

Lyslei de Souza Nascimento

VESTÍGIOS DA TRADIÇÃO JUDAICA
Borges e outros Rabinos

Lyslei de Souza Nascimento

VESTÍGIOS DA TRADIÇÃO JUDAICA

Borges e outros Rabinos

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras — Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras — Literatura Comparada, sob a orientação do Prof. Dr. Wander Melo Miranda, em 10 de agosto de 2001.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2001



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Tese intitulada *Vestígios da tradição judaica – Borges e outros rabinos*, de autoria da doutoranda Lyslei de Souza Nascimento aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - UFMG - Orientador

Prof. Dr. Edson Rosa da Silva - UFRJ

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza - UFMG

Profa. Dra. Maria Antonieta Pereira - UFMG

Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto - UFMG

Profa. Dra. MARIA ZILDA FERREIRA CURY
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 10 de agosto de 2001

AGRADECIMENTOS

No período de pesquisa, escrita e revisão dos manuscritos desta tese, fui amparada por minha família, meus amigos, professores e colegas de curso e de trabalho. A todos devo muitos agradecimentos.

De coração, agradeço a Wander Melo Miranda, que acompanhou passo a passo, orientou e iluminou este trabalho até que chegasse até aqui. Devo a ele o amadurecimento teórico e o exemplo de seriedade, dedicação e generosidade.

Agradeço aos professores da Faculdade de Letras da UFMG: Carlos Gohn, Else Vieira, Eneida Maria de Souza, Graziela Ravetti, Marcus Vinícius, Maria Antonieta Pereira, Maria Ester Maciel, Maria Zilda Cury, Miriam Ávila, Reinaldo Marques, Sérgio Peixoto e Vera Andrade, pelo apoio bibliográfico e pelos constantes e enriquecedores diálogos.

Agradeço a Letícia Munaier, secretária do Curso de Pós-Graduação em Letras, pela paciência e empenho.

Sinceros agradecimentos ao Professor Noé Jitrik, da Universidade de Buenos Aires, que me acompanhou em minha pesquisa naquela cidade. Agradeço a gentileza com que me receberam para as pesquisas bibliográficas no Instituto de Letras da UBA e na Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

Às amigas muito queridas Carol Waisman, Diana Santos, Maria Angélica Melendi, Miriam Volpe, Telma Borges e Thaïs Drummond, pelo amparo e carinho indispensáveis.

Agradeço, especialmente, aos amigos José Antônio Orlando e Renato Pucci Jr., pelas leituras e discussões

Agradeço ao Instituto Histórico Israelita de Minas Gerais e à Sra. Esther Carvalho; a ela, especialmente, minha admiração e respeito.

Agradeço a Moacyr Scliar e ao Professor Jacó Guinsburg pela gentileza com que leram meu primeiro esboço de projeto.

A ajuda eficiente e carinhosa de Fátima Lima e Rosângela Bernardino da Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG muitas vezes facilitou o meu trabalho, muito obrigada.

Ao Professor Leonardo Senkman, da Universidade Hebraica de Jerusalém, com quem tive o privilégio de aprender muitas coisas sobre Borges e sobre o judaísmo, e à professora Nancy Rozenchan, da Universidade de São Paulo.

Aos alunos, funcionários e professores, colegas do Colégio Técnico da UFMG, Edson Santos, Lea Dutra, Marcelo Chiaretto, Mariângela Paraizo, Mauro Passos e Ricardo Nascimento, pela amizade e apoio fundamentais neste ano de finalização da tese.

Ao carinho dos amigos: Geraldo, Miguel, Regis, Márcio Flávio e Márcio Pereira.

Agradeço, com muito carinho, a minha mãe, a meu pai e ao meu irmão, Lesle, e a Márcia. Obrigada!

Ao Curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários e à CAPES, pela bolsa de pesquisa na Universidade de Buenos Aires.

Ao CNPq, pela bolsa de Doutorado.

SUMÁRIO

TRADIÇÃO E ARQUIVO: VESTÍGIOS E MEMÓRIAS	9
1 LETRA	34
1.1 O Aleph: narrativas do sem-fim	35
1.2 Beatriz e a rede: os falsos Alephs	40
1.3 Um Aleph para Borges: Joseph Kosuth	56
2 PALAVRA	77
2.1 Os fazedores de Golens	78
2.2 El Golem e o gato do rabino: uma invenção borgiana	93
2.3 O Golem e o <i>Arquivo-X</i> : o seriado e a tipologia da repetição	110
3 INSCRIÇÃO	131
3.1 O memorial e o testemunho	132
3.2 O canto de Ulisses	148
3.3 O museu e a cena da rememoração	156
3.4 Um recorte em Borges: por uma estética contra a ordem	168
3.5 Um milagre urdido em segredo	174
3.6 O último suspiro do carrasco	188
4 ENIGMA	197
4.1 Todos os nomes, o nome	198
4.2 A morte no labirinto	217
4.3 Borges, a Cabala e a narrativa policial	223
4.4 Eis aqui um rabino morto	248
MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: BORGES E A LITERATURA	255
BIBLIOGRAFIA	262

RESUMO

A partir da obra de Jorge Luis Borges, esta tese discute a presença da tradição judaica na literatura e na arte contemporânea. A inscrição de vestígios dessa tradição nos textos borgianos apontou para uma prática e uma poética que, ao utilizar estratégias de preservação da memória, delinearam um espaço narrativo e performático em que a tradição cultural e literária encena identidades, discursos, poderes. Pensar a cultura latino-americana como herdeira desse legado judaico revelou-se como uma possibilidade de resistência e de sobrevivência do saber narrativo na atualidade.

ABSTRACT

The presence of Jewish tradition in contemporary art and literature is discussed in the works of Jorge Luis Borges. The inscription of vestiges of this tradition in Borges' texts signalled to the practice of a poetics that outlines a narrative and performing space in which cultural and literary traditions enact identities, discourses and powers, through memory preserving strategies. This approach of Latin American culture as an heir to the Jewish tradition-keeping legacy revealed itself as a possibility of resistance and survival of current narrative proficiency.

TRADIÇÃO E ARQUIVO: VESTÍGIOS E MEMÓRIAS

Descubrir lo desconocido no es la especialidad de Simbad, de Erico el Rojo o de Copérnico. No hay un solo hombre que no sea un descubridor. Empieza descubriendo lo amargo, lo salado, lo cóncavo, lo liso, lo áspero, los siete colores del arco y las veintitantas letras del alfabeto; pasa por los rostros, los mapas, los animales y los astros; concluye por la duda o por la fe y por la certidumbre casi total de su propia ignorancia.

Jorge Luis Borges

Data do final da década de 60 uma fotografia do escritor argentino Jorge Luis Borges junto ao Muro das Lamentações em Israel. Publicada em 1999 pela revista *Proa*,¹ a fotografia, em preto e branco, sem data ou crédito, não é nítida. Vê-se, no entanto, o escritor diante da parede do que foi outrora a muralha que Herodes construiu em 20 a.C. ao redor do segundo Templo. Suas mãos tateiam como se lesse, em braile, o monumento. O muro, ruína da muralha, testemunhou séculos de história. Diante dele, Borges parece um homem pequeno e frágil.

O primeiro Templo construído por Salomão foi destruído por Nabucodonosor, rei da Babilônia, em 586 a.C. No ano 70, a cidade de Jerusalém foi arrasada por Tito e, com ela, o Templo que fora reconstruído por Ciro, rei da Pérsia. A parede ocidental foi deixada de pé com seus enormes blocos de pedra para que testemunhasse às gerações futuras a grandeza dos soldados romanos que foram capazes de destruir a edificação. Durante o domínio romano, não era permitida a entrada dos judeus em Jerusalém. No período bizantino foi-lhes

¹ A revista *Proa* foi fundada em 1922 por Borges, sua irmã, Norah Borges, Macedonio Fernández, Eduardo Gonzales Lanuza, Guillermo Juan, Francisco Piñero e Jacobo Sureda.

permitido entrar, uma vez a cada ano, no aniversário da destruição, quando lamentavam a dispersão do povo e choravam sobre as ruínas do Templo. O costume de orar junto ao Muro Ocidental ou Muro das Lamentações continuou no decorrer dos séculos. Entre 1948 e 1967, seu acesso foi novamente proibido aos judeus, já que ele se encontrava na parte jordaniana da cidade dividida. Depois da Guerra dos Seis Dias,² o local converteu-se em lugar de devoção nacional e culto religioso.

A fotografia de Borges exhibe as enormes pedras da construção que, justapostas, deixam ver os pequenos espaços que existem entre elas. Nas gretas e nos vãos que se formam, os fiéis inserem pequenos pedaços de papel com pedidos, orações, promessas. A ruína é lugar de culto e de adoração. Os judeus ortodoxos, com seus trajes e chapéus negros, movimentam o corpo e movem seus lábios em orações. O Templo, que sobrevive metonimicamente nessa parede, é a casa do Messias, a promessa da construção de um terceiro Templo e do corpo judaico que foi disperso nas diásporas e exílios. Borges tateia essa parede magnífica.

Sabe-se que o escritor esteve em Israel, a convite do governo israelense, por dez dias, em 1969, quando se encontrou com David Ben Gurion e Gershom Scholem. Em 1981, recebeu o mais importante reconhecimento literário concedido em Israel, o Prêmio Jerusalém. Borges visitou as praias do Mar Morto e lavou suas mãos no Mar da Galiléia. De sua primeira visita, afirmou:

² Conflito entre Israel e a Liga Árabe — Egito, Síria e Jordânia apoiados por Iraque, Kuwait, Arábia Saudita, Argélia e Sudão. No final da guerra, Israel controlava a Cisjordânia, Jerusalém, as Colinas de Golã, a Faixa de Gaza e o Sinai.

A principios de 1969, pasé diez días muy emocionantes en Tel Aviv y Jerusalén como invitado del Gobierno de Israel. Volví con la convicción de haber estado en la más antigua y la más joven de las naciones, de haber venido de una tierra viva, alerta, a un rincón medio dormido del mundo. Desde mis días ginebrinos, siempre he estado interesado en la cultura judía, considerándola una parte integral de nuestra así llamada civilización occidental, y durante la guerra árabe-israelí de hace algunos años inmediatamente tomé partida. Mientras el resultado todavía no estaba asegurado, escribí un poema sobre la batalla. Una semana más tarde, escribí otro sobre la victoria. Por supuesto, a la hora de mi visita, Israel todavía era un acampamento armado. Allí, a orillas de Galilea, me acordaba de estos versos de Shakespeare: “Aquellas tierras que pisaron los sagrados pies / clavados, hace mil cuatrocientos años, / para nuestra salvación, / en la amarga cruz”.³

O encontro de tradições e o interesse específico pela tradição judaica não datam dessa viagem. A Bíblia e os ensinamentos religiosos, protestantes e católicos, além da literatura ocidental representada pela língua inglesa, através de Shakespeare, salientam as múltiplas forças que atravessaram o escritor argentino, tanto na América quanto na Europa, desde os anos de sua formação.

Em “La Memoria de Shakespeare”,⁴ Borges, ao narrar a história de um escritor que é condenado a viver com recordações alheias, aponta para uma reflexão sobre a memória e a relação do escritor com a tradição cultural na qual está inscrito ou deseja se inscrever. Não qualquer memória, nem qualquer tradição, mas a memória e a tradição que elegem Shakespeare como ícone e paradigma. Metaforicamente, esse relato ficcional e, ao mesmo tempo, quase

³ BORGES, Jorge Luis. Una tierra viva. In: *Sefárdica*. N. 6. Buenos Aires: CIDICSEF, 1999. p. 88.

⁴ BORGES, *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 393.

autobiográfico delineia a postura e a condição do escritor contemporâneo em relação à tradição ocidental. Para Borges, a apropriação da memória alheia seria uma estratégia que permite ao escritor ou artista construir e reinventar sua própria identidade e cultura. A memória, por essa via, seria constituída por citações, por textos que se escrevem em nome de outros e que proliferam em infinitas narrativas.

Edna Aizenberg afirma que Borges, ao nascer em uma cidade como a Buenos Aires de 1899, neto de ingleses e argentinos, possui, com essa mescla, uma condição privilegiada para um pensamento mais aberto e plural. Do legado britânico — do lado paterno da família — composto de protestantes, judeus, livres pensadores e metafísicos,⁵ e do legado hispano-materno, que exalta um passado militar que valoriza a ortodoxia acima do intelecto, Borges subtrai, nessa dicotomia de traços contrários, suas ficções, construídas a partir do que Ricardo Piglia chamou de fábula biográfica.⁶ A construção textual borgiana se daria, por essa estratégia, a partir da confluência da ficção com relatos autobiográficos. Em meio à grande biblioteca inglesa do pai — de onde Borges disse nunca haver saído — e histórias de militares *criollos* surgiu a heterodoxia e o renomado cosmopolitismo do escritor.

A familiaridade com os temas judaicos amplia-se com a chegada dos imigrantes europeus que aportaram na Argentina, trazendo um contraponto à cidade de Buenos Aires e à vida do escritor. De um lado, no círculo do poder,

⁵ Cf. AIZENBERG, Edna. Por que se interesa Borges por el judaísmo. In: *Sefárdica*. n. 6. Buenos Aires: CIDICSEF, 1999. p. 40.

⁶ Cf. PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista*, 2, n.5, p. 3-6, mar. 1979.

estariam os ricos que se refugiavam na exclusividade do Jockey Clube. Representados politicamente pelo general Uriburu, uma espécie de Mussolini dos pampas, tinham como ideal artístico a glorificação nostálgica da vida rural. Do outro lado, estaria a Argentina do não-poder, os não tão ricos e os pobres, os estrangeiros, os trabalhadores, os anarquistas políticos e os intelectuais, cujas ações e escritos não ostentavam a permissão dos círculos oficiais. Para Jorge Guillermo Borges, fora da esfera do poder, todos esses são identificados como judeus, em oposição aos católicos privilegiados.⁷

Tal qual o pai, Borges vê o judaísmo como uma antítese do ultranacionalismo, da intolerância religiosa e da xenofobia que imperavam na Argentina. O pensamento dual e, por assim dizer, liberal e tolerante em relação às diferenças seria, para Aizenberg, o princípio da identificação de Borges com o judaísmo. Um judaísmo que se faz tolerante, principalmente devido a sua condição de religião e cultura exilada na América. Assim, para Borges,

Aprender a pensar de duas maneiras diferentes, cada uma associada a uma tradição cultural, ou melhor, a um sistema de pensamento (ou descrença), foi muito benéfico para o futuro escritor. Isso o ensinou a apreciar outras culturas e a valorizar o diferente e o heterodoxo; tudo isso contribuiu para formar uma visão positiva do judaísmo.⁸

A dualidade lingüística — inglês/espanhol — também serviu de acesso aos textos da tradição judaica, principalmente à Bíblia, que é, para Borges, um livro hebreu, por excelência. O conhecimento da Escritura vem de

⁷ AIZENBERG, 1999. p. 40.

⁸ AIZENBERG, 1999. p. 42.

sua avó inglesa, Fanny Haslam. Conta-se que ela podia dizer de cor, com as referências exatas, inúmeros versículos. No entanto, para o neto, a Bíblia seria, posteriormente, mais do que esse texto dogmático para se decorar e se aplicar às questões da vida cotidiana. Além de ser parte de sua herança britânica, a Bíblia seria, para o escritor, o ponto de partida, a base da ética ocidental e um dos textos fundamentais da literatura do Ocidente.⁹

Quando a família se muda para Genebra em busca de um tratamento para a cegueira hereditária do pai, Borges se torna amigo de vários judeus, entre eles, o futuro advogado, escritor e poeta de origem polaco-judia, Maurice Abramowicz, para quem, em 1984, dedica o poema “Elegía”. No conto “Tres versiones de Judas”, atribui a esse amigo um comentário apócrifo sobre Nils Runeberg e, em *Los conjurados*, dedica-lhe uma página intitulada “Abramowicz”. Nota-se nessas inscrições autobiográficas a estratégia fabular apontada por Piglia.

Obrigados a se exilarem na Europa porque eclode a I Grande Guerra, os Borges só retornam a Buenos Aires em 1921. Daí em diante, desde a publicação do primeiro livro, *Fervor de Buenos Aires*, em 1923, os encontros de Borges com a tradição judaica tornam-se cada vez mais freqüentes. A cada encontro, um vestígio da tradição judaica é entretecido a outras tradições do repertório do escritor. Mas o que poderia ser chamado de tradição para um escritor latino-americano?

⁹ Cf. ODED, Sverdlik. Borges habla de Israel y los judíos. *Nuevo mundo israelita*, n. 190, p. 3, mar. 1977.

Segundo Ricardo Piglia, para um escritor, a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações em todas as línguas e em que fragmentos e tons de outras escrituras retornam como recordações pessoais.¹⁰ A tradição literária assim concebida seria, pois, como uma pré-história contemporânea, como resíduos de um passado cristalizado que se filtram no presente e se constituem enquanto memória pessoal.¹¹

De acordo com essa estratégia de construção ficcional, tal tradição se configuraria como um arquivo de bens culturais que, a partir de uma concepção de leitura e de escrita cada vez mais ampla e difusa, é acessado pelo escritor, que abre, com sua intervenção, possibilidades de confluências e combinações inusitadas.

Parto, assim, nesta tese, da noção de arquivo enquanto um conjunto de bens culturais e práticas discursivas que instauram enunciados como acontecimentos passíveis de serem reorganizados, traduzidos e revisados.¹² Essa concepção se contrapõe à imagem da tradição entendida, metaforicamente, como um livro mítico da história em que as palavras tentam traduzir pensamentos constituídos e verdades estabelecidas ou inalteradas.

O vocábulo “tradição”, do latim *traditione(m)*, pode ser definido, etimologicamente, como ato ou efeito de transmitir ou entregar e, também, como

¹⁰ Cf. PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: SEGRAC. 1990. p. 60-66.

¹¹ Cf. PIGLIA, 1990. p. 63.

¹² Cf. FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. p. 5-6.

a transmissão oral de lendas, fatos ou valores espirituais através das gerações.¹³ Os traços que são transmitidos de uma tradição a outra ou de um tempo a outro, oralmente ou pela escrita, passam por critérios ainda pouco definidos pela crítica cultural. Há que se levar em conta a escolha do que vai ser eleito para transmigrar e perdurar de uma narrativa para outra, no tempo e no espaço.

Como uma pré-história contemporânea, o resíduo do passado filtrado pelo presente seria, portanto, uma estratégia de apropriação e recriação ficcional. Na obra de Jorge Luis Borges, esse modo de elaborar a tradição cultural e literária delinearía uma reflexão sobre a construção de textos do presente, que se articulariam com vestígios culturais do passado e, simultaneamente, uma forma de repensar a tradição canônica, não em sua unicidade imaginada, mas enquanto um repertório de múltiplas tradições que podem ser acessadas, adulteradas, reencenadas em outros contextos e trançadas com outras tradições.

Longe de possuir uma pretensão arqueológica, o texto borgiano, quando se apropria de traços do passado que sobrevivem no texto do presente, rearranjaria essas tradições, ou esse legado, e a elas agregaria novos sentidos que parecem configurar um traço da narrativa contemporânea. Rearticular esse passado significaria, no tocante à narrativa borgiana, empreender uma retomada da tradição cultural, apropriar-se de arquivos e textos que nela se inscrevem, não como um paradigma a ser copiado, mas como uma reminiscência, como já

¹³ Cf. CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 780.

anunciava Walter Benjamin, “tal como ela relampeja no momento de um perigo”.¹⁴

O perigo para a tradição e a memória estaria, pois, no esquecimento total, na amnésia absoluta. No conto “Funes, el memorioso”,¹⁵ Borges, ao construir uma trama ancorada num personagem que, paralítico, depois de um acidente, é capaz de recordar absolutamente tudo que leu, viu e sentiu, evidencia o caráter monstruoso da memória que não permite o esquecimento. O escritor pensa, a partir dessa contingência, num registro cristalizado e inerte, um arquivo morto. Sendo assim, Irineu Funes acaba por morrer, ironicamente, de congestão pulmonar. A lição de Borges parece clara. Aquele que não se deixa construir entre o duplo movimento de lembrar e de esquecer está fadado ao que mais teme, à morte. Engendrar a tradição cultural a partir dessa concepção de memória seria, pois, um traço constitutivo da literatura borgiana e, talvez também, da literatura e da arte contemporâneas.

Walter Benjamin, ao examinar a obra de Franz Kafka sob a égide da tradição judaica, aproxima o texto dessa tradição, que nele se inscreve — e que corresponderia à palavra da sabedoria como o bem a ser preservado — à sua transmissibilidade.¹⁶ Dessa forma, o texto considerado sagrado e único se multiplica em explicações, interpretações, em novos textos. A terminologia judaica utilizada por Benjamin para analisar os procedimentos literários de Kafka

¹⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 224.

¹⁵ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 485-490.

¹⁶ Cf. GAGNEBIN, J. M. Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 17.

reenvia o leitor para o universo religioso que permeia a obra e o pensamento de ambos, ao mesmo tempo em que reflete sobre outras formas de arte em que a reprodutibilidade é constitutiva, como o cinema e a fotografia.¹⁷

Kafka, assim, teria um procedimento literário distinto de Borges. Enquanto aquele, ao explorar os gêneros ou estilos anti-realistas, testa “as categorias da tradição contra as forças corrosivas de uma realidade moderna que havia privado a tradição de sua autoridade”,¹⁸ Borges empreenderia uma apropriação da tradição sem, contudo, construir uma “comédia de escárnio” ou “uma espécie de humor negro teológico”.¹⁹

Benjamin revela que os escritos de Kafka, por sua própria natureza, em forma de parábolas, veiculam a tradição judaica, mas não se colocam singelamente a serviço dessa tradição, como acontece com a *Hagadá* em relação à *Halachá* mas, ao contrário, desconstroem continuamente essa tradição, adulterando-a e recontextualizando-a fora dos paradigmas da religião.²⁰

No judaísmo, a *Halachá* é o texto sagrado da lei, a palavra fundadora e originária. A *Hagadá*, por sua vez, é o comentário que se tece às margens dessa lei. No comentário, o texto divino é lembrado, interpretado e atualizado. Benjamin chama a atenção para o fato de que a palavra originária é comentada, glosada e anotada. No amontoado de textos gerados pelos comentários, o sentido

¹⁷ Cf. VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fonte, 1996. p. 43.

¹⁸ Cf. ALTER, Robert. O cabalista Kafka. In: *Em espelho crítico*. Trad. Sérgio Medeiros e Margarida Goldstajn. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.188.

¹⁹ Cf. ALTER, 1998. p.186.

²⁰ Cf. GAGNEBIN, 1993. p.17.

é multiplicado e traduzido em inúmeras versões. A tradição religiosa e cultural judaica, condensada no texto sagrado, não se apaga completamente na *Hagadá*, mas se perpetua nesses comentários e nas interpretações que acabam por fazer proliferar a tradição cultural e religiosa, não em sua integridade, mas em traduções e recortes.

Kafka atua em contraposição ao texto considerado canônico, ou seja, empreende sua negação. Sua estratégia de construção textual parte de uma postura de superação em relação ao texto que o antecede. Já em Borges, o legado cultural e literário estaria em contínua recriação sem, no entanto, estabelecer com ele um embate. Sua estratégia de acercar-se da tradição se daria, por conseguinte, ao contornar, exhibir ou preencher ficcionalmente os esquecimentos, fazendo dos legados formas de se reinventar o passado.

Nesse sentido, os procedimentos literários de Kafka se aproximam do que Octavio Paz avaliou como um procedimento em que o “velho de milênios” sobrevive, na medida em que, ao ser incorporado à obra, apresenta uma negação da tradição vigente e, além disso, propõe outra. O antiquíssimo, assim, não seria o passado, mas um começo onde “uma paixão contraditória ressuscita-o, anima-o e o transforma em nosso tempo contemporâneo”.²¹ A exibição do que é alheio e estranho à tradição reinante e a oposição aos gostos tradicionais — por estranheza, polêmica e por oposição ativa — constituiriam, para Paz, o perfil das obras consideradas modernistas.

²¹ Cf. PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 20.

Haveria em Kafka, portanto, uma corrente arcaizante oriunda de uma concepção estética que visava a ruptura com os valores estabelecidos pela tradição cultural representada pela tradição judaica. O que Paz chama de “novidades centenárias ou milenares” que irromperam na tradição ocidental no modernismo configura-se como uma possível história das ressurreições das artes de muitas civilizações desaparecidas. Signos e imagens, remanescentes de um tempo considerado arcaico, se inserem na “tradição da ruptura”, de forma a representar uma das máscaras do modernismo. Semelhantemente, Kafka, ao fazer com que seu texto exiba traços remanescentes da cultura judaica, delineia, de forma contestatória, sua desconstrução.

Silviano Santiago acrescenta a essa proposição o comentário de que no modernismo a tradição tem o sentido de um solo histórico do saber que o poeta toma de empréstimo ao passado, para que possa articular a sua reação contra os princípios revolucionários que podem ser considerados motores do modernismo.

Se a negação do passado e a afirmação do novo podem determinar um perfil das obras consideradas modernistas, como em Kafka, por exemplo, contemporaneamente esse perfil pode ser avaliado a partir da confluência entre o tempo passado, presente e futuro e, sobretudo, pela convivência não-destrutiva com o passado, tal como se pode observar em Borges.²² A apropriação e a recontextualização do legado da tradição cultural, fazendo transmigrar letra e voz

²² Cf. SANTIAGO, Silviano *et al.* *Tradição / Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 111-145: A permanência do discurso da tradição no modernismo.

de um contexto para outro, partilhando memórias e textos, recorrendo ao arquivo da tradição cultural e efetuando sua leitura, sua tradução, assumindo perdas, esquecimentos e adulterações, seriam um procedimento de Borges que o afastaria dos embates com a tradição empreendidos por Kafka, mas o aproximaria dos procedimentos rabínicos de leitura e escritura, de interpretação e comentário, a partir da tradição religiosa.

Esse pressuposto, no entanto, não desconsidera a diferença de estatuto dos textos religiosos em relação aos ficcionais. O que parece determinar a aproximação de Borges a esses escritos que proliferam ao redor da tradição religiosa judaica é o contínuo reescrever da tradição sem, contudo, pretender-se a sua eliminação.

Ao descontextualizar uma tradição e inseri-la em outro espaço e em outro tempo, o escritor argentino embaralharia acervos, obteria cópias infieis, distribuiria moedas falsas, enfim, rearranjaria e potencializaria o sentido que recolhe e reinsere em outro contexto. Quando reorganiza a ordem do arquivo legado pela tradição cultural e literária e recorta dele o material de que necessita para engendrar um outro texto, Borges desterritorializaria essa tradição tal como ela é concebida, reinventando-a em outro espaço-tempo.²³

A obra de Jorge Luis Borges se apresenta como paradigmática desse jogo em que a tradição cultural e literária ocidental se constitui como um arquivo de tradições diversas, que podem ser acessadas e reconfiguradas. Acercar-se

²³ Cf. LÉVY, Pierre. A reencarnação do saber. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22, fevereiro, 1998. Mais!, p. 3.

desse arquivo e considerar o que se apresenta como um indecifrável labirinto de textos parece ter sua origem numa concepção de literatura e de arte em que signos, metáforas, temas e mesmo projetos de escrita podem se manter e se constituir dentro e fora do universo da tradição considerada canônica.

Para Borges, e também para outros escritores e artistas que se apropriam da tradição cultural, seja ela canônica ou menor, como a judaica, por exemplo, abrem-se horizontes múltiplos que redimensionam o sentido e o espaço para uma reflexão sobre a construção da escrita e da arte, e que têm como ponto de partida a memória própria e a alheia. Pensar como uma imagem, deslocada de um certo arquivo, passa a ter, num outro contexto, outra configuração sem, no entanto, perder completamente seu sentido, estabelece novas conexões e caminhos a se percorrer que reorganizam a ordem dentro do que se poderia chamar de tradição cultural.

O modo de ação do escritor ou artista que relê e acessa um arquivo que o antecede implicaria um jogo de transmissões, de retomadas, de citações e de repetições. Constituído por vestígios de cultura, de onde se retiram fragmentos dispersos da memória, esse arquivo poderia atingir um desfecho não previsto. Nesse sentido, o que se acessaria não seria mais a tradição imaginada como um todo coeso, mas o rastro, o recorte e a inserção que nela poderia ser efetuada.²⁴

Tal como a imagem de Borges no Muro das Lamentações, onde as preces são inseridas nas fendas, a escrita e a arte contemporâneas se inscreveriam na tradição cultural por frestas e espaços que se evidenciam pela relação, já

²⁴ Cf. FOUCAULT, 1987. p. 5-6.

anunciada desde Benjamin, entre lembrar e esquecer. Essa relação entre a tradição cultural e os procedimentos borgianos de construção de uma tradição literária ou ficcional pode ser notada desde o ensaio “El escritor argentino y la tradición”, no qual Borges ressalta a possibilidade de um ponto de vista privilegiado do escritor argentino, e por extensão, sul-americano, em relação ao manejo de outras tradições:

Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.²⁵

A situação semelhante àquela que Borges se refere é a dos judeus e a dos irlandeses. Ao refletir sobre a tradição literária argentina, o escritor ilustra seu pensamento a partir da dispersão desses povos na cultura ocidental. Aos judeus, afirma, sempre será mais fácil que a um ocidental não-judeu inovar a cultura ocidental, porque eles atuam dentro da cultura e, ao mesmo tempo, não se sentem atados a ela por uma devoção especial.²⁶

A proposta literária borgiana, assim, parece pensar o passado, com seu léxico, procedimentos e temas, não como um ponto de partida, um bem intocável a ser preservado, mas como um texto a ser reinventado, um arquivo aberto. Nesse sentido, o passado não seria reverenciado como material inerte, mas concebido como um tecido de citações, um trabalho de bricolagem em que uma tensão entre

²⁵ BORGES, *Obras Completas II*, 1989. p. 273.

²⁶ BORGES, *Obras Completas II*, 1989. p. 274.

o escritor e a tradição redefiniria a memória e a leitura, como tradução e transformação.²⁷

Borges não efetuaria, dessa forma, a ruptura com a tradição tal qual empreendida pelo modernismo, ou tal como pode ser notada em Kafka, enquanto contestação aos valores nela vigentes. Não passaria pelas suas estratégias de construção literária abolir o “estrato arqueológico” que estaria sedimentado na cultura. Sua obra se inscreveria, assim, na produção contemporânea ao efetuar um outro olhar sobre a tradição cultural, já não considerada como sagrada e imperecível, mas a articularia, pela linguagem, a outros discursos. Não é o caso, portanto, de evocar os monumentos do passado e de revitalizar de forma nostálgica rastros no aí feitos, mas criar uma estratégia de reorganizar e redefinir as tradições para constituir, assim, outras a partir de suas narrativas.

No célebre ensaio “Kafka y sus precursores”,²⁸ Borges fornece uma das suas estratégias de concepção da tradição a partir desse autor. Em cada um dos textos arrolados, mesmo anteriores aos de Kafka, Borges percebe uma poética própria do escritor tcheco. A crítica deveria, então, de acordo com esse pressuposto, desarmar-se de toda conotação de polêmica ou de rivalidade — traços que podem ser detectados na obra de Kafka em relação à tradição judaica. Se cada escritor “cria” seus precursores, cada texto modifica o texto que o antecede da mesma forma que modifica os do futuro.

²⁷ Cf. MIRANDA, Wander Melo. A memória de Borges. In: *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação em Letras da FALE / UFMG; Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. p. 22.

²⁸ BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: *Obras Completas II*. Buenos Aires, 1989. p. 89-90.

Borges, ao rearranjar os arquivos que configuram a tradição cultural e literária, parece afastar-se da busca do texto original do passado. Esse risco está sempre presente. Mas, ao percorrer a linha dos precursores e reconstituir tradições do passado, ele possibilita, em contrapartida, a oportunidade de se repensar a diferença, descrever os afastamentos e as dispersões e desintegrar as formas estáticas daqueles textos que se apresentam como idênticos. Acessar o arquivo da tradição cultural, inclusive o da judaica, e conjugar os momentos de dispersão e de proliferação de outras narrativas, outros sentidos, configuram-se como estratégias estruturantes da obra de Borges.

Considerar que a tradição cultural ou literária tem a estrutura de um sonho, ou seja, é estruturada sobre restos perdidos que reaparecem, máscaras incertas que relativizam a identidade e a memória, é, como afirma Ricardo Piglia, uma tentativa inútil de esquecer o que já foi escrito, o que já foi vivido, porque em Borges,

Lê-se fora do contexto, anula-se a existência do contexto duplo, recorta-se, fragmenta-se, cita-se mal, tergiversa-se, plagia-se. Nessa operação, perde-se o original: está sempre lá, mas esquecido (faz-se de conta que o esquecemos).²⁹

O ensaio “El escritor argentino y la tradición”, para Ricardo Piglia, baseia-se na tese de que as literaturas secundárias e marginais, consideradas menores e afastadas dos grandes centros e das grandes correntes européias, têm a possibilidade de um manejo próprio, irreverente e independente. Borges exemplifica essa condição a partir da cultura judia, da literatura irlandesa e da

²⁹ PIGLIA, 1990. p. 60.

literatura argentina que, como culturas laterais, se movem entre duas histórias, dois tempos, às vezes, duas línguas. Essa tradição perdida e fraturada estaria em contínua tensão com a cultura estrangeira dominante.

No conto “El Aleph”,³⁰ por exemplo, Borges efetuará uma “leitura espacial” da tradição argentina dentro desse contexto de tensão, mas não de confronto, com a tradição européia. Ao refletir sobre como chegar a ser universal no subúrbio do mundo, o escritor desenvolverá uma poética literária a partir da apropriação de uma tradição que até poderia se apresentar de forma cristalizada, mas os procedimentos ficcionais borgianos atuarão sobre ela, reescrevendo-a, traduzindo-a enquanto uma entre outras versões e construindo, pela memória, outras tradições.

A tensão entre a memória pessoal e a alheia, entre a tradição cultural local e a universal, serviria, assim, para se construir uma ponte que daria acesso à tradição perdida e almejada. Surge, a partir daí, a possibilidade de se transitar entre o passado e o presente por estratégias de construção textual sem se submeter ou se deixar prender na malha de uma tradição que se pretende imutável. Esses momentos, quase sempre atravessados por outros tantos textos, outras tradições, através de citações, epígrafes, comentários, configuram uma certa poética borgiana que descortina não os tomos de uma biblioteca infinita, mas vestígios que retornam e são estruturantes de sua obra.

O arquivo da tradição judaica não seria a soma de todos os textos hebraicos que a cultura contemporânea guardou em seu poder, como documentos

³⁰ BORGES, *Obras Completas I*, p. 617.

de seu próprio passado ou como testemunho de sua identidade. Nem seria, tampouco, as instituições que, em determinada sociedade, permitem registrar e conservar os discursos de que se quer ter lembrança e manter a livre disposição, mas o aparecimento de acontecimentos que se projetam para o futuro, não de forma cristalizada, única, mas na forma de um discurso ou um arquivo continuamente aberto, em que as coisas ditas ou sugeridas, não se acumulariam definitivamente em uma massa amorfa, sem vida. Ao contrário, esses acontecimentos poderiam insurgir contra a linearidade sem, no entanto, desaparecer, estabelecendo relações múltiplas, se mantendo ou se esfumando segundo regularidades desierarquizadas. Dessa forma, a tradição cultural, a que chamamos arquivo, faz com que o passado não recue no mesmo ritmo do tempo, mas brilhe muito forte como estrelas próximas e venha até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.³¹

Entre a tradição e o esquecimento, o arquivo cultural não poderia, por essa via, ser descrito milimetricamente. O arquivo de uma sociedade, de uma cultura ou de uma civilização ou o nosso próprio arquivo pessoal, só seria possível de ser descrito por fragmentos, regiões e níveis. Para apropriar-se dele é necessária uma consciência de sua precariedade e, assim entendido, não intentar estabelecer a autenticação de nenhuma identidade unívoca, mas conceber a diversidade dos discursos e das máscaras que o conformam.

A tradição cultural, vista por esse ângulo, seria composta por diferentes obras, livros dispersos, toda uma cadeia de textos que pertencem a

³¹ Cf. FOUCAULT, 1987, p. 149.

uma formação cultural de autores que se conhecem ou se ignoram, estabelecendo conexões as mais inusitadas; autores que se criticam, se invalidam uns aos outros, se plagam e, ao mesmo tempo, a despeito de suas vontades, se reencontram, às vezes sem saber, no território de papel da literatura ou no campo plástico da arte. Esses encontros, esse diálogo que, em sua diversidade se constitui como um texto formado não só pelas palavras, mas também pelos discursos, instituições, práticas e técnicas que o estruturam, formam uma outra tradição que é construída por escolhas do artista, do autor, que recorta e bricola e do leitor ou espectador que se inscreve na obra a partir de sua leitura, sua interpretação, recriando também, por sua vez, outras narrativas.

A revisitação do grande livro da tradição cultural, pela apropriação dos discursos através de exercícios de memória e de leitura, remete, pois, ao ato da interpretação. Para Foucault, interpretar é uma maneira de reagir à pobreza enunciativa e de compensá-la pela multiplicação do sentido, ou uma maneira de falar a partir e apesar dela.³²

Se o texto da tradição jaz em plenitude e riqueza, como pensar a interpretação (tradução) a partir da noção de pobreza? Longe, no passado sacralizado (separado) pela memória cristalizadora, a tradição não passaria de uma imensa pobreza. No entanto, quando se interfere nesse texto que é dessacralizado, o seu valor não seria mais determinado por sua verdade ou pelo valor de seus enunciados, muito menos pela presença de um segredo, mas por sua capacidade de circulação e troca. Enfim, pela possibilidade de transformação e

³² Cf. FOUCAULT, 1989, p. 24.

transmigração de um discurso a outro e, sobretudo, pela forma de se conceber essa tradição. Ao deixar de ser vista como um tesouro inesgotável de onde se podem retirar sempre novas riquezas, cada vez mais imprevisíveis, a tradição cultural e literária seria configurada como um bem finito, limitado e útil que tem suas regras como as letras de um alfabeto.

Empreender sua análise seria, portanto, descobrir a traição que se oculta sob a retomada de textos passados, de imagens arcaicas e enigmas ilusoriamente preservados ao longo do tempo e do espaço, acercar-se da tradição com a consciência da falibilidade dos arranjos de arquivamento, dos testamentos traiçoeiros a que os artistas contemporâneos submetem a memória e da qual se liberam pelo exercício da narrativa.

O arquivo da tradição apresenta-se, por essa perspectiva, não como um acúmulo de bens culturais afetados por uma inércia essencial, nem como letras dispostas sob a poeira das bibliotecas.³³ Mas textos que são retomados nas redescobertas de leituras, em marcas que podem liberar, por uma espécie de memória que atravessa o tempo, significações, pensamentos, desejos e fantasmas.

A relação entre o escritor ou o artista contemporâneo e o acervo da tradição judaica na América Latina é especialmente instigante. Num continente povoado por correntes de imigração, a tradição judaica se constitui como um dos importantes acervos culturais americanos. Temas e imagens judaicas no Novo

³³ Cf. DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

Mundo confluem com a tradição ibérica predominantemente cristã herdada pelos latino-americanos.

O objetivo deste trabalho é, a partir desse contexto, analisar como a tradição judaica se mescla aos textos e às obras de artistas e escritores, judeus e não-judeus tanto na América Latina como em outros países, possibilitando, de uma certa forma, a inscrição de uma memória arcaica no tempo contemporâneo e configurando uma prática e uma poética judaica.

O texto da tradição judaica poderia ser imaginado como uma biblioteca quase infinita. A escolha de temas e de abordagens, dada a familiaridade detectada, desde o princípio em Jorge Luis Borges, parte de motivos suscitados a partir da leitura da sua obra. A imagem do escritor no Muro deu a primeira perspectiva para que se empreendesse a análise de como seria sua inscrição no contexto contemporâneo, não a partir dos temas frequentemente estudados em sua obra, mas pelo uso que faz da tradição judaica.

Borges forneceu os recortes ou as entradas a serem estudadas. Buscarei, assim, analisar o contexto de onde o escritor retira os temas judaicos a fim de estabelecer conexões entre a tradição judaica e os seus textos, e destes com outros escritores e artistas. Trabalharei com a hipótese de que leitura, decifração, traço, memória e vestígio ou qualquer que seja a extensão metafórica que se atribua ao trabalho de acercar-se da tradição judaica, permite arrancar esse discurso do passado e reencontrar parte de sua vivacidade perdida.

Não se trata de despertar esses textos de seu sono atual para reencontrar sua origem, seu nascimento. Trata-se, ao contrário, de acompanhar esses vestígios ao longo de seu sono, de levantar os temas relacionados a esse sono, ao esquecimento e à origem perdida. Os vestígios que subsistem, que se conservam e que são reativados e reutilizados, devem ser também esquecidos e até mesmo, aparentemente, destruídos, para que se conectem com outros sentidos, outras marcas, outras narrativas.

A análise que aqui se fará justifica-se na medida em que não busca, a exemplo de outros textos — os estudos fundamentais de Saúl Sosnowski, *Borges e a Cabala*, e de Emir Rodríguez Monegal, *Borges: uma poética da leitura* — descrever e comprovar a presença da temática judaica em Borges. Em vez disso, esta tese tentará comprovar, não só em Borges, mas sobretudo nele, uma estratégia de construção da tradição cultural contemporânea a partir de uma certa poética judaica que se constrói através da memória, dos livros, da linguagem.

A partir, portanto, do conto “El Aleph”, estudarei as múltiplas acepções da letra hebraica, concebida como um objeto mágico, desde a tradição judaica até Borges, passando pela *Divina Comédia*, de Dante, e por uma instalação do artista plástico norte-americano, Joseph Kosuth, realizada em homenagem ao escritor argentino em Buenos Aires. O simbolismo da letra e a proliferação de narrativas sobre sua configuração cabalística serão confrontados com o uso ficcional que Borges lhe atribui. Ao aproximar o Aleph da imagem de Beatriz, imagem feminina que se prolifera em inúmeras narrativas, certamente se

evidenciarão técnicas e artifícios do escritor para se inscrever na tradição europeia. Kosuth, por sua vez, parece estabelecer, num jogo tautológico, inspirado em Borges, a contraposição e a reinvenção de acervos e textos dispersos no tempo e no espaço nas artes visuais. Dessa maneira, buscarei rastrear tanto na tradição judaica, quanto em Borges e em Kosuth, a letra que desencadeia as narrativas desses autores e os inscreve na produção contemporânea.

Ao analisar o poema “El Golem”, tratarei da força da palavra criadora desde o seu aspecto sagrado, representado pela tradição judaica, até sua inscrição no espaço do profano, tanto em Borges, quanto no episódio “Kadish” do *Arquivo - X* e na mostra “Golem, Deliverance and Art”, exibida no Jewish Museum em 1988, em Nova Iorque. Nesse três momentos, destacarei a proliferação quase obsessiva de imagens do Golem que reincidentem, no espaço contemporâneo, ora como a recriação da velha lenda do rabino de Praga, sua mais célebre versão, ora como signo de uma obra sempre inacabada que se aproxima, de forma inusitada, da ciência e da tecnologia.

Tratarei, a partir dos contos: “El milagro secreto” e “Deutsches Requiem”, de Borges, da construção de memoriais e testemunhos, recortando dessas narrativas uma estética contra a ordem estabelecida simbolizada pela política nazista. Ao confrontar esses textos com a construção dos acervos memorialísticos dos museus do genocídio judaico, destacarei um procedimento da literatura atual que se ancoraria numa contínua tensão entre memória e

esquecimento. Dessa forma, a partir de um narrador, um escritor judeu condenado à morte com uma obra inacabada por terminar, e da memória de um carrasco nazista, avaliarei o que poderia ser chamado de requiem para uma certa concepção de tradição cultural. Em ambas as narrativas, evidencia-se uma característica da literatura contemporânea que pretendo avaliar, que é a tentativa de sobrevivência da memória pela escrita, pela narração apesar das múltiplas formas de obliteração.

Finalmente, no conto “La muerte y la brújula” a fim de verificar uma provável conexão entre a narrativa policial, a viagem e o texto contemporâneo, a partir da tradição judaica, realizarei uma leitura comparada entre a busca cabalística do Nome de Deus, a história de detetive e a construção da narrativa na contemporaneidade.

CAPÍTULO 1

LETRA

1.1 O ALEPH: NARRATIVAS DO SEM-FIM

Na introdução ao *Zohar, O Livro do Esplendor*,¹ uma fábula relata a disputa entre as vinte e duas letras do alfabeto hebraico pelo privilégio de ocupar o primeiro lugar. A letra Aleph queixava-se, também, porque todas as outras letras possuíam o plural e ela, somente o singular. Deus, então, consolou-a dizendo: “Não temas, porque tu reinarás sobre as outras letras como um rei; tu és una e Eu Sou Uno e a *Tora* é una e contigo darei (a *Torá*) ao meu povo, que foi chamado uno, e contigo iniciarei (Os Dez Mandamentos) no Monte Sinai conforme está escrito: ‘*Anokhi* (Eu Sou)’”.²

Desse modo, a letra Aleph recebe de Deus sua conformação religiosa e sagrada, além do primeiro lugar no alfabeto. Apesar de não ser articulada, ela tornou-se a raiz e o começo de toda articulação e nela estão inclusas, segundo a tradição judaica, todas as letras do alfabeto hebraico. O motivo da letra Aleph, comum na literatura cabalística, evoca sempre o seu poder enquanto signo numa configuração mágica. Conta-se que, quando Deus começou a dar os Dez

¹ Por volta de 1280, um místico judeu espanhol chamado Moisés de Leon distribuía livretos para seus companheiros cabalistas. Escritos em aramaico lírico, esses livretos estavam repletos de palavras *ad hoc*, simbolismos arcanos e imagens eróticas. As parábolas ali contidas eram esotéricas e encantadoras. Moisés de Leon afirmava que não passava de um escriba, que copiara tudo de um antigo livro de sabedoria, cujo texto original teria sido composto no círculo do rabi Shim'on bar Yohai, famoso discípulo do rabi Akiva, que viveu e ensinou no século II, em Israel. Mais que escriba, Moisés de Leon foi autor do *Zohar*. Ele bebeu em material mais antigo e recebeu colaboração de outros cabalistas. Algumas partes do *Zohar* foram compostas por escrita automática, técnica na qual o místico, em meditação sobre um nome divino, entraria em transe e começaria a escrever. Segundo consta, tal técnica era usada por outros cabalistas do século XIII e Moisés de Leon entrelaçou essas várias técnicas na composição do *Zohar*. Cf. MATT, Daniel C. *O essencial da Cabala*. São Paulo: Best Seller, 1995. p. 16-19.

² Cf. SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala: a busca do verbo*. Trad. Leopoldo P. Fulgêncio Jr. e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 68.

Mandamentos aos homens, o Aleph da enunciação *'Anokhi*, Eu sou, era tão forte e opressivo para o povo que necessitou de Moisés como intermediário para traduzir os preceitos da linguagem divina em uma estrutura que fosse compreensível aos homens.

A concepção de Moisés como tradutor e intérprete da voz divina foi desenvolvida pelo filósofo judeu Maimônides. A partir de suas idéias, Rabi Mendel de Rimanov concluiu que tudo o que Israel escutou foi o Aleph, a primeira letra de *'Anokhi* (Eu Sou), com a aspiração simbolizada pelo ' , na transliteração. Assim,

com sua audaciosa afirmativa de que a revelação a Israel consistiu, de fato, unicamente, no alef, Rabi Mendel transformou a revelação do Monte Sinai numa revelação mística, plena de significado infinito, mas sem significado específico. A fim de tornar-se um fundamento de autoridade religiosa, tinha que ser traduzido em linguagem humana, e foi exatamente o que Moisés fez.³

A partir desse estatuto, as vinte e duas letras do alfabeto hebraico não são consideradas apenas como um sistema utilitário que possibilita a comunicação, mas uma fonte de energia cujo valor intrínseco não poderia ser traduzido por terminologias humanas sem um tradutor habilitado. O Aleph é o segredo de cima e de baixo e, por esse motivo, todos os segredos da fé dependem dele. Enquanto essa letra flutuava pelos ares, cem mil mundos se dividiram para

³ SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 41.

serem contidos nela. As outras letras foram desenhadas e modeladas a partir dela, que se coroou com uma coroa formada por todos os mundos.⁴

A essa configuração mítica do Aleph atribuiu-se a dimensão do infinito divino — o *Ein Soph* (o Sem-fim) — e a um princípio básico do esoterismo: “Tudo o que está em cima é como o que está embaixo”. Para os místicos judeus, a língua hebraica, portanto, corresponderia fisicamente às coisas que ela designa. Estruturam-se, nessa máxima, os conceitos de espelhamento e de representação, um jogo de imagens em que o Aleph simbolizaria a unidade e, simultaneamente, o movimento que faz com que os números e as letras se sucedam e se correspondam.

O Aleph representa, esquematicamente, um homem que ergue uma das mãos para o céu e abaixa a outra para a terra. É a imagem do Mago do Tarô que age embaixo, na terra, com os poderes do alto, o céu. Constituindo-se como um pentáculo, costurada ao avesso do paletó, é um amuleto. Segundo uma crença esotérica, o Aleph coloca o indivíduo no centro de correntes cósmicas benéficas. É um sinal e um hieróglifo que expressa e condensa a ciência sagrada universal.⁵

Enquanto letra, símbolo, sinal, hieróglifo e amuleto, o Aleph engendrou inúmeras narrativas. Umas lhe concedem um poder místico e mítico, outras revestem-no de um simbolismo que multiplica essas narrativas em outras tantas versões. Os manuais de Cabala proliferam por bancas de jornal e por livrarias esotéricas. Neles, a letra hebraica sofre uma certa vulgarização,

⁴ Cf. LIPINER, citado por SOSNOWSKY, 1991. p. 68.

⁵ Cf. GABIROL, Samuel. *A cabala*. Rio de Janeiro: Record, 1988. p. 96-99.

necessária ao apelo místico que advém desse exotismo próprio à Cabala. Retirar sua densidade simbólica e diminuir-lhe os sentidos é uma das estratégias com que contam esses divulgadores não-autorizados de uma tradição que é continuamente metamorfoseada, segundo a manipulação daqueles que a acessam. Na infinita proliferação de narrativas sobre a Cabala ou das que se acercam dela, surgem, então, os falsos Alephs.

Se a tradição judaica pode ser concebida como um arquivo de bens culturais, literários e religiosos, as versões que fazem proliferar lendas, mitos e signos, fora do contexto judaico, estariam construindo, ao acessar esse arquivo, textos que se armam como redes sob a autoridade do texto saqueado. No romance de Umberto Eco, *O pêndulo de Foucault*, essas estratégias de construção textual, baseadas no saque e na simulação de autoridade, são ficcionalizadas a partir do papel de uma editora que, ao manipular textos sagrados, iniciáticos, religiosos, produz falsos textos ocultistas. Os personagens Belbo, Casaubon e Diotallevi resolvem inventar, sem qualquer senso de responsabilidade, um Plano. Esse plano, denominado Projeto Hermes, pretende apropriar-se de narrativas ocultistas baseadas em doutrinas como a Cabala, a Alquimia e a Maçonaria, por exemplo, e construir o “ramo de ouro”, ou seja, uma forma de enriquecimento fácil a partir do esoterismo.⁶

A Cabala é parte integrante do arquivo cultural místico judaico e, como tal, constitui-se como matéria prima de falsários e burladores esotéricos.

⁶ Ver: ECO, Umberto. *O pêndulo de Foucault*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1995.

No entanto, ela se inscreve na tradição do comentário da *Torá*⁷ juntamente com a tradição interpretativa rabínica representada pelo *Talmude*. Apresenta-se, basicamente, como uma técnica de leitura e interpretação do texto sagrado. A *Torá*, texto sobre o qual trabalha o cabalista, é só um ponto de partida. Para esse perscrutador, sob a letra escrita subjaz a *Torá* eterna, transcendental, anterior à criação e entregue por Deus aos homens. Circunscrever o texto sagrado confere à técnica cabalista o mistério e o obscuro que nutrem as narrativas que proliferam em forma de resumos, rituais mágicos e catálogos profanos. Os falsos cabalistas, não-autorizados, manipuladores desse arquivo demasiado sério, inscrevem-se numa tradição de moedeiros falsos que se dedicam a embaralhar as já intrincadas peças das ciências ocultas e das sociedades secretas.

