasta dos jovens esquerdistas, que redefinirão a crítica sociológica da literatura como Beatriz Sarlo e Ricardo Piglia em *Punto de Vista*. Por isso, vale a pena mostrar outras facetas de sua obra, como as românticas e historiográficas, para esclarecer essa desconfortável posição revolucionária. Primeiramente, estamos no terreno das ficções de autor e das metáforas políticas, além de estarmos respaldados pela "poética da leitura" teorizada em 1980 por Monegal. Mesmo em uma metodologia sociológica, não deve haver censura à liberdade de leitura e não há um reflexo límpido e exato do mundo "real" nas comunidades críticas de nenhum autor, nem mesmo dos mais realistas. Essa perspectiva é crucial para entender as múltiplas facetas do Borges historiador, que em nosso caso é teórico e não se limita a um único rótulo, cronologia ou escopo etapista.

De certa forma, somos privilegiados por novas questões sobre o romantismo que surgem após o impacto das análises da obra de Walter Benjamin nos estudos borgeanos (JENCKES, 2007). A leitura de Borges através da lente da teoria crítica alemã nos permite reavaliar suas conexões com o romantismo anticapitalista, como discutido por Michael Löwy e Robert Sayre (1984). Eles citam Borges em seu artigo como um romântico anticapitalista, abrindo um portal para a ampliação do entendimento do vasto repertório geográfico, temporal e moral da ideologia romântica. Assim, esclarecem que 1) O romantismo não deve ser confundido apenas com sentimentalismo, feminilidade ou fraqueza de espírito. Ele possui uma profundidade e uma variedade de expressões que vão além desses estereótipos. 2) Essas ideias perduram até hoje e podem ser rastreadas até antes da Revolução Francesa. O romantismo continua a influenciar pensamentos e movimentos contemporâneos. 3) Nem todo romantismo é conservador ou contrarrevolucionário. Embora exista o "romantismo fascista", isso não significa que todos os românticos compartilhem dessas tendências. (A estética de Borges não é fascista). 4) Há romantismos revolucionários que emergem de uma vontade de transformação, crítica aos sistemas sociais, políticos e econômicos, e do sonho de reconstruir laços comunitários semelhantes aos do mundo pré-capitalista, mas adaptados ao futuro. 5) Escritores românticos

podem ter posturas difíceis de classificar como conservadoras ou progressistas. Exemplos incluem Coleridge, Wordsworth, Edmund Burke, Carlyle, Balzac e, claro, Borges. 6) O romantismo revolucionário desempenha um papel significativo nas obras de Walter Benjamin e Herbert Marcuse, influenciando suas teorias sobre transformação social e cultural. 7) A utopia não significa necessariamente antirrealismo. Utopias podem ser expressões de uma crítica realista ao presente, imaginando futuros alternativos. E o que dizer das distopias de Borges?

De certa forma, Borges é incluído no estudo do romantismo anticapitalista por especialistas reconhecidos das esquerdas, embora sua posição dentro das classificações específicas de romantismos permaneça indefinida. Isso ressalta a complexidade de sua obra, que não se encaixa facilmente em categorias políticas pré-estabelecidas. Em comum com os românticos anticapitalistas das esquerdas, nosso Borges historiador exige uma transformação crítica da percepção da realidade do mundo. Ele navega entre niilismo e revolução, desafiando as estruturas do pensamento tradicional da representação, transformando a ficção em um espelho do horror que permeia nossas construções identitárias. Sua inclusão no discurso sobre romantismo anticapitalista nos permite reconsiderar sua obra sob uma nova luz revolucionária, reconhecendo suas contribuições para a crítica social e história da literatura. Através de suas múltiplas facetas, ele se reafirma como um pensador cujo trabalho ressoa com as questões centrais do romantismo revolucionário, mesmo que não se encaixe perfeitamente em nenhuma categoria engessada do progressismo ou do conservadorismo.

Ainda sobre o desenvolvimento de nossa teoria sobre o romantismo revolucionário em Borges, ressaltamos que as comparações entre Borges e Walter Benjamin como historiadores poderia nos ajudar, reconhecendo as diferenças inerentes a qualquer comparação. Analisando a leitura de Benjamin e a interpretação de Michael Löwy (2011) sobre a filosofia da história do pensador alemão, identificamos vários pontos de convergência:

1. **Leitura da História a Contrapelo**: Tanto Borges quanto Benjamin adotam uma leitura da história a contrapelo, desafiando a metodologia dos vencedores e dos detentores do capital cultural. Borges, mesmo com sua ligação à genealogia dos heróis nacionais — como evidenciado pela presença de seus avós em sua obra e um parentesco distante com Juan Manuel de Rosas — não abandona essa crítica.
2. **Cultura como Monumento da Barbárie**: Ambos veem a cultura e sua história como monumentos da barbárie, mostrando a violência e a opressão que frequentemente acompanham as realizações culturais.
3. **Historiadores Não Convencionais**: Nem Borges nem Benjamin são facilmente reconhecidos como historiadores pela historiografia tradicional. No entanto, isso não

diminui a legitimidade de suas narrativas históricas, que oferecem perspectivas críticas e alternativas ao *mainstream*.

4. **Influência de Nietzsche e Anti-Historicismo Estético**: As metodologias de ambos são influenciadas por Nietzsche e seu anti-historicismo estético. Embora Borges critique o conceito de eterno retorno, ele se interessa pelo êxtase e pela intensidade que podem ser encontradas na tragédia e na música, mesmo em seus momentos mais despersonalizados. A crítica de Raúl Antelo é muito influenciada por essa perspectiva.
5. **Oposição ao Realismo Tirânico e Progressismo**: Podemos vislumbrar, de acordo com Michael Löwy, que tanto Benjamin quanto Borges se opõem à tirania do realismo e do progressismo, uma postura que ambos compartilham influenciados por Nietzsche.
6. **Valorização da Cultura Popular**: Abaixo dos grandes monumentos literários, como os deixados por figuras restauracionistas como Hoffmann ou Sarmiento, ambos reconhecem a sobrevivência da cultura popular. No entanto, isso não implica que Benjamin ou Borges defendam um "populismo cultural" ontológico.
7. **A Amêndoa Utópica e a Crítica Materialista**: Para Benjamin, a crítica materialista tem a função de "tomar posse da amêndoa utópica" escondida nas obras culturais. No caso de Borges, podemos imaginar que sua teoria se preocupa com o que sobreviverá à redenção nunca definitiva, permitindo que cada um escreva seu próprio *Quixote* no cotidiano distópico, mostrando a capacidade de reinterpretação e reinvenção contínuas da ficção.
8. **A estética anarquista de Borges não faz parte do que Benjamin define como estetização da política realizada pelo fascismo**. A política estética dele é libertária, como já analisamos.

Por fim, a comparação entre Borges e Benjamin revela uma profunda intersecção de ideias e abordagens críticas à história e à cultura. Ambos desafiam as narrativas dominantes e desvendam as complexidades da cultura e da história, oferecendo visões que são ao mesmo tempo uma crítica à visão unilateral da utopia. Essa análise não apenas ilumina aspectos menos discutidos da obra de Borges, mas também reforça a importância de abordagens historiográficas não convencionais na compreensão história da cultura. Através de suas obras, Borges e Benjamin nos convidam a reconsiderar o papel da literatura e da história na formação do pensamento crítico e na busca por novas formas de entendimento da possibilidade da transformação social.

Dessa maneira, persistimos na esperança de que os sonhos e pesadelos ficcionais de Borges possam se relacionar com as distopias da realidade, sem se renderem ao desespero do

essencialismo identitário ou do heroísmo revolucionário. No entanto, o Borges historiador, defensor irredutível do poder dessublimado da arte, ainda precisa esclarecer certos pontos para se firmar como uma voz relevante na comunidade dos historiadores hegemônicos. Antes de chegarmos à nossa análise do prólogo ao *Facundo* de 1974 — ano em que Isabelita Perón assumiu a presidência após a morte de Juan Domingo Perón —, é importante destacar que as interposições de juízos de valores, comuns no ambiente intelectual das décadas de 1960 e 1970, não excluem um diálogo constante com os realismos revolucionários de Borges, ainda relevantes para a crítica e ensaística latino-americana do século XXI.

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma intensa polarização entre realismos e antirrealismos aos gritos das vanguardas revolucionárias que emergiam das ruas. Nesse contexto, a obra de Borges oferece uma alternativa histórica antivanguardista que desafia as dicotomias reducionistas e revitaliza as novas formas de entender a crítica social da realidade. Sua abordagem historiográfica não é menor nem insignificante na luta pela afirmação de uma anticomunidade crítica ampliada. Pelo contrário, é precisamente por causa das duras exigências de compromisso com a transformação da grotesca realidade sociopolítica da época, que a contribuição distópica do "gesto menor" de Borges, continua de vital importância para a sobrevivência de sua estética subalterna até os dias de hoje.

Por isso, defendemos que qualquer esforço na luta contra o autoritarismo é muito valioso, incluindo o de Borges. Seu trabalho, que muitas vezes navega entre o real e o irreal, o histórico e o mítico, desafia as narrativas hegemônicas e oferece uma crítica sutil, mas poderosa, aos sistemas de poder estabelecidos. Ao desenvolver temas como a construção da memória e a manipulação da história, Borges questiona as estruturas de autoridade e a maneira como elas moldam nossa compreensão do passado e do presente. Se considerarmos essa perspectiva, o que está em jogo não é um simples duelo entre lados completamente incompatíveis, mas sim uma aprendizagem comum na luta proletária pela sobrevivência da liberdade da crítica no cotidiano da teoria. Essa luta, enraizada no trabalho artesanal e desprovida de heroísmos identitários, ganhou força nos anos 1970, quando o "último" Borges propõe uma distopia do cansaço no cerne da convulsão revolucionária das ruas. Borges, como ficcionista-crítico materialista, reconhecia a violência como o ato fundador das estruturas historiográficas da literatura argentina. Assim, ele tinha consciência da impossibilidade de uma divisão clara entre vencedores e vencidos, entre original e cópia, entre vanguarda e ruptura, bem como da impossibilidade de uma polarização absoluta entre as estruturas políticas que ele próprio desenhou e aquelas ditas mais "realistas", aventadas por outros intelectuais das esquerdas, como David Viñas.

Ambos, Borges e Viñas, embora opositores, estavam compulsivamente em busca de redefinir o pensamento sobre fundação da comunidade. Se todos somos despossuídos e desterrados, não apenas de bens materiais, há algo que parece unir uma outra/mesma vontade de pensar a comunidade entre eles. Em um movimento de afirmação contra a barbárie, há um mundo novo a ser procurado, apesar do alto custo distópico de sua permanência no tempo que não se dissipa. Para Borges, a causa mais importante naqueles anos não era promover a arte burguesa elitista ou vangloriar-se de prêmios concedidos por apoiar ditadores fascistas, como sugerido por Viñas (1976;1981). O verdadeiro receio que as esquerdas nutriam em relação à arte de Borges não estava tanto em seu conteúdo irrealista, mas sim na possibilidade da popularização de sua subalternidade libertária no interior das massas. Elas temiam que pensadores como Borges pudessem trazer outras perspectivas estéticas a seus convertidos. A preocupação era que sua ficção política, considerada por alguns como imoral, pudesse se espalhar amplamente, influenciar diversos públicos e desvirtuar o engajamento da juventude, o que de fato conseguiu de maneira incontestável. Aos 80 anos, Borges estava ensinando aos jovens nos Estados Unidos a importância de se conhecer a temida ficção dos clássicos da literatura infanto-juvenil que tinha devorado compulsivamente na infância. Borges utilizou uma estratégia eficaz, comparável a uma tática guerrilheira, dentro da indústria cultural, para disseminar suas ideias e obras, estratégia semelhante a que utilizou Octavio Paz, estudado por Priscila Dorella, como ressaltamos. E o número de leitores não parava de aumentar, nem que fosse para ouvi-lo, ler apenas um conto ou um poema. A literatura de Borges pode ser considerada hermética ou fechada, mas ela é de fácil aceso. Qualquer um pode ler apressadamente um poema ou um conto curto. Mas acontece que em poucas páginas proliferam citações em escala astronômica, que levam a outros livros e a outros lugares físicos, metafísicos e epistemológicos. Essa estratégia não apenas amplificou a popularização de sua voz, mas também tornou seus conceitos literários e filosóficos acessíveis a uma audiência vasta e diversificada, desafiando as normas culturais e as expectativas hegemônicas das políticas das esquerdas da época. A presença de Borges nunca foi indiferente até o fim de sua vida.

Essa popularização de Borges abre uma interface com diversos outros pensadores. A crítica fantástico-realista de Viñas, por sua vez, antecipa uma resposta a essa questão, buscando um encontro entre diferenças marcantes dentro do restrito pensamento sobre a fundação de uma comunidade crítica. Viñas emprega a técnica do duplo e dos espelhos, características borgeanas, ao visualizar a simbologia de Borges em interseção com Perón. Entretanto, não vemos isso como uma leitura forçada, mas como a criação de metáforas críticas, pois a crítica e a historiografia da literatura lidam não apenas com o conceitual da teoria, mas também com a

tarefa empirista de comprovar a potência da vida literária nos microelementos críticos das recepções das obras.

Além disso, Viñas e Borges têm em comum a busca por uma via libertária, a partir da ruptura com o autoritarismo do mito fetichista da mercadoria. Embora Borges nunca tenha sido simpático a nenhuma espécie de realismo peronista, a "verdadeira" face niilista de Borges poderia ser vista no perigoso exílio à "realidade", no heterocronismo distópico do vazio que potencializa sua voz através da censura dos detratores como Viñas. Sua teoria da linguagem, longe de ser incompatível com as propostas benjaminianas da teoria marxista da linguagem sobre os realismos, oferece ar para respirar a partir da crítica libertária que pode surgir das margens da tendência à "unánime noche" do pensamento hegemônico das esquerdas.

A metodologia e a teorização historiográficas levantadas em nossa análise encontram uma narrativa eloquente no conto "As Ruínas Circulares", publicado em *Ficções* (1944). Esse conto não apenas funciona como um elemento que entrelaça a teoria poética e social, mas também antecipa estruturas políticas profundas que percebemos continuar no prólogo de Borges ao *Facundo* de 1974. Nele, busca-se uma universalidade dos sonhos, intercalando-os com a angústia do pesadelo distópico da eternidade noturna. A abertura do conto, com a chegada silenciosa de um homem taciturno do Sul, estabelece a prevalência do tom enigmático: "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche, nadie vio la canoa de bambú sumergiéndose en el fango sagrado, pero a los pocos días nadie ignoraba que el hombre taciturno venía del Sur" (BORGES, 1944, p. 451).

O conto, que carrega marcas autobiográficas, utiliza os movimentos mágicos e sublimes do trabalho autoral e da criação de um filho à imagem e semelhança do pai. No entanto, essa narrativa alude mais à modernidade monstruosa da realidade do presente que a um idílico tempo adâmico nunca realizado. A ideia de que a imagem imaginada descobre o horror dessublimado de ser apenas um sonho de outra entidade, e assim sucessivamente, é central para Borges e ressoa com sua leitura de Sarmiento, entre outros. Conforme Marta Gallo destacou em um artigo estruturalista publicado em 1970, as fontes de Borges para o conto abrangem desde a objetividade temporal de Pascal até a fenomenologia de Husserl, culminando em uma esfera na qual dia e noite não são distinguíveis. Não há uma estabilidade clara entre as temporalidades presentes na leitura empírica e aquelas no tempo impreciso e fenomenológico da narrativa interna do conto. Gallo observa: '"Noite' e 'dia' não formam aqui uma oposição equivalente à

de luz-escuridão. [...] Os dias acabam por ser incluídos na 'unânime noite'"[237] (GALLO, 1970, p. 563).

Entretanto, mesmo a eternidade em Borges não está isenta da ameaça dessublimada da catástrofe, através da fabricação de uma realidade humana, subalterna e proletária. Essa realidade está localizada no plano inferior da significação sublime proporcionado pela morte, sob a "escravidão do sol", quando se desperta dos sonhos e o que resta é o mito dilapidado da realidade, juntamente com a constatação de que o dia será nada mais que um dia doloroso. A narrativa de Borges, então, extrapola a tensão entre o sonho e a realidade, a ilusão da permanência e a inevitabilidade da mudança, sugerindo que a própria eternidade da ficção sublime é vulnerável à desilusão e ao desgaste do tempo da história. Como Borges aponta em "As ruínas circulares":

> El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. Le convenía el templo inhabitado y despedazado, porque era un mínimo de mundo visible; la cercanía de los leñadores también, porque éstos se encargaban de subvenir a sus necesidades frugales. El arroz y las frutas de su tributo eran pábulo suficiente para su cuerpo, consagrado a la única tarea de dormir y soñar[238] (BORGES, 1949, p. 452).

Borges cria em seus contos figuras monstruosas, mas profundamente humanizadas, que frequentemente encontram a morte no desfecho de suas histórias, problematizando qualquer noção superficial de hermetismo. No conto "As ruinas circulares", ele descreve: "Por un instante pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y absolverlo de sus trabajos"[239] (Borges, p. 455). Esse senso de finitude, percebido por

---

[237] "'Noche' y 'día' no forman aquí una oposición equivalente a la de luz-oscuridad. [...] Los días terminan por quedar incluidos en la 'la unánime noche'".

[238] "O propósito que o guiava não era impossível, embora fosse sobrenatural. Ele queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com uma integridade minuciosa e impô-lo à realidade. Esse projeto mágico havia consumido todo o espaço de sua alma; se alguém lhe perguntasse seu próprio nome ou qualquer detalhe de sua vida anterior, ele não saberia responder. O templo desabitado e destruído lhe era conveniente, pois representava um mínimo de mundo visível; e também a proximidade dos lenhadores, que se encarregavam de prover suas necessidades frugais. O arroz e as frutas de seu tributo eram sustento suficiente para seu corpo, consagrado à única tarefa de dormir e sonhar".

[239] "Por um instante, ele pensou em refugiar-se nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha para coroar sua velhice e absorvê-lo de seus trabalhos".

Gallo, é um marco significativo na crítica ao "mesmo" proletário, e no reconhecimento da existência de um terceiro elemento, além do bem e do mal, nas ruínas dos pesadelos dessublimados no interior da ideologia hegemônica do sublime.

De acordo com Jorge Panesi, Borges não é tão hermético quanto pensavam os críticos do passado, porque ele sempre manteve um diálogo ativo com a cultura popular (PANESI, 2014, p. 332). Como já ressaltamos, Michel Foucault, em 1966, ao escrever *As Palavras e as Coisas*, destacou a importância de Borges para a cultura de massas estudantil, teorizando-o como um embrião revolucionário das ruas. Foucault, ao indagar "O idioma analítico de John Wilkins", reconheceu a profundidade, dignidade e poder da literatura de Borges em desafiar e desconstruir as ideologias totalitárias do humanismo.

Durante as décadas de 1960 e 1970, muitos intelectuais das esquerdas, leitores de figuras como Che Guevara, Evita Perón, Rodolfo Walsh e Julio Cortázar, começaram a reconsiderar a visão reacionária que era atribuída a Borges e passaram a reivindicar a leitura dos textos moralmente proibidos do antiperonista "burguês". Essas leituras clandestinas frequentemente evocavam uma paixão intensa, como a descrita por Roland Barthes em seu conceito de "prazer do texto".

