

Marília Nogueira Carvalho

**Jorge Luis Borges e as histórias do sem fim:
Do espaço e seus desdobramentos**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Marília Nogueira Carvalho

**Jorge Luis Borges e as histórias do sem fim:
Do espaço e seus desdobramentos**

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

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Profª. Dra. Maria Ester Maciel de Oliveira Borges

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

À minha mãe, no céu.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa.

À professora Maria Esther Maciel, pela confiança, apoio e incentivo. Sua leitura atenta e generosa contribuiu substancialmente para o amadurecimento deste trabalho.

Aos professores Luis Alberto Brandão, Marcus Vinícius de Freitas e Sabrina Sedlmayer do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da UFMG, pelas aulas, pela solicitude e pelo diálogo.

Em especial, aos professores Fernanda Coutinho e Georg Otte.

Agradeço, ainda, especialmente e muito, aos meus pais, José e Margarete; aos meus avós, Francisca e Nogueira; aos meus tios, Ana Cláudia, Filho e Hercília; à Mandia, ao Vitinho e ao Cris, por tornarem a minha vida mais feliz.

E, também, aos amigos mais que queridos: André, Bitu, Carolina, Caroline, Flávia, Flávio, Gabriela, Gustavo, Janine, Fernando, Luís, Manoel, Odorico, Pedrita, Sâmara, Samuel, Silvânia e Virgínia, pelo afeto e carinho. E, especialmente, ao Adilson e ao Guará, pois, além do carinho e afeto, contribuíram de maneira inestimável para que eu concebesse esta pesquisa.

*Como caminhar com passo firme rumo ao que não se deixa atribuir
direção?*

Maurice Blanchot

Resumo

Esta dissertação propõe uma reflexão sobre o problema do espaço e seus desdobramentos, em linguagem, tempo e história, a partir da leitura de alguns contos de Jorge Luis Borges, a saber: “O Aleph”, “O Livro de Areia”, “A Biblioteca de Babel”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “O jardim de veredas que se bifurcam”. As noções teóricas sobre o espaço e a linguagem que escolhemos para discutir essas questões foram as contribuições de Maurice Blanchot e Michel Foucault, e no que concerne ao tempo e à história tomamos como base o pensamento de Walter Benjamin.

Resumen

Esta disertación propone una reflexión sobre el problema del espacio y sus desarrollos en lenguaje, tiempo y historia, a partir de la lectura de algunos cuentos de Jorge Luis Borges, como: “El Aleph”, “El Libro de Arena”, “La Biblioteca de Babel”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. Las nociones teóricas sobre el espacio y el lenguaje que elegimos para discutir esas cuestiones fueran las contribuciones de Maurice Blanchot y Michel Foucault, y en lo que concierne al tiempo y a la historia tomamos como principio el razonamiento de Walter Benjamin.

INTRODUÇÃO	8
UM	16
O ESPAÇO E A LITERATURA	17
O ESPAÇO E A LINGUAGEM	22
O ESPAÇO E A MULTIPLICIDADE	31
TRÊS CONTOS	39
“O ALEPH”	39
“O LIVRO DE AREIA”	47
“A BIBLIOTECA DE BABEL”	52
DOIS	60
EM BUSCA DE UM MÉTODO QUE SEJA MONTAGEM E DESVIO	61
MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: POR OUTRAS HISTÓRIAS	71
DOIS CONTOS	84
“TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS”	84
A CITAÇÃO - ENTRE MEMÓRIA E ESQUECIMENTO	84
A TRADUÇÃO – ENTRE O TEMPO E A HISTÓRIA	89
O JARDIM DE VEREDAS QUE SE MULTIPLICAM	93
HISTÓRIA E TEMPO MÚLTIPLOS	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	107

Introdução

Pensei em um mundo sem memória, sem tempo; considerei a possibilidade de uma linguagem que ignorasse os substantivos, uma linguagem de verbos impessoais ou de indeclináveis epítetos. Assim foram morrendo os dias e com os dias os anos, mas algo parecido com a felicidade ocorreu uma manhã. Chove, com lentidão poderosa.

Jorge Luis Borges

O fragmento acima foi retirado do conto “O imortal”¹ cujo tema se desenrola sobre o efeito que a imortalidade poderia causar em um homem. O conto relata a história de um manuscrito encontrado no último tomo da *Iliada*, de Pope², pela princesa de Lucinge.³ O manuscrito aparece no texto dividido em cinco partes, em seguida há um comentário sobre o manuscrito elaborado pelo narrador-personagem (do manuscrito) e, por último, um pós-escrito, provavelmente escrito pelo narrador do conto.

Mas o que relata o manuscrito? A jornada de um homem, Flamínio Rufo, em busca da Cidade dos Imortais, sua andança pelos labirintos dessa cidade, seu misterioso regresso, suas descobertas depois dessa experiência e suas novas viagens por entre novos reinos e novos impérios. O que nos é caro desse relato é o fato de que ele anuncia várias das questões que serão tratadas nesta dissertação, que partem fundamentalmente do problema do espaço dentro da narrativa literária.

Segundo Emir R. Monegal, devemos a Maurice Blanchot o mérito de ter descoberto em Jorge Luis Borges (1899-1986) um aspecto central de sua composição literária, o espaço infinito e labiríntico. Monegal também atenta para a importância da crítica francesa em favor de uma releitura de Borges, especialmente as contribuições de Gérard Genette, Maurice Blanchot e Michel Foucault. Por volta de 1953, enquanto a maioria dos críticos argentinos e hispano-americanos acusava Borges de “jogo,

¹ Publicado em *O Livro de areia* e no volume I das *Obras completas*.

² Sabemos que Pope, Alexander Pope (1688 - 1744), foi um tradutor inglês da *Iliada* e não seu autor. Dessa questão trataremos mais adiante.

³ “A princesa de Faucigny-Lucinge fazia parte do grupo das amigas favoritas de Borges nos anos 40, com Emma Risso Platero, Delfina Mitre, que ele chamava de ‘la mística práctica’ e Estela Canto.” Jean Pierre BERNES *apud* TRIERVEILLER, Ana Cláudia Rocke; CESCO, Andréa. “Intertexto real e inventado em Borges”. Disponível em:

<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/8125/7532>. Data do acesso: 16 de maio de 2010.

bizantismo e má fé”⁴, Blanchot fundava um outro ponto de partida para pensar a literatura borgiana, afirmando que quando Borges fazia uso de palavras como “truque” e falsificação”, não era para ofender a literatura, mas usá-las como artifícios para criar uma literatura que pudesse desviar os caminhos da história. Já Genette vê em Borges um gosto excessivo pelos encontros e pelos paralelismos, e Foucault ressalta a questão da heterotopia, presente, principalmente, em “O idioma analítico de John Wilkins”.

É partindo dessas considerações sobre Borges, sobretudo no que tange ao espaço infinito e labiríntico, aos encontros e paralelismos, que se pretende aqui investigar a noção de espaço em cinco contos do autor, a saber: “O Aleph”, “O Livro de areia”, “A Biblioteca de Babel”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “O Jardim de veredas que se bifurcam”. O primeiro, de 1949, é o último conto do livro de mesmo título, assim como “O Livro de areia”, de 1975. Já os demais, fazem parte do livro *Ficcões*, de 1944.

A ordem aqui apresentada não é aleatória, mas parte de antemão de uma classificação de estudo para o desenvolvimento desta pesquisa. Optaremos por ressaltar, nos três primeiros contos, o espaço como linguagem e multiplicidade, enquanto que nos dois últimos destacaremos a bifurcação do espaço e do tempo a partir de uma própria bifurcação da narrativa, de onde partiremos ainda para uma aproximação entre a narrativa ficcional e a histórica.

Procuramos saber como Borges aborda o problema do espaço quando discutidos a partir da linguagem, da multiplicidade, da história e do tempo nos contos já mencionados, quando constrói espaços impossíveis de se representar como o Aleph, o Livro de Areia e a Biblioteca de Babel, ou quando os espaços são construídos pela bifurcação da história em um tempo múltiplo, como no “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “O jardim de veredas que se bifurcam”. Que outras questões Borges suscita quando expõe a idéia da multiplicidade não como totalidade, mas tencionada ao infinito, ou ainda, no segundo caso, que relações são possíveis de construir entre a idéia de tempo e história apresentada por Borges e a exposta por Benjamin? Como a multiplicidade, o tempo e a história influenciam a noção geral de espaço e de espaço narrativo?

As noções teóricas sobre o espaço que escolhemos para discutir essas questões foram as contribuições de Maurice Blanchot e Michel Foucault, e no que concerne ao tempo e à história tomamos como base o pensamento de Walter Benjamin. O projeto inicial desta dissertação previa a fundamentação bachelardiana sobre o espaço para

⁴ MONEGAL. *Borges: uma poética da leitura*, 1980, p. 22.

discutir essas questões, todavia, durante a escritura vimos que suas idéias de espaço como arquétipo, como símbolo, não poderiam de forma alguma compreender o tipo de espaço produzido pelos contos borgianos, sobretudo quando começamos a analisá-los a partir de sua relação com a linguagem.

Problematizaremos, ainda, essas questões ao balizarmos com outras apontadas por Eneida Maria de Souza, em *O século de Borges*, que não aparecem como problemas de Borges apenas, mas de seu próprio tempo. Souza afirma que o início do século foi marcado pela morte de Oscar Wilde como desconhecido, em 1900, colocando em cheque, assim, a questão da autoria de um texto e o fim do culto da personalidade literária; pela morte de Nietzsche, também em 1900 e com ela a dissolução de conceitos como genealogia e origem, uma predileção da superfície em detrimento da profundidade e, acrescentaríamos ainda, a proposição do esquecimento como salutar para a existência e um novo tipo de tratamento para o problema da verdade no discurso literário e histórico

Como os contos de Borges estarão sempre muito presentes na discussão dessas questões que desenvolveremos nos dois capítulos, resolvemos apresentá-los à medida que discutiremos “O imortal”.

Voltando ao “O imortal”, observamos que no decorrer da narrativa o tempo vai sendo substituído pelo espaço. Seu início é marcado por datas e vemos o tempo desaparecer durante o desenrolar da história, principalmente quando o narrador-personagem do manuscrito adentra a Cidade dos Imortais, a cidade em que o tempo não faz sentido, pois ele não rege uma única vida. Disseram-lhe que havia um rio que purificava os homens da morte, mas ele sabia que prolongar a vida de um homem era delongar sua agonia e multiplicar suas mortes. Ele bebe da água desse rio e torna-se imortal. A narrativa se volta agora para o espaço dessa cidade construída sobre uma meseta de pedra, que se desdobra em múltiplos labirintos também bifurcados. A descrição do espaço é vasta, e o mais tocante ao narrador é saber que aquelas edificações que se perdiam em labirintos não possuíam nenhum propósito, nem o simples objetivo de fazer confundir o homem. Podemos sugerir que a finalidade desses inumeráveis caminhos era simplesmente fazer com que o espaço fosse prolongado como o tempo, fosse infinito como o tempo a fim de se ajustar ao tamanho dele.

E o que pretendemos mostrar, de antemão, no primeiro capítulo, é justamente o modo como o espaço ganha lugar nas discussões literárias. Veremos que, segundo Foucault, o assunto que inquieta os pensadores do século XX é o espaço. Veremos que

consequências essa mudança de problemática ocasionou, afinal, quais diferenças são possíveis quando deixamos de analisar algo historicamente ou temporalmente para analisarmos espacialmente, de modo que a simultaneidade prevaleça em relação à sucessividade.

Sabemos que a crítica borgiana, sobretudo a de Emir Rodrigues Monegal, muito se ocupou do problema do tempo, provavelmente, porque o autor argentino referiu-se diretamente muito mais ao tempo que ao espaço. Mas se atentarmos para o fato de que em uma charada a única palavra que não pode aparecer é a que revela seu tema, poderíamos afirmar que a grande charada da obra de Borges é o espaço, pois a referência direta a ele é muito parca. No entanto, não podemos assegurar isso, pois não temos a pretensão de esgotar o problema do tempo e do espaço em toda a obra de Borges, muito menos gostaríamos de antagonizar essas duas categorias, de fazer com que uma lute com a outra para ver quem ganha. Não, esse não é nosso objetivo. Nem queremos proferir o espaço em detrimento do tempo, mas mostrar como essas duas categorias podem contribuir mutuamente e paralelamente, sem que uma precise sobrepor-se à outra. Gostaríamos de vê-las postas lado a lado, simultaneamente, a fim de que consigamos extrair diversos pontos de partida para pensarmos a literatura.

Assim, nesse primeiro capítulo, procuramos entender de que maneira o espaço surgiu como fomentador de outras questões literárias, como a linguagem, o desaparecimento do autor, a multiplicidade e o modo como os contos, “O Aleph”, “O Livro de areia” e “A Biblioteca de Babel” apresentam essas questões, ou melhor, o modo como provocam essas questões.

Esses problemas suscitados pelo espaço também se encontram em “O imortal”, contudo, se não é mencionado o desaparecimento do autor, fala-se sobre a dissolução do sujeito, ou de sua indeterminação. “Eu fui Homero; em breve, serei Ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: estarei morto.”⁵ Ser ninguém e ser alguém, ser Homero e ser Ulisses, ao mesmo tempo, ou em tempos distintos, provoca o fim de um pensamento dicotômico, antagônico, deixamos de pensar sob a forma de pares opostos, para criarmos uma relação entre um e outro sob a ordem da complementaridade e não da contrariedade. Stevenson já havia feito isso em 1886 com *O estranho caso de Dr. Jeckyll e Mr. Hyde*, uma obra muito cara a Borges, onde ele pôde perceber que um é o outro, que o Dr. Jeckyll é o Mr. Hyde.

⁵ BORGES. Obras completas, 1999a, p. 605.

Já no segundo capítulo, buscaremos pensar o espaço e o tempo em atrito com a memória e o esquecimento como produtores de novas histórias. Veremos que tanto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e “O jardim de veredas que se bifurcam” trabalham com a idéia da construção de histórias possíveis e não da existência de uma única história, visto que há um questionamento da própria idéia de verdade. Que tipo de verdade pode existir em um discurso sobre o passado? Se esse discurso é elaborado a partir de arquivos, documentos, testemunhos e memórias, que verdade ele sustenta? Ou melhor, que verdade o narrador pretende apontar? Em “O imortal” é apontado que mais significativo que descobrir a veracidade de um documento ou testemunho é decifrar o motivo para tal destacamento, para tal tomada de posição, de escolha, porque não há discurso histórico sem direção, ou sem direções.

Pode parecer estranho falar em história em Borges, visto que ele pouco se pronunciou de forma política diretamente e, quando o fez, anunciou seu apoio à ditadura argentina e sua desaprovação ao governo de Perón. Além disso, a crítica borgiana também pouco se ocupou dessa questão em seus textos, como afirma Saúl Sosnowski, em “Memórias de Borges (Artifícios de la história)”. No entanto, podemos encontrar na obra borgiana muitas referências a acontecimentos históricos e até muitas discussões sobre o próprio fazer histórico. Para dar um exemplo de uma referência direta da história em Borges e que muito nos será caro no segundo capítulo, lembremos do conto “O milagre secreto”, no qual o personagem principal, Hladik, judeu, é preso em Praga, em março de 1939, pelo Terceiro Reich.

No segundo capítulo, no entanto, não nos deteremos em apontar essas referências históricas em seus contos, mas observar como o discurso narrativo pode ser aproximado do histórico, principalmente nesses dois contos. Tentaremos ainda construir alguns pontos de contato entre as proposições levantadas pela leitura dos contos e as sugeridas por Walter Benjamin. Para tanto, partiremos do próprio método benjaminiano que se fundamenta no desvio e na montagem. Tomaremos esse método como norte para esta dissertação, visto que nosso procedimento consiste em criar pontes e relações entre os assuntos aqui tratados. Não temos a intenção de esgotá-los, mas de fazê-los interagir, dialogar, interferir.

De volta ao conto “O imortal”, percebemos que durante todo o relato sobre a Cidade dos Imortais, é o espaço que rege o discurso, é por ele que o narrador-personagem experimenta a cidade, é a partir dele que suas opiniões sobre a cidade são

formuladas e é com ele que o narrador transforma-o em linguagem. Depois de enumerar vários traços da arquitetura daquela cidade, o narrador-personagem comenta:

Ignoro se todos os exemplos que enumerei são literais; sei que durante muitos anos infestaram meus pesadelos; já não posso saber se esse ou aquele traço é transcrição da realidade ou das formas que desatinaram minhas noites.⁶

Esse fragmento nos revela como as palavras podem transitar entre a realidade e a ficção sem nos mostrar a linha tênue que as separa quando tentamos descrever a realidade. Veremos que em seus contos, Borges intercala referências reais e fictícias, ele não só constrói um mundo fictício povoado de fatos e nomes reais, como faz o mundo real tornar-se irreal.

É tão difícil acreditar na realidade que podemos misturar nossas lembranças com nosso desejos e transformá-la. Isso é um dos temas centrais do segundo capítulo; afinal, como escrever uma história? Como escrever sobre algo que já aconteceu sem fazer uso da memória ou do esquecimento? Como podemos saber ao certo que o que lembramos é de fato o que aconteceu? E ao tentar escrever o que aconteceu não entramos no jogo da representação ou apresentação? Alguns contos de Borges também se valem desse impasse. Um de seus artificios é revelar que o que será contado no conto aconteceu realmente e que sua lembrança pode ser um tanto diferente dos acontecimentos da história.

Porque Borges trata dessas questões em seus contos, Monegal aponta um certo niilismo a partir da leitura deles. Concordamos parcialmente com Monegal, pois há uma descrença no real, do mesmo modo que há uma crença em uma certa conjectura do sujeito com o real. Em “O imortal”, por exemplo, há um trecho que diz: “Facilmente, aceitamos a realidade, talvez por intuirmos que nada é real.”⁷ No entanto, devemos lembrar da epígrafe dessa introdução que nega a memória, o tempo, o sujeito da linguagem, mas que termina dizendo que em uma certa manhã surgiu algo parecido com a felicidade. Parece-nos que nesses contos em que mais se duvida da realidade, há uma certa crença em uma mudança radical do prumo, uma crença, talvez redentora, de que o inesperado aconteça. À Hladik é concebido por Deus a interrupção do tempo, às tribos

⁶ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 598.