O conto “El Aleph”,⁸ de Jorge Luis Borges, evidencia o caráter fabulatório da letra hebraica. Ao exibir a proliferação de relatos possíveis, diante da complexa e artificiosa reinvenção desse signo enquanto uma metáfora da escritura, faz vislumbrar, também, a criação de replicantes da escritura, clones, às vezes perversos, antagônicos ou tão similares que fazem confundir a própria noção de original. Deslocada de um contexto como o da tradição judaica e o da mística religiosa judia, a letra Aleph desdobra-se em outros sentidos e estabelece conexões com outras tradições.

⁷ O Pentateuco, a *Torá*, é formado pelos primeiros cinco livros que compõem a Bíblia Hebraica: Gêneses, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.

⁸ BORGES, *Obras Completas I*. 1989. p. 617-628.

1.2 BEATRIZ E A REDE: OS FALSOS ALEPHS

Beatriz Sarlo, por ocasião do centenário do nascimento de Borges (agosto, 1999), afirmou que é impossível refletir sobre uma teoria da literatura, hoje, sem passar pela narrativa do escritor argentino. A partir desse pressuposto, ao interrogar o sentido e o procedimento de aparição dos signos judaicos nos textos contemporâneos, tomando como ponto de partida a obra de Borges, torna-se necessário aproximar-se de algumas questões caras à tradição literária. Vez por outra, as questões judaicas parecem emergir do contexto cultural e artístico atual através de apropriações e reinvenções. A busca cabalística do Nome de Deus, a construção de um Golem e as relações dessa criatura com a tecnologia ou a configuração da letra Aleph como um signo que prolifera e possibilita a narrativa são exemplos de como esses signos judaicos podem estar inscritos na contemporaneidade.

A reelaboração desses e de outros signos pertencentes à tradição judaica adquire, em Borges, inusitados sentidos e, além disso, delinea uma instigante investigação de como o escritor se apropriou e remanejou esse legado na atualidade. A relação dos signos judaicos com a literatura não é gratuita. Considerado como o “povo do livro”, os judeus desenvolveram linhas de reflexão sobre letra e escrita tão requintadas que fazem com que signos e metáforas não só sobrevivam às novas tecnologias da informação, como também estruturam pensamentos de ordem teórica e conceitual baseados, principalmente, nas intrincadas relações entre arte, literatura e memória. Nesse sentido, a relação

entre o signo judaico e a literatura possibilita uma reflexão sobre o diálogo entre a tradição (a judaica e a literária, propriamente ditas) e o que, nos relatos, nas obras de arte, emerge contra ou além dessas tradições. Borges, ao se apropriar do alfabeto hebraico, recorta dele a letra Aleph e a recontextualiza fora do esquema cultural do judaísmo, configurando-a como metáfora de uma escrita cujas linhas de força serão aqui examinadas.

Alguns críticos apontam a relação entre signo judaico e literatura exatamente a partir do evidente diálogo do conto “El Aleph” com a *Divina Comédia* de Dante.⁹ Borges, no entanto, refuta esse ponto de vista e assinala que Beatriz Elena Viterbo realmente existiu e foi uma mulher por quem esteve apaixonado.¹⁰ O dado biográfico reenvia o texto literário para uma noção de experiência e relato que, no entanto, são continuamente desconstruídos. Essa nota de Borges funciona como um recurso irônico que dissimula o pacto narrativo entre escritor e leitor e instaura o pacto sempre possível de falsificações e demandas artificiosas entre narrador e leitor.¹¹

⁹ Cf. DEVOTO, Daniel. Aleph et Aléxis. In: *L'Herne*, 4, Paris, 1964. p. 280-292. e PAOLI, Roberto. *Percorsi di Significato*. Firenze: Università di Firenze, 1977. p.7-49: El Aleph: bifurcazioni di lettura.

¹⁰ BORGES, Jorge Luis. *The Aleph and Others Stories*. Dutton, 1970. A dedicatória do conto a Estela Canto também remete a um outro desdobramento da imagem de Beatriz.

¹¹ Em um apêndice ao conto, Borges assinala que o objeto maravilhoso que o personagem contempla em um porão da Rua Garay provém da leitura de um conto de WELLS, H. G. The crystal egg. In: *Tales of Space and Time*. New York: Doubleday & Mc. Clures Co., 1899. p. 1-33. Nesse conto, o personagem Sr. Cave, naturalista e comerciante de antiguidades, tem em seu negócio o maravilhoso ovo de cristal do qual não quer se afastar. Noite após noite, na escuridão de sua casa, ele contempla o terrível e secreto objeto de pedra que o hipnotiza, até que, finalmente, sua vigília dá seus frutos. De tanto olhar o ovo de cristal ele julga ver imagens inacreditáveis dos marcianos sobre a superfície de Marte. Depois dessa experiência, o personagem nunca mais será o mesmo e a torpe realidade que o rodeia perde todo o sentido. Cf. RIVAS, José Andrés. Tu cara reflejada en El Aleph. In: *Proa en las letras y en el arte*. Buenos Aires, n. 18, 1995. p. 57-61.

Em uma entrevista concedida a Saúl Sosnowski, em agosto de 1971, Borges afirma que as idéias da Cabala chegaram até ele pela versão da *Divina Comédia* realizada por Longfellow, na qual há duas ou três páginas iniciais sobre o tema.¹² Nelas encontra-se uma pequena nota sobre a Cabala e, também, sobre o simbolismo das letras do alfabeto hebraico. De acordo com esse texto, a letra Aleph denotaria o Santo Nome, a Inacessível Luz do Divino Começo, que é simbolizado pela expressão *Ein Soph*, isto é, o Sem-fim, o Infinito.¹³ Designa a primeira das *Sefirot* ou Emanações, chamada *Kether*, ou Coroa, que é o símbolo da mais sublime e perfeita Existência.¹⁴

Borges constrói, a partir de substituições, paródias e duplicações, a reinvenção da narrativa de Dante, ao reestruturar o sentido do mundo literário com o qual o leitor depara. Tal reestruturação parte do ocaso de um saber pleno e absoluto e de uma força central para onde convergem todos os sentidos. A essa força Dante chamou Beatriz. Na *Divina Comédia*, Beatriz seria o emblema de uma via de conhecimento, através do amor intelectual, que levaria a uma revelação superior postulada por uma leitura que culminaria numa aprendizagem espiritual.

¹² SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a Cabala*. Trad. Leopoldo Pereira Fulgêncio Jr. e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 17.

¹³ Ver a propósito das relações do Aleph com o infinito em: BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. p. 17-20.

¹⁴ Cf. LONGFELLOW, H. W. Cabala. In: ALIGHIERI, Dante. *Divine Comedy*. London / New York: George Routledge and Sons, [s/d]. p. 738-741.

Beatriz Elena Viterbo espelha Beatriz Portinari. No entanto, essa mulher-texto, escrita por Borges através de uma memória de livros e imagens que são legados pela tradição literária clássica ocidental, estrutura-se a partir do fato de que Beatriz está morta, e a casa, onde supostamente está o Aleph, está prestes a ser demolida. Se na *Divina Comédia* Beatriz é o emblema do conhecimento, da revelação espiritual e do amor intelectual, no conto “El Aleph” o mundo perdeu o sentido e foi recriado por Borges, de forma paralela, quase diabólica, exibindo a tradição a partir da morte. A morte de Beatriz — da aspiração e promessa do conhecimento — configura-se como uma outra relação com o sentido das coisas deixadas pela tradição.

Essa relação se dá através de imagens degradadas de Beatriz após sua morte. Restos que se avolumam e se multiplicam como os retratos que o personagem Borges contempla a cada ano no aniversário de morte da amada, na casa da Rua Garay. Com devoção, ele aguardava numa abarrotada salinha, estudando e exercitando sua memória através das várias poses e circunstâncias evocadas:

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 pkinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y en tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón...¹⁵

¹⁵ BORGES, *Obras Completas I*. p. 617.

Os retratos de Beatriz são estudados minuciosamente pelo narrador, que faz rememorações dessa imagem de mulher alta, frágil e ligeiramente inclinada. Imagem que vai sendo, pouco a pouco, destituída de dignidade e se delineando em uma *graciosa torpeza*.¹⁶ Com o descobrimento de certas cartas, *obscenas, increíbles, precisas*,¹⁷ a letra de Beatriz traz à tona as imperfeições dessa mulher, cuja mácula até então desconhecida ou ignorada pelo personagem se materializa em cartas e retratos.

No ensaio “La Última Sonrisa de Beatriz”, Borges, ao analisar a personagem da *Divina Comédia*, descreve o que poderia ser visto como essa imagem primordial de mulher-texto que Beatriz representaria antes de sua degradação:

En la cumbre del monte del Purgatorio, Dante pierde a Virgilio. Guiado por Beatriz, cuya hermosura crece en cada nuevo cielo que tocan, recorre esfera tras esfera concéntrica, hasta salir a la que circunda a las otras, que es la del primer móvil. A sus pies están las estrellas fijas; sobre ellas, el empíreo, que ya no es cielo corporal sino eterno, hecho sólo de luz. Ascienden al empíreo; en esa infinita región (como en los lienzos prerrafaelistas) lo remoto no es menos nítido que lo que está muy cerca. Dante ve un alto río de luz, ve bandadas de ángeles, ve la múltiple rosa paradisiaca que forman, ordenadas en anfiteatro, las almas de los justos. De pronto, advierte que Beatriz lo ha dejado. La ve en lo alto, en un de los círculos de la Rosa. Como un hombre que en el fondo del mar alzara los ojos a la región del trueno, así la venera y la implora. Le rinde gracias por su bienhechora piedad y le encomienda su alma.¹⁸

¹⁶ BORGES, *Obras Completas I*. p. 618.

¹⁷ BORGES, *Obras Completas I*. p. 626.

¹⁸ BORGES. *Obras Completas III*. p. 372.

Essa Beatriz de Dante contrapõe-se à imagem que o personagem Borges vislumbra de Beatriz Viterbo. A amada morta, inalcançável e santificada que ele almeja recuperar pela memória, é venerada através da contemplação dos retratos que se apresentam como imagens intocáveis, interditas e enquadradas, que só podem ser usufruídas pela devota contemplação ou no jogo perverso da memória que vai destituindo Beatriz de seu lugar venerável.

A imagem de Beatriz configura-se como um texto e como um conjunto de imagens da tradição, desejáveis e inacessíveis, passíveis de serem evocadas pela memória e serem redivivas pela releitura e pela reescritura. Os retratos de Beatriz compõem, assim, uma galeria que expõe o desejo frustrado do narrador que, a partir de sua contemplação, intenta, pela memória, um retorno a uma espécie de paraíso amoroso que ele julgou perder. O corpo ausente de Beatriz representado pelos retratos sofre o efeito devastador do tempo e do desejo do leitor/escritor.

Ao aspirar a esse corpo emoldurado como o grande texto da tradição, ele expõe a degradação das imagens em que o sentido pleno se extraviou. O que a tradição promete e sustenta é a vida de um sentido único plasmado no conceito da plenitude que, no texto de Borges, começa a ruir. O texto possível, a partir desse contexto borgiano, é permeado por certezas irrisórias, grotescas e, ao mesmo tempo, espectrais. Dessa forma, além da moldura, a imagem de Beatriz Viterbo anuncia-se fantasmagórica, como os textos que assombram a tradição, na medida em que atentam contra os limites do cânone.

Tanto a degradação da imagem de Beatriz quanto a construção do personagem-escritor Carlos Argentino Daneri (um possível anagrama de Dante Alighieri) sofrem as ironias desse narrador que tenta desconstruir o sentido único das coisas amadas, mas para sempre perdidas. O exercício solitário de veneração de Beatriz é seguido pela escuta impaciente das reflexões de Carlos Argentino, seu primo-irmão, sobre a possibilidade de uma narrativa total. Escapa ao narrador, paradoxalmente, que Beatriz também é um texto total e infinito cujo resgate ele pretende alcançar. Carlos Argentino Daneri, como uma espécie degradada de um Dante de nossos dias, duplo grotesco do personagem Borges em seu desejo de construir um texto absoluto, em vez de uma divina comédia, empreende a construção de um poema intitulado “La Tierra”, uma comédia terrestre, um poema infame como um mundo impossível.

A relação com a literatura parece inevitável e o narrador propõe uma leitura/escrita que se apresenta como uma ambição já existente: um texto que articule a viagem como uma inversão da fábula de Maomé, ou seja, que faça convergir para si as montanhas. Idéias tolas, segundo o narrador, mas que geram a escrita do Canto Augural, Canto Prologal ou Canto Prólogo: um poema infinito de Daneri. O poema “La Tierra” é um texto impossível que pretende descrever, enumerar, citar e versificar toda a redondeza do planeta. O escritor desse poema infinito comporta-se, assim, como os cartógrafos do império que empreendem a concepção de um mapa absoluto em “Del Rigor en la Ciencia”:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda

una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.¹⁹

Como o texto pretendido por Daneri, o mapa fabricado por esses cartógrafos apresentou-se tão mimético e tão inteiro que alcançou as dimensões do Império que se intentava representar. Suas próprias características totalizadoras, no entanto, ofereceram as condições para a sua fragmentação. Ruínas e relíquias compõem esse empreendimento que já não se sustenta, mas é despedaçado pelas inclemências da leitura/escritura. Só por essas imagens, esses vestígios podem ser reinventados. A ruína e a relíquia viabilizam, no contexto da narrativa, a sobrevida da tradição enquanto fragmentos que são vagamente recuperados.

A criação literária, vista como a construção de um texto total, simbolizada pelo poema de Daneri, evidencia esse hiperescritor que pretende relatar toda a terra de forma tão espelhada que o texto se torna um duplo perverso do que representa. Não é o conhecimento das coisas que ali se forja como a tradição promete, mas uma duplicação ridícula e empobrecedora da realidade. Ironicamente, Daneri, apesar de não traduzir, mas apenas repetir e também tentar

¹⁹ BORGES, *Obras Completas II*. p. 225.

aproximar as palavras e as coisas, é quem recebe os prêmios literários em detrimento de Borges.

A experiência de lucidez atingida pelo narrador Borges, quando é apresentado à letra Aleph, oferece uma compensação que é alcançada através do ritual de descida aos infernos, simbolizado pela descida ao porão. A casa onde está o Aleph vai ser destruída e Daneri recorre a Borges. Aproximar Borges (personagem e escritor) da morte e da destruição não acomete a literatura com vazio. É nesse cenário degradado e em vias de extinção que se desencadeia a proliferação do Aleph: a narrativa do sem-fim. Essa proliferação de relatos, não mais estruturados sob a égide do absoluto, mas dos fragmentos e da ruína, assume-se, principalmente, num dilema com a linguagem e num rearranjo destituído dos limites hierárquicos da tradição cultural e literária.

A visão da letra hebraica promove a multiplicação de narrativas que reelaboram também o sentido e a consciência da impossibilidade do retorno ao texto-corpo dessa tradição. Sob a perspectiva do desejo interdito que Beatriz representaria, tal como imaginado, o narrador se interroga perplexo:

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?²⁰

²⁰ BORGES, *Obras Completas I*. p. 624.

Enquanto a linguagem se apresenta como um alfabeto de símbolos, com cada letra a comportar uma série de narrativas possíveis, ligando-se a outras letras/narrativas linearmente, uma letra como o Aleph (*Ein Soph*, sem-fim) aponta para a perda do caráter sintagmático dos textos, alterando-se as relações com os textos precursores. Borges reconhece o caminho da tradição como semelhante às normas interpretativas oferecidas pelos místicos, porém, ao recusá-lo, de certa forma como unívoco, busca outro tipo de linguagem, outra maneira de dizer que não se alicerça nem no místico, nem na linearidade da linguagem, mas na apropriação e no reaproveitamento de restos dos textos.

Nessa perspectiva, a devoção a Beatriz Viterbo, a mulher-texto que deveria ser alcançada, não teria mais lugar e a relação com a escritura se daria a partir do desejo que se ergue e se desenfia da trama, abrindo-se para novas conexões que promoveriam uma desterritorialização do sentido.

A forma segura e rígida do retrato — do texto absoluto, da tradição — perde sua rigidez para se reproduzir e constituir novas conexões não hierarquizadas. Beatriz Viterbo, depois da visão do Aleph, é uma imagem de contorno difuso e móvel. Ela deixa de ser a mulher-texto idolatrada e proibida para ser um nó em que o sentido não se cristaliza, mas se esvai em múltiplos agenciamentos, abrindo-se numa rede textual. Os retratos que formavam uma imagem territorializada passam a gerar uma outra imagem que vai funcionar não como um fim em si mesma, mas como uma imagem-senha de um código de acesso a que Michel Foucault chama de arquivo. Beatriz passa a ser um Aleph ou

uma janela para se acessar o corpo da tradição e todos os textos que o autor previu ou que o leitor imaginou em sua leitura / escritura.

Desterritorializar Beatriz é fazer deslocar o sentido único do arquivo, em que a leitura/escritura pode se afiançar, e substituir a imagem da mulher amada por uma rede textual. A visão do Aleph parece ter sido o instante revelador depois do qual nada mais foi o mesmo e a Beatriz do desejo interdito sofre deslocamentos e mudanças irrevogáveis na sua representação:

Vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.²¹

A cronológica contemplação dos retratos de Beatriz e a ordem alfabética anterior à visão do Aleph impõem uma linearidade hierárquica e uma seqüência lógica e temporal em que a leitura/escritura se estrutura sobre uma concepção de tempo *continuum*. A visão do Aleph, no entanto, possibilita a espacialização dos retratos-textos e, dessa maneira, toda a escritura é

²¹ BORGES, *Obras Completas I*. p. 626.

vislumbrada a partir da idéia de *uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos*.²²

Ao vislumbrar o Aleph, o narrador lança ao leitor uma possibilidade de leitura e escritura em que as noções de anterioridade e posterioridade se diluem. Isso parece dar-se devido a uma variação ou desdobramento do modo de se vislumbrar a tradição. Se, numa perspectiva, os escritores e leitores compartilham de uma ordem temporal dentro do *continuum*, ou seja, dentro de uma tradição considerada linear, depois do Aleph, essa relação é construída, mais especificamente, a partir da dupla noção de espaço / tempo.

No conto de Borges, o material erudito explicitado, que evoca outros tantos textos, dá-se por referência, citação, nomeação: *libros, cuyas páginas, finalmente, aprendí a cortar*.²³ O Aleph não é um texto em tempo pretérito, detentor de todo o saber hierarquizado e único, mas *el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos*.²⁴

A imagem do porão (lugar da profundidade, do inferior e do depósito), do baú (que remete a guardados antigos e a segredos) e ainda a imagem da escada (cara à tradição pelo seu simbolismo que aponta para a transcendência, para a ascese) marcam um liame de dependência desse arquivo com o texto do passado. No entanto, a visão da letra infinita instaura, concomitantemente, o espaço do saber e do não-saber. O nó da rede, então, prefigura, na letra Aleph, o

²² BORGES, *Obras Completas I*. p. 623.

²³ BORGES, *Obras Completas I*. p. 618.

²⁴ BORGES, *Obras Completas I*. p. 623.

espaço da condensação e da agregação dos sentidos e, simultaneamente, também, o da dispersão e o da multiplicidade de conexões:

Los místicos, en análogo transe, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.)²⁵

O tempo e sua noção de anterioridade e posterioridade são atenuados porque essa outra noção de arquivo e espaço aberto inaugura a idéia de texto enquanto rede permeada de nós que podem ser encarados como possibilidades de acesso. O saber se espraia e cria redes em superfície e os fatos ocupam o mesmo ponto. A visão de Ezequiel — um anjo monstruoso de quatro rostos, cada um voltado para uma direção diferente, a um só tempo — é uma das imagens utilizadas para simbolizar esse múltiplo olhar ou essa múltipla leitura que Borges propõe e, também, a própria conformação do texto aberto. O narrador borgiano destaca, assim, a perda da linearidade que a tradição exige, mas a visão do Aleph dá a ele uma condição múltipla de rearranjar a memória e o arquivo da tradição que já não se apresentam absolutos, mas na condição *porosa para el olvido*.²⁶

A aparição do Aleph, que assinala a concepção de uma memória textual enquanto superfície e enquanto espaçamento, esvazia a lembrança de toda

²⁵ BORGES, *Obras Completas I*. p. 625.

²⁶ BORGES, *Obras Completas I*. p. 628.

profundidade metafísica ao propiciar um agenciamento inesperado de significações.²⁷ Desse modo, o texto literário delineia-se como uma rede composta de nós que se abrem a inúmeros sentidos: *el microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el multum in parvo*.²⁸

O texto e a memória, engendrados na escrita tal qual uma rede, comportam um repertório sempre renovado pela leitura/escritura. Essa perspectiva pode ser avaliada a partir da reflexão de Deleuze e Guattari sobre o conceito de texto rizomático. Segundo os escritores, o rizoma, armado para que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro, sem centro, sem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. Semelhante ao Aleph, *ese objecto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo*,²⁹ o espaço da conjectura que esse tipo de texto promove se configura como um espaço de rizoma, porque opera nas possibilidades narrativas, não no texto que se quer totalizador e hermético.³⁰

Contemporaneamente, a linguagem da computação oferece uma outra metáfora e um outro caminho para se acessar o saber, sempre disponível em caráter virtual, tal como o saber engendrado na imagem do Aleph. Segundo Fausto Colombo, entrar num arquivo informático conserva, de um certo modo, a

²⁷ Cf. MIRANDA, Wander Melo. Ficção virtual. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/Centro de Estudos Literários, 1995. p. 13.

²⁸ BORGES, *Obras Completas I*. p. 624.

²⁹ BORGES, *Obras Completas I*. p. 626.

³⁰ ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 47.

idéia de viagem e, por conseguinte, de ingresso, com a diferença fundamental de que os dados requeridos pelo leitor/navegador movem-se em direção ao viajante. A viagem consistirá, então, “numa série de seleções entre possíveis escolhas sucessivas, que nos levarão paulatinamente a individuar aquilo que procuramos”.³¹

Navegar na biblioteca literária é romper hierarquias (desconstruir a idéia dos textos precursores, como queria Borges) fora da ordem alfabética, abolir a estrutura do catálogo, assumir o esquecimento e, sobretudo, corrigir o ponto de vista sintagmático. A leitura ou o acesso à rede textual, concebida dessa forma, é uma realização feita de escolhas. Neste depoimento de Roland Barthes evidencia-se a importância dessas escolhas que se armam na leitura/escritura:

Todos os livros que li formam em mim uma biblioteca. Não, porém, bem ordenada, os volumes não estão em ordem alfabética, não existe catálogo. E, todavia, é exatamente assim, uma memória na qual se acumulam as minhas leituras (...) Esse armazém não se limita ao meu saber consciente: a menos que tenha feito um diário de todas as minhas leituras, pode ser que aquela que mais significou para mim seja a que me escapa a lembrança. (...) Além do que, é necessário corrigir o ponto de vista dos antigos: o conjunto das minhas leituras não constitui a minha memória mas sim o meu sintoma, não é tanto os livros que sublinhei, que marquei com meu nome e de que me apossei, quanto aqueles que me marcaram e ainda me possuem. É através deles que leio, que recebo o livro novo.³²

³¹ Cf. COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 24.

³² BARTHES, R. COMPAGNON, A. Citado por MIRANDA, W. A memória de Borges. In: MACIEL, M. MARQUES, R. *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: Sette Letras / PósLit-FALE / UFMG, 1997. p. 23-24.

O texto imaginado como um espaço em rede determina uma série de procedimentos que o fazem diferir de uma perspectiva que pensa ser o texto constituído por uma seqüência linear no tempo. Pensar esse texto como superfície permeável é pensar uma via de acesso ao texto da tradição em contraponto ao que Harold Bloom chamou de angústia da influência. De acordo com o crítico, o texto seria sempre um exercício de “tardividade” e a leitura, “a medida do distanciamento, de liberação de um texto com respeito ao seu antecessor. O que interessa são as vicissitudes da influência”.³³

Daí a relação da crítica literária com o pensamento místico judaico. Bloom refere-se, basicamente, à Cabala como uma teoria da escrita e da interpretação, uma encarnação do desejo de diferença.³⁴ A Cabala, como uma teoria da influência, passa a ser vista como um modelo de “influxo benigno” e um “mapa da desapropriação textual” em que:

Interpretar significa revisar, defender contra a influência. Estamos, pois, de volta à formulação gnóstica de que toda leitura e toda escrita constituem uma espécie de guerra defensiva, de que toda leitura é uma des-escrita e toda escrita, uma des-leitura.³⁵

Segundo Bloom, a grande lição que a Cabala pode dar à interpretação contemporânea é que o significado nos textos tardios é sempre errante, assim como os judeus eram um povo errante. O significado erra, como a aflição

³³ Cf. BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 14.

³⁴ Cf. BLOOM, 1991. p. 62.

³⁵ BLOOM, 1991. p. 74.

humana, ou como o pecado, de texto a texto, e, no interior de um texto, de figura a figura. Essa errância é guiada por um desejo e uma necessidade de defesa. A interpretação é defesa, mas, também, o próprio significado é defesa. O significado erra para se proteger da degradação e do extermínio. Bloom lembra que:

Em sua etimologia, “defesa” se refere a “coisas proibidas” e a “proibição”, e podemos conjurar que a defesa poética surge em estreita aliança com as noções de violação e transgressão, essenciais para a apresentação de si de todo novo poeta forte.³⁶

Note-se que esses parâmetros estão alicerçados no significado, na etimologia e nas noções de violação e transgressão, na ruptura, portanto, com a tradição. O novo texto, então, só se daria no tempo da angústia. O termo, ao familiarizar-se com o latim *angustiae* e o alemão *eng*, sugere a idéia do lugar estreito, o que enfatizaria a restrição da respiração. Diferentemente, a estrutura do texto contemporâneo, simbolizada pela letra Aleph, apresentada por Borges, arma-se sobre os sutilíssimos fios de uma rede. O lugar estreito do novo texto, na atualidade, abre-se para infinitas janelas de acesso aos textos sem passar pelo conceito de “tardividade” e a conseqüente angústia ao rever, reescrever ou rasurar o texto primeiro. A partir da visão do Aleph, a leitura/escritura pode ser

³⁶ BLOOM, 1991. p. 92.

concebida como rede ou rizoma em que se poderá *entablar un diálogo con todas las imágenes de Beatriz*.³⁷

Esse “diálogo com todas as imagens de Beatriz” promove um deslocamento da imagem venerada (o texto imóvel da tradição) para a estrutura do rizoma, da estratégia da desterritorialização, metaforizada pela imagem de um falso Aleph que, *por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph*.³⁸

E o narrador dá as suas razões:

Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre el espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zu al-Karnayn, o Alejandro Bicornes de Macedonia. En su cristal se reflejaba el universo entero. Burton menciona otros artificios congéneres – la séptuple copa de Kai Josrú, el espejo que Tárík Benzeyad encontró en una torre (1001 Noches, 272), el espejo que Luciano de Samosata pudo examinar en la luna (Historia Verdadera, I, 26), la lanza specular que el primer libro del Satyricon de Capella atribuye a Júpiter, el espejo universal de Merlin, “redondo y hueco y semejante a un mundo de vidrio” (The Faerie Queene, III, 2,19) – y añade estas curiosas palabras: “Pero los anteriores (además del defecto de no existir) son meros instrumentos de óptica”.³⁹

Através dessa lista, catálogo que embaralha ficção e realidade e a própria noção de catálogo, o narrador acaba por falsear o Aleph, assim como

³⁷ BORGES, *Obras Completas I*. p. 624.

³⁸ BORGES, *Obras Completas I*. p. 627.

³⁹ BORGES, *Obras Completas I*. p. 627.

embaralhou os traços de Beatriz. Dessa forma, Borges acena para a retomada do discurso ao contrapor o olhar com a escrita: *Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.*⁴⁰

Esse algo que resta na transcrição do narrador é uma mudança de perspectiva. Borges, desse modo, instaura a construção literária de um arquivo a partir de vestígios e o Aleph como signo dessa tradição. O paradoxo desse texto é, pois, narrar o que seria a ficção fora dos paradigmas da narrativa que se quer intocável, tradicional. Segue-se a enumeração das maravilhas parciais que o narrador consegue abarcar pela visão e pela linguagem:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó.⁴¹

⁴⁰ BORGES, *Obras Completas I*. p. 625.

⁴¹ BORGES, *Obras Completas I*. p. 625.

Como um ritual, a palavra é celebrada e, na sua repetição, busca-se, sobretudo, saturar seu sentido com sua dispersão e promover o assombro e o inusitado. Segundo Julio Ortega:

O novo recupera assim a tradição, porque se está vendo algo completamente novo no relato, está-se vendo pela primeira vez o mundo através do Aleph no discurso literário implícito. Esta é uma experiência que se abre na tradição: primeiro, porque é uma experiência proposta como mística; segundo, porque a retórica do assombro está em vários discursos, desde o Apocalipse até Rabelais. Retórica do excesso: acumulação do dito sobre o objeto no ato de sua constituição pelo sujeito.⁴²

Esse inconcebível universo, exemplificado imagetivamente pela profusão de retratos de Beatriz, só pode ser vislumbrado falseando e perdendo os traços. Narrar/ler não é só enumerar, memorizar ou contemplar os retratos como o personagem Borges faz, mas, agora, já que o tempo absoluto apresenta-se por restos e fragmentos, lembrar e esquecer, estabelecer conexões com todas as imagens de Beatriz disponíveis no arquivo ou na enciclopédia pessoal do personagem e de cada leitor. A amada morta, cuja memória o narrador carrega consigo, Beatriz Viterbo dos múltiplos retratos; Beatriz de Dante Alighieri e, numa outra perspectiva, *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti povoam essa rede tecida de reminiscências biográficas e literárias.⁴³

⁴² ORTEGA, Julio. La primera letra. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, v. 48, jan / jun., 1987. p. 418.

⁴³ *Beata Beatrix*, 1872, foi pintada por Rossetti como um memorial à sua esposa, que morreu de uma overdose de láudano em 11 de fevereiro de 1862. Iniciada muitos anos antes, a pintura do quadro foi retomada em 1864 e finalizada em 1870. A iconografia dessa pintura é densa e funde experiência pessoal (citações biográficas) do artista com lendas e referências literárias.

Tal como Dante Alighieri e Borges, Rossetti mescla em sua pintura dados biográficos e experiências pessoais a referências literárias. O pai de Rossetti, um exilado napolitano, foi professor de língua italiana no King's College, Londres, por volta de 1831. Sua mãe também era de origem italiana. Tal como Borges, cuja ascendência inglesa o faz conviver com os clássicos literários na biblioteca do pai, Rossetti convive com a duplicidade lingüística: o inglês e o italiano.

Ao receber o nome de Dante, numa inegável homenagem ao poeta italiano, Rossetti irá continuar em outras tantas citações esse lastro com a tradição européia. O pintor e poeta encontrou em Elizabeth Eleanor Siddal, uma antiga assistente, a esposa e a modelo de muitas de suas pinturas. Com sua morte, em 1860, termina o célebre quadro *Beata Beatrix* numa espécie de monumento à amada morta.⁴⁴ Assim como em Dante Alighieri e como em Borges, Rossetti se inscreve numa tradição de artistas que constroem, a partir da morte da mulher amada, um monumento-homenagem — que prolifera através das inúmeras versões, tanto da pintura de Rossetti, como dos vários retratos de Beatriz Viterbo, em Borges.

Borges, no entanto, ao falsear e multiplicar, segundo o repertório de cada leitor, a imagem de Beatriz através da visão do Aleph, insinua uma outra abordagem textual e redefine o lugar do leitor e do narrador. Se, no conto, a linearidade não pode ser abolida para que não se perca o fio da meada narrativa,

⁴⁴ Disponível em < <http://www.speel.demon.co.uk/artists/Rossetti.htm> >. Acessado em 10/9/99.

nos deslocamentos das imagens de Beatriz, a noção de leitura é rearranjada em espaços nômades: *En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería.*⁴⁵

A imagem do nômade, do estrangeiro, parece espelhar esse leitor/viajante no texto contemporâneo. Ao abrir mão de tudo o que é estabelecido e territorializado, o nômade não fixa residência e, dessa forma, não compartilha das amarras de um saber absoluto, mas constrói novos e inusitados sentidos. A partir desse ponto de vista, nota-se a necessidade de estabelecer vínculos com “forasteiros”, com estrangeiros, para a construção do sentido. Esses elementos estrangeiros no texto *para todo lo que sea albañilería* são acionados pela intervenção da memória pessoal do leitor que, ao deparar com o sentido errante do texto, fixa-o, por um momento, num nó, num ponto de contato e referência com uma leitura ou experiência anterior. Leitura e escritura se encontram nesse espaço em que o provisório e o múltiplo permeiam as entradas do texto/rede, em caminhos que se bifurcam e multiplicam rastros e vestígios de uma memória que se perde e se fabrica, que se recria e se falsifica.

A letra Aleph que, no relato, é descrita como uma pequena esfera, um objeto fantástico que se materializa em um porão, é a primeira letra do alfabeto hebraico e, na Cabala, é a que representa a divindade e pertence à tradição judaica. Mas, no texto, adquire outras funções. O ato de ler/escrever a tradição,

⁴⁵ BORGES, *Obras Completas I*, p. 628.

simbolizado pela letra Aleph, segundo a literatura de Borges, não diz respeito a uma experiência religiosa, mas a uma experiência literária que especula com a tradição mística do Aleph. Desse modo, Borges efetua uma crítica à linguagem e, ao mesmo tempo, propõe a reescrita dessa tradição pela ironia, pelo jogo, pelo paradoxo, ou seja, pela recodificação dos materiais que são subtraídos dessa tradição e ressignificados em outro contexto.

Em “El Zahir”, (em árabe: notório, visível; um nome de Deus, o inominável),⁴⁶ Borges, ao repetir o motivo da morte da mulher amada e o surgimento de um objeto mágico, também efetua essa recodificação. No conto, na madrugada do velório de Teodelina Villar, o personagem Borges recebe de troco uma moeda de vinte centavos, o “Zahir”. Essa simples moeda, no entanto, produz no escritor-narrador uma profusão de pensamentos delirantes e caleidoscópicos que colocam em questionamento sua identidade e sua sanidade: *no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar, y acaso referir, lo ocurrido. Aún, siquiera parcialmente, soy Borges.*⁴⁷

Essa moeda se multiplica em imagens: um tigre em Guzerat, um cego numa mesquita em Java, um astrolábio na Pérsia, uma pequena bússola em Mahdi, um veio de mármore numa mesquita em Córdoba, o fundo de um poço entre os judeus de Tetuan. Maravilhosas e dispersas, essas imagens prefiguram o Zahir como um objeto infinito. Cada uma delas carrega uma narrativa que se

⁴⁶ Cf. MANGO, Edmundo Gómez. Duelo, oximorón y objetos mágicos en la narrativa de Borges. In: *Río de La Plata, Cultura 2: Realidad e Idealidad*. Santo Domingo: CELCIRP - Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de La Plata, 1986. p. 83.

⁴⁷ BORGES, *Obras Completas I*. p. 589.

articula de modo inusitado com a outra, num jogo de espelhos típico da narrativa borgiana. Outro objeto proliferante é Teodelina. Assim como Beatriz do conto “El Aleph”, Teodelina está morta e sua memória é evocada através de seus retratos que se condensam na mulher-cadáver.

Segundo o narrador, eles enchiam revistas mundanas e essa abundância contribuiu, talvez, para que a julgassem muito bonita. A ilusão provocada pela proliferação de retratos e poses, não sem ironia, compõe o perfil da mulher que se está velando. Nos velórios, garante o narrador, o progresso da decomposição faz com que o morto recupere, paradoxalmente, suas faces anteriores. O processo de decomposição assinalado alia-se a uma irônica comparação:

Los hebreos y los chinos codificaron todas las circunstancias humanas; en la Mishnah se lee que, iniciado el crepúsculo del sábado, un sastre no debe salir a la calle con una aguja; en el Libro de los Ritos que un huésped, al recibir la primera copa, debe tomar un aire grave y, al recibir la segunda, un aire respetuoso y feliz. Análogo, pero más minucioso, era el rigor que se exigía Teodelina Villar. Buscaba, como el adepto de Confucio o el talmudista, la irreprochable corrección de cada acto, pero su empeño era más admirable y más duro, porque las normas de su credo no eran eternas, sino que se plegaban a los azares de París o de Hollywood.⁴⁸

Os procedimentos dessa explicação do narrador, aproximando e nivelando hebreus e chineses — célebres pelas estratégias milenares de preservação da memória e dos ritos nela ancorados — à fútil Teodolina — que se

⁴⁸ BORGES, *Obras Completas I*. p. 589.

exibe através de artificios e da qual só restam o corpo, que se deteriora, e as fotografias estampadas em revistas da moda — criam um perverso efeito irônico.

Toda moeda se define por suas duas caras, verso e reverso. Na descrição de Borges, ambas as faces da moeda sugerem o enigma: o verso, pela ausência da representação da *cara*, do símbolo ou imagem em nome do qual a moeda foi emitida, e o reverso, pelas marcas feitas por um instrumento não definido, navalha ou canivete. Sobram as letras N e T, como restos do que poderia ter sido a palavra “centavos”.

Da mesma maneira, as duas caras de Teodelina são apresentadas no texto: a mulher que se multiplica em retratos, em anúncios de cremes e de automóveis e que é enganada pelo vendedor de chapéus, com objetos cilíndricos garantindo ser a última moda em Paris. A instável Teodelina que ensaia contínuas metamorfoses no corte e na cor dos cabelos, sempre diversos; e a outra mulher, a mulher morta. A morta, paradoxalmente, recupera, pelo olhar do narrador, uma imagem jovem. O cadáver rejuvenesce diante de seus olhos e apresenta versões de seu passado, de sua história.

Quando a face de Teodelina encerra, magicamente, a beleza e a juventude, o personagem Borges parte. Para manter memorizada essa versão idealizada do rosto da amada, dá-se o encontro do objeto mágico marcado pela perda da mulher que se deseja conservar e que desdenha da morte:

Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros de Judas; en las dracmas de

la cortesana Laís; en la antigua moneda que ofreció uno de los durmientes de Éfeso; en las claras monedas del hechicero de las 1001 Noches, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusi devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopold Bloom; en el luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI.⁴⁹

A enumeração das moedas remete, como a letra Aleph, a uma infinidade de narrativas. O Zahir é um outro momento de proliferação textual. Tanto um como outro geram uma rede de associações literárias, históricas, míticas, fictícias em torno desses motivos. A perda irreparável das experiências únicas, dos relatos individuais, das narrativas insubstituíveis que geralmente acompanham o enlutado ou o melancólico, é substituída pelo Aleph ou pelo Zahir — objetos que promovem associações, estabelecem contigüidades, constituem relações, substituições e operações de intercâmbio. Teodelina/Beatriz parecem desaparecer por entre esse tesouro de moedas e Alephs. A posse desses objetos simbólicos é diretamente proporcional à perda das amadas.⁵⁰

Assim, o objeto perdido que forma esse arquivo que precisa ser esquecido, sob a manifestação do objeto adquirido, se constitui em um outro

⁴⁹ BORGES, *Obras Completas I*. p. 590.

⁵⁰ Em 1999, a fim de se comemorar o centenário de nascimento de Borges, Josefina Delgado organizou um livro de contos intitulado *Escritos sobre Borges*. Esse projeto contou com a participação de vários escritores argentinos contemporâneos que reescreveram alguns contos célebres do escritor. Isidoro Blainsten responsabilizou-se pela escrita de “El Aleph”, recriando-o no conto “Beatriz querida”. Maria Granata, por sua vez, reescreveu “El Zahir”, dando ao seu texto, especularmente, o mesmo nome. Ver: DELGADO, Josefina. (Org.). *Escritos sobre Borges*. Buenos Aires: Planeta, 1999.

arquivo em que a morte, prefigurada na amada morta (tanto Beatriz como Teodelina), é agora tempo imaginário e espaço disponível, repertório de imagens e desejos futuros que podem até vir a constituir um outro arquivo numa galeria de arte em Buenos Aires.

1.3 UM ALEPH PARA BORGES: JOSEPH KOSUTH

Em 1991, o artista plástico norte-americano Joseph Kosuth foi convidado a prestar uma homenagem ao escritor argentino Jorge Luis Borges. Esse convite deu continuidade a uma série de trabalhos que reverenciavam celebridades como Walter Benjamin e J. F. Champollion. Nesse mesmo ano, o trabalho de Kosuth, inaugurado na Galeria Ruth Benzacar em Buenos Aires e intitulado *Un Aleph, Ex Libris (para J. L. B.)*, constituiu-se numa parte integrante de uma série de outros *Ex Libris* caracterizados como uma categoria de arte que se constrói a partir de fragmentos, imagens e textos alheios. Ao usar a linguagem como matéria — verbetes de um dicionário ou citações de textos — Kosuth filia-se aos construtores de Alephs, arquivos e bibliotecas imaginárias, tal como Borges. O encontro de ambos numa exposição em que a letra recortada, ressignificada em outro contexto se oferecem ao olhar do leitor/espectador, foi, então, inevitável.

Intitular a série de homenagens a escritores de *Ex Libris* (livros pertencentes a...), afirma Melendi:

alude tanto à fórmula que se inscreve nos livros para marcar posseção, quanto às pequenas estampas, geralmente alegóricas, que, com o nome do dono, se colam na primeira folha do livro. Assim, *Un Aleph, Ex Libris (para J. L. B.)*, *Ex Libris Columbus (for W. B.)* ou *Ex Libris J. F. Champollion* (Figeac) são ex-libris, (citações) dos livros de Kosuth, mas também podem ser relidos como alegorias das obras de Jorge Luis Borges, Walter Benjamin ou Jean François Champollion. De alguma maneira, os *Ex Libris* também se constituem como monumentos levantados em memória dos escritores.⁵¹

O Aleph de Kosuth surge do encontro de, no mínimo, dois textos: a história de Don Yllán de Toledo, narrada por Juan Manuel, em 1335 — texto medieval, extraído de *El Libro de los Ejemplos*, conhecido como *El Conde Lucanor* ou *Libro de Patronio*, constituído por uma série de contos escritos em Castela —, e o relato de *El Brujo Postergado*, reescrito por Borges em *Historia Universal de la Infamia*. Ambos, reinvenções e apropriações dos relatos contidos no livro árabe *Las Cuarenta Mañanas y las Cuarenta Noches*.⁵²

Para Maria Kodama, na introdução ao catálogo da exposição de Kosuth, Borges, com seu cuidado extremo na redação de seus contos e poemas, com o equilíbrio de suas estruturas lingüísticas, com sua erudição, que parte de um interesse pelas etimologias, enriqueceu e levou a literatura a um ponto de inter-relação entre diferentes disciplinas e autores.⁵³

⁵¹ MELENDI, Maria Angélica. *A Imagem Cega: arte, texto e política na América Latina*. Faculdade de Letras / UFMG, 1998. p. 99-109: Território de Joseph Kosuth: o construtor de alephs. (Tese de doutorado)

⁵² Cf. MELENDI, 1998. p. 102-103.

⁵³ Cf. BORGES, Maria Kodama de. Introducción. In: *Un Aleph. Ex Libris (para J. L. B.)*. Buenos Aires: Ruth Benzacar Ediciones, 1991. p. 12.

Uma dessas inter-relações provocou no olhar de Kosuth um outro Aleph. O artista, ao desdobrar os relatos medievais, contrapondo-os a fragmentos do conto de Borges, inscreve-se numa tradição de autores e artistas arquivistas. Estes concebem a tradição como um arquivo de bens culturais que deve ser continuamente acessado, desordenado e saqueado. O produto desse saque configuraria um outro arquivo que seria, de acordo com as escolhas dos artistas e escritores, ordenado e rearranjado em outro espaço.

Se o Aleph é um ponto do espaço de onde se pode ver todo o mundo, uma hiper-biblioteca ou um hiperarquivo onde o passado, o presente e o futuro podem ser vistos de qualquer lugar e em qualquer época, até o infinito, Kosuth propõe o encontro de certos textos em uma parede de uma galeria. Ao se apropriar dos relatos, de fragmentos do arquivo da tradição literária, o que inclui os textos medievais e Borges, o artista cria sua própria versão dos relatos e recria, no espaço da galeria, um outro arquivo, uma outra biblioteca. Esse arquivo ou biblioteca, composto de textos alheios, altera os textos em que foram efetuados os recortes. Dessa forma, as citações, as referências, as repetições e as alusões, embora remetam ao arquivo da tradição, não o fazem como um texto absoluto, mas como memória possível de ser recortada e rearranjada.

Maurice Blanchot, em *O Livro Por Vir*, ao refletir sobre o Aleph como um infinito literário, assinala que, para Borges, homem essencialmente literário, o livro, a princípio, é o mundo e o mundo é um livro. Assim, “o mundo e o livro

reenviam-se eternamente e infinitamente as suas imagens reflectidas”.⁵⁴ Este poder indefinido de espelhamento, assegura, será tudo o que é encontrado, na vertigem, no fundo do desejo de compreender.⁵⁵

Já para o crítico Miguel Briante, a idéia de arquivo e biblioteca corresponderia, em Borges, à idéia da linguagem. Kosuth atravessa essa linguagem lúdica de Borges e os dois usam, a seu modo,

sucessivos dicionários, enciclopédias, signos em que a palavra deixa, neste lugar do vasto universo que precipita, e não pode abarcar, o Aleph. Um Aleph cujo conteúdo só pode ser insinuado, sugerido por fragmentos, por imagens parciais, por uma enumeração rítmica dos materiais do universo em todas as suas dimensões de tempo e espaço.⁵⁶

A partir desse ponto — o uso de fragmentos de textos e a confecção de novas versões — o trabalho de arquivista de Kosuth se encontra com a prática literária de Borges. Tal encontro se basearia numa espécie de estratégia semelhante de construção, marcada, sobretudo, pelo uso da tautologia.

Muito além do sentido restrito do dicionário, que possui no verbete o sentido de repetição inútil e viciosa, a tautologia aferida no trabalho de Kosuth, segundo Briante, pode ser vista como a que Vladimir Jankélevitch, em seu

⁵⁴ Cf. BLANCHOT, M. *O Livro Por Vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'água, 1984. p. 104.

⁵⁵ Cf. RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 20. Para Monegal, um dos aspectos centrais do jogo literário de Borges, descoberto por Blanchot, foi a concepção da idéia de infinito como prática literária.

⁵⁶ Cf. BRIANTE, Miguel. Una cita con Borges. In: *Un Aleph, Ex Libris (para J. L. B.)*. Buenos Aires: Ruth Benzacar Ediciones, 1991. p. 30.

Tratado de las Virtudes, assinala sobre o uso desse recurso de linguagem, ou seja, existe uma verdade no uso da tautologia que é a vitória de uma existência sobre as essências.⁵⁷

A tautologia e as repetições tornam-se, nesses autores, uma prática arquivística de construção textual que se inscreve como suplemento às obras precursoras. Ao promover a sobrevivência de fragmentos alheios em contextos distintos, possibilita também uma reflexão sobre os mecanismos de criação artística e literária na contemporaneidade. Em alguns textos de Borges, a tautologia e a criação estão em especial confluência. Dois deles: “Del Rigor en la Ciencia”, que apresenta a construção de mapas descomunais por cartógrafos que intentaram fazer coincidir ponto por ponto o império, e a sua representação, e “Pierre Menard, Autor del Quijote”, que tentou escrever *Don Quijote* tal qual é, sem diferir em uma só vírgula ou palavra, conferem ao trabalho, não só uma repetição, mas uma reflexão, não sem ironia, dos mecanismos de sua criação.

Eneida Maria de Souza, em “Um estilo, um Aleph”, afirma que da prática de se inscrever no texto de forma autobiográfica (a cegueira de Borges, especificamente), através de construções metafóricas entre a obra e a vida, utilizando temas como a noite, a biblioteca, o livro e o ofício de escrever, “nasce um cultivo da repetição poética de séries combinatórias que tendem a reincidir, de maneira diferente, em vários momentos de sua obra”. Nesse processo de se inscrever e de se repetir, convive, segundo a autora, a questão da redução

⁵⁷ Cf. BRIANTE, 1991, p. 34.

geométrica obtida pela miniatura da imagem: um esgotamento da repetição. A partir desse ponto de vista, “o tema da cegueira transforma-se em poética do fragmento, do *aleph*, do suplemento e do crepúsculo, além de aspirar imaginariamente à plenitude da visão totalizante do universo”.⁵⁸

Outra característica aliada à tautologia que os críticos apontam na obra de Kosuth e que Miguel Briante associa à de Borges é a taxonomia. Essa palavra de origem grega pode ter como sinônimo ou desdobramento as idéias de “ordenação”, “lei” e “classificação”. O que poderia ser chamado de tautologia ou taxonomia presente nos trabalhos de Borges e Kosuth é, porém, uma desconstrução do sentido científico desses verbetes. Tal desconstrução se dá de infinitas formas, entre elas, no arrolar caótico de seres, coisas, formas ou na perda, imaginação e falsificação desses verbetes, uma possibilidade de desfazer a ordem do arquivo da tradição e rearranjá-lo em outro espaço/tempo e sob outra perspectiva. Em Borges, pode-se aferir tal desconstrução a partir da citação de Foucault nas primeiras linhas de *As palavras e as coisas*.⁵⁹ A divisão do universo em categorias, gêneros e espécies desconstrói essas mesmas fórmulas. Segundo Foucault,

Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem nossa idade e nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os

⁵⁸ Cf. SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 41–72: Um estilo, um Aleph.

⁵⁹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 9.

planos que tornam sensata para nós a profusão de seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do mesmo e do Outro.⁶⁰

O que assombra Foucault e o perturba, a ponto de provocar uma desestabilização do que era familiar e lançar o filósofo no vacilante mundo daquilo que é o Outro e o estranho, é um arrolamento presente no conto/ensaio “El Idioma Analítico de John Wilkins”.⁶¹ Nesse texto, Borges desenvolve uma insondável afirmativa: *no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo.*⁶²

Silviano Santiago, em “A ameaça do Lobisomem”, lembra essas páginas introdutórias de *As palavras e as coisas*, destacando que a enciclopédia chinesa e sua classificação divergente da ordem instituída duplica antigas leituras européias das culturas colonizadas e acabam sendo responsáveis por uma das mais canônicas leituras do escritor argentino porque reencenam e reafirmam o teor exótico e estranho para a condição latino-americana.⁶³

De acordo com o texto de Borges, as palavras do idioma analítico idealizado por John Wilkins não são torpes nem signos arbitrários, mas cada uma das letras que o integram é significativa tal qual as palavras que compõem a Sagrada Escritura para os cabalistas.

⁶⁰ FOUCAULT, 1999. p. 9.

⁶¹ BORGES, *Obras Completas II*. p. 84-87.

⁶² BORGES, *Obras Completas II*. p. 86.

⁶³ Cf. SANTIAGO, Silviano. A ameaça do Lobisomem. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. n. 4, Rio de Janeiro: Abralic, 1991. p. 31-44.

Esse idioma participa da natureza do Aleph na medida em que se configura como uma “chave universal” e “uma enciclopédia secreta”, as quais comportam todas as possibilidades narrativas de catalogação e classificação. O arrolamento dos animais em “El Idioma Analítico de John Wilkins” aproxima-se, pois, ao das visões do personagem Borges no conto “El Aleph”. O absurdo e o cômico que provocam o riso europeu de Foucault passam, sobretudo, pela arbitrariedade dessas categorias e também dessas formas de arrolamento:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluídos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas.⁶⁴

De forma análoga, em “El Aleph”, o personagem diante do objeto mágico lista as imagens que se multiplicam diante de seus olhos:

Vi el populoso mar, vi el Alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó.⁶⁵

⁶⁴ BORGES, *Obras Completas II*. p. 86.

⁶⁵ BORGES, *Obras Completas I*. p. 625.

A enumeração recorre, em um crescendo, à geografia, aos livros e até às intimidades da mulher amada e perdida. Ao final dessa viagem caótica, em que se desestabilizam todos os saberes contidos no arquivo da tradição, ao deparar com sua própria imagem, Borges propõe um final inesperado: entre as imagens do Aleph estaria também a imagem do rosto do leitor: *vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré.*⁶⁶

Rostos, vísceras, vertigem e pranto acompanham a inscrição do leitor nesse emaranhado de fragmentos de textos, imagens e objetos que são encenados na memória do narrador. No entanto, ele não perde de vista a construção da narrativa e faz referência ao destinatário (o leitor eventual) desse rizoma, desse texto sem-fim em que se encontram olhos e olhares de narrador e leitor entre os labirintos da escrita.