Daniel Link, em seu ensaio "¿Experiencia o literatura?", menciona como Ángel Rama desafiou as leituras canônicas que tendem a normalizar o que é inclassificável, reconhecendo Walsh como "herdeiro de Borges" (LINK, 2011). Esse reconhecimento também pode ser estendido a Julio Cortázar, outro expoente da geração de intelectuais esquerdistas dos anos 1960-1970. Embora inicialmente simpático à Revolução Cubana, Cortázar deve parte de seu reconhecimento a Borges, que publicou seu primeiro conto, "Casa Tomada". A partir desse conto, as semelhanças ideológicas entre os dois escritores são evidentes, indicando não horizontes ideológicos paralelos, mas uma construção mútua de espelhamentos a partir de uma herança política que, embora aparentemente maldita e renegada por Cortázar, desafia a face reprodutiva do "mesmo" do realismo mágico latino-americano.

Por isso, a arte revolucionária de Borges é um horizonte para diversas gerações de jovens militantes, como relembra a experiência esquerdista da própria Beatriz Sarlo (SARLO, 2005). O alcance literário de suas distopias, especialmente em períodos de repressão antidemocrática, desafia a narrativa teleológica tradicional e hegemônica da história da literatura das esquerdas. A realidade da sua arte se manifesta no fim das amarras conservadoras, sem representar o fim da história, mas permitindo que ela continue a ser contada de outra maneira. Isso possibilita que futuras gerações críticas percebam as fissuras libertárias do presente, desconstruindo as certezas das ideologias literárias engessadas e identitárias da crítica

convencional. Assim, Borges convida a todos seus leitores serem também guerrilheiros clandestinos "subalternos" como ele e herdeiros das distopias romântico-revolucionárias atuantes desde o século XVIII.

Em consonância, Michel Foucault, em seus estudos sobre a política da literatura, aborda a polêmica em torno dos interditos ocultos da transgressão e da traição às normas tradicionais do poder estabelecido. Ele observa que, ao caracterizar a literatura, encontramos a figura negativa da transgressão ao interdito, simbolizada por Sade. No entanto, há também a figura da reiteração da exceção da paixão: a imagem do homem que desce à tumba com o crucifixo na mão, aquele que escreve ou leu somente na clandestinidade, "desde a 'ultratumba'" (FOUCAULT, 2015), o único "não-lugar" capaz de revelar a transgressão aos interditos e moralismos, como era vista a literatura de Borges pelas lentes dos autos de fé. Foucault reconhece que a literatura desafia constantemente as normas e estruturas estabelecidas pela sociedade. Se Sade mostra a transgressão explícita e a violação dos interditos sociais e morais, Borges exemplifica uma forma mais sutil de subversão, mas não menos potente. Escrevendo sob regimes de repressão, Borges utilizou sua clandestinidade literária como um meio para revelar as verdades proibidas das "ultratumbas", desafiando os determinismos morais impostos pela crítica hegemônica. As leituras clandestinas de seus textos, embora proibidas pelas esquerdas e direitas, encontram uma ressonância profunda naqueles que buscam compreender e questionar as forças históricas que estruturam a modernidade na periferia e impedem a fundação e o avanço de uma nova perspectiva crítica mais democrática e inclusiva.

Dessa maneira, a escrita de Borges, particularmente em suas narrativas noturnas e distópicas, não se limita a anacronismos. Sua invenção literária requer temporalidades sofisticadas, partindo dos heterocronismos das distâncias e aproximações aos documentos históricos. Essas leituras reúnem, no presente da escrita, um complexo de elementos formais, afetivos, ideológicos e conceituais, como mostra a teorização de Mark Salber Phillips (2011). O polêmico passado romântico de Sarmiento, por exemplo, pode estar mais próximo do que se imagina, e Borges, como historiador, enfrenta o desafio de reinventá-lo, de repeti-lo, contribuindo com o mercado das múltiplas interpretações que são propostas ao futuro revolucionário, nem sempre chegando a se concretizar. Assim, perguntamos: qual compêndio de história do ensaio e da literatura latino-americanos no século XX descartaria a atualidade do que a arte historiográfica de Borges tem a dizer?

Para Mark Salber Phillips (2013), a distância histórica não é apenas uma medida de tempo que enquadra o texto no presente, mas uma construção complexa e multifacetada dentro da própria narração, dispersa em muitas temporalidades. Ele observa que "a distância é tanto

historicamente dada quanto historiograficamente construída" (p. xi). Isso significa que, embora a passagem do tempo seja um fator importante para a comparação em relação ao que permaneceu no presente, não é o único elemento que define nossa compreensão do passado.

Ele argumenta que a visão tradicional da historiografia associa a distância histórica à objetividade e ao tempo decorrido. No entanto, essa visão é limitada. A compreensão histórica é inconcebível fora dos "engajamentos afetivos e ideológicos" que dão novos significado ao passado. Em outras palavras, nossas emoções e crenças políticas influenciam como interpretamos eventos históricos e nem tanto o texto "funcionando" como uma prova de realidade externa.

Phillips (2013) também avalia o conceito de "fusão de horizontes", introduzido por Hans-Georg Gadamer, como um processo pelo qual diferentes perspectivas históricas e culturais se encontram e se misturam para criar uma compreensão temporal que transcende o anacronismo engessado da interpretação de tempos que se (des)conectam na história. Ele lembra que Burckhardt, em sua formulação sobre o caráter mediador da história, afirmou que a história "é em todas as ocasiões o registro do que uma era considera digno de nota em outra". A técnica de "fusão de horizontes" de Hans-Georg Gadamer é crucial para esse processo expansivo do entendimento das temporalidades históricas. Esse conceito refere-se ao encontro e à interação entre diferentes horizontes históricos e culturais, criando uma compreensão que transcende as limitações temporais cronológicas e etapistas, como as que percebemos em interpretações que veem o "último" Borges como uma decadência em relação ao "segundo". Em vez de demarcar rigidamente a duração de eventos históricos, a fusão de horizontes permite que as narrativas históricas se entrelacem através de um diálogo contínuo entre diferentes perspectivas (p. 5).

Esse diálogo contínuo de perspectivas conflitantes é fundamental para uma historiografia que reconhece a influência dos engajamentos afetivos e ideológicos na interpretação do passado. A história não é apenas uma sequência objetiva de fatos; ela é moldada pelas emoções, crenças e interesses dos historiadores e das sociedades que a estudam. Phillips enfatiza que, para compreender verdadeiramente o passado, é necessário reconhecer e integrar o que dizem essas dimensões subjetivas. Consequentemente, uma ideia tão importante para a efetivação de um novo vocabulário historiográfico em contato com a ficção, precisaria ser repensada em movimentos teóricos mais abertos à imaginação do que à objetividade da representação de uma ficção refém da realidade externa.

7. 2 (Des)compromissos de um sonho publicado, o perigoso prólogo ao *Facundo*

A grande relação de Sarmiento com o historicismo romântico em *Facundo* é um tema complexo que não abordaremos especificamente nessa oportunidade, dado que nosso foco está no romantismo revolucionário mediado pela leitura do Borges historiador. Halperín Donghi (1956), em "Sarmiento y el historicismo romântico", examina como Sarmiento utiliza elementos do romantismo para criar uma visão histórica que é simultaneamente crítica e idealista. Sarmiento enxerga no romantismo uma forma de conectar o passado com o futuro, utilizando a história como uma ferramenta para moldar a identidade nacional e promover uma visão progressista para a Argentina.

Ao relacionar o historicismo romântico de Sarmiento com a leitura historiográfica de Borges, percebemos como ele reinterpreta e transforma esses ideais. Borges não apenas absorve a metafísica do romantismo de Sarmiento, mas também a dessublima, incorporando uma dimensão apaixonada e radical da política que transcende o distanciamento cronológico da história. Dessa maneira, Borges repete o sonho de um Sarmiento que já estava sonhando-o.

Michel Lafon (1992) observa que a arte borgeana de fazer prólogos é um paratexto poético que funciona simultaneamente como invenção, teorização, manifesto, ensaio e duelo estético. O prólogo de Borges ao *Facundo* de Sarmiento, de 1974, publicado em *Prólogo com um prólogo de prólogos*, não foge a essa regra. Inserido em uma militância antiperonista contundente, Borges, como professor e crítico de literatura inglesa, problematiza os alcances metafísicos da política das anticomunidades que se constroem criticamente contra a censura do autoritarismo. Assim, ele exacerba sua oposição ao horror autoritário que marcaria a Argentina dos anos seguintes com mais um eterno retorno do trágico dessublimado, que agora duraria muitas noites e dias.

Entretanto, em Borges, não se trata de uma apologia estética ao liberalismo burguês ou sua ideologia, mas sim de reafirmar as potencialidades da autonomia artística como um meio de expressar a liberdade e a ética da criação autônoma. Isso ocorre em um contexto histórico repleto de descrenças na efetividade da democracia. O panorama não é simples e confronta o âmago distópico de seus descompromissos e de descrença nas novidades. Na mesma década de 1970, Paul Ricoeur, em suas aulas na Universidade de Chicago sobre ideologia e utopia, busca um jovem Marx atento à "*réalisation fantastique*" do humanismo. Se essa realização fantástica vier acompanhada de uma concessão ilimitada à alienação – seja pela ideologia da religião,

ilusão da metafísica, ou derrota da resistência da arte – a etapa final de afirmação perante o realismo do mundo consistiria na busca pela autonomia, ainda que pela via do ateísmo.

Ao relacionar as ideias de Ricoeur sobre a realização fantástica do humanismo e a busca pela autonomia com o niilismo em Borges, podemos ver como ambos os pensadores mostram a tensão entre alienação da ideologia e autenticidade fantástica de uma arte inserida nas utopias da realidade histórica. Borges, através de suas narrativas e ensaios, defende uma visão niilista que questiona a validade das construções humanas que estruturam o autoritarismo da ideologia e mesmo cansado celebra a busca incessante por autonomia e liberdade de pensamento, alinhando-se assim às reflexões de Ricoeur sobre a interseção entre ideologia, utopia e lugar nenhum.

> Eu vou então resumir a minha problemática da seguinte maneira: não é a função excêntrica da imaginação (a possibilidade do "lugar nenhum") que implica todos os paradoxos da utopia? Além disso, tal excentricidade da imaginação utópica não é o remédio para a patologia do pensamento ideológico, aquele que se encontra cego e estreito precisamente em razão de sua incapacidade para conceber um "lugar nenhum"? (RICOEUR, 2014).

Em Borges, como historiador da política, não há exatamente uma afirmação da "*spéculation mystique*" alienante da religião, combatida por Marx em suas leituras de Feuerbach e Hegel[240]. Tampouco há uma fé ao contrário, nas promessas de um fim sublime para a objetividade. Em vez disso, Borges propõe uma visão distópica que transcende as limitações ideológicas e cronológicas e busca a liberdade da autonomia através de uma imaginação que desafia o *status quo* da representação histórica realista. Em 1966, Borges lança uma distopia do fim da política tradicional e do individualismo, algo que também pode estar presente na utopia científica de Marx. "O caráter utópico dessa seção é valorizado como a antecipação de um tempo em que a negação da alienação não fará parte da autoafirmação dos

[240] "O método de Marx é próximo ao que Feuerbach aplicara à religião: é um método redutivo, uma redução do mundo prático da representação e das ideias à sua base concreta e empírica. É uma inversão da especulação mística. A redução é uma inversão de uma inversão, visto que procede da seguinte maneira: ela se apodera de todas aquelas entidades que foram falsamente projetadas no alto – o eterno, o lógico, o transcendente, o abstrato, o divino, quaisquer que sejam eles – e ela reconduz tais projeções a seu fundamento inicial" (RICOEUR, 2014).

seres humanos. Estes se reapropriarão do conceito de criação de uma maneira que concordará com o seu uso na descrição do processo de objetivação" (RICOEUR, 2014).

Uma hipótese viável para essa afinidade teórica é deslocar um determinismo comumente atribuído a Herbert Spencer, algo realizado por Borges através de uma interlocução com a apoliticidade política da arte via Nietzsche. Ele também se alinha a um anarquismo recuperado em várias ocasiões, pelas memórias das conversas com seu pai e Macedonio Fernández. Esse anarquismo é caracterizado não por uma ação política direta, mas por uma postura filosófica que questiona a autoridade e as estruturas de poder estabelecidas, mostrando um ceticismo profundo em relação às ideologias hegemônicas.

Essa análise sugere que o liberalismo em Borges avança em direção à projeção de um fim distópico no futuro do passado. Essa visão nos leva a questionar: seria também o fim da arte, da história, da historiografia e dos museus? Em um mundo onde Shakespeares e Tizianos, os "quaisquer" de Agamben (1993), fossem encontrados em qualquer esquina, o conceito de gênio individualista perderia sua funcionalidade. Não haveria mais a promessa de legar às gerações futuras o instante sublime de atualidade do belo revolucionário, um instante que, nessa visão, se desvaneceria na dessublimação do tempo linear e progressista. Essas profecias distópicas não são meros delírios poéticos. Se fossem um sonho ou um esforço realizador do presente, enquanto devir atualizado da ética do encontro — na estranha "inserção do sujeito no espaço da comunidade" (ANTELO, 2004, p. 18-23) — estaríamos, enfim, na introdução ao fim da escrita de uma utopia historiográfica teleológica?

A distopia historiográfica liberal que Borges sugere envolve uma redefinição radical do papel do sujeito na história da anticomunidade. Em vez de um foco na excepcionalidade individual de criar um tempo novo e original, haveria uma valorização do compartilhar através de um pertencimento comum a lugar nenhum. Esse novo paradigma implica uma problematização da ética do desencontro na inserção comunitária, na qual o valor estético não é medido pela raridade da criação ou pela genialidade individual, nem pela concretização do encontro em um eterno retorno de um paraíso a ser eternamente fundado pela revolução. Pelo contrário, o valor estético reside na capacidade de criar significado a partir do "não-lugar", do não-pertencimento a uma ordem coletivamente determinada por qualquer arauto da comuna.

Borges, ao abordar a ideia de uma distopia historiográfica liberal e libertária, desafia as noções tradicionais de pertencimento e identidade. Em sua visão, a história e a comunidade não são construídas sobre a exaltação de figuras individuais excepcionais, mas sobre uma compreensão compartilhada de que todos os lugares são, de certa forma, "não-lugares". Esse conceito de "não-lugar" remete à ideia de que, em uma sociedade verdadeiramente liberal, não

haveria um ponto fixo de referência ou um centro de poder incontestável, mas uma constante renegociação e redefinição dos significados e dos valores da participação política.

Essa visão borgeana problematiza a ética do encontro e a inserção comunitária ao sugerir que o valor estético não reside em um pertencimento fixo ou em uma ordem predefinida, mas na capacidade de existir e criar significado independentemente dessas estruturas ontológicas. Em outras palavras, a liberdade e anticomunidade surgem não da adesão a um conjunto específico de normas ou hierarquias, mas da habilidade de operar e encontrar significado fora dessas imposições essencialistas.

No entanto, essa proposta não é isenta de desafios. A criação de significado a partir do não-lugar exige uma desconstrução das tradições e instituições que historicamente têm moldado as noções de identidades comunitárias. Isso implica uma reavaliação contínua dos valores que sustentam a sociedade e uma abertura para a multiplicidade de interpretações e existências, que transcendem as narrativas hegemônicas, sejam elas de direita ou esquerda. Como prevê Borges em "Um porvir possível", publicado em *Textos recobrados (1956-1986)*. Essa mesma metáfora (contra)revolucionária do fim da arte, das vanguardas e de sua história se repete em "Utopia de um homem que está cansado" de 1974.

> En cuanto a las diversas artes, estoy seguro de que cada individuo producirá la literatura, la música, el dibujo, etcétera, que requiere, y que éstas morirán con él. Cada cual será su proprio Tiziano y su proprio Shakespeare; nadie será un gravamen o un ídolo para las generaciones futuras. No habrá historias de la poesía, ni bibliotecas, ni piadosos museos. Samuel Butler temió que los catálogos del Museo Británico acabaran por abarrotar el planeta. Esto es lo que, esta lluviosa noche, preveo BORGES, 1966, p. 266).

Em Borges, essas críticas não estão apenas sistematizadas em séries lógicas, mas também profundamente enraizadas na problematização da ideia de pertencimento à comunidade. A tradução de projetos utópicos de fundação para terras americanas confronta a materialidade da cor local, e o que ela pode propor de encontro comunitário. Uma hipótese viável seria encontrar uma ponte entre a metáfora política como epífora heterotópica, conceito chave em Elías José Palti em seu artigo sobre *Facundo* (2004), e o que Giorgio Agamben discorre sobre a ética do "ser qualquer" desejante, em *A Comunidade que vem* (1993*)*. As não-identidades de Sarmiento entrariam necessariamente em choque com os não-lugares de Agamben? Haveria compatibilidade na não-delimitação dos heterotópicos? Portanto, ao invés de uma incompatibilidade, poderíamos sugerir que há uma complementaridade entre as visões

de Palti e Agamben. A heterotopia política de Palti pode fornecer um espaço teórico em que as não-identidades de Sarmiento encontram um lugar de expressão e resistência. Ao mesmo tempo, a ética do "ser qualquer" de Agamben pode oferecer uma base filosófica para entender essas não-identidades como manifestações de uma busca por liberdade em um mundo cada vez mais controlado por rígidas ideias de engajamento a alguma ontologia.

Em nosso caso, não se trata apenas de um conto separado de um ensaio ou de uma poética desfocada por sua crítica; o que entrelaça a trama ao drama romântico de Sarmiento em *Facundo* é o "ponto em que nosso drama começa" e se repete incessantemente, Borges não está dizendo nada de novo. Assim, parece constituir-se mais como um prolongamento da duração de uma potente ação desejante que resiste desde a juventude, na qual o leitor/crítico não cessa de procurar alguma possibilidade do belo subjacente à positividade do encontro comunitário. Mas onde encontrar essa raridade? Esse ato político pode se materializar na vastidão do infinito labirinto-pampa textual dos diversos Borges e Sarmientos, reproduzidos à exaustão pela crítica? O pensamento de Borges não era apenas uma repetição de si mesmo, confinado à repetição de tudo o que já se encontrava escrito no *Facundo*?

Ricardo Piglia aborda a teoria da duplicidade das linhagens familiares que orientam a estrutura literária e a ideologia de Borges (1979). Beatriz Sarlo sugere uma ambientação crítica que mescla universalismo e cor local nas "*orillas*" dos discursos (1993). Sandra Contreras busca maior definição na dicotomia civilização versus barbárie no Borges maduro, quando os traços criollistas tendem a aproximar-se da extinção (2000). Nossas inquirições, no entanto, caminham em direção a uma maior atenção à demanda de exílio, que entendemos como um afastamento da dialética civilização/barbárie em favor de uma ampliação e acentuação ainda maior do lugar nenhum da distopia no "estilo tardio".

Seguindo a teoria de Paul Ricoeur (2014), a ideologia, muitas vezes apresentada como alienação e apatia, não seria capaz de encobrir os sonhos utópicos dos vazios da representação. Assim, a demanda de exílio na leitura que o Borges historiador faz de Sarmiento pode ser vista como um movimento complexo que desafia as rígidas fronteiras da dialética tradicional, oferecendo, em vez disso, uma visão que incorpora a tensão realista entre alienação e distopia.