⁷ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 601.

do deserto é também concedido por Deus a rebeldia contra Abejakan e talvez por trás do Zahir esteja Deus.

Desse modo, nesta dissertação estaremos sempre nesse impasse entre a descrença no real e a crença no imprevisível. Como Aristóteles que dizia que uma das características da tragédia era a peripécia, uma reviravolta na ação dos personagens, acreditamos numa reviravolta tanto na literatura quanto na história.

Um

O espaço e a literatura

Eu sei de um labirinto que é uma linha única, reta. Nessa linha perderam-se tantos filósofos que bem pode perder-se um mero detetive.

Amarrou-o sobre um cavalo veloz e levou-o para o deserto. Cavalgaram três dias, e lhe disse: “Oh, rei do tempo e símbolo do século. Na Babilônia, quiseste que me perdesse num labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros; agora o Poderoso achou por bem que eu te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros que te vedem os passos”. Em seguida desatou-lhes as amarras e o abandonou no meio do deserto, onde morreu de fome e de sede.

Jorge Luis Borges

O labirinto talvez seja a mais consagrada e nítida figuração de espaço físico na obra de Jorge Luis Borges.⁸ O escritor argentino criou espaços impressionantes a partir da idéia de labirinto, espaços que existem no plano do significado, de caminhos tortuosos e dimensões infinitas, como os labirintos, a Biblioteca de Babel, etc; e espaços que existem no plano do significante, de encontros justapostos e dimensões impossíveis, como o Livro de Areia, o Aleph, o espaço de encontro entre os dois Borges, em “Borges e eu”.

Em “O Antiporfirio”, Umberto Eco descreve três tipos de labirintos: o clássico, que só possui um percurso, pelo qual se chega ao centro; o maneirista, no qual todos os caminhos levam a um ponto morto e apenas um à saída; e o labirinto-rede, que não possui dentro nem fora, não pode ser desenrolado, pois cada ponto pode fazer conexão com qualquer outro ponto, e é extensível ao infinito.

⁸ A figura do labirinto aparece em vários de seus livros: em *O Aleph*: “O imortal”, “A casa de Asterion”, “Emma Zunz”, “Abenjacan, o Bokari, morto em seu labirinto” “Os dois reis e os dois labirintos”, “O Aleph”. Em *Artifícios*: “A morte e a bússola”, “Tema do traidor e do herói”, “O fim”. Em *Ficções*: “As ruínas circulares”, “O jardim de veredas que se bifurcam”, “A Biblioteca de Babel”, “A loteria em Babilônia”, “Exame da obra de Herbert Quain”.

Desses contos que aludem à figura do labirinto, escolhemos dois, “A Morte e a bússola”⁹ e “Os dois reis e os dois labirintos”¹⁰, que diferentemente daqueles labirintos de caminhos bifurcados e percursos mortos, trazem o caminho sem obstáculos: a linha reta e o deserto.

Em “A Morte e a bússola”, entre repetições e simetrias no tempo e no espaço, há a fabulação de uma ardilosa seqüência de crimes para capturar um homem, Erik Lönnrot. O jogo proposto pelo assassino, Scharlach, nada mais é que um astucioso labirinto construído de quatro linhas que formam um perfeito losango com os quatro pontos cardinais da cidade. Tramado para que Lönnrot se perdesse pelas tantas pistas falsas que lhe foram deixadas, esse labirinto, bem diferente dos modelos de Eco, foi elaborado com os seguintes elementos: “um heresiólogo morto, um bússola, a seita do século XVIII, uma palavra grega, um punhal, os losangos de uma loja de tintas.”¹¹ Todavia, o labirinto mais impressionante aparece apenas no final do conto pela fala de Lönnrot, que ao chegar ao final da linha, ao desenho do losango perfeito, e ser apreendido, revela o excesso de linhas desse labirinto, pois diz que um labirinto pode ter apenas uma linha reta invisível e incessante.¹²

“Os dois reis e os dois labirintos” é uma história dentro de outra. Ela é mencionada em “Abejacan, o Bokari, morto em seu labirinto”, onde o enredo é o próprio labirinto, pois são contadas duas versões de uma mesma história. Em “Os Dois reis e os dois labirintos” há um labirinto de caminho tortuoso, de percursos falsos e um outro labirinto que é o deserto¹³, sem escadas, sem portas, sem muros, sem qualquer objeto ou qualquer obstáculo que interrompa o caminho.

⁹ Em *Artifícios* e em *Obras completas*, vol. I.

¹⁰ Em *O aleph* e em *Obras completas*, vol. I.

¹¹ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 564.

¹² O labirinto como uma única linha reta se apóia no paradoxo de Zenão: “Eu sei de um labirinto grego que é uma linha única, reta. Nessa linha perderam-se tantos filósofos que bem pode perder-se um mero *detetive*. Scharlach, quando em outro avatar você me der caça, finja (ou cometa) um crime em A, depois um segundo crime em B, a 8 quilômetros de A, depois um terceiro crime em C, a 4 quilômetros de A e de B, no meio do caminho entre os dois. Aguarde-me depois em D, a 2 quilômetros de A e de C, de novo no meio do caminho. Mate-me em D, como agora vai matar-me em Triste-Le-Roy.” BORGES, *Obras completas*, 1999a, p. 566.

¹³ Sobre o deserto, diz Blanchot: “O deserto ainda não é o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e sem engendramento. Aí, apenas, se pode errar, e o tempo que passa não deixa nada atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua onde o homem nunca está presente, mas sempre fora. O deserto é esse fora, onde não se pode permanecer, pois estar aí é sempre já estar fora...” (BLANCHOT, *O livro por vir*, 1984, p. 88)

A linha reta e o deserto como imagens do labirinto possibilitam outra noção de espaço labiríntico diferente daquela sempre atrelada aos caminhos tortuosos, às duplicações, aos inúmeros obstáculos, aos enigmas etc. A linha reta e o deserto instauram o espaço-superfície, o espaço em branco, o espaço infinito, sem medida, sem limite. O espaço, assim, deixa de ser pensado pelo seu conteúdo, de ser medido por aquilo que contém, e não pode mais ser mensurado, distendido, pois não há o que medir. É um tipo de espaço-rede, um labirinto-rede, como definiu Eco, isto é, ela passa do plano do significado para o plano do significante.¹⁴

A crítica borgiana não tem se preocupado muito com a questão do espaço em seu trabalho, devido, talvez, à grande referência ao tempo em sua obra. É curioso notar que as idéias formais de Borges sobre o espaço encontram-se dispersas em ensaios sobre o tempo,¹⁵ nos quais, ele diz não acreditar numa oposição entre tempo e espaço, pois são dois conceitos incontrastáveis e opô-los seria enganar-se. Contradiz, ainda, a idéia de Kant, como forma universal de intuição e afirma que o espaço é apenas um incidente no tempo, não sendo assim infinito. Refuta também a proposta de Einstein de que o tempo é a quarta dimensão do espaço, pois essa idéia postula de antemão a existência do futuro.

Um dos autores mais citados por Borges nesses textos e noutros sobre o tempo, ora criticado e ora elogiado, é J. W. Dunne, autor de *An Experiment with time*, que concebe o tempo de forma espacial. Observamos também que sua leitura dessas questões é permeada por autores como: Heráclito (540 a.C. - 470 a.C), Platão (428/427 – 348/347 a. C.), Plotino (205-270), Santo Agostinho (354-430), Newton (1643-1727), Kant (1646 -1716), Berkeley (1685-1753), Hume (1711 -1776), Leibniz (1724 - 1804), Schopenhauer (1788-1860), Bergson (1859-1941).

Na antiguidade e durante toda a Idade Média, a definição de espaço correspondia à idéia de algo exterior que abrigava um corpo. Tanto Platão como Aristóteles negavam a existência do espaço vazio, pois acreditavam que o espaço, para existir, devia conter algum objeto material. Platão pensava o “espaço como matéria”¹⁶ e

¹⁴ Blanchot também apresenta o deserto como labirinto, um espaço sem tempo e sem lugar, na verdade, um lugar sem lugar, onde o homem não consegue permanecer, pois ainda que esteja dentro, está sempre fora. Um espaço muito mais (in)definido no plano do significante do que no plano do significado.

¹⁵ Principalmente em: “A penúltima versão da realidade” (1932), “A doutrina dos Ciclos” (1936), “O tempo circular” (1936), “O tempo e J. W. Dunne” (1952), “Nova refutação do tempo” (1952), “O tempo” (1979).

¹⁶ ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*, 1962, p. 330.

Aristóteles como “o limite imóvel que abrange um corpo”¹⁷. Desse modo, fica evidente a dependência do espaço ao seu conteúdo, o que será refutado por Kant, Einstein, Heidegger¹⁸, entre outros, alguns séculos depois.

Segundo Luis Alberto Brandão, em “Breve história do espaço na Teoria da Literatura”, a sobreposição da questão do espaço em detrimento do tempo na literatura é mais consistente a partir da segunda metade do século XX, pois as escolas de pensamento do início desse século, Estilística, Formalismo Russo, *New Criticism*, Fenomenologia¹⁹, não atribuíram muita importância ao estudo do espaço. É, então, com o Estruturalismo, a Desconstrução, os Estudos Culturais e a Estética da Recepção que o espaço passa a ocupar um lugar privilegiado nos estudos literários.

Ao valer-se do estudo das estruturas que regem um texto literário em detrimento de seu valor histórico, ao privilegiar o estudo da sincronia sobre a diacronia, ao desprezar as questões genealógicas e ao diferenciar *langue e parole*, o Estruturalismo favorece a condição necessária para o desenvolvimento da noção de espaço nos estudos literários. Os estruturalistas acreditam que as imagens de um texto literário, um poema, por exemplo, não possuem um significado substancial, mas apenas relacional. Deixa-se de procurar significados para o poema, na história ou na biografia do autor, para entendê-lo nele mesmo, pois é na sua própria estrutura que ele se explica. Quanto à fonética, eles apontam para o fato de que o fonema não possui significado nem valor semântico, pois se define pela oposição aos outros fonemas. Desse modo, podemos inferir que analisar uma estrutura é pensá-la espacialmente, é definir “como um sistema de relações puramente diferenciais onde cada elemento se qualifica pelo lugar que ocupa dentro de um quadro de conjunto e pelas relações verticais e horizontais que

¹⁷ ABBAGNANO. *Dicionário de filosofia*, 1962, p. 330.

¹⁸ Kant prima o espaço em relação as coisas. Einstein confere ao espaço uma quarta dimensão: o tempo pressupõe sua existência independente de seu conteúdo e pode concebê-lo de extensão ilimitada. Já Heidegger, elimina a dicotomia entre ser e espaço, entre conteúdo e continente, ao dizer que o ser é espacial por natureza, e o espaço não cessa de interferir nas relações construídas por ele.

¹⁹ Não podemos esquecer o trabalho de Bachelard em *A poética do espaço*. Todavia, o espaço desenvolvido por ele não se aproxima muito do tipo de espaço produzido por Borges e discutido por Blanchot e Foucault. O espaço para Bachelard, ainda que não seja aquele dependente de seu continente, ou pano de fundo para o acontecimento das ações, ele não é intervindo pela linguagem. Como Blanchot pensa a linguagem em termos de automação, ele defende a entrada da imaginação e do devaneio para justamente afastar esse automatismo da linguagem. Acrescenta-se ainda o fato de que a linguagem, assim como o espaço, são articulados em função de uma verticalidade, na qual as palavras são porão, onde está o sonho, ou sótão, a abstração. E quando fala da linguagem em sua horizontalidade, diz que elas carregam o sentido comum, pois residem ao rés-do-chão. Essas denotações que Bachelard faz a partir da linguagem revela sua visão da linguagem como arquétipo, isto é, símbolo de algo.

mantém com os elementos próximos e vizinhos”²⁰. Todavia, não foi nesse período que o espaço ganhou mais força nos estudos literários, mas sua contribuição foi de suma importância quando se colocou, também, em pauta a discussão entre linguagem e espaço, como fez Gerárd Genette. O espaço, que antes era visto apenas como campo onde se desenrolavam as ações, passa a ter a mesma importância que a linguagem dentro de um texto literário ao construir uma relação de interdependência com ela.

No Desconstrutivismo, ocorre uma intensificação da tendência espacializante, como diz Brandão, quando se insiste na dissolução de pares opositivos que sempre estiveram presentes nos estudos literários, por exemplo: sentido/forma, espírito/corpo, natureza/cultura, inteligível/sensível, literal/metafórico, dentro/fora etc. Assim, deixa-se de analisar um texto a partir de um binarismo oposicional, para atuar de forma espacial, na qual não se configura nenhuma relação de subordinação, pois um termo é sempre visto como complemento ou suplemento do outro. O que nos interessa dessa corrente de pensamento é que o espaço, ao deixar de ser visto como um termo subordinado, não ocupa nenhum lugar de privilégio, não é nenhuma entidade positiva, mas efeito da diferença, ou seja, tratado sob uma perspectiva relacional.

Quanto aos Estudos Culturais, sua contribuição se deu principalmente com a retomada do conceito de literatura como representação, ou ainda, como prática cultural, para utilizar um termo de Jonathan Culler. A revalorização dessa perspectiva representativa e culturalista chama atenção para os lugares de onde os discursos provêm, e conseqüentemente, recorre-se ao uso de termos como margem, fronteira, entre-lugar, metrópole, colônia, centro, periferia, ocidente e oriente, todos de referência espacial.

A Teoria da Recepção também foi importante para o desenvolvimento da noção de espaço ao instaurar no sistema literário o “horizonte de expectativas”, como propôs Hans Robert Jauss, e a “estética do efeito”, proposta por Wolfgang Iser. Enquanto a primeira preocupava-se não somente com seu efeito estético, mas também social, criando assim um espaço dinâmico, não mais linear, de discussão entre as obras; a segunda fundamentava-se numa relação mais intrínseca entre texto e leitor, preocupando-se com a assimetria construída entre eles que é reduzida quando o leitor preenche as lacunas deixadas pelo texto.

²⁰ Tradução nossa do original : « [...] comme un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu’il occupe dans un tableau d’ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu’il entretient avec les éléments parents et voisins. » GENETTE. *Figures II*, 1969, p. 45.

O espaço e a linguagem

Colocar o próprio nome em alguma obra não assegura a ninguém o direito de ser lembrado, pois quem sabe se não foram exatamente os melhores que sumiram sem deixar rastros.

W. G Sebald

Deter-nos-emos um pouco mais na concepção estruturalista do espaço²¹, especialmente a de Gerárd Genette (1930) e a de Roland Barthes (1915-1980), para alcançar a defendida por Blanchot e Foucault, que instituem o desaparecimento do autor em proveito da linguagem, a fim de entendermos como essas questões demandaram um novo conceito de espaço literário. Desses dois últimos autores, nos concentraremos, principalmente, em: “A linguagem da ficção” (1949), *O espaço literário* (1955) e *O Livro por vir* (1959), de Maurice Blanchot; “A linguagem ao infinito” (1963), “Linguagem e literatura”, “O pensamento do exterior” (1966) e “O que é um autor?” (1969), de Michel Foucault.

Como já vimos, espaço como linguagem foi uma importante contribuição dos estudos estruturalistas de Gerárd Genette, cujas idéias estão contidas, principalmente, em dois textos publicados separadamente: “Espace et langage” (1966) e “La littérature et l’espace” (1969). O primeiro parte de uma frase do livro de Georges Matoré (1908 - 1998), *L’espace humain* (1962), “Há um espaço contemporâneo”²², que serve de base para Genette demonstrar que no século XX há uma enorme valorização do espaço,

²¹ Não se pretende aqui analisar estruturalmente os contos de Borges, pois sabe-se o quanto se perde quando um texto é colocado sob uma estrutura munida de centro, visto que nele não há qualquer possibilidade de substituição, permuta ou transformação de conteúdo, de elementos ou de termos, além de fixá-la num ponto, conferindo-lhe uma origem fixa, ou ainda sob a sombra de um signo unificado, estável, determinante e representativo. Assim, o que nos é caro dessa análise é que - ainda que não proponha uma estrutura sem centro, sem origem - ao tencionar combater uma perspectiva de estudo temática (o biografismo, o psicologismo, o historicismo etc), acaba por promover a análise relacional, onde um termo ou uma obra não possui significação sozinha, mas apenas em relação com outros(as), ressaltando as diferenças e as oposições. Em acréscimo, o Estruturalismo não analisa a literatura sob nenhuma função representativa ou comunicativa, não se propondo, assim, a buscar em sua análise nenhum segredo, posto que não há nada escondido, tudo se encontra dado em sua superfície.

²² Tradução nossa do original: “Il existe un espace contemporain”. MATORÉ *apud* GENETTE. *Figures I*, 1966, p. 101.

mesmo depois de um descrédito desse por parte da filosofia bergsoniana que evidenciou o tempo.

Toda nossa linguagem é tecida de espaço. É difícil, então, precisar em que medida e de qual maneira o vocabulário atual é mais espacializado que o de outrora, e qual é o sentido dessa sobre-espacialização.²³

Ao afirmar que a linguagem é tecida de espaço, Genette não constrói relação de dependência alguma entre eles, pois ser tecida é ser urdida, entrecortada, entrelaçada. É um tornar-se outro, “a linguagem se espacializa a fim de que o espaço, transformado ele mesmo em linguagem, fale-se e escreva-se,”²⁴ ou seja, a relação construída entre um e outro é de interdependência. O espaço, que fala e escreve, age junto com a linguagem, transforma-se em linguagem, bem como essa também se torna espaço, *espacializando-se*, *distendendo-se*.²⁵ Veremos mais adiante que Foucault também se expressa nesses termos.