Desse modo, é possível concluir que Borges utiliza o signo judaico, a letra Aleph, especificamente, para desconstruir um sistema literário herdado que consistiria na tradição literária e cultural. Ao propor a mudança de perspectiva, do arquivo sistemático e hierárquico, para o arquivo aberto, construído a partir de vestígios e ruínas, o escritor empreende uma prática literária que desloca o sentido adestrado e promove uma reinscrição do sujeito na ordem do arquivo, possibilitando seu remanejamento e sua ressignificação em outros contextos para onde é deslocado.

⁶⁶ BORGES, *Obras Completas I*. p. 626.

Para Emir Rodríguez Monegal, essa prática literária de Borges está armada como “um bloco de extraordinárias ficções ante a crítica que deve estabelecer o diálogo de textos”.⁶⁷ No entanto, o que se percebe é que o texto borgiano, ao utilizar o signo da letra hebraica, propõe não um conjunto de textos como um bloco, mas como uma rede que possibilita múltiplas vias de entrada, de conexões e de caminhos para outros textos. A especificidade dessa rede não a coloca somente à disposição de uma crítica especializada, mas a inscreve no universo do leitor que não precisa percorrer de forma sintagmática todos os textos citados, rasurados e recortados, mas vislumbrá-los por meio dos nós que são produzidos pela leitura.

De forma semelhante à de Rodríguez Monegal, Saúl Sosnowski reconhece em Borges “uma desordem maior que a que podemos vislumbrar”. No que se refere à utilização dos signos judaicos, afirma que o texto borgiano se constitui a partir de uma relação do texto precursor com o Texto Sagrado. Isso, certamente, aproximaria Borges da prática literária tradicional. Ao contrário, verifica-se que, ao considerar o estatuto do texto como superfície e sem hierarquias, a aproximação aos textos judaicos dá-se por semelhança de procedimento, na medida em que reescreve, comenta, traduz e reelabora a tradição. Para Borges, então, o Aleph não é a possibilidade de o leitor alcançar o Todo, — o corpo perene — mas as infinitas, falsas e artificiosas formas de se imaginar ou vislumbrar os vestígios de uma tradição que jazem como os corpos

⁶⁷ Cf. RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980. p.180-181.

das personagens femininas dos contos analisados, ou seja, inacessíveis em sua integridade e em constante metamorfose.

CAPÍTULO 2

PALAVRA

2.1 OS FAZEDORES DE GOLENS

Quem pode dizer que sabe algo sobre o Golem? (...) Relegá-lo ao reino da lenda até que um dia algo acontece em uma rua que, de repente, o ressuscita.

Gustav Meyrink

Na tradição judaica, a palavra hebraica *golem* designa algo sem forma e imperfeito. O dicionário, na tentativa de defini-la, faz o vocábulo proliferar em outros tantos significados, matéria disforme, massa amorfa, pessoa desajeitada; larva, pupa, embrião; casulo; robô; ignorante, estúpido; autômato legendário de barro ao qual foi soprada a vida através de nomes sagrados; matéria bruta.¹

Nas Escrituras, o vocábulo aparece uma única vez no livro dos Salmos no verso “Teus olhos viam o meu embrião”.² Sua acepção enquanto substância sem forma aparece na filosofia judaica a partir da Idade Média. Certa lenda talmúdica faz referência a Adão como um Golem, um corpo sem alma. O motivo, tal como aparece nas lendas medievais, origina-se em lendas existentes no *Talmude*.³ Nelas,

¹ Cf. BEREZIN, Rivka. *Dicionário Hebraico-Português*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 75.

² BÍBLIA de Jerusalém. A.T. *Salmo*. São Paulo: 1973. cap.139, ver. 16. p. 1103. Nota: “O salmista medita sobre a onisciência divina: Deus conhece o homem e seu destino antes mesmo do seu nascimento”.

³ *Talmude* (do hebraico: estudo, instrução). Conjunto de leis civis e religiosas judaicas, incluindo comentários da *Torá* (Pentateuco). Consiste de uma codificação das leis, chamada de *Mishná*, e um comentário da *Mishná*, chamado de *Guemará*. O material do Talmude, que concerne a decisões por estudiosos sobre questões de disputas legais, é conhecido como *Halachá*. A parte que se refere a lendas, anedotas que são usadas para ilustrar a lei tradicional é chamada de *Hagadá*.

narra-se a criação de um homem ou outra criatura (geralmente um novilho) por meios artificiosos.⁴

A mais célebre versão é a do Golem de Praga. No centro da cidade velha, entre a praça do Relógio dos Doze Apóstolos e a Ponte Carlos, situa-se, hoje, um dos pontos turísticos mais atraentes da metrópole: o coração do antigo bairro judaico, o cemitério e a sinagoga Alterneuer, construída no século XIII, ainda em funcionamento, além de museus e templos que testemunham a presença judaica até os anos da Segunda Guerra.

Esse circuito histórico, com suas ruelas, passagens e galerias, abriga a fascinante lenda do Golem: uma narrativa sobre a construção de um gigante semi-humano, criado por uma fórmula mágica conhecida apenas por poucos mestres, que se configura como um desafio ao poder divino de criação dos homens e do mundo. Roubar dos deuses o poder de gerar vida constitui um tema recorrente de inúmeros mitos, desde Prometeu até os cientistas contemporâneos com suas experiências genéticas, passando pelos magos, alquimistas, filósofos e cabalistas.

Conta-se que, quando o gueto de Praga estava sendo saqueado, as mulheres violadas e as crianças queimadas, o rabino Judá Leon (1525 – 1609), matemático, cabalista e talmudista — conhecido como o *Maharal* de Praga, cujo

⁴ Cf. RUBINSTEIN, Zipora. El Golem: re-escritura de uma lenda judaica. In: *Boletim Bibliográfico* – Biblioteca Mário de Andrade. São Paulo, v.45, n.1-4, p. 111-133, jan. / dez. 1984.

túmulo pode ser ainda visitado no antigo cemitério⁵ — moldou um grande boneco de argila em forma humana. Ao assoprar nas suas narinas, ele começou a se mover. Então, o rabino sussurrou no ouvido da criatura uma palavra mágica e escreveu na testa (algumas versões dizem que a escrita foi na mão ou num papel introduzido na boca) do Golem a palavra hebraica *'emet*, que significa verdade. Alguns relatos afirmam que a palavra escrita e assoprada pelo rabino é o Nome misterioso de Deus. Segundo um dito talmúdico, esse selo de Deus seria a Verdade.

O Golem, então, saiu do gueto e atacou os agressores, massacrando-os. A partir desse ponto, há inúmeras variações da lenda. Uma afirma que o Golem, aspirando a ser homem, apaixona-se pela filha do rabino e este, temeroso dessa união, decide destruí-lo; outra assinala o caráter torpe do Golem, o descontrole que sua impossibilidade de aprender provoca e a conseqüente necessidade de fazê-lo desaparecer. Seja qual for a razão, o Golem se apresenta na lenda como uma ameaça aos homens e por eles deve ser destruído.

A criação passa pelo caráter de escultor do rabino — que espelha o ato de Deus ao criar o homem do barro e lhe soprar o fôlego da vida — e a escrita da Palavra na testa (a inteligência, o intelecto) ou na mão (o poder, a força). No momento em que esse homúnculo é desnecessário ou intenta ascender a um lugar que não lhe pertence, ele é, então, sob subterfúgios, eliminado. O rabino, mediante

⁵ Os visitantes, ainda hoje, em reconhecimento dos poderes do rabino, anotam pedidos em minúsculos papezinhos enrolados e colocados nas frestas das pedras de sua lápide, como no Muro das Lamentações, em Jerusalém.

artifício e repetição de fórmulas mágicas, apaga da palavra *'emet* (Verdade) a letra Aleph, na transliteração, o sinal (‘) que indica a aspiração da letra hebraica que representa o vento, o fôlego da vida. Ao se apagar a letra, o som aspirado do Aleph, desaparece o som vocálico do “e” - a palavra *'emet*: “verdade” torna-se *met*, “morto”.

Quando a letra Aleph é apagada da inscrição no Golem, este volta a se tornar uma massa informe de argila sem vida. O poder mágico da escrita sobre a matéria inerte corresponderia à Criação que, aspirando à Verdade é, no entanto, falha e imperfeita. A necessidade de destruição do Golem parte, pois, de um temor do criador em face de uma criatura que lhe afronta o poder e a autoridade. Soma-se isso a noção de catástrofe prenunciada pelos mistérios da vida artificial e o perigo do seu descontrole. O caráter de falibilidade e mortalidade da criatura espelha, assim, as incompletudes tanto do homem quanto da escrita. Na palavra *'emet*, verdade, a morte já se anuncia. O jogo com as letras e as palavras, bem como as combinações e os remanejamentos do alfabeto identificam, portanto, essa idéia da criação e seu caráter de imperfeição. Toda criação, afirma essa desconstrução do Golem, está sujeita a erros de cálculos, falhas de projeto, execução falha. Nesse erro, nessa falha essencial, é que a monstruosidade sinistra da criatura se insinua.⁶

Em Praga, tantas vezes percorrida por Kafka, o Golem é um ícone que se multiplica desde as mais sofisticadas galerias de arte até os suvenires vendidos nas

ruas do antigo gueto. São miniaturas, quadrinhos e postais que, se por um lado, popularizam e banalizam a lenda, de uma certa forma, por outro, oferecem um pedaço da história judaica de Praga aos turistas.

Uma versão corrente no Brasil é a de Isaac Bashevis Singer.⁷ *O Golem* foi originalmente escrito como romance de folhetim no diário iídiche norte-americano *Jewish Daily Forward*, em 1969. Nessa época, Singer era um colaborador ainda desconhecido da imprensa judaica e recém-imigrado da Polônia. A dedicatória do romance é uma espécie de libelo que acompanha a versão da lenda:

Dedico este livro aos oprimidos e perseguidos onde quer que estejam, jovens e velhos, judeus e não judeus, na esperança contra esperança de que o tempo das falsas acusações e decretos maliciosos há de cessar um dia.⁸

O *Golem* de Singer reflete um apelo contra as injustiças e a corrupção como uma espécie de fábula contemporânea. Na história, o *Maharal* de Praga teria concebido a criatura para salvar, de um complô entre um nobre desonesto e um juiz corrupto, toda a comunidade, depois de acusarem um dos seus membros de raptar uma criança cristã para utilizar seu sangue no preparo das *matzot*.⁹

O chamado “crime ritual” foi uma das mais contundentes injúrias anti-semitas da Idade Média. Segundo Jean Delumeau, os judeus seriam a própria

⁶ Cf. NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1998. p. 96.

⁷ SINGER, Isaac Bashevis. *O Golem*. Trad. e notas Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1992.

⁸ SINGER, 1992. p. 4.

⁹ *Matzot*: pães ázimos, sem fermento, não levedado, que se come na festa judaica de *Pessach*, a celebração da libertação dos hebreus da escravidão dos egípcios.

imagem do outro, do estrangeiro incompreensível e obstinado em uma religião, dos comportamentos, de um estilo de vida diferente daqueles da comunidade que os recebe. O temor aos judeus se situou, sobretudo, no nível religioso.¹⁰

Delumeau lembra que acusações de profanações e assassinatos rituais foram o resultado de dois motivos principais que alimentaram o antijudaísmo: a acusação de usura — vinda do povo miúdo e do meio dos comerciantes —, e a de deicídio — inventada e incansavelmente repetida pela Igreja, que admitia como evidência a responsabilidade coletiva do povo que crucificara Jesus.¹¹

Essa acusação amplificou-se desde as cruzadas até o século XVII, invadindo o teatro, a iconografia, os sermões e os catecismos, dando ao antijudaísmo econômico uma justificação teórica e religiosa. Povo errante (como castigo pela morte de Jesus, nascendo daqui a lenda do “Judeu Errante”),¹² os judeus continuariam a querer matar o Cristo; por isso, transpassariam as hóstias e espalhariam no chão o santo líquido do cálice. Daí, condenações à morte, procissões expiatórias, expulsão dos judeus, instituição da celebração do *Corpus Christi*, do

¹⁰ Cf. DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300 – 1800*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 278-279.

¹¹ Cf. DELUMEAU, 1993. p. 292.

¹² A lenda do Judeu Errante é uma narrativa de teor anti-semita que relata a história do remendão Ashverus que, ao recusar um copo de água a Cristo rumo ao Calvário, recebe deste um castigo exemplar: errar pela terra sem morrer até o fim dos tempos. A imortalidade — desejo de todo ser humano — seria, pois, para o judeu, um castigo. Cf. QUEIROZ, Maria José de. *Refrações no tempo: tempo histórico, tempo literário*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 169-183: O judeu errante.

santo sacramento; criação de oratórios no lugar de sinagogas onde as hóstias teriam sido apunhaladas e construção, para conservar essas hóstias, de capelas votivas.

Uma notável representação artística desse sacrilégio, segundo Delumeau, se encontra em Urbino (Itália) e foi pintada por Paolo Uccello (1397 – 1475):

Os painéis sucessivos de seu *Milagre da Hóstia* mostram um prestador israelita comprando a hóstia de uma mulher endividada, seus vãos esforços para queimá-la, as miraculosas manifestações do pão consagrado que se põe a sangrar, a chegada dos soldados e o suplício do culpado. Ora, esse ciclo foi executado em 1468 a pedido da confraria local do Santo Sacramento.¹³

O assassinato ritual compõe, com a acusação de profanação das hóstias, uma bárbara manifestação de medo. No primeiro caso, o cristão, geralmente uma criança, que seria condenado à morte pelos judeus, seria a própria imagem de Jesus. Razão pela qual essa execução é, quase sempre, imaginada como uma crucificação.

O antijudaísmo dos cruzados do Ocidente tornava a vida intolerável para as comunidades judaicas. Foi nessa condição de perseguição e morte que floresceu a Cabala — uma tentativa de dar a Deus uma interpretação mística e simbólica. Essa disciplina esotérica, passada de mestre a discípulo, pode ser traduzida por “tradição herdada”. O Deus da Cabala apoderou-se da imaginação judaica de uma maneira que o Deus dos filósofos jamais fez. Os cabalistas tentavam penetrar na vida interior de Deus e na consciência humana, em vez de especular racionalmente sobre a

¹³ DELUMEAU, 1993, p. 294.

natureza de Deus e os problemas metafísicos de sua relação com o mundo. Por isso, desenvolveram sua própria mitologia para explorar um novo reino da consciência religiosa ao idealizarem um método simbólico de ler a escritura e, assim, imaginar um processo pelo qual o Deus oculto (*Ein Soph*) se faria conhecido à humanidade.¹⁴

O *Ein Soph*, segundo a crença dos místicos judeus, poderia se manifestar sob dez diferentes aspectos ou *Sefirot* (emanações) da realidade divina que flui da sua essência incognoscível. Cada *Sefirah* representa um estágio da revelação do *Ein Soph*, possuindo cada uma um nome simbólico. A exegese cabalista faz cada palavra da Bíblia referir-se a uma ou outra das *Sefirot*. Cada versículo descreve um acontecimento ou fenômeno que tem sua contrapartida na vida interior do próprio Deus. As dez *Sefirot* são, ao mesmo tempo, os nomes que Deus concedeu a si próprio e os meios pelos quais Ele criou o mundo. Juntos, esses nomes formam um único e desconhecido Nome.

O mais importante dos primeiros textos místicos judeus é o *Sefer Yetzirah* (*O Livro da Criação*), escrito, segundo Gershom Scholem, em algum momento entre o terceiro e o sexto séculos. Nele, não se tenta descrever realisticamente o processo divino da criação. A narrativa é nitidamente simbólica: Deus criando o mundo por meio da linguagem, como se estivesse escrevendo um livro. Com a queda do homem, o pecado, a transgressão da ordem divina, a linguagem foi

¹⁴ Cf. ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de Busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 248-249.

transformada e codificada e a mensagem da criação não é mais clara. Cada letra do alfabeto hebraico recebeu um valor numérico e, ao combinar as letras com os números sagrados, rearranjando-os em intermináveis configurações, o místico ambicionava livrar-se das conotações habituais das palavras e recuperar a linguagem criadora original. O objetivo dessa decodificação/codificação era contornar o intelecto e lembrar aos judeus que nenhuma palavra ou conceito podia representar a realidade designada pelo Nome.¹⁵

Para Scholem, a idéia do Golem, na verdade, não tem relação com as dez *Sefirot*, tal como foi exposta no *Sefer Yetzirah*, tampouco deve algo ao simbolismo cabalístico posterior:

Significativos para a criação do golem foram os nomes de Deus e as letras, que são as assinaturas de toda criação. Estas letras são os elementos estruturais, como as pedras, dos quais foi erguido o edifício da Criação. O termo hebraico, usado pelo autor ao falar das consoantes como “letras elementares”, reflete indubitavelmente a ambivalência da palavra grega *stoicheia*, que tanto significa letras como elementos.¹⁶

A afinidade entre a teoria lingüística exposta no livro e a crença mágica fundamental na força das letras e da palavra irradiou-se, principalmente, entre judeus alemães e franceses que o liam como um manual de magia. Dessa obra, origina-se a produção de dezenas de estudos e ritos iniciáticos como guias práticos

¹⁵ Cf. ARMSTRONG, 1995, p. 222.

¹⁶ SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu Simbolismo*. Trad. Hans Berger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 200.

para se criar um Golem. Nos séculos XII e XIII, a possibilidade dessa criação era um reconhecimento simbólico do grau de sabedoria atingido por um rabino. Foi a partir do final da Idade Média, principalmente na Alemanha e na Polônia, que a lenda popularizou-se. Nos séculos XV e XVI circulavam várias histórias de mestres que criavam um Golem, transformando-o em autômato. Tais versões sofreram inúmeras influências como, por exemplo, a dos homúnculos de Paracelsus.¹⁷ Essas figuras, feitas de cera, argila ou piche, seriam utilizadas na magia negra com o propósito de causar danos aos inimigos.¹⁸ O auge dessa popularidade surge em meados do século XIX, com a compilação da lenda por Jacob Grimm e T. H. Hoffmann.

Em 1998, nas paredes do Jewish Museum de Nova Iorque, a mostra “Golem Danger, Deliverance and Art” exibiu memoráveis imagens da lenda judaica nas mais variadas versões. Encenaram-se ali releituras inusitadas e obsessões de artistas que reescreveram e rememoraram essa lenda, que é uma das narrativas mais instigantes do repertório da tradição judia. A inquietante atualidade da exposição, a exibição daquilo que se configura como uma monstruosidade abarcaram desde as

¹⁷ Paracelsus, Philippus Aureolus, pseudônimo de Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493?-1541), físico e químico alemão. Temperamental, Paracelsus desafiou as doutrinas médicas do seu tempo ao afirmar que as enfermidades eram causadas por agentes fora do corpo e que eles podiam ser contidos por substâncias químicas. Nascido em Einsiedeln (atualmente na Suíça), ele recebeu, provavelmente da Universidade de Viena, o título de médico. Dedicou-se à pesquisa da alquimia, especialmente a mineralogia. Os escritos deixados por ele contêm elementos de magia e sua revolta contra os antigos preceitos médicos.

¹⁸ O fato de existirem narrativas sobre tais idéias em antigos escritos apócrifos cristãos pode ser demonstrado, segundo Gershom Scholem, nas lendas amplamente difundidas acerca da infância de Jesus, nas quais se relata que ele fizera pássaros de barro que se tomaram vivos e levantaram vôo, assim que ele pronunciou o nome de Deus. Cf. SCHOLEM, 1978. p. 206.

referências às narrativas medievais até a encarnação plástica, filmica, teatral, em forma de ópera, balé, dança contemporânea, passando, também, por textos literários e histórias em quadrinhos. Ao ressuscitar o Golem nessas suas inúmeras versões, o museu possibilita ao espectador uma reflexão importante, e do nosso tempo, sobre as relações entre a criação artística, o ato criador do homem e as criaturas ou as criações em suas múltiplas manifestações.

O museu, nesse sentido, apresentou versões parciais, fragmentos desterritorializados, fora do lugar de construção e de enunciação e obras especialmente concebidas para figurarem naquele espaço de exibição. Ao escolher as variadas peças que compõem a exposição e articulá-las, de acordo com uma leitura previamente estabelecida — Golem, Perigo, Redenção e Arte —, o museu tentou reconstruir a memória de uma tradição que perdura no imaginário ocidental, configurando-se como um arquivo. Enquanto arquivo, o museu preserva os artefatos culturais, rememora e abre espaço para novas inscrições, tal empreendimento se dá através de imagens fragmentárias, peças ou partes de peças, que reiteram a condição precária e desdobrável do mito.

Cada recriação artística exibida na mostra recebeu do artista que a concebeu forma e traço peculiares. Desde o filme de Paul Wegener, 1920, até as relações do Golem com os autômatos do século XVI, a criatura do Dr. Frankenstein, Nosferatus, os robôs modernos e os seres virtuais, as imagens do Golem perpassam o imaginário contemporâneo ao ligar o tempo presente ao passado arcaico da mitologia judaica. A exposição sobre o Golem, portanto, exhibe um acervo a se

construir como uma galeria de criadores e criaturas que vão se redefinindo e redefinindo a expressão da arte na contemporaneidade. Essa redefinição se dá na medida em que criador e criatura se confundem e se desdobram especularmente.

As versões da lenda se multiplicam, bem como as imagens desse ser criado pelo poder da palavra emulando a Criação do homem. John Gross lembra que entre 1914 e 1920 a lenda foi como uma obsessão para Paul Wergener, que representa, ele mesmo, o papel do Golem em seus filmes.¹⁹ Nesse período, realiza três filmes sobre essa temática: *The Golem* — que tem o século XIX como tempo da narrativa; *The Golem and the Dancer* — caracterizado por Gross como “uma fantasia luminosa” e, finalmente, *The Golem: How He Came Into The World* (ambientada no século XVI). As cópias dos dois primeiros filmes foram perdidas, somente se conserva uma versão do último.

Esse desejo obsessivo de representar o Golem revela o texto fílmico de Wergener também como uma espécie de tentativa de construção de um Golem. O diretor, desdobrado em ator, é, ao mesmo tempo, criador e criatura. Ao encarnar o Golem e acercar-se do mito dessa forma ambivalente, os papéis se confundem. A dupla performance do artista reduplica os sentidos, dando-lhes outras feições. Segundo essa perspectiva, acaba-se por criar, também, versões que se querem cada vez mais ideais e pessoais, afastando-se, paradoxalmente, da concepção judaica da lenda. Ao se conceber o filme de Wergener, exibido no museu, como um outro

Golem, tem-se uma estrutura em abismo: filmes-golens, que exibem o trabalho ambivalente do ator e diretor, dentro da exposição, do museu, do arquivo.

Para Gilles Deleuze, o cinema considerado como psicomecânica, ou “autômato espiritual”, reflete-se em seu conteúdo, em seus temas, situações e personagens. Ao dar lugar a oposições, inversões, resoluções e conciliações, o cinema “é o grande autômato espiritual que marca o exercício mais alto do pensamento, a maneira pela qual o pensamento pensa e se pensa a si mesmo, no fantástico esforço de uma autonomia”. Desse modo, o cinema é visto como um automatismo que se espiritualizou à medida que se torna imagem-movimento, tal qual os autômatos, trazendo uma nova e temível ordem. Daí filmes que exibem cortejos de sonâmbulos, alucinados e magnetizadores-magnetizados, como em, por exemplo, *O gabinete do dr. Caligari*, *O testamento do dr. Mabuse*, *Metrópolis*.²⁰

Outro exemplar referido na exposição do Jewish Museum é a peça *The Golem*, publicada em 1921 em Nova Iorque pelo poeta H. Leivick, que visualizou o Golem como um gigante com uma barba negra anelada, olhar estúpido e um sorriso fixo. A concepção da criatura para a peça foi realizada por Boris Aronson, que também planejou todo o guarda-roupa para uma produção que nunca se materializou. Tereza Lynn Grauer afirma que a forma pela qual o mito do Golem e as narrativas judaicas tradicionais são reescritas pelos autores da literatura

¹⁹ Cf. GROSS, John. The Golem — as Medieval Hero, Frankenstein Monster and Proto-Computer. In: *The New York Times*. sunday, Dec. 4, 1988. p. 41.

²⁰ Cf. DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 312.

contemporânea norte-americana seria uma tentativa de se refletir e de se revisar conceitos correntes de si mesmos e de sua identidade judaica.²¹ Longe de negar uma conexão com essa tradição, esses autores articulariam a identidade judaica e as histórias herdadas com questões emergentes da vida contemporânea. Ao acessar a autoridade dos textos da tradição para incluir narrativas da memória coletiva, reminiscências que se estendem para além do caráter sagrado, os escritores reescrevem a tradição sem, contudo, deixar de conservá-la através de fragmentos e restos no novo texto.

Golens ausentes compõem fantasmagoricamente a mostra do Jewish Museum. Mesmo escapando à exibição, assombram, no entanto, o imaginário dos visitantes. Faltam ali outros golens como, por exemplo, o Golem de Héctor Libertella. Na novela *El Paseo Internacional del Perverso*, uma receita alquímica do século XVI (segundo o modelo de Paracelsus) orienta a fabricação de um homem a partir de sêmen mantido em um frasco aquecido no ventre de um cavalo por 35 anos. Para que o processo de criação seja completo, gerando uma criança perfeita, ainda que cem vezes menor que o natural, espera-se mais 35 anos, durante os quais a criatura é alimentada com sangue humano.²²

A partir dessa receita, desenvolve-se a narrativa em torno da família italiana Baleani, radicada ao sul de Buenos Aires. Seu patriarca, orgulhoso de sua

²¹ Cf. GRAUER, Tereza Lynn. *One and the Same Openness: Narrative and Tradition in Contemporary Jewish American Literature*. University of Michigan, 1995. (Tese de Doutorado)

²² Cf. LIBERTELLA, Héctor. *El Paseo Internacional del Perverso*. Caracas: Monte Ávila, 1989.

origem etrusca, tem como neto essa criança gerada pela fórmula mágica, e que deveria escrever a crônica da família:

O narrador de Libertella não se recusa a escrever o relato de sua raça: pergunta-se na verdade, sobre o sentido dessa escrita que é fatalmente reescrita, ventriloquia e psicografia e tenta, através de sua rasura, torná-la menos clara, menos nítida, menos igual a si própria.²³

Destaca-se nessa novela a construção do herdeiro da tradição dos Baleani no sentido do que é construído perversamente. O indivíduo viveria o paradoxo perverso de só poder reconhecer como seu o que é alheio, incluindo o próprio sangue como coisa emprestada. A literatura, enquanto prática perversa, percorreria, assim, o avesso da cultura, nas costuras, dobras e emendas em vez de se encenar numa superfície imaginariamente coesa e inteiriça.

Outros golens povoam esse imaginário: a Eva mecânica de Villiers, os replicantes de *Blade Runner*, as metamorfoses dos vampiros são exemplos de como esses monstros e cyborgs de artificiosas memórias encarnam desdobramentos que estão ausentes na exposição, mas que, no entanto, ocupam o espaço virtual da remissão. O Golem de Borges poderia compor essa espécie de catálogo das variadas versões desse verbete do “livro dos seres imaginários”. A versão borgiana da lenda é peça ausente nessa mostra incompleta. Incompleta porque é impossível reunir todos os fragmentos, recortes e versões que a lenda gerou e ainda gera. Essa exibição

²³ ÁVILA, Miriam. Héctor Libertella: um passeio pelos limites da cultura. In: OTTE, Georg. (Org.). *Mosaico Crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 75-79.

toma-se, em sua própria condição de parcialidade, proliferação e incompletude, uma exposição Golem. Nela não estão todos os golens, a não ser que se pense, de acordo com Borges, que cada Golem contém todos os golens.

2.2 EL GOLEM E O GATO DO RABINO: UMA INVENÇÃO BORGIANA

Referências explícitas ao Golem judaico aparecem em vários contextos da obra de Borges: no poema “El Golem”,²⁴ num verbete em *El libro de los seres imaginarios*²⁵ e no ensaio “La Cabala”.²⁶ Num primeiro momento, Borges reflete, a partir da lenda, sobre a imperfeição da criação humana em relação à criação divina e sobre o poder criador da palavra. A Cabala, que tornou o Golem possível, é, para Borges, uma metáfora do pensamento, não uma doutrina que deve estar cristalizada no misticismo religioso. Em “Una vindicación de la Cabala”, Borges acrescenta: *no quiero vindicar la doctrina, sino los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que a ella conducen.*²⁷

Numa entrevista publicada pela revista *Raíces*, Borges afirma que seus estudos da Cabala se iniciaram a partir da leitura do romance *Der Golem*, de Gustav Meyrink, e de uma conversa com Gershom Scholem, o mais importante estudioso contemporâneo da Cabala:

²⁴ BORGES, *Obras Completas II*. p. 263.

²⁵ BORGES, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Kier, 1967.

²⁶ BORGES, *Obras Completas III*. p. 267.

²⁷ BORGES, *Obras Completas I*. p. 209.

As noções de Cabala chegaram-me, pela primeira vez, pela versão da *Divina Comédia* feita por Longfellow, em que há duas ou três páginas sobre Cabala. Depois li um livro de Trachtenberg sobre superstições hebraicas, onde se fala do Golem — ao qual dediquei um poema, talvez o melhor poema que escrevi — Depois li e reli os livros de Gerhard (Gershom) Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, e falei duas vezes com ele; eu, para meu bem, falei pouco e escutei, parece-me, muito. Foram duas felicidades para mim. Depois li outros livros sobre a Cabala: Waite, Sérouya, o artigo da *Enciclopédia Britânica* e Adolphe Franck.²⁸

O conhecimento enciclopédico de Borges e a sua configuração pela leitura são construídos estrategicamente ao se revisitar esses textos e retirar deles matéria para a sua poética. O romance de Meyrink, no entanto, sofre severas críticas de Scholem. Para este, na interpretação de Meyrink, o Golem não passa de uma espécie de Judeu Errante que, a cada trinta e três anos, aparece em um quarto inacessível do gueto de Praga:

A suposta Cabala que permeia o livro sofre de uma dose excessiva da teosofia confusa de Madame Blavatsky. Contudo, a despeito de toda desordem e turbacão, o Golem de Meyrink apresenta uma atmosfera inimitável, composta de profundidade inaveriguável, de um raro dom para o charlatanismo místico e uma ânsia sobrepujante de *épater le bourgeois*.²⁹

O Golem de Meyrink seria, de acordo com esse ponto de vista, uma figura literária que pouco deve à tradição judaica. Preocupado em livrar a Cabala e o

²⁸ BORGES, citado por BARNATÁN, Marcos R. *Conhecer Borges e a sua literatura*. Lisboa: Ulisseia, 1979. p. 53-54.

²⁹ SCHOLEM, 1978. p. 190.

misticismo judaico do charlatanismo, o estudioso rechaça a versão de Meyrink duramente. Ele o faz a partir de uma análise das principais tradições judaicas que se referem ao Golem.

Scholem lembra que o Golem é um homem criado por artes mágicas, retrocedendo aí, nesse raciocínio, a Adão, o homem primordial. Para o estudioso, um homem que se dispõe a criar um Golem está competindo de alguma maneira com a criação de Adão por Deus. Desse modo, a força criadora do homem entra em relação de emulação ou de antagonismo com o poder criador de Deus.³⁰

Outra citação sua diz respeito a uma passagem talmúdica que descreve as primeiras doze horas de Adão:

O dia tinha doze horas. Na Primeira hora a terra foi amontoada; na Segunda, ela se tornou um golem, uma massa ainda informe; na Terceira, seus membros foram estendidos; na Quarta, a alma foi colocada nele; na Quinta, ficou de pé; na Sexta, deu nomes (a todas as coisas vivas); na Sétima, Eva lhe foi dada para companheira; na Oitava, os dois deitaram-se na cama e quando a deixaram eram em quatro; na Nona, a proibição lhe foi comunicada; na Décima, ele a transgrediu; na Décima-primeira, foi julgado; na Décima-segunda, foi expulso e saiu do Paraíso, segundo está escrito em Salmos 49:13: E Adão não fica em glória uma noite.³¹

Nessa narrativa, considerada extraordinária para Scholem, a concisão e a carga simbólica que vão desde a duração da existência do primeiro homem a um dia, até o ritmo narrativo que impõe uma marcha seqüencial aos acontecimentos,

³⁰ Cf. SCHOLEM, 1978. p. 191.

³¹ SCHOLEM, 1978. p. 193.

remontam ao caráter fabular da criação. O importante a ressaltar aqui é que esse caráter fabular da tradição oral não desagrade o estudioso, ao contrário do romance de Meyrink. A liberdade criadora do romancista, que concebe o Golem em uma atmosfera fantasmagórica como um sócio de um herói, um artista em luta para redimir-se, é o que Scholem não vê com bons olhos. Preocupado que está em expurgar da tradição mística judaica os equívocos de falsas interpretações, Scholem acaba por condenar o Golem de Meyrink ao charlatanismo.

Para Borges, no entanto, que leu Meyrink no texto original alemão e a quem não desagradam as falsas interpretações, as versões apócrifas e as adulterações, a retomada da lenda são mais um exercício de bricolagem em que o texto recortado não é o texto místico, com o seu caráter sagrado, mas um decalque elaborado por Meyrink e reelaborado por Borges da tradição judia.

Se em “Una Vindicación de la Cabala”, Borges argumenta que seu interesse não é pela doutrina, mas sim pelos procedimentos hermenêuticos ou criptográficos, a *Torá*, os textos rabínicos e os ensinamentos místicos da Cabala deixam de se apresentar como textos absolutos e sagrados para se oferecerem como *biblia* — uma vasta biblioteca onde o escritor pode exercer o ofício de *bricoleur*.

A obra de Borges representa, para Antoine Compagnon, a exploração mais aguda do campo da reescrita, sua extenuação.³² Recortar de um determinado

³² Cf. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

texto — citar, extrair, mutilar, desenraizar — para depois, num segundo momento, colar em outro lugar, em desordem, misturando, configuraria o exercício da bricolagem: o gesto arcaico de recortar-colar que Compagnon ilustra com a pequena narrativa borgiana, “El Hacedor”.³³

O crítico francês lembra que *hacedor* se ligaria, etimologicamente, a fazedor, fabricante, fabricante, artesão, operário, e *hacer*, fazer, é sinônimo do *poietés* do grego. Assim, segundo o crítico, *Le Bricoleur* teria sido a tradução mais adequada para o espírito da escrita, porque enquanto

bricoleur, o autor trabalha com o que encontra, monta com alfinetes, ajusta; é uma costureirinha. Como Robson perdido em sua ilha, ele tenta tomar posse dela, reconstruindo-a com os despojos de um naufrágio ou de uma cultura.³⁴

No texto de Borges, *el hacedor* configura-se como alguém que *había escuchado complicadas historias, que recibió como recibía la realidad, sin indagar si eran verdaderas o falsas*.³⁵ E como tal, percebia sua memória como interminável, uma vertigem da qual quis extrair recordações perdidas que reluziam como moedas sob a chuva, assim como um sonho. Uma das recordações do *hacedor* deixa vislumbrar sua habilidade em lidar com as narrativas recebidas:

El recuerdo era así. Lo había injuriado otro muchacho y él había acudido a su padre y le había contado la historia. Éste lo dejó hablar como si no escuchara o no comprendiera y

³³ BORGES, *Obras Completas III*. p. 159–160.

³⁴ COMPAGNON, 1996, p. 30–31.

³⁵ BORGES, *Obras Completas III*. p. 159.

descolgó de la pared un puñal de bronce, bello y cargado de poder, que el chico había codiciado furtivamente. Ahora lo tenía en las manos y la sorpresa de la posesión anuló la injuria padecida (...).³⁶

Para esse “fazedor” de narrativas, as histórias se constroem a partir desses lances entre recordações pessoais e invenções. Uma história de injúria narrada para um destinatário que ouve como quem não escuta ou não compreende, mas que fornece um punhal. Cortando da memória fatos e textos, o fazedor constrói a sua trama. Como o guarda-florestal citado por Compagnon — que leva às últimas conseqüências a prática da citação, extirpando dos seus livros todas as partes de que não gosta —, o fazedor de Borges recebe um punhal para “retalhar” a memória da injúria e substituí-la com *el rumor de las Odiseas e Iliadas que era su destino cantar y dejar resonando cóncavamente en la memoria humana*.³⁷ Ou seja, com os feitos heróicos que não se apresentam como narrativas acabadas e absolutas, mas como ressonâncias e rumores de sentidos dispersos na memória.

Para os cabalistas, no entanto, o mundo teria um sentido único e a *Sagrada Escritura* constituir-se-ia como a fonte desse sentido e do mistério da criação. Os iniciados poderiam, assim, conceber a possibilidade de desentranhar esse segredo da linguagem a partir de práticas lingüísticas como combinações, operações matemáticas e invocações. Para Borges, a Cabala é mais um jogo que justificaria a

³⁶ BORGES, *Obras Completas III*. p. 159.

³⁷ BORGES, *Obras Completas III*. p.160.

presença do homem num universo engendrado por signos, ajudando-o a sobreviver em um mundo que carece de sentido. Dessa forma, a Cabala, assim como o *Livro de Jó* e os Evangelhos comparecem em sua obra, não só como textos fundadores do Ocidente, mas também como prática fragmentária e lúdica do intertexto cultural, vestígios de tradição, memórias alheias.

Em “La Cabala y el Poder de la Palabra”, Leonardo Senkman lembra que o Golem é um mito nacional. Num contexto de dispersão e opressão, os judeus teriam concebido uma resposta (um herói) para essa situação, através da palavra.³⁸ Enquanto os cabalistas encaram os textos místicos como doutrina e resguardo da unidade da nação judaica dispersa no mundo, para Borges, a Cabala é um procedimento estético, uma abordagem lúdica de criação.

A busca do verbo na doutrina cabalística — da palavra criadora — parte da idéia do “judeu diabolizado” — dividido — e se configura como uma saída do infemo (a diáspora para onde ele foi exilado). Diabolizar (separar, dividir e dispersar) os judeus pelo mundo provocou, entre eles, uma tentativa, através dos mais variados recursos, de construir um corpo narrativo de caráter instrutivo e fundador que intentasse recuperar essa unidade perdida. Entre esses recursos, está a narrativa da lenda do Golem que procura, de forma fabular, uma recuperação do corpo atomizado pela opressão. O corpo judaico, diabolizado pela diáspora, sofre

³⁸ Cf. SENKMAN, Leonardo. La Cábala y el Poder de la Palabra. *Nuevos Aires*. Buenos Aires, ano 3, n.9. p. 39-48, dez. / jan. 1973.

pela dissolução, pelo esquarteramento, pelo horror de ser violado pela história. Dessa forma e diante esse contexto, o corpo judaico se fecha e se condensa configurando-se como *corpus hermeticum*.

A Cabala corresponderia, a partir dessa perspectiva, a um messianismo redentor político, de caráter hermético e simbólico. Diferentemente, em Borges, a obsessão pelo verbo, pela palavra criadora, exorciza os homens da concepção do mundo e da história tal como um todo unificado, coerente e coeso, mantendo um espaço em que os signos podem circular sem estabelecer esse significado redentor e absoluto.

O verbo, na Cabala, nasceu de um movimento messiânico místico que se originou a partir da expulsão dos judeus da Espanha em 1492. Mas a história não começa aí. Em 63 a.C., Pompeu invade Jerusalém, e a Palestina — que jazia entre o surgimento de novas seitas e lutas pelo poder — cai nas mãos de uma nova potência, Roma, o que acarreta o fim do Estado Judeu. Com a repressão romana, cresciam, entre guerras e guerrilhas, as revoltas. Na Galiléia, o comandante dos rebeldes era Josephus, que, mais tarde, rendeu-se aos romanos e se tornou Flavius Josephus, o historiador, a quem se deve o relato desses acontecimentos em *A Guerra dos Judeus*.

O sítio a Jerusalém foi feito por Tito, filho do imperador Vespasiano. Os romanos invadiram a cidade e o Templo de Jerusalém foi incendiado. Três anos depois caiu a fortaleza de Massada, onde resistiam, ainda, os rebeldes Macabeus que

preferiram o suicídio a se entregarem ao poder romano. Jerusalém foi completamente destruída. A comunidade judaica na Palestina entrou em declínio, aumentavam-se os impostos e proibiam-se práticas fundamentais do judaísmo, incluindo a circuncisão. Muitos judeus foram levados como escravos para Roma, outros emigraram. Começava, então, a *Galut*, a Diáspora.

A diáspora não era uma novidade para a vida judaica. Havia seu antecedente histórico: o exílio na Babilônia, além de comunidades judias que viviam espalhadas pelo Império Romano: Tarso, Chipre, Éfeso. No Egito havia cerca de um milhão de judeus (agricultores, artesãos, marinheiros, comerciantes, mendigos) que viviam principalmente em Alexandria.³⁹

Nesse contexto é que emergem as sinagogas que já existiam desde o exílio na Babilônia. Com o desaparecimento do Templo, elas ganharam nova importância. “Sinagoga” é uma palavra grega (*esnoga*, no português antigo) que corresponde ao hebraico *beit haknesset* (casa de reunião ou assembléia). O Templo era denominado de *beit hamikdash* (casa do santuário). Este, lugar de culto e sacrifício, enquanto a sinagoga, lugar de orações e de discussão. A expansão da lei oral coincide com o aparecimento das sinagogas. Até então, os preceitos legais, morais e religiosos jaziam na *Torá*, que, por sua vez, derivava de uma tradição oral codificada.

³⁹ Ver: SCLIAR, Moacyr. *Judaísmo: dispersão e unidade*. São Paulo: Ática, 1994.

Quando os acontecimentos mudam a vida judaica, a autoridade dos rabinos aparece para coadjuvar a letra da lei, surgindo, assim, as escolas e os *tanaim* (mestres). O *corpus* cabalístico foi constituído por um desses mestres, Isaac Luria, no século XVI, a partir da diáspora espanhola. Nesse contexto, a Cabala se messianiza e passa a se preocupar com o futuro, deixando de se interessar somente pela salvação individual, para optar pela luta pela redenção nacional. Borges apropria-se dessa doutrina através do romance de Meyrink, que relê o *Zohar*, século XVIII, e não da tradição mitológica nacional de Isaac Luria, para quem cada palavra de cada versículo da *Torá* está carregada de um poder que busca a libertação. Não só o Nome Inefável de Deus seria fonte de poder, mas cada versículo estaria construído a partir do sentido da redenção. Os *Salmos* seriam um exemplo desse poder redentor da palavra. Concebidos como cânticos de guerra, eles encerrariam uma força capaz de matar e superar os inimigos.

Na doutrina cabalística, o esfacelamento da criação teria provocado a limitação (*zimtzum*), o rompimento (*schevirá*) e a separação (*tikum*) da esfera divina. A diáspora do povo de Israel seria, assim, uma expressão iminente da real situação do mundo. Logo, o exílio cósmico agrega-se à idéia de uma dispersão e de uma redenção que não seriam fenômenos históricos exclusivos do povo de Israel, mas de toda a humanidade.

Em Borges, a linguagem é pontuada por falsas declarações de autoridade, textos heréticos, profanos e adulterados. Ela não oferece as chaves para o desentranhar do segredo do universo cifrado na grande biblioteca do mundo. O

grande texto único, reivindicado pelos cabalistas, perde seu caráter sagrado e é desconstruído pela ironia, como acontece com a pretensão do absoluto do poema “La Tierra”, do personagem escritor Carlos Argentino Daneri no conto “El Aleph” ou dos cartógrafos do Império em “Del rigor en la ciencia”.⁴⁰

O grande texto único — o mapa do império — é a linguagem que, em Borges, apresenta-se incompleta, desfiada e sujeita a decifrações ilusórias. A palavra de Borges instala um espaço de uma memória corruptível, esfacelada e provisória, ao contrário do sentido místico da Cabala. A escrita apresenta um fracasso em nomear e uma anulação da idéia de uma história linear e redentora. A linguagem — construída com a precariedade da palavra provisória — não tem uma transcendência mística, mas incorpora uma outra instância: a da escritura que admite o fracasso do verbo e a dissolução das verdades que se querem instituídas.

A escrita de Borges se entrelaça a outros tantos textos, enquanto o verbo cabalístico quer-se revelado em todo o seu poder quando desenvolve sua eficácia redentora. A impotência do verbo borgiano, na instância da ficção, e o poder cabalístico se contrapõem. Enquanto o escritor visa alimentar-se de todas as tradições possíveis e repetir-se obsessiva e ludicamente, pensando livro, palavra, escritor e leitor num processo de codificação (escritura), decodificação (leitura) e recodificação (reescritura), os cabalistas estão preocupados com a recuperação do

⁴⁰ BORGES, *Obras Completas III*. p. 225.

Todo e ampliação do Saber, cujo sentido, alienado pelo exílio, seria recuperado pela redenção.

Semelhante aos messianismos de outros povos oprimidos (Ásia, África, América Latina), o messianismo judaico, através de seus profetas e místicos, fez da palavra um ato, do verbo um poder. Segundo Senkman, o poder da palavra dos movimentos messiânicos anticoloniais criou ramificações políticas em movimentos de liberação nacional e social.⁴¹ Diferentemente, o texto borgiano evidencia jocosamente sua impotência e apresenta o grande texto da tradição rarefeito e sem os apelos místicos promotores da idéia de redenção pelo Saber.

Borges bem sabia que muitas são as versões da lenda do Golem. Cada uma delas acrescenta ou subtrai detalhes, formas e representações. No poema “El Golem”, o fio que desencadeia a apropriação da narrativa passa pela referência ao filósofo grego Crátilo e à doutrina dos arquétipos. A correspondência entre as palavras e as coisas: *en las letras de rosa está la rosa. Y todo el Nilo en la palabra Nilo* acaba por adentrar na tradição judaica. Consoantes e vogais que são combinadas e rearranjadas configuram um terrível Nome: o nome de Deus que, como a mais alta concentração do poder divino, forma um elo de conexão entre duas idéias: a magia e a especulação. No relato bíblico, quando Moisés quer saber o nome de Deus, Ele responde com o tetragrama YHVH, sou o que sou, *ehie ascher ehie*. Na verdade, o Nome de Deus é impronunciável.

⁴¹ Cf. SENKMAN, 1973, p. 47.

Visto que o texto bíblico hebreu não possui vogais grafadas, o Nome era expresso por esse tetragrama, uma espécie de sigla composta por quatro consoantes correspondentes a YHVH, e pronunciado apenas uma vez por ano pelo Sumo Sacerdote no Templo de Jerusalém.⁴² A proibição e a impossibilidade de sua articulação provocaram o esquecimento e geraram uma multiplicidade de rituais que tiveram por fim recuperar esse Nome perdido. Aquele que descobrisse sua verdadeira articulação desvendaria, pois, o mistério da criação. O exercício combinatório da Cabala possibilitaria, portanto, a restauração do Nome perdido para que o homem pudesse ser, como Deus, um criador.

O poder taumátúrgico das letras alcançaria, dessa forma, a metáfora da criação do texto ficcional. O escritor, como um cabalista, perseguiria essa criação mágica ao fazer proliferar os relatos sempre em busca do texto total e perfeito. Borges recupera, dessa tradição, o poder criador da palavra, as combinações possíveis entre as letras e as suas correspondências numéricas, enquanto procedimento combinatório, e não o sentido do texto total.⁴³ O caráter místico e sacralizado é filigranado pelos jogos entre palavra e criação e entre criador e criatura; pelo caráter reduplicador dos relatos, das imagens, dos temas e, também, pelo acúmulo de classificações, listas, ordenações que estão sempre assinalando a impossibilidade de tais empreendimentos. O tom de fábula que o poeta simula no

⁴² Cf. SCLIAR, 1994. p.16.

⁴³ Ver: PEREIRA, Maria Antonieta. *Museu-Máquina: Ricardo Piglia e seus precursores*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / UFMG, 1997. (Tese de Doutorado)

poema confere um desdobramento mágico entre o tempo da escrita e o tempo narrado em que Adão e as estrelas conheciam o Nome misterioso e terrível de Deus.

A insinuação de uma dúvida poética, *dicen los cabalistas*, referenda menos a citação do que a ela põe crédito. O pecado, dizem, rasurou o nome poderoso, o verbo da criação, o Nome terrível de Deus. Dessa rasura resulta o esquecimento de como pronunciá-lo. A inscrição e sua rasura provocam uma perda: o esquecimento do Nome, portanto, o esquecimento do ato criador.

A história do rabino Judá León, *sediento de saber lo que Dios sabe*, manifesta uma questão fundamental nos tempos contemporâneos: o saber que, de certa forma, instaura o ato da criação.⁴⁴ Essa predisposição do rabino é anunciada, *el pueblo de Dios buscaba el Nombre en las vigílias de la judería*. Essas vigílias de estudo e oração colocam em cena não só o caráter religioso, espiritual e ritualístico do homem, mas também inscrevem os procedimentos de busca do saber, os exercícios narrativos, na esfera das práticas combinatórias. A palavra *artificio* se refere duplamente a uma competência no trabalho de artífice e à dissimulação e à maquinação constitutivas do seu trabalho.

Artificioso, o rabino Judá León, tal qual um escritor quando se debruça no ofício de escrever, *se dio a permutaciones de letras y a complejas variaciones*. Por esses exercícios cabalísticos, se esforçava em descobrir o que julgava perdido entre as páginas da Escritura — *el Nombre que es la Clave*. A construção do Golem

⁴⁴ Cf. SCHOLEM, 1978. p. 203.

— essa massa informe, amorfa — no poema de Borges, visa flagrar o homem em seu desejo de resolver o mistério e o enigma do Universo e da criação a partir da escrita e do saber. O rabino, por isso, tenta ensinar ao Golem as misteriosas configurações das Letras, a concepção ilusória e convencional do que se pode chamar de Tempo e a conformação do Espaço.

A transmissão desse saber se mostra infrutífera e impossível. O Golem levantava as sonolentas pálpebras e nada entendia, perdido em meio ao que para ele não passava de rumores. O espelhamento, tão peculiar aos textos borgianos, dá-se, então, quando o Golem é encenado, tal como o homem, aprisionado na rede sonora do *Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora, Derecha, Izquierda, Yo, Tu, Aquellos, Otros*.

Esse rol complexo, que abarca quase todo o infinito de especulações sobre o tempo e o espaço, o eu e o outro, pouco a pouco se reduz ao apelo, entre infantil e perverso, do rabino que aponta para o pé e a corda, para os princípios primários do que é próprio e do que é alheio. Como uma espécie de consciência do infinito saber e da impossibilidade do homem que, em sua finitude, não pode abarcar tudo, o texto reflete, também, a falência de tal empreendimento.

Borges, entre parênteses, chama a atenção do leitor: *estas verdades las refiere Scholem en un docto lugar de su volumen*. A exata referência a Scholem e ao seu estudo sobre a Cabala vem junto à imprecisa localização: em um douto lugar de

seu volume. Essa tensão entre o exato e o que se perde entre as páginas de um livro, considerado de referência, relativiza a visão do leitor, e o alerta para a dificuldade de se fixar qualquer saber.

A tensão refletida na incapacidade do Golem (homem) para aprender o que há de mais simples encontra no texto uma justificativa: *tal vez hubo un error en la grafía o en la articulación del Sacro Nombre*. Esse Nome que se tornou inacessível pelo pecado, a rasura e o esquecimento, mas também por um provável erro na sua grafia ou articulação, constitui o mistério, pois, da criação do homem e da escrita. Dessa forma, só se pode conceber a escrita de forma parcial, provisória, rasurada ou errada. A imperfeição determina, portanto, a falibilidade da criação do rabino, mas a possibilidade multiplicação e resistência da narrativa.

A derradeira e irônica posição de Borges denuncia não só a apropriação feita pelo escritor do arquivo judaico, mas também revela sua prática de intervir e redimensionar as tradições. Um elemento estranho é assim trançado à lenda dentro do poema: *Algo anormal y tosco hubo en el Golem, ya que a su paso el gato del rabino se escondía (ese gato no está en Scholem, mas, a través del tiempo, lo adivino.)*. O gato do rabino, inserido por Borges no texto, é um elemento que compõe a cena enxuta da narrativa da lenda e agrega a ela esse detalhe outro.