Nossa análise foca na ideia de exílio não como uma simples negação, mas como uma forma de transcender a unidimensionalidade ontológica da via dialética. Através das lentes de Ricoeur, vemos que a ideologia em Borges e Sarmiento não é meramente opressiva, mas também portadora de uma promessa distópica para a ficção. Essa promessa se manifesta na busca incessante pela estética do horror dentro do vasto labirinto textual que ambos os autores criam e dessublimam. A vastidão da pampa e a complexidade dessublimada dos labirintos

textuais simbolizam a infinita busca por um não-lugar de pertencimento e a fundação de um espaço de desencontro comunitário, onde a beleza, o horror e a ética se entrelaçam de maneiras inesperadas nas máscaras da arte, ao configurarem uma estética que perdurará e se expandirá em várias temporalidades. A Argentina sonhada por Borges na década de 1970 não poderia ser a mesma que a sonhada por Sarmiento, mesmo que permanecesse o substrato comum da fundação dessa polêmica reivindicatória. O mesmo livro, reescrito página por página, linha por linha, idêntico ao original, não é o mesmo se colocado em um contexto diferente. A concretização do sonho liberal do escritor e futuro presidente da República, Sarmiento, não dissimula as semelhanças com as barbáries que denuncia, e esse fato histórico é indiscutível. Mas como popularizar essa fórmula desgastada em uma experiência imaginativa (anti)vanguardista, que é ficção e historiografia-crítica ao mesmo tempo? Como ainda colocá-la em diálogo com os espelhamentos das diversas leituras do *Facundo* propostas na atualidade da recepção?[241]

O exílio distópico seria o lugar propício para biografar alguém e, ao mesmo tempo, autobiografar-se. Günter W. Lorenz (1973), nas décadas de 1960 e 1970, sublinha uma hermenêutica entre os conceitos de exílio, existência e imaginação literária no subcontinente latino-americano (p. 10). De nosso ponto de vista, a escritura do exílio em Borges pode também provocar, incessantemente, alguma abertura e alternância, não somente cíclica, não somente linear, na fenomenologia da experiência amarga. No espaço plural da ficção, o eu autoral dissipa-se no pleno encontro com a catástrofe e, na espacialidade da movência, autor e crítica estão juntos, não desprovidos do lirismo desconcertante do riso pós-moderno, em sua releitura da ironia romântica do século XIX. O Borges octogenário ficava feliz nos Estados Unidos perante uma plateia entusiasmada de leitores e estudantes que descobriam as potencialidades de sua literatura pela primeira vez, repetindo as *Viagens* de Sarmiento, encantando com o universo pedagógico na América.

O conceito de ironia romântica não se esgota na interrupção do fluxo narrativo como propriedade do narrador, e dirige-se, portanto, ao leitor qualquer, que não está apenas interessado no gozo estético individualista, mas na desconstrução dos alicerces deterministas e ontológicos das comunidades críticas subalternas. O prazer de ler o que quiser deve ser

[241] Em sua tese de doutoramento, Elías Palti retoma a metáfora na qual o livro *Facundo* seria um espelho no qual os argentinos se veem em suas angústias e medos, e procuram projetar realidades futuras esperançosas. Como um oráculo, o livro seria consultado em momentos importantes da história, em busca de significação para o não-sentido que se vislumbra permanente, mas que requer rupturas e construções históricas a todo o momento. Uma parte de tese foi publicada como artigo na revista Prismas (PALTI, 1997, p. 13-34).

compartilhado. Além disso, apresenta-se como um recurso destinado a fomentar uma constante reflexão sobre a relação da literatura com outras verdades — uma potenciação a ser alcançada na medida em que destrói a ilusão da verossimilhança e desnuda o caráter ficcional que só a narrativa literária tida como a mais realista e historiográfica de todas poderia proporcionar. "*Sub specie aeternitatis*, el Facundo es aún la mejor historia argentina" (p. 125).

É curioso constatar que, no caso de Borges, ao convidar o leitor comum — aquele capaz de (re)escrever o *Quixote*, o *Facundo* eternamente — a participar da reflexão estética sobre a exaustão das potencialidades de repetição da vanguarda modernista de "Pierre Menard", ele o coloca, ironicamente, diante do campo de batalha contra a dialética realista do horror da natureza, elemento que não é substancial em sua arte. Borges não abandona o alcance político de sua estética até os últimos segundos de vida. Embora Borges promova alguns parâmetros do liberalismo anglo-saxão universal, ele não deixa de ser profundamente argentino, "o mais argentino de todos", como ensinou Sarlo, com todas as suas contradições e paradoxos, como já foi amplamente estudado. Não pretendemos romper com essa tradição, mas sim tentar expandir o entendimento sobre o não-lugar de seu cinismo em relação à fundação irracional de uma república moderna em seu país. O convite de Borges ao leitor para reescrever *Quixote* e *Facundo*, conforme propõe a repetição do gesto desgastado de "Pierre Menard", é emblemático dessa postura crítica "cansada", mas não "anquilosada". Ao ainda encorajar a participação ativa na criação literária, e ficar radiante e feliz com isso, Borges subverte a autoridade do autor e democratiza a produção e quebra de significado da representação política, recusando a ontologização de uma comunidade identitária hegemônica.

No prólogo ao *Facundo*, Borges tem clara consciência de que a eticidade na pólis comunitária argentina não é, nem poderia ser, um mero plágio dos modelos inglês ou norte-americano. Ele também se contrapõe ao idealismo romântico-conservador, grecizante e heroico da tradição gauchesca de direita, inaugurado por Leopoldo Lugones em sua leitura do *Martín Fierro* de José Hernández.

Conseguiria a experiência ir além de si mesma, isto é, alcançar o exílio, o não-lugar distópico do ser e da identidade nacional? Nesse percurso, na crítica do historiador borgeano ao *Facundo*, não há apologia da barbárie nem do estrangeirismo, e tampouco ocorre um desapego total e indiferença às questões compartilháveis da pólis e à percepção das constantes ameaças de destruição que as circundam. Uma defesa da moral naturalista o aproximaria dos símbolos orgânicos da pátria, dos quais ele deseja se afastar. Borges recusa esse vínculo estreito entre moral, ação, positividade e natureza, isto é, a essencialidade falsa da vontade de potência estética, já que sua imaginação irônica e cínica abre uma trilha por outras veredas distópicas,

que se bifurcariam em tantas outras, e assim por diante, sem encontrar uma única saída. Essa possiblidade de fuga aos alicerces ontológicos do realismo apavora aos que não estão preparados para o que é capaz a ficção.

A partir dessa perspectiva, Borges (1974, p. 125-129) não via heroicidade alguma na causa orgânica-naturalista dos engajamentos dos montoneros, nem em seus populismos, uma vez que, segundo ele, "los caudillos fueron hostiles a la causa de América". Os caudilhos de Buenos Aires nada tinham a ver com a causa dos gaúchos nem da pátria; os "terratenientes" simplesmente os recrutavam em proveito de seus interesses e suas rixas particulares. Assim, Borges não queria escrever uma reprodução do catecismo do que — dissera seu pai — tornara-se a história nacional, como se fosse um museu histórico repleto de mármores, bronzes, pinturas, nomes de esquinas e de partidos. Preferia o não-sincrônico da memória, isto é, "hombres de carne y hueso", exilados nas temporalidades dinâmicas a se recuperar na leitura.

A crítica de Borges aos caudilhos e sua rejeição ao populismo mostram uma desilusão com as narrativas oficiais que frequentemente romantizam figuras históricas em prol de agendas identitárias do presente. Ele vê os caudilhos não como defensores genuínos dos interesses populares, mas como figuras manipuladas pelos interesses "inclusivos" das elites. Essa visão crítica se estende à maneira como a história nacional é frequentemente celebrada, transformada em um museu estático que preserva apenas uma versão idealizada da identidade popular.

Borges, de certa maneira, incomoda-se com as mistificações em torno da figura do gênio e de seu estilo romântico, ao mesmo tempo em que deixa transparecer seu fascínio pela gênese irônica dessa criação poética, da qual ele não deixa de se aproximar, quando propõe sua distopia cansada para a criação estética de um novo mundo. Para Borges, a barbárie estaria mais bem personificada no personagem Facundo do que em Rosas — ele preferia Facundo a Rosas —, mas sabia muito bem que, na contemporaneidade, era a "sombra terrível de Facundo" (presente no personagem secundário Rosas, a quem a obra estava direcionada) que alcançava maior vigor nas arestas idealistas do sublime e no enquadramento absurdo de uma fechada alegoria da representação política, dos quais ele queria se libertar.

Se "o Facundo erigido por Sarmiento é o personagem mais memorável de nossas letras", a figura de Rosas, desprestigiada na própria obra de Sarmiento, torna-se o lugar para o exílio do horror ao historiografar o presente, já que, para Borges, Perón e o peronismo seriam uma reencarnação do terror de Rosas, com o qual ele teria que lidar não apenas no mundo da ficção.

Para Borges, a obra de Sarmiento não segue exatamente os propósitos para os quais foi escrita. Civilização contra a barbárie? Borges, como um "velho leitor de Stuart Mill", adota a doutrina da pluralidade das causas e critica veementemente o catálogo metódico de Alberto

Palcos para a leitura correta de *Facundo*, que, segundo ele, não se sustenta no contexto das mesclas e hibridismos da realidade argentina. Para Palcos, é necessário "justificar a causa dos emigrados argentinos ou, para empregar o vocábulo do próprio Sarmiento, santificá-la".

Borges, em alguns de seus poemas de juventude, manifesta certa simpatia por Rosas, mas, em 1974, embora a heroicização tenha perdido força — mesmo que o próprio Sarmiento tenha contribuído significativamente para a construção dessa imagem do caudilho — surge a seguinte questão: haveria, então, a santificação dos emigrantes argentinos? Ou, pelo contrário, a santificação dos imigrantes europeus nessas terras? E quanto aos nativos e aos *gauchos*? A resposta de Borges a essas indagações é clara: nenhuma dessas figuras seria objeto de santificação e redenção.

As anticomunidades distópicas, sonhadas no pesadelo de Borges, seriam também compostas por "gente rudimentar e imaginativa", localizadas no lugar indeterminado do exílio, na dessubjetivação da identidade e na traição aos grandes mitos. Borges propõe, portanto, que essas anticomunidades sejam historicizadas através de uma escrita da história que celebre seus "leitores qualquer" (anti)vanguardistas, que não praticam o plágio do conceito de anacronismo de uma história obsoleta, desvinculando-o da potência da "poética da leitura". Esse é outro segredo revelado, nada transcendental, da escrita da história dessublimada, que na estética de Borges, nunca foi privilégio orgânico da representação hegemônica da história da natureza.

A crítica de Borges a Sarmiento e à leitura ortodoxa de *Facundo* desafia as simplificações binárias da história argentina. Ele rejeita a ideia de uma luta maniqueísta entre civilização e barbárie, que estamos estudando desde o mestrado em História, quando Antonio Mitre e Maria Ligia Prado apontavam para a complexidade e hibridismo que caracterizam a realidade histórica e social do país. Ao invocar a pluralidade das causas, Borges sugere que a história não pode ser reduzida a narrativas unidimensionais que buscam justificar ou santificar determinadas figuras ou grupos. Além disso, ele questiona a tendência de glorificar certas identidades em detrimento de outras, seja a dos emigrados, dos imigrantes europeus, dos nativos ou dos *gauchos*.

As distópicas comunidades imaginadas por Borges, situadas no exílio e marcadas pela dessubjetivação, mostram uma grande ruptura com as narrativas hegemônicas identitárias dos Estudos Culturais de hoje. Elas são espaços onde a identidade ontoteleológica é desafiada, e onde a história é reescrita em constante diálogo com os leitores niilistas-revolucionários, que são convidados a participar ativamente desse processo de construção e desconstrução política. O Borges historiador vê nesse ato de escrita da história uma forma dessublimada de resistência

contra a cristalização de mitos e a imposição de verdades identitárias naturalizadas pela história da natureza.

> Sarmiento precisaba un fin trágico. […]. La historia es una pesadilla de la que quiero despertarme, confirmaría James Joyce. Más numerosos, por supuesto, son los que perciben o declaran que la historia encierra un dibujo, evidente o secreto. […]. Para Sarmiento, la barbarie era la llanura de las tribus aborígenes y del gaucho; la civilización, las ciudades. El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no sólo está en el campo sino en la plebe de las grandes ciudades, y el demagogo cumple la función de antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis*, el *Facundo* es aún la mejor historia argentina. […]. Es lícito conjeturar que el hecho de haber recorrido poco el país, pese a sus denodadas aventuras de militar y maestro, favoreciera la adivinación genial del historiador. A través del fervor de sus vigilias, a través de Fenimore Cooper y el utópico Volney, **a través de la hoy olvidada *Cautiva***, a través de su inventiva memoria, a través del profundo amor y del odio justificado, ¿qué vio Sarmiento? […]. Vio la contemporánea miseria y la venidera grandeza. […]. La literatura gauchesca ― ese curioso don de generaciones de escritores urbanos ― ha exagerado, me parece, la importancia del gaucho. Contrariamente a los devaneos de la sociología, la nuestra es una historia de individuos y no de masas. […] Pero podemos preguntar si los gauchos de Güemes, que dieron su vida a la Independencia, habrán sido muy diferentes de los que comandó Facundo Quiroga, que la ultrajaron. Fueron gente rudimentaria. Les faltó el sentimiento de la patria, cosa que no debe extrañarnos. Cuando los invasores británicos desembarcaron cerca de Quilmes, **los gauchos del lugar se reunieron para ver con sencilla curiosidad a eses hombres altos, de brillante uniforme, que hablaban un idioma desconocido** (BORGES, 1974, p. 126-127 grifos nossos)[242].

[242] "Sarmiento precisava de um fim trágico. [...] A história é um pesadelo do qual quero despertar, confirmaria James Joyce. Mais numerosos, naturalmente, são os que percebem ou declaram que a história encerra um desenho, evidente ou secreto. [...] Para Sarmiento, a barbárie era a planície das tribos aborígenes e do gaúcho; a civilização, as cidades. O gaúcho foi substituído por colonos e operários; a barbárie não está apenas no campo, mas também na plebe das grandes cidades, e o demagogo cumpre o papel do antigo caudilho, que também era um demagogo. A disjuntiva não mudou. *Sub specie aeternitatis*, o *Facundo* ainda é a melhor história argentina. [...] É lícito conjecturar que o fato de ter percorrido pouco o país, apesar de suas denodadas aventuras como militar e professor, favoreceu a genial adivinhação do historiador. Através do fervor de suas vigílias, de Fenimore Cooper e do utópico Volney, através da hoje esquecida *A Cativa*, através de sua memória inventiva, de seu profundo amor e do ódio justificado, o que viu Sarmiento? [...] Viu a miséria contemporânea e a grandeza por vir. [...] A literatura gauchesca — esse curioso dom de gerações de escritores urbanos — me parece ter exagerado a importância do gaúcho. Ao contrário dos devaneios da sociologia, a nossa é uma história de indivíduos e não de massas. [...] Mas podemos perguntar se os gaúchos de Güemes, que deram sua vida pela Independência, eram muito diferentes dos que comandou Facundo Quiroga, que a ultrajaram. Eram pessoas rudimentares. Faltou-lhes o sentimento de pátria, o que não deveria nos surpreender. Quando os invasores britânicos desembarcaram perto de Quilmes, os gaúchos do lugar se reuniram para ver, com simples curiosidade, aqueles homens altos, de uniforme brilhante, que falavam um idioma desconhecido".

Na desesperança distópica dos pesadelos — no registro que um exilado faz da ação do "outro" e do "mesmo" estrangeiro —, persiste a incipiente inconformidade com o espaço comunitário e propõe-se, então, o liberalismo para confrontar o predomínio do autoritarismo. Essa inconformidade emerge como uma alternativa não épica ao drama da escrita da história e à sociologia da literatura. Fim da história e das ambiguidades historiográficas? Não, esse é apenas o recomeço de uma narrativa que as problematiza, ou a imagem do sonho de Sarmiento refletida na vigília crítica de Borges, contada e reproduzida porque aconteceu o encontro da experiência vital do "outro" com o "mesmo".

Em 1974, assim como na época de Sarmiento, Borges deixou-se fascinar pelas estéticas forjadas pelas barbáries dos outros, dos "mesmos", que ainda estão longe do fim que ele profetizou. O que as ruínas dessa época ainda têm a nos dizer? Quem nos sonha, ou seremos capazes de sonhar por nós mesmos algum dia, sem repetir o drama da civilização e barbárie? Em *Facundo*, é desafiador transformar o realismo trágico em uma metafísica despida da potência da ironia, pairando sobre a atualidade imediata da materialidade.

O "lugar nenhum" em Borges não deve ser interpretado como uma apologia ao populismo autoritário na forma estética, nem como uma rejeição total à artificialidade da mimetização da natureza. Ao contrário, essa perspectiva não se fecha em uma visão de mundo completamente desencantada e alheia aos romantismos revolucionários de fundação, que podem, por exemplo, remeter à revolução sonhada por Coleridge antes de sua intensa apostasia ou à revolução celebrada por Whitman, como observamos em outros escritos.

Nos anos 1960 e 1970, e, na verdade, ao longo de todo o século XX, tanto na América Latina quanto globalmente, as utopias revolucionárias românticas, bem como suas contrapartes distópicas, renasceram repetidamente. Por isso, seria um erro restringir o conceito de romantismo a uma data específica, a um estilo de época, ou a um local determinado. O prólogo ao *Facundo* de Sarmiento, que investigamos, não exige o mesmo pragmatismo que um panfleto ou uma cartilha revolucionária, tão comuns na América Latina das décadas de 1960 e 1970 — anos do *boom* do realismo mágico. No entanto, compartilham uma releitura da força imaginativa do naturalismo romântico, profundamente ligada às realizações dessublimadas do que restou das utopias.

Enquanto figuras como Whitman, Dom Quixote e Shakespeare estão sempre à espera de serem encarnadas e (re)criadas em comunidades — algo que só pode ocorrer após uma revolução, em qualquer temporalidade e a partir de qualquer leitor —, a Revolução Cubana foi o que mais se aproximou de um horizonte que guiou as utopias latino-americanas a partir dos anos 1960. Não parece excessivo identificar tais utopias como românticas, uma vez que, como

já esclarecemos, o romantismo não pressupõe necessariamente um antirrealismo desencantado nem uma teleologia rígida.

Para muitos intelectuais antiborgeanos, como David Viñas, a autocrítica que deveriam confrontar, refere-se à percepção que as alternativas românticas dos primeiros anos da revolução começaram a se fechar de maneira obscura e autoritária. Portanto, restam a eles as memórias afetivas de uma época já distante e demasiadamente romântica: "Eu fui pela primeira vez [a Cuba] em 1961. Havia muita gente amiga e Rodolfo Walsh me levou para conhecer o Che. [...]. Era preciso ir para outro lado. Ou seja, toda a reunião com Rodolfo, não comigo, foi sobre xadrez e literatura. [...]. Era o momento romântico da revolução" (VIÑAS, 2009).

Borges, dessa forma, se posiciona em um ponto de tensão entre o fascínio pelas revoluções românticas na ficção (como a Revolução Americana de Whitman) e a crítica às suas manifestações autoritárias na realidade. Ele reconhece a força imaginativa do romantismo, que pode inspirar grandes transformações, mas ao mesmo tempo se mantém cético em relação às suas realizações concretas, que frequentemente traem os ideais originais. Em seu trabalho, Borges constata essa dualidade, questionando se a criação de novas utopias — literárias ou políticas — pode realmente escapar das armadilhas do poder autoritário. Ele sugere que, embora as revoluções possam ser impulsionadas por sonhos utópicos, elas também correm o risco de espelharem os horrores de suas próprias distopias.

Por mais que quisesse, Borges não podia se afastar completamente do contexto efervescente das ruas da época, especialmente porque era lido por revolucionários, tanto para ser amado quanto para ser odiado. Na fortuna crítica contemporânea, já não se pode afirmar que ele fosse inteiramente alheio à radicalidade. Nossa metodologia, que recusa a dialética entre arte e mundo, entre o intelectual pragmático e o romantismo revolucionário, optando pelo território do exílio e do vazio, nos leva a considerar que as comunidades críticas — seja no ato de leitura de Borges a *Facundo*, seja nas leituras dos comentaristas sobre os "descompromissos" do autor — podem ser vistas como "forquilhas entre o mundo real e o mundo racional, definindo o espaço do absurdo", como aponta Clément Rosset (1989, p. 69 e 81).