Em “La littérature et l’espace”, o autor observa que, aparentemente, pode-se pensar que a essência de uma obra de arte é temporal, pois o ato de leitura se dá de forma seqüencial, um acontecimento após o outro, uma ação após a outra. Dessa forma, a escrita foi considerada por muito tempo como simples instrumento de notação da fala, e foi, somente, depois de Mallarmé que nós aprendemos a dirigir nossa atenção para a espacialização da palavra na página do livro, e, assim, à espacialização da linguagem, que deixou de decorrer-se em um discurso linear para percorrer o caminho do desvio, do retorno, da inflexão, a partir de uma maior atenção por parte do escritor “à espacialidade da escritura, à disposição atemporal e reversível dos signos, das palavras, das frases, do discurso dentro da simultaneidade daquilo que se nomeia um texto.”²⁶

²³ Tradução nossa do original : « Tout notre langage est tissé d’espace. Il est donc difficile de préciser dans quelle mesure et de quelle manière le vocabulaire actuel est plus spatialisé que celui d’hier, et quel est le sens de cette sur-spatialisation. » GENETTE, *Figures I*, 1966, p. 107.

²⁴ Tradução nossa do excerto : « “le langage s’espace afin que l’espace, en lui, devenu langage, se parle et s’écrit.” » GENETTE, *Figures I*, 1966, p.108.

²⁵ Gostaríamos de abrir um parênteses para algo que surge diante dessas considerações sobre o espaço, mas em que não nos deteremos sobre, que é a “morte” do sujeito como consequência dessa espacialização não só da linguagem, mas do próprio sujeito. Ele torna-se espaço à medida que é posto dentro de uma estrutura, que é considerado apenas como parte dessa estrutura, como algo relacional. Com a “morte” do sujeito, a análise temporal consecutiva perde sentido, pois era ele quem construía as relações de causa e consequência, quem estabelecia o começo e o fim de um acontecimento.

²⁶ Tradução nossa do original: « [...] à la spatialité de l’écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu’on nomme un texte. » GENETT, *Figures II*, 1969, p. 45.

Foucault também trata dessa relação entre linguagem e espaço em “Linguagem e literatura”, em que ele inicia a discussão contestando a pergunta “o que é literatura?” a fim de que essa pergunta seja esquecida e substituída por “quando é literatura?”.²⁷ Deslocar a pergunta, o problema, é mudar o rumo da conversa, é deixar de se preocupar com a essência, para pensar nos moldes de sua realização, ou melhor, em seus informes de realização. Na verdade, Foucault defende a idéia de que uma obra existe apenas no seu começo, na página em branco, quando ainda não se escreveu nada, pois, no momento em que se escreve, percebe-se que cada palavra só é literatura quando anuncia a própria ausência dela, seu vazio, quando seu murmúrio infinito é silêncio e é rumor, é fala, e não pensamento.

De fato, o que está se descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é tempo, seu ser é espaço. Espaço porque cada elemento da linguagem só tem sentido numa rede sincrônica. Espaço porque o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma. Espaço porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância entre as palavras ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquitetônicas, por conseguinte espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, porque de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço.²⁸

A citação é longa, mas não poderia ficar de fora. Nesse trecho, podemos ver um esboço de um pensamento estruturalista, uma semelhança com as idéias de Genette já discutidas aqui. A linguagem, que poderia ser considerada da ordem da sucessividade, visto que ela se forma por uma palavra após a outra, é vista, aqui, como conjunto, como um sistema que cria relações de forma simultânea, paradigmática, por leis de substituição e combinação de elementos. É no espaço de um livro, do tipo pensado por Mallarmé, que a linguagem se dá, que ela se contorce e se repete para constituir seu murmúrio incessante, fugidio e disperso.

²⁷ Já a pergunta de Blanchot é: para onde vai a literatura? (BLANCHOT. *O Livro por vir*, 1984, p. 205.)

²⁸ FOUCAULT. “Linguagem e literatura”, p. 168. É preciso observar que Foucault não deve ser enquadrado dentro de um pensamento estruturalista. Há, claramente, nesse excerto uma aproximação ao estruturalismo. No entanto, veremos, mais adiante, que suas considerações acerca do espaço não se resumem a uma idéia operacional dele.

Maurice Blanchot não aproxima linguagem e espaço sob um viés estruturalista, mas reconhece que essa relação é favorável para o desenvolvimento da linguagem literária. Assim, preocupa-se, primeiramente, em distinguir a linguagem comum da linguagem literária, pois acredita que essa distinção é importante para entender que relação é construída entre espaço e linguagem literária. Ele afirma que enquanto a primeira revela um caráter e uma função comunicativa e, por isso, pode se dizer que é constituída de sinais representativos, a segunda revela, principalmente, que esse valor de sinal não deve mais ser suportado por ela, pois ela não mais representa, mas apresenta.

Os formalistas russos, que muito se ocuparam em caracterizar a “literariedade” da literatura, preocuparam-se também em diferenciar a linguagem cotidiana da linguagem literária, a partir da idéia de “estranhamento” provocada por essa última, que ao perceber o mundo de outra forma, longe do hábito do cotidiano representa o mundo em seu frescor, fornecendo uma “sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”²⁹. É aí que reside a diferença entre Blanchot e os formalistas russos, pois Blanchot não pensa em termos de representação, mas de apresentação, posto que seu conceito de imagem é bem diferente do conceito desenvolvido pelos formalistas.

Segundo Chklovski, a imagem, ainda que funcione no poema para retirar do objeto qualquer reconhecimento habitual e automatizado, ela ainda representa o objeto, isto é, ela é fundada a partir do objeto para criar uma visão particular dele. Já em Blanchot, a imagem no poema é contemporânea ao objeto, por isso não representa, não decalca. O poema não é constituído por imagens, mas é sua própria imagem, e afirma as coisas em seu desaparecimento, em sua ausência. Se a imagem é contemporânea ao objeto, as palavras que a criam não podem ser signo de algo, pois essa é a função da linguagem comum.

A linguagem comum, que é instrumento, que é sinal, precisa significar algo para que haja comunicação, precisa substituir, tomar o lugar das coisas, nos afastar delas, sem nos dar o que ela quer que a alcancemos, já que não se preenche delas, mas abstém-se. Blanchot diz que a linguagem literária não pode se contentar em ser apenas sinal, mas, também, diz que ela até pode ser sinal, mas sinal de um outro mundo, o criado pela ficção, pela literatura. A literatura é fundadora de um mundo que é só dela, que se entreaire à medida que o texto se apresenta, construindo, assim, um sentido menos garantido e menos determinado.

²⁹ CHKLOVSKI. *Teoria da literatura: formalistas russos*, 1978, p. 45.

Outro autor que nos será caro para continuarmos essa discussão entre a linguagem literária e o espaço é Roland Barthes, que propõe uma escrita que se transporte para onde não se é esperado, isto é, uma escrita que seja deslocamento, mudança de rumo, de prumo.³⁰ A linguagem literária lida com uma impossibilidade, a de representar o real, e por isso torna-se insuficiência e resistência. As palavras não devem ser tomadas por sua utilidade, mas por sua qualidade de encenação em um jogo a fim de atingir seu grau-zero quando se dobra infinitamente sobre si mesma.³¹ É partindo dessas premissas sobre a linguagem e sobre a escrita que Barthes alcança a idéia de um desaparecimento do autor, de sua morte, como indica o próprio nome de seu famoso texto “A morte do autor”, que se inicia com um excerto de Sarrasine, de Balzac, segundo o qual não se pode dizer quem descreve o personagem, se

é o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando idéias ‘literárias’ sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica?³²

Barthes defende que a escritura cria um espaço neutro, onde não se pronuncia uma voz singular de uma pessoa que escreve, mas uma voz sem origem, impessoal, que é a própria linguagem. Explica, ainda, que o autor é um personagem moderno criado por nossa sociedade ao descobrir o valor do indivíduo, ou melhor, “da pessoa humana”, que acaba por reinar sobre a obra literária a partir do momento em que é procurado nele uma explicação para a obra. E o que Barthes propõe é dar voz à linguagem e fazer calar o escritor em favor de uma literatura impessoal, pois “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura.”³³

Assim, a contribuição de Barthes para este trabalho deve-se à importância que ele confere à linguagem, que traz como consequência o desvanecimento do autor, levando-nos a pensar, assim, na dissolução do centro e na aparição de uma rede de relações construídas entre linguagem e espaço, provocando, assim, uma nova estruturação da narrativa a partir dessas premissas. O autor tenta explicar essa preponderância da linguagem em chave social ao afirmar que esse dado é uma

³⁰ Veremos que esse deslocamento é semelhante ao proposto por Benjamin em seu conceito de história.

³¹ Para maior aprofundamento dessas questões sobre a linguagem, ver os seguintes livros de Roland Barthes: *O grau zero da escrita* e *Aula*.

³² BARTHES. *O rumor da língua*, 1988, p. 65.

³³ BARTHES. *O rumor da língua*, 1988, p. 69.

consequência da fragmentação do sujeito, pois quando este percebeu que não possuía mais aquela unidade ideológica burguesa, assumiu um compromisso com a forma, e essa não podia ser senão dilacerada. Isso se deu a partir de 1850 com Flaubert, e depois dele toda a nossa literatura concentrou-se no problema da linguagem.³⁴

Assim como Barthes, Foucault também pensa o autor como um entrave, como aquele que encerra e determina o discurso, criando, assim, um princípio de unidade na obra. O problema é que sua definição de autor e sua conceituação de obra e de escrita não comportam a idéia de unidade. Uma obra, para Foucault, não pode ser atribuída a um discurso individual, porque o escritor não é somente o autor de suas próprias obras, mas também da possibilidade da formação de outros textos, dessa forma, o que escreveu também não pode ser atribuído a sua individualidade, visto que é também construído pela escrita de outros autores.

Para falar desse desvanecimento da figura do autor, Foucault parte de uma frase de Beckett, “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”³⁵. Nessa frase, não é somente a pergunta que trata da questão, mas, também, quem perguntou. O próprio sujeito que faz a pergunta é indefinido, é ‘alguém’, ou seja, esse excerto de Beckett sugere duplamente esse esvaecimento de quem fala. A fala, ou melhor, a escrita, já não possui mais os caracteres individuais do sujeito, pois o texto é tecido por um emaranhamento de outros textos, da memória de outros textos, ou, ainda, do esquecimento de vários outros textos. Ainda que seja indefinido, foi alguém que proferiu o enunciado, isto é, “o mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade,”³⁶ o que implica que ele existe, ainda que a literatura que faça não seja sua expressão, não ajude a construir sua personalidade, nem valide sua identidade ou faça soar sua voz. O que se põe em cena é a abertura de um espaço para que o sujeito que escreve provoque seu próprio desaparecimento, ocupe o lugar de um morto.³⁷

Foucault esclarece que a literatura grega homérica conferia a imortalidade ao herói, que morria em nome de uma glória; em seguida, diz que a narrativa árabe, no

³⁴ Calvino também trata da perda dessa unidade em favor de uma multiplicidade, em *Seis propostas para o próximo milênio*. Segundo ele, “os livros modernos que mais admiramos nascem da confluência e do entrelaço de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão” CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p. 31.

³⁵ FOUCAULT. *Dito e escritos*, 2001, p. 267-268.

³⁶ AGAMBEN. *Profanação*, 2007, p.55.

³⁷ Giorgio Agamben escreve sobre a figura do autor a partir desse texto de Foucault, e diz que o autor deve atuar como o realizador de um gesto.

caso de *As mil e uma noites*, adiava a morte de Sherazade, e que agora, como se pode ver nas narrativas de Flaubert, Proust e Kafka, a narrativa tem o direito de ser assassina de seu próprio autor, pois a escrita está profundamente ligada ao sacrifício da vida.

Blanchot também descreve essa relação entre escrita e morte na obra de Kafka, dizendo que ele “parece ter reconhecido na impossibilidade de morrer, a maldição extrema do homem. O homem não pode escapar da desgraça, porque não pode escapar da existência, e é em vão que ele se dirige para a morte, [...] pois ele só morre para sobreviver”.³⁸ Os personagens de Kafka, Joseph K e Gregor Samsa, por exemplo, sabem o quanto estão enrolados dentro de um problema, de uma labirinto sem saída. Almejam a morte para escapar da desgraça, mesmo sabendo que não podem escapar de sua própria existência.

Podemos arriscar falar o mesmo sobre o escritor, mas sem pensar naquela visão romântica de que o escritor escreve para sobreviver. Isso não. O escritor escreve para escapar da própria escrita, e não de uma desgraça da existência. Seu compromisso com a escrita começa e acaba com ela, não reflete nem representa nada de sua existência. Ele escreve para morrer nela, e para sobreviver a ela. Trata-se aqui da mesma contradição que vivem os personagens de Kafka, que morrem para sobreviver. Por isso que se diferencia da literatura grega homérica, pois naquele tempo, naquela literatura, a morte trazia a glória. Lembremos da conversa de Tétis com Aquiles na Odisséia no meio da guerra. Tétis lhe pergunta se ele prefere uma vida longa, ou a morte e o título de herói. Aquiles podia escolher. Os personagens de Kafka, não. O escritor também não. Não há glória para esses últimos, o que lhes resta é o impasse.

Blanchot, ao falar do fim dessa glória, fala também de um fim da idéia de um artista criador que é preferido à obra. Segundo ele, Mallarmé, na literatura, e Cézanne, na pintura, anunciam que a arte moderna se sustenta com seu próprio movimento. Um movimento que independe da figura do autor ou artista, mas que depende profundamente de suas relações com a linguagem, com o espaço que é criado a partir da ausência desse “criador”.

Podemos aproximar Blanchot das idéias de Barthes sobre o problema da linguagem e do espaço. Tanto Blanchot quanto Barthes almejam salvar a linguagem dessa figura que trava o fluxo da linguagem, dessa figura que impõe sua voz à linguagem. Ambos falam em neutralidade no espaço literário, ou melhor, a neutralidade

³⁸ BLANCHOT. *A parte do fogo*, 1997, p. 85.

abordada por Barthes³⁹ é retomada por Blanchot⁴⁰. E é partindo dessa idéia de neutro ou de “grau zero da escrita, que Blanchot acrescenta outras idéias sobre a figura do autor dentro do espaço literário, por exemplo, sobre sua solidão e seu silêncio, posto que ele não pode conservar-se junto da obra depois de escrevê-la, e enquanto escreve só pode renunciar-se e emudecer para dar voz ao universal. Ele não fala, porque a palavra literária também não fala, mas é. A palavra literária tem seu fim em si mesma, não é sinal de algo, não significa nem nada desvenda.

Ao tratar a questão do autor e da linguagem dessa forma, Blanchot se aproxima de Foucault, já que esse também declara que a linguagem literária tem um fim em si mesma, principalmente, depois do século XX, quando não há mais uma correlação entre ver e dizer. Ele demonstra como a teoria de que as palavras se assemelhavam às coisas desaparece, pois as palavras não mais conseguem dizer delas, o visto não pode mais ser o lido e o signo aparece entre o sentido e a significação.

Blanchot também opina sobre essa questão entre ver e dizer em “Falar não é ver”, onde ele diz o que o próprio título afirma, justificando que a visão não consegue ultrapassar os limites de um horizonte, de um solo, pois é fincada na terra, enquanto que a palavra ultrapassa qualquer limite, visto que “toma a coisa por onde não se toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta.”⁴¹

A linguagem que passa, então, a se dobrar sobre si mesma, nada revela além de seu próprio ser. Nas palavras de Michel Foucault:

No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão sobre si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor de seu ser.⁴²

É no século XX que a linguagem passa a ser tratada como uma organização autônoma, como objeto de conhecimento que adquire um ser próprio, “o ser da linguagem”. Voltar-se sobre si mesma, dizer senão sobre si própria não constitui como se pode pensar um movimento de interiorização, mas de exterioridade. É falando de si

³⁹ Em *O grau zero da escrita*.

⁴⁰ Em *O livro por vir*.

⁴¹ BLANCHOT. *A conversa infinita*, 2001, p. 67.

⁴² FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, 2002, p. 416.

que ela se põe para fora, que cria novos caminhos, visto que não é criada por pensamentos que se interiorizam, mas de falas que murmuram e se dispersam. Não se trata da voz de um eu que pensa, mas um eu que fala e que ao falar desaparece e abre a possibilidade de um outro lugar.

Há um texto importante de Foucault sobre Blanchot, chamado “O Pensamento do exterior”, em que o autor se debruça um pouco mais sobre essa idéia de exterioridade, como um tipo de experiência que surge na segunda metade do século XIX em Sade, Hölderlin, Nietzsche, Mallarmé, Artaud, Bataille, Klossowski e Blanchot. Foucault observa o movimento da literatura conjuntamente com as transformações da linguagem, o quão é diferente quando se diz “eu falo” e “eu penso”. “Este conduzia de fato à certeza indubitável do Eu e de sua existência; aquele, pelo contrário, recua, dispersa, apaga essa existência e dela só deixa a aparecer o lugar vazio,”⁴³ onde o ser da linguagem constrói o pensamento do exterior.⁴⁴

Retomando, sucintamente, as questões entre linguagem e espaço, podemos sintetizá-las com uma citação de Barthes, em *O rumor da língua* antes de passarmos para uma outra questão, a da multiplicidade no espaço literário.

[...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos e, um único campo todos os traços de que é constituído o escrito.⁴⁵

Há nesse pequeno excerto a contemplação de algumas das idéias discutidas até o momento, por exemplo, o problema da constituição da obra, o da autoria do texto e o da relevância do papel do leitor, ou melhor, da leitura. Iremos nos concentrar agora

⁴³ FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, 2001, p. 221.

⁴⁴ Segundo Foucault, as ficções em Blanchot “quando dão lugar ao encantamento, não é jamais nelas próprias, mas no vazio que as circunda, no espaço onde são colocadas sem raiz e sem fundações. O fictício não está nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles. (...) A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível. Daí sua profunda afinidade com o espaço.” FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, 2001, p. 225.