Os gatos se inscrevem na literatura desde tempos imemoriais. Famosos por sua astúcia, rapidez, sensibilidade, destreza e capacidade de sobrevivência, esses felinos domésticos povoam, no entanto, os ritos de magia — os gatos pretos são os companheiros inseparáveis das bruxas e dos dias de azar —; o repertório da credence

popular — os gatos têm sete vidas; os espertos, dizem, deram o pulo do gato; erros, descuidos e enganos são chamados de gato; compra-se ou vende-se gato por lebre quando se é enganado ou se engana, os gatos têm sete vidas e simbolizam, metaforicamente, os ladrões —; ainda possuem a condição ilustre de deuses no antigo Egito. Outros tantos provérbios, máximas populares e expressões caracterizam esse animal em sua rica acepção simbólica. Escritores famosos dedicaram obras ou criaram gatos ilustres como personagens: Kipling, Baudelaire, Edgar Allan Poe, T.S. Elliot, Lewis Carroll, só para citar alguns. Memoráveis são também os gatos dos contos de fadas, como O Gato de Botas, e os gatos das Histórias em Quadrinhos e dos desenhos animados.

Ao inscrever um gato na lenda judaica, Borges acessa uma peça do arquivo universal que parece poder gerar, infinitamente, uma série de remissões a outras narrativas. O gato do rabino torna-se, por essa estratégia, o gato de Borges. Sua intervenção é sua forma de inscrever no arquivo judaico sua memória popular, literária e cultural, o seu intertexto, e de chamar o leitor para também compor os sentidos que vão se condensando e se espraiando a partir do repertório pessoal de cada um. Nesse sentido, o gato torna-se, como Beatriz, do conto “El Aleph”, um portal para outros tantos textos, outros gatos.

A Borges não interessa somente repetir a lenda em forma poética, mas entretecer nela novos e inusitados elementos que são dissimulados, referenciais ou adulterados, como a referência a Scholem e a imprecisão das citações, ou como o gato do rabino que abre o texto poético para outras narrativas possíveis. Cada um

desses elementos interfere no texto da lenda (não há que se dizer original, visto que ele próprio é volatilizado em um sem-número de versões que filigranam o sentido de texto primeiro, original ou verdadeiro).

*Por qué di en agregar a la infinita
Serie un símbolo más? Por qué a la vana
Madeja que en lo eterno se devana,
Di otra causa, otro efecto y otra cuita?*

O rabino de Borges tem consciência que, embora falho, o seu ato imperfeito de criação gerou mais um símbolo que, por sua vez, gera novos efeitos e novas causas. A astúcia e a ironia infinitas de Borges brilham na pergunta final do poema: *Quién nos dirá las cosas que sentía / Dios, al mirar a su rabino en Praga?* Dessa forma, Borges também suplementa a lenda judaica na medida em que oferece uma versão (seu gato), sua letra, sua inscrição.

2.3 O GOLEM E O ARQUIVO-X: O SERIADO E A TIPOLOGIA DA REPETIÇÃO

Os espectadores que apaixonadamente seguem a série de ficção científica *Arquivo-X* viram-se diante de um inusitado episódio em que o produtor Howard Gordon realiza um velho sonho: dar vida a uma criatura mítica através do poder mágico e criativo da palavra, tal como Borges no poema “El Golem”.⁴⁵ Se o espectador lê hebraico, pode vislumbrar as letras *aleph*, *mem* e *tav*, formando a

⁴⁵ O seriado *Arquivo-X* é exibido semanalmente pela TV Record e pela Fox desde 1994.

palavra ‘*emet*, “verdade”, nas costas da mão de um Golem contemporâneo no seriado televisivo. Se não lê, resta o signo com o seu apelo de mistério. O que interessa nesse momento não é, portanto, a legibilidade da palavra em si, a tradução literal do vocábulo, mas o apelo à reminiscência e ao mistério que a imagem da palavra evoca.

O episódio intitulado “Kaddish” — traduzido para o português como “Oração Para um Morto” — tem início com os protagonistas da série, os agentes Dana Scully (Gillian Anderson) e Fox Mulder (o ator judeu David Duchovny), investigando as conseqüências do brutal assassinato do comerciante Isaac Luria, noivo de Ariel, a filha de um *Baal Tshuvah*, Sábio, em Williamsburg, Brooklyn.

Filmados pelo circuito interno de segurança, os assassinos são reconhecidos e, um a um, assassinados. Os assassinos de Luria são identificados como jovens neonazistas que são aliciados por um lojista. Estes, através de uma gráfica clandestina, distribuem panfletos que acusam os judeus de, entre outras coisas, criarem e propagarem o vírus da AIDS.

Scully suspeita do velho sábio, pai de Ariel, que antes de sua vida religiosa ortodoxa teria estado envolvido em atividades terroristas. Mulder, como é peculiar ao personagem, volta os olhos para uma possibilidade mais remota e oculta: que alguém tenha criado um Golem e este estaria cometendo os assassinatos. A partir dessa suspeita, não só os aspectos cotidianos da vida judaica nos Estados Unidos compõem esse episódio, mas também trazem para o espectador um

desdobramento para a filosofia, as lendas e o que poderíamos chamar de rede de relatos arcaicos que subjazem à prática religiosa judaica.

O roteiro original de Howard Gordon, no entanto, passou por uma modificação fundamental. Os assassinos de Luria, nessa primeira versão, eram negros. Gordon foi levado a deslocar o racismo contra os negros para focar sua história em brancos neonazistas. A causa dessa modificação certamente passa por questões ligadas às revoltas negras ocorridas nos Estados Unidos nos últimos anos. Em uma entrevista a *Jerusalem Report*, Gordon comenta que, com o tema do anti-semitismo negro, ele poderia ter realizado uma narrativa mais sutil e complexa do que o confronto entre judeus hassídicos⁴⁶ e neonazistas. No entanto, o anti-semitismo negro seria um problema muito mais agudo do que se poderia prever. Desvencilhando-se dessa querela, o escritor sintetiza:

O episódio, para mim, era definitivamente sobre o poder das palavras. O mito do Golem, como eu o compreendo, relata o poder das palavras em um determinado contexto. Finalmente, o Golem representa, principalmente para os judeus, uma metáfora ou símbolo de justiça em um mundo injusto, injusto para os judeus em particular.⁴⁷

Na série *Arquivo-X*, explora-se um sem-número de temas míticos, adaptam-se lendas de índios navajos e de lobisomens da Europa central, passando, sobretudo, pelas inevitáveis aparições e fenômenos de ETs e OVNI. O tema judaico

⁴⁶ Os judeus hassídicos ou Hassidim pertencem a uma linha considerada ortodoxa da religião judaica originada no período do Segundo Templo.

⁴⁷ Cf. TEITELBAUN, Sheli. The X-man. *The Jerusalem Report*, n.19, v. 7, 20 mai. 1997.

não parece, sobre esse leque de possibilidades, totalmente fora dos parâmetros. O roteiro, antes de ser filmado, passou pelas mãos de vários escritores (incluindo o pai do ator David Duchovny, o dramaturgo Amram Duchovny).

Perguntado numa entrevista qual seria a religião de Mulder, o ator responde: “Judaica, até que haja uma novidade”. Esse comentário provocou em Gordon a idéia de semear, desde o primeiro episódio, em outubro de 1993, algumas referências judaicas como, por exemplo, colocar o sobrenome “Mulder” no ator principal quando este era o nome (alemão) de solteira da mãe do criador da série, Chris Carter. Em outro episódio, o agente do FBI experimenta um número de vidas passadas, uma das quais, como uma mulher judia na Polônia durante o Holocausto.

No episódio do Golem, quando o lojista e impressor dos folhetos neonazistas diz “você é como se fosse um deles (judeus)”, Mulder olha duramente para ele e, depois, diante da dúvida de que Luria tivesse ressurgido dos mortos como um Golem, pergunta: “Por que não?” e, ironicamente, arremata: “Um outro judeu já fez isso há 2000 anos, não é?”.

É possível detectar dois tipos de episódios no seriado, esclarece o autor. O primeiro pertence à mitologia clássica do *Arquivo-X*, e geralmente envolve um longo fio narrativo sobre UFOs, aliens, experiências genéticas com DNA de humanos e esforços governamentais para abafar qualquer uma dessas evidências. Este, diz Gordon, é o carro-chefe do seriado idealizado por Carter.

Um segundo tipo é formado por episódios isolados, como o do Golem.

Um dos desafios apresentados seria criar não um monstro, mas alguém com uma identidade e que tivesse sido construído pelo amor e não pelo ódio:

A idéia do Golem como um “homem de barro” poderia ter sido extremamente simples. Mas em minha leitura de vários textos e a inquestionável autoridade de Gershom Scholem, eu descobri que a atualidade do Golem era uma ressurreição possível do mito tanto quanto nas histórias do século XI e XII. Isto me deu a idéia de alguém separado de um amor pela morte, tentando trazê-lo de volta com a melhor das intenções. Se criamos vida do barro ou se reanimamos alguém que está morto, entramos no domínio de Deus, era isso que me interessava. O fato de Ariel ter um relacionamento com o Golem fez dele um personagem mais interessante.⁴⁸

As reações ao episódio, que foi ao ar em fevereiro de 1997 nos Estados Unidos e em abril em Israel, foram inflamadas. A mais eloqüente, sem dúvida, foi a de alguns judeus ortodoxos que reclamaram, entre outras coisas, de Scully ter entrado numa parte da sinagoga destinada aos homens e proibida às mulheres. Um fã da série sugeriu que ao dar-se aos judeus a habilidade de criar o Golem, se estava alimentando o mito do judeu enganador. Perguntado se daria prosseguimento a essas incursões na mitologia judaica, Gordon responde: “Está brincando? Eu apenas comecei e ainda não sei quando isso irá terminar”.

A ilimitada possibilidade de acessar o arquivo judaico em busca de suas narrativas míticas na contemporaneidade passa, sobretudo, pelo desejo de trazer uma

⁴⁸ Disponível em: < http://www.virtual.co.il/news/news/j_report/97may29/art.html >. Acesso em: 29/05/97.

boa dose de enigmas e mistérios que a própria matéria oferece. Para isso, é possível detectar estratégias produção de novas narrativas através da apropriação e do remanejamento de textos, imagens, signos.

O seriado, enquanto um texto que é continuamente desdobrado, delinea uma estratégia de construção fundamentada numa “tipologia da repetição”. Segundo Umberto Eco, a estética moderna nos habituou a reconhecer como obras de arte os objetos que se apresentam como únicos (isto é, não-repetíveis) e originais. Por originalidade ou inovação entende-se um modo de fazer que põe em crise as expectativas, que oferece uma nova imagem do mundo, que renova as experiências.⁴⁹

Quando a estética moderna se viu diante de obras produzidas pelos meios de comunicação de massa, negou-lhes qualquer valor artístico porque pareciam repetitivas, construídas de acordo com um modelo sempre igual, de modo a dar a seus destinatários o que eles queriam e esperavam. Essa serialidade foi considerada pela alta cultura como serialidade degenerada (e insidiosa) em relação à serialidade “aberta e honesta” da indústria e do artesanato. Opõem-se, pois, à produção em série de um objeto e à produção em série de conteúdos de expressões aparentemente diferentes. No decorrer dessa polêmica, esquecia-se, afirma Eco, que esse tipo de serialidade, considerada negativa, esteve sempre presente em muitas fases da

⁴⁹ Cf. ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

produção artística do passado. Por exemplo, na arte primitiva ou, até mesmo em algumas músicas destinadas principalmente ao entretenimento, como o minueto, que parte de um esquema fixo de construção musical. Na *commedia dell'arte* também, com base num esquema preestabelecido, os atores improvisam, com variações mínimas, a representação que conta sempre uma mesma história.⁵⁰

Série e serialidade, repetição e retomada são conceitos amplamente inflacionados. Assim, antes de analisar as várias formas dessa estratégia nos produtos artísticos contemporâneos, o escritor abre o dicionário para, no sentido mais enciclopédico do vocábulo, delinear suas reflexões. Por “repetir” entende-se: dizer ou fazer alguma coisa de novo, no sentido de dizer coisas já ditas, ou fazer monotonamente as mesmas coisas. O termo “repetir” teria, assim, o significado de reproduzir uma réplica do mesmo tipo abstrato. Como duas folhas de papel para escrever à máquina, sendo ambas uma réplica do mesmo tipo de mercadoria.

No entanto, a serialidade que aqui interessa, a fim de aclarar a questão do uso do arquivo judaico na contemporaneidade, refere-se a alguma coisa que à primeira vista não parece igual a nenhuma outra. Há, segundo o crítico, uma lista de tipos de repetição que apresentam ou vendem algo como original e diferente, como o *Arquivo-X*, por exemplo, mas que, ao mesmo tempo, jogam com a repetição do que já conhecemos, um repertório já interiorizado.

⁵⁰ Cf. ECO, 1989. p. 121.

A *retomada* é um primeiro tipo de repetição de um tema de sucesso ou a sua continuação que nasce de uma decisão comercial. O *decalque* consistiria em reformular, sem informar ao consumidor, uma história também de sucesso. Nessa categoria incluem-se tanto os casos de plágio como os casos de reescrita com explícitas finalidades de reinterpretação. Enquanto o *decalque* pode não ser decalque de situações narrativas e sim de procedimentos estilísticos, a *série* diz respeito exclusivamente à estrutura narrativa: uma situação fixa e um certo número de personagens principais, também fixos, em torno dos quais giram personagens secundários que vão se alternando, criando a ilusão de que a história que segue é diferente da história anterior:

Na série, o leitor acredita que desfruta da novidade da história enquanto, de fato, distrai-se seguindo um esquema narrativo constante e fica satisfeito ao encontrar um personagem conhecido, com seus tiques, suas frases feitas, suas técnicas para solucionar problemas... A série neste sentido responde à necessidade infantil, mas nem por isso doentia, de ouvir sempre a mesma história, de consolar-se como retorno do idêntico, superficialmente mascarado.⁵¹

A *série*, nesse sentido, consola o leitor porque premia a sua capacidade de prever: ele se sente feliz porque se descobre capaz de adivinhar o que acontecerá, e porque saboreia o retorno do esperado. Essa estratégia do seriado cria uma ilusão no receptor, uma satisfação pelo encontro do esperado que ele atribui não à estrutura narrativa, mas sim à sua astúcia divinatória.

⁵¹ ECO, 1989. p. 123.

Um outro tipo de repetição é a *saga*. A saga é uma sucessão de eventos, aparentemente novos, que se ligam, ao contrário da série, a um processo histórico de um personagem ou a uma genealogia de personagens, e se caracteriza por ser uma história de envelhecimento. A saga é uma história de envelhecimentos de indivíduos, famílias, povos, grupos. Com intenções comemorativas, sofre metamorfose mais ou menos degenerativa nos meios de comunicação de massa, criando um efeito de mascaramento. Ao contrário da série, os personagens mudam — quando se substituem ou quando envelhecem — mas continua-se a repetir, de forma historiada, celebrando o passar do tempo e a mesma história, relendo uma atemporalidade e uma ausência de historicidade básica.

Como último tipo de repetição arrolada por Eco, tem-se o *dialogismo intertextual* que pertence à citação estilística, ou seja, quando “um texto cita, de modo mais ou menos explícito, uma cadência, um episódio, um modo de narrar que imita o texto de outrem”.⁵² Duas dinâmicas podem ser delineadas dessa repetição: a primeira, quando a citação escapa ao leitor e pode ser produzida inconscientemente pelo autor — esta seria uma dinâmica considerada normal de criação artística — e quando a citação é feita para ser imperceptível para o leitor, e o autor está consciente disso, então se configuraria o plágio.

Quando a citação é explícita e consciente configura-se a paródia, a homenagem ou, como acontece na literatura e na arte contemporânea, a diluição das

⁵² Cf. ECO, 1989, p. 125.

fronteiras de gênero e o jogo irônico sobre a intertextualidade: um romance que se debruça sobre a narrativa e sobre as técnicas narrativas de outro romance, poesia sobre poesia, arte sobre a arte. Um dos procedimentos típicos da narrativa contemporânea muito usado no âmbito das comunicações de massa seria, segundo o crítico, a citação irônica do *topos*.

A repetição nessas narrativas contaria com um registro na memória, “enciclopédia” mental do destinatário, ou no seu arquivo pessoal, fazendo parte do seu imaginário coletivo. Um dos exemplos de Eco é a citação da escadaria de Odessa em *Bananas*, de Woody Allen. Segundo o crítico, o espectador deve conhecer os lugares originais da citação para usufruir a alusão e perceber quando o *topos* é introduzido, quando este é desmentido, revelando uma incongruência:

A série de cartuns que *Mad* publicava anos atrás, em que sempre se contava “um filme que gostaríamos de ver”. Por exemplo, a heroína, no Oeste, amarrada pelos bandidos nos trilhos do trem, e depois, numa dramática montagem à Griffith, a alternância de imagens que mostram de um lado o trem que se aproxima e do outro a cavalgada furiosa dos salvadores que tentam chegar antes da locomotiva. Em conclusão, a moça (contrariamente a todas as expectativas sugeridas pelo *topos* evocado) é esmagada pelo trem.⁵³

Nesse exemplo, tem-se um efeito crítico quando, tendo se apercebido da citação, o espectador é levado a refletir sobre a natureza tópica do evento citado e a reconhecer uma nova variação do jogo a ser registrado em sua memória ou no seu

⁵³ ECO, 1989. p. 126.

arquivo pessoal. Dessa forma, tem-se um arquivo ou uma enciclopédia intertextual em que textos citam outros textos e o conhecimento dos textos anteriores é pressuposto necessário para a antecipação do novo texto. O texto pertenceria assim, segundo Eco, a um patrimônio cultural que conta com um leitor modelo culturalmente sofisticado.

A partir dessas reflexões, retomo a análise do episódio “Kaddish” do *Arquivo X*. Como foi dito, o seriado conta com o desejo do destinatário de reconhecimento. Tal reconhecimento passaria por uma espécie de identificação em que aquele aciona uma “enciclopédia” ou “arquivo” particular para interpretação e fruição da narrativa. Nesse sentido, a série *Arquivo X*, aparentemente, trouxe uma inovação nos seriados veiculados pela televisão. Os episódios são construídos oferecendo não o reconhecimento, mas o estranhamento. Daí a apropriação de acervos considerados de conteúdo inusitado, exóticos, herméticos.

No episódio “Kaddish”, convém observar que a narrativa tende a compor uma representação de um mundo hermético e místico incrustado no seio da sociedade americana. Esse elemento estranho e desconhecido é simbolizado pela comunidade hassídica. O horror ao desconhecido torna-se mais contundente quando está inscrito dentro do espaço que se imaginava conhecido e próprio. Tal horror, de uma certa forma, desconstrói a máxima que é repetida no seriado: a verdade está lá fora. Nesse contexto, a verdade está intrinsecamente dentro, emaranhada entre os que são, aparentemente, pares, semelhantes.

O outro que está em mim, representado pela comunidade judaica e os seus mistérios, aciona o desejo de conhecer e dominar o estranho, não o que é conhecido.⁵⁴ Uma postura investigatória delinea esse receptor que se vê diante de um repertório de imagens, vocábulos e expressões que acredita ser de caráter alheio, fora do que poderia ser considerado uma enciclopédia comum. Nesse sentido, esta série diverge das séries analisadas por Eco.

Esse paradoxo da série — compor um reconhecimento e, também, um estranhamento — implica o uso de material arcaico, hermético para a maioria dos receptores e, por isso mesmo, altamente sedutor, o que configuraria o *cult* do momento. Pesa, sobretudo nesse episódio, uma tendência ao obscuro, àquilo que é alheio e desconhecido, mas que está perigosamente próximo. Essa busca de sutilezas ocultas tende a capturar um certo receptor mais sofisticado que, mesmo não tendo antes do episódio acesso ao repertório explorado e exibido, apropria-se dele passando a compor uma nova enciclopédia, um novo arquivo, agora com os novos dados recebidos.

Tal postura de construção e recepção do seriado apontaria, assim, para a composição de um repertório e uma enciclopédia, nos dizeres de Eco, não como a cristalização de conhecimentos num arquivo morto, mas em constante e contínuo

⁵⁴ O tema do Outro e do mesmo pode ser também aferido no conto “El otro”. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. p. 266.

movimento. Algo que se debateria e que, vez por outra, emergiria nas construções do imaginário.

Em Borges a questão da *série* é, segundo Flora Süssekind, um princípio básico do seu método literário.⁵⁵ Tal princípio dá-se, sobretudo, “sob a forma de listas, reescrituras, duplicações, dípticos ou séries temáticas” que produzem uma tensão entre a série enquanto resultado artístico e produto industrial, entre o épico e a técnica e através de movimentos contrapontísticos cujos desdobramentos singularizam a escrita borgiana. “Costumes tipográficos traiçoeiros, perigosos ou pueris, daguerreóticos que mentem, telefonemas inquietantes, livros monstruosos” constituiriam, de acordo com a ensaísta, a desconfiança de Borges em face da reprodução técnica. Mais que uma desconfiança, a série é, para Borges, uma estratégia em que a apropriação e a construção de um texto em forma de rede desconstroem a crença na reprodutibilidade e na ordem preestabelecida.

O seriado *cult* dos anos 90, tal como as apropriações, duplicações e reescritas empreendidas por Borges na literatura, constrói-se a partir desse fingimento de verdade, articulado à apropriação de imagens e narrativas do arquivo cultural e literário, tanto da ficção científica quanto da mitologia e do misticismo, de segredos que fazem parte de um imaginário norte-americano de uma conspiração do poder contra o direito à informação e da crença de que “a verdade está lá fora”. A

⁵⁵ Cf. SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p. 117-163: Borges e a série.

trama se constrói e é articulada, desse modo, sobre a promessa de verdade e sobre a ilusão de arquivos proibidos mantidos secretamente pelo governo.

Além de transportar o mito judaico para Brooklyn, revitalizando-o numa questão contemporânea, a ameaça neonazista, o seriado fornece as informações que o receptor necessita para, de dentro da sua cultura, vislumbrar o estranho e o inusitado com a possibilidade de anexá-las à sua própria enciclopédia ou arquivo: a consulta de Mulder ao sábio leitor dos livros sagrados judaicos, as narrativas dos personagens aclarando detalhes que escapam ao espectador que pode não estar familiarizado com o contexto referido são alguns exemplos desses recursos.

O sagrado e o profano entrelaçam-se no episódio e dão a ver o caráter híbrido da narrativa. O espaço do cemitério, aberto a uma câmera que desliza sobre as lápides, anuncia a marca da memória judaica com as suas inscrições hebraicas gravadas em cimento. O reino dos mortos visitado por esse olhar, que ao espectador compete acompanhar e assumir, traz nessas letras a lembrança e o desejo do não-esquecimento.

Ao moldar no barro um Golem que passa a respirar, a ter o fôlego de vida, repete-se o ato divino de criação do homem. No entanto, essa repetição dá-se por diferença. A terra usada para moldar o Golem, o homem recriado, é impura (não-virgem), do cemitério. Segundo Scholem, em um texto do século XVI ou mais antigo, encontra-se como uma prescrição técnica para a feitura do Golem o uso de terra pura, da melhor espécie. No seriado, porém, usa-se não mais a terra virgem do *Gênesis*, a terra original, mas a terra formada por restos de outros corpos. A vida é

assim criada, ou reinventada, de materiais que se deterioraram, adubada por cadáveres e ossos; esse território da morte é, pois, o lugar das possibilidades e também o espaço sinistro das feiticeiras, vampiros, súcubos e incubos.

O episódio se abre na cerimônia de sepultamento de Isaac Luria. A misteriosa prece hebraica ecoa, por entre os túmulos, da boca de enlutados judeus hassídicos. A palavra *Kaddish* corresponde a “santo” e designa uma oração de origem aramaica que glorifica a Deus e pede que o seu reino se estabeleça rapidamente na Terra. Originalmente, a prece era recitada na conclusão de uma exposição rabínica das Escrituras.

A oração tomou uma variedade de formas e funções litúrgicas: uma forma breve, chamada de meio-*kaddish*, conclui cada parte da adoração e é recitada ao fim do *Shabat*,⁵⁶ à leitura da *Torá*; uma forma mais longa é recitada no fim da *Tefilá*,⁵⁷ a maior seção de oração de cada serviço; uma terceira forma é o *Kaddish* do rabino, que é recitado depois do estudo do *Talmude*; a quarta e mais conhecida forma da oração é a recitada pelos fiéis na conclusão da adoração; a quinta forma, a que estou particularmente me referindo, é recitada como parte do serviço de luto que inclui a crença e um pedido para a ressurreição do morto.

⁵⁶ *Shabat*: deriva do verbo hebraico shavat, que quer dizer “descansar”. Um dia santo de descanso observado pelos judeus e por alguns cristãos. Denominação do sétimo dia da semana judaica. A origem da sua observância é incerta, mas a Bíblia descreve-o como uma lembrança do descanso de Deus após a criação.

⁵⁷ *Tefilá*: um dos três meios de alcançar a graça divina — *tshuvá* (arrependimento), *tefilá* (oração) e *tzedacá* (justiça).

Nomear o personagem assassinado como Isaac Luria e, especularmente, gerar um Golem a partir de sua imagem não é gratuito. Cabalista do século XVI, Luria (1534 – 1572) é responsável pela criação da Cabala Moderna, contrapondo-se à Cabala Clássica que começa com uma visão neoplatônica de Deus, o *Ein Soph*, o sem-fim. Antes de Luria, a Cabala compreendia a criação como um processo em progresso, movendo-se sempre em uma mesma direção:

Em Luria, ao contrário, a criação é um processo regressivo, onde cada estágio pode ser separado do outro por um abismo e onde a catástrofe é sempre um evento central. A realidade, para Luria, se dá sempre num triplo ritmo de contração, separação e reagregação, um ritmo sempre presente no tempo, mesmo ao fraturar pela primeira vez a eternidade.⁵⁸

Como uma referência a essa Cabala tardia, o nome de Luria remete o espectador a esse jogo de nomes, signos e imagens que emergem do imaginário, da história e da cultura judaica. Ariel, do hebraico: leão de Deus; fogo de Deus, o nome dado à noiva de Luria no seriado, é um nome simbólico de Jerusalém e é explicado de diversas maneiras. Na maior parte das vezes, pode ser *ar'el* ou *'ari'eyl*, nome dado por Ezequiel à parte superior do altar, o forno, onde se queimavam as oferendas, o que remete tanto ao caráter vingador da personagem quanto ao caráter sagrado da cidade de Jerusalém.⁵⁹

⁵⁸ BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 49.

⁵⁹ *Bíblia de Jerusalém*. Isaías 28: 29. São Paulo: Paulinas, 1973. p. 1404.

A criação do Golem por uma mulher dá um teor revolucionário à narrativa na medida em que põe em cena o poder feminino, normalmente excluído dos estudos e da busca da sabedoria judaica, reinstaurando o seu poder gerativo. Vide o romance *Yentl* de Bashevis Singer.⁶⁰ Inesquecíveis os jogos de cena e disfarces, as astúcias e artimanhas da personagem empenhada em adquirir o conhecimento judaico em uma escola rabínica, expressamente proibido às mulheres.

O Golem de Praga, como um pensamento ancestral, adquire, assim, na contemporaneidade, múltiplos desdobramentos. Norbert Wiener aponta para alguns desses desdobramentos nos campos da matemática, da cibernética e da informática. Em *Deus, Golem & Cia*, o cientista busca empreender pontos de contato entre a cibernética e a religião, explorando a tecnologia do computador, o jogo de xadrez e a capacidade da máquina de aprender ou de reproduzir-se como seres vivos.⁶¹ O Golem, para Wiener, deixa de ser uma experiência espiritual do homem, para tornar-se, na modernidade, um servidor técnico das necessidades humanas, controlado num equilíbrio frágil e precário com o seu criador.

Em *O Golem, Benjamin e Buber e outros justos*,⁶² Scholem sugere alguns pontos de contato e divergência entre o Golem lendário de Praga e o computador, o Golem de Rehovot. Para Scholem, ambos teriam uma concepção básica comum.

⁶⁰ SINGER, Isaac Bashevis. *Yentl*. Trad. Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Record, 1993. (O filme *Yentl* foi dirigido e estrelado por Barbra Streisand em 1983).

⁶¹ WIENER, Norbert. *Deus, Golem & Cia*. Trad. Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1971.

⁶² SCHOLEM, Gershom. *O Golem, Benjamin e Buber e outros justos*. Trad. Ruth Joanna Solon. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 94.

Enquanto o velho Golem se estruturava a partir de uma combinação mística das 22 letras do alfabeto hebraico, que são os elementos e fundamentos do mundo, o novo Golem baseia-se num sistema mais simples, mas, paradoxalmente, mais intrincado. Em vez dos 22 elementos, conhece apenas 2, os números 0 e 1, que é o sistema binário de representação. Tudo pode ser traduzido ou transposto para estes dois sinais básicos, e tudo o que não puder ser assim expresso não poderá servir de informação ao Golem e, de uma certa forma, esta é uma simplificação do sistema numérico dos velhos cabalistas.

No romance de Umberto Eco, *O pêndulo de Foucault*, o computador, ou o *word* processador, não só é apelidado com o nome do célebre cabalista Abulafia, como também tem seus procedimentos comparados aos dos rabinos:

“Meu caro amigo”, dizia-lhe Diotallevi, “jamais hás de compreender. É verdade que a Torah, refiro-me à visível, não passa de uma das possíveis permutações das letras da Torah eterna, como Deus a concebeu e a confiou a Adão. E que, permutando-se ao longo dos séculos, as letras do livro, poder-se-ia chegar à Torah originária. Mas não é o resultado que conta. É o processo, a fidelidade com que farás girar ao infinito o moinho da oração e da escritura, descobrindo a verdade pouco a pouco. Se esta máquina te desse de súbito a verdade, não a reconhecerias, porque teu coração não estaria purificado por uma prolongada interrogação. Além do mais, num escritório! O Livro deve ser murmurado num exíguo cubículo de gueto, onde dia após dia aprendes a curvar-te e a mover os braços estendidos ao longo do corpo; (...) se uma letra se evapora, quebras o fio que está para se unir às sefirot superiores. Abraham Abulafia dedicou sua vida a isso, enquanto o vosso santo Tomás se empenhava em encontrar a Deus através de seus cinco sendeiros. (...). “Queres saber de uma coisa”, dissera-lhe Belbo naquele mesmo instante, “em vez de me dissuadir, até me encorajaste. Não é o que tenho às mãos, e sob o meu comando, como os teus amigos tinham o

Golem, o meu Abulafia pessoal? Vou chamá-lo de Abulafia, Abu para os íntimos.⁶³

Note-se, nesse diálogo, a afirmação da transcendência da busca cabalística e o seu apelo místico e sagrado empreendido pelos judeus em contraponto aos métodos do usuário do computador que, não sem ironia, desconstrói as hierarquias que a manipulação do texto sagrado exige. Apesar dessas diferenças, tanto o Golem como o computador funcionam através de energia. No primeiro, era a energia da fala, o *Shem há-Meforash*, o Nome de Deus inteiramente decifrado e interpretado, expresso e diferenciado, no computador é a energia eletrônica, uma diferenciação segundo um dado sistema, tradução e interpretação de sinais e cifras, que o faz funcionar.

A forma humana, desnecessária para o Golem de Rehovot, o computador, é fundamental no Golem de Praga. Neste, busca-se a recriação do homem num ato de emulação à criação divina, imagem e semelhança. No computador, se houver, essa aparência é ilusão e embuste, e o que conta, no final, é a mente artificial em funcionamento. Esse funcionamento pode crescer em produtividade e pode, também, corrigir erros, o que seria, de um certo modo, uma forma de aprendizado. Isso torna os cabalistas modernos e os magos da eletrônica, segundo Scholem, mais bem sucedidos que os antigos, na medida em que os computadores podem aprimorar-se, diferentemente do seu ancestral de argila.

⁶³ ECO, 1995. p. 39-40.

A memória e a fala determinam um outro diferencial entre esses dois golens. No caso do velho Golem, delas nada sabemos, afiança Scholem.⁶⁴ O computador, todavia, demonstra grandes desenvolvimentos em que pese aos lapsos ocasionais, às perdas de arquivos, às amnésias provocadas por vírus. Quanto à espontaneidade e à inteligência aliadas à memória e à fala, tanto o computador quanto o boneco de argila estão, por enquanto, delas destituídos.

O Golem, a criatura de argila que assombra as narrativas desde o *Talmude* até o seriado norte-americano, desdobrado em múltiplas versões na exposição do Jewish Museum, nos filmes de Paul Wergener, no poema de Borges e no computador de Eco e Werner, configura-se, pois, numa tentativa do homem de criar, se inscrever como autor nas páginas da criação e consolidar o seu domínio sobre a linguagem e sobre as máquinas. A inteligência artificial, a robótica, os cyborgs, os replicantes desdobram o mito judaico do Golem e o inscrevem na contemporaneidade.

De uma certa forma, o racionalismo e a modernidade pareciam ter enterrado para sempre o misticismo judaico, que era visto somente como uma doutrina esotérica, um tema reservado à elite espiritual e intelectual. Apenas nos círculos hassídicos e sefarditas havia sábios ou estudiosos da Cabala. No entanto, cada vez mais, as reflexões judaicas sobre a Criação têm se aproximado das pesquisas científicas. A afirmação de Einstein de que toda matéria é uma forma de

⁶⁴ Cf. SCHOLEM, 1994. p. 94-96.

energia se aproxima, portanto, da idéia luriânica (do Rabino Isaac Luria) segundo a qual qualquer realidade é resultante de formas diferentes de emanações ou manifestações da Luz Divina. Uma vasta gama de judeus e de não-judeus, de todas as áreas, em Israel e na Diáspora, estuda os ensinamentos místicos da Cabala. Alguns, crendo na redenção do mundo e na vinda do Messias, outros, com uma mente mais voltada para a ciência, percebem uma possível conexão entre a Cabala, a ciência contemporânea e as artes, no jogo das combinatórias, na elaboração de um pensamento matemático artificial, na construção da memória tecnológica e na contínua reapropriação do passado.

CAPÍTULO 3
INSCRIÇÃO

3.1 O MEMORIAL E O TESTEMUNHO

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
 Dios, que salva el metal, salva la escoria
 Y cifra en Su profética memoria
 Las lunas que serán y las que han sido.
 Ya todo está. Los miles de reflejos
 Que entre los dos crepúsculos del día
 Tu rostro fue dejando en los espejos
 Y los que irá dejando todavía.
 Y todo es una parte del diverso
 Cristal de esa memoria, el universo;
 No tienen fin sus arduos corredores
 Y las puertas se cierran a tu paso;
 Sólo del otro lado del ocaso
 Verás los Arquetipos y Esplendores.

Jorge Luis Borges

Os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer.

Walter Benjamin

O escritor Elie Wiesel afirmou, em certa ocasião, que a maioria dos escritores fala pouco sobre o seu próprio trabalho. Mas seria trabalho a palavra correta para designar as narrativas e os monumentos construídos para se lembrar da *Shoah*,¹ do genocídio judeu? Quando criança, ele duvidava de que contar histórias pudesse ser um ofício sério, porque, freqüentemente, as histórias não

¹ A palavra “holocausto”, embora consagrada pela historiografia, tem uma conotação de sacrifício, de imolação em chamas, como se os judeus tivessem se sacrificado em nome de alguma coisa. Dar qualquer sentido religioso ao genocídio praticado pelos nazistas me parece equivocado. Assim, na medida do possível, preferirei genocídio ou *Shoah* (que pode ser traduzido por ‘catástrofe’) a holocausto. Ver: CYTRYNOWICZ, Roney. *A memória da barbárie: a história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Edusp / Nova Stella, 1990. p.13-14.

eram verdadeiras. Ironizando, argumenta que todo mundo sabe que as histórias são, por definição, fantasias daqueles que não sabem fazer outra coisa.²

Wiesel conta que achava os escritores desajeitados, preguiçosos e até inúteis. Na verdade, poder-se-ia até viver sem eles. Na escola, ele era forçado a ler romances romenos e húngaros. Nem os títulos nem os nomes de seus autores ficaram em sua memória, pois o jovem escritor estava absorvido em seus estudos de literatura sagrada. As histórias e seus comentários sobre o sacrifício de Isaac, a luta de Jacó com o anjo, a revelação no Sinai ou a morte solitária de Moisés interessavam-lhe muito mais do que as aventuras ficcionais que era obrigado a ler.

Havia também a leitura do *Talmude* com seus debates tempestuosos e o poder fascinante de suas lendas. Os escritos talmúdicos ofereciam a resolução de enigmas e mistérios com a ajuda dos comentários de mestres e discípulos que, no passado, tentavam traduzir e interpretar o seu apelo simbólico. Apesar de, muitas vezes, resoluções mágicas cooperarem para o desfecho de um problema, essas histórias eram as favoritas do menino que se tornaria, mais tarde, uma testemunha do seu tempo pela escrita.

Ouvir o avô contar essas histórias sagradas era ser transportado para um mundo à parte — um reino alegre em que os maus sempre acabavam humilhados e punidos, enquanto suas vítimas esqueciam seus infortúnios e se

² Esse depoimento faz parte de uma série que o jornal *The New York Times* publicou em que alguns escritores falavam sobre o ofício literário. WIESEL, Elie. In: *The New York Times Web*, <http://www.nytimes.com/arts>, consultado em 07/10/2000. (Trad. Simone Mordente de Souza).

descobriam invocando seu direito à felicidade — conclui o escritor. Esse era um mundo em que os milagres faziam parte da vida cotidiana. Ao se sentir próximo dos mendigos e loucos que perambulavam por florestas habitadas por príncipes apaixonados e por princesas exiladas, Wiesel declara que estas possuem “canções que elevam a alma a suas raízes celestiais, mas também a gargalhada cruel que assinala a presença nefasta de demônios prestes a dilacerar o coração do homem para consolidar seu reinado eterno”.

O universo estranho e misterioso da tradição judaica que está presente na obra de Wiesel de forma tão contundente o torna, segundo ele mesmo afirma, irremediavelmente, uma testemunha da tradição cultural e histórica do seu povo. Para ser testemunha do genocídio, no entanto, nem os sábios do *Talmude* nem os escritos ficcionais foram de muita ajuda. Apesar de todas suas leituras — pois, nesse meio tempo, Wiesel estudara os clássicos franceses, alemães e norte-americanos — ele se sentia incapaz e indigno de cumprir essa tarefa como sobrevivente: “Eu tinha coisas a dizer, mas não as palavras para dizê-las”, afirma.

Dessa amarga declaração sobre a narrativa, pode-se retirar uma reflexão. No contexto atual, em que a literatura, tal como a conhecemos tradicionalmente, perde sua especificidade para outros discursos, outras tecnologias, o grande entrave à escrita e à leitura é, em primeiro lugar, essa sensação de indignidade e incapacidade de cumprir a tarefa do texto, o trabalho

do texto, ou seja, uma impossibilidade de se tirar partido simbólico das coisas. Nesse sentido, a escrita e a narrativa ainda são enigma e desafio.

Italo Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio* já postulava:

Não estou aqui para falar de futurologia, mas de literatura. O milênio que está para findar-se viu o surgimento e a expansão das línguas ocidentais modernas e as literaturas que exploraram suas possibilidades expressivas, cognitivas e imaginativas. Foi também o milênio do livro, na medida em que viu o objeto-livro tomar a forma que nos é familiar. O sinal talvez de que o milênio esteja para findar-se é a frequência com que nos interrogamos sobre o destino da literatura e do livro na era tecnológica dita pós-industrial. Não me sinto tentado a aventurar-me nesse tipo de previsões. Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar.³

A possibilidade da sobrevivência da narrativa e da literatura na contemporaneidade parte, assim, de acordo com Calvino, de um impasse diante da era tecnológica. Tal impasse, originado no pós-guerra, denuncia uma falência da voz e da escrita em relação à imagem. As narrativas derivadas ou originadas no genocídio judeu se configuram como pequenas histórias, narrativas de família, silêncios e recordações que ilustram o fim de uma grande narrativa e trazem para os novos tempos o que poderia ser chamado de pequeno relato.

A I Grande Guerra Mundial funda, para Walter Benjamin, o pressuposto de que aquele que retorna, o sobrevivente, não volta com histórias

³ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 11.

para contar. Diante de um mundo arruinado, a perda da esperança é o maior deflagrador dessa nova condição de pós-guerra. Ao observar o fracasso da *Erfahrung*, da experiência, e o fim da arte de contar, Benjamin ressalta que esta se torna cada vez mais rara, porque ela parte, basicamente, da “transmissão de uma experiência no sentido pleno, cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna”.⁴

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin argumenta que os combatentes voltavam silenciosos do campo de batalha e mais pobres em experiências comunicáveis, dignas de servirem de exemplo e inspiração. Os livros sobre a guerra, que inundaram o mercado literário nos anos seguintes, ostentavam uma nova forma de miséria: a experiência estratégica fomentada pela guerra de trincheiras, a experiência econômica deflagrada pela inflação, a experiência do corpo arruinado pela fome e a experiência moral perpetrada pelos governantes. Advém daí, segundo o filósofo, uma desilusão radical com esse século.⁵ Em “Sobre o conceito de história” reitera que nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie.⁶ Nesse sentido, as narrativas e a arte que foram produzidas a partir da guerra configuraram-se enquanto monumentos construídos, a despeito das inúmeras

⁴ GAGNEBIAN, Jeanne M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 10.

⁵ Cf. BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 117.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 225: Sobre o conceito de história.

tentativas de emudecimento, a partir de vestígios de bens culturais recuperados em forma de despojos.

Em *O fim da modernidade*, Gianni Vattimo acrescenta que o conceito de monumentalidade, que caminha par a par, com o de memória, não possui uma função de auto-referência do sujeito; ele é, antes de tudo, talvez inclusive do ponto de vista da antropologia, um monumento fúnebre feito para conservar o vestígio e a memória de alguém através dos tempos, mas para outros.⁷ Nessa perspectiva, o monumento não é uma obra em que se identificam, sem resíduos, forma e conteúdo, mas o que sobrevive na forma, projetada como uma espécie de máscara mortuária. Não a marca de uma vida plena, mas uma fórmula marcada pela mortalidade. Como no exemplo do templo grego,

que só carrega seus significados (e, portanto, abre seu mundo) em virtude de deixar inscrever na sua superfície de pedra os sinais do tempo: da luz cambiante do dia aos ventos e às estações, até os vestígios “destrutivos” do passar dos anos e dos séculos. Toda essa exposição à terreur e à mortalidade, que, para uma coisa-instrumento do cotidiano, só serve num sentido limitativo e destrutivo, tem, para a obra de arte, um sentido positivo, do mesmo modo que são positivas para ela as vicissitudes — ligadas à sucessão das gerações, logo à morte — da fortuna ou desfortuna crítica, da variação e cristalização sucessivas das interpretações.⁸

⁷ VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 67.

⁸ VATTIMO, 1996. p. 68.

A inscrição dos sinais do tempo se configura como uma marca de morte. A cicatriz do tempo afirma, também, a condição de sobrevivência desse monumento que sobrevive marcado pelo passar inexorável do tempo. De forma semelhante, o artista do pós-guerra, ao construir sua obra, efetua uma rasura sobre a tradição que a história resolveu selecionar para preservar e reencena um outro ponto de vista que se estabelece sobre o texto da tradição como uma marca, uma cicatriz sobre o monumento.

O texto ou a obra de arte de testemunho possui um certo caráter de culto aos mortos que, não por acaso, pode ser ilustrado com a anedota acerca do poeta Simônides (556 – 468, aproximadamente, a.C.). Contada, entre outros, por Cícero, Quintiliano e La Fontaine, ela relata a sobrevivência de Simônides de um desabamento de uma sala de banquete onde se comemoravam as vitórias de um atleta. Narra-se que os parentes das vítimas não puderam reconhecer os seus familiares mortos por estarem desfigurados sob as ruínas. Então, recorreram a Simônides, o único sobrevivente, que, graças à sua mnemotécnica (a arte da memória), conseguiu se recordar de cada participante do banquete, na medida em que se lembrou do local ocupado por eles no momento da tragédia.⁹

⁹ Na língua portuguesa, a partir da etimologia da palavra ‘esquecer’ que deriva de *cadere*, cair, é possível construir uma interpretação em que o desmoronamento apaga a vida, as construções, mas também está na origem das ruínas — e das cicatrizes que sobrevivem ao apagamento completo. A arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é, sobretudo, uma arte da leitura de cicatrizes. Ver: COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

A arte da memória estaria, assim, ligada à imagem e esta, por sua vez, estaria ligada a locais conhecidos. No dossiê “A Literatura do Trauma”, Márcio Selligman-Silva, ao estudar as complexas relações entre memória e testemunho no contexto judaico, afirma que aquele que se recorda percorre paisagens mnemônicas, descortinando idéias e narrativas detrás das imagens.¹⁰

Exílio e memória constituem, assim, as duas experiências fundamentais para o povo judeu. A memória no judaísmo não significa, porém, uma exaltação de um passado exemplar. Essa dupla marca, do exílio e da memória, faz com que haja a presença de alguma coisa da ordem do impostergável. Nesse sentido, ontem, hoje e amanhã, de acordo com Ricardo Forster, não são uma mera continuidade no sentido escatológico, mas o cumprimento de um destino ou de uma promessa. Como uma expressão do frágil, daquilo que se pode perder. Trata-se de um exercício de rememoração que salva, no presente, aquilo que de nenhum modo tem garantia de permanência na recordação dos homens. A memória judaica se relaciona, pois, com aquilo que está ameaçado, com o que permanece em estado de intempérie e com o que a história dos vencedores, como dizia Benjamin, exila no esquecimento. O caráter judaico da memória é para Ricardo Forster:

Um modo de persistência, um fio que seguindo caminhos labirínticos reúne, sem entraves, tempos distintos,

¹⁰ SELLIGMAN-SILVA, Márcio. A literatura do Trauma. *Cult*, n. 23, jun. 1999. p. 46. O crítico analisa a relação entre memória e espaço a partir do plano de George Perec para redigir um livro que deveria se chamar *Les lieux (Os locais)* e no qual se tenta descrever o devir, no decorrer de doze anos, de doze lugares parisienses aos quais se está particularmente ligado. Também Walter Benjamin, tendo Berlim como topos, alavanca a memória autobiográfica a partir do espaço em *Infância berlinense* e *Crônica berlinense*.

experiências diversas e biografias que sedimentaram minha própria tradição espiritual. Ser judeu é um modo de ler e interpretar, é essa percepção de ser um visitante em terra alheia, é também um encontro estranho com palavras de outros tempos e um tipo de inadiável dever ético que sempre está ali, quase escondido, mas trabalhando infatigavelmente sobre minha consciência.¹¹

Esses caminhos labirínticos, essa coordenação de tempos e essa condição de exílio e resgate da memória confluem de forma peculiar diante do genocídio judaico. Após a Segunda Grande Guerra, a teoria benjaminiana do fim da narrativa, da arte de contar, faz-se evidente e Jean-François Lyotard postula como origem de novos paradigmas narrativos a crise da ciência e da verdade ocorrida no fim do século XIX sob o impacto das transformações tecnológicas sobre o saber. Essa crise gerou uma incredulidade perante o metadiscurso filosófico e seus relatos permeados de pretensões atemporais e universalizantes.

Tal incredulidade pulverizou o grande relato em pequenas narrativas e corroe a noção de ordem do imaginário moderno. Instaurou, a partir daí, outros paradigmas e uma desafiadora desordem que tornou impossível submeter todos os discursos (ou jogos de linguagens) à autoridade de um metadiscurso que se pretende síntese do significante, do significado e da própria significação, isto é, de tudo o que é universal e hegemônico.¹²

Lyotard, ao afirmar que esses novos tempos pós-modernos caracterizam-se pela marca de incredulidade em relação aos metarrelatos — ao relato que

¹¹ FORSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra*. En torno a lo judío. Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires, 1999. p. 8-9.

exerce sobre seu próprio estatuto um discurso de legitimação — pressupõe que o saber pós-moderno não suporta essa arrogância, na medida em que a função narrativa perde seus atores, os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo:

Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos, etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis.¹³

A impossibilidade de se perpetuar uma literatura grandiosa a partir do genocídio judaico e, apesar disso, ter confiança no futuro, parece ter sido o que fez prevalecer a narrativa dos sobreviventes sobre o olvido. Os relatos são, assim, construídos por vestígios ou fragmentos de memórias que deixam vislumbrar narrativas estruturadas sobre a condição de traduzibilidade dos relatos e do saber em pequenas narrativas residuais.

Elaborar, a partir daí, um relato que se autolegitima não faz mais sentido. E não faz mais sentido na medida em que os relatos dos sobreviventes trazem à baila um outro saber, disseminado pelas histórias particulares, privadas, miúdas, fora de uma ordem institucionalizada, de um saber hegemônico e, até, dos restos, matérias que se apresentam como prova da tentativa de aniquilamento.

¹² Cf. BARBOSA, Wilmar do Valle. Tempos Pós-modernos. In: LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. vii.

¹³ LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. xvi.

Os judeus, diante da condição do gueto e do campo de concentração e morte, só podem viver fora da lei — da ordem imposta —, escreve o historiador e arquivista incansável Emmanuel Ringelblum. Em seu diário do gueto de Varsóvia, relata a coordenação de um grupo clandestino que procurava registrar a vida judaica do mais simples cotidiano até as manifestações culturais e artísticas. Os livros com as anotações eram enterrados dentro de latões de leite e outros recipientes em lugares secretos antes da destruição do gueto em 1943.¹⁴ Esses livros de anotações e registros configuram-se como um arquivo da memória judaica do gueto, uma história humana que se vê acossada pelo medo do extermínio, mas que, todavia, cria mecanismos de sobrevivência.

Esse arquivo, como um corpo, é fragmentado, disseminado e enterrado. A esperança do historiador é que, mesmo que algumas partes desse *corpus* se extraiem em sua disseminação, outras poderão ser encontradas pelos sobreviventes que, a partir delas, terão condição de reconstruir, mesmo que parcialmente, o corpo, o arquivo. Dessa forma, as vidas silenciadas nos campos de morte nazistas, seja através do escamoteamento do nome próprio e a sua tradução em número tatuado no braço, seja pelo confisco dos bens particulares para soterramento da memória, ressurgem como corpos-arquivos pelas mãos e

¹⁴ Ringelblum foi preso durante o levante do gueto e enviado para um campo de trabalhos forçados, de onde fugiu para se refugiar em Varsóvia. Em janeiro de 1944, recusou-se a ser enviado a salvo para Londres pela resistência polonesa. Descoberto pela Gestapo, foi executado juntamente com a mulher e o filho em 7 de março de 1944. Uma parte dos arquivos coordenados por ele foi encontrada depois da guerra. Ver: VIDAL-NAQUET, Pierre. *Los judíos, la memoria y el presente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996. p. 242.

vozes dos narradores. O corpo-arquivo, disseminado pelas estratégias de sobrevivência da memória, é, pois, recuperado pela narrativa dos sobreviventes ou de seus porta-vozes.

O *corpus* das narrativas do genocídio engendra-se, de forma paradigmática, como pequenos relatos que subvertem o saber que se constitui a partir da noção de ordem e de totalidade. Esses arquivos fragmentários, o corpo judaico disseminado, podem ser configurados como uma metáfora da narrativa na contemporaneidade. Ao revisitar o episódio do genocídio judaico, delinea-se, para o escritor e para o leitor, um empreendimento impossível de ser totalmente apreendido. Cercar o fato histórico em sua barbárie e contorná-lo pela palavra ou pela arte, costurando textos e registros infames, é, sobretudo, lançar-se numa tarefa que, de antemão, já se anuncia como incompleta, residual, bárbara e na contramão da História.

Para que a memória de muitos não se perca no olvido, foi e é preciso ainda exumar os fragmentos dos corpos, dos arquivos, fazer a arqueologia do sofrimento e construir relatos que aliviem o narrador e reafirmem naquele que ouve, lê ou olha a possibilidade de traduzir a condição contemporânea.¹⁵ O esquecimento do flagelo seria, para as vítimas, como uma segunda morte. Como afirma Benjamin, “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer”.¹⁶

¹⁵ Ver: MICHAELS, Anne. *Peças em fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Nesse romance evidencia-se o trabalho da romancista através de uma escrita que se configura como arqueologia.

¹⁶ BENJAMIN, 1993. p. 224-225.

Relembrar é, nessa perspectiva, uma espécie de vindicação e de homenagem às vidas silenciadas pelo extermínio.