O que isso significa? Poderíamos dizer que, se o absurdo da existência da ficção ressurge no cenário da natureza negativa e antinaturalista das revoluções pós-modernas, ele pressupõe uma luta contra a "privação de sentido", mas também uma compreensão da "rarefação de uma mercadoria anteriormente abundante, ou pelo menos considerada como tal" (*Ibidem*). A ampliação do espanto decorre do fato de que o cenário realista latino-americano não é uma imagem especular simétrica do "centro", mesmo para Borges, considerado por tantos um exímio europeu além-mar. Esse cenário fragmenta-se diante do absurdo exploratório das raras

“mercadorias capitalistas” pró-ficção reproduzidas na região, em um capitalismo menos centralizado e desenvolvido do que em outros lugares. Por isso mesmo, torna-se mais predatório e heterodoxo, revelando horrores que, se espelhados na civilização matriz, são difíceis de dimensionar como uma catástrofe infinita, cuja magnitude não sabemos se é maior aqui ou lá.

Não é segredo que o riso de Borges diante da alegoria totalitária do Estado, assim como sua consequente alternativa lírica, cínica e pluralista, colide com o conceito de fundação. Contudo, ao ler Doris Sommer (2004) e Diana Sorensen (1999), percebemos que as distopias de nossas ações comunitárias não se resumem à decadência de instituições políticas “plenas”, que nunca tivemos. Em vez disso, trata-se da guerra visceral e antidialética para que se consolidem e permaneçam enquanto registros líricos e históricos significativos, na reconstrução e consequente negação da alegoria totalitária, especialmente nos momentos de trevas da democracia. Nada menos épico e mais insignificante. Borges não tem a melhor leitura de Sarmiento, ela apenas escolhe reler e repetir eternamente, “sob o aspecto da eternidade” “la mejor historia argentina”. “O lugar do lirismo é um lugar vazio nesse esquema, o de uma poesia in-significante” (RANCIÈRE, 1995, p. 105-139). E é nesse ponto distópico de sentido que o perigoso historiador borgeano, que ainda busca alguma forma de realismo dos fatos, se destaca e é feliz — um historiador que muitos ainda temem.

Borges, sem receio da potencialidade da liberdade da ironia romântica desprezada por tantos sociólogos, entende os alcances realistas da política na ficção. Nesse ensaio, qualquer leitor atento perceberá a crítica dirigida às mitologias identitárias, que não é tão alusiva assim — Facundo? Rosas? Perón? As ontologias teleológicas? A “unánime noche” das vanguardas? Em 1977, quando as trevas se tornavam ainda mais densas, o historiador-crítico publica um belo livro de poemas, que ele considera o mais intimista de sua obra: *História da Noite*. Nele, o poeta sugere, no epílogo, que para “suscitar la emoción estética” em um encontro com o leitor, ou em qualquer outro tipo de encontro — entre outras ações de afetos — “la materia de que dispone [el poeta], el lenguaje, es, como afirma Stevenson, absurdamente inadequada” (p. 202).

Na comunidade dos historiadores, Borges transforma o absurdo imaginativo e a inadequação em um motivo central para buscar um indício construtivo do horror na materialidade romântica que se esgarça no tempo. Essa materialidade, já distópica e desprovida de beleza há muito tempo, mostra a visão crítica de Borges sobre a história e a literatura. Ele nos convida a ver na fragilidade e nas limitações da linguagem uma chave para entender não apenas o não-belo e o absurdo da poesia, mas também a amoralidade inerente à história. Assim como o horror distópico da literatura, a história está sempre em construção e reconstrução,

resistindo aos autoritarismos que tentam afunilar e constranger a fundação da liberdade de pensamento no deserto das ideologias hegemônicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: CASA A SER CONSTRUÍDA NA POLÍTICA ESTÉTICA

A casa que se abre ao multiverso da história ainda está para ser construída, mas chegamos às nossas considerações finais, ressaltando que Borges já tentou imaginar o realismo dessa imagem distópica edificada no nada. Adentrar-se em "A casa de Astérion", conto publicado em *O Aleph* (1949), por exemplo, é mergulhar em um intricado labirinto de conceitos e percepções que desafiam as fronteiras entre ficção e realidade e entre tempo e espaço. Sob a lente de uma radical epistemologia historiográfica, Borges não apenas submete sua narrativa ao escrutínio da análise teórica da história, mas também busca transcender os limites da metafísica transcendental, buscando novos horizontes temporais e conceituais que vão além da compreensão epistemológica convencional sobre o fictício.

O conto, muitas vezes interpretado superficialmente como uma mera peça de literatura experimental ou uma paródia do gênero policial, revela-se, na verdade, como uma profunda reflexão sobre os alicerces de uma historicidade pós-humana. A casa sem janelas habitada por Astérion, o Minotauro, não é apenas uma estrutura arquitetônica fechada, mas a simbologia de um portal para múltiplos universos, no quais o tempo da história se desdobra em diversas temporalidades, incluindo a temporalidade quântica dos "mundos possíveis".

Ao desafiar a linearidade da condição subalterna exclusiva aos vencidos e a noção tradicional de uma teleologia rumo à redenção, Borges nos convida a repensar não apenas a natureza do processo histórico, mas também a própria estruturação ontológica do humanismo. Em "A casa de Astérion", a violência é retratada não como a fundação de um mito monstruoso no passado da civilização ocidental, mas como um ciclo interminável, uma espiral, na qual tanto opressores quanto oprimidos estão presos, o que não deixa de espelhar e multiplicar seus atos históricos muitas vezes similares. Nesse sentido, o conto transcende sua aparente fixação na natureza ficcional idealista, para se tornar uma imaginação da condição estética do poder político, ecoando questões fundamentais sobre culpa, redenção e crítica à inevitabilidade do destino subalterno atrelado aos perdedores.

Astérion não é simplesmente um monstro a ser temido/exaltado ou um vilão a ser condenado; ele é, antes de tudo, uma figura trágica além do bem e do mal, enredada em uma teia de circunstâncias históricas e metafísicas que transcendem seus limites e confinamentos morais. Em sua repugnância à história oficial, Astérion questiona a versão do Minotauro como monstro sanguinário da tradição, tecendo sua própria narrativa como um ser sensível e solitário.

Sua labiríntica casa borgeana é tanto um santuário da ficção fantástica quanto a abertura das frestas e portas de uma prisão metafísica que clama pelo advento do que entendemos por narrativa realista, uma simbologia da complexidade e da ambiguidade inerentes aos limites dessublimados da experiência histórica.

Assim, ao invés de buscar respostas definitivas ou soluções claras aos problemas científicos da representação histórica, "A casa de Astérion" nos convida a abraçar a incerteza e a ambiguidade, reconhecendo a inevitabilidade do desconhecido e a melancolia que permeia o destino humanista da história. É ao abraçar essa melancolia sem fim, ao resignar-se diante da impossibilidade de uma redenção moral da temporalidade, que encontramos uma nova perspectiva de compreensão na obra de Borges. Sua obra, como a casa de Astérion, está receptiva à epistemologia historiográfica, na qual o historiador busca sustentar a vastidão da ficção ao colocar sua "casa" à prova epistemológica e dar sua cara autoral/ficcional a tapa da crítica moralista. Isso não apenas diante dos escombros dos conceitos teóricos que sustentaram durante muitos séculos a representação da realidade da história tradicional, como também ao buscar novos fundamentos teóricos que transcendam a metafísica idealista e a moral da leitura crítica.

Haverá outras temporalidades a serem buscadas, novas concepções do tempo interceptadas na temporalidade quântica, novas formas de se conceber o tempo além do humano monstruoso de Astérion? Nesse foco de observação historiográfica, o curto conto "A casa de Astérion" pode ser a síntese dessa cosmografia borgeana de abrir sua ficção à comunicação com outros horizontes, não sem embates, conflitos, derrotas, ganhos e concepções de novas éticas em contato com a inevitabilidade democrática do político, em um contexto de cerceamento autoritário e epistemológico da história disciplinada.

Por isso, engana-se quem concebe o conto somente como um joguete das formas estéticas aleatórias e irrisórias, uma estruturação narrativa visando uma paródia ao gênero policial, um aceno à inteligência decifratória do leitor, caçador da subalternidade dos mitos eternos. Não podemos deixar de visualizar essa casa como hospitalidade à fundação historiográfica dentro dos "mundos possíveis" da metafísica. Ela demonstra a gênese de novos portais que se estendem através dos tempos das cosmologias para emergir em multiversos, isto é, simultaneamente em múltiplos lugares e, paradoxalmente, em nenhum lugar determinada pela moralidade crítica. Borges não "inocenta" seu monstro pós-humano, não inocenta a monstruosidade da literatura fantástica, assim como as temporalidades histórica e sublime dos mitos imbricados na metafísica.

Dessa maneira, “A casa de Astérion” pode ser visto como uma demonstração visceral da rebelião radical que subverte a eternidade do sublime que confina a ficção idealista de Borges a uma percepção unidimensional. Assim como na biografia imaginária de Damián, que mostramos nessa tese, Astérion rebela-se contra a ficção idealista da história, utilizando as próprias ferramentas da estrutura transcendentalista do conto. Essa subversão se manifesta de diversas formas, desde a subversão à narrativa historiográfica da tradição bíblica até a reinterpretação da relação entre o sublime e a história, desvinculando-a da tessitura narrativa solidificada pelos deuses. O eterno destino de uma monstruosidade pós-humana gerada pela imaginação dos que pisam a Terra, ou o apontamento da incrível hospitalidade monstruosa que surgirá do passado, revela o giro ético em Borges, através da criação de um poder capaz de desfigurar o poder dos próprios deuses/autores/historiadores que governam diuturnamente o fazer da história. Em vez de se submeter à trama narrativa imposta pelos deuses da história, ele questiona a própria divindade dos historiadores, evidenciando que a imutabilidade do passado é apenas uma ilusão sustentada pela submissão passiva ao autoritarismo da hegemonia disciplinadora.

A temática da relação entre o sublime e o sagrado, uma constante na obra de Borges, adquire, portanto, uma dimensão política singular. Astérion, o Minotauro aprisionado, desafia a ordem celestial ao questionar a supremacia divina da autoria e reivindicar sua própria versão dos acontecimentos francamente dessublimados. Ele se despoja da aura sublime que tradicionalmente cerca os mitos de fundação da representação da violência. Em vez de ser retratado como uma figura monstruosa e aterrorizante inacessível, ele se apresenta como um ser vulnerável pela melancolia do tempo e consciente de sua condição histórica de opressor, que precisa fabricar o horror para sobreviver. Essa pós-humanização desafia a representação moral e intocável do sublime e a redenção para poucos escolhidos, abrindo caminho para a empatia dos leitores e a identificação com o horror do personagem, rompendo com a normatização imposta pela crítica latino-americanista, que tende a se inclinar para a hegemonia da compaixão pelo subalterno.

O narrador borgeano realiza uma profunda subversão da teleologia da história ao recriar o mito do Minotauro, cuja narrativa constitui um dos pilares fundamentais da trama da cultura historiográfica ocidental. Utilizando a contrapelo os fios de Ariadne, que buscam racionalizar e encontrar uma saída aos horrores da imaginação sublime, Borges desafia as noções convencionais da tradição, ao situar seu “paraíso” dessublimado nas sombrias atmosferas infinitas da metafísica, rejeitando a ideia preconcebida de que sua literatura seja uma mera projeção metafísica da estruturação do horror, o que certamente limitaria a profundidade da

experiência histórica de seus personagens pós-humanos. Sua obra é, inegavelmente, um ataque contundente à moralidade historiográfica dos mitos eternos que permeiam a civilização ocidental, resultando em uma desconstrução fascinante dos conceitos ontológicos tradicionais das esquerdas, tão hegemônicos nos bancos acadêmicos, que entrelaçam a relação entre história e ficção como uma realização do paraíso na terra, alicerçada à educação moral que visa o advento de um novo povo.

Continuamente, defendemos com veemência a tese de que Astérion seja um dos muitos *alter ego*s borgeanos. Tanto Astérion quanto o narrador borgeano são figuras imersas na busca pela verdade de uma outra ética na ficção, questionando o autoritarismo dos deuses identitários das humanidades, tanto no plano sensível da literatura quanto no intelectual/determinista da história. Em Borges, ambos os planos rejeitam a teleologia da história, desafiando a concepção de um tempo utópico estabelecida pela tradição historiográfica ocidental, como uma narrativa que busca normatizar e determinar a compreensão do passado, vinculando-o à construção da "Cidade de Deus" na Terra a ser semeada pela ficção. Essa hipótese também nos explica por que Borges continua a ser objeto de desdém por parte dos catequizadores das esquerdas.

Se nos foi ensinado que "na casa de meu pai há muitas moradas", o narrador borgeano prepara a habitação para seu monstro exilado no horror libertário de seu "paraíso" labiríntico dessublimado, expandindo ainda mais os limites da narrativa para abarcar um infinito de "mundos possíveis" no interior de um fictício que não se afunila. Fundamentando-se em sua concepção teórica da história da literatura, ele constrói a verdade de um universo fictício poderoso e autônomo. Essa mudança do destino das epistemologias pré-determinadas pela tradição racional dos fios de Ariadne, tanto para a história quanto para a ficção, simboliza uma rebelião contra a ordem imposta e uma busca pela autonomia estética do político.

A busca pela redenção sublime, que tem sido uma constante no transcendentalismo das esquerdas, é reinterpretada por Astérion como um ato de rebeldia contra a narrativa imposta pela história da literatura oficial. Nesse contexto, ele não apenas desafia, mas também desconstrói a dicotomia herói-vilão e recusa a simplificação maniqueísta da história, questionando tanto a culpa atribuída ao horror do Minotauro quanto a inocência de Teseu. O narrador borgeano, por sua vez, transmuta o labirinto não mais em uma prisão para o monstro, mas em seu lar e reino pós-metafísicos, alicerçado para a gênese de uma outra criação estética, sugerindo uma revolução não só física e realista, mas também ontológica.

Essa mudança no destino do personagem mostra uma transformação radical em suas identidades e na percepção de si mesmo. Na pós-modernidade borgeana, Astérion não mais se submete passivamente ao papel atribuído a ele pela tradição historiográfica das esquerdas, mas

busca ativamente a conservação da autonomia, aspectos até então proibidos aos heróis presos à ontologia naturalista da subalternidade. Ao se recusar a ser absorvido por uma experiência transcendental de redenção da história que o subjugaria, ele afirma seu liberalismo pós-humanista de uma nobreza que o liberta das amarras impostas pelo sistema de valores dominante da ontologia identitária.

> Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias. Es verdad que no salgo de mi casa, pero también es verdad que sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales. Que entre el que quiera[243] (BORGES, 1949, p. 569).

É amplamente reconhecido que os narradores borgeanos são profundamente fascinados pelos temas da casa habitável e da hospitalidade, habitando esses espaços tanto física quanto metafisicamente. No caso de Borges, podemos observar como, em sua juventude, ele imaginava povoar os jardins, pampas, horizontes, arrabaldes, móveis e pátios com figuras de horror e mistério, uma tentativa de expandir sua percepção realista e de escapar do confinamento intelectual imposto por uma biblioteca restrita, repleta de livros ingleses. Essa ampliação do espaço e da imaginação revela um desejo de transcender os limites culturais e literários que lhe foram impostos.

Por outro lado, o nobre príncipe Astérion, personagem do conto "A Casa de Astérion", simboliza uma outra faceta dessa relação entre espaço e subjetividade. Astérion é plenamente consciente de sua solidão infinita e de seu isolamento, mas esse estado não deve ser confundido com uma prisão epistemológica. Em vez de ser visto como um cárcere, o labirinto de Astérion pode ser interpretado como uma metáfora para a busca pela liberdade de expressão e autocompreensão. Para Astérion, o espaço aparentemente claustrofóbico de sua casa infinita representa, paradoxalmente, uma abertura radical para o mundo, uma vez que suas portas estão sempre escancaradas, prontas para acolher quem deseje entrar, sejam homens ou animais.

Nessa perspectiva, em "A Casa de Astérion", a interação entre o protagonista solitário e seu "público" demonstra um intricado jogo metaficcional que vai além da mera representação

[243] "Sei que me acusam de soberba, e talvez de misantropia, e talvez de loucura. Tais acusações (que castigarei a seu devido tempo) são ridículas. É verdade que não saio de minha casa, mas também é verdade que suas portas (cujo número é infinito) estão abertas dia e noite para os homens e também para os animais. Que entre quem quiser".

de uma divisão entre elite e massa, como alguns críticos sugeriram. Ao contrário, Borges subverte as convenções literárias convencionais, desafiando a supremacia do realismo sociológico e da ontologia identitária como critério preponderante na crítica literária. Astérion, o narrador, não se distancia da "plebe" por uma questão de elitismo ou segregação, mas sim para buscar uma nova abordagem na avaliação crítica dos fatos. Ele questiona a noção de que o realismo é a única medida de excelência, propondo uma reavaliação da representação histórica através do vazio insólito do horror. Enquanto muitos círculos literários na América Latina buscavam legitimidade crítica através da representação realista dos desvalidos, Borges, ousadamente, contestou essa normatividade. Ele utiliza a figura de Astérion para escavar as fronteiras entre o real e o imaginário, entre o proibido e permitido na moralidade crítica.

A "casa vazia" e desprovida de móveis de Astérion não é apenas um espaço físico, mas uma metáfora para a falta de certezas na interpretação da história da literatura, e para a abertura de novas possibilidades interpretativas. O espaço "vazio" do "palácio" não é preenchido com a mobília viciada do antiquário crítico, mas sim com uma escrita conduzida pelos corpos caídos pelo horror, que avançam contra a regularidade e clareza da orientação histórica proporcionada pela racionalidade dos fios de Ariadne. O narrador borgeano enfatiza as falhas interpretativas e os becos sem saída, nos quais os corpos foram abandonados no interior do labirinto do Minotauro, funcionando assim, como marcos espaciais: "donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras" (570).

> Hasta mis detractores admiten que no hay un solo mueble en la casa. Otra especie ridícula es que yo, Asterión, soy un prisionero ¿Repetiré que no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura? Por lo demás, algún atardecer he pisado la calle; si antes de la noche volví, lo hice por el temor que me infundieron las caras de la plebe, caras descoloridas y aplanadas, como la mano abierta. Ya se había puesto el sol, pero el desvalido llanto de un niño y las toscas plegarias de la grey dijeron que me habían reconocido. La gente oraba, huía, se prosternaba; unos se encaramaban al estilóbato del templo de las Hachas, otros juntaban piedras. Alguno, creo se ocultó bajo el mar. No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo; aunque mi modestia quiera. El hecho es que soy único. No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado por la grande; jamás he retenido la diferencia entre una letra y otra. Cierta impaciencia generosa no ha consentido que yo aprendiera a leer. A veces lo deploro, porque las noches y los días son claros[244] (BORGES, 1949, p. 569).

[244] "Até meus detratores admitem que não há um único móvel na casa. Outra afirmação ridícula é que eu, Astérion, sou um prisioneiro. Devo repetir que não há uma porta trancada? Devo acrescentar que

O narrador de “A casa de Astérion” sintetiza nesse trecho a teorização sobre o realismo que se multiplicará em muitos outros escritos. Muito críticos ressaltam que o narrador parece antecipar seu “repúdio” às massas peronistas, algo semelhante ao que o narrador de Cortázar imortalizou em sua “Casa tomada”. Entretanto, ressaltamos a “modéstia” dessa assertiva. O alvo de Astérion não é nenhuma essência do “outro”, algo que ele sequer compreende, mas sim a maneira hegemônica de representá-lo. O narrador borgeano tem clara consciência de sua autonomia e singularidade, o que ensina didaticamente a seus leitores. Enquanto “leitor” inusitado de sua biografia, Astérion pensa a partir da escala microscópica do sublime dessublimado para reivindicar a semelhança entre universos possíveis, entre pontos de contato fora da representação hegemônica do humanismo.