⁴⁵ BARTHES. *O rumor da língua*, 1988, p. 70.

nessa multiplicidade de escrituras presente no texto que proporciona a construção de infinitas relações dentro de um mesmo texto e dentro de um circuito de diferentes obras.

Foucault demonstra que tão incerto quanto a individualidade do autor é a unidade da obra, e uma das conseqüências desse processo é, justamente, uma nova noção de obra e de escrita que vem a surgir. Ao se perguntar o que é uma obra, uma série de questionamentos aparece, por exemplo, se partimos da premissa de que uma obra é algo escrito por um autor, nos perguntaremos se tudo que ele deixou escrito faz parte de sua obra, como determinar uma obra entre os diversos vestígios deixados por alguém, a saber, aforismos, notas de rodapé, indicação de encontro, endereço etc? Por isso, Foucault insiste em levantar seu desaparecimento, ou melhor, o desaparecimento de sua voz, a fim de fazer a linguagem falar.

Fazer a linguagem falar é permití-la dizer senão sobre si mesma, resultando, assim, no apagamento daquele que escreve e daquele que lê. A questão deixa de ter ser centrada na figura do autor e do leitor para concentrar-se no ato de escrita e de leitura.⁴⁶ Conferir uma importância à linguagem é reconsiderar o conceito de autor, retirá-lo do ponto central e originário do texto e pensar e analisá-lo “como uma função variável e complexa do discurso”⁴⁷; e de leitor, retirar sua função de destinatário e de realizador da obra e considerá-lo como um processo complexo na medida em que as leituras interagem umas com as outras.

O espaço e a multiplicidade

⁴⁶ Blanchot cita Mallarmé: “Impersonificado, o volume, do mesmo modo que o autor se separa dele como autor, não reclama aproximação do leitor. Assim, sabe, os acessórios humanos, tem lugar sozinho: feito, sendo.” (MALLARMÉ *apud* BLANCHOT. *O livro por vir*, 1984, p. 240.)

⁴⁷ FOUCAULT. *Ditos e escritos*, 2001, p. 287.

Não foi o que vi, que me parou. Foi o que eu não vi. Havia tudo. Mas não havia um fim. O que não vi é onde acabava tudo aquilo. O fim do mundo.⁴⁸

Alessandro Baricco

A água e a navegação têm realmente esse papel. Fechado no navio, de onde não se escapa, o louco é entregue ao rio de mil braços, ao mar de mil caminhos, a essa grande incerteza exterior a tudo. É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. E a terra a qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer.

Michel Foucault

Em “Outros espaços” (1967), Foucault diz que “O navio é a heterotopia por excelência. Nas civilizações sem barcos os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a polícia, os corsários.”⁴⁹ Esse trecho, em “Outros espaços”, retoma o que Foucault já havia dito sobre a água e a navegação, na *História da loucura*. O sujeito que navega vive no meio de uma infinita encruzilhada, pois é prisioneiro do mais livre espaço: o mar. Se o navio é a heterotopia por excelência, não poderíamos pensar em Danny Boodman T. D. Lemon Novecentos como o personagem heterotópico por excelência?

Novecentos é personagem do livro homônimo de Alessandro Baricco (1958), escrito em 1994 para ser encenado por Eugenio Alegri e dirigido por Gabriele Vacis. Novecentos nasceu no *Virginian* - um navio a vapor que viajava entre a Europa e a América durante o período entre guerras, com capacidade para duas mil pessoas, - e lá foi deixado até ser encontrado por Danny Boodman, que lhe deu um nome e dele cuidou até seus oito anos, quando o ouviram tocar piano pela primeira vez. Boodman morrera dois dias antes, e Novecentos escondera-se no navio para não ser levado embora.

⁴⁸ BARICCO. *Novecentos*, 2000, p.64.

⁴⁹ FOUCAULT. *Ditos e Escritos III*, 2001, p. 422.

Quando o encontraram, ele estava sentadinho na banquetta do piano tocando uma bela música.

Assim, Novecentos permanecia a bordo, sempre, e depois a qualquer momento partia novamente. Para ser exato, Novecentos sequer existia para o mundo: não havia cidade, paróquia, hospital, cadeia, equipe de beisebol que tivesse escrito em qualquer lugar o seu nome. Não tinha pátria, não tinha data de nascimento, não tinha família. Tinha oito anos, mas oficialmente nunca havia nascido.⁵⁰

Novecentos existia apenas para aquelas pessoas que o ouviam tocar em alto mar. Nunca quisera descer do navio onde nascera, nunca havia posto os pés na terra, por isso andava com muita destreza pelo navio, como se andasse com os pés firmes à beira-mar. Mas quando sentava ao piano, e tirava-lhe os calços, pois gostava mesmo era de tocar sem os calços, dançava ao movimento das ondas que batiam na proa da embarcação, e assim, o piano deslizava, como deslizavam as mãos de Novecentos que tocavam a canção. Mas um dia, Novecentos resolveu descer, disse que queria ver o mar da terra, mas quando quase pôs os pés, desistiu. Não se soube o porquê até o dia em que o *Virginian* foi implodido e ele dissera que o motivo pelo qual havia desistido de descer foi que ao olhar para a cidade não vira seu fim.

Foucault diz que o navio é heterotópico por ser “um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar⁵¹, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar.”⁵² E assim também é Novecentos, um pedaço de corpo flutuante, que habita um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si mesmo e é lançado ao infinito do mar. Mas não foi o infinito do mar que, um dia, perturbou Novecentos, pois, aquele, ele o conhecia muito bem, mas foi o sem fim da cidade, da imagem da cidade, suas luzes, suas ruas, seus ruídos; como escolher diante daquela infinidade, pensava ele. “Toda aquela cidade ... não se via o fim ... O fim, por favor, poder-se-ia ver o fim?”⁵³

É difícil ver o fim na dispersão da simultaneidade e da justaposição, e segundo Foucault, nesse mesmo texto, nós deixamos de viver sob a grande questão que obcecou

⁵⁰ BARICCO. *Novecentos*, 2000, p.23.

⁵¹ Foucault também usa essa expressão para definir a utopia. No entanto, entendemos que referir-se a utopia como um lugar sem lugar é dizer de sua inexistência, é dizer da sua impossibilidade de acontecimento, enquanto que, referir-se a heterotopia dessa mesma forma é apontar para um lugar sem lugar fixo, uma terra sem chão, um espaço que se move, no caso do barco, ou um conceito que se move, no caso do cemitério, do museu, da biblioteca, etc.

⁵² FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, 2001, p.421.

⁵³ BARICCO. *Novecentos*, 2000, p.63.

o século XIX, a história, para nos preocuparmos agora com o problema do espaço.⁵⁴ O foco deixa de ser a história, que é imbuída de tempo e de causalidades⁵⁵, e passa a ser o espaço que abole qualquer relação de hierarquia temporal. Enquanto que as preocupações que envolvem a história se fundamentam em temas como desenvolvimento e estagnação, crise e ciclo, acumulação do passado etc., as preocupações sobre o espaço giram em torno da coexistência, da simultaneidade, da justaposição e do entrecruzamento. É importante ressaltar que essa mudança de prisma não significa negar o tempo ou a história, mas rearticulá-los de uma nova maneira, ou seja, incluir o espaço como balizador e fomentador dessas questões.

Ainda segundo Foucault, foi Galileu quem estabeleceu o espaço infinito e infinitamente aberto, favorecendo, assim, a dissolução do lugar como localização, foi a partir dele, do século XVII, que a extensão tomou o lugar da localização, e mais adiante, a extensão foi substituída pelo posicionamento. O que isso revela, afinal? Uma larga mudança no entendimento desse problema, pois localizar é marcar um ponto fixo, é permanecer; estender é dimensionar, ampliar; e posicionar é mover.

Essa diferença pode nos levar a pensar nos labirintos de Eco. Poderíamos compará-los com esses três tipos de espaço sucessivamente. O clássico, aquele que possui centro, pode ser semelhante ao espaço do tipo localização, pois é possível apontar o centro, situá-lo. Já o segundo, o maneirista, é do tipo que preza sua extensão, pois seus caminhos podem levar a um ponto morto. Nele também se consegue localizar a saída, mas depois de errar o caminho, depois de reconhecer sua dimensão. E o labirinto-rede pode ser o espaço constituído de posicionamentos.

E é a partir dessa idéia de posicionamento que Foucault fundamenta seu conceito de heterotopia, que são espaços em constante mudança, pois dependem das relações que se constroem entre um e outro. Não se trata mais de atentar para sua capacidade de extensão, mas, principalmente, para sua qualidade de móbil, de movente. As heterotopias dependem dessa constante mudança, das relações constituídas por posicionamentos, apesar de diferirem de todos os posicionamentos refletidos por elas.

⁵⁴ Vale ressaltar que Eneida Maria de Souza também afirma que no século XIX a história ocupou um lugar privilegiado nas discussões literárias, mas também um lugar de controle do discurso. Já, no século XX, ela diz que foi a lingüística que se sobrepôs nas discussões e, juntamente, com o estruturalismo, ajudaram a abrir o intercâmbio entre a literatura e outras áreas.

⁵⁵ Principalmente a história calcada no Historicismo, que é muito trabalhada a partir de causas e efeitos, diferente do conceito de história desenvolvido por Walter Benjamin e um tanto por Borges como veremos no próximo capítulo.

Elas podem ser de dois tipos: de crise, quando não mais possuem referências geográficas e possuem predisposição para desaparecer com o tempo, por exemplo, o colégio em sua forma do século XIX, o serviço militar para os homens e as primeiras manifestações da sexualidade viril, tudo isso acontecia sempre fora da ordem da família; e de desvio, “aquela na qual se localizam os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida”⁵⁶, por exemplo, as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões etc.

Considerar o espaço dependente de seu conteúdo, como fez Platão, Aristóteles e Leibniz, é caracterizá-lo como plano onde acontecem as ações, um cenário sem força, que não provoca interferências, mas que recebe passivamente os acontecimentos. E o que interessa nesse capítulo é mostrar que o espaço, em alguns contos de Jorge Luís Borges, a saber, “A Biblioteca de Babel”, de *Ficções* (1944), “O Aleph”, de *O Aleph* (1949), “O Livro de Areia”, de *O Livro de Areia* (1975), não é apenas cenário nem representa figurativamente o campo onde as ações se desenrolam, mas é interferente, provocador de sobreposições e coexistências⁵⁷. Pode-se ainda acrescentar que nesses contos o problema não está em discutir se o espaço existe independente ou não dos objetos, mas a maneira pela qual eles se relacionam, se configuram e se apresentam, a maneira como eles se multiplicam, tanto o espaço quanto os objetos, sem chegar a uma totalidade, mas tendendo ao infinito. Assim, investigaremos como Borges apresenta a idéia da multiplicidade não como totalidade, mas tencionada ao infinito. As primeiras perguntas que faremos são: o que é o múltiplo? Que conseqüências ele traz para o espaço literário?

Italo Calvino aborda uma parte desse problema ao analisar escritores de obras muito extensas⁵⁸ e perceber que essa é uma característica da literatura contemporânea (século XX), que manifesta a multiplicidade como um entrechoque diferentemente da literatura medieval que procurava exprimir a integração do saber humano. Calvino toma como ponto de partida, para abordar esse problema, o conceito de conhecimento, ao definir a idéia de multiplicidade presente na literatura contemporânea. Segundo ele, o conhecimento na literatura de seu tempo aparece “como enciclopédia, como rede de

⁵⁶ FOUCAULT. *Ditos e escritos III*. 2001, p.416.

⁵⁷ Essas coexistências propostas por Borges não se assemelham à coexistência proposta por Leibniz, pois esse defendia a dependência do espaço em relação às coisas.

⁵⁸ Tais como, Robert Musil (*O homem sem qualidades*), Carlo Emilio Gadda, (*Aquela confusão louca da via Merulana*), Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido*), Thomas Mann (*A montanha mágica*), James Joyce (*Ulisses e Finegans Wake*) e George Perec (*A vida, modo de usar*⁵⁸).

conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”⁵⁹. Para Gadda, “conhecer é inserir algo no real; é, portanto, deformar o real”⁶⁰, é observar tudo e tudo descrever. O escritor multiplica a tal ponto suas descrições e divagações que acaba por atingir o infinito, sem que seus romances atinjam o fim. Essa incapacidade de conclusão também está presente em Musil e Proust, afirma Calvino. Musil tenta colocar tudo o que sabe em um livro enciclopédico sob a forma de um romance, que acaba não só por ser inconcluso, mas por desfazer e refazer sua estrutura constantemente. E Proust, que também escreve um romance enciclopédico a partir de uma rede que tudo concatena, que “é feita de pontos espaço-temporais ocupados sucessivamente por todos os seres, o que comporta uma multiplicação infinita das dimensões do espaço e do tempo”⁶¹, acaba por construir um mundo que de tão ampliado torna-se inapreensível, como é, para ele, o conhecimento.

Todavia, Calvino não deixa de citar Borges, como aquele que consegue condensar a multiplicidade tencionada ao infinito em apenas algumas páginas, ao afirmar que, “[...] cada texto seu contém um modelo do universo ou de um atributo do universo - o infinito, o inumerável [...]”⁶². Enquanto a multiplicidade nesses autores acontece no próprio enredo, e daí a extensão dos livros, Borges consegue condensar essa multiplicidade tendida ao infinito em poucas páginas, ao estender o espaço e não a narrativa. Calvino continua a discutir essa questão em outro texto, intitulado “Jorge Luis Borges”, no qual ele afirma categoricamente que Borges é um mestre do escrever breve, pois

[...] consegue condensar em textos sempre de pouquíssimas páginas uma riqueza extraordinária de sugestões poéticas e de pensamento: fatos narrados ou sugeridos, aberturas vertiginosas para o infinito, e idéias, idéias, idéias. Como tal densidade se realiza sem a mínima congestão, no período mais cristalino, sóbrio e arejado: como o narrar sinteticamente e enviesado conduz a uma linguagem toda precisão e concretude, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, dos adjetivos sempre inesperados e surpreendentes, isto

⁵⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p. 121.

⁶⁰ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p.123.

⁶¹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p.126.

⁶² CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p.133.

é um milagre estilístico, sem igual na língua espanhola, de que só Borges tem o segredo.⁶³

O que nos interessa mostrar dessa multiplicidade é sua diferença em relação à totalidade abordada por Deleuze e Guattari, em *Mil platôs*. Eles afirmam que a totalidade exige unidade, ponto fixo e um fim em si mesma, já a multiplicidade não tem unidade nem acaba nela mesma. Isso ocorre porque o modelo de realização da multiplicidade é rizomático, isto é, de múltiplas entradas, descentrado, qualquer ponto pode ser ligado a outro, pode ser quebrado em qualquer lugar, logo, ser retomado de outro ponto, além de ser estranho a qualquer modelo de estrutura profunda. Essa composição rizomática muito se aproximaria do modelo do labirinto-rede empregado por Eco. É possível dizer que se aproximaria também ao conceito de espaço trabalhado, teoricamente, por Blanchot e Foucault, e, ficcionalmente, por Borges? Afinal, o que é o rizoma?

O rizoma, segundo Deleuze e Guattari, distingue-se das raízes e das radículas, pois essas pressupõem unidade, o que o rizoma não comporta, como também não suporta nenhuma estrutura. Suas principais características são: 1 e 2 - princípios de conexão e heterogeneidade, qualquer ponto pode e deve ser conectado a qualquer outro e diferentemente da árvore ou da raiz que fixam um ponto e uma ordem, cada traço do rizoma não remete necessariamente a um traço lingüístico, pois a linguagem está sempre em contínuo descentramento, em permanente mudança de referência; 3 - princípio de multiplicidade, o múltiplo deve ser tratado como substantivo para deixar de ter unidade e, assim, ser plano, superficial, e negar qualquer profundidade; 4 - princípio de ruptura a-significante, o rizoma possui dois tipos de linhas: as segmentares, que conferem ao rizoma uma estratificação, territorialização, organização, significação etc, e as desterritoriais, pelas quais ele foge sem parar. A ruptura acontece quando uma linha segmentar explode numa linha de fuga, mas em qualquer lugar em que for quebrado ou rompido, ele retoma uma ou outra de suas linhas. Como suas linhas não param de se remeter umas às outras, não há dualismo nem dicotomia; 5 e 6 - princípio de cartografia e decalcomania, no rizoma não pode haver eixo genético ou estrutura profunda, pois estes são princípios de decalque, e o rizoma não comporta o decalque.

Diante dessa descrição do rizoma, não podemos deixar de lembrar o labirinto do tipo rede definido por Umberto Eco. Em “O antiporfírio”, ele mesmo os aproxima,

⁶³ CALVINO. *Por que ler os clássicos*, 1993, p.248.

os coloca em contato, define um e outro. O labirinto-rede, diferentemente do rizoma, possui uma estrutura, ainda que móvel, em contínua mudança. No entanto, assemelham-se por não serem arborescentes, isto é, não possuem raiz, nem eixo. São ramificações, proliferações de linhas intermitentes que não formam pontos porque estão sempre em movimento.⁶⁴ Outra diferença é que enquanto Eco insiste na dualidade entre rede e árvore, Deleuze e Guattari tentam dissolver essa dicotomia e declaram ver, na árvore, linhas rizomáticas e, no rizoma, traços arborescentes.

Essa diluição dicotômica é essencial para entendermos a relação que é construída entre linguagem e espaço em Blanchot e Foucault. O espaço caracterizado por eles é o espaço da interferência, do contato e do imbricamento. O espaço que se cria a partir de uma contradição, de um sujeito que fala, mas cujo discurso depende de sua ausência⁶⁵. E, assim, é o espaço do rizoma, pura contradição, onde “a cegueira é a única possibilidade de visão”, onde um caminho que leva a um determinado lugar em certo momento, pode não levar mais alguns segundos depois.