George Perec, quando se refere aos pais mortos, estabelece uma estreita relação entre memória e escrita:

É isso o que digo, é isso o que escrevo e é isso o que se encontra nas palavras que traço e nas linhas que essas palavras desenham e nos brancos que o intervalo dessas linhas deixa aparecer: por mais que eu persiga meus lapsos ou passe duas horas matutando sobre o comprimento do capote de papai, ou busque em minhas frases, para evidentemente logo encontrá-las, as ressonâncias miúdas do Édipo ou da castração, sempre irei encontrar, em minha própria repetição, apenas o último reflexo de uma fala ausente na escrita, o escândalo do silêncio deles e do meu silêncio: não escrevo para dizer que não direi nada, não escrevo para dizer que não tenho nada a dizer. Escrevo: escrevo porque vivemos juntos, porque fui um no meio deles, sombra no meio de suas sombras, corpo junto de seus corpos; escrevo porque eles deixaram em mim sua marca indelével e o vestígio disso é a escrita. A lembrança deles está morta na escrita; a escrita é a lembrança de sua morte e a afirmação de minha vida”.¹⁷

O pequeno relato, as histórias contadas em fragmentos insurgem contra o esquecimento e instauram um outro saber que não se estrutura mais na apologia de si mesmo, mas na sua condição débil, como último reflexo de uma fala ausente. Os relatos do genocídio e da experiência nos campos de concentração nazista constituem um campo de forças sobre o qual a literatura de testemunho se articula:

¹⁷ PEREC, George. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 54.

de um lado a necessidade premente de narrar a experiência vivida; do outro, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis) como também — e com um sentido muito mais trágico — a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e da sua conseqüente inverossimilhança.¹⁸

Evidenciada a fratura entre a linguagem e a experiência exibida nos corpos que foram sujeitos ao flagelo, caberia ao testemunho — texto que se encena sobre signo do corpo fraturado da narrativa — evidenciar o discurso que se articula entre a possibilidade e a impossibilidade:

O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o *real* equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada — mas nunca totalmente submetida.¹⁹

A condição residual dos relatos do genocídio exhibe, além de seu caráter de entrave e cisão, o estigma da incomunicabilidade, a não ser que os narradores impregnem sua experiência com a arte, uma possibilidade de tradução.²⁰ Não como redenção e recuperação total do passado perdido, mas deixando que paire no discurso a sua própria condição de incompletude.

Perec afirma que “o indizível não está escondido na escrita, aquilo que muito antes a desencadeou”.²¹ O caráter indizível da experiência do genocídio —

¹⁸ SELIGMANN-SILVA, 1999. p. 40.

¹⁹ SELIGMANN-SILVA, 1999. p. 41.

²⁰ Ver: SPIEGELMAN, Art. *The Complete Maus: a survivor's tale — my father bleeds history and here my troubles began*. New York: Pantheon Books, 1997. Uma genial recriação do relato de um sobrevivente em história em quadrinhos.

²¹ PEREC, 1995. p. 54.

a lembrança da morte e a afirmação da vida — seria a condição peculiar dessa escrita. Daí, é possível concluir que a linguagem nasce de um vazio, de um silêncio; a cultura, do sufocamento da natureza; e o simbólico, de uma reescritura dolorosa do real. A questão da literatura de testemunho não está, por assim dizer, na existência ou não da realidade, mas na capacidade de percebê-la, de simbolizá-la, de traduzi-la.

No livro *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi faz uma reflexão sobre o testemunho, lembrando a incredulidade diante do absurdo dos campos de extermínio. Levi lembra a fala de um SS aos prisioneiros: “Seja qual for o fim desta guerra a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito”.²²

O descrédito diante da narrativa de testemunho impõe um outro olhar sobre essas histórias que tentam contornar, pela escrita, o martírio. O sobrevivente — aquele que testemunha e/ou sofre o infortúnio da violência — possui, basicamente, dois sentimentos paradoxais em relação às lembranças que podem intervir no ato de contar suas experiências. O primeiro é o do silêncio. Não contar para esquecer. Enclausurar as imagens, os sons e os cheiros do sofrimento para que o tempo se encarregue de apagá-los. O outro é narrar para se libertar.

²² Citado por SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura do Trauma. *Cult*, n. 23, jun. 1999. p. 44.

A tarefa do narrador é árdua e ambígua. O confronto constante com a memória da catástrofe, a ferida aberta, envolve tanto a resistência quanto a superação. A irrepresentabilidade do genocídio é um ocaso da linguagem diante desse real que se apresenta como insuportável. A necessidade da sobrevivência impõe aos narradores, artistas e historiadores, uma forma de trazer à tona e reconstruir um arquivo a partir de uma memória esparsa.

Alguns artistas, a partir do genocídio judaico, produziram um *corpus* de trabalhos que, ao recontar o episódio, traduziram de forma inusitada várias formas do esquecimento e da memória. A obra de arte se inscreve, pois, entre o tempo perdido e o tempo recuperado. Diante das centenas de narrativas que compõem o acervo da literatura de testemunho da *Shoah*, poder-se-iam rastrear inúmeros exemplos de como essa memória foi inventariada. Sobreviventes e porta-vozes dessa história — no discurso dos avós, dos pais, dos filhos e netos — realizam uma insurreição contra o esquecimento total ao reinventarem a história como homenagem ou uma forma de escapar às lembranças, sem deixar, entretanto, que elas se percam no olvido.

Luiz Costa Lima em *Mimeses: desafio ao pensamento* afirma:

Assim como há amores inesquecíveis, há pesadelos irremediáveis. O holocausto é o pesadelo do nosso fim de século. Depois de saber-se que ele foi possível, como, mesmo de um ponto de vista estritamente profano, ainda seria possível levar a sério uma história evolucionista da espécie humana?²³

²³ COSTA LIMA, Luiz. *Mimeses: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 247.

Para o crítico, na representação do genocídio, a realidade, por mais que este seja um termo vago e impreciso, não é um fato da linguagem e não é possível arquivar, para esquecer, essa embaraçosa questão. O esquecimento, portanto, seria uma espécie de auto-engano e, independentemente das explorações políticas e comerciais que têm sido feitas da sua representação, o genocídio judaico, segundo Costa Lima, é um caso-limite, uma situação exemplar para quem quer que se indague sobre a condição do homem.

3.2 O CANTO DE ULISSES

Há outros narradores que sobreviveram nos fragmentos de cultura e tradição em que estavam inscritos. Primo Levi (1917-1987) narra em *É isto um homem?*²⁴ um episódio do campo de concentração que permite demonstrar como a memória sobrevive ao flagelo a partir de resíduos. Deportado para Auschwitz, na Polônia, em 1944, Levi volta à Itália em 1945, retoma seu trabalho como químico e escreve nove livros de testemunhos, ensaios, ficção e poesia.

Em *É isto um homem?*, no capítulo intitulado “O canto de Ulisses”, rememora a amizade com Jean, um jovem alsaciano que podia se expressar em francês e em alemão e que, no entanto, pede a Levi que lhe ensine italiano. Sobreviver é, antes de qualquer coisa, aprender. O tempo que eles têm é somente de cerca de uma hora ou o tempo que se levava do percurso da cozinha até a

²⁴ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Rey. Rocco: Rio de Janeiro, 1988.

cisterna em que Levi e outros cinco companheiros raspavam e pintavam. Levi foi escolhido por Jean para ajudá-lo com o caldeirão de sopa.

Como moço de recados e escriturário, a Jean cabiam algumas tarefas como limpar o barracão, entregar as ferramentas, lavar as gamelas e ter a contabilidade das horas de trabalho dos prisioneiros. Jean era um sobrevivente e pouco a pouco ganhou certa confiança do comandante do campo. Levi escreveu, posteriormente, que certamente a mãe de Jean ficaria atônita se pudesse saber que seu filho conseguira se safar; que dia após dia ainda se safava.²⁵

Eles não tinham muito tempo. À memória de Levi vem “O canto de Ulisses”:

Quem sabe como e por que veio-me à memória, mas não temos tempo para escolher, esta hora já não é mais uma hora. Se Jean é inteligente, vai compreender. Vai: hoje sinto-me capaz disso.

Quem é Dante? Que é a Divina Comédia? Que sensação estranha, nova, a gente experimenta ao tentar esclarecer, em poucas palavras, o que é a Divina Comédia. Como está organizado o Inferno. O que é o “contrapeso”, que liga a pena à culpa. Virgílio é a razão. Beatriz a teologia.²⁶

Lento e cuidadoso, começa a recitar:

Lo maggior corno della fiamma antica
Cominciò a crollarsi mormorando (...)²⁷

Levi recita, pára e tenta traduzir. Para ele foi um desastre: “coitado de Dante e coitado do francês!” Depois, um buraco na memória, outro esquecimento

²⁵ LEVI, 1988, p. 113.

²⁶ LEVI, 1988, p. 113.

²⁷ “Eis que a ponta maior da chama antiga/começou a mover-se, crepitando (...).”

vem à tona, um fragmento que ele julga inaproveitável. Será que está certo? Os versos vêm e vão. Levi afirma que cederia sua ração de sopa pelos versos finais. Há um esforço para reconstruir a ligação entre a lembrança e o esquecimento por meio das rimas:

Fecho os olhos, mordo os dedos; não serve, o resto é silêncio. Dançam-me pela cabeça outros versos: “*La terra lagrimosa diede vento...*” (“A terra lacrimosa abriu-se em vento...”)... não, é outra coisa. É tarde já, é tarde, chegamos à cozinha, vou ter que concluir (...) ²⁸

Levi segura o escriturário. É absolutamente necessário e urgente que ele escute o fim da narrativa, que ele compreenda o que significam as palavras em italiano, antes que seja tarde demais para ambos. Amanhã, afirma:

ou ele ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante, talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui hoje... ²⁹

Ambos, narrador e ouvinte, são sobreviventes. Por isso, não importa esse contexto a que tanto aspira Levi. A recordação do verso de Dante, mesmo por meio de fragmentos, perfaz uma possibilidade de sobrevivência da cultura que ali se tenta silenciar. O canto lembrado é, como não poderia deixar de ser, o XXVI, em que Ulisses narra a sua própria morte.

²⁸ LEVI, 1988. p. 117.

²⁹ LEVI, 1988. p.117.

Primo Levi, Anne Frank, Aharon Appelfeld, Paul Celan, Elie Wiesel e David Grossman são alguns desses narradores, testemunhas e arquivistas que, ao reencenarem os fatos históricos pelo viés da ficção, contribuem para perpetuar essa memória. Acercar-se de todos eles e de suas narrativas é um trabalho impossível. Só é possível vislumbrar a memória a partir de textos, momentos, vidas recuperadas de forma fragmentária e parcial.

A II Grande Guerra e as suas atrocidades estão cada vez mais distantes do homem contemporâneo. De uma certa forma, os relatos sobre a *Shoah* que ainda hoje são produzidos lutam contra uma amnésia que ameaça e, ao mesmo tempo, reinventa a memória. Os sobreviventes estão envelhecendo e o testemunho daqueles que viveram, viram ou ouviram a catástrofe está se perdendo com eles, mas as perguntas continuam a ser feitas. A ameaça do esquecimento surge, sobretudo, se se fizer da memória um peso morto, uma visita melancólica e ritualizada a um museu onde se guardam os restos de uma cultura ou de um tempo desaparecido.

Uma das políticas ou estratégias do esquecimento é, segundo Lyotard, construir monumentos recordatórios. Materializada, a memória corre o risco de abandonar seu trabalho de recriação permanente e silenciar o arquivo. O silêncio não é uma mera ausência, mas um ato de escapar à responsabilidade de manter a memória que sustenta o mundo, afirma Héctor Schmucler. Esquecimento,

memória e responsabilidade se interpenetram e formam, dessa maneira, uma tríade que edifica e mantém a condição humana.³⁰

Nesse sentido, o caráter de testemunha tem se modificado. Os escritores contemporâneos, que não vivenciaram a experiência do genocídio, ao escreverem e criarem a partir do passado, reelaboram os vestígios da memória, mantendo acesa a chama da lembrança através da ficção, da simulação da experiência ou da simulação de relator e copista da experiência. A urgência em manter viva uma memória alheia torna-se, em certa medida, a forma com que a experiência contemporânea pode exercer sua performance.

O historiador judeu, Yosef H. Yerushalmi, afirma que o Holocausto já engendrou mais pesquisas que qualquer acontecimento da história judaica. Porém, não há dúvidas de que sua imagem esteja sendo forjada, não pela bigorna do historiador, mas pelo cadinho do romancista.³¹ Alguns artistas e escritores, freqüentemente tomados por uma dolorosa nostalgia, encaram-no de tal forma que, tal qual o *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, impulsionados para o futuro, arrastados pelos acontecimentos históricos, permanecem com o olhar preso aos fragmentos e às ruínas.³²

Talvez esta seja uma tarefa impossível. O fato de o observador do texto poder lidar apenas com fragmentos, nos quais os criadores do texto

³⁰ Cf. SCHMUCLER, Héctor. Formas del olvido. In: *Confines*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.

³¹ Cf. YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor: história judaica e memória judaica*. Trad. Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 115.

³² Cf. ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.30.

tradicional pressupunham haver uma totalidade, rearranja o passado que, como uma imagem que surge rapidamente no momento em que pode ser reconhecida, nunca mais reaparece.³³ A sensação de impotência do narrador e do ouvinte diante do genocídio provocou fugas, desvios, simulações. Muitas vezes, a arte possibilitou a voz adequada para narrar as lembranças. Os primeiros documentários realizados no imediato pós-guerra foram tão espetacularmente realistas que geraram uma espécie de efeito perverso. As imagens, cruéis demais para serem aceitas como verdadeiras, provocavam a incredulidade na boa consciência dos espectadores e, ao serem desacreditadas, os absolviam da cumplicidade ou da omissão.

A memória da *Shoah* e a literatura de testemunho desconstroem a historiografia tradicional (e também os tradicionais gêneros literários) à medida que incorporam elementos ficcionais em suas composições e, através de simulações de experiência, reenviam o leitor a um terreno movediço e virtual. Adélia Bezerra de Meneses afirma que a criação de uma história de vida e a atribuição de um passado, ou a construção de uma modalidade ficcional sobre a reminiscência, acabam por forjar uma memória rearranjada. Dessa forma, os traços mnemônicos que restam se associam a um passado que é recriado juntamente com o presente.³⁴

³³ Cf. ALTER, 1992. p.114.

³⁴ Cf. MENESES, Adélia Bezerra de. Memória, História e Ficção: Blade Runner. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: SEGRAC. p. 207-217.

Essa estratégia permanece vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado, mas mantê-lo ativo no presente. Em vez da tradicional forma de representação, em que se intenta construir uma espécie de petrificação e enquadramento da realidade tal qual ela ocorreu no passado, o seu registro virtual torna-se passível de reinvenção e de recontextualização e a memória se apresenta expondo remendos, intervalos, ruínas, cicatrizes.

A memória encenada na literatura de testemunho não é só uma forma de se estabelecer uma relação com o passado, mas também de suprimir a distância que separa o leitor do acontecimento. O filme *Shoah*, 1985, de Claude Lanzmann, parece estar na contra-mão desse tipo de reinvenção histórica.³⁵ Nele, não parece haver nenhum apelo melodramático. Nada de um ator representando um histriônico Hitler, nada de cadáveres amontoados. Cenários ou filmes de época não são usados, apenas testemunhos. São nove horas e meia de depoimentos pessoais de sobreviventes dos campos de concentração de Auschwitz, Sobibor, Treblinka e do gueto de Varsóvia. O cinema foi um dos meios de expressão que mais atuou na tomada de consciência do passado ativo e *Shoah* objetivou apresentar o que Vidal-Naquet chamou de “memória pura”. Os personagens, homens que viveram o extermínio, de 1942 a 1945, são os protagonistas. Não são atores que representam um papel a eles confiado, mas testemunhas que foram chamadas a depor.

³⁵ Ver: LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. Prefácio de Simone de Beauvoir. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

No filme de Lanzmann, os personagens são os sobreviventes. Optou-se, também, por não usar qualquer imagem que não seja a contemporânea, ou seja, o filme pretende não simular o passado, não o reconstruir imageticamente. As construções, os trens, as pessoas são de uma realidade assustadora. Quando não se exhibe nenhum documento de época e se apela ao sobrevivente para depor, o passado parece advir sem mediação. O menino judeu de treze anos que era obrigado pelos alemães a cantar em Chelmno, quando o campo se chamava Kulmohof, no filme, é um velho que canta de frente ao rio que não deixou de correr. Nesse sentido, Lanzmann acaba por desenvolver uma outra performance. No prefácio ao roteiro do filme, declara: “Incrédulo, leio e releio esse texto exangue e nu. Uma força estranha o atravessa de um lado ao outro, ele resiste, vive de vida própria. É a escritura do desastre e é para mim um outro mistério”.³⁶

Mais recentemente, depois do sucesso de *A lista de Schindler*, 1993, Steven Spielberg fundou a Survivors of the Shoah Visual History Foundation. Sua intenção é criar o maior arquivo multimídia do mundo com 40 mil testemunhos e depoimentos de sobreviventes da *Shoah*.³⁷ *A lista de Schindler*, no entanto, recebeu diversas críticas. Ricardo Forster afirma que o dinheiro oportuno de Schindler e o gesto espetacular de Spielberg trouxeram alívio e uma fabulosa catarse aos espectadores na sala de cinema. Contudo, o crítico vê, tal

³⁶ Cf. LANZMANN, 1987. p.14-15.

³⁷ A Survivors of the Shoah Visual History Foundation lançou em 1996, nos Estados Unidos, a sua primeira produção, o documentário *Survivors of the Holocaust*, de Allan Holzan, ainda inédito no Brasil.

como Adorno, um perigo extraordinário na lembrança dos vencidos quando a indústria cultural se apropria dos sofrimentos para reconstruir, através da épica hollywoodiana, uma história cujo ensinamento exemplar vai além das vítimas.³⁸

Diferentemente desse procedimento para se narrar a história, há uma literatura e há um certo trabalho plástico em direção ao testemunho que, mesmo quando opera com a memória das catástrofes de forma simulada, às margens, — por exemplo, Cindy Sherman, Anselm Kiefer e Christian Boltansky, só para citar alguns nomes —, atesta uma espécie de “despertar para a noite”, como queria Benjamin, ancorada na possibilidade de ficcionalizar o passado ou reconstruí-lo virtualmente.

3.3 O MUSEU E A CENA DA REMEMORAÇÃO

O museu, do grego, *mouseion*, corresponde não só à coleção de objetos de arte, cultura, ciências naturais, etnologia, história, técnica, mas também a um lugar destinado ao estudo e, principalmente, à reunião desses objetos. Prestam-se esses objetos, selecionados para comporem o acervo de um determinado museu, a uma demanda de recomposição narrativa e representativa tanto do passado como do presente.

³⁸ Cf. FORSTER, Roberto. El ojo impúdico: acerca de *La lista de Schindler*. In: *El exilio de la palabra: en torno a lo judío*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1999. p. 257-261.

Em Israel, a finalidade do museu na contemporaneidade possui uma dupla especificidade. Além de conservar, elegendo peças e obras do passado e da arte, ele representa, de uma certa maneira, também a condição de uma nação recém-fundada.³⁹ O museu se presta a uma construção ideológica, preservadora, pedagógica e ideológica da nação que busca a integração do povo de Israel e de Israel no mundo. Esse empreendimento dá-se na medida em que o museu traduz plasticamente uma história de mais de 10.000 anos e torna concreto, através de formas, seu conteúdo religioso, filosófico e abstrato, suas aculturações que mostram a participação e a comunicação do Estado Judeu com o mundo a partir da diáspora.⁴⁰

O Museu do Holocausto — Yad Vashem é, segundo Abba Eban, um monumento à dor de uma nação.⁴¹ Ele dá testemunho da violência sem paralelo que afligiu o povo judeu nas mãos da Alemanha nazista e que deixou um legado de morte e sofrimento. Foi fundado em 1953 por um ato do Congresso israelense para relembrar os seis milhões de judeus mortos pelos nazistas e seus colaboradores, as comunidades judias que foram destruídas numa tentativa de

³⁹ Segundo Benedict Anderson, o censo, o mapa e o museu são políticas de construção da nação que intentam conferir uma identidade, uma imaginária totalidade e uma produção de herança política em ação. Cf. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 228-259.

⁴⁰ Cf. ALMEIDA, Fernanda de Camargo. As projeções do museu de Israel. In: *Revista Cultura*. jun. 1971, Ano I, n. 2, Brasília, MEC, 1971. O conjunto museológico de Israel é composto pelas unidades-museu: o Museu Bíblico e Arqueológico Samuel Bronfman, o Museu de Arte Bezalel, O Jardim das Esculturas Billy Rose e o Pavilhão dos Jovens.

⁴¹ Ver: <http://www.yad-vashem.org.il/yadvashem/index.html>, consultado em 14/09/2000.

erradicar o nome e a cultura de Israel, como também o heroísmo e a força dos judeus massacrados pelo genocídio.

Com o propósito de manter essa memória para que as futuras gerações não se esqueçam do horror e da crueldade praticados, o museu propõe a comemoração — no sentido de trazer à memória e fazer recordar — a documentação, a coleção, o exame e a publicação de testemunhos, além da coleta e da memorização dos nomes das vítimas para pesquisa e construção de uma história dos vencidos.

O narrador de o romance *Ver: amor*, de David Grossman,⁴² fornece uma metáfora desse museu e de seu desejo de manter viva essa memória:

Um tributo de todos os livros que tratam do Holocausto, todos os quadros e palavras e filmes e fatos e números que estão reunidos lá no Yad Vashem, um gesto para com tudo o que permanecerá para sempre incompreendido e não decifrado.⁴³

O Museu do Holocausto exibe não só uma arqueologia do genocídio, na medida em que organiza um acervo de restos, documentos e fotos da *Shoah*, mas, também, obras de artistas que reencenam o episódio histórico. Assim, ele forja (no sentido de traduzir) documentos artísticos para que estes sejam uma espécie de passaporte para o visitante. Tais documentos estariam, por essa estratégia, no mesmo estatuto que aqueles preservados do passado.

⁴² GROSSMAN, David. *Ver: amor*. Trad. Nancy Rosenchan. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

⁴³ GROSSMAN, 1993. p.130.

Na ficção de Grossman, o genocídio é metaforizado pelo espaço asséptico de um quarto branco — espaço imaginário que, para o narrador, encerra a impossibilidade de a linguagem traduzir a *Shoah*:

Há quarenta anos escritores escrevem sobre o Holocausto, e sempre continuarão a escrever a esse respeito, e, num certo sentido, todos estão de antemão fadados ao fracasso, porque é possível traduzir qualquer outra ferida ou desastre para a linguagem da realidade conhecida, e apenas o Holocausto não é passível de tradução, mas sempre restará esta necessidade de tentar de novo, experimentar, afiar os ferrões aguçados na carne viva de quem escreve, “e se você quer ser correto consigo mesmo”, disse com ar grave, “você é obrigado a ousar experimentar o quarto branco”.⁴⁴

O quarto branco, que estaria situado num dos corredores subterrâneos do Yad Vashem é um espaço que não foi planejado pelos arquitetos nem construído pelos operários. Os funcionários do museu também dele nunca ouviram falar. Na ficção ele se apresenta como uma espécie de metáfora da irrepresentabilidade. Se o visitante se perde nas galerias subterrâneas do museu encontrará esse quarto totalmente vazio e branco. Ali está concentrada a essência daqueles dias. Não há nada no quarto, mas tudo o que existe, tudo o que entulha o Yad Vashem é irradiado para dentro dele, tudo o que se concebeu de maldade e de resistência está ali, tudo num ponto, num ponto Aleph.

Está ali inscrito todo o medo, todo o inventário material e humano, todo o sobre-humano, como num gigantesco caleidoscópio. Para o narrador, ali

⁴⁴ GROSSMAN, 1993. p.132.

não há respostas, somente perguntas, questionamentos. Nada é dito ali. Tudo é apenas possível, sugerido e passível de se concretizar:

E você deve passar por tudo de novo. Tudo. E na sua própria carne. Sem intermediários e sem dublês que farão as tarefas perigosas por você. E, se você não respondeu certo à esfinge, será devorado. Ou sai dali sem compreender, e, a meu ver, é a mesma coisa.⁴⁵

O museu, dessa forma, reencena os passos da paixão judaica do genocídio e intima o visitante a percorrer a via dolorosa da tragédia. A experiência simulada instaura, nessa travessia, o percurso dos prisioneiros do gueto à morte, passando pelos campos de extermínio e de aniquilação. O United States of Holocaust Memorial Museum, Washington D.C., oferece ao visitante essa mesma experiência.⁴⁶ Inaugurado em 1993 pelo presidente Bill Clinton, o espaço foi idealizado como um museu histórico. A partir dessa proposta, seria mais acertado chamá-lo de museu narrativo, na medida em que sua exibição está organizada ao longo de uma linha histórica:

A história contada no Museu descreve os papéis dos atores envolvidos no Holocausto: os perpetradores, as vítimas, os expectadores, os salvadores e os libertados. As vítimas querem que o mundo saiba. Os perpetradores não querem. Os espectadores omissos querem que o mundo não saiba que eles sabiam.⁴⁷

⁴⁵ GROSSMAN, 1993. p. 133.

⁴⁶ Ver: SAIDEL, Rochelle. A comemoração do holocausto: do esquecimento a Hollywood. In: LEWIN, H. e KUPERMAN, D. (Org.). *Judaísmo: memória e identidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997. p. 277-284.

⁴⁷ WEINBERG, Jeshajahu. *The Holocaust Museum in Washington*. Washington, 1995. p. 17.

Ao ingressar no museu, o visitante é envolvido numa outra atmosfera que não a de outros museus. Para ele, a viagem não começa ali, mas no momento em que, ao entrar, recebe um *Identification Card*. Nesse gesto, conta-se com a “identificação” dele para com as vítimas.

Esse recurso ou modalidade da memória do genocídio compõe uma tradição no contexto histórico, religioso e social do povo judeu. Sua cultura, marcada por um pacto entre Deus e o seu povo, parte do princípio do não-esquecimento um do outro. A partir desse pacto, a religião judaica se apresenta, antes de tudo, como um culto à memória.

As principais festas, lembra Selligmann-Silva, são rituais de rememoração da história. Na *Pessach*, a leitura da *Hagadá* reconta a história do êxodo; no *Purim*, recorda-se a salvação dos judeus da perseguição de Aman; no casamento judaico, um copo é quebrado para recordar, na comemoração, a destruição do Templo e a impossibilidade de reparo desta perda.⁴⁸ Nesses exemplos, evidencia-se o pacto a partir da reencenação da história e de sua reatualização como meio de se manter viva a memória e a tradição. A memória judaica cria raízes com a *Torá*, o *Talmude* e os infinitos comentários que lhes dão vida continuamente. Desde esse pacto com Deus, tudo o que se pode fazer é não esquecer-lo. Esse é o ponto de partida sem precedentes do povo judeu: o pacto imposto por Deus aos homens. A memória é, assim, um dever inapelável e uma condição de existência. A perseguição aos judeus, desde sempre, teve como

⁴⁸ Cf. SELLIGMAN-SILVA, 1999. p.46.

objetivo destruir sua memória. No museu do holocausto, esse pacto não é diferente. Ao contar com a participação do visitante por entre suas galerias, espera-se que a história seja revivida. Ao receber o *Identification Card* — que contém fotografia e biografia de uma vítima do genocídio — o visitante acaba por receber um passaporte para o que se verá e viverá pela frente. Com esse passaporte, no entanto, ele não terá salvo-conduto. As imagens, sons e cheiros compõem a memória de vidas que ali estão representadas e fragmentadas no espaço do museu.

O percurso é linear. Os sentidos não. Quando se caminha pelo trajeto arquitetado pelo museu, o visitante é envolvido e conduzido, cada vez mais, para o simulado interior de um labirinto de horror e vasto conhecimento de dor e morte. O que se verifica é que não são somente resquícios, resíduos do genocídio que estão ali expostos. Há recriações, leituras, traduções artísticas que se inscrevem nesse espaço, como instalações, esculturas, vídeos, performances.

Essas recriações compartilham o espaço do museu com os documentos, as fotografias e os depoimentos históricos que ali estão preservados e arquivados. O United States of Holocaust Memorial Museum instaura uma memória arquivística das catástrofes não só na medida em que traz para o ambiente museológico exemplares do tempo histórico, mas também recriações artísticas desse tempo. O acervo do museu compõe-se, dessa forma, de arquivos que permanecem continuamente abertos para novas inscrições. Segundo Pierre Vidal-Naquet,

os arquivos se converteram em um lugar de trabalho entre outros. Aquele que elabora um trabalho histórico a partir deles não é um mago, mas um historiador. Sua obra eventualmente poderá inscrever-se em nossa memória coletiva. Deverá ainda compreender que os arquivos não constituem uma fonte dotada de imediatismo. Um documento de arquivo pode corresponder a um relato, mas também corresponde à memória: deve ser verificado, consultado, criticado.⁴⁹

A partir dessa perspectiva, o museu pode ser visto como um arquivo da história, configurando-se enquanto uma memória narrativa. Ao se adentrar na sala onde estão acumulados os sapatos dos prisioneiros, por exemplo, o sentido da coleção, do acúmulo de restos, alia-se ao de saturação, de tautologia da imagem, dos sentidos, dos significantes. Centenas deles se avolumam num amontoado que exala o cheiro do tempo, do couro, do mofo. Todos esses despojos compõem a cena e a confluência de centenas de narrativas e histórias pessoais que resistem nesses restos de lembrança. Os objetos pessoais, íntimos, em sua maioria coloquiais e anônimos, trazem o caráter de monumento, de relíquia fúnebre. A memória, no entanto, está viva. Os sapatos dos trabalhadores, os sapatos femininos, os sapatos das crianças são, pois, acervo anônimo que reenvia o espectador para, além dos cinco sentidos, ao tempo da catástrofe. Tal qual os sapatos, estão ali acumulados bengalas, roupas, retratos, livros, valises, carrinhos de bebês... A esse espólio de objetos juntam-se os cabelos, as unhas, os dentes... Os corpos aviltados resistem metonimicamente nesse nefasto acervo.

⁴⁹ VIDAL-NAQUET, 1996. p.22.

Uma casa inteira é reencenada, os objetos do cotidiano passam a guardar a memória de uma família — que representa todas as famílias cujas casas foram bombardeadas e destruídas. A casa é descontextualizada e reinventada no espaço do museu. Desse modo, ela é arquivada e, ao mesmo tempo, reencenada para ser atravessada pelo visitante.

Em um outro espaço, o espectador depara com o pátio dos tatuados. Um grande e espetacular quadro exhibe fotografias de braços que receberam as tatuagens dos campos de concentração. Um dos recursos nazistas para se apagar a memória judaica foi uma tentativa de dissolução do nome próprio dos prisioneiros que recebiam um número tatuado no braço. Ao numerá-los, esperava-se destruir sua identidade, sua memória. Em vez desse silêncio, cada braço tatuado pode hoje ser visto como a lombada de um livro e cada um dos judeus, sobrevivente ou não, que teve sua história traduzida em narrativa escrita ou plástica, compõe uma biblioteca e um arquivo do genocídio.

Também contra essa tentativa de apagamento da memória, os artistas gravaram, em elegantes letras brancas, os vidros das janelas que separam o museu do mundo lá fora. Schama, Mordchai, Heinrich, Ruzska, Golda, Aron, Zlatice, Wladmir... Os nomes judaicos se multiplicam e representam pessoas e comunidades que desapareceram. O que interessa é listar, nomear e catalogar os nomes de forma que as inscrições nas paredes de vidro dêem uma transparência e uma leveza ao arrolamento que ali está registrado.⁵⁰

⁵⁰ Cf. WEINBERG, 1995. p. 27.

A Torre das Faces (*The Tower of Faces*) exhibe imagens de pessoas da *Yaffa Eliach Shtetl Collection*.⁵¹ Tiradas entre 1890 e 1941, em Eishishok, uma pequena cidade da Lituânia. Essas fotografias remontam a uma comunidade judaica que viveu por 900 anos. Em 1941, tanques nazistas entraram na vila e em dois dias massacraram sua população judaica.

A torre ostenta as fotografias que emblematizam vidas, narrativas, fragmentos de uma comunidade que, ao perder seus habitantes, perdeu sua imaginada unidade. Essa unidade é parcialmente recuperada na medida em que preenche quase que obsessivamente as paredes de dois andares em um dos ambientes do museu. Iluminada por uma clarabóia, a torre é atravessada por uma ponte. O espectador que empreende a travessia se vê rodeado desses rostos que contemplam o vazio temporariamente preenchido pelo corpo e pelo olhar do visitante.

Essa torre, como uma torre de Babel, construída com imagens de judeus lituanos, exhibe, nos Estados Unidos, a tentativa de tradução de uma memória que poderia estar totalmente perdida. Nesse trabalho, entretanto, ela se ergue como um monumento aos mortos, uma lembrança aos vivos que vêm de todas as partes do planeta para atravessá-la.

A possibilidade de se traduzir o horror do extermínio, segundo o filósofo alemão Theodor Adorno, alcança, talvez, um de seus momentos mais

⁵¹ JESHAJAHU, 1993. p.104-105.

cruciais na contemporaneidade.⁵² No ensaio de 1949, Adorno, ao se referir à impossibilidade de se escrever um poema após Auschwitz, parte, sobretudo, da urgência de um pensamento não-harmonizante, mas impiedosamente crítico. Dessa forma, a cultura degradada seria vista como uma máquina de entretenimento que acabaria levando ao esquecimento.⁵³

Para Adorno, então, a instância ética que afastaria o genocídio de uma indústria cultural remeteria “ao corte que o sofrimento, em particular o sofrimento da tortura e da aniquilação física, o sofrimento provocado, portanto, pelo mal humano, instaura dentro do próprio pensar”.⁵⁴ A partir dessa perspectiva, algumas exigências moveriam a arte de hoje: lutar contra o esquecimento e, ao mesmo tempo, não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido. Tornar Auschwitz representável seria, pois, para Adorno, transformá-lo em mercadoria (e mercadoria que faz sucesso, como os filmes sobre o genocídio, por exemplo). A transformação de Auschwitz em mercadoria arriscaria a tornar leve e fácil sua integração na cultura enquanto fato histórico.⁵⁵

⁵² Cf. ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

⁵³ Cf. GAGNEBIN, Jeanne Marie. A (im)possibilidade da poesia. In: *Revista Cult* — Literatura de Testemunho. Dossiê. São Paulo: Lemos Editorial, 1999. p. 48.

⁵⁴ Cf. GAGNEBIN, 1999. p. 49.

⁵⁵ Os apaixonados ataques ao filme *La vita è bella*, de Roberto Benigni, parecem exemplificar também esse medo de que o horror do genocídio possa ser relativizado, esquecido ou tomado produto de consumo como qualquer outro. Para quem pensa assim, o riso fácil e quase pueril do filme de Benigni seria um sacrilégio. É possível rir-se das mazelas, mas rir da Mazela seria, então, inconcebível. Também, de uma certa forma, explicam os testemunhos dos sobreviventes que foram resgatados por Schindler, contestando a construção heróica do personagem histórico em *A lista de Schindler*, de Steven Spielberg.

Os críticos detectam na arte sobre o genocídio, ao relegar o acontecimento à condição de discurso ou narrativa, a possibilidade de se seqüestrar a condição de realidade do que ali está sendo representado. Se apenas é possível pensar a arte contemporaneamente enquanto uma luta contra o esquecimento e a força totalitária da ordem instituída, a intervenção do artista parece dever partir de um posicionamento político de tradução da realidade.

Juan Gelman, em artigo intitulado “Arte y genocidio”, afirma que este é um tema que parece impossível de se resolver teoricamente. Na arte da realidade do horror nazista, em se tratando da *Shoah* ou do genocídio argentino a qual ele está mais diretamente ligado,

Uma das dificuldades consiste em engendrar-se um falso antagonismo “liberdade do artista” / “ética da dor”, como se fossem termos inimigos. Outra dificuldade: algumas pessoas pensam que o importante é que a arte fale do horror, ainda que mal ou pobremente, como se a representação artística não pudesse acercar-se plenamente do objeto que representa.⁵⁶

A *Shoah*, como disse Lyotard, foi um sismo tão traumático que causou dano a todos os seus instrumentos de medição. Como seria possível, então, expressá-la através da arte? Adorno sentenciou que não era possível escrever poesia após Auschwitz. No entanto, depois de Auschwitz, ou depois da ditadura militar, não seria possível escrever poesia como antes? Nem pensar como antes é possível, afirma Gelman, porque a *Shoah* acertou um golpe mortal na crença

⁵⁶ GELMAN, Juan. Arte y genocidio. In: <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-03-07>, consultado em 7/3/99.

positivista no progresso humano. Assim, o genocídio está continuamente desafiando a arte:

Até que ponto sua representação está norteadada pela dupla necessidade de recordar e de esquecer? É possível dizer o indizível? Onde a liberdade artística e a ética da dor confluem para que a dor seja livre e a ética sua representação? Não há outra aproximação artística ao horror que a indireta? As respostas só podem ser encontradas na obra de cada criador.⁵⁷

O nazismo, lembra Gelman, privou homens comuns, profissionais liberais, funcionários públicos, artistas e escritores de família, pátria, amigos, e isso os marcou indelevelmente. A *Shoah* se apresenta no trabalho desses sobreviventes através de imagens e vozes dos campos de concentração e morte. Por causa disso, a poética que é construída exhibe mutilações, inadequações, silêncios. A palavra, o gesto e a imagem inscrevem-se no corpo e a partir do corpo. A memória, por essa via, se configura como um ponto em que o corpo é atravessado pela catástrofe e disseminado através de estratégias e tentativas de não-esquecimento.

3.4 UM RECORTE EM BORGES: POR UMA ESTÉTICA CONTRA A ORDEM

Beatriz Sarlo afirma que Borges sempre resistiu a um uso político da literatura.⁵⁸ No entanto, na trama de alguns de seus relatos se entretece uma

⁵⁷ GELMAN, 1999.

⁵⁸ SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. p.177.

resistência e uma desconstrução da ordem que é imposta cultural e politicamente. Para a ensaísta, armar-se contra as imagens da sociedade e do poder consolidado pela arbitrariedade de decisões incompreensíveis ou por força de mitos que reforçam uma situação de dominação é um tema reiterado em Borges. A partir desse ponto de vista, alguns textos se colocariam em um campo histórico de forças que se enfrentam com ideologias políticas que intencionam redefinir espaços e dar, de uma ou outra forma, voz aos esquecidos, aos pequenos narradores do infortúnio.

Evidentemente, há uma crítica especializada em continuamente esmiuçar as palavras e as ações, ficcionais ou reais, do escritor. No ano em que se comemorava o centenário do seu nascimento, 1999, por exemplo, um sociólogo argentino reúne, sob o título de *Antiborges*, uma série de textos de alguns escritores que, diante de um escritor laureado, se esforçam, pela escrita, em ofuscar-lhe o brilho. Essa antologia pretende ser uma página discordante “desta sufocante hagiografia” no entanto, quase passa despercebida.⁵⁹ Juan Gelman, porém, lembra em “Borges o el valor”:

É conhecida a desorientação e também o horror das opiniões políticas de Borges. Elogiou a Videla depois de um memorável almoço, deixou-se condecorar por Pinochet, opinou na Espanha pós-franquista que tudo era melhor com Franco, decidiu sugerir a Jimmy Carter um golpe de Estado. Mas em 1981 em plena ditadura militar e antes da Guerra das Malvinas, assinou uma solicitação que as Mães da Praça de Maio fizeram publicar no jornal *La Prensa* em favor dos seus filhos desaparecidos. (...) no documentário

⁵⁹ Cf. LAFFORGUE, Martín. *Antiborges*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1999. Há nesse livro textos de Raúl Scalabrini Ortiz, David Viñas, Juan Gelman, entre outros.

mencionado declarou: “Por ser cego e não ler os jornais, eu era muito ignorante. Mas as pessoas vieram à minha casa (quando a ditadura ainda estava no poder) e me contaram histórias tristes sobre o desaparecimento de suas filhas, esposas, filhos, assim, agora que eu estou bem informado. Durante um tempo não soube de nada. As notícias não me chegavam, mas agora essas coisas não podem ser ignoradas. Sim, muita gente me acusou de não estar atualizado. Mas o que eu podia fazer? Vivo sozinho, conheço muita gente, não leio os jornais. Somente ouço o que meus amigos me dizem e eles pertencem a outra classe. Mas agora é claro que sei tudo sobre essa miséria e todos esses crimes, um após o outro. É por isso que não falei antes. Ignorância, querida senhora, pura ignorância, como dizia doutor Johnson. Agora creio que sei mais e me sinto triste, amando como eu amo ao meu país”. Disse Borges, com tristeza na voz e um arremedo de sorriso.⁶⁰

De uma outra perspectiva, Sarlo efetua uma releitura do texto ensaístico e ficcional de Borges. Certamente, a crítica argentina encabeça uma linha de intelectuais que vislumbra forças ideológicas que se embatem no texto borgiano e promovem questionamentos sobre a ordem ou sobre os modos como se consolida, se conserva ou se destrói.⁶¹ Tais aspectos pertencentes à dimensão filosófica da política raramente são mencionados em relação a Borges:

No momento em que Borges se preocupa pela pobreza mítica de Buenos Aires, o mundo já havia atravessado pela comoção de uma grande guerra; as potências ocidentais haviam se visto obrigadas a reconhecer a existência do estado soviético construído depois da revolução russa; o fascismo, implantado na Itália e transferido a movimentos populistas de outras partes da Europa, capturava a Alemanha; a democracia atravessava novas configurações

⁶⁰ GELMAN, Juan. Borges o el valor. In: LAFFORGUE, 1999. p. 335.

⁶¹ Ver: PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade / FAPESP, 1998. Para o autor, estariam entre os críticos que reavaliam as posições políticas de Borges: Emir Rodríguez Monegal, Davi Arrigucci Júnior, Daniel Balderston, entre outros.

políticas de massas (dominadas por elementos populistas e de estilo plebeu), que não haviam sido contempladas pelo ideal republicano das elites intelectuais.⁶²

Nesse novo desenho político, Borges expõe através da literatura a lógica de um mundo onde prevalece a desordem e o princípio da lei está oculto ou ausente. Contos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “La lotería en Babilonia” ou “La biblioteca de Babel” são, segundo Sarlo, exemplares dessa preocupação. Neles, a densidade do que parece irrelevante e residual se avizinharia da ordem de forma alegórica, fraturada e corrosiva.

No primeiro conto citado, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, uma reflexão sobre espelhos monstruosos e enciclopédias infinitas cria e organiza uma região imaginária situada, segundo queriam Borges e Bioy Casares, personagens do conto, em algum lugar do Iraque ou da Ásia Menor. A classificação e a ordenação representada pela *Encyclopaedia Britannica* e pela *The Anglo-American Cyclopaedia* são desconstruídas pela perda de um verbete que é procurado obsessivamente pelos personagens em seus tomos e volumes. A partir dessa perda, dessa ausência, a região parece desaparecer e se converter em conjectura e especulação. Desse modo, ao criar e recriar mundos, achar e perder as referências e os verbetes, a ficção produz uma espécie de vertigem diante do saber enclausurado na ordenação da enciclopédia.

⁶² SARLO, 1995. p. 188-189.

Em “La lotería en Babilonia”, o narrador — habitante de um país vertiginoso onde a loteria é parte principal da realidade — exhibe a mão em que lhe falta o indicador e o estômago tatuado por uma letra hebraica. Numa cadeia infinita de obediência, supremacia e subordinação, o narrador segue uma espécie de teoria geral dos jogos. Os jogos são aleatórios e sinistros: um sorteio sobre a morte de um homem, outro para designar seus executores, e mais outro e outro. Os sorteios são, assim, infinitos, saturados pelo acaso e metaforizam uma certa negação do poder humano de escolha. Esse narrador, preso numa rede de acasos e imposturas, não pode aspirar a conhecer a certeza de coisa alguma, a não ser que talvez o mundo seja uma Babilônia e que esta Babilônia não seja outra coisa senão um infinito jogo de azar.

“La biblioteca de Babel” é um conto sobre um estranho universo, sobre duplicações ilusórias, livros ilegíveis e eternidades periódicas. E, também, sobre a possibilidade de se traduzir os signos a que os homens são submetidos enquanto estão presos na rede infinita dos símbolos. Se a biblioteca é interminável, o homem é finito. Desse modo, o universo, que é uma biblioteca, sobreviverá à espécie humana, iluminado, solitário, infinito, perfeitamente imóvel, armado de volumes preciosos, inútil, incorruptível e secreto, sentencia o narrador.

A narração desses contos transcorre em vários níveis de sentido e promove releituras da tradição, da ordem e dos mitos mesmo quando mostra a violência, a morte, como destino inevitável em situações nas quais a única lei é o

código de honra, porque as instituições formais do Estado estão ausentes. Em outros contos, o duelo e a vingança, por exemplo, estabelecem uma lei não-escrita que formalizaria uma violência num código que dá sentido às relações privadas e públicas:

O enfrentamento de dois homens em duelo, ritual que ambos aceitam como lei, remete a valores “bárbaros” que, sem dúvida, são os únicos fundamentos comuns em regiões onde o Estado não organiza as relações jurídicas entre os sujeitos. O exercício da vingança e a reparação em um duelo definem o que uma sociedade é. Mas, basicamente, definem o que uma sociedade não é: prova a falta de outros procedimentos que substituam a confrontação armada para resolver as ofensas e restituir uma situação de justiça ausente.⁶³

Mas como se dá essa reparação ou essa restituição quando o estado é organizado no totalitarismo? Borges, que sempre confessou sua aversão a uma literatura que fosse presa a pressões ideológicas, no prólogo a *El informe de Brodie*, pronuncia uma espécie de manifesto à liberdade estética:

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 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 merecemos que no haya gobiernos. No he disimulado nunca mis opiniones, ni siquiera en los años arduos, pero no he permitido que interfieran en mi obra literaria, salvo

⁶³ SARLO, 1995. p. 180.

cuando me urgió la exaltación de la Guerra de los Seis Días.⁶⁴

Esse texto de Borges poderia anteceder e ser uma chave possível de leitura dos contos “El milagro secreto”⁶⁵ e “Deutsches Requiem”.⁶⁶ Neles, a intervenção do escritor dá-se, reiteradamente, através de desdobramentos, imagens especulares, ambigüidades e reversibilidade de papéis quando se refere à representação da realidade. A espetacularização da ordem instituída consolida-se e se firma na medida em que o escritor entrelaça, aos abusos e desmandos que intentam obliterar a voz e o direito, as ambíguas e sutilíssimas formas de se burlar o poder e a força. Desse modo, os arquivos da ordem — que são instaurados para negar o direito e a memória dos homens — são esgarçados, submetidos a saques, trocas e apropriações e o discurso totalitário é atravessado por reconfigurações, plágios, desvios.

3.5 UM MILAGRE URDIDO EM SEGREDO

Era uma vez um país que continha todos os países do mundo; e nesse país havia uma cidade que incorporava todas as cidades do país; e nessa cidade havia uma rua que reunia em si todas as ruas da cidade; e nessa rua havia uma casa que abrigava todas as casas da rua; e nessa casa havia um quarto, e nesse quarto havia um homem, e esse homem ria, ria, e ninguém jamais havia rido como ele.

Rabi Nahman de Bratzlav

⁶⁴ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 399. A Guerra dos Seis Dias (junho de 1967) foi um conflito armado entre Israel e as nações árabes, Egito, Jordão e Síria, apoiados pelo Iraque, Kuwait, Arábia Saudita e Sudão.

⁶⁵ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 499.

⁶⁶ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 576.

Em “El milagro secreto” a reversão do silêncio e da morte, dá-se, sobretudo, por uma espécie de imposição de um tempo que insurge sobre a narrativa linear e instaura uma desconstrução da ordem através de recursos irônicos que trazem para o texto a ambigüidade, o excesso de lucidez e as remissões falsificadas. Segundo Zheylya Henriksen, instaura-se nesse conto um tempo sagrado que emerge do tempo profano — o tempo do relógio e do calendário, a que o ser humano classifica como passado, presente e futuro.⁶⁷

O tempo sagrado seria, por essa perspectiva, uma brecha criada pela ficção no tempo profano. Seria, pois, o tempo da irrupção de uma outra instância que iria, ficcionalmente, recriar possibilidades diversas de formas paralelas:

Es un fantástico que puede llevarle al lector lo que él me dio a mi, es decir: una mayor apertura, un mayor enriquecimiento, una mayor permeabilidad frente a la realidad; de manera que después, cuando volvamos a enfrentarnos con los problemas cotidianos, haya en nosotros un fermento nuevo: haber visto las cosas desde el otro ángulo, haber mirado un paisaje, no solamente a través de la ventana, sino a través del ángulo de una puerta que cambiaba las luces, que cambiaba las sombras, que modificaba las proporciones, nos llenaba de otro volumen.⁶⁸

Ocorre que, no caso do conto de Borges, a janela que se abre no discurso e que instaura um outro tempo de natureza fantástica abre uma brecha na máquina de morte e de esquecimento representada pelo nazismo. Italo

⁶⁷ Cf. HENRIKSEN, Zheylya. *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortazar*. Madrid, 1992.

⁶⁸ Esta declaração foi feita por Julio Cortazar no seminário que ditou na Universidade de Berkeley no outono de 1980. Cf. HENRIKSEN, 1992. p.18.

Calvino, anos depois, nas *Seis propostas para o próximo milênio*, na sua primeira conferência dedicada à leveza, de uma certa forma, reescreve esse outro olhar que Cortazar preconiza e que Borges parece instaurar nesses contos: “às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa.”⁶⁹

O espetáculo do mundo e o ritmo picaresco e aventuroso da escrita, afirma Calvino, procuram retirar o peso, a inércia e a opacidade do mundo. Tais características aderem à escrita, quando não se encontra um meio de se fugir a elas. O reino do humano condenado ao peso necessita de uma mudança do ponto de observação. Na literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo.⁷⁰

Este modo é a leveza. Para Calvino, uma forma de se escrever o mundo fundamentado em outra lógica que não a imposta e preestabelecida. O escritor ou artista que salta ágil sobre os obstáculos e sobreleva o peso do mundo demonstra que sua gravidade detém o segredo da leveza e se contrapõe àquilo que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos e que pertence ao reino da morte, como, diria Calvino, um cemitério de automóveis enferrujados.⁷¹

⁶⁹ Cf. CALVINO, 1992. p. 16.

⁷⁰ Cf. CALVINO, 1991. p. 19-20.

⁷¹ Cf. CALVINO, 1991. p. 24.

Configuraria, portanto, “El milagro secreto” um exemplo do que Calvino chamou de leveza, de dissolução da opacidade e peso do mundo através da escrita e da memória. No conto, o personagem Jaromir Hladík, ao saber que vai ser executado pelos nazistas que invadiram Praga, pede a Deus que lhe conceda um ano de vida para terminar a escrita de uma peça que estava inconclusa.

O fragmento do versículo (259 ou 261) diz: *Y Dios lo hizo morir durante cien años y luego lo animó y le dijo: — ¿Cuánto tiempo has estado aquí? — Un día o parte de un día, respondió.*⁷² Esse resíduo do Alcorão, o livro sagrado dos muçulmanos, além de colocar o leitor diante de um enigma, referenda a construção poética de Borges através de fragmentos esparsos dos mais inusitados acervos culturais. Ao trançar o texto árabe ao relato da morte de um escritor judeu, Borges parece ter em vista a construção de um tecido amplo, tão amplo que pode fazer convergir, sem conflito, sem superposição, as vozes que, fora da ficção, muitas vezes se elevam como inimigas. No discurso literário, a riqueza cultural das nações, tanto muçulmana quanto judia, coopera para o enriquecimento do tecido literário.

No relato muçulmano, entabula-se uma alegoria a propósito do poder de Deus. Recorre-se a uma disputa entre Nemrod, um monarca que reinou na Babilônia e o patriarca Abraão:

⁷² BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 508.

258. Não reparaste naquele que disputava com Abraão acerca de seu Senhor, apesar de lhe haver Deus concedido o poder? Quando Abraão lhe disse: Meu Senhor é Quem dá a vida e a morte! Retrucou: Eu também dou a vida e a morte. Abraão insistiu: Pois bem, já que Deus faz sair o sol do Oriente, faze-o tu sair do Ocidente. Então o incrédulo ficou confundido, porque Deus não ilumina os iníquos.