Astérion, de certa forma, continua o fascínio do menino Borges pelos contos de horror de Poe ou do século XIX argentino, entre outros, utilizando-os como uma maneira de “brincar” com esses jogos incomuns da imaginação; “claro que no me faltan distracciones”. No entanto, será que a literatura deve ser apenas um espaço de distração? Não deveria ela nos elevar e nos transmutar para outros mundos utópicos? Assim, o narrador abusa da antirrepresentação do sagrado para elaborar uma teorização do infinito distópico. Portanto, essa abordagem não apenas desafia as convenções literárias, mas também desafia os leitores a não serem meros receptáculos passivos e participarem ativamente na construção da metaforização da história. Ao manchar a narrativa com a falta do sangue da realidade do “outro”, Borges permite que os leitores se desviem dos caminhos previsíveis das cartilhas críticas e mergulhem em territórios inexplorados. “Uno tras otro caen sin que yo me ensangriente las manos”.

O narrador ressalta que os “jogos” formalistas não são suas únicas preocupações, “también he meditado sobre la casa”. Se “la casa es del tamaño del mundo”, ela é moradia para qualquer forma de epistemologia e, ao mesmo tempo, não representa nada, simplesmente é o próprio mundo. A tão procurada “redenção” pela revelação da escritura sagrada do outro, ou a esperada vinda de um redentor que o livraria de todo o mal, é, na verdade, a reivindicação de

---

não há uma fechadura? Além disso, em algumas ocasiões, ao entardecer, pisei a rua; se voltei antes do anoitecer, foi por medo que me infundiram os rostos da plebe, rostos descoloridos e achatados, como a mão aberta. O sol já havia se posto, mas o pranto desamparado de uma criança e as rudes orações da multidão mostraram que me haviam reconhecido. As pessoas rezavam, fugiam, se prostravam; alguns se agarravam ao estilóbato do templo das Hachas, outros juntavam pedras. Alguém, creio, escondeu-se sob o mar. Não em vão foi uma rainha minha mãe; não posso confundir-me com o vulgo, por mais que minha modéstia deseje. O fato é que sou único. Não me interessa o que um homem possa transmitir a outros homens; como filósofo, penso que nada é comunicável pela arte da escrita. As enfadonhas e triviais minúcias não têm lugar no meu espírito, que está capacitado para o grande; jamais retive a diferença entre uma letra e outra. Uma certa impaciência generosa não me permitiu aprender a ler. Às vezes lamento isso, porque os dias e as noites são claros”.

outro realismo para a literatura. Mas que velho/novo *outfit* é esse? Uma possibilidade de interpretação é que esse realismo consubstancialize alguma ínfima partícula além do bem e do mal do sublime metafísico, indo contra toda espécie de prisão moralista na crítica e na epistemologia, e visualize o horror que emana do "outro", como um espelho impregnado no interior das partículas invisíveis de uma dessublimação, que narra o si mesmo da ficção, justamente para se transformar em um outro possível da história.

> Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro cae sin que yo me ensangriente las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara todos los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puetas ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto, ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo? El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre. –¿Lo creerás, Ariadna? – dijo Teseo –. El minotauro apenas se defendió[245] (BORGES, 1949, p. 570).

Ao abrir as portas de sua morada, o Borges historiador estende sua hospitalidade não apenas aos seus leitores em suas intimidades, mas também às ruas, permitindo que a ficção encontre seu lugar construtivo na história da esfera pública. Essa é uma prática que encoraja os leitores a se envolverem politicamente com o material ficcional que têm em mãos, desafiando e reconfigurando as bases da crítica literária. Essa forma de comunicação com a comunidade não se restringe a um afastamento elitista do mundo; a nobreza do horror dos personagens de Borges é acessível a qualquer um disposto a averiguar mais a fundo as complexidades do seu universo metafísico, que não se afasta do real.

---

[245] "A cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo mal. Ouço seus passos ou suas vozes no fundo das galerias de pedra e corro alegremente para encontrá-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um a um cai, sem que eu manche minhas mãos de sangue. Onde caem, ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras. Ignoro quem são, mas sei que um deles profetizou, na hora de sua morte, que um dia meu redentor chegaria. Desde então, minha solidão não me dói, porque sei que meu redentor vive e, no fim, se levantará sobre o pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Que ele me leve para um lugar com menos galerias e menos portas, espero. Como será meu redentor?, pergunto-me. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com rosto de homem? Ou será como eu? O sol da manhã reverberou na espada de bronze. Já não restava vestígio algum de sangue. – Acredita nisso, Ariadne? – disse Teseu – O minotauro mal se defendeu".

Ao adentrarmos no labirinto intricado e simbólico de “A Casa de Astérion”, não nos deparamos apenas com a narrativa magistral de Borges, mas também com uma oportunidade única de reexaminar profundamente nossa relação com a literatura e com a realidade que nos cerca, especialmente no contexto contemporâneo. O conto nos convida a repensar os critérios pelos quais avaliamos obras literárias e a questionar os julgamentos morais que permeiam nossos ambientes acadêmicos e sociais.

“A Casa de Astérion” é mais do que uma simples releitura do mito do Minotauro; é uma investigação complexa de temas como solidão, identidade, incomunicabilidade e a busca por redenção. Borges utiliza a perspectiva de Astérion para desconstruir preconceitos e desafiar as convenções narrativas tradicionais. Ao apresentar o Minotauro não como um monstro, mas como um ser consciente de sua própria existência e isolamento, o autor nos obriga a confrontar nossas próprias suposições sobre o “outro” e o que é considerado monstruoso ou diferente.

Mas por que nos limitamos a estudar a literatura dentro dos confinamentos estreitos da hegemonia dos *Cultural Studies*? Por que não vislumbramos outras perspectivas que possam dar voz aos oprimidos, às narrativas marginalizadas e às experiências subalternas? Ao nos confrontarmos com essas questões, somos instados a construir uma nova comunidade de leitores, que não apenas absorvam passivamente o texto, mas que o desafiem criticamente, buscando reinterpretar e remodelar ativamente o curso restrito da história que nos é apresentado.

Ao desvendar os labirintos da mente de Astérion/Borges e as camadas de significado entrelaçadas na narrativa, somos confrontados com a complexidade da construção do conhecimento histórico. O Borges historiador nos desafia a questionar não apenas os eventos em si, mas também os métodos pelos quais eles são interpretados e transmitidos ao longo do tempo. Nesse sentido, a obra não apenas lança luz sobre as amarras do confinamento das narrativas, mas também nos convida a abrir as possibilidades de libertação intelectual e emancipação do pensamento crítico. Ao nos libertarmos das narrativas hegemônicas e abraçarmos a diversidade de perspectivas e vozes que moldam nossa compreensão do passado e do presente, somos capacitados a construir uma historiografia mais inclusiva e plural. Através do trabalho de autoconsciência e da reflexão crítica, podemos abrir novos horizontes de conhecimento e criar um espaço para o diálogo da transformação ética.

> A busca imprudente da felicidade, ausente das teorias que privilegiam o aspecto intelectual, sério e até trágico da tarefa do escritor, é um leitmotiv da obra de Borges. [...] Mesmo considerando que a cultura literária aumenta o prazer do leitor, Borges vê este, acima de tudo, como um amador, nos dois sentidos da palavra. O leitor não tem contas a prestar a ninguém. Ele pode vagar de um livro a outro, pode ser eclético e contraditório em suas escolhas,

> não se importando com o que os especialistas dizem sobre as obras. Sua felicidade pode ser encontrada não apenas na forma do texto que lê, mas também em tudo o que pode ser acrescentado ao texto pela imaginação[246] (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 78).

Sobre a "história literária segundo J. L. Borges", Leyla Perrone-Moisés (2001) desenvolve uma análise profunda das questões éticas que emergem da abertura epistemológica das estruturas morais nas narrativas de Borges. Ela destaca como essa abertura permite uma hospitalidade mais pluralista, acolhendo múltiplas perspectivas e vozes, o que está em consonância com a abordagem que estamos defendendo aqui. Se a busca pela felicidade ainda é considerada o objetivo final da crítica acadêmica, como essa busca pode se distanciar da rigidez moral do culturalismo academicista? Dessa maneira, Borges não hesita em abraçar seu papel de professor/historiador "amador", como construtor de uma teoria em andamento sobre a liberdade de leitura. Sua felicidade reside precisamente nessa incompletude ética, nessa capacidade de agregar imaginação à rigidez da leitura da história. Essa é a "pedagogia revolucionária" da historiografia de Borges, conforme interpretada por Leyla Perrone-Moisés.

Ao invés de impor listas de "leituras obrigatórias" ou formas deterministas de interpretação e avaliação da literatura, Borges defende a liberdade do leitor em escolher o que lhe traz prazer e felicidade, mesmo que essa experiência literária possa envolver elementos sublimes do horror. Essa abordagem pós-humanista da educação literária almejada por Borges, busca despertar a paixão pela leitura e incentivar a busca por novas experiências literárias significativas para a construção da história da literatura. Entretanto, para Borges, a felicidade de ser historiador da literatura vai além da mera apreciação estética do racionalismo. Defendemos que ela funda um estado de plenitude que transcende o racional e o sublime, conectando-se à subjetividade dessublimada do leitor, que "ne pas se laiss[e] impressioner pour la réputation des auteurs". Por outro lado, o historiador amador permite-se vivenciar a leitura da história de forma mais imaginativa, na qual "n'a pas de conte à rendre à personne". Segundo o que aprendemos da interpretação da história em Borges segundo Leyla, é a imaginação que abre as portas da historiografia para a verdadeira apreciação da leitura do possível, a ser

---

[246] "La recherche imprudente du bonheur, absente des théories que privilégient l'aspect intellectuel, sérieux e même tragique de la tâche de l'écrivain, est un leitmotif de l'œuvre de Borges. […]. Même en considérant que la culture littéraire augment le plaisir du lecteur, Borges voit celui-ci avant tout comme un amateur, dans les deux sens du mot. Le lecteur n'a pas de conte à rendre à personne. Il peut vagabonder d'un livre à l'autre, il peut être éclectique et contradictoire dans ses choix, il se passe dans de ce que les spécialistes disent des œuvres. Son bonheur peut être trouvé non seulement dans la forme du texte qu'il lit, mais aussi dans tout ce qui être ajouté au texte, par l'imagination".

configurada pela nova imaginação do realismo. É por meio dela que o leitor adentra o interior moral da moradia borgeana, onde a magia da leitura do fantástico se revela em uma audaciosa interação ética entre história, política e texto.

> Esse privilégio concedido ao leitor desemboca em uma pedagogia revolucionária, expressa pelo escritor em uma entrevista: "Eu acredito que a expressão 'leitura obrigatória' é um contrassenso; a leitura não deve ser obrigatória. Fala-se de prazer obrigatório? Ou de felicidade obrigatória? Fui professor de literatura inglesa por 20 anos e sempre aconselhei meus alunos: se um livro os entedia, deixem-no, não o leiam. Esse livro não foi escrito para vocês. A leitura deve ser uma das formas de felicidade, então eu aconselharia aos possíveis leitores do meu testamento – que não penso em escrever – que leiam muito, que não se deixem impressionar pela reputação dos autores, e que continuem buscando uma felicidade pessoal, um prazer pessoal. Essa é a única forma de ler" [247] (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 78).

De acordo com a leitura de Leyla Perrone-Moisés (2001), a busca pela felicidade, frequentemente negligenciada nas teorias literárias que enfatizam o aspecto intelectual, trágico ou político da criação literária, emerge como um *leitmotiv* fundamental na obra de Borges. Embora Borges reconheça que a cultura literária pode ampliar o prazer do leitor, ele o define primordialmente como um "amador" – no duplo sentido da palavra: aquele que ama a literatura sem compromissos acadêmicos e, ao mesmo tempo, alguém que a aprecia sem a obrigação de seguir regras ou dogmas. Para Borges, o leitor não deve se sentir constrangido pelas autoridades literárias ou pelas normas impostas pelos críticos e especialistas. Ao contrário, ele tem o privilégio de ser livre em suas escolhas, saltando de um livro para outro de maneira eclética, contraditória e até mesmo arbitrária. Essa liberdade se expande para além da forma do texto, permitindo que o leitor, por meio de sua própria imaginação, adicione novas camadas de significação à obra.

Esse princípio libertário na leitura conduz a uma pedagogia profundamente revolucionária, refletida na célebre entrevista em que Borges rejeita a ideia de "leitura obrigatória". Essa pedagogia da liberdade, longe do direcionamento, coloca o prazer e a satisfação pessoal no centro da experiência literária liberal. O autor argentino defende que o

---

[247] "Ce privilège accordé au lecteur débouche sur une pédagogie révolutionnaire, exprimé par l'écrivain dans un entretien: Je crois que l'expression 'lecture obligatoire' est un contresens ; la lecture ne doit pas être obligatoire. Parle-t-on de plaisir obligatoire ? Ou de bonheur obligatoire? J'ai été professeur de littérature anglaise pendant 20 ans et j'ai toujours conseillé à mes étudiants: si un livre vous ennuie, laissez-le, ne le lisez pas. Ce livre n'a pas été écris pour vous. La lecture doit être une des formes du bonheur, ainsi je conseillerais aux lecteurs éventuels de mon testament – que je ne pense pas écrire –, je leur conseillerais de lire beaucoup, de ne pas se laisser impressionner pour la réputation des auteurs, et de continuer à chercher un bonheur personnel, une jouissance personnelle. C'est la seule façon de lire".

leitor deve buscar sua própria felicidade na leitura, sem se deixar intimidar pela reputação dos autores ou pelas exigências de um cânone literário. Esse conceito, para Borges, é a única maneira genuína de ler: uma busca por prazer pessoal e uma rejeição da comunidade do dogmatismo identitário.

Sylvia Molloy (2009) também destaca de forma perspicaz o caráter improvisado e amador presente na abordagem borgeana da história da literatura. Molloy observa que essa estratégia pode não resultar em uma história literária "satisfatória" nos termos tradicionais do gênero, marcada por uma narrativa linear e coerente. De fato, tal abordagem pode até irritar leitores que esperam uma estrutura mais convencional e uma progressão cronológica clara.

No entanto, Molloy argumenta que essa metodologia não convencional é, em si mesma, uma contribuição de grande valor para a história literária. Ao desafiar as expectativas estabelecidas, Borges oferece um convite estimulante para ler, escrever e refletir sobre a literatura de maneiras inovadoras, inesperadas e libertárias. Conforme ela afirma: "Essa abordagem pode não levar a uma história literária satisfatória, dadas as expectativas habituais do gênero, e pode de fato provar ser irritante para o leitor que espera o contrário, mas constitui, em si mesma, uma contribuição à história literária da mais alta ordem, um convite para ler, escrever e pensar sobre a literatura de outra forma"[248] (MOLLOY, 2009, p. 185).

Essa abordagem, que pode ser vista como irritante por leitores que esperam uma história literária mais convencional, revela uma faceta central da obra de Borges: seu desdém pelo juízo e pelo fardo moral que tradicionalmente pesam sobre a literatura e a história. Borges, em vez de se preocupar com os julgamentos morais, busca "esvaziar" a narrativa literária de qualquer carga moralista, libertando a ficção para possibilidades estéticas e conceituais mais amplas, sem reduzi-la a afunilamentos teóricos ou acomodações críticas. Em um texto denominado "Moral e literatura", publicado na *Revista Sur* em 1945, compilado no livro *Borges en Sur* (1999), Borges relembra que a célebre máxima de Oscar Wilde – "não há livros morais ou imorais, apenas livros bem ou mal escritos" (p. 297) – ecoa profundamente com o que defendemos ao longo dessa tese sobre Borges enquanto um historiador subalterno sem-lugar na hegemonia, para quem o julgamento moral de uma obra é irrelevante diante de sua capacidade de criar mundos distópicos independentes em relação à representação realista tradicional. Borges não se contenta em endossar ou refutar a proposição de Wilde, mas a submete a uma reflexão mais

[248] "This approach may not lead a satisfying literary history, given what is usually expected of the genre, and may indeed prove aggravating to the reader who expects otherwise, but it constitutes, in itself, a contribution to literary history of the highest order, an invitation to read, write, and think about literature otherwise".

radical, questionando a função moral da literatura e o próprio papel dos juízos de valor estético relacionados à ética do fazer literário. Em que consiste sua ética da literatura?

Borges ressalta essa ideia ao considerar a afirmação de Anton Chekhov, que sustenta que sua arte consiste em descrever os ladrões de cavalos sem precisar moralizar, sem afirmar que roubar cavalos é um pecado na ficção. A resposta de Borges sugere uma ambivalência que sempre nos interessou em nosso percurso: é possível que a beleza de uma obra literária surja, pelo menos em parte, de sua moralidade implícita, mas o que realmente importa é a construção estética e não a imposição de julgamentos morais. A independência política que os personagens literários alcançam em relação ao controle irrealista do autor é uma prova disso – uma vez que são aceitos pelo leitor como verossímeis, reais e diversos, como os próprios seres humanos, o juízo moral do autor torna-se secundário. Se a literatura tem por função transformar o mundo, então, o que teríamos aprendido com os ladrões de cavalos de Tchekhov? Pondera Borges. Essa dúvida ecoa a crítica de André Gide, que Borges recupera ao afirmar que "com bons sentimentos se faz má literatura" (*Ibidem*). Não se trata, portanto, de um chamado a uma literatura de bons sentimentos, mas de uma crítica às imposições morais sobre a escrita. Para Borges, a beleza de um livro não pode ser determinada por sua moralidade, e qualquer tentativa de submeter a literatura a "refletir" critérios externos — sejam morais, políticos ou ideológicos — resulta em um empobrecimento de sua potência criativa, inclusive quando essa potência advenha do processo mimético que estetize o horror.

Sob essa perspectiva, Borges insurge-se contra a crítica literária que normatiza, disciplina e exclui possibilidades distópicas e céticas. Ele rejeita tanto as doutrinas de caráter conservador e "direitista" quanto as imposições hegemônicas das agendas ditas progressistas das críticas contemporâneas. Para ele, as correntes ontológicas e os modismos do subalternismo, da ecocrítica, da zoocrítica e da ontologia do identitarismo se convertem em novos dispositivos de controle da produção literária. Não é exagero afirmar que as anticomunidades políticas de Borges, um dos maiores escritores de língua espanhola de todos os tempos, estão, sem dúvida, banidas do campo hegemônico do latino-americanismo subalternista. Um exemplo disso é a grande quantidade de teses sobre as resistências dos subalternos que reproduz, em sua maioria, um projeto de hegemonia teórica "pós-colonial" ou culturalista importado dos centros intelectuais como os Estados Unidos. Por isso, nosso Borges historiador pode também adentrar nesses campos de resistência como um subalterno que quer falar. Tendo isso em vista, o espaço da tese acadêmica talvez seja um dos últimos refúgios de uma liberdade de expressão crítica, uma vez que está menos sujeito à censura dos pareceristas de revistas, dos seletores de concursos de entrada aos Programas de Pós e dos doutrinadores

institucionais[249]. A escrita da tese oferece a possibilidade de uma abordagem que se desvia das regras hegemônicas dos editais, mostrando-se mais aberta à liberdade e à autonomia do pensamento.

Além disso, relembra Borges em "Moral e literatura" (1945): como Stevenson observou em *Ethical Studies*, os personagens de uma novela são apenas uma sequência de palavras, mas essas palavras, organizadas de forma magistral, podem adquirir uma independência que confunde a linha entre a ficção e a realidade. Assim, para o literato, não há personagens "bons" ou "maus" – todo personagem é "inevitável" dentro da estrutura narrativa. Segundo Borges, o julgamento moral, nesse contexto, se torna uma "generalização", uma "vaguedad aproximativa" que pouco contribui para a experiência estética profunda proporcionada pela obra (p. 298). Para finalizar, digamos que no Borges historiador, a percepção mimética desarticula a primazia determinista do juízo moral da crítica, destacando que, no final, o que importa é a inevitabilidade anarquista das figuras atuando no interior de seus universos ficcionais em uma vontade de potência além do bem e do mal.