Outro ponto fundamental do rizoma é que nele se abre um espaço para agenciamentos maquínicos produtores de enunciados. Agenciamentos, porque dissolve-se a dicotomia, não se trata de uma ou duas multiplicidades, de um ou dois tipos de pensamento e de espaço, o arbóreo e o rizomático, mas um único e mesmo agenciamento. Dentro de um rizoma, um lobo são vários lobos, claro que, não ao mesmo tempo, o que configuraria uma massa, mas, falamos aqui de um entre os outros, de um junto com outros, de um no meio de outros, o que configura a matilha. Massa e matilha, qual diferença? Na massa, temos indivíduos iguais, um conjunto, a unicidade, a organização, a emissão de signos, etc. Na matilha, temos a dispersão⁶⁶, principalmente, as metamorfoses qualitativas, as desigualdades, a impossibilidade de uma totalização, as

⁶⁴ Uma observação: Eco não acredita que no rizoma não tenha pontos, pois cada interseção de linhas deveria gerar um ponto. O fato é que Eco parece esquecer que essas linhas são móveis.

⁶⁵ Em *O livro por vir*, Blanchot fala muito desse sujeito que escreve a obra, mas que precisa se sacrificar por ela, precisa se apagar, ser ninguém, para que a obra ressoe nesse lugar vazio. Falar mais dessa contradição. E Foucault, em “O que é um autor” (1969), analisa esse deslocamento da figura do autor ao deixar de encará-lo como aquele que precede o texto para analisar qual lugar ele pode ocupar dentro de um discurso, pois se ele não é mais a figura originária do discurso, que posição lhe resta? Foucault não pergunta mais: como a liberdade e individualidade de um sujeito podem interferir na construção de um discurso? O que pretende fazer é examinar o espaço deixado vago pela desaparecimento do autor a fim de entender o que esse desaparecimento faz aparecer.

⁶⁶ Blanchot também fala de uma dispersão na literatura: “A experiência da literatura é precisamente a prova da dispersão, é a aproximação do que escapa a unidade, experiência do que é sem harmonia, sem consenso e sem direito – o erro e o exterior, o inapreensível e o irregular.” (BLANCHOT. *O livro por vir*, 1984, p. 216.)

linhas de desterritorialização, o risco, etc. E o que nos interessa aqui é a produção de enunciados dessa matilha, desses devires-lobo, pois é onde a voz do autor se distancia de si mesmo para ecoar a de outros.

O nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio.⁶⁷

Esse excerto muito se assemelha ao discurso de Blanchot, e, principalmente, de Foucault sobre o autor, pois ambos encaram a figura do autor como uma despersonalização devido à multiplicidade de vozes que o atravessa. E é partindo dessa despersonalização que vemos se inaugurar um outro tipo de espaço na literatura, um espaço que não só é multiplicidade, mas que também exige a figura de um autor despersonalizado e multiplicado.

Três contos

“O Aleph”

A obra borgeana pode ser interpretada, portanto, como a reduplicação da imagem por ele mesmo criada, a do Aleph, que apresenta como traço significativo a compreensão irônica do cosmos como totalidade, por meio da operação redutora desse espaço. A esfera luminosa que dá nome ao conto “O Aleph”, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma, é o ponto de encontro do imaginário, eterno e fugaz do infinito.

Eneida Maria de Souza

“O Aleph”⁶⁸ é uma narrativa autodiegética, isto é, o narrador é o principal personagem, cujo nome é Borges. O narrador conta que, depois da morte de Beatriz Viterbo, em 30 de abril de 1929, ele passara a ir a casa dela todos os anos seguintes; a

⁶⁷ DELEUZE e GUATTARI. *Mil platôs*, vol. I, 2006, p.51.

⁶⁸ Encontra-se no livro de mesmo nome publicado em 1949. Está no volume I da versão brasileira das *Obras completas* publicadas em 1999.

visita era rápida nos primeiros anos, mas com o passar do tempo foi se prolongando, e a conversa com Carlos Argentino Daneri, primo de Beatriz, se intensificando. A conversa girava muito em torno da literatura, Daneri contava de seus poemas, explicava-os, e ainda revelava suas idéias para os próximos poemas, como um que estava fazendo que estendia até o infinito as possibilidades da cacofonia e do caos. Depois de alguns anos, o pretexto da data foi se perdendo, e eles passaram a se encontrar fortuitamente. Um dia, Daneri ligou para Borges, o personagem-narrador, para falar da demolição de sua casa da Rua Guaray por Zunino e Zungri com o pretexto de ampliar a confeitaria. Daneri estava muito perturbado e preocupado, pois precisava dessa casa para terminar seu poema infinito. E ali havia o Aleph.

A seguir, a transcrição do que foi visto no Aleph.

Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio da rua Soler as mesmas lajotas que há trinta anos, vi no vestibulo de uma casa em Fray Bentos, vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia, vi em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o altivo corpo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes existira uma árvore, vi uma chácara de Adrogué, um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, a de Philemon Holland, vi ao mesmo tempo, cada letra de cada página (em pequeno, eu costumava maravilhar-me com o fato de que as letras de um livro fechado não se misturassem e se perdessem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneo, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu dormitório sem ninguém, vi num gabinete de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos que o multiplicam indefinidamente, vi cavalos de crinas redemoinhadas numa praia do mar Cáspio, na aurora, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrina de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de uma estufa, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que existem na terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, inacreditáveis, precisas, que Beatriz dirigira a Carlos Argentino, vi um adorado monumento em La Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente fora Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos

havia visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo.⁶⁹

O Aleph é um ponto do espaço que contém todos os outros, “é o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos.”⁷⁰ Nele está condensada uma multiplicidade de imagens, lugares, objetos e cenas que se apresentam de forma simultânea, e não sucessiva. A série que constrói seu espaço não é, pois, hierárquica, já que não há relação de superioridade ou inferioridade entre os elementos numerados. Outro ponto importante dessa série é sua dimensão paratática que configura seu caráter simultâneo e não sucessivo. Os elementos descritos não são intercalados pela conjunção *e*, mas por vírgulas que, longe de apontar para uma adição, revelam uma justaposição. Justapor dois espaços é colocá-lo um ao lado do outro, simultaneamente, o que difere da superposição ou sobreposição que é apagar uma realidade ou objeto para que o outro apareça. Mas como colocar uma imagem ao lado da outra, isto é, todas as imagens do mundo em um único ponto?

A enumeração das visões no Aleph não apresenta nenhuma sucessividade em termos de imagens, visto que não há nenhuma relação de continuidade entre elas. Uma imagem não revela nada da próxima, nem é causa ou efeito de uma anterior. O narrador diz ter visto todos os pontos do universo dentro de uma pequena esfera furta-cor de brilho intolerável.

É interessante notar que é o espaço da esfera que é capaz de encerrar todo o universo. Blanchot também fala desse espaço da esfera e de seu incessantemente movimento entre fim e começo, e assemelha-o, a partir de Proust, ao espaço da obra, por esta “conter ao mesmo tempo todos os poderes da duração, que devia também ser apenas o movimento da obra para si própria e a busca autêntica de sua origem, que devia, finalmente, ser o lugar do imaginário.”⁷¹

A descrição das imagens vistas no Aleph é uma série parcial de um conjunto infinito, que vagueia entre o geral e o particular, o interior e o exterior, o concreto e o subjetivo, a aurora e a tarde, o conteúdo de uma gaveta e um câncer no peito, um

⁶⁹ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 695-696.

⁷⁰ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 693.

⁷¹ BLANCHOT. *O livro por vir*, 1984, p. 29.

baralho espanhol e a engrenagem do amor. A ordem parece aleatória, mas carrega muita subjetividade e singularidade.⁷²

Na introdução de *As palavras e as coisas*, Foucault discorre sobre a série de animais da enciclopédia chinesa borgiana⁷³ e afirma que é o espaço de vizinhança das imagens que se encontra arruinado, que a seqüência delas só se faz possível na linguagem. Não podemos pensar dessa forma a respeito do Aleph, afinal, como apresentar todas essas imagens que não se sucedem nem se sobrepõem em um pequeno ponto no espaço? Ainda que o narrador tenha dito que a linguagem é sucessiva, e talvez seja, apenas, pelo fato de ser constituída de uma palavra após a outra; o que ela enuncia pode ser de outra ordem, a da simultaneidade e a da justaposição.

A justaposição de imagens só é possível onde não há mais o chão, onde o espaço é abismo sem fundo, sem solo. E, por isso, desconcerta tanto quem o viu, ou melhor, quem conseguiu fazer disso experiência, pois é notável a diferença de impressão entre o narrador-personagem e Carlos Daneri. O narrador-personagem viu o impossível, a noite e o dia contemporaneamente, todos os espelhos do planeta, e nenhum o refletiu, viu a duplicação do Aleph, o Aleph dentro do Aleph. Já Daneri não viu uma profusão de imagens simultâneas, mas a possibilidade de escrever um poema sobre o infinito.⁷⁴ É notável a diferença entre as reações de um e de outro. Enquanto que Borges, o narrador-personagem, ficou atordoado depois daquela experiência, não quis

⁷² Flora Sussekind também chama atenção para a questão serial em Borges no intuito de intensificar “uma autoconsciência material, ao lado de uma orientação múltipla, tanto direcionada para o mundo da épica e dos catálogos homéricos dantescos, quanto para a série enquanto forma artística privilegiada na produção moderna, quanto para a serialização industrial propriamente dita.” (SUSSEKIND. *A voz e a série*, 2005, p. 119.) O recurso da série em “O Aleph” aparece algumas vezes durante todo o conto, por exemplo, a enumeração das fotografias de Beatriz, a exposição de apetrechos reguladores que dispõem o homem moderno e a seqüência de lugares já anotados por Daneri em sua profusa ambição de versificar a Terra. O narrador ainda fala de outra série, a primeira que aparece no texto que trata de uma série infinita de mudanças ocorridas na cidade que Beatriz não poderá mais ver, por exemplo, a mudança de anúncios dos painéis de ferro da praça Constitución. Todas essas séries apontam, de certa forma, para uma paisagem técnica de que supõe Sussekind nos textos de Borges, uma figuração do mundo moderno que se apresenta a partir das várias mudanças na cidade, das fotografias ou dos meios de comunicação e apetrechos do homem moderno. Até o motivo pelo qual a casa da rua Guaray de Daneri será demolida alude ao desenvolvimento da cidade que provoca o desaparecimento das casas em função do comércio e da substituição delas por edifícios. Essas figurações do mundo moderno não aparecem no conto amistosamente, mas de modo conflituoso. O narrador não se conforma com a mudança da cidade, nem as fotos de Beatriz suavizam sua saudade, os apetrechos regulam muito mais que ajudam o homem moderno, e até o telefone provoca irritações quando reproduz as coléricas queixas de Daneri.

⁷³ Retomaremos essa enciclopédia mais adiante.

⁷⁴ Poderíamos esboçar uma comparação entre a figura de Daneri e o homem de que fala Benjamin que visita a cidade comprando-a, que vê as coisas pela sua utilidade. A relação que Daneri constrói com o Aleph é a mesma que esse sujeito tem com a cidade, não passa pela questão da experiência. Agamben já disse que para destruição da experiência não é necessário que haja uma catástrofe, pois a existência cotidiana dentro de uma cidade é perfeitamente suficiente.

conversar com Daneri sobre, saiu à rua e parecia reconhecer todos que passavam, seu temor era não conseguir esquecer tudo que vira, e precisava esquecer para continuar a ver e a se surpreender; já Daneri não mostrou nenhuma perturbação, nenhum estranhamento, via o Aleph apenas como matéria-prima para seus escritos.⁷⁵

Uma outra característica muito importante do texto borgiano é a criação de artifícios sobre a autoria de um texto. Borges tenta confundir o leitor quando nomeia o narrador com o seu próprio nome (e cerca o texto de referências e datas reais), quando faz o mesmo com o nome do escritor argentino Bioy Casares, quando põe em dúvida a autoria de algum texto, ou mesmo desconhece etc.

Diferente de outros contos em que Borges anuncia de antemão a veracidade da história que irá contar, por exemplo, em “O Livro de Areia”, ou quando comunica que o relato não será fiel, pois a memória não o é, ou porque faltam algumas páginas, ou algumas informações etc, nesse conto, o autor, além de dar seu nome para o narrador-personagem, ainda mescla dados reais e fictícios, quem sabe se para favorecer ou embarçar a entrada do leitor no espaço imaginário? Podemos afirmar que, com esse gesto, Borges problematiza não só a interferência entre espaço literário e espaço real, linguagem literária e linguagem comum, como também discute a figura do autor nesse espaço criado.

Trazer o espaço real ou a linguagem real para o espaço ou linguagem literária é, segundo Foucault, repetir o gesto de um artista cubista, Braque ou Picasso, por exemplo, que cola um papel em um quadro, cuja função não é lembrar-nos do real, não é produzir um efeito de veracidade, ao contrário, o papel está ali para romper o espaço do quadro. O mesmo acontece na literatura, um espaço rompe o outro, assim como, uma linguagem rompe a outra. Rompe no sentido de desestabilizar, de fazer tremer seu funcionamento, de provocar interferências, de dispersar.

Esse é sentido da linguagem e do espaço para Blanchot e Foucault. A linguagem literária para ambos precisa tornar instável o que era fixo e estável, precisa instaurar o ambíguo e o contraditório, precisa anunciar a morte do real para deixar de

⁷⁵ Em “O ovo de cristal” (1899), de H. G. Wells, conto que influenciou a escrita do Aleph, há, em certa medida, a mesma idéia surpreendente revelada no interior de um objeto, o ovo de cristal, que ao invés de refratar e propagar a luz, é no seu interior que se ilumina, de onde é possível ver imagens de outro mundo. E há também dois personagens que o observam diferentemente: O Sr. Cave, o dono do objeto, quem revela maior perturbação toda vez que o fita, e o Sr. Wace que se mostra muito curioso a respeito, mas sem perturbação alguma, dedica-se a passar o tempo a anotar o que vê a fim de entender seu funcionamento.

representar e passar simplesmente a apresentar. Se espaço é linguagem, essas características também o definem.

Essa interdependência entre espaço e linguagem apontada por esses pensadores franceses pode ser muito discutida no Aleph, pois o conflito aparece no momento de enunciação da série de imagens vistas simultaneamente através de um ponto no espaço. Vimos que as imagens do Aleph não são intercaladas pela conjunção “e”, isto é, não se trata de uma adição ou de uma superposição, mas de justaposições, de imagens colocadas lado a lado, sem que uma sobreponha-se a outra. Ainda que a linguagem seja construída por elementos sucessivos, uma palavra após a outra, o que ela enuncia pode não ser, e não é. A justaposição de imagens provoca essa instabilidade não só nelas mesmas como também naquele que o vê. É curioso observar que relações foram construídas pelo narrador depois de ter visto o Aleph.

Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces, que ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph).⁷⁶

Lembrar de um pássaro que é todos os pássaros, de uma esfera sem fim que está em todas as partes e de um anjo que olha para todos os lados ao ver o Aleph, é, de certa forma, conferir-lhe uma ubiqüidade. Uma imagem do Aleph seria todas as outras? E quando o narrador viu o Aleph dentro do Aleph, seria um espelhamento, uma reentrância? O espaço do Aleph é capaz de conter a idéia de que uma imagem é todas as imagens e de que uma imagem está em todas as partes ao mesmo tempo que em nenhuma. Esse espaço não se poderia realizar se dependesse do conceito de espaço defendido por Platão, Aristóteles e Leibniz, pois se eles acreditavam que a forma do espaço dependia das coisas nele contidas, como poderiam conceber um espaço de dois ou três centímetros de diâmetro conter todas as imagens do universo? Ou ainda, se lembrarmos da novela de Baricco, como figurar que Novecentos ao se sentar no piano era capaz de tocar todas as músicas da Terra de uma só vez?⁷⁷ E se pensarmos esse espaço como rizoma, segundo Deleuze e Guattari?

⁷⁶ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 695.

⁷⁷ “Depois, começava a roçar as teclas, enquanto eles tocavam ou cantavam, alisava as teclas e pouco a pouco ia virando um soar verdadeiro, e, realmente, saíam do piano – vertical e preto – e eram os sons do

Vimos que o rizoma não possui centro, nem eixo genético ou estrutura profunda, é da ordem da multiplicidade e da heterogeneidade, não comporta o decalque e pode ser conectado a qualquer ponto. O Aleph também não possui centro, eixo ou estrutura. Suas imagens revelam o mundo em sua multiplicidade de forma não representativa e não sucessiva. Por serem formadas pela justaposição, uma imagem pode se ligar a qualquer outra, visto que elas não formam uma seqüência. Assim, podemos dizer que as imagens que compõem o Aleph apresentam características rizomáticas.

Quanto à questão do autor que Borges também problematiza ao fazer confundir a voz do narrador com a sua, ou ao reclamar por um outro papel para o autor diferente daquele dado pelos concursos literários que é lembrar seu nome, no caso de Daneri, podemos inferir que o autor para Borges também é despersonalizado, semelhante ao caracterizado por Blanchot e Foucault.

Poderíamos arriscar esboçar uma diferença quanto ao problema do autor entre Borges e esses pensadores franceses, Blanchot e Foucault. O que inferimos da leitura dos contos de Borges é que se trata muito mais de uma despersonalização que de um desaparecimento. Despersonalizar-se é perder a personalidade, é esquecê-la, é descaracterizar-se, é ser um e outro, é ser todos os homens ao mesmo tempo.⁷⁸ Esse gesto, de ser outro e ser o mesmo, está muito mais presente em seus contos do que a idéia de ser ninguém.