259. Tampouco reparaste naquele que passou por uma cidade em ruínas e conjecturou: Como poderá Deus ressuscitá-la depois de sua morte? Deus o manteve morto durante cem anos; depois o ressuscitou e lhe perguntou: Quanto tempo permaneceste assim? Respondeu: Permaneci um dia ou parte dele. Disse-lhe: Qual! Permaneceste cem anos. Observa, pois, tua comida e tua bebida; constata que ainda não se deterioraram. Agora observa teu asno; (não resta dele mais que a ossada); isso para fazer de ti um exemplo para os humanos. Observa como dispomos seus ossos e logo os revestimos de carne. Quando viu com seus próprios olhos, exclamou: Reconheço agora que Deus é Onipotente!⁷³

Note-se, no trecho acima, tanto o tema da disputa quanto o da morte e do poder. Esse conflito reverbera no conto através da metáfora do jogo de xadrez e também da peça inconclusa do personagem escritor, *Los enemigos*. Esse jogo de espelhos entre as peças do jogo de xadrez e os personagens na ficção dentro da ficção, o teatro dentro do conto, busca, sobretudo, embaralhar as referências e perder o mapa da origem das citações. Ao reduplicar os acervos culturais através das disputas que são contrapostas na narrativa, Borges efetua um deslocamento da condição linear e, talvez, irreversível, salvo pela ficção, de algumas dessas disputas milenares e compõe, dessa maneira, uma rede em que o leitor se vê irremediavelmente preso.

A introdução do conto “El milagro secreto” é notável por sua precisão nas referências a lugar e tempo:

La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladik, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez.⁷⁴

Os fragmentos textuais que se espelham na narrativa de Borges contrastam com a exatidão da introdução. Essas referências quase sempre revelam também uma complexa rede de apropriações da realidade que funcionam como pontos estruturantes da narrativa. A começar pelo prenome do protagonista — que não é comum em espanhol —, que estabelece um diálogo com um texto pertencente à literatura de língua alemã. Jaromir é o nome de um personagem do romance *Der Golem*, de Gustav Meyrink.⁷⁵ Borges começa a estudar alemão em Genebra em 1916, logo depois da publicação do romance que se deu em 1915. Anos mais tarde, publicou o poema “El Golem”. No arquivo literário do escritor argentino, o texto de Meyrink foi acessado algumas vezes de forma notável, para

⁷³ ALCORÃO Sagrado. São Paulo: Otto Pierre Editores Ltda, 1980. p. 31. Livro 3, 5ª Seção, 1ª. Parte: p. 258-259.

⁷⁴ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 508.

⁷⁵ Etimologicamente, Jaromir é um nome tcheco, composto pelas palavras: jar, jaro, jarni (primavera) e mir (paz). Literalmente, Jaromir significa primavera da paz. Hladik significa desejar; logo, Jaromir Hladik significaria primavera de paz desejada, de acordo com o *Etymologický Slovník*, citado por HURTADO, Haydée Bermejo, DE TUMA, Mercedes Paglialunga. Consideraciones en torno a “El milagro secreto”, de Jorge Luis Borges. In: *Cuadernos del Sur*. Bahía Blanca, 1984, jan / dec, n. 17. p. 68.

a construção ficcional desse poema e dos contos “El milagro secreto” e “Las ruínas circulares”.

Tanto no poema quanto nas narrativas reitera-se a condição de reversibilidade do homem enquanto criador e criatura e a possibilidade da construção da realidade a partir de um espelhamento entre o sonhado e o vivido. Nesses textos, um sonhador cria um homem para finalmente descobrir que ele mesmo é também o sonho de um sonhador. No poema, o espelhamento entre o criador e a criatura promove essa atmosfera onírica em que o indivíduo encontra-se preso num tempo cíclico e num destino de aparências e simulações.

O sobrenome Hadlík, segundo Daniel Balderston, é referência a um obscuro romancista tcheco da virada do século, Václav Hladík (1868 – 1913).⁷⁶ Entre escritores canonizados e conhecidos em todo o mundo ocidental, Borges embaralha outros não tão conhecidos, mas que, no entanto, estão presentes em verbete da *Enciclopédia Britânica* ou em histórias da literatura e falsos ou ficcionais. Esta é uma estratégia comum da narrativa borgiana que não se furta a inventariar verbetes falsos, proliferar conhecimentos simulados e inventar bibliografias de escritores inexistentes.

A mais importante rua de Praga, em que Hladík vive, cujo nome alemão é Zeltnergasse, agora conhecida como Celetná, foi onde, no número 3, residiu a família de Kafka de 1896 a 1906. Nessa mesma rua, no número 12, foram localizados os negócios de Hermann Kafka de 1906 a 1912. Ao entrelaçar

ruas, números e escritores, Borges redesenha a cidade de Praga encenada na escritura e a eleva à condição de ficção fazendo-a ser atravessada por escritores que se encontram no terreno virtual da literatura.

O uso dos nomes alemães para muitos dos lugares no conto é resultado de um conhecimento de Borges dos acontecimentos históricos e sociais que marcaram a cidade. Durante muito tempo, Praga e o resto da Boêmia fizeram parte do Império Austro-Húngaro e, ao fim da II Guerra Mundial, era substancial a população que falava alemão, como foi o caso de Kafka, Max Brod e Franz Werfel, por exemplo. Durante o período republicano, por vontade da maioria da população, os nomes alemães foram substituídos por nomes tchecos.

Borges utiliza outros nomes próprios como Jaroslav, que pode ser uma referência, segundo Balderston, a outro romancista tcheco, Jaroslav Hasek (1883 – 1923), autor do romance *The adventures of the good soldier Svejk in the Word War* (1921-1922). Esse mesmo nome reaparece no protagonista da peça de Hadlík, *Los enemigos*, como Jaroslav Kubin. O sobrenome, Kubin, pertenceria a um artista de Praga Alfred Kubin, amigo de Kafka e de Max Brod, informa Balderston.

Nessa série de espelhamentos, repetições e referências cruzadas entre ficção e realidade, Borges homenageia personalidades austríacas, como Meyrink, e tchecas, como Kafka, Max Brod e Alfred Kubin. Tecer uma rede literária com esses nomes certamente é uma homenagem, mas também é, antes de tudo, a

⁷⁶ BALDERSTON, Daniel. *Out of context: historical reference and the representation of reality*

construção de uma vibrante tradição literária de escritores e artistas que, em meio à adversidade, edificam suas obras multiculturalmente, e minam o poder das instituições. Assim, além da língua, ou da condição de anexado — como Praga e Áustria — numa literatura menor, o texto vai se configurando enquanto resistência.⁷⁷

Apesar da insistência de alguns teóricos, como Zheylya Henriksen, na questão do tempo sagrado que emerge do tempo profano neste conto de Borges, destaco, sobretudo, a possibilidade de, em meio à adversidade, criar-se um espaço/tempo, como diria Calvino, uma tentativa de reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.⁷⁸

Esse espaço/tempo criado pelo personagem-escritor, no momento em que está para ser fuzilado pelos soldados nazistas, poderia ser uma intervenção divina. O milagre secreto, então, prefiguraria uma possível redenção do escritor e de sua obra. No entanto, algo da ordem do humano se urde sob os desígnios da escritura borgiana. Transcorrido o instante fugaz do que se pensa ser um ano, a inevitável descarga de bala atinge o escritor. Talvez como o detetive Erik Lönnrot do conto “La muerte y la brújula”, para esses personagens que desafiam a morte, um outro tempo, um outro espaço precisa ser vislumbrado.

in Borges. Durham / Londres, 1976. p. 37-47.

⁷⁷ Cf. DELEUZE, G., GUATARRI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

⁷⁸ Cf. CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 150.

Em “El milagro secreto” o que parece sobreviver à morte é a memória literária do personagem. Sua obra inconclusa espelhada no jogo de xadrez contrapõe “os inimigos”. Há para o leitor um impasse entre uma inimizade que atravessa as instâncias narrativas e caminha inevitavelmente para a morte, e o fim de todas as narrativas possíveis. No drama inconcluso de Jaromir Hadlík, os personagens que aparecem na primeira cena e são descartados na segunda aparecem novamente na terceira. Um homem que já havia sido morto na primeira cena retorna nessa terceira. O cenário é o mesmo em que se começou a primeira, o relógio marca as mesmas sete horas, o sol se reflete nos cristais e o ar traz de novo uma apaixonada música húngara. A repetição anula o desenvolvimento da narrativa e demonstra, como queria Hadlík, que *el tiempo es una falacia*.⁷⁹

Se o tempo é uma falácia à disposição do argumento, na narrativa esse tempo só pode se dar através de uma vindicação da eternidade, um tempo sem futuro e sem passado. Por isso, a exatidão na referência ao tempo e ao espaço estabelece conexões entre Borges, Kafka e outros tantos escritores que permeiam o universo, que, tal qual uma biblioteca, é infinito e especular.

Ligam-se, portanto, os livros escritos por Hadlík ao projeto borgiano de solapar, através da narrativa, a transcendência do “milagre secreto”. A tragédia inconclusa *Los enemigos*, a *Vindicación de la eternidad* e uma análise das fontes judaicas indiretas de Jakob Boehme constituem provas inquestionáveis do exercício intelectual judaizante de Hadlík. Além disso, seu sobrenome

⁷⁹ BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 510.

materno era judaico, seu sangue era judeu, ele havia assinado um protesto contra a Anschluss (a anexação da Áustria à Alemanha, conseguida por Hitler em 1938 e desfeita em 1945, após o término da II Guerra Mundial). Hadlík traduziu o *Sepher Yezirah* — o livro judaico da criação.

Jaromir Hadlík é um homem marcado para morrer. E ele morrerá mil mortes antes que os tiros fatais o atinjam. A estrutura desse e de outros relatos de Borges cria, sob a forma de inclusão, reflexão ou bifurcação, a repetição, que é cíclica e impiedosa, mas que no instante fugaz de sua manifestação apresenta como conjectura:

As obras alheias atraem Borges porque o mapa da Inglaterra está dentro da Inglaterra como em Josiah Royce, a representação teatral dentro do drama como em *Hamlet*, os contos dentro dos contos como em *As mil e uma noites* (...) O autor intercala, nesse mundo fantástico que ascende à realidade, um segundo plano de irrealidade que quer, por sua vez, ascender à forma concreta com respeito à duplicação de hrönir. (...) Assim se realiza em Tlön a curiosa experiência de produzir objetos (uma máscara antiga, uma estátua mutilada), a força de desejar sua aparição. Conto com estrutura de uma caixa chinesa: mundos irrealis incluídos um dentro do outro e dentro, por sua vez, desta terra que se desintegra ao contato com tais fantasmagorias.⁸⁰

De forma semelhante, como uma caixa chinesa, em “El milagro secreto”, a narrativa encerra um relato dentro do relato. A ficção dentro da ficção se apresenta como o trabalho da memória do escritor que acessa a tradição que é,

⁸⁰ BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. p. 29.

segundo Ricardo Piglia, como um sonho. Borges, no ensaio “Cuando la ficción vive en la ficción”, afirma dever sua primeira noção do problema do infinito a uma grande lata de biscoitos que deu mistério e vertigem à sua infância. Nessa lata, havia uma cena japonesa e num ângulo dessa imagem aparecia uma lata de biscoitos com a mesma figura e, assim, infinitamente.⁸¹ O procedimento pictórico de inserir um quadro dentro de um quadro ou uma ficção dentro de uma ficção corresponderia, assim, à inserção de uma ficção dentro de uma ficção:

Arturo Schopenhauer escribió que los sueños y la vigilia eran hojas de un mismo libro y que leerlas en orden era vivir; y hojearlas, soñar. Cuadros dentro de cuadros, libros que se desdoblán en otros libros, nos ayudan a intuir esa identidad.⁸²

A identidade judaica de Hadlík é denunciada e Julius Rothe o condena à morte. Não existe, segundo a narrativa, homem que fora de sua especialidade não seja crédulo. Assim, ao folhear um catálogo da editora que publicara o livro judaico traduzido por Hadlík, Rothe reafirma a culpa e a identidade do personagem. O efusivo catálogo exagerou comercialmente o renome do tradutor e ele, ironicamente, é condenado *pour encourager les autres*. A tarefa do tradutor, seu nome e suas preocupações em relação ao texto judaico o conduzem à morte. No entanto, esse mesmo texto judaico dará a ele a possibilidade de burlar a morte, mesmo que imaginariamente.

⁸¹ BORGES, *Obras Completas IV*, 1989. p. 433.

⁸² BORGES, *Obras Completas IV*, 1989. p. 435.

A obra inconclusa será aberta eternamente, mas o seu criador se contentará com o tempo que remonta às Escrituras para circunscrever e enganar a morte. O tema do milagre urdido secretamente no conto de Borges remete ao episódio da doença do rei de Judá, Ezequias, filho de Acáz, e sua cura milagrosa. Ele tinha 25 anos quando começou a reinar e reinou por 29 anos em Jerusalém. De acordo com a narrativa bíblica, foi vitorioso nas batalhas e em todos os empreendimentos obtinha êxito.⁸³

O *Segundo Livro de Reis*, no Velho Testamento, afirma que Ezequias guardava os antigos mandamentos de Moisés, sob esses mandamentos reinava sobre Judá e vencia poderosos inimigos, como Senaqueribe, o rei da Assíria. Além disso, Ezequias fez construir o açude e o aqueduto que levava água para dentro de Jerusalém. Esse empreendimento, em caso de guerra, era fundamental à sobrevivência. Então, ele adoece. Uma úlcera mortal lhe aflige o corpo. Isaías, o profeta, entrega-lhe a dolorosa mensagem de que Deus ordenara que ele colocasse em ordem a sua casa porque morreria. O rei, no entanto, era obstinado e cria nas promessas que tanto prezava e seguia. Orou, pois, a Deus e pediu a cura para a úlcera. Antes mesmo que o profeta saísse da parte central da cidade, lhe é ordenado que volte e profetize a cura do rei, porque Deus lhe havia ouvido as preces e visto as suas lágrimas.

Ao rei é ordenado, então, que vá à casa de Deus para dar graças tanto pelos 15 anos que seriam acrescentados à sua vida, quanto pela vitória sobre os

⁸³ BIBLIA Sagrada. *II Reis*, cap 19-20.

assírios que Deus concederia. Ezequias pede ao profeta um sinal de que tudo isso se cumpriria. Este responde ao rei que a sombra do relógio podia adiantar ou atrasar. Ezequias escolhe que o sinal seja que a sombra do relógio se atrase: “Então o profeta Isaías clamou ao Senhor; e fez retroceder dez graus a sombra lançada pelo sol declinante no relógio de Acaz.”⁸⁴

O apego e a fé na tradição dos pais — a observação dos mandamentos de Moisés — garantem ao rei a sobrevivência diante da morte. O tempo, marcado pelo relógio de sol construído pelo pai, retrocede e lhe confirma o milagre da cura e do adiamento da morte. A casa de Ezequias necessitava ser posta em ordem. Deus lhe concede esse tempo para o trabalho, para a tarefa de terminar os empreendimentos iniciados.

Em Borges, no entanto, o milagre secreto não é o apego à tradição dos pais, mas uma especulação sobre a possibilidade de se deter o tempo petrificado e introduzir nele um outro tempo, o tempo fluido da memória. Não para terminar materialmente a peça inacabada, mas para construir uma espécie de fantasmagoria ou desejo de viver e trabalhar os vestígios da memória. O tempo concedido ao escritor judeu é, portanto, o tempo da memória. Memória da leitura dos livros, não só a do seu livro especificamente, a peça *Los enemigos* — que como uma caixa chinesa ou o jogo de xadrez duplica ao infinito as possibilidades

⁸⁴ BÍBLIA Sagrada. *II Reis*. Cap.20, ver. 11. Esse relógio de sol, construído pelo pai de Ezequias, o rei Acaz, consistia, segundo parece, de uma série de degraus em redor duma coluna. A hora era indicada pela sombra nesses degraus.

de sobrevivência à morte pela lembrança — mas também de outros tantos textos que se urdem no tempo possível da ficção.

O milagre secreto em Borges parece ser, então, não o milagre de Deus, do Deus judaico que prolonga o tempo de Ezequias, mas o milagre da memória que mantém precariamente vivas as narrativas do mundo. Nesse sentido, a memória — com suas perdas irreparáveis e os seus vestígios passíveis de serem narrados — é o triunfo do escritor nesse tempo de morte. A literatura poderia, assim, ser exemplificada como um trabalho inconcluso que não se manteria por milagres secretos de um Deus ou uma letra perdidos entre as páginas de uma biblioteca, num arquivo morto que parece só poder levar à cegueira, mas no sutil e fugaz momento em que a memória permite acessar resíduos e pegadas de textos passados.

3.6 O ÚLTIMO SUSPIRO DO CARRASCO

En la última guerra, nadie pudo desear más que yo la derrota de Alemania; nadie pudo sentir más que yo la tragedia del destino alemán; “Deutsches Requiem” quiere entender ese destino que no supieron llorar, ni sospechar, nuestros “germanófilos”, que nada saben de Alemania.
Jorge Luis Borges

Como uma espécie de narrativa especular, o conto “Deutsches Requiem” reelabora o tema da morte e da escrita a partir de um ponto de vista, no mínimo, inusitado. Contrapondo-se à voz de Jaromir Hadlík, do conto “El milagro secreto”, a voz narrativa desse outro conto é de Otto Dietrich zur Linde

— um alemão nacional-socialista — que, na noite que precede a sua execução, rememora sua vida e sua luta pela construção do Terceiro Reich comparando-as à construção da Alemanha e ao futuro do mundo.

Como responsável por um campo de concentração, coube-lhe a tortura e o testemunho do suicídio do poeta judeu David Jerusalem, a quem admirava profundamente. Esperando a morte sem nenhum temor ou reconsideração dos atos praticados, Otto Dietrich zur Linde acredita que o nazismo impôs uma nova ordem ao mundo e, a partir dessa condição, um novo homem foi produzido graças às idéias e atuações nazistas. O destino de Otto Dietrich é heróico. Ele concebe o nazismo como uma missão e, dessa forma, pode morrer serenamente porque está convicto de que a ordem sonhada pelo nazi-socialismo triunfou.

O título do conto remete a *Ein Deutsches Requiem*, de Brahms. O vocábulo “réquiem”, do latim *requiem*, diz respeito à parte do ofício dos mortos, na liturgia católica, que principia com as palavras latinas *requiem aeternam dona eis*, ou seja “dai-lhes o repouso eterno”. A palavra também se refere à música sobre esse ofício. Na concepção latina, o réquiem é uma oração pela paz dos mortos que esperam angustiados a terrível ameaça do juízo final.

Ein Deutsches Requiem se dirige aos vivos para convencê-los de que o fim da existência terrestre não deve ser temido, já que traz consigo a paz e a libertação definitiva de todos os males e preocupações mundanas. Segundo Luiz Rodriguez Carranza, trata-se de um canto de felicidade e de serenidade absolutas:

As trombetas do Juízo estão despojadas de todo seu horror,
e integradas como um signo feliz e glorioso de uma vida

nova. “Este é o mistério: não estaremos todos mortos, mas estaremos todos transformados”. É uma ode de vitória, um canto exaltado ao triunfo sobre a morte.⁸⁵

Os versos do réquiem de Brahms foram retirados da *Bíblia Sagrada*.

São versos que se repetem em, no mínimo, duas ocasiões, a primeira no livro do profeta Oséias, capítulo 13, versículo 14; e a segunda, na primeira carta do apóstolo Paulo aos Coríntios, capítulo 15, versículo 55. Neste último, antes de proferir o trecho recortado por Brahms, o apóstolo Paulo adverte que “o último inimigo a ser aniquilado é a morte”, portanto, com a ressurreição de Cristo e a promessa de que todos, no dia do Juízo, irão ressuscitar também, o versículo se afirma enquanto um testemunho da fé inabalável na vida que não pode ser vencida pela morte: “Tragada foi a morte na vitória. Onde está, ó morte, o teu aguilhão? Onde está, ó inferno, a tua vitória?”⁸⁶

A composição de Brahms é o primeiro ofício dos mortos escrito em língua alemã, mas não se trata da tradução literal do serviço fúnebre tradicional da Igreja católica. Brahms escolheu e recortou os textos entre os versículos da tradução da Bíblia de Lutero, afastando, no entanto, toda referência cristã ao não fazer nenhuma alusão explícita a Jesus. Os textos, pois, provêm do Antigo Testamento (*Oséias* 13: 14) e do Novo também (*I Co.* 15:55), incluindo referências do *Livro da Revelação* ou *Apocalipse* (*Ap.* 14:13). Numa espécie de

⁸⁵ CARRANZA, Luiz Rodrigues. Requiem por un fin de siglo. In: *Anthropos – Revista de documentación científica de la cultura*. Una teoría de la invención poética del lenguaje. n. 142 / 143, mar. / abr. 1993. Barcelona, Editorial Anthropos, 1993. p. 87-91.

⁸⁶ BIBLIA Sagrada. *I Coríntios*. Cap. 15, ver. 55.

mosaico, o réquiem de Brahms é uma obra religiosa de espírito universal, afirma Carranza, na medida em que reitera a fé como meio de sobrevivência e redenção.

A universalidade dessa composição assume, certamente, em Borges uma reflexão ainda maior. O artigo *ein* é subtraído e este dado implica uma questão estrutural em sua obra, o mistério da morte tal como ela se apresenta através da ficção é condição de todos os homens. Nesse sentido, as humilhações, os fracassos ou a morte de Otto zur Linden, ou dos nazistas, não são só a morte de todos os alemães, assim como a vitória não pertence somente ao protagonista, ou a idéia do nazismo, mas também ao poeta David Jerusalem. As duas mortes do conto se espelham, ainda que pareçam se excluir. Ambas são procuradas, ambas são suicídios.

A ironia da narrativa borgiana está presente na epígrafe retirada do Livro de Jó, Capítulo 13, versículo 15: “Ainda que me tire a vida, nele confiarei”. Nesse capítulo do famoso livro do Antigo Testamento, o fiel Jó é arrasado pelas intrigas de Satanás diante de Deus, que permite ao inimigo tocar na carne, flagelando-o com doenças, matando-lhe os filhos, e nos bens do sincero e temente Jó. Nesse trecho, Jó declara sua confiança em Deus: “Ainda que ele me mate, nele esperarei; contudo, os meus caminhos defenderei diante dele. Também isso será a minha salvação porque o ímpio não virá perante ele. Ouvi com atenção as minhas razões, e com os vossos ouvidos a minha demonstração. Eis que já tenho ordenado a minha causa, e sei que serei achado justo”.⁸⁷

⁸⁷ BÍBLIA Sagrada. *Jó* cap. 13 ver. 15. p. 523.

Tal como Jó, Otto Dietrich julga-se justificado. Não conhece nem a esperança nem a angústia, vive o presente, tal como o gato que Borges justapõe ao relato: *símbolo de mi vano destino, dormía en el borde de la ventana un gato grande y fofo*. Afirma o narrador que esperava ser um soldado de uma guerra inexorável e, no entanto, ferido por duas balas atrás de uma sinagoga, amputaram-lhe as pernas: *todo, en aquellos años, era distinto; hasta el sabor del sueño. (Yo, quizá, nunca fui plenamente feliz, pero es sabido que la desventura requiere paraísos perdidos)*.⁸⁸

Quando o exército alemão entra na Boêmia e as sirenes proclamam a invasão, Otto Dietrich está no hospital, tratando de se perder e de esquecer a vida real nos livros de Schopenhauer.⁸⁹ O destino triunfal que ele arrola numa espécie de genealogia valorosa lhe escapa:

Mi nombre es Otto Dietrich zur Linde. Uno de mis antepasados, Christoph zur Linde, murió en la carga de caballería que decidió la victoria de Zorndorf. Mi bisabuelo materno, Ulrich Forkel, fue asesinado en la foresta de Marchenoir por francotiradores franceses, en los últimos días de 1870; el capitán Dietrich zur Linde, mi padre, se distinguió en el sitio de Namur, en 1914, y, dos años después, en la travesía del Danubio. En cuanto a mí, seré fusilado por torturador e asesino.⁹⁰

A liturgia católica, a música de Brahms e os textos bíblicos juntamente com a história factual e a filosofia são reelaborados por Borges e esse discurso da tradição, da morte e da finitude é reencenado por indivíduos que são

⁸⁸ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 579.

⁸⁹ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 578.

atravessados pela memória de todos esses textos. O personagem Otto Dietrich é civilizado, culto, artista, e sua fé no nazismo o justifica. Borges percebe que admirar a música, a filosofia e a arte e ser um torturador e assassino é um projeto estético nazista e não uma contradição.

Susan Sontag em “Fascinante Fascismo” adverte que, embora comumente se pense que o nacional-socialismo represente somente a brutalidade e o terror, isso não é bem verdade. O nacional-socialismo e o fascismo representam um ideal, ou ideais que persistem até hoje, em maior ou menor grau sob outros rótulos. O ideal de vida como arte, o culto à beleza, o fetichismo da coragem, a dissolução da alienação em sentimentos extáticos de comunidade, o repúdio ao intelecto, a concepção de uma família do homem (sob a paternidade de líderes) são ideais que sobrevivem e comovem muitas pessoas.⁹¹

O “novo homem” do conto de Borges é engendrado, segundo o narrador, por um fato moral, um despojar-se do velho homem, que está viciado, para vestir o novo que é tentado, em um torpe calabouço, por antigas ternuras da piedade. O novo, sem afeto nem compaixão, é a manutenção da ordem até a morte, a qualquer preço e a configuração de uma estética que Borges, de uma certa forma, anteviu.

Nesse sentido, a narrativa de Borges é denunciadora. Ela evidencia a desumanização do homem e a sua conseqüente transformação em autômato que

⁹⁰ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 576.

⁹¹ SONTAG, Susan. *Fascinante Fascismo*. In: *Sob o signo de saturno*. Trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 59.

se autojustifica. Daí a busca em muitos dos seus textos, como nesse, das raízes da violência. Não obstante, Borges não se detém na descrição pormenorizada, não faz catálogo nem inventário da inscrição do sofrimento no corpo do indivíduo; ao contrário, reserva a referência do domínio da violência ao território estético.

A tortura à qual é submetido o poeta David Jerusalem não passa de um gesto. A relação de Otto Dietrich com o escritor judeu é pautada pela luta contra a compaixão que seria, nesse contexto, o único elo possível entre os seres vivos e, para o torturador, um retorno ao passado selvagem. Dessa forma, o discurso literal do nazista é conotado pela discrepância com a sua simpatia pelo escritor judeu e o afastar de si a piedade, que seria, para ele, a mácula que deveria ser esquecida pelo novo homem:

Era este un hombre de cincuenta años. Pobre de bienes de este mundo, perseguido, negado, vituperado, había consagrado su genio a cantar la felicidad. Creo recordar que Albert Soergel, en la obra *Dichtung der Zeit*, lo equipara con Whitman. La comparación no es feliz; Whitman celebra el universo de un modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor. No comete jamás enumeraciones, catálogos. Aún puedo repetir muchos hexámetros de aquel hondo poema que se titula *Tse Yang, pintor de tigres*, que está con rayado de tigres, que está como cargado y atravesado de tigres transversales y silenciosos.⁹²

David Jerusalem conseguiu em seus textos a captação de uma ordem múltipla, o infinito em cada individualidade cujos tigres transversais e silenciosos são a principal metáfora de elementos que, no campo do imaginário, como a

⁹² BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 578-579.

escrita, atravessam a ordem estabelecida. Uma ordem mágica que transparece até no discurso de seu algoz e, além de sua manifestação artística, exibe a multiplicidade e a transmutação. Assim, David Jerusalem não é referência a um indivíduo, mas a todos os homens vitimados pela violência. Dessa forma, ao simbolizar todos os homens num único homem, vítimas e algozes de si mesmos, sua voz não é unívoca, mas plural. A tortura infligida por Otto Dietrich a David Jerusalem — um ponto cego no texto que omite sua descrição e penúria — transparece no desejo de civilização e na violência. O escritor enlouquece e, nesse território da demência, suicida-se.

Suicidando-se, o escritor judeu impôs sua vontade e se liberou da tortura, afirma Carranza, mas violentou-se, e a partir disso, acaba por ser imagem especular do seu carrasco. Otto Dietrich pensa que o suicídio de Jerusalem representaria o triunfo do nazismo, mas a morte de ambos os personagens é ambivalente: os dois triunfam e os dois fracassam, porque levam um ao outro eternamente consigo. Tema recorrente na obra de Borges, as simetrias entre traidores e heróis, como teólogos e hereges, fiéis e infiéis, são aqui exemplificadas também com a duplicidade das figuras da vítima e do algoz.

Nesse círculo infinito e insondável, a pirueta final, o pulo do gato do suicídio da vítima que desse modo se vê livre da tortura, é uma vitória, sob o ponto de vista da vontade, mas, no reino solitário da loucura, em que o personagem vislumbrou o único ato de autonomia, escapa-lhe sua paradoxal

liberdade na morte. O testemunho da morte do escritor judeu transmigra, ironicamente, para a narrativa do seu torturador e ali se inscreve como uma força subliminar, silenciosa. O réquiem construído por Borges arma textos, dilui fronteiras, rearranja acervos inusitados e, sob os auspícios da literatura, equipara as citações, os nomes falsos e os arquivos nefastos aos registros memorialísticos e aos monumentos instituídos.

CAPÍTULO 4

ENIGMA

4.1 TODOS OS NOMES, O NOME

Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologías.

Jorge Luis Borges

Entre todos os mistérios da Cabala, a busca do Nome Inefável de Deus é o mais instigante. Ao conceber a linguagem como um sistema estruturante da criação e da manutenção do universo, essa doutrina judaica, medieval, preocupava-se em elaborar um pensamento religioso, místico e teórico que descreva a linguagem, antes de tudo, como ato criador.

Os cabalistas crêem que a Cabala foi outorgada aos homens por Deus juntamente com a linguagem desse modo, a capacidade de nomear as coisas seria também, conseqüentemente, uma capacidade de criar.¹ Segundo os estudiosos, a Cabala busca uma aproximação do homem a Deus, o criador, por intermédio do seu Nome. Essa aproximação se daria, principalmente, mediante a contemplação e a iluminação e também a partir da investigação sobre o intelecto e de suas possibilidades de expansão. Configurando-se como parte de um mistério a ser desvendado, o intelecto é um meio para se alcançar esse Nome Inefável e a Criação Divina. A busca de Deus e da Criação, enquanto sentido do universo, compreenderia, assim, uma investigação sobre o próprio intelecto.

¹ Cf. GARASA, Delfín L. La Kabbalah y “La muerte y la brújula”. In: COHEN, Mario E. (Ed.). *Sefárdica: Borges: El Judaísmo y Israel*. Buenos Aires: CIDICSEF (Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardí), 1999. p. 110.

O povo judeu — desterritorializado pela experiência dos vários exílios a que foi submetido — construiu o seu refúgio no interior de um Livro e fez da sua contínua interpretação um monumento cultural e memorialístico. A história judaica funda-se, dessa maneira, numa dialética capaz de tirar partido simbólico e aproximar a catástrofe e a redenção, o silêncio e o verbo, o território partido e a pátria do Livro. Um povo em que Deus, para revelar-se, manifesta-se através de um ponto. A partir desse ponto, um Livro é concebido, esse ponto é o Nome de Deus.

Na mitologia judaica, o Nome de Deus pode ser designado pela palavra grega *tetragrammaton*. Definido pelo dicionário como “um conjunto de quatro letras que forma uma palavra, firma ou sinal”,² o tetragrama é representado pelas letras YHVH (às quais a tradição acrescentou os sinais vocálicos e chamou de Jeová ou Senhor em algumas traduções da Bíblia em português). Teria sido YHVH um nome revelado pelo próprio Deus ao povo hebreu.³ Moisés, no Monte Horeb (também chamado de “A Montanha de Deus”), recebe a missão de traduzir os mandamentos para os homens, livrar e guiar o povo escolhido do Egito, lugar de exílio, opressão e dispersão, até Canaã, a terra prometida.

Esse desígnio foi-lhe transmitido por uma experiência mística em que Deus, numa chama de fogo, do meio de uma sarça que ardia, mas não se

² Cf. NOVO Aurélio Século XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1954.

³ Ver: A BÍBLIA de Jerusalém. *Êxodo*. ver 3, cap. 13-15, São Paulo: Edições Paulinas, 1985, p. 109.

consumia, se automeia. Ao se aproximar a fim de observar o estranho fenômeno, Moisés ouve uma voz que se apresenta como o Deus dos patriarcas Abraão, Isaac, Jacó, e que lhe confia a missão de ir ao faraó para fazer sair do Egito os filhos de Israel. Diante de tal tarefa, Moisés se julga incapaz, mas Deus promete-lhe estar a seu lado e, para isso, lhe concede a revelação do Nome:

“Quando eu for aos filhos de Israel e disser: ‘O Deus de vossos pais me enviou a vós’; e me perguntarem: ‘Qual é o seu nome?’ que direi?” Disse Deus a Moisés: “Eu sou aquele que é”. Disse mais: “Assim dirás aos filhos de Israel: ‘Iahweh, o Deus dos vossos pais, o Deus de Abraão, o Deus de Isaac e o Deus de Jacó me enviou até vós’. Este é o meu nome para sempre, e esta será a minha lembrança de geração em geração.”⁴

A experiência pessoal e mística da revelação desse Nome misterioso confere a Moisés a autoridade para se apresentar diante dos filhos de Israel e diante do faraó como um representante de Deus. No livro de *Êxodo*, registra-se esse comissionamento e a fundação de uma nação.

É fascinante o entrelaçamento dessa encantadora narrativa com o tempestuoso épico do nascimento de uma nação. De certo modo, essa é a estrutura do livro inteiro, uma tecitura quase ilusória dos contos de fada com um severo código legal e religioso: a urdidura — cajados que se transformam em serpentes, um rei cruel e maligno, uma terra arruinada por uma praga de sapos; a trama — a transmissão da lei no Monte Sinai, o momento no qual o povo é unido a seu destino.⁵

⁴ . *A BÍBLIA de Jerusalém. Êxodo*. cap.3, ver. 13-15, São Paulo: Edições Paulinas, 1985. p. 109.

⁵ GROSSMAN, David. Introdução. In: *Êxodo*. Trad. Ludovico Garmus. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. p.5.

Da escravidão do Egito para a peregrinação no deserto, os judeus caminharam em direção à terra prometida de Canaã. Essa geração que atravessou por quarenta anos o deserto, como uma geração perdida, transitória, sem raízes, sem identidade e sem fé, vivia entre um passado remoto e mítico, cheio de profecias e promessas de redenção, e o futuro, tempo em que essas promessas iriam se cumprir. Durante a peregrinação até a construção do Santuário — para adoração do Deus que eles aprenderam a conhecer — o povo de Israel recebe um código de leis, os Dez Mandamentos, a noção de calendário com a lei do descanso sabático e inúmeras prescrições religiosas.

Somente o sumo sacerdote, encerrado no Santo dos Santos (o recinto mais sagrado do Templo, construído mais tarde quando se estabelecem em Jerusalém), poderia articular, uma vez a cada ano, o Nome para fazer descer a benção divina prometida pela aliança entre o povo hebreu e seu Deus. Esse Nome não podia ser pronunciado nem mesmo nas orações; assim, pelo desuso, depois da destruição do Templo e da dispersão dos judeus, sua pronúncia foi perdida.

Os demais nomes de Deus encontrados na Bíblia judaica — El, Adonai, Elohim e Shadai, por exemplo —, correspondem a atributos e se configuram como uma tentativa de descrição e catalogação do Inefável. A expressão judaica *Ha-Shem*, traduzida em português como “O Nome”, é outra forma usada para designar o tetragrama. Nessa expressão estão contidas, em sua

anônima e imaginária designação, todos os nomes, o Nome — os atributos e os modos pelos quais o homem se relaciona com Deus e com a linguagem.

O mundo se sustentaria, assim, pelo poder da articulação e à custa desse Nome que, além do nível simbólico, expressa seu caráter irreduzível e ilegível, não só pela interdição (a proibição de tomá-lo em vão), mas também pela impossibilidade de expressá-lo, interpretá-lo e traduzi-lo, ou seja, desentranhá-lo do passado, do imaginário e do inacessível lugar da tradição religiosa.

De acordo com Karen Armstrong, ao criarem um método simbólico para ler a Escritura, os cabalistas imaginaram um processo pelo qual o Deus oculto, o nome perdido, seria conhecido pela humanidade.⁶ Isso se daria sob dez diferentes aspectos ou *Sefirot* (Emanações ou Numerações) da realidade divina, que emanam das suas profundezas. Cada *Sefira* representa um estágio da revelação de Deus e tem seu próprio nome simbólico. As *Sefirot* são, simultaneamente, o nome que Deus deu a si mesmo e os meios ou atributos pelos quais Ele criou o mundo. Juntos, os dez nomes formariam um único grande nome. Desse modo, ao tentar descrever o Eterno, o que era inacessível ao homem desce para o domínio humano, o domínio da linguagem.⁷

⁶ Cf. ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 249.

⁷ Estes são os dez nomes-atributos de Deus: 1) *Keter Elyon*: a suprema coroa, 2) *Hokhma*: sabedoria, 3) *Bina*: inteligência, 4) *Hesed*: amor ou misericórdia, 5) *Din*: Poder, 6) *Rakhamim*: compaixão, às vezes chamada de *Tiferet*: beleza, 7) *Netsak*: resistência eterna, 8) *Hod*: majestade, 9) *Yesod*: fundação e 10) *Malkuth*: reino, também chamado *Shekinah*. Cf. ARMSTRONG, Karen, 1995. p. 149.

O poder criador na lenda do Golem, já estudado em capítulo anterior, poderia ilustrar esse caráter inominável de Deus. O Golem é criado por um *baal shem* (um “senhor do nome”, no caso, o rabino). Ao moldar o boneco de argila, o rabino marca-o com o tetragrama, escrevendo no corpo da sua criatura esse nome do qual é possuidor. Em algumas versões, o rabino escreve “O Nome” num pedaço de papel e o insere na boca do Golem juntamente com outras fórmulas cabalísticas. O controle sobre a criatura dava-se, assim, pelo manejo das letras, das palavras e da magia em seu corpo:

Eis a dobradiça, a articulação proposta. O tetragrama certamente evoca uma dimensão imaginária, o Deus — pai da tradição judaico-cristã na sua atualidade para cada sujeito. Existe a dimensão simbólica que remete ao Nome do Pai, à aliança estabelecida quando da apreensão do sujeito pela linguagem e da primeira simbolização.⁸

Na articulação e na inscrição do Nome, evidencia-se um estreito liame da linguagem, do corpo, com a tradição religiosa e mítica. Esse laço se dá imaginária e simbolicamente ao se reafirmar ou se reiterar a mitologia religiosa da origem perdida, sempre desejada e buscada pelo homem.⁹ De uma certa forma, a busca do Nome é uma busca de sentido para um mundo que perdeu a

⁸ SANTOS, Francisco José Bezerra dos. Do golem ao analisante: o analista não é um *baal shem*. *Revista Pretexto*. n. 2, nov. 1994. Ceará: Imprensa Universitária, 1994. p. 51-58.

⁹ Roberto Corrêa dos Santos lembra que investigar está intimamente ligado a narrar e que a arte de recolher as pequenas narrativas e dar-lhes uma disposição adequada vem do narrador analista. Narrar, supõe, então, selecionar e combinar, fazer arranjos, dar para o discurso uma sintaxe. A conduta literária de Freud, por exemplo, o colocaria dentro da esfera de uma tradição de narrativas policiais. As histórias clínicas seriam um enigma a ser decifrado pelo acompanhamento das várias pistas que, articuladas, poderão formar esboços de respostas. Ver: SANTOS, Roberto Corrêa dos. O suspense nos romances de Freud. In: *Revista Matraca*. vol. 3, n. 4 / 5, jan./ago. 1988, Rio de Janeiro: UERJ, 1988. p. 5-11.

capacidade de se compreender e de fazer-se compreender. Dessa necessidade de compreensão surge a necessidade de se reduzir a existência do universo a um único autor com um poder divino tão absoluto que o torna capaz de criar um texto também único que possa expressar todas as coisas, inclusive as maravilhosas e ocultas.¹⁰ O único autor e o texto absoluto se configurariam, dessa maneira, como uma resposta dos homens à necessidade de se compreender e de se legitimar o que se pensa ser conhecido. Daí a sacralização da linguagem derivar-se da postulação teórica que considera possível a existência de um livro ou uma biblioteca universal que contenha toda combinação lingüística.¹¹

O livro, concebido como absoluto, nasce da experiência do deserto e da escuta atenta do silêncio. O caminhante ou o peregrino busca o mistério de sua origem. Esse é o seu ponto de chegada. A Bíblia, a partir de seus vários e possíveis níveis de interpretação, pode, dessa forma, ser vista como um guia, um mapa aberto e plural. Sua escritura, diante dessa continência, não se esgota no ato da emergência histórica, nem pode ser confiscada por uma palavra canônica. Ao contrário, possibilita uma hermenêutica que, longe de adequar-se às demandas da certeza, recorre ao tempo dos homens e, recontextualizada, apresenta-se como um labirinto construído de palavras. Nesse labirinto, no mais recôndito de sua arquitetura, o caminhante vislumbra a promessa de encontrar a porta da origem, o

¹⁰ Cf. SANTOS, 1984. p. 55.

¹¹ Cf. SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala: em busca do verbo*. Trad. Leopoldo Fulgêncio e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 44.

centro do labirinto, ainda que esse descobrimento não lhe garanta ter a chave que lhe permita abri-la.

Desse modo, a porta estaria no Livro, mas as chaves estariam todas misturadas. Para o cabalista, a interpretação constitui a busca incessante da porta correta, mas também, paradoxalmente, a manifestação da sua impossibilidade:

O Livro se oferece como o que foi aberto ali, onde o reino da Lei tenta comprimir esse desejo do outro dentro dos limites do que foi prescrito; mas também é perturbação e carência, sua inesgotabilidade hermenêutica sustenta, como um fundamento contínuo, essa neurose que acompanhará o judeu ao longo de sua trajetória histórica. A permutabilidade da letra, concomitantemente, como liberdade e como tirania e esterilidade — talvez seja essa a nunca totalmente reconhecida experiência trágica do judaísmo: chegar e partir, afirmar e negar, construir e viver a virtualidade da catástrofe como possibilidade real, ratificar a Lei e quebrar a univocidade interpretativa, sonhar com a reconstrução do Templo e ter feito da diáspora uma fonte de criação e refundação do próprio judaísmo.¹²

Borges se apropria desse duplo movimento do texto judaico entre univocidade e pluralidade, construção e dispersão, reinventando-o em seus textos. A peculiaridade judaica de Borges manifesta-se, sobretudo, nesse trânsito paradoxal entre a Lei, a Tradição e a Origem e a desconstrução de todas essas instâncias.

¹² FORSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra: en torno a lo judío*. Buenos Aires: Eudeba, 1999. p. 35.

De acordo com Saúl Sosnowski, no conto “La Biblioteca de Babel”,¹³ Borges reduz o universo a uma biblioteca e postula que o seu sentido deve ser buscado através dos símbolos que o configuram. Assim, a busca de um sentido seria a busca literária de um livro que encerre todos os livros, uma espécie de catálogo dos catálogos. Tal qual a busca do Nome que contém todos os nomes, porém, destituída do seu caráter místico ou sagrado.

Na biblioteca borgiana vivem personagens que espelham os homens, os leitores. Decifradores ambulantes que confundem a língua em que os livros estão escritos, ora afirmando ser português, ora iídiche; investigadores oficiais e inquisidores que, no desempenho de suas funções, buscam palavras infames; e blasfemos seguidores de uma seita, que sugerem que todos os homens misturem letras e símbolos até construírem, ironicamente, pelo acaso, livros canônicos.¹⁴

Esses livros canônicos, no entanto, não passam de fac-símiles imperfeitos. A biblioteca é total porque nela se aspira a que estejam inscritas todas as possíveis combinações dos signos criados, imaginados ou a que os homens estão submetidos. Na Biblioteca de Babel presume-se a existência do Homem do Livro:

En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios.¹⁵

¹³ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 465.

¹⁴ Cf. BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 467.

¹⁵ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 466-467.

Esse “homem do livro”, tal como Deus, pode alcançar o compêndio, o livro dos livros. A biblioteca, juntamente com o museu, constitui, hoje, um espaço de transformação e difusão do conhecimento ao apresentar possibilidades de uma soma do saber sobre o mundo através da acumulação de inscrições, de signos e de monumentos.

Para Edson Rosa da Silva, o museu e a biblioteca — espaços privilegiados em que se desenvolve uma significação — são arquivos abertos que promovem uma forma de pergunta que, ao invés de encerrar as respostas nas obras em exposição, aponta para a interrogação que o vazio das respostas instala.¹⁶ A sùmula do saber — que as salas repletas de obras parecem metaforizar — afirma, por detrás dos arquivos acumulados, uma ausência de resposta. Desse modo, a biblioteca e o museu seriam fundamentados na ausência de um saber único (a tradição sagrada e inatingível) e abrem-se ao desejo de saber (a sucessão e a confrontação).¹⁷

Tal qual o Nome de Deus perde-se nos infinitos nomes, a biblioteca — que é a cifra do universo — perde-se em infinitos tomos e prateleiras. Babel é o nome dessa biblioteca e essa biblioteca é um labirinto. Segundo Eneida Maria de Souza, tecer considerações sobre a biblioteca é constatar a escolha de um

¹⁶ Cf. SILVA, Edson Rosa. Qu'est-ce que la littérature? Qu'est-ce que la culture? In: *Actes du XIII Congrès Brésilien des Professeurs de Français*, Salvador, Bahia, 1998. Salvador: FBPF (Fédération Brésilienne des Professeurs de Français, 1998. p. 90-97.

¹⁷ Cf. SILVA, 1998. p. 97.

saber resultante da prática infinita da citação, do gesto intencional de eleger este ou aquele autor e inseri-lo no universo pessoal de artifícios e de ficções.¹⁸

Borges representaria, na tradição da literatura contemporânea, a teoria da escrita como citação. Os tomos, os volumes infinitos da biblioteca total, poderiam ser vistos como palavras de um texto ou letras de um alfabeto, uma série de associações, desdobramentos, preferências e filiações. A exploração do espaço simbólico e real da biblioteca borgiana é, ao que se pode inferir, a exploração da linguagem como um labirinto no qual o sujeito está irremediavelmente preso.

Nessa biblioteca, a leitura e a escrita se complementam e tornam o leitor autor do texto que lê. Dessa forma o objeto-livro, modelo reduzido do universo-biblioteca, o qual se pretende como total, somente pode ser concebido como um texto incompleto, sujeito ao olhar desafiante do leitor/autor e também como um espaço imaginário construído por enigmas, idas e vindas que se conformam como labirinto. Logo, em Borges, esse espaço é um lugar de conjecturas. Sua própria concepção é ilusória e simbólica.

A Bíblia traria, cifrado em suas páginas, o registro da origem, história e razão de existência do povo judeu. Esta é a tarefa do cabalista: decifrar esse mistério na Escritura. Borges, porém, sabe que decifrar esse enigma é impossível e, assim, é a procura que se torna objeto do interesse do escritor e não a resolução

¹⁸ Cf. SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Autêntica: Belo Horizonte, 1999. p. 42.

do enigma em si. Não sem uma certa resignação, afirma o narrador do conto borgiano:

Como todos los hombres de la Biblioteca, he viajado en mi juventud; he peregrinado en busca de un libro, acaso del catálogo de catálogos; ahora que mis ojos casi no pueden descifrar lo que escribo me preparo a morir a unas pocas leguas del hexágono en que nací.¹⁹

Se esse livro total é um catálogo (ou uma enciclopédia composta por verbetes, citações, imagens e signos), então o labirinto parece ser uma possibilidade de se embrenhar, se encontrar ou se perder em suas infinitas páginas. A biblioteca incorpora o conhecimento do mundo, mas desses saberes nunca se pode extrair uma representação definitiva e encerrada do universo. Às vezes, a busca do saber carrega em si a consciência de sua impossibilidade. Como um falso modelo de racionalidade, a Biblioteca de Borges fornece enigmas e pistas que aproximam o homem da linguagem. O modelo de um livro total, que é um labirinto, encerrado numa biblioteca, que também é um labirinto, expõe as condições da linguagem para dar sentido, ainda que provisório, a um mundo desordenado ou cujos critérios de ordem são ocultos. Buscar o livro total parte da premissa de que o viajante (o leitor ou detetive que quer decifrar o enigma) aceitou o convite à viagem, ou seja, aceitou adentrar no labirinto.

Há, entretanto, infinitos labirintos. A metáfora do labirinto como uma tensão fundamental à condição humana pode ser vislumbrada em cinco períodos.

¹⁹ BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 465.

Na Antigüidade, quando prevalecem os sentidos do uno e do múltiplo; na Idade Média, em que se valorizam a horizontalidade e a verticalidade; na Renascença, pontuada pelas noções de exterior e de interior; na Época Clássica, permeada pelo pensamento da realidade em contraponto ao de aparência; e na Época Moderna, em que os parâmetros que estão em jogo deixam vislumbrar as idéias de finito e infinito.²⁰

Na Antigüidade, a prova imposta a Teseu determina uma escolha entre diversos caminhos para chegar ao centro do labirinto, ao Minotauro, e depois para sair do labirinto. A multiplicidade de caminhos cria uma pluralidade vertiginosa de possíveis percursos. Dessa forma, o mito impõe o problema da escolha, fornece o instrumento para resolvê-lo — o fio mágico de Ariadne que indica o caminho a percorrer —, faz entrever a pluralidade, mas, imediatamente após, oferece os meios de reduzi-la à unidade.²¹

No pensamento medieval, o labirinto é pautado pelas noções de horizontalidade e verticalidade. É sofrimento, uma imensa armadilha fortemente ligada à idéia de pecado e inferno. A essa idéia de perdição contrapõe-se, porém, a de salvação possível. Simbolicamente, e a partir de uma noção cristã, o labirinto é o mundo do mal; o Minotauro é o diabo que Deus expulsou do céu e o

²⁰ Cf. PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre (Org.) *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

²¹ Evidenciam-se, nesse ponto, a importância e o lugar da perambulação, onde pensar é entrar no labirinto e arriscar-se a se perder nele. O labirinto é também, nessa perspectiva, uma metáfora da aporia e, por isso, se encontra na fonte do pensamento ocidental. Cf. PEYRONE, 1998. p. 558.

encerrou no labirinto do inferno, no labirinto do mundo; Teseu se faz o duplo de Cristo que livra os homens dessa armadilha. O labirinto torna-se, então, a via da salvação. Basta, portanto, seguir simbolicamente a “légua de Jerusalém”, o caminho bom, representado no chão da igreja, para chegar até o centro, até a cidade celeste.²² Os riscos do fracasso são muito grandes. O caminho é estreito. Um dos caminhos que levam ao inferno, ao fim da peregrinação sem se alcançar a Cidade de Deus, o centro do labirinto, é a heresia. Para os clérigos, afirma André Peyrone, o labirinto vai facilmente figurar o propósito ímpio, o raciocínio falacioso e condenável.

Na Renascença, o labirinto entra na esfera do homem. Suspeita-se que esteja tanto dentro do homem como o homem dentro dele. Ou ainda, que é o homem que o projeta para uma realidade exterior. Há, por conseguinte, correspondência entre espaço interno e espaço externo, microcosmo e macrocosmo. A fuga dessa armadilha é quase impossível. Assustadora, essa concepção de armadilha envolvente, é um embuste sedutor, um destino adverso que vem do próprio homem. Dessa forma, o homem pode se perder em perambulações. O labirinto se desdobra em abismo e vertigem, labirinto dentro de labirinto, turbilhão onde o desejo se abisma em perseguição de sombras.

Na Época Clássica, o labirinto se converte no próprio mundo e já não é efeito de um sortilégio momentâneo. Já não é mais tensão entre interior e exterior, mas entre realidade e aparências. Os mágicos e feiticeiros dão lugar à

²² Cf. PEYRONE, 1998. p. 559.

representação teatral, em torno do motivo do disfarce, no discurso da expressão poética, por tentativas de representação formal do secreto.²³ Entra-se, por essa via, num labirinto de interrogações desconcertantes. Imagem dos enganos do mundo que se deve aprender a desfazer, torna-se o labirinto o caminho simbólico de outros conhecimentos. Intenta-se, dessa forma, unir a figura do labirinto à escrita poética. Essas tentativas poderiam se dar por duas estratégias: a caligramática e a criptogramática. Essa dupla abordagem do mistério poderia ser entrevista de várias formas: escritos nos corredores de um labirinto materializado ou labirinto na própria estrutura como, por exemplo: textos em muitas línguas ou poemas-labirintos que levam a diversos sentidos ou centros. Experiências criptográficas possuem várias formas de leitura: combinações de letras, palavras ou frases, sentidos de leitura, formas diversas. Um texto pode, com isso, esconder outro, ou uma infinidade de outros. Nesse labirinto de textos, o segredo do Verbo acha-se inscrito, mas nos escapa.