Essa autonomia dos personagens é o que explica a força dos ladrões de cavalos de Tchekhov. Eles continuarão a roubar cavalos, independentemente do juízo moral do autor ou do leitor. Borges (1945), nesse ponto, desvela a insuficiência do moralismo para conter a liberdade, e o faz mediante uma lógica implacável: se o puritanismo fosse o critério para a produção crítico-literária, seríamos privados dos trágicos gregos, de Lucrécio, das Escrituras Sagradas, de Shakespeare, de Dante, de Montaigne, de Swift, de Nietzsche, de Baudelaire, de Ibsen, de Whitman, e dele próprio (p. 299).

A repressão e a censura moralistas revelam, no entanto, um propósito ainda mais nefasto. Como Borges escreve: "As ditaduras fomentam a opressão, as ditaduras fomentam o servilismo, as ditaduras fomentam a crueldade; mais abominável é o fato de que fomentam a idiotice". Esse último ponto é central. Mais do que a repressão violenta, é a tolice fomentada pelo moralismo que Borges considera o inimigo mais perigoso. Se a literatura se submeter à "idiotice", ela perde o direito à autonomia.

O caso da censura contra *Lolita* de Vladimir Nabokov, organizada pela prefeitura de Buenos Aires, ilustra esse dilema para Borges. Na época, a revista *Sur* conduziu uma enquete

[249] Nabil Araújo esclarece o que estamos tentado chamar de doutrinamento institucionalizado que culmina em assédio moral: "parâmetro metateórico e meta-histórico à luz do qual se decreta[...] a validade ou a invalidade das teorias críticas em geral. Sobretudo quando se está, quanto a isso, numa posição institucionalmente privilegiada como a do professor em face de seus alunos, a adoção tácita de um argumento como meta-argumento a ser intersubjetivamente compartilhado só poderia desembocar numa prática crítica naturalizada (doutrinária, portanto)" (ARAÚJO, 2024, p. 296).

com escritores argentinos, e Borges foi categórico: “en cuanto a la censura, entiendo que las autoridades municipales no deben usurpar esta función del poder judicial” (BORGES, 1959, p. 309). Ele não apenas questionou a validade da censura, mas também desmantelou a própria lógica por trás dela. Para Borges, nenhum tribunal moral ou índice de livros proibidos seria capaz de julgar a ficção, pois a experiência estética é intrinsecamente subjetiva e reside na interação singular entre a obra, o leitor e o universo.

O exemplo de *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, é central para a argumentação de Borges nesse ponto. No romance, um livro de conteúdo não especificado “envenena” Dorian Gray, incitando-o a uma vida de libertinagem e depravação moral. No entanto, a culpa não recai sobre o livro ou seu autor. Wilde nos mostra que a literatura é uma força autônoma e de consequências imprevisíveis, capaz de transformar o leitor sem que o autor ou a obra possam ser responsabilizados diretamente. Se o livro “envenena” Dorian, é porque ele, como leitor, permite que isso aconteça. Borges encontra aqui a chave para sua defesa da autonomia da literatura: não é o livro que corrompe, mas a leitura que dele se faz. As ideias, uma vez lançadas no mundo, ganham vida própria e escapam ao controle autoral, reverberando de maneiras complexas e imprevisíveis na mente de cada leitor.

A resistência de Borges à censura não é meramente abstrata; ela se materializa em sua própria obra e em seu pensamento crítico. Para ele, a literatura é um espaço sagrado de liberdade criativa, no qual a complexidade da experiência humana não pode ser reduzida a “bons sentimentos” ou “propósitos sublimes” do belo, afastados das temporalidades pós-humanas da história. Ao afirmar que “a opinião do autor não modifica” os atos de seus personagens, Borges revela um ponto central de sua crítica: a literatura não tem a função de transformar o mundo, mas sim de revelá-lo em suas múltiplas facetas, expondo também suas máscaras, sombras e distopias.

A censura, seja ela moralista ou ontológica, não é um ato de proteção da autonomia, mas sim uma tentativa de controle. Ao pretender homogeneizar a experiência estética e impor uma visão moral unívoca, a censura castra a riqueza e a diversidade política da literatura e da crítica. A postura de Borges, portanto, representa uma resistência feroz contra a monotonia moralista e as imposições hegemônicas que nos rodeiam. Sua literatura e sua crítica nos convidam a um campo de indeterminação, liberdade e desobediência, em que a pluralidade de interpretações e a autonomia de criação do leitor são celebradas como valores democráticos e libertários.

Martin Jay (2013), ao investigar a intrincada teia que conecta estética e política, estabelece como ponto de partida uma premissa fundamental: “qualquer discussão sobre a estetização da política deve começar identificando a noção normativa da estética que ela

pressupõe"[250] (p. 72). E prossegue, com perspicácia: "pois, a menos que especifiquemos o que se entende por esse termo notoriamente ambíguo, é impossível compreender por que sua extensão ao reino do político é vista como problemática" (*Ibidem*)[251]. Essa colocação, logo de início, dialoga diretamente com as reflexões que levantamos anteriormente sobre a crise das vanguardas e a exaustão do novo no século XX. O "termo notoriamente ambíguo" da estética, inserido em um contexto cultural marcado pela falta de originalidade, pela repetição e pelo simulacro, torna a sua transposição para a esfera política um terreno ainda mais instável e repleto de armadilhas conceituais. A "estetização da política", portanto, não pode ser analisada de forma homogênea, exigindo uma investigação minuciosa de suas múltiplas facetas.

Jay (2013) então avança em sua análise e define que "um uso saliente [do termo estético] deriva da tradição da *l'art pour l'art* de diferenciar um reino chamado arte daqueles de outras atividades humanas"[252] (*Ibidem*). Segundo essa perspectiva, "o conteúdo desse reino à parte [...] é menos importante do que sua pretensão à autorreferencialidade absoluta, autônoma e autotélica"[253] (*Ibidem*). Essa noção de uma arte ensimesmada, o que não quer dizer que não dialogue com o mundo, encontra um eco peculiar na vivacidade do último Borges. Mesmo em sua fase dita "melancólica", imerso em um cenário de esgotamento das vanguardas, Borges continua a produzir uma obra que se alimenta da memória de suas próprias referências, tecendo um universo literário intrincado, que tende a ser autossuficiente, ainda que esse universo seja construído e expandido a partir de uma vasta rede de leituras, releituras e apropriações da tradição. A "autorreferencialidade" autônoma, não absoluta no caso de Borges, não implica um isolamento estéril, mas sim uma forma de resistência imbricada na construção de um refúgio popular contra a barbárie, por meio da palavra comunicada à sua anticomunidade de leitores sedentos para construir uma nova história da literatura além do bem e do mal.

Jay (2013) então adverte para os perigos de uma transposição acrítica dessa concepção estética para o campo político: "uma política estetizada nesse sentido será igualmente indiferente a tais pretensões extra-artísticas, tendo como único critério de valor o valor estético"[254] (p. 73). Para ilustrar essa ameaça da recusa à ética, ele evoca as declarações de

---

[250] "Any discussion of the aestheticization of politics must begin by identifying the normative notion of the aesthetic it presupposes".
[251] "For unless we specify what is meant by *that* notoriously ambiguous term, it is impossible to understand why its extension into the realm of the political is seen as problematic".
[252] "One salient use derives from the *l'art pour l'art* tradition of differentiating a realm called art from those of other human pursuits".
[253] "The content of that realm apart – often, but not always identified, with something known as beauty – is less important than its claim to absolute autonomous and autotelic self – referentiality".
[254] "A politics aestheticized in this sense will be equally indifferent to such extra-artistic claims, having as its only criterion of value aesthetic worth".

Oscar Wilde[255], Laurent Tailhade e F.T. Marinetti, para quem a "beleza" do gesto ou da ideia, em sua dimensão puramente estética, sobrepuja o valor da vida humana. É nesse ponto que podemos estabelecer um contraponto crucial com a obra dessublimada de Borges que estamos defendendo. Frequentemente rotulado como "reacionário" e "perigoso", devido à sua complexa relação com a política, Borges, no entanto, constrói uma "estetização da política" que aponta em outra direção em relação à extrema-direita. Ao contrário dos exemplos citados, a literatura borgeana, em sua "autorreferencialidade" potencializada, não se esquiva do compromisso ético com o mundo, mas o reformula. Ela se apresenta como um antídoto político atuante contra a barbárie, uma forma de dessublimação do horror através da palavra, da ironia e da construção de labirintos ficcionais. A "distopia liberal" de Borges, como já salientado, é paradoxalmente anarquista, pois aposta na extrema liberdade individual como um valor inalienável, em face ao absurdo da eterna perpetuação da violência.

Jay (2013) destaca a "maneira fria com que critérios não estéticos são deliberada e provocativamente excluídos de consideração"[256] (*Ibidem*) em certos exemplos históricos de estetização da política, na qual a "beleza" se torna um valor supremo e autossuficiente do

---

[255] "On a visit to Paris in 1891, Oscar Wilde was reported to have said that 'When Benvenuto Cellini crucified a living man to study the play of muscles in his death agony, a pope was right to grant him absolution. What is the death of a vague individual if it enables an immortal work to blossom and to create, in Keats's words, an eternal source of ecstasy'" (Wilde *apud* JAY, 2013, p. 73). "Em uma visita a Paris em 1891, Oscar Wilde teria dito: 'Quando Benvenuto Cellini crucificou um homem vivo para estudar o movimento dos músculos em sua agonia de morte, um papa estava certo em conceder-lhe a absolvição. O que é a morte de um indivíduo vago se ela permite que uma obra imortal floresça e crie, nas palavras de Keats, uma fonte eterna de êxtase?'". A citação atribuída a Oscar Wilde, relatada por Martin Jay, exemplifica uma posição extrema de esteticismo, em que a criação da beleza justifica qualquer ato, mesmo a tortura e o assassinato. Benvenuto Cellini, um artista do Renascimento, é usado como exemplo dessa visão, na qual a busca pela perfeição artística absolveria atos moralmente condenáveis. Essa é a "frieza" e o "desinteresse" em relação à vida humana que Jay critica em seu texto. Como já analisamos anteriormente, Borges, ao defender a leitura de *O Retrato de Dorian Gray*, argumenta contra a censura e a favor da liberdade do leitor. Para ele, a moralidade de uma obra não reside no texto em si, mas na relação entre o leitor e a obra. Ele acredita na autonomia do leitor para interpretar, julgar e decidir o que ler, sem interferências externas. A ideia de que o que faz a pessoa se envenenar é ela mesma, e não o suposto imoralismo do livro que ela leu mostra a crença de Borges na responsabilidade individual e na capacidade do leitor de discernir e formar seus próprios valores. Borges, ao defender *O Retrato de Dorian Gray*, não está endossando a ideia de que a arte justifica a violência, mas sim defendendo a liberdade intelectual e a autonomia do leitor. Ele acredita que a censura é mais perigosa do que a exposição a ideias controversas, pois impede o debate e o desenvolvimento do senso crítico. Sua posição é fundamentalmente diferente daquela atribuída a Wilde na citação de Jay, pois Borges valoriza a vida humana e vê a literatura como um espaço de exploração ética, e não como um pretexto para a crueldade. A crítica de Jay ao esteticismo desumano é válida e importante, mas não se aplica à postura de Borges em relação à liberdade de leitura. Borges, em sua complexidade, consegue conciliar a defesa da liberdade artística com uma profunda preocupação ética, o que o distingue de posições extremistas como a que a citação de Wilde, no contexto dado.

[256] "Chilling way in which nonaesthetic criteria are deliberately and provocatively excluded from consideration".

horror. Ele observa que "o desinteresse que é normalmente associado à estética parece precisamente o que é tão radicalmente inapropriado no caso daquele que é o mais básico dos interesses humanos, a preservação da vida" [257] (p. 73). Essa "frieza" e esse "desinteresse", contudo, não encontram ressonância na obra de Borges de maneira fascista. Seus textos, embora frequentemente marcados pela ironia, pelo distanciamento e por uma erudição labiríntica, estão profundamente implicados com questões éticas fundamentais, que devem estar enraizadas no estudo da ficção. A preocupação com a relação entre a política, a violência, a liberdade, a memória, a história e a identidade perpassa toda a sua produção literária.

Prosseguindo na análise das diferentes modalidades de estetização da política, o texto de Jay (2013) aborda a perigosa concepção do artista como um demiurgo, um "modelador" de "massas" passivas, desprovidas de vontade própria. Jay cita a afirmação de Nietzsche de que os primeiros políticos foram "governantes natos" movidos pelo "terrível egoísmo do artista", e a declaração ainda mais explícita de Mussolini, para quem "as massas são como cera em minhas mãos". Essa visão elitista e autoritária, que instrumentaliza e desumaniza o outro, contrasta radicalmente com a perspectiva pós-humana de Borges sobre a literatura, a história e o papel do escritor na anticomunidade. Sua obra, embora inegavelmente erudita, não se furta ao diálogo com a cultura popular e, acima de tudo, recusa-se a transformar o leitor em massa passiva sujeita à manipulação das ideologias. Pelo contrário, os textos borgeanos exigem um leitor ativo, capaz de navegar por seus labirintos ficcionais, de decifrar suas referências e de construir seus próprios sentidos além do moralismo. A relação política entre autor e leitor, em Borges, é uma relação de cumplicidade, de jogo e de mútua implicação da autonomia, jamais da dominação.

Outro aspecto crucial abordado por Jay (2013) é a "batalha entre a imagem e a palavra", na qual a estetização da política se manifestaria como "a vitória do espetáculo sobre a esfera pública". Ele menciona a crítica de Russell Berman a teóricos do cinema fascista, que exaltavam a "homogeneidade orgânica" da imagem muda, vista como um instrumento de unificação e controle, em oposição à fala, que, por sua natureza dialógica, "dissolve a nação" através da "individuação e da crítica". Em contraste, "o iconoclasta Benjamin aplaude a quebra da imagem na montagem a fim de chamar as massas [...] à linguagem" [258] (p. 74). Essa reflexão nos remete ao primado da palavra oral na obra de Borges. Seus textos são construídos a partir da comunicação de uma peculiar linguagem política, desbravando suas potencialidades, seus

[257] "The disinterestedness that is normally associated with the aesthetic seems precisely what is so radically inappropriate in the case of that most basic of human interests, the preservation of life".
[258] "The iconoclast Benjamin applauds the shattering of the image in montage in order to call the masses [...] to language".

limites e suas armadilhas. A linguagem anarquista, em Borges, é simultaneamente instrumento de construção e desconstrução da realidade política, um meio de acesso ao conhecimento dessublimado da metafisica, mas também um labirinto de possibilidades da ficção, onde a verdade da *mímeses* se infiltra no irrealismo para se revelar pulsante, nos fragmentos do absoluto estilhaçado.

Finalmente, Jay (2013) conclui que, nesse conjunto de usos da estetização da política analisados, "o estético é variadamente identificado com irracionalidade, ilusão, fantasia, mito, sedução sensual, imposição da vontade e indiferença desumana a considerações éticas, religiosas ou cognitivas" [259] (*Ibidem*). Essa associação, como procuramos demonstrar, não se sustenta quando confrontada com a complexa e multifacetada relação entre estética e política na ética de Borges. Sua "estetização da política" aponta em uma direção radicalmente distinta, na qual a ficção se configura como um espaço de resistência e de tensão extrema da liberdade.

Em conclusão, a arguta análise de Martin Jay sobre as diversas formas de estetização da política fornece um contraponto essencial para compreendermos a singularidade e a relevância da posição política de Borges. Enquanto a estetização da política, em muitos contextos históricos, conduziu à barbárie, à supressão das liberdades individuais e à instrumentalização do ser humano, a obra de Borges, com sua peculiar distopia liberal e anarquista, sugere que a história da literatura, em sua autonomia, autorreferencialidade e compromisso ético, pode se constituir como um poderoso instrumento de resistência e de afirmação da liberdade individual, mesmo em um cenário de crise das vanguardas revolucionárias e de esgotamento do novo. A "dessublimação do horror", operada pela literatura borgeana, não representa um ato de cinismo ou de fuga da realidade, mas sim uma forma de lucidez crítica e de um peculiar engajamento ético com o mundo. A melancolia do último Borges, longe de ser um indício de esgotamento criativo ou de resignação, revela-se, assim, uma forma paradoxal de vivacidade e de pertinência da ficção no conturbado cenário político do mundo contemporâneo. Sua obra permanece como um convite à reflexão distópica, um labirinto de significados que continua a desafiar e a inspirar gerações de leitores em todo o mundo. A história da literatura, para Borges, é uma forma de sobrevivência da radicalidade, uma maneira de navegar pelas incertezas realistas do presente e do passado e de construir, através da palavra estética dessublimada, um espaço de liberdade e de resistência da subalternidade distópica à barbárie sempre à espreita.

[259] "The aesthetic is variously identified with irrationality, illusion, fantasy, myth, sensual seduction, the imposition of will, and inhumane indifference to ethical, religious, or cognitive considerations".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES:

BORGES, Jorge Luis. *La moneda de hierro (1976). Obras Completas (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

_____. *A moeda de ferro. Obras completas*. *v. III.* Trad. Josely Baptista. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *El informe de Brodie (1970). Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *O informe de Brodie. Obras completas. v. 2*. Trad. Hermilo Borba Filho. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Discussão (1932). Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974

_____. *Discussão. Obras completas. v. 1*. Trad. Josely Baptista. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *El hacedor (1960)*. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *O fazedor. Obras completas II*. Trad. Josely Baptista. São Paulo: Editora Globo, 1999.

_____. *Otras inquisiciones (1952). Obras completas 1923 1972*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *Outras inquisições. Obras completas II*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999, p. 92-95.

_____. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

_____. "Prólogo a Macedonio Fernández (1961)". _____. *Prólogos con un prólogo de prólogos. Obras completas. v. IV*. Barcelona: Emecé Editores, 1996, p. 53-60.

_____. *Ficciones (1944). Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *Fervor de Buenos Aires (1923). Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *El Aleph (1949)*. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *O Aleph. Obras completas. v. 1*. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Evaristo Carriego (1930). Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *Nueve ensayos dantescos (1982)*. *Obras Completas (1975-1985).* Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

_____. *Epílogo (1974)*. *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *Historia de la eternidade (1936). Obras Completas (1923-1972).* Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *El oro de los tigres (1972). Obras Completas (1923-1972).* Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *La rosa profunda (1975)*. *Obras Completas (1975-1985).* Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.

_____. *El otro, el mismo (1964). Obras Completas (1923-1972).* Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. *Autobiografía (1899-1970).* Trad. Marcial Souto e Norman Thomas di Giovanni. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

_____. "Sarmiento". In: _____. *Textos recobrados (1956-1986).* Buenos Aires: Emecé Editores, 2007 (a), p. 67-68 [Texto publicado pela primeira vez na revista *Comentario* em 1961].