É claro que Blanchot e Foucault, ao tratarem desse problema do autor, também falam em despersonalização, em uma confluência de vozes, mas seus gestos são mais contundentes, afinal eles estão teorizando sobre. Falar em desaparecimento ou morte do autor é, sem dúvida, assumir uma posição muito mais destrutiva e arruinadora do que tratar como despersonalização. Tanto Blanchot quanto Foucault fazem questão de frisar que é vazio o espaço deixado pela morte ou desaparecimento do autor. Eles não falam em autor e leitor, mas em atos de escrita e leitura.⁷⁹

outro mundo. Havia tudo, dentro, todas de uma vez, todas as músicas da Terra. Era de se ficar pasmo.” BARICCO. *Novecentos*, 2000, p.39

⁷⁸ Ver os contos: “Os teólogos”, de *O Aleph*; “A forma da espada”, de *Artifícios*; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de *Ficções*, só para citar alguns.

⁷⁹ “O livro sem autor e sem leitor, não necessariamente fechado, mas sempre em movimento, como poderá afirmar-se segundo o ritmo que o constitui, se não sair de algum modo de si e não encontrar, para corresponder à intimidade móvel que é a sua estrutura, o exterior onde estará em contacto com a sua distância? Necessita de um mediador. É a leitura.” (BLANCHOT. *O livro por vir*, 1984, p. 253.)

Como Borges não teorizou sobre isso, podemos apenas inferir algumas idéias a partir da leitura de seus textos, por exemplo, o fato de eles discutirem a figura do autor e do leitor sem proclamar suas mortes. Podemos ver isso principalmente em dois textos, um ensaio, “Kafka e seus precursores” e um conto, “Pierre Menard, autor de Dom Quixote”. Os dois abordam, sobretudo, a questão do leitor, mas não deixam de tocar também na questão do autor. Se atentarmos para o título, no segundo texto, veremos que o autor é colocado em cheque, pois diz-se de sua existência, mas de sua existência como outro.⁸⁰

Veremos no próximo subcapítulo, que diferentemente desses escritores franceses, Borges autoriza a figura do autor e do leitor, ainda que não seja o leitor que se aproxima da obra a partir de sua individualidade, mas é aquele semelhante ao da Estética da Recepção que é capaz de fazer as obras dialogarem entre si, é capaz de construir um “horizonte de expectativas”.

O que podemos deduzir a respeito dessa questão em “O Aleph” é que nesse conto a figura do autor aparece não somente despersonalizada, mas também desmistificada, visto que autor e narrador dividem o mesmo nome e de algum modo, as mesmas referências⁸¹. O autor, nesse caso, não encarna a figura de um gênio, de um inventor, ou de uma personalidade, pelo contrário, ele se vê em um embate com o próprio ato de narrar, seja porque o manuscrito foi encontrado incompleto, ou em outra língua, ou porque depende da memória que é falha.

⁸⁰ Esses textos serão mais discutidos no próximo subcapítulo.

⁸¹ Isso acontece em vários outros contos, por exemplo: “O outro”, em *O Livro de areia*, “Vinte e cinco de agosto de 1983”, em *A memória de Shakespeare*; “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, em *Ficções*; “O zahir”, em *O Aleph*.

“O Livro de Areia”

Mas se um mundo é um livro, todo o livro é o mundo e desta inocente tautologia resultam conseqüências temíveis.

Maurice Blanchot

Pois como não perder a fé na vida, quando se percebe que é ilusória a única fixidez em que se acreditava: a fixidez dos lugares, dos objetos ali situados. A mobilidade dos lugares rouba nosso último recurso. A que se agarrar, se os lugares, como os tempos e os seres, também são arrastados nessa corrida que só conduz até a morte?

Georges Poulet

O conto⁸² é narrado em primeira pessoa, o que dá-lhe um tom confessional, e o narrador faz questão de afirmar que seu relato é verídico. A narrativa se passa em apenas um espaço, a casa do narrador-personagem, que não é descrita durante todo o relato. Ele recebe a visita de um vendedor de Bíblias, mas que, na verdade, parecia estar obstinado a lhe vender outro livro, o Livro de Areia. O vendedor explica que o livro possui esse nome por não ter principio nem fim, como a areia. Ao ver o livro, o narrador-personagem constata que suas páginas são infinitas e que a seqüência das páginas não se apresenta em concordância com a ordem numeral.

O Livro de Areia é múltiplo, mas não total, constitui-se de um volume encadernado em tecido de formato in-oitavo, i. e., cada folha dobrada três vezes é composta de dezesseis páginas, oito de cada lado, cuja lombada está escrito *Holy Writ*, e abaixo, *Bombay*, e cujas páginas só podem ser vistas uma única vez. Assim é chamado por não ter princípio nem fim, suas páginas parecem brotar do livro ao serem folheadas, e, por isso, nunca se repetem. Apesar de ser infinito, ou talvez porque seja infinito, não é possível dizer que esse livro constitua uma totalidade, porque essa pressupõe unidade, e como o livro tende ao infinito, o total aparece fragmentado e incompleto.

⁸² Encontra-se no livro de mesmo nome publicado em 1975. Está no volume III da versão brasileira das *Obras completas* publicadas em 1999.

O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma é a última. Não sei por que estão numeradas desse modo arbitrário. Talvez para entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número.⁸³

O Livro de Areia permite que a leitura comece ou termine por qualquer página, possibilitando, assim, diversos caminhos de leitura, visto que as seqüências das páginas são sempre refeitas, nunca se repetem, pois são infinitas. Uma pergunta surge: por que Borges escolheu o livro para conter o infinito? Uma alusão ao livro de Mallarmé que disse que o mundo existe para terminar em um livro? Blanchot ao comentar sobre o livro de Mallarmé, diz:

O livro, segundo o manuscrito, é constituído de folhas móveis. (...) O livro é sempre outro, muda, troca-se ao confronto da diversidade das suas partes, e assim se evita o movimento linear - o sentido único - da leitura. Além do mais, o livro, desdobrando-se de novo, dispersando-se e reunindo-se, mostra que não tem qualquer realidade substancial: nunca está aí, incessantemente a desfazer-se enquanto se faz.⁸⁴

As folhas do Livro de Areia também são móveis, o que o faz ser sempre outro. Ele muda sempre que é folheado, não comporta uma leitura linear, pois nele não existe linearidade, não existe ordem fixa de suas páginas. Ele está constantemente sendo desfeito e refeito, dispersando-se e reunindo-se. Mas ele tem realidade substancial, tem tamanho e volume definidos. Ele pode ser manuseado, colocado na estante e até se perder entre tantos outros livros, o que não o impede de desfazer-se enquanto se faz, como é o livro de Mallarmé.

O Livro de Areia é, assim, uma espécie de objeto movente. Se retomássemos a epígrafe de Poulet, poderíamos arriscar repetir o que ele diz sobre o lugar para o objeto. Como não perder o equilíbrio quando descobrimos o caráter móbil de um objeto?⁸⁵ O narrador-personagem não conseguiu ter o Livro de Areia por perto, não só devido à sua infinitude, mas também ao seu caráter móvel. Não se podia afirmar coisa alguma sobre esse livro, pois à medida que se falava dele, ele era outro.

Um livro que é sempre outro parece esquivar-se da figura de um autor e de um leitor. Afinal, quem é o autor de O Livro de Areia? Não sabemos. Na lombada do livro

⁸³ BORGES. *Obras completas*, 1999c, p. 81.

⁸⁴ BLANCHOT. *O livro pro vir*, 1984, p. 254.

⁸⁵ Há, em *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, inúmeras cenas de atrito entre o homem e o objeto. Os objetos, que antes serviam ao homem e apareciam sempre imóveis, passam a ter vontades, sentimentos e chegam até a se rebelar.

está escrito que se trata de uma escritura sagrada (*Holy Writ*), mas e *Bombay*, o que significa? Também não sabemos, mas que importa? Talvez o que importa seja o fato de que esse livro revele não só seu caráter movente, mas também o caráter instável da própria literatura.

Segundo Blanchot, a literatura está sempre por se fazer, o livro está sempre por vir. A partir do momento em que ele se pergunta “Para onde vai a literatura?”, ele também reflete sobre esse ir e vir da literatura, essa sua característica de estar em movimento, pois sua essência é escapar de toda e qualquer determinação, “toda a afirmação que a estabilize ou a realiza: nunca já lá está, está sempre por encontrar ou por reinventar” (como é o Livro de Areia).⁸⁶ Por isso Blanchot afirma que a arte moderna se sustenta com seu próprio movimento, pois a obra nunca está lá no livro, ela não pode se realizar, pois realizar-se é estabilizar-se, é firmar-se. E a obra não se firma, ela está sempre em movimento com o ato da leitura.

A leitura é “o movimento de comunicação pelo qual o livro se comunica a si próprio – a princípio, segundo as diversas trocas físicas que a mobilidade das folhas torna possíveis e necessárias.”⁸⁷ Esse não seria o tipo de leitura permitido pelo Livro de Areia? Sim, pois suas folhas são móveis e permitem diversas ordens de leitura.

No entanto, não podemos esquecer quem é o leitor para Borges. Já vimos que o autor borgiano difere um pouco do mesmo para Blanchot e Foucault. E quanto ao leitor? Poderíamos assemelhá-lo com a figura do leitor para Blanchot? Ou o aproximaríamos com o da Estética da Recepção?

Bom, Blanchot diz que o espaço literário é o espaço da apresentação de um outro mundo construído pela linguagem, “que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela”.⁸⁸ Quando ele diz que a literatura não se dirige a ninguém, ele não está suprimindo o leitor do processo literário, mas dizendo, entre outras coisas, que seu propósito não é esse. Ele admite a importância do leitor nesse processo, tanto que afirma que a obra só se concretiza quando a intimidade de alguém que a escreve alcança a intimidade de alguém que a lê. Mas quem é o leitor para Blanchot? É aquele imaginado pela Estética da Recepção que realiza, e até completa, o sentido da obra, que constrói o “horizonte de expectativas etc? Não. Primeiramente, não. O leitor para Blanchot é aquele que divide a mesma intimidade com o autor que se

⁸⁶ BLANCHOT. *O livro por vir*, 1984, p. 210-211.

⁸⁷ BLANCHOT. *O livro por vir*, 1984, p. 254.

⁸⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, 1987, p. 17.

cria a partir desse outro mundo fundado pela linguagem. Sua idéia de leitor, a partir de Mallarmé, é que se, ninguém fala, ninguém lê, isto é, o leitor é a própria leitura e não aquele que aproxima a obra de sua individualidade fortuita.

Podemos, até certo ponto, aproximar o leitor de Borges do de Blanchot, pois Borges também o apresenta como uma figura despersonalizada, que pode até ter nome, data de nascimento e nacionalidade, mas ao pôr em prática suas leituras, ou seja, ao querer reescrever, não possui individualidade alguma; esse é o caso de Pierre Menard⁸⁹ que, ao reescrever no século XX, o Dom Quixote, do século XVII, produz algumas páginas que coincidem inteiramente com as do original. Isso implica que seu nome, data de nascimento e nacionalidade não exerceram influência no seu modo de ler e escrever. O que as faz diferente, então? Os três séculos que passaram. As palavras podem ser as mesmas, mas o sentido é renovado por novas obras e acontecimentos⁹⁰.

Todavia, também podemos aproximar a atitude de Borges à chamada Estética da Recepção, pois, além de distinguir a função do leitor na literatura, conferindo-lhe um papel primordial, o autor acreditava também na leitura, como um ato criativo. Em um texto curto sobre Kafka, já aqui referido, “Kafka e seus precursores”, Borges aponta para o fato de que “[...] cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro,”⁹¹ isto é, a leitura reescreve, de certa maneira, a obra. Uma obra já escrita pode profetizar o aparecimento de uma seguinte, mas é com o aparecimento dessa futura que aprimoramos nossa leitura da primeira. Borges ainda diz: “Hamlet não é exatamente o Hamlet que Shakespeare concebeu em princípios do século XVII. Hamlet é o Hamlet de Coleridge, de Goethe e de Bradley,”⁹² é o Hamlet de seu leitor.⁹³

⁸⁹ É curioso notar que o título desse conto recupera a figura do autor, mas como um outro.

⁹⁰ Sobre isso, Blanchot diz que Menard duplicou o original, provocando seu apagamento até a origem, e o que se tem agora é a mesma obra numa dupla linguagem. E continua: “Assim o mundo, se pudesse ser exactamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo o começo e todo o fim e tornar-se-ia esse volume esférico, finito e sem limites que todos os homens escrevem e onde estão escritos: já não seria o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita de seus possíveis. (Esta perversão talvez seja o prodigioso, o abominável Aleph.)” BLANCHOT. *O livro por vir*, 1984, p. 105. Se houver mais curiosidade vale a pena ler o que Ricardo Piglia comenta sobre Menard em *A respiração artificial*.

⁹¹ BORGES. *Obras completas*, 1999b, p. 98.

⁹² BORGES. *Obras completas*, 1999d, p. 196.

⁹³ T. S. Eliot em, “Tradição e talento individual”, apesar de concentrar seus comentários acerca da influência que um escritor posterior recebe de seus precedentes, acaba por revelar o impacto causado de uma nova obra na ordem das obras já existentes. Segundo ele, “Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente,

Desse modo, observamos que a figura do leitor que é inferida a partir de seus textos não só se apresenta de forma despersonalizada, como também criativa, isto é, como aquele que é capaz de criar relações entre os textos e até modificá-los.

Outro ponto que pode ser questionado a partir da leitura de “O livro de Areia” é: por que o infinito aflige? A infinitude do espaço prodigioso e abominável do Aleph assombrou quem o viu, assim como o Livro de Areia aterrorizou quem o detinha, e, do mesmo modo, a cidade assombrou Novecentos.

Em “O Aleph”, Borges, o narrador-personagem, depois de ter visto todos os lugares do mundo em apenas um ponto no espaço, temeu não conseguir esquecer o que vira, não ser mais surpreendido, mas, felizmente, depois de algumas noites sem dormir, o esquecimento refez sua memória.⁹⁴

Já Novecentos, ao se deparar com o sem fim da cidade, temeu o inapreensível dela, o fato de não conseguir escolher uma rua, uma casa, uma mulher, uma vida, devido à multiplicidade de seus contornos, de seus caminhos, de seus desvios. Temeu a escolha e a possibilidade do erro.

O narrador do “Livro de Areia” temeu, primeiramente, que o roubassem, depois, que ele não fosse verdadeiramente infinito. Mas o maior medo foi o de possuí-lo, em suas palavras: “[...] compreendi que o livro era monstruoso. [...] Senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade.”⁹⁵ O receio de possuí-lo foi tamanho que precisou se desfazer dele, escondeu-o em sua casa, mas isso não o afastou de sua monstruosidade, então o largou em alguma estante da Biblioteca Nacional.⁹⁶

Será que o Livro de Areia atormentou o narrador-personagem porque carrega consigo a consciência do inapreensível, de que falou Proust? O livro é inapreensível por duas razões, sua infinitude e sua mobilidade. Mover incessantemente até o infinito, isto

alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo.” (ELIOT. *Ensaaios*. 1989, p. 39.)

⁹⁴ Benjamin também fala do esquecimento como agente sobre a memória: “cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós”. ⁹⁴ (BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 37.)

⁹⁵ BORGES. *Obras completas*, 1999c, p.82.

⁹⁶ Talvez, tenha se libertado do livro de areia porque se sentia atado a ele, da mesma forma que sentia o personagem da epígrafe do conto, isto é, do poema de George Herbert, atado a uma corda de areia. É difícil pensar que um corda de areia possa realmente amarrar alguém, mas no poema, ela é a própria cadeia, a lei.

é, esgotar o infinito. Essa seria a tarefa de um leitor do Livro de Areia,⁹⁷ esgotar suas possibilidades de leitura, esgotar as diversas trocas que suas folhas tornam possíveis.

Blanchot, ao comentar sobre a obra de Paul Claudel (1868-1955), diz que o autor tinha horror ao indeterminado, ao impreciso, ao incontrolável, ao desconhecido. Ele desejava que tudo se apresentasse em sua finitude, pois “tudo que é desmedido é destruidor”⁹⁸. No entanto, sabemos que as coisas não precisam ser infinitas para que sejam desmedidas. A infinitude pode ser encontrada mesmo nas coisas finitas, por exemplo, no espaço de um quarto, no de um labirinto, no de um deserto, ou ainda, no de uma linha reta.

“A Biblioteca de Babel”

Devo minha primeira noção do problema do infinito a uma grande lata de biscoitos que deu mistério e vertigem a minha infância. Nos lados desse objeto anormal havia uma cena japonesa; não recordo as crianças ou guerreiros que a compunham, mas sim que em um canto dessa imagem a mesma lata de biscoitos reaparecia com a mesma figura, e nela a mesma figura, e assim (ou ao menos em potencial) infinitamente...

Jorge Luís Borges

Esse fragmento memorável de Borges encontra-se em seus textos cativos reunidos no quarto volume das Obras Completas, de 1999, e data de 1939.⁹⁹ O que nos mostra o fragmento é a concepção de infinito a partir de imagens, uma dentro da outra infinitamente. Não é em vão que o Aleph aparece dentro do Aleph, e a Biblioteca de

⁹⁷ Segundo Blanchot, essa também foi a tarefa de *O Inominável*, de Samuel Beckett. Ver: BLANCHOT. *O livro por vir*, 1984, p. 223-224.

⁹⁸ CLAUDEL *apud* BLANCHOT. *O livro por vir*, 1984, p. 80.

⁹⁹ Antes dos livros *Ficções*, *O Aleph*, e *O Livro de Areia*, onde estão os três contos aqui analisados e onde estão reunidas muitas das suas referências ao infinito.

Babel possui um espelho em seu interior para duplicar a si mesma, ou seja, duplicar o infinito.¹⁰⁰

O conto narra a história de um espaço, a Biblioteca, que é também chamada de universo, devido ao seu caráter total e infinito, que condensa em suas prateleiras tudo o que é possível expressar em todas as línguas, e todas as combinações possíveis dos vinte e cinco símbolos ortográficos (as 23 letras, o espaço, o ponto e a vírgula), isto é,

Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito.¹⁰¹

Há uma nota no final do conto que diz que a vasta Biblioteca é inútil, pois para conter o infinito bastaria que ela possuísse um único volume de formato comum composto por um número infinito de folhas, o que é, logo, refutado pelo simples fato de que um volume assim seria difícil de manusear. Acrescentaríamos o fato de que um único volume não formaria uma Biblioteca, por mais que ele contivesse em si todos os outros volumes.