Nos séculos XIX e XX, quando parecem opor-se, na metáfora do labirinto, as noções de finito e infinito, pode-se distinguir três aspectos dessa oposição. Os novos tempos criam, antes de mais nada, a experiência romântica dos limites. Ao descobrir-se o infinito, pode-se também estar diante de um confinamento assustador. Mais do que ultrapassar limites, evidencia-se um questionamento sobre o sentido do mundo. Simbolizado até o século XVIII pelo centro do labirinto e sempre alcançável em princípio, o sentido se torna, a partir

²³ Cf. PEYRONE, 1998, p. 563.

do fim do século XIX, e com maior clareza no século XX, inteiramente problemático.

O primeiro tema do labirinto romântico é o castelo. Arquitetura gótica como armadilha insidiosa, livre para entrada, mas com portas barradas, ocultas. O tirano é de domínio exclusivo desse espaço desorientador. Mais que o castelo, é no subterrâneo, seu prolongamento, que o labirinto encontra melhores condições de realizar-se. O subterrâneo no romance gótico exprime tudo o que há de oculto, de recalcado sob o castelo, ou sob a abadia. Metaforiza o espírito caviloso e as maquinações do Maligno. Sua ligação com o tema do labirinto é mais íntima que a da gruta ou da caverna, porque o subterrâneo é uma construção artificial e artificiosa. Ao abrir um caminho no impenetrável, procura-se explorar o proibido e deixar vislumbrar, sob a superfície conhecida das coisas, um mundo latente. O labirinto subterrâneo assume em nossos dias formas múltiplas, quer seja ele artificial (esgotos, catacumbas, túneis, galerias do metrô...), quer seja natural (grutas, cavernas, búzios, intestinos).²⁴

Quando se começa a representar o sonho na literatura e a querer evocar esse espaço onírico, a imagem ou a experiência do labirinto aparece de forma múltipla e reincidente. Vagueia-se sem encontrar uma porta, vê-se sempre no mesmo lugar, anda-se sem sair do lugar, retorna-se obsessivamente ao mesmo ponto, erige-se ou penetra-se em torres-labirintos, perde-se em labirintos carcomidos, extasia-se em paraísos artificiais que abrem espaços inenarráveis.

²⁴ Cf. PEYRONE, 1998. p. 567-568.

Toda viagem pode comportar, de um momento para outro, uma passagem em forma de labirinto, uma arquitetura que desorienta, uma paisagem que confunde. Multiplicam-se relatos de viagem, abordagens labirínticas do mistério do mundo — transpondo mares, atravessando florestas, penetrando montanhas. A imagem do labirinto ligada à representação da cidade é muito comum nos textos desse período. Com a Revolução Industrial, a cidade passa a ser o local onde mais comumente ocorre a experiência do labirinto, assumindo o papel que durante muito tempo coube à floresta.²⁵

Em Edgar Alan Poe, em 1842, é possível detectar o sinal de um deslocamento da imagem do labirinto, da aventura existencial dos limites, para uma busca intelectual do conhecimento através de labirintos lógicos (labirintos como metáforas espaciais de um enigma, por exemplo). Reconstituído ou reconhecido, o labirinto se anula, o enigma se dissipa. Ao produzir um contralabirinto, o detetive apaga o labirinto, dá identidade ao culpado e chega ao conhecimento e ao domínio da situação. Ao conquistar o sentido, prevalecendo sobre a obscuridade ou o absurdo do mundo, instaura-se um caráter de busca e inquérito na literatura do século XX. Pelo labirinto, figura do conhecimento, experimenta-se, pois, a investigação e a errância.

Como esforço para chegar à compreensão do real, para atravessar a opacidade do mundo, depois de uma penosa ascese, de longa paciência, o

²⁵ Cf. PEYRONE, 1998, p. 570.

narrador do século XIX se torna, quase sempre, aquele que confere sentido às coisas. Ao término da indagação constante diante de signos, erige-se uma escrita minuciosa que permite estabelecer a descoberta de um enigma. O acesso ao centro não é eufórico, mas realiza um questionamento da validade e das implicações desse centro. Em Kafka, os personagens — que estão presos na maquinaria, numa engrenagem de um labirinto perverso — empurram portas, atravessam corredores, valem-se de inúmeros recursos, mas não alcançam seus objetivos. As narrativas kafkianas estruturam-se como labirintos com centros pouco dignos de confiança, alarmantes, que colocam em questão a imagem e o sentido da ordem do mundo.

O próprio livro pode ser visto como uma experiência da literatura enquanto labirinto. A importância dessa relação com a Escritura Sagrada evidencia-se na sua utilização pela literatura fantástica como receituário mágico detentor de um saber ambíguo. Funda-se, com esse fascínio próprio do texto sagrado que é manipulado e produz inúmeras versões e dispersões de sentido, um jogo de bifurcações e o desenvolvimento do labirinto enquanto biblioteca. Embora permeado pelo pensamento mítico, há nessa aproximação com a biblioteca um esforço em romper com essa idéia e avançar para considerar essa figura simbólica como espaço dessacralizado. O desmoronamento da imagem de um centro seria, por essa perspectiva, a razão do tema na modernidade.

Umberto Eco sintetiza a idéia do labirinto em três categorias: clássico, maneirista e rizomático.²⁶ No labirinto clássico, por exemplo, tem-se a imposição de se percorrer um único caminho que conduz ao centro, seguir um fio condutor. Na lenda grega, no centro desse espaço enigmático e perigoso, está o Minotauro e Teseu o desafia. Guiado pelo fio concedido por Ariadne (Aracne), consegue entrar, guiar-se, matar o Minotauro e sair. O fio é o labirinto e perdê-lo significa perder a própria vida. Dédalo, que construiu um engenhoso aparelho para possibilitar o acasalamento de uma rainha com um touro, constrói também o labirinto. Nele será preso o Minotauro — monstro híbrido, meio homem, meio touro, que nasceu daquela união.

Encontrado o centro do labirinto (a resolução do enigma e a morte do Minotauro), o que se pode fazer é voltar, porque o fio garante a saída. De acordo com Benjamin, esconder significa deixar rastros;²⁷ assim, para construir um texto, um labirinto dessa natureza, é preciso deixar pegadas, pistas de um acontecimento secreto que aspira, não a seu desvelamento, mas à busca incessante do leitor.

O labirinto maneirístico, por sua vez, propõe não uma, mas uma série de escolhas, percursos que não levam a lugar nenhum, exceto um deles. Nele, o erro e o repisar por sobre os próprios caminhos são uma constante. Por tentativa e

²⁶ Ver: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989. p. 338-341.

²⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. p. 237.

erro, chega-se à saída. Não há centro, apenas uma única possibilidade de escape entre um emaranhado de caminhos que conduzem a becos sem saída.

Já no terceiro tipo de labirinto, estruturado em forma de rede, o centro não existe, mas também não existe a periferia. Cada ponto estabelece conexão com outros pontos; extensível ao infinito, esse labirinto ou enigma não tem nem fora nem dentro. É composto de linhas que podem ser partidas e reunidas novamente. Desmontável e reversível, ele não possui genealogia nem hierarquia. Cada caminho perfaz um labirinto provisório, hipóteses de percurso conjectural.

Dessas questões suscitadas pela metáfora do labirinto é possível estabelecer algumas conexões: a do apelo simbólico do enigma com o espaço labiríntico em que o sujeito pode estar preso, a da busca do Nome que tem seu paralelo na busca do sentido da vida, a da confluência dessa busca com a narrativa policial e a viagem. A partir desse encontros, dessas aproximações, o labirinto é, na contemporaneidade, ainda um espaço narrativo, sujeito a incessante busca de tradução.

4.2 A MORTE NO LABIRINTO

Borges entrelaça os caminhos dos labirintos e desafia o leitor a penetrar nesse labirinto-biblioteca. Para o escritor, não é preciso chegar ao destino, à resolução do enigma. Os contos “La casa de Asterión”,²⁸ “Abenjacán el Bojarí,

²⁸ BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 569-570.

muerto en su laberinto”²⁹ e “Los dos reyes y los dos laberintos”³⁰ são exemplares desses estranhos lugares postulados por Borges que, como um outro Dédalo, constrói labirintos e embaralha os percursos.

Em “La casa de Asterión”, a narrativa é construída a partir do enigma da identidade do narrador. Pouco a pouco, os contornos do Minotauro vão se desenhando e, ao mesmo tempo, esvaindo-se à medida que Borges provê um duplo do monstro em Teseu, o seu assassino. Na narrativa, a casa (que é o mundo) é o labirinto onde a criatura está encerrada. Por ironia, o Minotauro não sabe ler. Assim, o livro do mundo está vedado a ele:

No me interesa lo que un hombre pueda transmitir a otros hombres; como el 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 para lo 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 largos.³¹

Nesse mundo em que nada é comunicável pela arte da escrita, só são possíveis os jogos de esconde-esconde, os fingimentos e as brincadeiras infantis — sacrifícios periódicos de libertação — até que sobre o Minotauro se abate uma palavra profética: o anúncio de um redentor, de seu assassino. “*Lo crearás, Ariadna? — Dijo Teseo —. El minotauro apenas se defendió*”.³² Essa frase final

²⁹ BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 600-606.

³⁰ BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 607.

³¹ BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 569.

³² BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 570.

do conto fecha a narrativa, mas abre outra conjectura na qual a tríade, Minotauro-Teseu-Ariadne, espelha-se e se mescla no labirinto do mundo. A biblioteca-labirinto, afirma Eneida Maria de Souza, dilui-se no grande texto escrito por vários autores, formada de matéria espelhada dos sonhos e das narrativas que se perdem no esquecimento e apagam, por conseguinte, a imagem unívoca do sujeito, da pessoa e do nome próprio, causada pelo espectro da semelhança, sombra que se projeta em outra sombra.³³

“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto” é um conto policial. Uma dupla de personagens especula sobre o mistério de um assassinato ante um labirinto que é uma casa, ou vice-versa, através da insólita referência à carta roubada de Edgar Alan Poe. A epígrafe é um fragmento do versículo (40 ou 41) do Alcorão — *son comparables a la araña, que edifica una casa* — e coloca o leitor diante de um enigma. O trabalho do leitor-detetive é, muitas vezes, arqueológico. O leitor trabalha na construção de um sentido, com fragmentos de um livro tão antigo e sagrado como o Alcorão. Consultar o arcaico, representado pelo livro religioso dos muçulmanos, para que uma peça possa trazer um sentido ao texto, amplia a leitura, mas não esclarece totalmente o jogo de referências, o embaralhamento das citações. O sentido é parcial, fragmentário, mesmo que se tenha em mãos todo o Alcorão, porque este, como a Bíblia, constitui-se por partes, livros, versículos, verbetes de uma escrita separada para o ensinamento e para a devoção. Nele se encontra o que foi perdido nas reticências voluntárias do

³³ Cf. SOUZA, 1999. p. 51.

narrador: “O exemplo daqueles que adotam protetores, em vez de Deus, é igual ao da aranha, que constrói sua própria casa. Por certo que a mais fraca das casas é a teia de aranha. Se o soubessem!”³⁴

A mais fraca das casas, no conto, parece ser a casa-labirinto construída para que desvie a atenção do leitor e, paradoxalmente, atraia a vítima.³⁵ Essa casa, multiplicadora de mistérios, é assim descrita:

Repechando colinas arenosas, habían llegado al laberinto. Éste, de cerca, les pareció una derecha y casi interminable pared, de ladrillos sin revocar, apenas más alta que un hombre. Dunraven dijo que tenía la forma de un círculo, pero tan dilatada era su área que no se percibía la curvatura. Unwin recordó a Nicolás de Cusa, para quien toda línea recta es el arco de un círculo infinito... Hacia la medianoche descubrieron una ruinoso puerta, que daba a un ciego y arriesgado zaguán. Dunraven dijo que en el interior de la casa había muchas encrucijadas, pero que, doblando siempre a la izquierda, llegarían en poco más de una hora al centro de la red.³⁶

³⁴ Ver: ALCORÃO Sagrado. 29^a Surata: 41. Trad. Samir El Hayek. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editores Ltda, 1980. p. 291.

³⁵ Para Benjamin, em certas narrativas ou romances de crime o centro dinâmico está no terror da casa. “A exuberância sem alma do mobiliário só se toma conforto verdadeiro diante do cadáver. Muito mais interessante que o Oriente paisagístico, nos romances de crime, é aquele exuberante Oriente em seus interiores: o tapete persa e a otomana, o candeeiro suspenso e a nobre adaga caucasiana”. Cf. BENJAMIN, 1993. p. 15.

³⁶ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Emecé: Buenos Aires, 1987, p. 600-601. Parece-me muito interessante um dos personagens se chamar Dunraven, visto que a referência a Poe é explícita no conto. Afinal, a palavra ‘raven’ é corvo em inglês e o célebre poema “O corvo”, de Alan Poe é seguido de uma súplica poética da obra do escritor americano, “A filosofia da composição”. Nesse texto, Poe intenta descortinar os “mistérios” da construção poética e revelar o *modus operandi* dos mecanismos de envolvimento do leitor que subjazem no texto, submetendo-o ao intelecto e não aos arroubos da inspiração. Cf. POE, Edgar Alan. A filosofia da composição. In: *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, [s.d.]. p. 407-414.

A referência à aranha é de uma ilusória fragilidade e não deixa de evocar Ariadne e seu fio que guia Teseu pelo labirinto. Porém, o fio que Borges concede ao leitor é partido, fragmentado, por vezes, ilusório. A instrução para locomover-se nessa casa é estereotipada e serve para todos os labirintos: dobrar sempre à esquerda. No entanto, se esse labirinto não tem centro, a instrução só servirá para fazer com que o leitor caia nas armadilhas, na teia de aranha. Nesse conto, a casa-labirinto é desnecessária, diz o personagem Unwin, ao elaborar um sentido e uma versão para o crime:

Los hechos eran ciertos, o podían serlo, pero contados como tú los contaste, eran, de un modo manifiesto, mentiras. Empezaré por la mayor mentira de todas, por el laberinto increíble. Un fugitivo no se oculta en un laberinto. No erige un laberinto sobre un alto lugar de la costa, un laberinto carmesí que avistan desde lejos los marineros. No precisa erigir un laberinto, cuando el universo ya lo es. Para quien verdaderamente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio.³⁷

Dunraven, o outro personagem, versado em obras policiais, pensa, no entanto, que a solução do mistério é sempre inferior ao próprio mistério e quer trazer para a narrativa elementos sobrenaturais ou, até mesmo, divinos, ilusórios. Unwin prossegue afirmando que dormir é distrair-se do universo. Logo, somente com um olhar distraído, pode-se desvendar o enigma do assassinato do Rei de Babel por seu vizir que, simulando ser o próprio rei, constrói um labirinto para

³⁷ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 604.

ser o algoz do monarca. Dessa forma ele consegue ser o assassino do rei, e ser, ilusoriamente, por ardilosas simulações, o próprio rei.

O terceiro conto “Los dos reyes y los dos laberintos” é a narrativa da construção de uma vingança. O primeiro personagem, um rei das ilhas da Babilônia, faz construir um labirinto por arquitetos e magos. Surpreendente e sutil, essa construção é rechaçada pelos prudentes e se configura como uma perdição para os que se aventuravam a entrar nela. Passado um tempo, o soberbo rei recebe como hóspede um rei árabe e prende-o no labirinto para zombar de sua simplicidade. Durante um dia esse rei, confuso e humilhado, vaga pelo labirinto até pedir por socorro. Libertado do seu cativo, ele retorna à Arábia, junta seus capitães e volta para dizimar o reino babilônico, fazendo de seu monarca um prisioneiro. Amarrando-o num cavalo veloz, leva-o para o deserto. Após três dias, desata-lhe as amarras e o abandona para ali morrer, mas não sem antes dizer:

Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso.³⁸

O deserto — esse terrível labirinto sem escadas, portas ou galerias — sobrepuja o primeiro no qual a ilusão de encontrar uma saída mantém vivo o sujeito perdido (tal qual os israelitas perdidos no deserto por quarenta anos). Ao

subir e descer escadas, forçar portas e embrenhar-se em galerias, mantém-se viva a esperança e o desejo de viver. No entanto, nessa imensidão assustadoramente igual, morre-se de fome e de sede.

Percorrer o labirinto — a biblioteca, o deserto ou o universo — é empenhar-se na busca do Nome perdido. Desse modo, a busca do cabalista se assemelha à investigação do detetive, mas Borges prolifera processos conjecturais sempre abertos ao engano e ao acaso. A resolução dos problemas propostos nos textos de Borges não passa de construções provisórias, impossíveis de serem verificadas. Porque o escritor privilegia o processo de desvelamento, mas não a resolução do enigma.

4.3 BORGES, A CABALA E A NARRATIVA POLICIAL

A atração de Borges pela Cabala não parte, como já foi referido, da doutrina, mas de alguns procedimentos hermenêuticos e criptográficos, que lhe são peculiares. O seu interesse não seria, portanto, teológico, filosófico ou místico mas, segundo afirma Saúl Sosnowski, singularmente lúdico.³⁹ Essa afirmativa distorce os ecos de solenidade da Cabala e distingue, de forma irônica, a ficcionalização do rigor desses mesmos procedimentos:

Os cabalistas arriscavam seus destinos eternos em processos hermenêuticos; Borges só arrisca seu

³⁸ BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 607.

³⁹ Cf. SOSNOWSKI, 1991, p. 42.

entretenimento (e o do seu leitor fortuito) ao expor sua própria visão da realidade. A Borges é dado reconstruir mundos imaginários (à medida que tudo poderia estar já prefigurado); ao iniciado na Cabala talvez seja outorgada uma visão momentânea de um mundo que só pertence a Deus. A Borges é dado embaralhar metáforas; ao cabalista será concedido decifrar algumas chaves já escritas.⁴⁰

Em que pese a essa diferença, a aproximação à Cabala, efetuada por Borges, dá-se por inferências e relações desta com a interpretação (a hermenêutica, a criptografia). Mas a interpretação que é encenada no texto de Borges não pretende, como queriam os cabalistas, desentranhar segredos, mas continuar proliferando possibilidades narrativas.

Esses procedimentos são pontos de partida para a compreensão da idéia do universo como um livro, da problemática da autoria e da construção de enigmas como modelo narrativo presente na obra de Borges. Nesse sentido, o conto “La muerte y la brújula”⁴¹ é exemplar. A concepção de construção textual compõe uma poética borgiana que se aproxima à da Cabala a partir da busca, da investigação e da decifração que ela propõe. Além disso, espelha uma possível conformação da literatura contemporânea.⁴²

⁴⁰ SOSNOWSKI, 1991. p. 42.

⁴¹ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 499-507.

⁴² O romance *O último cabalista de Lisboa*, de Richard Zimler, também ficcionaliza esse encontro entre Cabala e narrativa policial. Ao criar um personagem narrador, iniciado na Cabala e às voltas com um crime a ser desvendado, constrói-se uma ficção que se desdobra em duas vertentes: a primeira, do enunciado (quando o crime e a sua resolução são narrados) e a segunda, da enunciação (quando o texto, voltando-se para si mesmo, faz metalinguagem). Ver: ZIMLER, Richard. *O último cabalista de Lisboa*. Trad. José Lima. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

A hermenêutica e a criptografia borgianas possibilitam entrever os processos de construção do texto ficcional enquanto labirinto e narrativa policial. Narrar, a partir desse ponto de vista, é uma tentativa de construir um sentido ou de traduzir, do desconhecido para o conhecido, o mistério da linguagem, mesmo que este não passe de uma versão possível ou de uma construção imaginária de percursos que não levam a lugar algum.

Richard Palmer afirma que a palavra “hermenêutica”, ao se relacionar, sobretudo, com os círculos teológicos, filosóficos e literários, pode ser definida como o estudo dos princípios metodológicos de interpretação e de explicação.⁴³ O processo de decifração do texto estabelece uma conexão entre interpretar, explicar e decifrar que é inerente à hermenêutica. Reside, nesse vocábulo, a possibilidade de se conceber o narrador e o leitor como uma espécie de hermeneuta, tradutor e intérprete. O verbo grego *hermeneuein* sugere uma relação mítica com o deus Hermes/Mercúrio. A descoberta da linguagem e da escrita a ele creditada deve-se ao fato de que, como mensageiro dos deuses, ele teria o poder de trazer à compreensão algo que estivesse oculto.⁴⁴

Italo Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, na conferência dedicada à rapidez, contrapõe Hermes/Mercúrio (trocas, comércio, destreza), logo, o deus da comunicação e das mediações, a Vulcano/Hefaisto. Este, por sua vez, não vagueia no espaço, mas reside nas entranhas das crateras,

⁴³ Cf. PALMER, Richard L. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luíza R. Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986. p. 15.

⁴⁴ Cf. PALMER, 1986. p. 23.

fechado em sua forja a fabricar objetos perfeitos em todos os detalhes (jóias, ornamentos, armas, escudos, redes, armadilhas).⁴⁵ Verena Alberti acrescenta que:

A jurisdição do deus alado era tão diversificada e mutante quanto a própria hermenêutica; conhecido por sua astúcia, Hermes era deus dos caminhos e das ruas, do comércio, dos oradores, dos pastores e dos ladrões. (...) Além disso, guiava as almas pelo caminho para o mundo subterrâneo e conduzia os homens para o sono e para o sonho – tanto que, com seu bastão de arauto, podia inicialmente fazer adormecer e sonhar.⁴⁶

O processo de tornar compreensível algo obscuro associado a Hermes/Mercúrio, mediador e portador de mensagens, pode ser esclarecido através de três significados básicos da hermenêutica: exprimir em voz alta, explicar e traduzir. Em português, a palavra “interpretar” pode expressar esses três significados, desde que também se leve em conta o sentido independente e relevante de cada um deles.

Interpretar no sentido de exprimir, afirmar e dizer sugere a função do sacerdote em proclamar, e não só explicar, a Palavra Divina. Como Hermes/Mercúrio, o sacerdote traria notícias da divindade para os homens, sendo assim um mensageiro de Deus. Explicar se refere, com maior ênfase, ao aspecto discursivo da compreensão e fornece o palco, o contexto da enunciação. Por fim, interpretar como traduzir seria tornar compreensível o que é estrangeiro, estranho

⁴⁵ Cf. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 64-65.

⁴⁶ Citado por ALBERTI, Verena. A existência da história: revelações e riscos da hermenêutica. In: *Revista de Estudos Históricos*, v.9, n.17, p. 123, Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ou inteligível. Hermes/Mercúrio simboliza, aqui, um mediador (um tradutor) entre um mundo e outro, entre os deuses e os homens.

A relação interpretar-traduzir-explicar deixa entrever um possível vínculo entre hermenêutica e verdade. Esta última, ao manifestar-se, basicamente, através de símbolos, necessita continuamente de interpretação e confere à linguagem um caráter simbólico por excelência. A busca da verdade como processo de interpretação fundamenta-se, segundo Gianni Vattimo, no pressuposto de que aquilo que permanece oculto não constitui o limite e a derrota do pensamento mas, ao contrário, é o terreno fecundo no qual o pensamento pode florescer e desenvolver-se.⁴⁷ A partir desse ponto de vista, a interpretação não seria movida por um ideal de explicitação total, mas por uma forma aberta que deixa livre aquilo que se oferece à decifração. O resultado estaria, pois, para aquilo que o pensamento não diz, ou para o que ele deixa de dizer.

A interpretação, por esse ponto de vista, não tem um ponto de chegada. Para os cabalistas, a verdade a ser alcançada pela interpretação é possível à medida que o enigma se configura num tempo ideal, fora do plano material. A concepção cabalística de um texto que se constrói a partir de uma forma e de uma estrutura aberta delinea a possibilidade de produção de múltiplos sentidos. Sendo assim, a interpretação humana, mesmo a da Cabala, embora busque a decifração absoluta, está, conscientemente, à mercê de sua própria contingência de linguagem, ou seja, de sua imperfeição e incompletude.

Scholem citando Rabi Lewi Yshaq lembra que o branco, os espaços vazios no rolo da *Torá*, consiste em letras, só que não se é capaz de lê-las como se lêem as letras pretas. Mas, na Era Messiânica, Deus revelará também o branco da *Torá*, esse espaço da conjectura e da especulação cujas letras se tornaram invisíveis.⁴⁸

Assumir o texto (e o Texto, as Escrituras) como uma espécie de tabuleiro de xadrez em que há casas pretas e casas brancas, além de colocar o leitor frente a frente com a categoria do lúdico, desmistifica o texto total e absoluto. Essa era messiânica em que os espaços em branco seriam traduzidos e desvelados constitui uma utopia do significado único: um livro por vir que contenha toda a verdade. Um escritor que intentasse capturar esse texto total e traduzi-lo seria sempre o autor de um livro absurdo, pois que incompleto e nunca alcançado.

Os místicos, por outro lado, avançam contra o hermetismo dessa tradição e proclamam, por outro viés, uma outra verdade: a da experiência pessoal da revelação. No ensaio “Autoridade religiosa e misticismo”,⁴⁹ Scholem afirma que, do ponto de vista histórico, a busca mística se engendra, quase exclusivamente, no âmbito de uma tradição prescrita, excetuando-se os tempos modernos com sua dissolução dos laços tradicionais. Assim:

⁴⁷ Cf. VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁴⁸ Cf. Anotações de um discípulo sobre os ensinamentos do Rabi Berdichev, citado por SCHOLEM, G. Gershom. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 100.

⁴⁹ Cf. SCHOLEM, Gershom G. *A cabala e seu simbolismo*. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11.

Existe pois uma escala de valores recebida da tradição; existe igualmente um grupo de doutrinas e dogmas aceitos como afirmações autênticas a respeito da experiência religiosa de uma dada comunidade. E existe, ainda, um corpo de ritos e costumes que se crê tradicionalmente transmitir os valores e expressar o ânimo e o ritmo da vida religiosa.⁵⁰

Um místico age dentro desse contexto de instituições e autoridades tradicionais e, de um modo geral, sua experiência tende a conservar a autoridade religiosa sob a qual vive. Não obstante, ele transforma o conteúdo da tradição na qual está inserido e, paradoxalmente, contribui não somente para a manutenção da tradição, mas também para seu desenvolvimento. Vistos com olhos novos, os valores antigos adquirem novo significado, mesmo onde o místico não alimenta tais intuits e nem tem noção de estar fazendo algo novo. A interpretação e a compreensão que o místico tem de sua própria experiência podem, inclusive, pôr em dúvida a autoridade religiosa que até então apoiara. Daí a mesma experiência poder promover uma atitude conservadora ou transgressora.

O texto da tradição é rearranjado pela experiência pessoal e descobre-se nele uma nova dimensão. O texto sagrado perde sua forma e, para o místico, adquire uma nova. A questão do significado torna-se, assim, suprema. Ao transformar o texto sagrado, sobre a inequívoca palavra da revelação, desdobra-se um significado infinito. A palavra que reivindica a mais alta autoridade é aberta para acolher a nova experiência. Nesse sentido, a exegese mística tem o

⁵⁰ SCHOLEM, 1978. p. 11.

caráter de uma chave. Chave que pode extraviar-se, mas garante a permanência de um desejo de procurá-la. O caminho do místico bordeja abismos da consciência, exige passos seguros e medidos, sendo necessário um guia espiritual sem o qual ele corre o perigo de perder-se na aventura mística.⁵¹

A figura do místico como alguém que intenta contra a tradição religiosa revitalizando-a, por uma certa perspectiva, é semelhante à do escritor em relação à tradição literária e cultural na qual está inscrito. Borges afirma que *nuestra tradición es toda la cultura occidental*; assim, o escritor seria aquele que deve atuar dentro dessa cultura, não estando atado a ela por uma devoção que não permita inovações, reinvenções, esquecimentos. Manejar os temas canônicos, portanto, sem superstições, corresponderia a uma certa irreverência do místico em relação ao texto sagrado, à experiência pessoal do escritor que desfia o tecido tradicional e ali introduz um novo fio, um espelho quebrado.

Erik Lönrot prefigurarà, no conto de Borges, o espelho e a desconstrução tanto do místico quanto do hermenauta, na medida em que, como esses, se lança na incessante busca de significação e de compreensão do enigma, mas acaba promovendo outra lógica interpretativa fadada à ruína. Diante do assassinato do rabino e da simplificada interpretação de Treviranus, Lönrot argumenta:

Posible, pero no interesante — respondió Lönrot —. Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha

⁵¹ SCHOLEM, 1978, p. 27.

improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginários percantes de un imaginario ladrón.⁵²

Borges efetua, nesse conto, uma contraposição entre o saber de Treviranus e o de Lönrot. Enquanto o primeiro representa o saber de uma certa forma óbvia e sem especulações de nenhuma ordem que coloquem em dúvida o conhecimento compartimentalizado, o segundo é a própria metáfora da dúvida, da incerteza e do desvio. Quando afirma que o crime em questão pertence à história das superstições judias, Lönrot avizinha-se do místico e do hermeneuta.⁵³ No entanto, sua leitura é continuamente atravessada pelo acaso e pelo fracasso. Esse detalhe judaico (e borgiano) confunde o olhar do detetive que se perde no labirinto da cidade que ele percebe como criptografada e esfíngica. Saber orientar-se numa cidade não significa muito, afirma Walter Benjamin. Contudo, perder-se numa cidade, como alguém que se perde numa floresta, requer instrução.⁵⁴ A instrução de Lönrot é falha, sua bússola aponta sempre para o centro de um mistério que se esconde sob as dobras da razão e do apelo místico.

Borges em “La muerte y la brújula” erige uma imagem de cidade que se aproxima da cidade pensada por Benjamin, uma cidade que só se conhece verdadeiramente quando se aprende a perder-se nela, penetrando-a e

⁵² Cf. BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 500.

⁵³ De forma semelhante, em “Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”, o personagem Dunraven, versado em obras policiais, pensa que a solução do mistério é sempre inferior ao mesmo. O mistério, assim, participa do sobrenatural e do divino. Cf. BORGES, *Obras Completas I*, 1987. p. 605.

⁵⁴ Cf. BENJAMIN, 1993. p. 73.

atravessando-a pelos quatro pontos cardeais. A cidade de Borges é uma Buenos Aires fantasmagórica com obscuros espaços míticos e proibidos:

Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un ciego riachuelo de aguas barrosas, infamado de curtitumbres y de basuras. Del otro lado hay un suburbio fabril donde, al amparo de un caudillo barcelonés, medran los pistoleros.⁵⁵

Essa cidade esfingica, porque misteriosa, que o leitor, o caminhante ou o detetive busca decifrar, é um espaço onde se mesclam realidade e ficção e é, também, um lugar onde a escritura encontra seu ritmo, seus temas, através das névoas da paisagem urbana. Nesse sentido, a construção da cidade de Buenos Aires oferece ao personagem um enigma e se configura como um labirinto sem centro. A cidade, tal qual o texto, faz proliferar pistas falsas e Lönrot se extravia ao segui-las.

A literatura é para Borges, como afirma Davi Arrigucci Júnior, “uma arte do deciframento” que, ao ser impulsionada por uma infinita curiosidade intelectual, se assemelha à atitude inquisitiva ante os livros e o universo.⁵⁶ A Cabala é uma leitura, uma exegese mística que se esforça por desvendar a escritura labiríntica de Deus. Uma leitura que é interpretação e comentário, busca de novos planos de sentido e de descerramento dos véus que ocultam a verdade. Assim, além dos procedimentos hermenêuticos, também os criptográficos devem permear a leitura da narrativa.

⁵⁵ Borges citado por FOSTER, 1999, p.150.

⁵⁶ Davi Arrigucci Júnior citado por FOSTER, 1999, p. 150.

A criptografia ou a arte de escrever em código é um conjunto de técnicas que permitem cifrar informações (como mensagens escritas, dados armazenados ou transmitidos por computador, por exemplo). O verbo “criptografar” alude à ação de tornar incompreensível, com observância de normas especiais consignadas numa cifra ou num código, o texto de uma mensagem escrita com clareza.⁵⁷

O jogo entre cifrar e decifrar (evocado pela criptografia) e interpretar e traduzir (trazido pela idéia da hermenêutica) constituiria, nessa perspectiva, uma técnica de leitura e escrita. Daí ler e escrever, muitas vezes em Borges, significarem interpretar, decifrar e criptografar, enfim, criar uma escrita que se configura como um enigma. No entanto, o projeto poético do escritor não é tão nítido e não se apresenta somente como os dois lados contrapostos de uma moeda: cifrar e decifrar.

A escrita de Borges oferece uma interface que atravessa essas outras duas, uma espécie de síntese ou condensação desses procedimentos que, ao mesmo tempo em que cifra e decifra, simula e promove a proliferação de falsos enigmas, falsos códigos e falsas referências. Bússolas imaginárias que, em lugar de conduzir o leitor ao porto seguro da interpretação fiel e única, criam, cada vez mais e em maior escala, caminhos, sentidos e verdades provisórias.

Ao examinar um dos temas recorrentes na obra de Borges, a identificação do livro com o mundo, Rodriguez Monegal salienta a predileção do

escritor argentino pelos romances policiais que, para ele, deveriam apresentar soluções claras para problemas obscuros.⁵⁸ À exceção da conferência “El cuento policial”,⁵⁹ proferida na Universidade de Belgrano, 1979, as idéias de Borges sobre esse gênero estão disseminadas em resenhas, contos e ensaios, ele que, longe de pretender elaborar um corpo doutrinário ou de sistematizar um tratado, expõe suas idéias literárias de forma esparsa.⁶⁰

Borges confere, nesse texto, a criação do gênero policial a Edgar Allan Poe. Segundo ele, o leitor desse gênero é alguém que lê com incredulidade, com desconfiança. A narrativa policial se configura enquanto um fato intelectual, um problema a ser desvelado. Tal concepção advém da prática poética fundamentada sobre a tessitura de histórias através de enigmas que necessitam desse olhar entre incrédulo e desconfiado do leitor.

A idéia de Poe de que a literatura é uma criação da mente e não só uma operação do espírito delineia uma leitura decifradora que se ancora na tradição inglesa amplamente divulgada por Borges na Argentina.⁶¹ Quando o escritor profere “El cuento policial”,⁶² esse gênero havia perdido muito de sua

⁵⁷ Cf. NOVO Dicionário Aurélio Século XXI, 1999, p. 580.

⁵⁸ Cf. RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 21.

⁵⁹ Cf. BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas IV*. Buenos Aires: Emecé, 1989: El cuento policial, p. 189-197.

⁶⁰ A maioria dessas resenhas foi publicada sob o título de *Textos Cautivos* em 1986. A edição foi realizada por Enrique Sacerio-Gari e Emir Rodríguez Monegal e compõe o 4º volume das *Obras Completas*.

⁶¹ Borges, além de dirigir a coleção “El Séptimo Círculo”, organizou o livro *Los mejores cuentos policiales*, juntamente com Adolfo Bioy Casares.

⁶² Borges, já cego, profere, a convite da Universidade de Belgrano, cinco conferências, entre elas, “El cuento policial”, em 1978, posteriormente publicadas.

importância nos Estados Unidos. Sua origem intelectual, no entanto, não teria sido esquecida na Inglaterra e, embora sofresse um certo desdém da academia, possuía uma especificidade: salvar a ordem em uma época de desordem, afirma Borges.⁶³ Diferentemente dessa peculiaridade da narrativa policial clássica, no texto borgiano, a configuração de um leitor-detetive estaria comprometida, sobretudo, com um texto que se apresenta como um enigma ou como uma máquina para gerar interpretações, mas nunca com um saber alcançado pela decifração do enigma ou da verdade, perdendo, assim, seu caráter redentor da sociedade.⁶⁴

A especificidade do texto borgiano, em relação ao texto policial clássico, se daria na elaboração de um enigma e na consciência de um resgate parcial, por traços e resquícios de sentido, que se arma a partir da enunciação (da ênfase na construção textual) e não no apelo reformador e pedagógico da narrativa policial tradicional. Borges, ao comentar o livro *The new adventures of Ellery Queen*, afirma:

Escribo en julio de 1940; cada mañana la realidad se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aluden siquiera a la realidad: fantasías cosmogónicas de Olaf Stapledon, obras de teología o de metafísica, discusiones verbales, problemas frívolos de Queen o de Nicholas Blake.⁶⁵

⁶³ BORGES, 1996, p. 40.

⁶⁴ Ver: ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Antunes e Álvaro Lorenzini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 8.

⁶⁵ Cf. BORGES, Jorge Luis. *Sur*, n. 70, julio de 1940, p. 62.

Essa citação esclarece alguns postulados borgianos sobre a narrativa policial quando a afasta da mera representação da realidade. Ao desejar trazer ordem a um mundo desordenado, a narrativa acaba por cair no realismo. Para Borges, a realidade é um pesadelo e uma forma de escapar disso é a leitura. Calvino, ao refletir sobre uma espécie de recusa à visão direta, afirma:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. (...) No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo... Mas se a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para as minhas visões das quais todo pesadume tenha sido excluído.⁶⁶

Liga-se a esse ideal de leveza na literatura, outro que diz respeito à exatidão. Para o crítico italiano, a predileção pelas formas geométricas, pelas proporções numéricas, caras a ele, é também característica da narrativa borgiana. A valorização de processos lógico-geométrico-metafísicos a que se refere Calvino assemelha-se ao modelo narrativo que Borges associou ao conto policial e à busca cabalística dos mistérios sagrados. O nexos entre a leveza e a exatidão, em “La muerte y la brújula”, dá-se, sobretudo, na busca de uma leveza como reação ao peso de viver, como expressão da racionalidade geométrica e como o

⁶⁶ CALVINO, 1991, p. 19-20.

emaranhado que é o pensamento humano. Bioy Casares, parceiro de Borges em vários empreendimentos narrativos dessa natureza, descarta qualquer leitura sociológica, biográfica ou política desses relatos. Afasta a obrigação de refletir um ambiente ou de sustentar uma tese, chegando a qualificar de fascista o imperativo localista em literatura.⁶⁷ Essa declaração anti-histórica contém, no entanto, uma luta estética que Bioy Casares compartilhava com Borges. De certa forma, desejar o afastamento da narrativa policial do mero espelhamento com a realidade propõe, em contrapartida, uma releitura da tradição enquanto invenção:

Creo, sin vanagloria, que podemos decepcionarnos de nuestro folklore. Nuestra mejor tradición es un país futuro (...) Podemos prescindir de cierto provincianismo de que adolecen algunos europeos (...) para un argentino es natural que su literatura sea toda la buena literatura del mundo.⁶⁸

A preocupação de Borges em ambientar a ação em cenários culturais onde os detetives particulares não são habituais, bem como o centrar a construção do relato numa característica essencial que é o problema e sua solução inesperada são aprovados por Bioy Casares. Ele interpreta a realização borgiana não só como uma nova fundação do gênero, mas sua nacionalização no cenário urbano argentino:

Tal vez el género policial no haya producido un libro. Pero ha producido un ideal: un ideal de invención de rigor, de elegancia (en el sentido que se da a la palabra en las matemáticas) para los argumentos. Destacar la importancia

⁶⁷ Adolfo Bioy Casares, comentário a “El jardín de los senderos que se bifurcan” (Buenos Aires, Editorial Sur, 1941), de Borges em: BIOY CASARES, A. *Sur*, n. 92, maio de 1942. p. 60-61.

⁶⁸ Cf. BIOY CASARES, A. *Sur*, n. 92, maio de 1942. p. 60-61.

de la construcción: este es, quizá, el significado del género en la historia de la literatura.⁶⁹

O resgate do modelo narrativo policial como modelo formal refere-se tanto à elaboração do argumento (cujo ideal é matemático), como à sua configuração rigorosa em artefato literário. Em “A tipologia do romance policial”, Todorov toma como ponto de partida para o estudo do gênero o romance policial clássico, que teve seu ápice entre as duas guerras. Esse romance, também chamado de romance de enigma, surge em meio às conturbadas experiências sociais e históricas da humanidade diante da guerra mundial. Ao analisar esse tipo de narrativa, Todorov lembra a afirmação de Butor:

Todo romance policial se constrói sobre dois assassinatos; o primeiro, cometido pelo assassino, é apenas a ocasião do segundo no qual ele é vítima do matador puro e impune, do detetive. A narrativa superpõe duas séries temporais: os dias do inquérito, que começam com o crime, e os dias do drama que levam a ele.⁷⁰

A partir dessa citação, parece possível estabelecer conexões entre a poética borgiana, a busca cabalística e a escrita contemporânea. A narrativa não conteria, assim, uma, mas duas histórias. A história do crime e a história do inquérito. Essas duas histórias configurariam, portanto, uma tentativa de ordenar,

⁶⁹ BIOY CASARES, 1942. p. 61.

⁷⁰ TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moisés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 95.

traduzir e interpretar o mundo em desordem.⁷¹ Ao ampliar o sentido da narrativa policial para uma narrativa mais ampla na qual inclui a crítica literária, Borges e, depois Piglia, propõem uma leitura investigativa que teria por alvo a construção e a reconstrução da escrita como um enigma, um problema que deve ser resolvido pelo leitor. Para Eneida Maria de Souza:

Relacionada à metáfora do “pequeno relato”, de Lyotard, a reflexão sobre a novela policial atualiza a proposta literária de Piglia, ao transformar um gênero considerado menor em máquina produtora de complôs. Desfaz-se o desejo de copiar os modelos dos grandes textos da literatura mundial, recriando-se a tradição literária pelo viés da obliteração da origem e pelo roubo de idéias. (...) Plagiam-se, como na *História universal da infâmia*, de Borges, o relato de crimes e as histórias de Billy the Kid. A desconstrução das grandes narrativas se processa pelo recorte das margens e a entrada pela porta dos fundos. Piglia escreve contos parapoliciais, conferindo-lhes o estatuto ambivalente de teoria e ficção ao valer-se das artimanhas do gênero como denúncia do mito da escrita pura, inocente e autêntica. Sua posição é emblemática para se repensar, hoje, o lugar da crítica e da literatura que se produz no Terceiro Mundo. O estreito vínculo da forma ensaística com as transformações e os experimentos de uma sociedade em mudança alerta ainda para o papel do autor no texto da história, em que é solicitado a refletir não apenas sobre o que tem a expressar, mas sobre o como da expressão.⁷²

Ricardo Piglia, em “Sobre o gênero policial”,⁷³ argumenta que Borges difundia o romance inglês e norte-americano para criar uma recepção adequada aos seus próprios textos. Ao tentar tornar conhecido um tipo de narrativa e de

⁷¹ Cf. TODOROV, 1969, p. 96.

⁷² SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: cadernos de pesquisa*. Belo Horizonte: NAPq, 1994. p. 20-21.

manejo da intriga, Borges promoveria, de certa forma, o que estaria no centro de sua própria poética: a narrativa policial. As regras da narrativa policial clássica, segundo Piglia, se afirmariam no fetiche da inteligência, na onipotência do pensamento e na lógica imbatível do detetive. A construção do investigador como um *raciocinador puro*, como “grande racionalista que defende a lei e decifra enigmas”, constrói também uma seqüência lógica de pressupostos, hipóteses, deduções em que um detetive “quieto e analítico” resolve os enigmas sem mover-se. Essa vitória da inteligência sobre a ação tem, em *Seis problemas para don Isidro Parodi*, um exemplo de caso-limite.⁷⁴

Contra as características da narrativa policial clássica que produziram uma espécie de “frio intelectualismo” e do policial britânico do tipo dedutivo, narrativas escritas a quatro mãos por Borges e Bioy Casares (1942)⁷⁵ configuram-se a partir de um paradoxo. O detetive, Don Isidro Parodi, está preso por um crime que não cometeu e cujo enigma não conseguiu desvendar. No entanto, a ele recorrem para resolver os casos.

Sus cuentos policiales descubren una veta nueva del fecundo polígrafo; en ellos quiere combatir el frío intelectualismo en que han sumido este género Sir Conan Doyle, Ottolenghi, etc. Los cuentos de Pujato, como cariñosamente los llama el autor, no son la voz de un contemporáneo, atento a los latidos humanos y que derrama a vuela pluma los raudales de su verdad.⁷⁶

⁷³ Cf. PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 77-80: Sobre o gênero policial.

⁷⁴ Ver: ECO, 1989. p. 155-165.

⁷⁵ FERNÁNDEZ VEGA, José. Una campaña estética: Borges y la narrativa policial. In: *Variaciones: Borges*. Denmark, 1996.

⁷⁶ BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé, 1984. p. 10.

Esse trecho confirma as objeções que se fazem ao estilo clássico da narrativa policial. Ao criticar um imaginário contista, Pujato, a imaginária crítica, “la educadora *señorita* Adelma Badoglio”, representa o excesso de psicologismo dessa narrativa, além da tentativa de mimetizar o real. Borges levanta uma série de reparos ao costume de personalizar demasiadamente os detetives e caracterizá-los por tiques e manias. Um verdadeiro relato policial deve centrar-se no enigma. Este é, portanto, o núcleo básico da narrativa: a construção de um problema cuja solução deve ser inesperada, inteligente e verossímil:

Sherlock (Holmes) vale menos que Auguste (Dupin), no sólo porque un descifrador de cenizas y rastreador de huellas de bicicleta vale menos que un razonador, sino precisamente porque no es (como respectivamente lo llamó Bernard Shaw) un ‘ingenioso autómeta’.⁷⁷

A comparação de Sherlock Holmes com um autômato deve-se, sobretudo, a uma crítica de Borges ao excessivo personalismo do detetive de Conan Doyle, pois para o escritor argentino, nesse tipo de narrativa, o que deve ser destacado é o enigma, a construção. Nas “Teses sobre o conto”,⁷⁸ Piglia assinala o caráter duplo dessa narrativa (tal qual as séries narrativas de Todorov). Um conto sempre conta duas histórias, afirma na primeira tese que desenvolve. Segundo o escritor, a arte do contista consiste em saber cifrar uma história visível

⁷⁷ Citado por FERNÁNDEZ VEGA, José. Una campaña estética: Borges y la narrativa policial. *Sur*, n. 70, jul. 1940. p. 62. De acordo o crítico, Borges não tinha uma grande estima por Sherlock Holmes nem por Conan Doyle. Em sua *Introdução à literatura inglesa*, Borges afirma que Conan Doyle foi um escritor de segunda classe, mas criador de um personagem imortal. Ver: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1979. p. 849.

(a história 1) nos interstícios de uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário (a história 2). O efeito de surpresa, o fim da história secreta, deve surgir na superfície. Para esse fim, cada uma das duas histórias precisa ser contada de modo diferente, trabalhada com dois sistemas diversos de causalidades, em duas lógicas narrativas antagônicas; logo, são os pontos de cruzamento entre as duas histórias que constituem a base da construção da narrativa.

Para exemplificar esse duplo registro, Piglia se vale do conto “La muerte y la brújula”, de Borges. No conto, lembra Piglia, um lojista resolve publicar um livro e esse livro é imprescindível para que um *gangster* como Red Scharlach fique a par das “complexas tradições judias e seja capaz de armar a Lönrot uma cilada mística e filosófica”.⁷⁹ O livro judaico parece estar ali, no local do crime, por contigüidade com o assassinato do rabino Marcelo Yamorlinsky, como uma espécie de casualidade. Ao fazer Red Scharlach leitor desse livro, oportunamente publicado após o assassinato do rabino, Borges desencadeia uma série de jogos de espelhos, falsas deduções e ambigüidades que fazem funcionar “a microscópica máquina narrativa que é um conto”.⁸⁰

Sendo uma narrativa que encerra uma história secreta, o conto acaba se tornando um paradigma para a narrativa em geral. O enigma, esclarece Piglia, não é um sentido oculto (que depende de interpretação), o enigma é uma história

⁷⁸ Cf. PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41: Teses sobre o conto.

⁷⁹ Cf. PIGLIA, 1994. p. 38.

que se conta de forma cifrada. A história secreta é, pois, a chave da forma do conto e da narrativa, por extensão. A história secreta não é um segredo, mas uma forma de contar, de narrar o imaginado com o não-dito, com o subentendido e a alusão.

Dessa forma, cifrar o enigma na história narrada (que é construída em duas partes: a visível e a invisível) não seria a criptografia pretendida por Borges? Para cifrar e decifrar não como um hermeneuta, mas como um novo leitor, engendrado no texto. O escritor cifra a história invisível na visível, elabora manobras e constrói perversamente uma trama secreta com os materiais da segunda história. O conto é, pois, elaborado para fazer aparecer, artificialmente, uma narrativa oculta. Borges (também Poe e Kafka) transforma, assim, em argumento os problemas da forma de narrar.⁸¹

Na superfície opaca da vida, uma verdade secreta: o narrável é o ponto em que o escritor oferece ao leitor a parceria na construção do sentido, dos sentidos daquilo que imagina poder cifrar e decifrar. Entre escritor e leitor, surge a figura do crítico que intenta, no labirinto da escrita, ser o investigador, o decifrador de enigmas e o tradutor do texto que lê. Se a ficção constrói enigmas com os materiais ideológicos e políticos, mascarando-os, transformando-os e

⁸⁰ Cf. PIGLIA, 1994. p. 38.

⁸¹ PIGLIA, 1994. p. 41.

deslocando-os para outro lugar, como quer Piglia, a crítica se constitui como uma variante do gênero policial.⁸²

Em “A leitura da ficção”, Piglia argumenta:

Para mim, interessam muito os elementos narrativos que existem na crítica: a crítica como forma de ficção; vejo frequentemente a crítica como uma variante do gênero policial. O crítico como detetive que tenta decifrar um enigma, ainda que não haja enigma. O grande crítico é um aventureiro que se move entre os textos em busca de um segredo que, às vezes, não existe. É um personagem fascinante: o decifrador de oráculos, o leitor da tribo. Benjamin lendo a Paris de Baudelaire. Lönrot que ruma para a morte porque acredita que toda cidade é um texto.⁸³

Ao colocar Benjamin e Lönrot no mesmo estatuto, o de leitor/investigador, o escritor argentino dissolve os limites entre filósofo e detetive, conferindo ao trabalho de ambos o caráter fabulatório dos relatos policiais. Para Piglia, o crítico é um investigador, o escritor, o criminoso e a grande forma ficcional da crítica literária, a narrativa policial. Surge daí a representação paranóica do escritor como delinqüente que apaga suas pegadas e cifra (a história invisível na história visível) seus crimes, perseguido pelo crítico, um decifrador de enigmas.⁸⁴

Se Auguste Dupin, o personagem detetive de Poe em “Os crimes da rua Morgue”, é um leitor, um homem de letras, torna-se, por conseguinte, o modelo do crítico literário transportado ao mundo do crime. E é esse modelo que

⁸² Cf. PIGLIA, 1994. p. 67-87.

⁸³ PIGLIA, 1994. p. 72.

⁸⁴ Cf. PIGLIA, 1994. p. 72.

Borges, em “La muerte y la brújula”, irá parodiar até a exaustão. Um personagem, um tema e uma imagem migram de texto para texto, como um rizoma, e o leitor, acompanhando o narrador, é um viajante ou um investigador. A estrutura da narrativa como investigação constrói assim um leitor-detetive, um crítico-investigador e um escritor que planeja e arquiteta crimes em textos cifrados e multifacetados. Para Piglia, definitivamente, não há nada além de livros de viagens ou histórias policiais. Narra-se uma viagem ou um crime. Que outra coisa se pode narrar?⁸⁵

Borges é um artífice que conhece essa técnica e a exerce a ponto de transformar a ficção em crítica ou, ao contrário disso, a crítica em ficção. Se como queria Piglia, a crítica é uma espécie de ficção, então Borges realiza essa ficção consciente e laboriosamente diluindo as fronteiras entre uma e outra: “Borges (...) ajuda a destruir o mito da espontaneidade e da inocência do escritor. Borges é, entre nós, *il miglior fabbro*: aquele que conhece como ninguém as possibilidades de sua arte”.⁸⁶

Borges definiu certos cânones que deveriam ajustar a narrativa policial de qualidade nas várias resenhas bibliográficas publicadas em *Sur*, e anteriormente na sessão de letras estrangeiras de *El Hogar*.⁸⁷ De acordo com Fernández Vega:

⁸⁵ Cf. PIGLIA, 1994, p. 73.

⁸⁶ Cf. PIGLIA, 1994, p. 87.

⁸⁷ Suas contribuições para *El Hogar* foram compiladas e publicadas sob o título de *Textos Cautivos*, embora Borges os tenha rechaçado na edição de suas *Obras Completas*.