_____. “Domingo F. Sarmiento: Facundo”. In: _____. *Prólogos con un prólogo de prólogos. Obras Completas. v. IV*. Barcelona: Emecé Editores, 1996, 125-129 [Prólogo a SARMIENTO, D. F. Facundo. Buenos Aires: El Ateneo, 1974].
_____. “Un porvenir posible”. In: _____. *Textos recobrados (1956-1986).* Buenos Aires: Emecé Editores, 2007 (b), p. 266-267 [Texto publicado pela primeira vez na revista *Janus* em setembro de 1966].
_____. “Epílogo”. In: _____. *Historia de la noche (1977). Obras Completas 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 202.
_____; BIOY CASARES, Adolfo. A festa do monstro. In: _____. *Crônicas de Bustos Domecq/Novos contos de Bustos Domecq*. Trad. de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2014.
_____; JURADO, Alicia. *Buda*. Trad. Cláudio Fornari. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1977.C
_____; BURGIN, Richard. *Conversations with Jorge Luis Borges*. New York; Chicago; San Francisco: Holt, Rinehart and Wiston, 1969.
BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *En diálogo II*. Buenos Aires, Madrid, México, D. F: Siglo XXI Editores, 2005.
_____. *Borges at eighty*: conversations. BARNSTONE, Willis (ed.). New York: New Directions Books, 2013 (Ebook).
_____. “América y el destino de la civilización occidental”. In: _____. *Textos recobrados (1931-1955).* Buenos Aires: Emecé Editores, 2007 (c), p. 342-243 [Texto publicado pela primeira vez na revista *Nosotros* em abril de 1936].
_____. “Antología expresionista”. In: _____. *Textos recobrados (1919-1929).* Buenos Aires: Emecé Editores, 2007 (d), p. 77-86 [Texto publicado pela primeira vez na revista *Cervantes* em outubro de 1920].
_____. “Paréntesis pasional”. In: _____. *Textos recobrados (1919-1929).* Buenos Aires: Emecé Editores, 2007 (e), p. 33-36 [Texto publicado pela primeira vez na revista *Grecia* em janeiro de 1920].
_____. “Al margen de la moderna estética”. In: _____. *Textos recobrados (1919-1929).* Buenos Aires: Emecé Editores, 2007 (f), p. 37-39 [Texto publicado pela primeira vez na revista *Grecia* em janeiro de 1920].
_____. “Rusia”. In: _____. *Textos recobrados (1919-1929).* Buenos Aires: Emecé Editores, 2007 (g), p. 73 [Texto publicado pela primeira vez na revista *Grecia* em janeiro de 1920].
_____. “Poema”. In: _____. *Textos recobrados (1919-1929).* Buenos Aires: Emecé Editores, 2007 (h), p. 76 [Texto publicado pela primeira vez na revista *Valldemosa* em1920].
_____. *El libro de arena (1975)*. *Obras Completas (1975-1985).* Buenos Aires: Emecé Editores, 1989.
_____. “Moral y literatura” (1945). In: _____. *Borges en Sur (1931-1980*). Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 297-298.
_____. “El caso Lolita” (1959). In: _____. *Borges en Sur (1931-1980*). Buenos Aires: Emecé, 1999, p. 308-311.

OUTROS:

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

_____. "O ensaio como forma". In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 15-45.

_____. O curioso realista. Trad. Laura Gagliardi e Vicente Sampaio. Novos Estudos Ceprab, São Paulo, n. 85, p. 5-22, 2009. Disponível em: https://www.scielo.br/j/nec/a/BLZpppBMKjQf8Rdrq6Rk69P/abstract/?lang=pt&stop=previous&format=html. Acesso em: 01 ago. 2022.

_____. "Toward a portrait of Thomas Mann". In: _____. *Notes to literature II*. Transl. Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1994, p. 12-19.

_____. "Bibliographical musings". In: _____. *Notes to literature II*. Transl. Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press, 1994, p. 20-31.

_____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerrero. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. "Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência". In:_____. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 19-78.

_____. "O país dos brinquedos: reflexões sobre a história e o jogo". In:_____. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 109-128.

_____. *Gosto*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. A divina floresta. In: _____. *O reino e a glória*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo: N -1 edições, 2022, p. 57-78.

_____. *O reino e a glória*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

_____. *A loucura de Hölderlin*: crônica de uma vida habitante (1806-1843). Trad. Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Âyiné, 2022.

AIZENBERG, Edna. Borges, postcolonial precursor. *World Literature Today*, Norman, 1992, p. 21-26.

_____. Postmodern or Post-Auschwitz. Borges and the limits of representation. *Variaciones Borges*. Revista del Centro de Estudios y Documentación J. L. Borges. Copenhage: Borges Center, n. 3. 1997, p. 141-152.

_____. "El Borges vedado, o 'That's no way to read Borges"'. In: _____. ADRIAENSEN Brigitte *et al* (eds.). *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea*: la recepción de Borges en la república mundial de las letras. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2015, p. 113-126.

ANKERSMIT, F. R. *Sublime historical experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

ALMEIDA, Iván. Goethe y la trastienda de "El pudor de la historia". *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 34, 2012, p. 3-25.

_____. La moneda de Borges: de la degradación al desgaste – rudimentos de semiótica borgesiana. *Variaciones Borges*, n. 13, 2002, p. 57-77.

ALONSO, Carlos J. Borges y la teoría. *MLN*, Baltimore, USA, vol. 120, n. 2, 2005, p. 437-456

ALONSO ESTENOZ, Alfredo. Borges en Cuba. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 36, 2013, p. 105-123.

ANTELO, Raúl. Sentidos del gran silencio. *Clarín*, Buenos Aires, 20 dez. 2016. Disponível em: https://www.clarin.com/ideas/ludmer-legado-imaginacioncritica_0_B19qg41Bl.html. Acesso em: 29 jul. 2022.
_____. "El entredicho. Borges y la monstruosidad textual". In: RODRÍGUEZ-CARRANZA, Luz; NAGLE, Marilene (ed.). *Reescrituras*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2003, p. 167-175.
_____. Borges. In: _____. *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo, 2008, p. 107-165.

_____. Sentido, paisagem, espaçamento. In: *Margens/Márgenes*. *Revista de Cultura*. Belo Horizonte; Buenos Aires; Salvador; Mar del Plata, n. 5, 2004 p. 18-23.
_____. Uma literatura centáurica. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, n. 182-183, 1998, p. 81-94.
_____. "Borges *as hero*". In: REALES, Liliana; WOLFF, Jorge (orgs.). *O fantasma do outro*: Jorge Luis Borges e Antonio Di Benedetto. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017, p. 173-187.

ARAÚJO, Nabil. "Sobre a violência da crítica: canonização historiográfica como domesticação da alteridade". In: WALTY, Ivete; MOREIRA, Terezinha (orgs.). *Violência e escrita literária*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2020, p. 29-75.
_____. "Ensinar conflitos? Da controvérsia crítica à controversialidade da crítica". In: MOLINA, Maria; CAMPOS, Sheila; DIAS, André (orgs.). *Trânsito e fronteiras literárias: ensino*. Boa Vista; Rio de Janeiro: Edições Makunaima; Editora UFRR, 2024, p. 280-304.

AVELAR, Idelber. Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate de nosso tempo. *Revista brasileira de literatura comparada,* São Paulo, n. 15, p. 113-150, 2009. _____. "Jorge Luis Borges, a ética da crítica e a divisão internacional do trabalho". In: _____. *Figuras da violência*: ensaios sobre narrativa, ética e música popular. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

AVILA, Arthur Lima de. "O que significa indisciplinar a história?" In: AVILA, Arthur Lima de; NICOLAZZI, Fernando; TURIN, Rodrigo (orgs.). *A história (in)disciplinada*: teoria, ensino e difusão de conhecimento histórico. Vitória: Milfontes, 2019 (Ebook).

BAEHER, Peter. The "Iron Cage" and the "Shell as hard as steel": Parsons, Weber and the gehäuse metaphor in "The protestant ethic and the spirit of capitalism". *History and Theory*, Middletown, USA, vol. 40, n. 2, 2001, p. 153-169.

BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado*: R. L. Stevenson en la obra de Borges. Trad. Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
_____. "Borges, el joven radical". In: OLEA FRANCO, Rafael (ed.). *Borges*: desesperaciones aparentes y consuelos secretos. México, D.F.: El Colegio de México, 1999 (Ebook).
_____. *Out of context*: historical reference and representation of reality in Borges. Durham and London: Duke University Press, 1993.

BARON, Christine. "Réalisme et antiréalisme: une généalogie complexe". In: BARON, Christine; ENGEL, Manfred (eds.). *Realism/Anti-Realism in 20th-Century literature*. Amsterdam; New York: Editions Rodopi, 2010, p. 25-40.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BELLEI, Sérgio. Valor literário depois da teoria: Derrida, Agamben e os escritores do não. *Outra Travessia*, Florianópolis, 2017, p. 53-70.

BENAVIDES, Manuel. Borges y la metafísica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 505-507, julio-septiembre1992, p. 247-268.

BENJAMIN, Walter. "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia". In:_____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas volume 1*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 21-35.
_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Gabriel Valladão Silva. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Porto Alegre: Editora L&PM, 2013.

BENTIVOGLIO, Júlio. *História & Distopia*. Vitória: Editora Milfontes, 2021.

BESSIÈRE, Jean. "Roman contemporain: moment indifférent, problématicité, fiction démocratique". In : _____. *Le roman contemporain ou la problématicité du monde*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010, p. 309-351.

BLANCHOT, Maurice. *Los intelectuales en cuestión*: esbozo de una reflexión. Madrid: Editorial Tecnos, 2003.
_____. *Communauté inavouable*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.
_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLECHMAN, Max; LÖWY, Michel. Qu'est-ce que le romantisme révolutionnaire? *Europe*, Paris, v. 82, n. 900, avril 2004, p. 3-5.

BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Trad. Pedro Madrigal. Barcelona: Editora Paidós, 2003.

BOOTH, Wayne C. "Judging rhetoric". In: _____. *The rhetoric of Rhetoric*: the quest for effective communication. Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2004, p. 39-54.
BOSI, Alfredo. "O tempo e os tempos". In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 19-33.

BOSTEELS, Bruno. Radical antiphilosophy. *Filozofski vestnik*, Ljubljana, Slovenia, volume/letnik XXIX, number/Številka 2, 2008, p. 155–187.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideais do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, Editora da Universidade de Campinas, 1993.

CANDIDO, Antonio. Radicais de ocasião. *Discurso*, São Paulo, 1978, p. 197-201.

CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. Trad. Vera Mascarenhas de Campos. São Paulo: Iluminuras, 1991.

CASANOVA, Pascale. "As pequenas literaturas". In: _____. *A república mundial das letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 217-251.

CHAMPEAU, Serge. "La représentation et les discours métaphysique". In: ____. *Borges et la métaphysique*. Paris : Libraire Philosophique J. Vrin, 1990, p. 19-58.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*: a história entre certezas e inquietudes. Trad. Patrícia Ramos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

COLOMBANI, María Cecilia. Monstruos, crímenes y otros: construyendo el *topos* de la degeneración. *Aletria*, Belo Horizonte, n. 3, v. 20, p. 85-101, 2010. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18406. Acesso em: 02 ago. 2022.

CONTRERAS, Sandra. Breves intervenciones con Sarmiento (A propósito de "Historias de jinetes"). *Variaciones Borges*. Revista del Centro de Estudios y Documentación J. L. Borges. Copenhage: Borges Center, n. 9. 2000, p. 202-210.

CORTÁZAR, Julio. "América Latina: exílio e literatura". In: _____. *Obra crítica/3*. Trad. SOSNOWSKI, Saúl (org.). Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 145-163

COSTA LIMA, Luiz. “Aproximação de Jorge Luis Borges”. In: _____. *Trilogia do controle*: O controle do imaginário; Sociedade e discurso ficcional; O fingidor e o censor. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 683-723.
____. “A problemática da ficção e a ficção externa”. In: _____. *Frestas*: a teorização em um país periférico. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2013, p. 173-257.
_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CRADDOCK, Patricia. Historical discovery and literary invention in Gibbon’s “Decline and Fall”. *Modern Philology*, Chicago, may 1988, p. 569-587.

DABOVE, Juan Pablo. “Jorge Luis Borges. Políticas de la literatura”. In: _____ (ed.) *Jorge Luis Borges*: políticas de la literatura. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2008, p. 9-28.

DE CERTEAU, Michel. “The black sun of language: Foucault”. In: _____. *Heterologies*: discourse on the other. Transl. Brian Massumi. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1986 (a), p. 171-184.
_____. “The laugh of Michel Foucault”. In: _____. *Heterologies*: discourse on the other. Transl. Brian Massumi. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1986 (b), p. 193-198.
_____. “Lire une tradition”. In : _____. *La faiblesse de croire*. Paris: Éditions du Seuil, 1987, p. 11-74.

DE DIEGO, José Luis. La teoría contemporaines a partir de Borges. *Orbis Tertius*, La Plata, I (1), 1996, p. 1-13.
_____. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*: Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986) La Plata: Ediciones Al Margen, 2001.

DE MAN, Paul. A modern master. *The New York Review of Books*, New York, 1964.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O plano de imanência. In: _____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2007 (b), p. 83 109.
_____. Geo-filosofia. In: _____. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2007 (a), p. 113-146.

DERRIDA, Jacques. Economimesis. Transl. R. Klein. *Diacritics*, Baltimore, USA, vol. 11, n. 2, 1981, p.2-25.
_____. *Otobiographies*: l’enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre [Texte intégral d’une conférence prononcée en français à l’Université de Virginie (Charlottesville) en 1976]. Paris: Éditions Galilée, 2005.

_____. “Roundtable on autobiography”. In: _____. *The ear of the other*: otobiography, transference, translation. McDONALD, Christie V. (ed.). Transl. Peggy Kamuf. New York: Schocken Books, 1985, p. 39-89.
_____. De l’hospitalité. Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre. Paris: Calmann-Lévy, 1997, p. 57 e 59).
_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DORELLA, Priscila. *Octavio Paz*: estratégias de reconhecimento, polêmicas políticas e debates midiáticos no México. São Paulo: Alameda Editorial, 2013.

DUMOULIN, Olivier. *O papel social do historiador*: da cátedra ao tribunal. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FERNÁNDEZ, José Luis. “Borges and the Third Men: toward an interpretation of ‘Unánime noche’ in ‘The Circular Ruins’”. In: GARCÍA-OSUNA, Alfonso G. (ed.). *Borges, language and reality*: the transcendence of the word. New York: Palgrave Macmillan, 2018, p. 15-32.

FURET, François. Civilization and barbarism in Gibbon’s history. *Daedalus*, MIT: Cambridge-Massachusetts, vol. 105, n. 3, summer 1976, p. 209-216.

FISHBURN, Evelyn; HUGHES, Psiche. *A dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990.

FLÓ, Juan (ed.). *Contra Borges*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1978.

FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literature”. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 137-174.
_____. “Prefácio”. In: _____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Muchail. Martins Fontes: São Paulo, 2007 (a), p. IX-XXII.
_____. “Las Meninas”. In: _____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (c), p. 3-21.
_____. “Os limites da representação”. In: _____. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007 (d), p. 297-342.
_____. “A formação dos objetos”. In: _____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007 (b), p. 45-55.
_____. “O que é um autor? 1969”. In: _____. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (org.). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264-298.
_____. La literatura como un asesinato múltiple. Trad. Horacio Pons. *La Nación*, Buenos Aires, 27 feb. 2015.

FRANCO Gustavo. “Uma Introdução à economia do Fausto de Goethe”. In: BINSWANGER, Hans Christoph. *Dinheiro e magia*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Prefácio e posfácio de Gustavo H. B. Franco. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 9-50.

GALLO, Marta. El tiempo en las “Ruinas circulares” de Jorge Luis Borges. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, v. XXXIV, n. 73, octubre-diciembre 1970, p. 559-578.

GAMERRO, Carlos. Borges y los anglosajones. *Variaciones Borges*, n. 28, Pittsburgh, 2009, p. 27-41.

GAY, Peter. “Gibbon: um cínico moderno entre políticos antigos”. In: _____. *O estilo na história*: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Compahia das letras, 1990, p. 33-62.

GIBBON, Edward. *Memoirs of my life*. RADIDE, Betty (ed.). London: Peguin Book, 2006 (Ebook).

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*: nove reflexões sobre a distância. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
_____. *Relações de força*: história, retórica, prova. Trad. de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GIORDANO, Alberto. “Borges: la ética y la forma del ensayo”. In: _____. *Modos del ensayo*: de Borges a Piglia. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, p. 9-26.

GONZÁLEZ, Horacio. *Borges*: los pueblos bárbaros. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2019.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. Sarmiento y el historicismo romántico. *La Nación*, Bueno Aires, 23 de septiembre de 1956.

HARTOG, François. “A arte da narrativa histórica”. In : BOUTIER, Jean; JULIA, Dominique (orgs.). *Passados recompostos*: campos e canteiros da história. Trad. Marcella Mortara e Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora FGV, 1998, p. 193-202.
_____. *O espelho de Heródoto*: ensaio sobre a representação do outro. Trad. de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.
_____. Ce que la littérature fait de l’histoire et à l’histoire. *Fabula/Les colloques*: littérature et histoire en débats, 2013. URL: http://www.fabula.org/colloques/document2088.php, page consultée le 04 March 2022.
_____. Situações postas à história. Trad. de Carlos Alberto de Moura Ribeiro Zeron. *Revista de História*, São Paulo, n. 166, jan./jun. 2012, p. 17-33.

HELFT, Nicolás. *Borges*: bibliografia completa. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1997.

HELGESSON, Stefan. Radicalizing temporal difference: anthropology, postcolonial theory, and literary time. *History and theory*, Middletown, v. 53, n. 4, dec. 2014, p. 545-562.

INFANTE, Ignacio. Abominable mirrors: on the "macabre" hyperfictions of Jorge Luis Borges. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 12, 2001, p. 193-232.

JAMESON, Fredric. New literary history after the End of the New. *New Literary History*, Charlottesville, Virginia, v. 39, n. 3, 2008, p. 375-387.
_____. *Arqueologías del futuro*: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción. Trad. Cristina Piña Aldao. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
_____. O fim da temporalidade. Trad. Maurício Miranda. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, 2011, p. 187-2006.

JAY, Martin. "Should intellectual history take a linguistic turn? Reflections of the Habermas-Gadamer debate". In: _____. *Fin de siècle socialism and other essays*. New York and London: Routledge, 2009, p. 12-26.
_____. '"The aesthetic ideology' as ideology: or what does it mean to aestheticize politics?". In: *Force fields*: between intellectual history and cultural critique. New York: Routledge: 2013, p. 71-83.

JENCKES, Kate. *Reading Borges after Benjamin*: allegory, afterlife, and the writing of history. Albany: State University of New York Press, 2007.

JENKINS, Keith. Nobody does it better: radical history and Hayden White. *Rethinking History*, Taylor & Francis, 12:1, 2008, p. 59-74.

JOHNSON, David E. "Decisions of hospitality". In: _____. *Kant's dog*: on Borges, philosophy, and the time of translation. New York: State University of New York Press, 2012, p. 129-170.

JOHNSON, Matt. "Menos documental que imaginativo": althusserianism and the rehabilitation of Borges on the Argentine Left. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 47, 2019, p. 203-220.

KANGUSSU, Imaculada. "Breve ensaio sobre dessublimação da arte: uma proposta de Herbert Marcuse". In: GALÉ, Pedro *et al* (orgs.) *Estética em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2019.

KEFALA, Eleni. Borges and narrative economy: conservative formalism or subversion of signification? *Variaciones Borges*, Pittsburgh, 18, 2004, p. 219-228.
_____. Diez preguntas a Noé Jitrik. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXXIV, n. 222, 2008, p. 1-10.

KOFMAN, Sarah. *Comment s'en sortir ?* Paris: Éditions Galilée, 1983.

KOHAN, M. *La vanguardia permanente*: la posibilidad de lo nuevo en la narrativa argentina. Buenos Aires, Paidós, 2021.

KRAEMER, Don. Achieving the High Intention? Wayne Booth's pluralist equivalence and postmodern difference. *College English*, Urbana, IL, vol. 52, n. 4, apr. 1990, p. 377-384.