De modo geral, a biblioteca é considerada como o lugar de arquivamento do saber e da verdade do passado, mas Borges ironiza esse saber ao dizer o que a Biblioteca de Babel guarda: a história do futuro, os livros sobre os livros, “o relato verídico de tua morte”, os livros que não foram escritos, e até os que se perderam. Desse modo, há na Biblioteca tudo o que foi escrito e o que poderia ter sido escrito, tudo o que aconteceu e o que poderia ter acontecido. Ela atenta não somente para a obsessão de um conhecimento total e esgotado, como também para a ilusão de um saber que é dito pela palavra.

A idéia de enciclopédia pode nos ser muito útil para entendermos melhor o espaço dessa Biblioteca, pois ela também almeja esgotar o conhecimento em palavras. Vale notar que não estamos falando aqui da enciclopédia iluminista, pois seu projeto

¹⁰⁰ Ao distinguir utopia e heterotopia, Michel Foucault descreve uma espécie de experiência mista que é o espelho. Segundo ele, o espelho é tanto utópico, na medida em que manifesta ser um lugar sem lugar ao revelar um espaço irreal que é a imagem refletida, como também é heterotópico, na medida em que sua existência é real e produz um efeito retroativo daquela imagem que está sendo refletida.

¹⁰¹ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 519.

racionalista não lhe permitia enfrentar o saber como ele de fato se apresenta: um inextricável labirinto.¹⁰² Assim, tomamos a idéia de enciclopédia dos séculos XVI e XVII, onde se pretendia realmente desenrolar em palavras esse imenso labirinto.

Michel Foucault discorre sobre a enciclopédia desse tempo ao analisar o tipo de pensamento da época. Para o século XVI, conhecer é interpretar. Interpretar os signos que escondem misteriosamente as coisas, isto é, é preciso decifrar esses signos para se chegar às coisas. O gesto de interpretar os signos revela a não conformidade com o ver e o demonstrar, revela a necessidade de se pensar sobre. Como bem sabemos que o pensamento ou a interpretação sobre as coisas é da ordem do infinito, a linguagem do século XVI só poderia encontrar-se entre o texto primeiro e o infinito da interpretação.¹⁰³

Também vemos essa repetição do comentário ou da interpretação na Biblioteca de Babel, visto que ela não contém apenas um catálogo que descreve seu conteúdo, mas milhares deles falsos, isto é, que não se limitam a descrever seu conteúdo apenas. Acrescenta-se ainda o fato de ela possuir o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho e as interpolações de cada livro em todos os livros. Desse modo, a biblioteca que deveria figurar como detentora do saber é o espaço de interpretação desse saber, onde ele é posto à prova infinitamente.

Uma pergunta que levantamos ainda sobre esse tipo de conhecimento do século XVI é sobre sua relação com a verdade. Ao comentar sobre a diferença entre fala e escrita, Foucault observa que somente a escrita detém a verdade. Mas como pode deter a verdade, se conhecer é interpretar? Que tipo de verdade é essa que suporta a magia? Sim, pois, naquele tempo, a magia era inerente ao conhecimento. A resposta para essas perguntas talvez esteja no fato de que o saber era movediço, no sentido de que era construído pela adição de informações, pelo acúmulo infinito de confirmações. Não é em vão que para o século XVI dizia-se que

¹⁰² Visto que a desordem labiríntica “desfiguraria, ou pelo menos aniquilaria de todo uma árvore enciclopédica na qual se quisesse representar”. (D’ALEMBERT *apud* MACIEL. *A vida ao rés-do-chão*, 2007, p. 96.) Lembramos que o formato do conteúdo da Biblioteca não suporta esse conhecimento do tipo arbóreo, mas rizomático, bem com os conteúdos das enciclopédias dos séculos XVI e XVII.

¹⁰³ Entendendo o pensamento do século XVI sob esse modo, nos permite compreender aquela frase de Montaigne tão citada e comentada sob uma outra perspectiva, diferente daquela que a julga como uma crítica aos livros sobre os livros. Quando Montaigne diz que “há mais a fazer interpretando as interpretações que interpretando as coisas; e mais livros sobre os livros que sobre qualquer outro assunto; nós não fazemos mais que nos entreglosar”, ele revela uma característica de seu tempo que é a de se entreglosar em interpretações, a de criar infinitas leituras sobre um mesmo texto.

quando se tem de fazer a história de um animal, inútil e impossível escolher entre o ofício de naturalista e o de compilador: o que é preciso é recolher, numa única e mesma forma do saber, tudo o que foi visto e ouvido, tudo o que foi contado pela natureza ou pelos homens, pela linguagem do mundo, das tradições ou dos poetas.¹⁰⁴

O conhecimento era, desse modo, inesgotável, como eram as enciclopédias dessa época, bem diferente das enciclopédias iluministas. No Iluminismo, onde o racionalismo foi levado à sua forma mais perfeita, amarrava-se o conhecimento às suas arestas mais estreitas pois, se tinham consciência da inapreensibilidade do conhecimento total e se conformavam com isso, recusavam-se a demonstrar essa multiplicidade do conhecimento, construindo, assim, uma enciclopédia que o apresentasse de uma maneira sintética.

Talvez esteja nessa conformação com o inapreensível a diferença entre o conhecimento iluminista e o conhecimento borgiano, pois o autor argentino também busca sob as vias da ficção apreender um conhecimento infinito,¹⁰⁵ como buscavam os enciclopedistas do século XVI e, assim, também o entendia como movente. No entanto, podemos observar pelo menos uma diferença entre eles, o fato de que a linguagem para aquela época não fazia diferença entre o visto e o lido, o observado e o relatado. E pela leitura de vários contos de Borges podemos inferir que essa diferença é muito aparente e, até, muito discutida pelos narradores do conto.

Desse modo, Borges se aproxima das teorias desenvolvidas por Blanchot e Foucault que também observam um distanciamento entre falar e ver. Enquanto Blanchot atenta para a qualidade de infinidade das palavras que podem transgredir o visto, podem ir além dele; Foucault ressalta o fim da interdependência entre a linguagem e o mundo, isto é, a separação entre as palavras e as coisas, entre o visto e o escrito (ou lido). Para Foucault, o olho deve limitar-se a ver e as palavras, por sua vez, a dizer, dizer não mais o que seu discurso é.

Voltando para as diferenças entre aquelas duas enciclopédias, Maria Esther Maciel afirma, em “A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário”, que enquanto a de D’Alembert evitava esgotar o conhecimento a fim de se concentrar no essencial e eliminar os pormenores, as enciclopédias de Giulio Camillo (1480 - 1544), Ulisse Aldrovandi (1522 - 1605) e Athanasius Kircher (1602 - 1680) procuravam abarcar todo

¹⁰⁴ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, 2002, p. 55.

¹⁰⁵ Vemos isso em “Funes, o memorioso” e em “A Biblioteca de Babel”, para citar apenas dois.

o conhecimento construindo-o a partir de critérios de classificação instáveis.¹⁰⁶ O resultado dessa operação cujo método consistia em ser tão intrincado quanto o projeto só poderia ser vertiginoso, como é o efeito da Biblioteca de Babel.¹⁰⁷

Vertiginoso era o conhecimento no século XVI e vertiginoso é o conhecimento para Gadda, Musil e Proust. Qual semelhança e qual diferença, então? Esses três escritores também lidavam com a idéia de infinito ao definir o conhecimento, também desejavam esgotar as possibilidades do conhecer, exaurir as conexões entre as coisas. Se para o século XVI conhecer era interpretar, para Gadda era inserir algo no real, era deformar o real. E não podemos deformar o real ao interpretá-lo? Se construímos a história de um animal compilando tudo que já foi dito a seu respeito, que real alcançamos? Musil e Proust também se utilizam dessa infinidade de informações para construir suas narrativas. Eles não só constroem um saber enciclopédico em seus romances como fazem com que seus espaços narrativos provoquem infinitas dimensões de tempo e de espaço ao desfazerem e refazerem suas estruturas constantemente.

E assim é a estrutura da Biblioteca de Babel. Não é somente a enumeração de seus livros que leva ao infinito e ao múltiplo, mas também suas galerias hexagonais e sua escada em espiral, ou seja, a dimensão mesma do espaço da biblioteca é ilimitado, periódico, e duplicado. De um livro infinito, como o Livro de Areia, passamos aqui para uma biblioteca infinita. O Livro de Areia, ainda que seja infinito, ainda que tenha um número infinito de páginas, não contém tudo que se é possível expressar em todas as línguas, como possui a Biblioteca de Babel, cujo espaço é infinito para conter um número sem fim de livros. A Biblioteca, assim como o Aleph e o Livro de Areia revela uma infinidade que não é totalmente apreensível. O que se viu no Aleph poderá ser logo esquecido, como a página que se abriu pode nunca mais ser vista no Livro de Areia, assim como, os livros da Biblioteca de Babel podem não significar coisa alguma. Ela é total, mas infinita, contém tudo, até o que não foi escrito e o que já foi perdido. Os livros podem não significar nada, podem não ter a resposta para todas as perguntas, mas

¹⁰⁶ Uma conclusão interessante a que chega Maciel nesse texto é uma forte aproximação entre as enciclopédias dos séculos XVI e XVII e as enciclopédias ficcionais criadas por Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Georges Perec e Peter Greenaway.

¹⁰⁷ A infinidade da Biblioteca de Babel não confortou nem conformou seus freqüentadores, pelo contrário, criou uma falsa esperança em cada um deles, que por terem a certeza (um bibliotecário de gênio foi enviado para descobrir a lei fundamental da Biblioteca) de que tudo estava ali escrito, não haveria de haver nenhum problema insolúvel, isto é, tudo estava justificado e explicado naqueles livros que ocupavam a vasta Biblioteca. Todavia, depois de muito procurarem e nada encontrarem, a desesperança os assolou, e decidiram guiar-se pelos sonhos e pelas linhas das mãos.

estão ali, nem que seja para mostrar isso, que a totalidade do conhecimento é inapreensível.¹⁰⁸

Maria Esther Maciel, em *A memória das coisas*, também tece comentários a respeito desse conhecimento que é inesgotável, acrescentando, ainda, sobre a ineficácia dos sistemas de classificação quando pretende abarcá-lo. Em suas palavras: “a insensatez e a ineficácia de toda tentativa de arquivamento ou classificação exaustiva do conhecimento e das coisas do mundo, visto que todo recenseamento tende, em seus limites, a revelar o caráter, do que é naturalmente incontrolável e ilimitado.”¹⁰⁹

O conhecimento total é inapreensível como é ineficaz toda sorte de classificação ou arquivamento desse, pois como classificar algo ilimitado e incontrolado como o conhecimento? Uma classificação desse tipo só revelaria a insensatez de seu propósito e a imprestabilidade de sua tarefa. Assim é a enciclopédia chinesa citada em “O idioma analítico de John Wilkins”¹¹⁰.

Os animais se dividem em: (a) pertencentes ao imperador; (b) embalsamados; (c) amestrados; (d) leitões; (e) sereias; (f) fabulosos; (g) cães soltos; (h) incluídos nesta classificação; (i) que se agitam como loucos; (j) inumeráveis; (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo; (l) etcetera; (m) que acabam de quebrar o vaso; (n) que de longe parecem moscas.¹¹¹

Antes de comentar sobre esse fragmento que fez rir durante anos Michel Foucault e que culminou com a escrita do livro *As palavras e as coisas*, vale a pena comentar o ensaio em que aparece esse fragmento. “O idioma analítico de John Wilkins” é iniciado pela seguinte descoberta: o verbete sobre Wilkins não figura na décima quarta edição da Enciclopédia Britânica, de 1929¹¹². O narrador comenta que essa omissão é justa se a enciclopédia se detivesse, como era o caso dessa edição, em descrever o verbete de modo a contemplar alguns fatos biográficos apenas. No entanto,

¹⁰⁸ Podemos lembrar aqui do gesto de Bouvard e Pecuchet com os livros e o com conhecimento. Suas experiências frustradas comprovam a inviabilidade do conhecimento total. Lembramos ainda de Proteu e de suas artimanhas para tecer esse conhecimento, para esquivar-se dele e para ludibriar a partir dele.

¹⁰⁹ MACIEL. *A memória das coisas*, 2004, p. 14.

¹¹⁰ Este ensaio aparece no livro *Outras inquisições* (1952) e encontra-se no volume II das *Obras completas*.

¹¹¹ BORGES. *Obras completas*, 1999b, p. 94.

¹¹² Segundo Olga Pombo, as enciclopédias da primeira metade do século XX ainda se fundamentavam sob o modelo das enciclopédias iluministas e positivistas, de organização disciplinar sob a estrutura da ordem alfabética contínua e homogênea. A Enciclopédia Britânica só rejeitou essa estrutura a partir de sua décima quinta edição (1973-1974), a qual apareceu organizada por temas e não mais por disciplinas. Outro conto que começa com o fato de que determinado verbete não foi encontrado na Enciclopédia, é “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” que será analisado no próximo capítulo.

tal omissão pode ser condenável se considerasse a importância da obra de Wilkins, um idioma universal em que cada palavra define-se a si mesma, cada letra é significativa, construindo assim um idioma não arbitrário. Mas um idioma não arbitrário não é capaz de se apresentar sem ambigüidades, redundâncias e deficiências. E é isso o que leva o narrador a aproximá-lo dessa enciclopédia chinesa atribuída a Franz Kuhn, intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*.

Os artificios que compõem a classificação dessa enciclopédia são vários: a série de elementos segue a ordem alfabética, no entanto, não há qualquer tipo de ordem que possa agrupá-los, pois um elemento contém todos os outros, o “etcetera” não figura no final da série e suas características não revelam nenhuma unidade. Outro fato curioso é a inserção do tempo na classificação dos animais pela letra (m) “que acabam de quebrar o vaso”. O tempo aparece aqui em atrito com o espaço, provocando uma irrupção no próprio lugar de avizinhamo dos seres.

Sobre essa enciclopédia chinesa, Foucault diz que o problema não está nos elementos em si, mas no espaço onde eles poderiam se justapor. Segundo ele, Borges subtrai o chão onde esses seres poderiam justapor-se, ele arruína o espaço de encontro desses elementos que só podem se encontrar no não-lugar da linguagem, na página do livro que os transcreve.

O não-lugar da linguagem é justamente essa fenda no espaço literário, um abismo para onde a literatura se dirige ao querer dizer de sua impossibilidade, ao falar das coisas na sua ausência, ao voltar sobre si mesma. Agindo desse modo, o que ela constrói é esse espaço impensável que vemos nos contos de Borges, o espaço da memória que se esvai, o espaço do deserto e do labirinto como linhas retas, o espaço insondável do Aleph, o espaço inesgotável do Livro de Areia e o espaço total e infinito da Biblioteca de Babel.

O espaço da linguagem defendido por Foucault assemelha-se ao definido pelo espaço de uma biblioteca, “o lugar onde os livros são todos retomados e consumidos”¹¹³, e onde a linguagem pode desdobrar-se e repetir-se no sistema vertical dos espelhos, pois seus signos não indicam as coisas, mas as palavras em seu ser num movimento de voltar para si incessantemente.

¹¹³ FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, 2001, p. 59.

Foucault ainda fala do espaço da biblioteca como um espaço heterotópico desde que ela deixou de ser o espaço de uma escolha individual, particular e passou a ter como princípio de constituição

(...) a idéia de tudo acumular, a idéia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a idéia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do século XIX.¹¹⁴

O espaço heterotópico tem o poder de justapor em um só lugar real vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis, como também é o espaço da biblioteca onde se tem dois escritores lado a lado sem nenhuma compatibilidade. Borges já dizia que organizar a biblioteca é, de certa forma, fazer crítica literária.

A Biblioteca de Babel é assim um lugar onde os saberes não só dialogam, mas entram em conflito, se contradizem, um lugar de acumulação do tempo e da história. Um lugar de acumulação do que ainda está por vir e do que simplesmente não aconteceu, ou quem sabe ainda acontecerá. Um lugar onde está tudo dito e contradito em todas as línguas, onde as histórias se relacionam e se repetem até o infinito, onde ela é tramada e tecida como faz Proteu e como faz o historiador benjaminiano.

¹¹⁴ FOUCAULT. *Ditos e escritos III*, 2001, p. 419.

Dois

Em busca de um método que seja montagem e desvio

Os fatos graves estão fora do tempo, seja porque neles o passado imediato fica como que separado do futuro, seja porque não parecem consecutivas as partes que o formam.

Jorge Luis Borges

Na imagem dialética o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”.

Walter Benjamin

O primeiro fragmento de Borges acima foi retirado do conto “Emma Zunz”, no qual o autor relata, em poucas páginas, a preparação e a execução do assassinato de Aaron Lowenthal por Emma Zunz depois de saber da morte de seu pai. Emma recebera uma carta, de um companheiro de cela de seu pai, informando que ele havia ingerido, por engano, uma forte dose de veronal¹¹⁵. Nesse dia, Emma recordou diversos fatos, imagens, cenas e pessoas, sobretudo, lembrou que seu pai lhe contara sobre um desfalque no caixa da fábrica cujo culpado era Aaron Lowenthal no dia que fora preso. Ela sabia que “a morte de seu pai era a única coisa que tinha acontecido no mundo e que continuaria sucedendo para sempre.”¹¹⁶ Chorou essa morte e jurou vingá-la. Tramou e imaginou cada passo que executaria para assassinar Aaron Lowenthal. O plano era o seguinte: entregar-se para um homem que não conhecia e que nunca mais veria, chegar ao escritório de Lowenthal, apontar-lhe a arma, forçá-lo a confessar, matá-lo, ligar para a polícia, contar que Lowenthal abusara dela e que, nessas circunstâncias, ela o matara.