No número 70 da revista *Sur* (publicado em 1940) é bastante representativa a atitude de Borges a respeito do comentário literário. Sua contribuição encabeça a seção de crítica bibliográfica da revista e se ocupa de três livros em que quase se condensa um retrato de suas preocupações estéticas e políticas.⁸⁸

Um verdadeiro relato policial deveria, portanto, centrar-se no crime. Este seria o núcleo básico de onde suscita um enigma que dever ter uma solução inesperada e inteligente. Mesmo afirmando este modelo para a narrativa policial, em “La muerte y la brújula”, estes parâmetros são desconstruídos em favor de outra perspectiva: a da construção de um “modelo para desarmar”. Parte desse conto, portanto, uma concepção de narrativa que supera a do relato policial e alcança a leitura, a crítica e a escrita contemporânea.

Borges julga com severidade os autores de narrativas policiais que enfocam não tanto o problema lógico, mas as meras circunstâncias e técnicas do crime e da investigação. Diante disso, escreve:

El cuento policial nada tiene que ver con la investigación policial, con las minucias de la toxicología o de la balística. Puede perjudicarlo todo exceso de verosimilitud, de realismo; tratase de un género artificial como la pastoral o la fábula.⁸⁹

Todo romance policial, argumenta na resenha “Dos novelas policiales”,⁹⁰ consta de um problema muito simples, cuja perfeita exposição oral

FERNÁNDEZ VEGA, Una campaña estética. Borges y la narrativa policial. *Revista Variaciones Borges*. 1996. p. 29.

⁸⁸ FERNÁNDEZ VEGA, 1996. p. 29-30.

⁸⁹ Resenha do livro de PEYROU, M. *La espada dormida*. In: *Sur*, n. 127, mai. 1945. p. 74.

⁹⁰ Cf. BORGES, *Obras Completas IV*, 1989. p. 424.

cabe em cinco minutos e que o romancista, perversamente, demora trezentas páginas para narrar. Ferinamente, Borges acrescenta que as razões dessa demora são comerciais e não respondem a outra necessidade do que a de encher o volume. Em tais casos, o romance policial seria apenas um conto expandido ou, em outros casos, uma variedade do romance de costumes.

Bernard McGuirk afirma que a exploração do arquétipo disponível do conto policial, como uma paródia ou plágio a Poe, embaralhando elementos detetivescos, inscreve o texto borgiano num sistema que remete às limitações do próprio gênero.⁹¹ Nesse sentido, nesse labirinto simulado, a pista falsa é justamente o Nome de Deus. Essa ironia borgiana reverte, não só o modelo da narrativa policial, como também o modelo da investigação cabalística. Todas as leituras e interpretações possíveis estão mescladas de modo inextricável no labirinto obsessivo de Borges. Não cabe, portanto, a nenhum leitor o privilégio da Verdade, nem da súpula do conhecimento, mas as errâncias de um viajante com uma bússola infinita.

⁹¹ Cf. MCGUIRK, Bernard. Nexo, mentiras e video-hype: Borges e o detetive roubado. In: MACIEL e MARQUES, 1997. p. 55-76. Nesse ensaio o crítico aproxima o conto de Borges aos filmes *Death and the Compass*, de Alex Cox, e *Dick Tracy*, de Warren Beatty, com a técnica das revistas em quadrinhos e das narrativas contemporâneas.

4.4 EIS AQUI UM RABINO MORTO

Para a bússola há 32 ventos, isto é, 32 direções; mas essas direções podem subdividir-se indefinidamente. O vento, classificado por direções, é o incalculável; classificado por espécie, é o infinito.

Vitor Hugo

Em “La máquina de pensar de Raimundo Lulio”, Borges afirma a inutilidade dessa invenção dos fins do século XIII. Ela não lhe interessa pela circunstância ou pelos seus propósitos, mas pelo princípio que a move: a aplicação metódica do acaso na resolução de um problema. A partir dessa perspectiva, Borges explica um diagrama:

Se trata de un esquema o diagrama de los atributos de Dios. La letra A, central, significa el Señor. En la circunferencia la B quiere decir la bondad, la C la grandeza, la D la eternidad, la E el poder, la F la sabiduría, la G la voluntad, la H la virtud, la I la verdad, la K la gloria. Cada una de esas nueve letras equidista del centro y está unida a todas las otras por cuerdas o por diagonales. Lo primero quiere decir que todos los atributos son inherentes; lo segundo, que se articulan entre sí de tal modo que no es heterodoxo afirmar que la gloria es eterna, que la eternidad es gloriosa, que el poder es verídico, glorioso, bueno, grande, eterno, poderoso...⁹²

A partir da explicação de um esquema que pretende dar conta de toda a complexidade do pensamento, Borges conclui que esse diagrama imóvel, com suas nove letras maiúsculas divididas em nove partes e unidas por uma estrela, é uma máquina de pensar porque, diante de um problema, faz-se girar os discos e

⁹² BORGES, *Obras Completas IV*, 1989. p. 320-321.

este aleatoriamente decifra e fornece uma resposta possível. Nesse sentido, a máquina de pensar de Lulio traduzida por Borges prefigura uma espécie de narrativa. A forma como o leitor manipula os níveis de interpretação produz um sentido ou vários sentidos.

O conto “La muerte y la brújula” exemplifica esse desdobramento da máquina de Lulio como uma metáfora da escrita e da leitura e põe em cena um detetive que — de dentro da narrativa, preso em sua maquinaria — busca interpretá-la assumindo os riscos dos ventos, do acaso: ser condenado não só à morte (a ausência da possibilidade de jogar), mas a permanecer eternamente no labirinto, num tempo cíclico. O jogo consistiria, nesse contexto, na busca da resposta ao enigma. Resposta sempre adiada pela multiplicação inesgotável de possibilidades: *Durante mucho tiempo, muchos creyeron que en la paciente manipulación de esos discos estaba la segura revelación de todos los arcanos del mundo.*⁹³

O jogo borgiano consiste não na busca da verdade, mas na proliferação das narrativas que advêm do processo de combinar. Se a máquina de pensar é também uma máquina combinatória, a narrativa constitui-se nessa dupla articulação entre o pensamento e a arte combinatória. Daí o sentido (o Nome, o Todo e o Um) ser impossível de alcançar e só poder ser fantasmagoricamente vislumbrado a partir da intervenção humana da leitura e da escrita. Assim, como

⁹³ BORGES, *Obras Completas IV*, 1989, p.323.

instrumento de investigação filosófica, a máquina de pensar é absurda. No entanto, não o é se for pensada como instrumento literário e poético. Visto que o literário se nutre dessa proliferação de narrativas, sentidos, verdades.⁹⁴

Com uma perspectiva literária e crítica, Borges examina a questão da tradição (da verdade já contemplada e previsível, como no disco de Lulio) e a redimensiona para a ficção. Nesse sentido, todo saber é fragmentado, desconfiado, de segunda mão, apócrifo e põe a tradição em jogo. As possibilidades da arte de combinar não são infinitas, adverte, mas são espantosas:

Los griegos engendraron la quimera, monstruo con cabeza de león, con cabeza de dragón, con cabeza de cabra; los teólogos del siglo II, la Trinidad, en la que inextricablemente se articulan el Padre, el Hijo y el Espíritu; los zoólogos chinos, el *ti-yiang*, pájaro sobrenatural y bermejo, provisto de seis patas y de cuatro alas, pero sin cara ni ojos; los geómetras del siglo XIX, el hipercubo, figura de cuatro dimensiones, que encierra un número infinito de cubos y que está limitada por ocho cubos y por veinticuatro cuadrados. Hollywood acaba de enriquecer ese vano museo teratológico; por obra de un maligno artificio que se llama *doblaje*, propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo.⁹⁵

Esse catálogo — monstruoso, enciclopédico e irônico — ao justapor em um mesmo espaço elementos como a zoologia fantástica, a teologia medieval e a geometria do século XIX, produz um efeito humorístico que também no conto pode ser entrevisto. Esse efeito diz respeito, segundo Alberto Giordano, a

⁹⁴ Cf. BORGES, *Obras Completas IV*, 1989, p. 323.

⁹⁵ BORGES, *Obras Completas I*, 1989, p. 283-284.

um conhecimento que não deve ser levado demasiado a sério.⁹⁶ Assim, exibir todo esse catálogo e fazer ostentação de tudo o que se sabe em Borges é, sobretudo, rir-se do saber solidificado da tradição.

O ser monstruoso que pode ser relacionado a esse traço de humor e enigma de Borges no conto “La muerte y la brújula” é o Grifo. Empenhado em construir uma armadilha — que se configura como um labirinto, porque o mundo é um labirinto, — Red Scharlach encarna um duvidoso personagem: Gryphius-Ginzberg-Guizburg.

O grifo é um animal fabuloso de cabeça de águia e garras de leão. O vocábulo se refere também à questão ambígua ou embaraçosa; enigma e elocução ambígua. Nomear o antagonista de Lönrot de Gryphus não só expõe esse caráter monstruoso do criminoso (e por extensão, da narrativa), como também perfaz uma leitura circunscrita nos domínios do enigma, da construção de um sentido arquitetado para ser desvelado pelo olhar detetivesco do leitor.

Gryphus é o monstro no centro do labirinto, o enigma para Lönrot. Mas para o leitor — que não pode perder de vista a ambigüidade que lhe é peculiar — o grifo é também metáfora do saber representado como simulação e fingimento, jogos de espelhos e atitudes carnavalescas que compõem esse personagem que embaralha o olhar do detetive na trama do conto.

⁹⁶ Cf. GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo: Jorge Luis Borges* — Oscar Masota. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991. p. 30.

Gryphus intercala repetidos indícios para que o raciocinador compreenda que haverá uma série de quatro crimes. Esse enigma surge a partir do Nome de Deus, O *Tetragrammaton*. Os arlequins e a amostra do dono da loja de tintas reiteram os quatro termos. Certa passagem no *Philologus Hebraeograecus* (1739), de Leusden, foi grifada. Nela explica-se que o dia hebreu é calculado de ocaso a ocaso, logo, no quarto dia de cada mês ocorreria uma morte até o número quatro.

O número quatro é o resultado da duplicação das infinitas dobras que aparecem na narrativa. Essa técnica de espelhamento e repetição instaura a ilusão do infinito e multiplica tanto a cidade, quanto a residência *Triste-le-Roy*, onde o desfecho final irá desvendar, finalmente, para o detetive e vítima, a arquitetura da vingança na qual ele está preso. As duplicações e reduplicações tecem um labirinto em torno de Lönrot, de onde é impossível fugir:

Vista de cerca, la casa de la Quinta de Triste-le-Roy abundaba inútiles simetrías y en repeticiones maniáticas: a una Diana glacial en un nicho lóbrego correspondía en un segundo nicho lóbrego correspondía otra Diana; un balcón se reflejaba en otro balcón; dobles escalinatas se abrían en doble balaustrada. Un Hermes de dos caras proyectaba una sombra monstruosa.⁹⁷

Diana, a deusa da caça, e Hermes, deus mensageiro e alado, são duplicados nessa recriação maníaca do labirinto. A simetria e a periodicidade dessas figuras em *Triste-le-Roy* são metaforizadas por Jano — o deus bifronte.

⁹⁷ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 504.

Todo esse excesso de duplicações — que para o inadvertido detetive multiplica as paredes do labirinto — para o leitor pode determinar o caráter de simulacro da própria narrativa. Sendo assim, o texto construído de referências explícitas ao dualismo (que, às vezes, também vem duplicado num jogo infinito de espelhos) elabora para o leitor, que acompanha o detetive em seu labirinto, uma outra armadilha. Se o leitor segue Lönrot até a morte, percebe o embuste e avança na leitura, mas não é o fim da narrativa.⁹⁸ O crime não se resolve na medida em que um tempo circular e infinito se abre para prender, dessa vez, o leitor:

En su laberinto sobran tres líneas — dijo por fin —. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.⁹⁹

Se Lönrot, com um heresiólogo morto, uma bússola, uma seita do século XVIII, uma palavra grega, um punhal e os losangos de uma loja de tintas, é levado a uma série de falsas interpretações, o leitor, ao perceber o engano e a razão entorpecida pelo desejo do místico, acaba por ver-se preso no domínio do texto inacabado, tão assustador e abominável como o labirinto de pistas falsas,

⁹⁸ Ver: PIGLIA, Ricardo. (Selección, notas y prólogo). *Crímenes Perfectos*: antología de relatos. Buenos Aires: Planeta, 1999.

⁹⁹ BORGES, *Obras Completas I*, 1989. p. 507.

ambíguas, especulares. O texto inacabado, a ausência do sentido tradicional de centro, são a grande lição de Borges para a narrativa contemporânea. Ele o constrói sobre uma série de estereótipos — da narrativa policial, da busca cabalística. O tempo circular, por outro lado, inesperadamente, prende até aquele leitor que, desde a primeira leitura ingênua de *Lönrot*, percebe o detetive caminhando para uma armadilha.

O texto é uma armadilha, um enigma. Só se pode safar-se dele, diz a lição de Borges, se se entra no domínio do lúdico e se se deixa perder no labirinto da escrita e da literatura. Para Borges, assim como para o Minotauro, encontrar o centro do labirinto, ou o fim da narrativa, é encontrar a morte. Daí outras pistas poderem ser agora percebidas, como uma orquestração da vingança de Scharlach nas *orillas* de Buenos Aires. Nessa margem que espelha o centro, não mimetizando-o, mas fantasmagorizando-o.

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA : BORGES E A LITERATURA

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade.

Walter Benjamin

Este trabalho nasceu de algumas interrogações sobre a memória e o passado. No vasto território da cultura, da religião e do texto judaico, essas interrogações tomaram corpo a partir da tentativa de se compreender um legado que se apresenta como um dos traços constitutivos da multifacetada identidade latino-americana desde que os imigrantes judeus aportaram na América com Cristóvão Colombo. O objetivo principal que norteou esta pesquisa foi avaliar, a partir de alguns textos da obra de Jorge Luis Borges, como a tradição judaica mesclou textos e obras de artistas e escritores na atualidade.

A inscrição de vestígios da tradição judaica nos textos borgianos demonstrou o que poderia ser configurado como uma prática e uma poética que, ao se valerem da memória, a própria e a alheia, circunscreveram um espaço narrativo e performático onde são encenados identidades, discursos, poderes. Pensar a cultura latino-americana, não só como herdeira dessa tradição que nos vem, sobretudo, pela Bíblia, foi desvelar, à contra-luz, uma série de signos que constituem essa comunidade.

Ler Jorge Luis Borges hoje é, sobretudo, reconhecer nesse escritor uma súpula de tradições — entre elas e de forma muito especial, a judaica — que se atravessam e se entrecem no arquivo cultural e literário latino-americano. Argentino, apesar de sua formação européia, das *orillas* Borges mira

o Ocidente e o Oriente. Alguns textos que escapam, de uma certa maneira, da própria configuração do seu cânone, deixam vislumbrar uma tradição que sobrevive por vestígios, restos, traços e contingências, por vezes, adversas.

Quando, no início deste trabalho, tomou-se como conceito de arquivo um conjunto de bens culturais e práticas discursivas que instauram enunciados como acontecimentos passíveis de serem reorganizados, traduzidos e revisados, evidenciou-se a contraposição ao posicionamento que pensa o passado como um documento formado por verdades estabelecidas e inalteráveis. No conto “El Aleph”, por exemplo, instaurou-se um jogo intertextual a partir da concepção de Beatriz Viterbo como metáfora da tradição. A partir daí, na medida em que o corpo de Beatriz era acessado pela memória do personagem, circunscrevia-se um tratamento borgiano dado à memória de forma a concebê-la não como um corpo inalterado, petrificado, mas continuamente sujeito à mutação. Dessa forma, o texto único, a leitura unívoca e a noção de tradição cultural como um depósito, um arquivo fechado a novas inscrições, são desconstruídos.

Em “El Golem”, a lenda judaica recriada possibilita uma reflexão sobre o ato criador e fornece as pistas para essa abordagem. A inscrição das palavras no corpo do Golem prefigura, no poema e na lenda, a inscrição dos textos contemporâneos no arquivo da tradição. Ao reatualizar e reencenar a lenda judaica, Borges faz migrar, do contexto místico e religioso, uma prática de construção textual que se estende à literatura, à tecnologia, às artes visuais, ao cinema e, até mesmo, ao seriado de televisão. Nesse sentido, o arquivo da

tradição é revisitado e não só fornece elementos para a construção de novos arquivos, como também se abre para duplicações, rearranjos, recortes e desdobramentos de sentido.

Os memoriais, os testemunhos e os museus, estudados na terceira parte desta tese, dialogam com os contos borgianos, “Deustches Requien” e “El milagro secreto”, que dispõem personagens na situação limite do genocídio judaico. A memória, o passado e a sobrevivência do texto enquanto testemunhos fiéis são, de uma certa forma, desconstruídos no texto literário. A reversibilidade de papéis e a desordem impetrada pela urgência da sobrevivência impõem um outro tratamento que não o congelamento do passado. Dessa forma, tanto os museus, como os relatos dos sobreviventes e os contos de Borges evidenciam uma necessidade de se narrar sem se deixar prender pelo dado factual do documento e do testemunho. A arte sugere, então, um outro caminho, uma outra via de acesso à reavistação de arquivos nefastos, como os dos sobreviventes do genocídio.

Se, como pensa Ricardo Piglia, só é possível ao narrador contemporâneo a viagem ou o enigma, esses dois traços se encontram no território sem fronteiras, porque em exílio, da escritura judaica e também borgiana. As leituras da Bíblia, os versículos decorados pela avó inglesa, os amigos judeus, as viagens a Israel, o encontro com Gershom Scholem, o despertar para a Cabala e o método de interpretação, as leituras de Meyrink e Spinoza formam em Borges um arquivo ou uma biblioteca limitada como as

letras do alfabeto. No entanto, o que potencializa a inscrição de Borges na literatura, não só latino-americana como universal, é sua poética de leitura e escrita que adensa esse arquivo e cria, a partir de uma técnica combinatória, um jogo de espelhos, um labirinto e uma ilusão de uma biblioteca infinita. Em “La muerte y la brújula”, a bússola, o mapa e os sentidos só apontam para a morte. Ao embaralhar pistas, oferecer uma outra narrativa policial e desconstruir o labirinto na qual o leitor e o detetive estão presos, Borges propõe uma estratégia de sobrevivência da escrita através da errância, da multiplicação de sentidos e narrativas.

Desse modo, ele cria a ilusão de uma vasta biblioteca e inaugura o que na América Latina poderia ser visto como uma forma de apropriação da tradição literária européia, monumental. O escritor argentino manipula o arquivo da tradição cultural e literária com a desenvoltura, sem preconceitos, dos irlandeses e dos judeus, da qual nos fala em “El escritor argentino y la tradición”. Essa prática literária o faz acessar não só as grandes correntes européias com seus legados demasiado pesados, como a memória de Shakespeare ou a de um Funes, por exemplo. Os subterfúgios ficcionais criados por ele o fazem perder, ironicamente, em meio à Enciclopédia Britânica, um verbete de um mundo imaginário ou conceber, assustadoramente, um livro de areia.

Entre o peso e a leveza, Borges estabelece, com fios delicados, simetrias, analogias e, também, paradoxos e discrepâncias inusitadas, recriando uma tradição latino-americana tal qual os judeus se vêem obrigados a criar em

sua condição de diáspora e exílio. Um traço, portanto, que se pôde identificar no texto borgiano semelhante ao judaico foi essa capacidade de, através de sua própria condição nas *orillas*, estabelecer pontes e contatos com outras tradições, outros arquivos. Suplementar esses arquivos da tradição desestabilizando-os, corrompendo-os e tornando-os mesclados, polimorfos e multifacetados é uma das estratégias de preservação de uma memória que, não raras vezes, se aproxima da sobrevivência do texto judaico na contemporaneidade.

Assim, a prática milenar de adjetivar a tradição com comentários, tão francamente rabínica, ou a necessária tradução, sempre infiel e traiçoeira dos textos sagrados, o gosto pela letra e sua inscrição na vida cotidiana e a preservação de uma memória quase sempre esparsa fazem parte de uma poética borgiana que se assemelha de forma estrutural à tradição judaica.

A proliferação da prática da interpretação, da leitura siamesa com a escritura, da inserção da história biográfica dentro das construções ficcionais, também compõe de forma bastante evidente esse uso que Borges efetua de sua experiência judaica na América Latina. E, desse lugar menor, como são menores todos os lugares de exílio, ele conecta, de forma reticular, os filamentos da rede textual e com ela tece e sugere outras inusitadas narrativas, possibilitando, assim, aberturas de espaço e de sentido.

Italo Calvino, em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, listou a leveza, a exatidão, a rapidez, a multiplicidade, a visibilidade e a imaginada, mas não escrita consistência, como valores que a literatura poderia salvaguardar.

Após este estudo, diante da contingência da tradição judaica nos textos borgianos; a essa lista, incompleta pois que aberta, poderia acrescentar-se a resistência.

Quando, em Israel, Borges toca o Muro Ocidental ou o Muro das Lamentações, ele se inscreve de forma quase material nesse espaço de exílio da condição judaica. O Muro, ruína de um monumento que aspira à reconstrução, deixa entrever, entre as pedras, vãos e frestas. Expondo essas frestas e concebendo a muralha da tradição com essas rachaduras por onde o sentido pleno se esvai, o escritor possibilita a inscrição de pequenos relatos, memórias alheias, vestígios de uma tradição em exílio que sobrevive e resiste ao tempo.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AIZENBERG, Edna. Cansinos-Ássens y Borges: en busca Del vínculo judaico: In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, n. 112-113, jul. / dez., 1980. p. 533-544.

ALAZRAKI, Jaime. Borges: Philosopher? Poet? Revolutionary? In: *Symposium on Jorge Luis Borges I*. Orono, Maine, 1982. p. 261-285.

ALAZRAKI, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges: tema, estilo*. Madrid: Greddos, 1968.

ALAZRAKI, Jaime. Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar. In: *Revista Life*, 19, mar., 1971. p.18-36.

ALAZRAKI, Jaime. *Versiones, inversiones, reversiones: el espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*. Madrid: Greddos, 1977.

ALBERTI, Verena. A existência da história: revelações e riscos da hermenêutica. In: *Revista de Estudos Históricos*. v. 9. p. 123. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ALBERTO, Danilo. Borges y la industria cultural. In: *Borges en diez miradas*. Buenos Aires: Fundación El Libro, 1999. p.21-34.

ALCORÃO Sagrado. Rio de Janeiro: Otto Pierre Editora Ltda., 1980.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Editora Edigraf, [s.d.].

ALIGHIERI, Dante. Cabala. In: *Divine Comedy*. Trad. Henry Wadsworth Longfellow. London / New York: George Routledge and Sons, [s.d.].

ALMEIDA, Fernanda de Camargo e. As projeções do museu de Israel. In: *Revista Cultura*. Jun. 1971, Ano I, n. 2, Brasília, MEC, 1971.

ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

ALTER, Robert. *Em espelho crítico*. Trad. Sergio Medeiros e Margarida Goldszajn. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. p. 228-259.

- ANDERSON, Enrique. El éxito de Borges. In: *El realismo mágico y otros ensayos*. Caracas: [s.ed.], 1976.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- AVELLANEDA, Andrés. *El habla de la ideología: modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Sudamérica, 1983.
- AVELLANEDA, Andrés. *El uso de los códigos: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: un modelo para descifrar*. Buenos Aires: Editorial Sudamerica, 1993. p.57-89.
- ÁVILA, Miriam. Héctor Libertella: uma passeio pelos limites da cultura. In: OTTE, Georg. (Org.). *Mosaico Crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 75-79.
- BALBUENA, Monique R. *Poe e Rosa á luz da cabala*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1994.
- BALDERSTON, Daniel. (Comp.). *The literary universe of Jorge Luis Borges: an index to references and allusions, to persons, titles, and places in his writings*. New York, Greenwood Press, 1986.
- BALDERSTON, Daniel. *Out of context: historical reference and the representation of reality in Borges*. Durham / Londres: [s. ed.], 1976.
- BARNATÁN, Marcos R. *Conhecer Borges e sua obra*. Trad. José Bento. Lisboa: Ulisseia, 1977.
- BARRENECHEA, Ana María. Borges and the symbols. In: *Symposium on Jorge Luis Borges I*. Orono, Maine, 1976, p. 37-47.
- BARRENECHEA, Ana María. *Borges: the labyrinth maker*. New York: University Press, 1965.
- BARRENECHEA, Ana María. Estudos sobre Borges. In: *Textos Hispanoamericanos*. Caracas: [s.ed.], 1978. p. 127-158.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.

BASTOS, Francisco Inácio. Borges e o conto policial. In: *Revista Matraca*, v.3, n. 4 / 5, jan. / ago.1988. p. 40-43.

BASTOS, María Luísa. *Borges ante la critica argentina 1923-1960*. Buenos Aires: Hispanoamérica, 1974.

BASTOS, María Luísa. La topografía de la ambigüedad (Buenos Aires en Borges, Bianco, Bioy Casares). In: *Relecturas: estudios de textos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Hachette, 1989. p.139-154.

BELL-VILLADA, Gene H. *Borges and his fiction: a guide to his mind and art*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BEREZIN, Rivka. *Dicionário Hebráico-Português*. São Paulo: EDUSP, 1995.

BERG, Edgardo Horacio. Ricardo Piglia, lector de Borges. In: *Revista Reflejos*. Jerusalém, n. 7, 1998. p. 37-44.

BÍBLIA de Jerusalém. Nova edição, revista. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BILSKY, Emily D. (Org.). *Golem! Danger! Deliverance and Art*. New York: The Jewish Museum, 1988.

BIOY CASARES, Adolfo. Comentário a “El jardín de los senderos que se bifurcan de Borges. *Sur*, n. 92, maio de 1942. p. 60-61.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d’água, 1984.

BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.

BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BOLETIM BIBLIOGRÁFICO DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. V. 45, n. 1 / 4, jan. / dez. 1984. São Paulo: Secretária Municipal de Cultura, 1984.

BOLETIM DO INSTITUTO HISTÓRICO ISRAELITA. Belo Horizonte: Jul. / set. Ano1, n. 2, 1997.

BORELLO, Rodolfo. La narrativa fantástica: Borges. In: *Historia de la literatura argentina*. n. 48, [s.d.].

BORELLO, Rodolfo. Situación, prehistoria y fuentes medievales: "El Aleph" de Borges. In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Buenos Aires. n. 223-224, 1992. p.31-45.

BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo. *Seis problemas para Don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Emecé, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *El libro de los seres imaginarios*. Buenos Aires: Kier, 1967.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas III*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas IV*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *The Aleph and others stories*. Dutton: [s.ed.], 1970.

BORGES, Jorge Luis. *Um ensaio autobiográfico*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Maria Kodama de. Introducción. In: *Un Aleph, Ex Libris (para J.L.B.)*. Buenos Aires: Ruth Benzacar Ediciones, 1991. p.12.

BOSCO, Maria Angélica. *Borges y los otros*. Buenos Aires: Fabril, 1967.

BRIANTE, Miguel. Una cita con Borges. In: *Un Aleph, Ex Libris (para J.L.B.)*. Buenos Aires: Ruth Benzacar Ediciones, 1991. p.30.

BÜCHMANN, Christina, SPIEGEL, Celina. (Org.). *Fora do Jardim: mulheres escrevem sobre a Bíblia*. Trad. Tania Penido. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

CACCIARI, Massimo. Jabés en el judaísmo contemporáneo. In: CASULLO, Nicolás. Ano 1, n.1. *Confines*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.

CAEIRO, Oscar. Borges, por la huella de Kafka. In: *Criterio*. Buenos Aires: n. 1769, ago. 1977. p. 416-421.

CAHILL, Thomas. *A dádiva dos Judeus*. Trad. Ana Luiza Borges de Barros. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainard. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CALVINO, ITALO. *Punto y aparte*. Trad. Gabriela Sánchez Ferlosio. Torino: Giulio Einaudi Editore S.P.A, 1983.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAPANO, Daniel. Un paradigma transtextual: Borges- Eco o una rosa nacida de un laberinto. In: DOMINGUEZ, Mignon. (Ed.). *Revista Estudios de narratología*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1991. p. 42-64.

CARRANZA, Luiz Rodrigues. Requiem por un fin de siglo. In: *Anthropos - Revista de documentación científica de la cultura*. Una teoría de la invención poética del lenguaje. n. 142/143, mar. / abr. 1993. Barcelona: Editorial Anthropos, 1993. p. 87-91.

CARROLL, Robert C. Borges and Bruno: the geometry of infinity in "La muerte y la brújula". In: *Symposium on Jorge Luis Borges*. Orono, Maine, 1976. p.49-74.

CARVALHO, António Carlos. Messianismo: a nossa pesada herança. In: *Ler*. Dossiê: Filhos de Israel. Lisboa: Círculo do Livro, 1995.

CASSINOS-ASSENS, Rafael. (Prólogo, Seleção e Notas). *Bellezas del Talmud*. Buenos Aires: Raices, 1988.

CASTAGENINO, Raúl Héctor. Congênitos 'distanciamentos' en Jorge Luis Borges. In: *Ala de América*. Westminster: v.5, n. 8 / 9, jul. 1987. p. 41-45.

CÉDOLA, Estela. *Borges o la coincidencia de los opuestos*. Buenos Aires: Eudeba, 1987.

COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos*. Trad: Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

CONCHA, Jaime. Borges y la historia. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, v. 49, n. 123 / 124, abr. / set., 1983. p.471-485.

CORREÑO, Antonio. *La negación en la poesía contemporánea: la persona, la máscara*. Madrid: Gredos, 1981. p.141-169.

CORTINEZ, Carlos. (Ed.). *Simply a man of letters*. Orono, Maine: University of Maine at Orono, Maine: 1982.

CORVALÁN, Octávio. Presencia de Buenos Aires en “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges. In: *La letra en el espejo*. Salta, 1982. p.39-43.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimeses: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges: un texto que es todo para todos*. São Paulo: Humanitas. FFLCH. USP, 1999.

CREECH, Harold. The Golem by Barbara Rogasky. In: *CLEMNSONews*. http://clemsontnews.edu/www-releases/1997/may/Bookreview.The_Golem.html.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1982.

CUPITT, Don. *Depois de Deus: o futuro da religião*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CYTRYNOWICZ, Roney. *A memória da barbárie: a história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: EDUSP: Nova Stella, 1990.

DARTON, Robert. Descobrir a vida nos arquivos. In: *Jornal do Brasil*. Idéias / Livros. 17 ago. 1996. p.5.

DELEUZE, Gilles, GUATARRI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense. 1985.

DELGADO, Josefina (Comp.). *Escrito sobre Borges*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1999.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia de Letras, 1993.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

- DEVOTO, Daniel. Aleph et Aléxis. In: *L'Herne*, n. 4, Paris, 1964. p.280-292.
- DIEGO, José Luis de. La teoría contemporánea a partir de Borges. In: *Orbis Tertius*, n. 1, La Plata: 1996. p.31-47.
- DIEHL, Paula. Serviço secreto acumula 180 km de arquivos. In: *Folha de S. Paulo*. Mundo. 18 mai. 1997. p.25.
- DONATO, Eugenio. Topographies of memory. In: *Symposium on Jorge Luis Borges*, v. 1. Orono, Maine, 1976.
- ECO, Umberto. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Crítica., 1994.
- ECO, Umberto. *O pêndulo de Foucault*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letícia Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. *Esquema de Borges*. Buenos Aires: Perrot, 1957.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FLANNERY, Edward H. *A angústia dos judeus: história do anti-semitismo*. Trad. Olga Biar Laino. São Paulo: IBRASA, 1968.
- FLORES, Olga Eugenia. *Reys del espacio infinito*. In: *Jornadas de la Asociación Argentina de Estudios Americanos*, n. 10, Buenos Aires, 1978. p. 56-65.
- FORSTER, Ricardo. *El exilio de la palabra: en torno a lo judío*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- FORSTER, Ricardo. Frente al límite: Tzvetan Todorov. In: CASULLO, Nicolás. *Confines*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995. p. 141-145.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz F. Bacta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FURSTENBERG, Rochele. A nova vaga de detectives israelitas. In: *Ler. Dossiê: Filhos de Israel*. Lisboa: Círculo do Livro, 1995.

GABIROL, Samuel. *A cabala*. Rio de Janeiro: Record, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A (im)possibilidade da poesia. In: *Revista Cult: Literatura de Testamento. Dossiê*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999. p.48.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne. M. Walter Benjamin ou história aberta. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GALASSO, Noberto. *Borges, esse desconhecido...* Buenos Aires: Ediciones Ayacucho, 1995.

GALLO, Marta. Semiosis y símbolo en la búsqueda como función narrativa en los cuentos de Borges. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, v. 51, n. 130 -131, ene. / jun. Pittsburgh, v.51, n.130 - 131, ene./ jun.1985. p.197 -207.

GARASA, Delfin L. La Kabbalah y “La muerte y la brújula”. In: COHEN, Mario E. (Ed.). *Sefárdica: Borges: El Judaísmo y Israel*. Buenos Aires: CIDICSEF (Centro de Investigación y Difusión de la Cultura Sefardi), 1999. p.110.

GARCÍA, Mariano. Presencia de Marcel Schwob en Historia Universal de la Infamia. In: *Letras: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*. Buenos Aires, n.35-36, 1997. p.110.

GELMAN, Juan. Arte y genocidio. In: <http://www.pagina12.com.ar> / 1999 / 99-03-07.

GELMAN, Juan. La letra perdida. *Página 12*. <http://www.pagina12.com.ar> / 1999 / 99-02-11 / contrata.

GELMAN, Juan. Lo Judío y la literatura en castellano. In: CASULLO, Nicolás. *Confines*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1996.

GENETTE, Gérard. L'utopie littéraire. In: *Figures*. Paris: Du Seuil, 1966.

GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo: Jorge Luis Borges / Oscar Masota*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991. p.30.

GOLOBOFF, Gerardo. *Leer a Borges*. Buenos Aires: Huemul, 1978.

GÓMEZ MANGO, Edmundo. Duelo, Oxymoron y objetos mágicos en la narrativa de Borges. In: *Río de la Plata, Cultura 2: Realidad e Idealidad*. Santo Domingo: CELCIRP (Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de La Plata), 1986. p.83.

GRAMUGLIO, María Teresa. Jorge Luis Borges. In: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1986. p.337-384.

GRANADA, Patricia. El nombre de la rosa: Humberto Eco, Jorge Luis Borges y el nominalismo. In: *Weltliteratur*. Buenos Aires, n.1, 1994. p.141-148.

GRAUER, Tereza Lynn. *One and the same openness: narrative and tradition in contemporary jewish american literature*. University of Michigan, 1995. (Tese de Doutorado)

GROSS, John. The Golem – as Medieval Hero, Frankenstein monster and Proto-Computer. In: *The New York Times*. Dec. 1988. p. 41.

GROSS, Netty C. Still life with gas. In: *The Jerusalem Report*. 03 de abril, 1997. p.48-49.

GROSSMAN, David. Introdução. In: *Êxodo*. Trad. Ludovico Garmus. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. p.5.

GROSSMAN, David. *Ver: amor*. Trad. Nancy Rosenchan. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

GUGLIELMINI, Homero Mario. Borges: Más acá de la lejanía. In: *Fronteras de la literatura argentina*. Buenos Aires, 1972. p.67-69.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Jorge Luis Borges: ensayo de interpretación*. Madrid: Insula, 1959.

HALFIN, Miriam. *O judeu em Chaucer, Marlowe e Shakespeare*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HANDELMAN, Susan A. *Fragments of Redemption: Jewish thought and literary theory in Benjamin, Scholem, and Levinas*. Indiana University Press: Bloomington / Indianapolis, 1991.

HASSOUN, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.

HENRIKSEN, Zheiyala. *Tiempo sagrado y tempo profano em Borges y Cortazar*. Madrid, 1992.

HIRSCH, David H. *The deconstruction of literature: criticism after Auschwitz*. Hanover / Londres: Brown University Press, 1991.

HOBBERMAN, J. *Cultura popular e vanguarda*. N.Y.C. 1998. <http://www.yadvashem.org.il/yadvashem/index.html>, em 14/09/2000.

HOLTZMAN, Avner. *Israel e o Holocausto*. In: *Ler*. Dossiê: Filhos de Israel. Lisboa: Círculo do Livro, 1995.

HURTADO, Haydée Bermejo, TUMA, Mercedes Paglialunga de. Consideraciones en tomo a “El milagro secreto”, de Jorge Luis Borges. In: *Cuadernos del Sur*. Bahía Blanca, 1984, jan. / dez., n. 17. p.67-77.

HURTADO, Haydée Bermejo. Consideraciones en torno a “El milagro secreto”, de Jorge Luis Borges. In: *Cuadernos del Sur*. Bahía Blanca, n. 17, jan./ dez., 1984. p.67-75.

JAMESON, Fredric. *Pós- Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JITRIK, Noé. Estructura y significación en *Ficciones*. In: *El fuego de la especie*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

JITRIK, Noé. La escritura y la lectura en su entrecruzamiento. In: *S y C*. n. 1. nov. Buenos Aires, [s. ed.], 1989. p.21-37.

JITRIK, Noé. La palabra que no cesa. In: *S y C*. n. 3. set. Buenos Aires, [s. ed.], 1992. p.47-56.

JITRIK, Noé. Sentimientos complejos sobre Borges. In: *La vibración del presente: trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. p.13-37.

JOHNSON, Ken. Art and Memory. In: *Art in America*. nov. 1993, New York: Brant Art Publications Incorporated, 1993. p.90-99

JURADO, Alicia. *Genio y figura de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.

KAUFMANN, Yehezkel. *A religião de Israel: do início ao exílio babilônico*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1989.

KILB, Andreas. Ante el Arca de la Alianza del mal. In: CASULLO, Nicolás. *Confines*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.

LAFFORGUE, Martín Ernesto (Ed). *Antiborges*. Buenos Aires: Vergara, 1999.

LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do holocausto*. Prefácio de Simone de Beauvoir. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LATELLA, Graciela. Metodología y teoría semiótica. La practica analítica: análisis semiótico de “Emma Zunz” de J. L. Borges. Buenos Aires: Hachegte, 1985. p.57-125.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LÉVY, Pierre. A reencarnação do saber. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 22 fev. Mais!, p.3.

LÉVY, Pierre. *As novas tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LEWIN, Helena (Org.). *Judaísmo: memória e identidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

LIBERTELLA, Héctor. Borges: literatura y patografía en la Argentina. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, v.49, n.125, out. / dez., 1983. p.707-715.

LIBERTELLA, Héctor. *El paseo internacional del perverso*. Caracas: Monte Ávila, 1989.

LONGFELLOW, H. W. Cabala . In: ALIGHIERI, Dante. *Divine comedy*. London / New York: George Routlege and Sons, [s/d]. p. 738-741.

LYOTARD, Jean-François. Los Judíos. In: CASULLO, Nicolás. Ano 1, n.1. *Confines*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Trad. Ricardo Correia Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p.xvi.

MAC ADAM, Alfred. Un modelo para la muerte: la apoteosis de Parodi. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, n.112-113, jul. / dez., 1980. p. 545-552.

MACHEREY, Pierre. Borges et le récit fictiff. In: *Pour une théorie de la productin littéraire*. Paris: Maspéro, 1966.

MADRID, Leila M. Jorge Luis Borges: La parodia del centro. In: *Mundi*, Córdoba, n.9, 1991. p. 44-69.

MATT, Daniel C. *O essencial da Cabala*. São Paulo: Best Seller, 1995.

McGRADY, Donald. Sobre la influencia de Borges en "Il nome della rosa", de Umberto Eco. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, n.141, 1987. p.787-806.

McGUIRK, Bernard. Nexos, mentiras e vídeo-hype: Borges e o detetive roubado. In: MACIEL, Maria Esther, MARQUES, Reinaldo. (Org.). *Borges em 10 textos*. Belo Horizonte: Sette Letras / POSLIT, 1997. p. 55-76.

MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega: arte, texto e política na América Latina*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / UFMG, 1998. (Tese de Doutorado)

MENDES, Marise Pimentel. O mito do labirinto em Borges. In: *Congresso Internacional de Cultura e Literatura Hispano-Americana*. Juiz de Fora: UFJF, 1993. p. 81-84.

MENESES, Adélia Bezerra de. Memória, História e Ficção: Blade Runner. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: SEGRAC, 1991. p.207-217.

MICHAELS, Anne. *Peças em fuga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MIRANDA, Wander Melo. A memória de Borges. In: *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação em Letras da FALE / UFMG, Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998. p.22.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. Ficção Virtual. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG / Centro de Estudos Literários, 1995. p. 13-17.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamerica, 1979.

MONEGAL, Luis Rodrigues. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONTERROSO, Augusto. El Aleph de Ercilla. In: *Nuevo texto crítico*. Stanford, n.2, 1988. p.229-232.

MOURÃO, José Augusto. O antigo e o novo. In: *Ler. Dossiê: Filhos de Israel*. Lisboa: Circulo do Livro, 1995.

- NAQUET-VIDAL, Pierre. *Los judíos, la memoria y el presente*. Trad. Daniel Zadunaisky. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 1996.
- NATALI, João Batista. Yerushalmi faz arqueologia da memória do povo judeu. *Folha de S. Paulo*: São Paulo, 1 ago., 1993, Mais!. p.8.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- NOVINSKY, Anita W. , KUPERMAN, Diane (Org). *Ibéria-judaica: roteiros da memória*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- ODED, Sverdlik. Borges habla de Israel y los judíos. *Nuevo Mundo Israelita*. n. 190. mar. 1977. p. 3.
- ORLANDO, José Antônio. *O código em Uqbar: estratégia e semiótica em Borges e Machado*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / UFMG, 1996. (Dissertação de mestrado)
- ORTEGA, Julio. La primera letra. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburg, v. 48, jan. / jun. p. 415-423.
- OSTERGÁRD, Svend. The unconscious of representation: “La muerte y la brújula”. In: *Variaciones Borges*. Dinamarca, n.1, 1996. p.101-112.
- PALMER, Richard L. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luíza R. Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986. p.23.
- PAOLI, Roberto. *Percorsi di Significato*. Firenzi: Univesità di Firenzi, 1977. p.7-49: El Aleph: bifurzioni di lettura.
- PARAÍZO, Mariângela de Andrade. *O labirinto e a bússola*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / UFMG, 1997. (Tese de doutorado)
- PARREÑO, José Maria. El coleccionismo considerado como uma de las bellas artes. In: *Cuadernos hispanoamericanos*. n. 583, jan. 1999. Madrid: Agencia española de cooperación internacional, 1999.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEREC, George. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *Museu-Máquina: Ricardo Piglia e seus precursores*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras / UFMG, 1997. (Tese de Doutorado)

- PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- PEYROU, M. *La espada dormida*, *Sur*, Buenos Aires, n.127, mai. 1945. p.74.
- PIGLIA, Ricardo. (Seleção, notas e prólogo). *Crímenes perfectos*: antologia de relatos. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. *Borges: El arte de narrar*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. Ideologia y ficción en Borges. In: *Punto de Vista*. n. 5, II, mar. 1979. p. 3-6.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: SEGRAC. p.60-66.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritos*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.77-80: Sobre o gênero policial.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade / FAPESP, 1998.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, [s.d.]. p.407-414.
- POLIAKOV, Léon. *Do anti-sionismo ao anti-semitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- POLLO GARCIA, Victorino. (Ed.). *Borges y la literatura: textos para una homenaje*. Murcia: Universidad, 1989.
- PRIETO, Adolfo. *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires: Letras Universitarias, 1954.
- REST, Jaime. *El laberinto del universo*. Borges y el pensamiento nominalista. Buenos Aires: Fausto, 1976.
- REVISTA CULT. *Dossiê Literatura de testemunho*. n. 23, jun. 1999.
- RÍOS PATRÓN, José Luis. *Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: La Mandrágora, 1955.
- RIVAS, José Andrés. Tu cara reflejada en el Aleph. In: *Proa en la letras y en el arte*. Buenos Aires, n.18, 1995. p.57-61.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges par lui meme*. Paris: Du Seuil, 1970.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges, hacia una interpretación*. Madrid: Guadarrama, 1976.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Borges: Lector del barroco español. In: *Congreso del Instituto de Literatura Latinoamericana*, 17. Madrid, 1975.

RODRÍGUEZ, Fermín Adrián. La educación del olvido. In: *Borges en diez miradas*. Buenos Aires: Fundación El Libro, 1999. p.147-158.

ROSA, Nicolás. Borges o la ficción laberíntica. In: *Nueva novela latinoamericana II*. Buenos Aires: Piados, 1972.

RUBINSTEIN, Zipora. El golem: reescritura de una lenda judaica. In: SILVA, Elza Miné da Rocha e. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, v.45, n. 1 /4, jan. / dez.1984. p.111-133.

RUBINSTEIN, Zipora. *Shem Tov de Carrión: um elo entre três culturas*. São Paulo: Edusp, 1993.

RUBMAN, Lewis H. Creatures and creators in “Lolita” and “Death and the compass”. In: *Modern fiction studies*. West Lafavette, v. 9, 1973. p. 433-452.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SAIDEL, Rochelle. A comemoração do holocausto: do esquecimento a Hollywood. In: LEWIN, H., KUPERMAN, D. (Org.). *Judaísmo: memória e identidade*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

SANTIAGO, Silviano *et al.* *Tradição / Contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. p.111-145: A permanência do discurso da tradição no modernismo.

SANTIAGO, Silviano. A ameaça do lobisomem. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Florianópolis: ABRALIC, 1989. p. 31-44.

SANTOS, Francisco José Bezerra dos. Do golem ao analisante: o analista não é um baal shem. *Revista Pretexto*, n. 2, nov. 1994. Ceará: Imprensa Universitária, 1994. p. 51-58.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O suspense nos romances de Freud. In: *Revista Matraca*. v. 3, n. 4 / 5, jan. / ago. 1988, Rio de Janeiro: UERJ, 1988. p. 5-11.

SARLO, Beatriz. *Borges, um escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. In: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima: [s/ed.], [s/d].

SATZ, Mario. Borges, El Aleph y La Kábala. In: *Borges y la literatura*. Edición, Victorino Polo García. Murcia: Universidad, 1989.

SCHMUCLER, Héctor. Formas del olvido. In: *Confines*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1995.

SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHOLEM, Gershom. A idéia do golem. In: *A cabala e seu simbolismo*. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.189-240.

SCHOLEM, Gershom. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos*. Trad. Ruth Joanna Sólón. São Paulo: Perspectiva, 1994.

SCHOLEM, Gershom. *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: Judaica II*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

SCLIAR, Moacyr. A prosa judaica entre dois pólos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 abr., 1996, Mais!, p.13.

SCLIAR, Moacyr. *Judaísmo: dispersão e unidade*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

SCLIAR, Moacyr. No Brasil ainda há anti-semitismo. Entrevista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 mar. 1995, Idéias, p. 6.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura de testemunho. *Revista Cult*, n. 23, junho de 1999.

SENKMAN, Leonardo. La Cábala y el poder de la palabra. *Nuevos Aires*. Buenos Aires, III, n. 9, jan. 1973. p. 39-48.

SILVA, Edson Rosa. *Do Museu à Biblioteca Imaginária*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

SILVA, Edson Rosa. Qu'est-ce que la littérature? Qu'est-ce que la culture? In: *Actes du XIII Congrès Brésilienne des Professeurs de Français, Salvador, Bahia*, 1998. Salvador: FBPF (Fédération Brésilienne des Professeurs de Français), 1998. p. 90-97.

- SINGER, Isaac Bashevis. *O golem*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- SINGER, Isaac Bashevis. *Yentl*. Trad. Hélio Póvora. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- SONTAG, Susan. Fascinante fascismo. In: *Sob o signo de saturno*. Trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre: L & PM, 1986.
- SOSNOWSKI, Saúl. *Borges e a cabala: a busca do verbo*. Trad. Leopoldo P. Fulgêncio Jr. e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- SOSNOWSKI, Saúl. The God's script. A Kabbalistic quest. In: *Modern Fiction studies*. West Lafayette, v. 9, n. 3, 1973. p. 381-394.
- SOUZA, Eneida Maria de. A Biblioteca de Borges. In: *Anuário Brasileiro de estudos hispânicos*. Brasília, n.3, 1973. p. 87-93.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica: cadernos de pesquisa*. Belo Horizonte: NAPq, 1994. p. 20-21.
- SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 41-72: Um estilo, Um Aleph.
- SPIELGELMAN, Art. *The complete Mauss: a survivor's tale – my father bleeds history and here my troubles began*. New York: Pantheon Books, 1997.
- STAVANS, Ilan. Why Jorge Luis Borges wished he was an 'Israelite'. In: *Forward*, Arts & Letters, Washington, ago. 1999. p.11.
- STEINER, George. *En el Castillo de Barba Azul*. Trad. Alberto Budo. Barcelona: Editorial Gedisa, 1992.
- SUCRE, Guillermo. *Borges el poeta*. Caracas: Montes Ávila, 1967.
- SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- TAMAYO, M., RUÍZ DÍAZ, Adolfo. *Borges, enigma y clave*. Buenos Aires: Nuestro Tiempo, 1955.
- TEITELBAUN, Sheli. The X-man. *The Jerusalem Report*. n. 19, v. 7, mai. 1997.
- TELUSHKIN, Joseph. *Jewish literacy: the most important things to know about the Jewish religion, its people, and its history*. New York: William Morrow and Company, 1991.

THE CARDINAL POINTS OF JORGE LUIS BORGES. Norman: University of Oklahoma Press, 1973.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moisés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TORO, Alonso de. Postmodernidad y Iberoamérica: con un modelo para la narrativa pos-moderna. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, n.155-156, 1991. p. 441-467.

VALENTE, Alejandra. El otro Aleph. In: *El Literauta IV*. Buenos Aires: Centro Cultural "El Eternauta", 1995. p.168-181.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VEGA, José Fernández. Una campaña estética: Borges y la narrativa policial. *Variaciones: Borges*. Ed. Aarhus N., 1996.

VIEIRA, Nelson H. (Org. e Introd.). *Construindo a imagem do judeu: algumas abordagens teóricas*. Trad. Alexandre Lissovsky e Elisabeth Lissovsky. Rio de Janeiro, 1994.

VIEIRA, Nelson H. *Jewish voices in brazilian literature: a prophetic discourse of alterity*. Florida: University Press of Florida, 1995.

VOLEK, Emil. Cuatro claves para la modernidad: análisis semiótica dos textos hispánicos: *Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*. Madrid: Grados, 1984.

VOLEK, Emil. Jorge Luis Borges: precursor poscolonial y otros cuentos de la prehistoria de la posmodernidade. In: *Estudios: Revista de investigaciones literarias y culturales*. Caracas, n. 10, 1997. p.67-76.

WEINBERG, Jeshajahu. *The Holocaust Museum in Washington*, 1995. p.17

WELLS, H. G. The crystal egg. In: *Tales of Space and Time*. New York: Doubleday & Mc. Clures Co., 1899. p.1-33.

WHEELOCK, Carter. *The mythmaker: a study of motif and symbol in the short stories of Jorge Luis Borges*. Austin / London: University of Texas Press, 1969.

WIENER, Norbert. *Deus, Golem & Cia*. Trad. Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1969.

WIENER, Norbert. *Deus, Golem & Cia.* Trad. Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1969.

WIRTH-NESHER, Hana. (Ed.). *What is jewish literature?* Philadelphia / Jerusalem: The Jewish Publication Society, 1994.

WIRTH-NESHER, Hana. (Ed.). *What is jewish literature?* The Jewish Publication Society: Philadelphia / Jerusalem, 1994.

WOODALL, James. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro.* Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

WOODALL, James. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro.* Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

YEROSHALMI, Yosef. *Judaísmo e modernidade: metamorfose da tradição messiânica.* Trad. Alexandre e Elizabeth Lissovski. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

YEROSHALMI, Yosef. *O Moisés de Freud: judaísmo terminável e interminável.* Trad. Júlio C. Guimarães, Rio de Janeiro: Imago, 1998.

YEROSHALMI, Yosef. *Zaklor: História judaica e memória judaica.* Trad. Lina G. Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

YURKIEVICH, Saul. Borges / Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica. In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, n.110-111, jan. / jun., 1980, p.153-160.

ZIMLER, Richard. *O último cabalista de Lisboa.* Trad. José Lima. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *Babel ou o Inacabamento: uma reflexão sobre o mito de Babel.* Trad. Gemeniano Cascais Franco. Lisboa: Editorial Bizâncio, 1998.