LACAPRA, Dominick. "Rethinking intellectual history and reading texts". In: _____. *Rethinking intellectual history*: texts, contexts, language. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983, p. 23-71.
_____. *History, literature, critical theory*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2013 (Ebook).
_____. What is history? What is literature? *History and Theory*, Middletown, vol. 56, 2017, p. 98-113.
_____. *Historia en tránsito*: experiencia, identidad, teoría crítica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

LACOUE-LABARTHE, Phillipe. *A imitação dos modernos*: ensaios sobre arte e filosofia. FIGUEIREDO, Virgínia de Araujo; PENNA, João Camillo (orgs.). São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LAFON, Michel. Pour une poétique de la préface autour de *La invención de Morel*. *Hors série de tigre*, Grenoble,1992, p. 303-310.

LINK, Daniel. ¿Experiencia o literatura? *Perfil*, Buenos Aires, 23/07/2011. Disponível em: http://www.perfil.com/ediciones/2011/7/edicion_593/contenidos/noticia_0004.html. Acesso em: 25 maio 2015.

LIRA, Raphaella de Castro. (Auto) (bio) Bibliografia de um autor ausente: aproximações ao estudo do estilo tardio na obra de Jorge Luis Borges. *Revista Terceira Margem*, n. 41, 2019, Rio de Janeiro, p. 49-65.

LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina*: panorama de uma literatura do futuro. São Paulo: EPU, 1973.

LOUIS, Annick. *Borges ante el fascismo*. Bern: Peter Lang, 2007.
_____. El autor entre dictadura y democracia, fama nacional e internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986). *Revista Letral*, Granada, n. 15, 2015, p. 17-32.

LÖWY, Michael. Weber, Marx e a "Jaula de aço". In: _____. *A jaula de aço*: Max Weber e o marxismo weberiano. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 17-57. _____. O pessimismo revolucionário de Walter Benjamin. *Revista de teoria da história*, Goiânia, n. 24, v. 2, p. 33-37, 2021. Disponível em: https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/71194/37818. Acesso em: 01 ago. 2023.
_____. "A contrapelo". A concepção dialética da cultura nas teses (1940). *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 25-26, 2011, p. 20-28.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. Figures of romantic anti-capitalism. *New German Critique*, Durham, n. 32, spring-summer 1984, p. 42-92.

LUDMER, Josefina. "¿Cómo salir de Borges?" In: LOUIS, Annick *et al* (coord.). *Jorge Luis Boges*: intervenciones sobre pensamiento y literatura. Buenos Aires: Paidós, p. 289-30

MACHADO, Roberto. "A morte". In: _____. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005, p. 53-84.
_____. "Uma arqueologia do saber". In: _____. *Foucault: a ciência e o saber*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 111-142.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (orgs.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MARQUARD, Odo. *Filosofía de la compensación*: estudios sobre antropología filosófica. Trad. Marta Tafalla. Barcelona: Editora Paidós, 2001.

MATAMORO, Blas. "Detrás de la penumbra está Inglaterra". In: LAFFORGUE, Martín (comp.). *Antiborges*. Buenos Aires: Jorge Vergara Editor, 1999, p. 199-250.

MERRELL, Floyd. Borges: post- or transhuman? In: HERBRECHTER, Stefan; CALLUS, Ivan (ed.). *Cy-Borges*: memories of the posthuman in the works of Jorge Luis Borges. Lewisburg: Bucknell University Press, 2009, p. 39-59.

MICELI, Sergio. "Prólogo – ensaios portenhos". In: _____. *Vanguardas em retrocesso*: ensaios de história social e intelectual do modernismo hispano-americano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (a), p. 9-16.
_____. "Jorge Luis Borges — História social de um escritor nato". In: _____. *Vanguardas em retrocesso*: ensaios de história social e intelectual do modernismo hispano-americano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (b), p. 44-85.
_____. "O nacionalismo cultural do jovem Borges". In: _____. *Vanguardas em retrocesso*: ensaios de história social e intelectual do modernismo hispano-americano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (c), p. 86-105

MIRANDA, Breno Anderson Souza de. O outro "*otro*" de Borges: o perigoso historiador crítico lê *Facundo* na "unánime noche". *Aletria*, Belo Horizonte, vol. 25, n. 1, 2015, p. 83-112. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18627. Acesso em: 01 ago. 2022.

MIRANDA, Wander Melo. "Latino-americanismos". In: _____. *Nações literárias*: Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010, p. 195-201.
____. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Santiago. São Paulo: Edusp, 1992.

MITRE, Antonio. "A parábola do espelho: identidade e modernidade no *Facundo* de Sarmiento". In: _____. *O dilema de centauro*: ensaios de teoria da história e pensamento latino-americano. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 39-70.

MOLLOY, Sylvia. "Postulating a reality, selecting a reality". Transl. Oscar Montero. In: _____. *Signs of Borges*. Durham and London: Duke University Press, 1994, p. 58-76.
_____. Disparate libraries, erratic scribes: Borges and the literary history. *Romanic Review*, 2009, p. 181-185.

MONEGAL, Emir Rodríguez. "Borges, entre Escila y Caribdis". In: _____. *El juicio de los parricidas*: la nueva generación argentina y sus maestros. Buenos Aires: Deucalión, 1956 (Ebook).
_____. Una escritura revolucionaria. *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, n. 76-77, 1971, p. 497-506.
_____. O leitor como escritor. In:_____. *Borges*: uma poética da leitura. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MONTALDO, Graciela. "De mãos dadas com o caos: sujeitos e práticas sociais". In: _____. *A propriedade da cultura*: ensaios críticos sobre a literatura e a indústria cultural na América Latina. Trad. Eduard Marquardt. Chapecó: Argos, 2004, p. 17-29.

MOREIRAS, Alberto. The villain at the center: Infrapolitical Borges. In: *CLCWeb*: *Comparative Literature and Culture*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 4.2, 2002, p. 2-12.
_____. *A exaustão da diferença*: a política dos estudos culturais latino-americanos. Trad. Eliana L. de Lima Reis e Glaucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001 (Capítulo 5: "O nacional-popular em Antonio Candido e Jorge Luis Borges", p. 197-220).
_____. *Marranismo y inscripción*: o el abandono de la conciencia desdichada. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2016 (Cap. 3 – "La fatalidad de (mi) subalternismo"; Cap. 5 – "El segundo giro en la deconstrucción"; Cap. 6 – "Razones que no cesan de llegar. Pulsión revolucionaria y deseo democrático").
_____. "The wolf's hide: ontotheological militances". In: _____. *Infrapolitics*: a handbook. New York: Fordham University Press, 2021, p. 25-49.

MORICONI, Italo. Quatro (2+2) notas sobre o sublime e a dessublimação. *Revista brasileira de literatura comparada*, São Paulo, n. 4, 1998, p. 103-116.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edipro, 2019.
_____. *Genealogia da moral*: uma polêmica. Trad. Paulo Cézar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOSOTROS. "Los premios nacionales de literatura (1942)". In: LAFFORGUE, Martín (comp.). *Antiborges*. Buenos Aires: Jorge Vergara Editor, 1999.

OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (orgs.). *Literatura e realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PANESI, Jorge. Política y ficción, o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina. *Boletín*, Rosario, n. 4, abril 1995, p. 5-13.
_____. Dos tiempos de la crítica. *Orbis Tertius*, La Plata, n. 11, 2005.
_____. La caja de herramientas o qué no hacer con la teoría literaria. *El taco en la brea*, Santa Fe, v. 1, n. 1, 2014, p. 322-333.

PALTI, Elias J. "The discourse of emancipation and the emergence of democracy as a problem: the Latin American case". In: _____. *An archeology of the political*: regimes of power from the seventeenth century to the present. New York: Columbia University Press, 2017, p. 66-109.
_____. Los poderes del horror: Facundo como epifórica. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. LXX, n. 207, abr.jun. 2004. p. 521-544.
_____. Argentina en el espejo: el "pretexto" Sarmiento. *Prismas* – Revista de Historia Intelectual, Quilmes, n. 1, 1997, p. 13-34

PAUL, Herman. Historicismo fraco: sobre hierarquias de virtudes e metas intelectuais. Trad. de Arthur Assis e Pedro Caldas. *História da Historiografia*, Ouro Preto, 2016, p. 24-42.
_____. The historian as a public moralist: on the roman origins of a scholarly persona. *History and Theory*, Middletown, 2019, p. 293-301.

PAULS, Alain. *El factor Borges*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.

PELLICER, Rosa. "La eternidad melancólica de los mundos posibles – Borges, Bioy Casares". *Variaciones Borges*, n. 15, Pittsburgh, 2003, p. 93-110.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local". In: _____. *Vira e mexe nacionalismo*: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 81-96.

_____. L'histoire littéraire selon J. L. Borges. *Littérature*, n. 124, 2001, p. 67-80.

PHILLIPS, Mark Salber. Relocating inwardness: historical distance and the transition to Enlightenment to romantic historiography. *PMLA*, New York, v. 118, n. 3, May 2003, p. 436-449.

_____. Rethinking historical distance: from doctrine to heuristic. *History and Theory*, Middletown, v. 50, n. 4, dec. 2011, p. 11-23.

_____. *On historical distance*. New Haven; London: Yale University Press, 2013.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el próximo milenio. *Cuadernos Lirico*, Paris, n. 9, 2013, p. 1-3. Disponível em: https://journals.openedition.org/lirico/1101. Acesso em: 30 jul. 2022.

_____. Ideología y ficción en Borges. *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 5, 1979, p. 3-6.

PINTO, Júlio Pimentel. Do fingimento à imaginação moral: diálogos entre história e literatura. *Tempo*, Niterói, vol. 26, n. 1, jan./abr. 2020, p. 26-42.

POMIAN, Krzysztof. "A história das estruturas". In : LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques (orgs.). *A nova história*. Trad. Maria Helena Arinto e Rosa Esteves. Coimbra: Almedina, 1990, p. 183-208.

PREMAT, Julio. El último Borges: un yo plural y una sola sombra. *Pandora: revue d'études hispaniques*, Saint-Denis, n. 3, 2003, p. 197-210.
_____. Borges utopista y los narradores del fin de siglo argentino. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 50, 2020, p. 149-165.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da História*: um ensaio de poética do saber. Trad. Eduardo Guimarães, Eni Orlandi. São Paulo: Educ/Pontes, 1994.
_____. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos Ceprab*, São Paulo, n. 86, p. 75-90, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/j/nec/i/2010.n86/. Acesso em: 30 jul. 2022.
_____. "Prólogo". In: _____. *O fio perdido*: ensaios sobre ficção moderna. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017 (a), p. 7-14.
_____. "O barômetro da sra. Aubain". In: _____. *O fio perdido*: ensaios sobre ficção moderna. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017 (b), p. 15-37.
_____. "O gosto infinito pela República". In: _____. *O fio perdido*: ensaios sobre ficção moderna. Trad. Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes, 2017 (c), p. 100-121.
_____. "O conceito de anacronismo e a verdade do historiador". Trad. Mônica Costa Netto. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó, SC: Argos, 2011, p. 21-49.
_____. "Transportes da liberdade". In: _____. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalhete e Lígia Vassalo. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 105-139.

RAVETTI, Graciela. “Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência”. In: HILDEBRANDO, Antonio *et al* (orgs.). *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003, p. 31-61.
_____. *Nem pedra na pedra, nem ar no ar*: reflexões sobre a literatura latino-americana. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
_____. Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados. In: *Olho d’água*, São José do Rio Preto, 11(1), jan. jun. 2019, p. 12-31. Disponível em: http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/562. Acesso em: 01 ago. 2022.

RICOEUR, Paul. *A Ideologia e a utopia*. Trad. Silvio Rosa Filho; Thiago Martins. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014 (Ebook).

ROAS, David. “A ameaça do fantástico”. In:_____. *A ameaça do fantástico*: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2014, p. 29-74.

ROSA LOJO, María. Borges: el escepticismo político y cultural. ¿Toda civilización termina en la barbarie? *Escribas*, Córdoba, n. 4, 2007, p. 27-41.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*: ensaio sobre a ilusão. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
_____. *A antinatureza*: elementos para uma filosofia trágica. Tradução de Getúlio Puell. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROUXEL, Anne. La lectura literaria, un juego con el ilegible. *Cuadernos Lirico*, Paris, n. 17, p. 1-9. Disponível em: https://journals.openedition.org/lirico/3976. Acesso em: 30 jul. 2022.

RUBIRA, Luís. *Nietzsche*: do eterno retorno do mesmo à transvaloração de todos os valores. São Paulo: Discurso Editorial; Barcarolla, 2010.

SAHLINS, Marshall. *Esperando Foucault, ainda*. Trad. Marcela Souza e Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SAID, Edward W. “Manter nações e tradições à distância”. In: _____. *Representações do intelectual*: as conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 37-54.
_____. *Estilo tardio*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SANTIAGO, Silviano. “A ameaça do lobisomem”. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 213-231.

_____. “Borges”. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001, p. 433-434.
_____. In: BARILE, João Pombo. Silviano Santiago revisita o clássico “Em liberdade”, que ganha nova edição. Entrevista. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, abr. 2022. https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2022/04/22/interna_pensar,1361562/silviano-santiago-revisita-o-classico-em-liberdade-que-ganha-nova-edicao.shtml. Acesso em: 27 jul. 2023.
_____. “Latin American discourse: the space in-between”. Trad. A. L. GAZZOLA; G. Williams. In: _____. *The space in-between*: essays on Latin American culture. GAZZOLA, A. L. (ed.). Durham and London: Duke University Press, 2001, p. 25-38

SARLO, Beatriz. Borges pregunta sobre el orden. *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 43, 1992, p. 17-20.
_____. *A paixão e a exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. Trad. Rosa Freire d’Aguiar *et al*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
_____. La obra de Borges ya estaba completa en 1961, *La Gaceta*, Tucumán, 28 mar. 2012. Disponível em: https://www.lagaceta.com.ar/nota/483387/Politica/La-obraBorges-ya-estaba-completa-1961.html. Acesso em: 01 ago. 2022.
_____. “Borges después de Borges”. In: ADRIAENSEN Brigitte *et al* (eds.). *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea*: la recepción de Borges en la república mundial de las letras. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana, Vervuert, 2015, p. 31-44.
_____. *Una modernidad periférica*: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
_____. Borges, un fantasma que atraviesa la crítica. Entrevista realizada por Sergio Pastormerlo. *Variaciones Borges*. Copenhage: Borges Center, n. 3, 1997, p. 35-45.
_____. *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel: Buenos Aires, 1993.
_____. “Introducción a El Informe de Brodie”. *Borges Studies Online. Borges Center for Studies & Documentation*, 2001. Disponível em: https://www.borges.pitt.edu/bsol/bsbrodie.php. Acesso em: 24 abril. 2015.
_____. ¿Borges es o no es de vanguardia? *Clarín*, Buenos Aires, 2019. Disponível em: https://www.clarin.com/revista-n/literatura/borges-beatriz-sarlo_0_6QTYMgybj.html. Acesso em 13/12/2024.

SCHWARTZ, Jorge. “Borges: a vanguarda negada”. In: _____. *Vanguardas latino-americanas*: polémicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras; Edusp, 1995, p. 59-61.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Para uma crítica da compaixão*. São Paulo: Lumme Editor, 2009 (a).
_____. O teológico-político e o estético-político. *Revista Cultura Crítica*, São Paulo, 2009 (b), p. 1-8.

SELNES, Gisle. Primal scenes or fictional foundations? An approach to the mythological origins of Borges narrative fiction. *Variaciones Borges,* Pittsburgh, n. 18, 2004, p. 63-80.

SHELL, Marc. “The Issue of Representation”. In: WOODMANSEE, Martha & OSTEEN, Mark (eds.). *The new economic criticism*. London-New York City: Routledge, 1999, p. 53-74.
_____. *The economy of literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978 (Cap.3: “The Golden Fleece and The Voice of The Shuttle”, p. 89-112).

SLOTERDIJK, Peter. _____. “Cambio de entrenadores y revolución. Sobre conversiones y virajes oportunistas”. In: _____. *Has de cambiar tu vida*: sobre antropotécnica. Trad. Pedro Madrigal. Valencia: Pre-textos, 2012, p. 381-397.
_____. “Poética del comenzar”. In: _____. *Venir al mundo, venir al lenguaje*: lecciones de Frankfurt. Trad. Germán Cano. Valencia: Pre-textos, 2010, p. 33-57.

SPIVAK, Gayatri Chakrovorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Goulart Almeida *et al*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SOMMER, Doris. “O amor e o País: uma especulação alegórica”. In: _____. *Ficções de fundação*: os romances nacionais da América Latina. Tradução de Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 47-71.

SORENSEN, Diana. “Los riesgos de la ficción. El “Facundo” y los parámetros de la escritura histórica”. In: _____. *“El Facundo” y la construcción de la cultura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1999, p. 81-90.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 1999.
_____. Silviano, autor de Derrida. *Aletria*, Belo Horizonte, vol. 30, n.1, 2020, p. 65-81. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/22194. Acesso em: 01 ago. 2022.

SUBRIZI, Lilia. Borges and Petrus Damiani: the question of time. *Revista Hispánica Moderna*, Philadelphia, 1999, p. 110-124.

SURKIS, Judith. When was the Linguistic Turn? A genealogy. *The American Historical Review*, Oxford, vol. 117, n. 3, June 2012, p. 700-722
STEINER, George. “Alfabetização humanista”. In: _____. *Linguagem e silêncio*: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das letras, 1988(a).
_____. “O gênero pitagórico”. In: _____. *Linguagem e silêncio*: ensaios sobre a crise da palavra. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das letras, 1988(b).

TORO, Alfonso de. “Borges/Derrida/Foucault: pharmakeus/heterotopia or beyond literature (‘hors-littérature’) …” In: TORO, Alfonso de; TORO, Fernando de (eds.). *The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1999.

THE DEACON, Paul. *History of the lombards*. Transl. William Dudley Foulke. PETERS, Edward (ed.). Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2003.
THOMPSON, Kevin. Historicity and transcendentality: Foucault, Cavaillès, and the phenomenology of the concept. *History and Theory*, Wesleyan University, n. 47, p. 1-18, 2008.

TORRES, Guillermo de. Para una prehistoria ultraísta de Borges. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1964, p. 5-15.

VIÑAS, David. Una hipotesis sobre Borges: De Macedonio a Lugones. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, v. 2, n. 4, 1976. p. 139-142.
_____. Borges y Perón. *Les temps modernes*, Paris, n. 420, 1981.
_____. "No hay literatura inocente": an interview with argentine intellectual and novelist David Viñas by Adam Joseph Shellhorse. *Letras Hispanas*, San Marcos, TX, vol. 6, n. 2, fall 2009. Disponível em: www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol6-2.html. Acesso em: 25 maio 2015.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Trad. José Marcos M. de Macedo; Ed. Antônio Flávio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
_____. "Teoria dos graus e orientações da rejeição religiosa do mundo". In: _____. *Sociologia das religiões e a consideração intermediária*. Trad. Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006, p. 317-358.

WHITE, Hayden. "Croce: a defesa filosófica da história no modo irônico". In: _____. *Meta história*: a imaginação histórica do século XIX. Trad. José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 2008, p. 383-431.
_____. The abiding relevance of Croce's idea of history. *The Journal of Modern History*, Chicago, vol. 35, n. 2, p. 109-124, jun. 1963.
_____. "*Figura* and historical subalternation". In: _____. *The ethics of narrative. v. 1*. DORAN, Robert (ed.). Ithaca and London: Cornell University Press, 2022 (Ebook).
_____. "The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation". In: _____. *The content of form*: narrative discourse and historical representation. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1987, p. 58-82.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges*: uma vida. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZAVALA, Oswaldo. El humanismo y sus heterotopías: Foucault, Borges y la (reincidente) muerte del Hombre. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, n. 68, 2008, p. 55-78.