A morte do pai e a execução da vingança contra Lowenthal são os acontecimentos graves do conto que “estão fora do tempo”. Podemos interpretar esse “estar fora do tempo” no texto de duas maneiras. Primeiro, depreendemos, a partir da epígrafe, a idéia de que o passado imediato fica separado do futuro, isto é, o fato, quando gravíssimo, não apenas transforma as circunstâncias, mas inaugura uma circunstância completamente nova, de modo que o passado imediato passa a ser um

¹¹⁵ Nome comercial de um sonífero que em altas doses pode levar à morte.

¹¹⁶ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 627.

corpo estranho, pois nossa capacidade de análise é anulada e não nos parece de modo algum resultado de um processo de causa e consequência. Assim, a relação linear entre os tempos perde sentido, justamente porque não notamos qualquer relação coerente entre uma circunstância e outra. E como o tempo, nesse contexto, é pensado dessa forma, eles aconteceriam fora dessa seqüencialidade, ou seja, fora do tempo. Talvez por isso, diante dos fatos graves da nossa vida, sintamos, por vezes, uma sensação de irrealidade, uma incredulidade que nasce justamente da incapacidade momentânea de concatenar os fatos. A outra opção é que os fatos graves acontecem fora do tempo por provocarem sua própria suspensão e por continuarem sucedendo para sempre. É o que diz o narrador sobre a morte do pai de Emma Zunz. A morte de seu pai, como acontecimento e como fato grave, tem a capacidade de suspender qualquer movimento, tarefa ou compromisso, e até qualquer pensamento. A situação é de abismo mesmo, é de não reconhecimento do tempo nem da circunstância.

Como vimos na segunda epígrafe, Walter Benjamin também se vale da idéia de que o acontecido não deixou de se suceder para definir a imagem dialética, uma noção fundamental para se entender seu conceito de história. A imagem dialética¹¹⁷ é aquela que surge do passado repentinamente como um clarão ou brilho fugaz e encontra o presente formando uma “constelação saturada de tensões”. Sua tarefa é imobilizar o aqui-agora, é tornar o presente cognoscível a partir dessa imagem que irrompe do passado. Não se trata de esclarecer o presente olhando para o passado ou vice-versa, mas de quebrar o contínuo da história e suspender o tempo a fim de que a imagem dialética surja nessa imobilidade.

Passado e presente não possuem entre si qualquer relação causal ou consecutiva, não se justificam nem colaboram para alguma compreensão, mas agem sim, um sobre o outro, provocando interferências, choques, destruições.¹¹⁸

¹¹⁷ O termo imagem dialética que apareceu na primeira versão da tese XVII, em *Passagens*, foi substituído pela palavra mônada que, segundo Leibniz, são substâncias simples e infinitas sem qualquer relação umas com as outras, mas que se juntam harmoniosamente. Utilizaremos aqui o termo imagem dialética, pois o pensamento de Benjamin não é só construído por imagens como suas idéias são tomadas pela dialética.

¹¹⁸ Segundo Georg Otte, o fato de a constituição do passado não conter nexos causais com o presente é porque a função do sujeito benjaminiano limita-se apenas a registrar essa imagem. Benjamin questiona a soberania do sujeito iluminista, todavia, não o vê totalmente passivo, pois isso seria transformá-lo em objeto, apenas atribui-lhe uma função mais modesta dentro da história por acreditar numa postura teológica de que o sentido pré-existe ao sujeito. Uma pergunta que pode nos interessar a partir dessas considerações é se esse sujeito da história benjaminiana não é semelhante à figura do autor defendido por Blanchot e Foucault, no capítulo anterior, cujo poder é atenuado devido a circunstâncias exteriores que se apresentam.

Essas interferências, esses cacos do passado que invadem o presente são avassaladores, destroem tudo que tocam, até mesmo os vestígios da própria destruição;¹¹⁹ destruição essa que é necessária para que surja o espaço em branco, o espaço livre para a formação de outro passado, de outra experiência com o passado.

O caráter destrutivo não acomoda o vivido, não guarda os objetos para esquecê-los num sótão¹²⁰, mas exige que eles sejam postos à prova para descobrir se merecem ser destruídos ou não. Decidir se a destruição é necessária significa pôr-se de frente à coisa, enfrentá-la, colocar-se em posição de choque, de embate. E esse é o caráter da imagem dialética, que cria um campo de tensão entre passado e presente a fim de reconstruí-los. Ao propor uma interrupção entre os tempos, a imagem dialética instaura o pensamento e o conhecimento em fragmentos, como sugere Walter Benjamin, que tenciona fundar um método que implique montagem e desvio¹²¹, isto é, montar os fragmentos e desviá-los de seu curso ininterrupto.

Na tese VI, em “Sobre o conceito da história”, Benjamin cita Ranke, o pai do Historicismo, para dizer que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’”, isto é, contar uma história não é enumerar fatos e dados, não é organizar os documentos e comparar os testemunhos em busca de uma similitude a fim de alcançar a verdade dos fatos¹²², mas revolvê-los, como quem cultiva o solo, e encará-los como um pequeno momento individual que tece e cruza as linhas do acontecimento total. Devemos revolvê-los a partir da apropriação de uma reminiscência

¹¹⁹ Eliminar os vestígios da própria destruição é qualidade do “caráter destrutivo” de que fala Walter Benjamin em *Rua de mão única*. Tentaremos aqui aproximá-lo da “imagem dialética”.

¹²⁰ O poema “Inventário”, em *A rosa profunda*, de Jorge Luís Borges, apresenta-se como um tipo de gesto não destrutivo, mas paliativo, pois os objetos, que ocupam o sótão e trazem à tona imagens do passado, estão ali para amenizar o efeito da memória, para provar algum rastro de experiência, para resguardar algo que pode lançar perigo ao presente. (Ver segunda parte deste capítulo.)

¹²¹ É na *Origem do drama barroco alemão*, que Benjamin fala sobre o método como desvio, e nas *Passagens*, sobre um método que é montagem. “Método é caminho indireto, é desvio. [...] Sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas”. (BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, 1984, p. 50.). “Método deste trabalho: montagem literária”. (BENJAMIN. *Passagens*, 2007, p. 502.).

¹²² Isso corresponde à idéia de história tomada pelo Historicismo, que Benjamin condena, principalmente, por não acreditar que se possa conhecer o passado como ele de fato foi, e também, por não julgar o tempo como uma instância vazia e homogênea que é preenchido pelos acontecimentos da história. Não nos delongaremos sobre essa postura Historicista, mas para a compreensão da postura de Benjamin contra essa corrente, faz-se necessário duas considerações levantadas a partir da leitura de Georg Otte que diz que o termo Historicismo, em Benjamin, em geral, possui sentido pejorativo e é usado para designar um pensamento positivista e relativista da história, entretanto, para Konersmann, esse termo chega até a denominar a filosofia da história de Hegel que é adversário direto de Ranke.; outra contradição demonstrada por Otte é o fato de que Benjamin não diferencia a continuidade vazia do Historicismo da continuidade causal do pensamento marxista. Ver: KONERSMANN, Ralf. *Erstarrte Unruhe – Walter Benjamin Begriff der Geschichte*. Frankfurt: Fischer, 1991.

que é capaz de imobilizar o tempo para trazer o passado como citação, para buscar aquela imagem explosiva, fulgurante, que servirá para criar outro futuro, e quem sabe, assim, alcançar a esperança, que surge quando é possível trocar a imagem da porta cerrada por uma imagem da porta estreita pela qual é possível a entrada do Messias.¹²³

Antes de entrar em uma discussão sobre história em Benjamin e Borges, gostaríamos de relatar brevemente as correntes nas quais Benjamin se apóia para a construção de seu pensamento. Já vimos que sua fundamentação não é calcada no Historicismo, o qual ele critica bravamente, mas no marxismo e na teologia (judaica). Como essas duas correntes de pensamento podem interagir harmoniosamente? Bem, primeiro, nenhum conceito em Benjamin pode interagir harmoniosamente com outro, visto que seu pensamento é da ordem da dialética; segundo, Benjamin não as segue fielmente.

Vimos, na nota 8 deste texto, como Benjamin se aproxima e se afasta, ao mesmo tempo, da tradição judaica. Por um lado, há a esperança da volta do Messias, que é a esperança do imprevisível, da reviravolta. Há também, contudo, a busca dessa volta, e não só a conformação de sua espera. Na tese VI, ele diz: “Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo.”¹²⁴ Na tese I, há, também, o fato de que o materialismo precisa da teologia para ganhar a partida de xadrez. Poderíamos citar aqui inúmeros exemplos da influência teológica sobre Benjamin, mas isso nos levaria para outro trabalho. O que vale ainda apontar é que a teologia afasta a idéia marxista de que o sujeito é quem detém o poder para construir ou alterar sua história.¹²⁵

Benjamin também não só criticava a cientificidade do marxismo, pois acreditava na história como lembrança, e não como ciência, mas também no fato de como o pensamento marxista empurrava o acontecimento para o futuro, deixando o presente como um tempo vazio e homogêneo.

¹²³ Sobre essa imagem, articulada no apêndice B das Teses, Michel Löwy aponta que “não se trata de esperar o Messias, como na tradição dominante do judaísmo rabínico, mas de provocar sua volta” (LÖWY, *Walter Benjamin*, aviso de incêndio, 2005, p. 144), pois esperar seria se conformar com o presente, seria deixar o passado para trás, seria não juntar os destroços. E o que Benjamin propõe é justamente a não conformação com esse presente, é uma volta ao passado para fitar a catástrofe, juntar os pedaços, recolher os destroços para mudar o passado e criar a possibilidade de outro futuro.

¹²⁴ BENJAMIN *apud* LÖWY. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio, 2005, p. 65.

¹²⁵ Para aprofundar esse assunto, ver: BOLZ, Norbert W, KONDER, Leandro. “É preciso teologia para pensar o fim da história?”. In: Revista USP 15, 1992, p. 24-37.

O tempo benjaminiano é o tempo “saturado de agoras”, por isso não condiz com a idéia de progresso, nem de desenvolvimento; ele propõe justamente o contrário, o caminho da contra-mão, uma história a contrapelo e um tempo ao revés. Benjamin critica a idéia do tempo pontual, fugidio, e lança o “tempo-de-agora”, que não é homogêneo, nem vazio, e cujo presente não é passagem, mas se mantém imóvel no limiar do tempo como o verdadeiro lugar para a construção da história, ou das possíveis histórias.

A leitura que o filósofo italiano Giorgio Agamben faz do tempo benjaminiano denota que essa capacidade de parar o tempo a cada instante acontece porque o homem sabe que sua pátria original é o prazer¹²⁶, e que não deve apenas interromper o fluxo do tempo, a cronologia, mas possibilitar uma mudança qualitativa dele (*uma cairologia*¹²⁷). Tomar o prazer como estância para pensar o tempo é considerar o indivíduo antes da coletividade, o que difere muito da proposta benjaminiana, que está sempre voltada para o coletivo, para a sociedade.

O problema que Agamben aponta quanto ao tempo e à história é que o homem, por não poder prescindir do tempo - essa idéia também é cara a Borges - não conseguiu acumular uma experiência adequada à sua idéia de história. Assim, a idéia que se tem do tempo é construída por intermédio de imagens espaciais, ou ainda de imagens sucessivas. Desse modo, parece-lhe difícil compreender o tempo múltiplo, bifurcado, descontínuo, interrompido.

Segundo Agamben, a concepção ocidental compreende o tempo como pontual, da ordem do instante, ou ainda fugidio. Entender o tempo como pontual é encará-lo sucessivamente, é compreendê-lo entre um antes e um depois. Nietzsche pensou haver pensado o tempo de outro modo quando instituiu a idéia de processo, mas Agamben, em *Infância e história*, aponta que o tempo como processo não é senão uma simples sucessão de *agoras* conforme o antes e o depois, ou seja, é ainda pontual, mas com uma carga diacrônica. Na verdade, essa concepção de tempo como processo nada mais é que idéia do tempo moderno; tempo esse que está diretamente ligado às idéias de progresso e desenvolvimento, que são os motores da modernidade.

¹²⁶ Tomar o prazer como estância para pensar o tempo é considerar o indivíduo antes da coletividade, o que difere muito da proposta benjaminiana, que está sempre voltada para o coletivo, para a sociedade. Vimos no primeiro capítulo que Benjamin é visto por alguns críticos como antissubjetivista. Contudo, pode se aproximar muito de Borges que trata muito mais do indivíduo que do coletivo.

¹²⁷ Para Agamben, o *cairós*, é aquele que concentra em si os vários tempos e que livra radicalmente o homem da sujeição ao tempo quantificado. (AGAMBEN. *Infância e história*, 2005, p. 125.)

Como contrapartida, Agamben fala de uma experiência essencial, imediata e disponível, que poderia instituir uma nova concepção de tempo instaurada pelo prazer que não se desenrola em um espaço de tempo, mas é a cada instante um tanto de inteiro e completo.¹²⁸ Acreditar nisso é crer em um tempo que não se desenrola sob uma linha de causas e conseqüências. É acreditar que o próximo instante pode ser completamente diferente do anterior, que pode não ter nenhuma relação com seu precedente nem conter vestígios de um instante que virá.

A argumentação de Agamben parte de uma crítica à experiência ocidental do tempo que, por considerá-lo como instante e quantitativo, o compreende como inapreensível, levando, assim, ao fracasso de toda tentativa que possa existir de dominação do tempo. O fato de o homem achar que pode dominá-lo, ou mesmo, de pensar em sua dominação, já caracteriza o tipo de importância que ele atribui ao tempo, e o modo como ele se vê subjugado por ele, pois, se ele anseia dominá-lo, é porque é o tempo quem o domina. E o que Agamben pretende é desfazer essa relação ao propor o tempo qualitativo em que se instaura o prazer, promovendo assim o esquecimento do tempo. O homem deixa de ser aquele que está sempre correndo atrás do tempo para ser aquele que esquece que ele passa, isto é, sua vida não é mais regida por ele, mas por sua história. É na história que o homem encontra sua dimensão original, é nela que ele vive e sente prazer. O gesto, que antes era o de ocupar o tempo, agora é de fazer história.

Dessa forma, observamos que o tempo deixa de encadear os fatos para que eles possam ser relacionados espacialmente, isto é, meio que conduz os fatos da história não é mais o tempo, mas o espaço, o que faz com que eles sejam encarados sob outro prisma, e, assim, montados por outro viés.

Sobre os fatos, Borges diz que eles são apenas pontos de partida para a invenção e o raciocínio¹²⁹, do que Benjamin não discordaria, visto que conhecer

¹²⁸ Borges e Benjamin também compartilham dessa idéia de que cada instante de tempo pode conter toda a história.

¹²⁹ Em “Discurso sobre história”, Paul Valéry diz: “Isso acontece também porque o Passado é algo totalmente mental. Ele é apenas imagens e crenças. Observem que usamos uma espécie de processo contraditório para imaginar as diversas figuras das diferentes épocas: por um lado, precisamos da liberdade da nossa faculdade de simular, de viver outras vidas além da nossa, por outro lado, é preciso impedir essa liberdade para leva-se em conta os documentos, e nós nos obrigamos a ordenar, a organizar o que aconteceu através de nossas forças e de nossas formas de pensamento e de atenção, que são coisas essencialmente atuais. Observem isso em vocês mesmos: todas as vezes em que a história se apodera de vocês, em que pensam historicamente, em que se deixam seduzir para reviver a aventura humana de alguma época passada, o interesse de vocês é totalmente sustentado pelo sentimento de que as coisas poderiam ter sido completamente diferentes, poderiam ter acontecido de outra forma. A todo momento, vocês supõem um outro *momento seguinte* que não aquele que aconteceu: a todo presente imaginário em

historicamente uma época não é saber de seus acontecimentos, nem saber dispô-los em ordem cronológica, mas, sim, encará-los como um feixe, ou para usar um termo benjaminiano, uma constelação, cujos fatos reunidos sobre outro modo de operação, que não o temporal (a cronologia), possa emanar outra configuração mais espacial e relacional, permitindo assim o método da montagem.

Montar os fatos, os acontecimentos, significa relacioná-los, aproximá-los de outro modo, deixando transparecer características que antes não eram vistas por serem ignoradas, desprezadas. Ao fazer uso desse processo de montagem, Benjamin instaura o desvio, o desvio de um curso temporal, o desvio de relações por justificações e o próprio desvio de meta, de objetivo, que, segundo a História tradicional, é a busca da Verdade. Estabelecer o desvio como método é incitar o ir e vir, é voltar ao fato, revê-lo, desconstruí-lo para formá-lo de novo.

É desviando o curso da história que Benjamin concede a possibilidade de trazer o passado como citação e, assim, fazer uso da técnica de montagem para criar a outra história. Benjamin sugere essa idéia na tese III, ao propor que cada instante vivido volte como citação na ordem do dia do Juízo Final.¹³⁰ Trazer o passado como citação é provocar não somente o seu retorno, mas um embate entre ele e o presente ao interromper o fluxo.¹³¹

Mas o que é uma citação? *Citare* em latim é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação.¹³² Colocar um texto em movimento com outro é fazê-los interagir, dialogar. O fluxo de uma leitura já não é da ordem da linearidade, como diz Compagnon, o leitor tem a liberdade de parar em qualquer momento e voltar, recortar,

que se colocam, imaginam, um outro futuro que não aquele que se realizou.” (VALÉRY. *Variedades*, 2007, p. 113-114.)

¹³⁰ Nesse contexto, parece que Benjamin acredita em Juízo Final, mas talvez seja apenas uma forma de não prescindir de nenhum ato passado, pois, como ele diz no começo da tese 3 sobre o cronista é que, para ele, nada do que aconteceu pode ser dado como perdido para a história. Outro fator importante que nos faz acreditar que ele não concorda com essa idéia do Juízo Final é que no convoluto N das *Passagens*, Benjamin cita uma carta de Horkheimer sobre o inacabamento da história: “A afirmação do inacabamento é idealista se nela não está contido o acabamento. A injustiça passada aconteceu e está consumada, acabada. As vítimas de assassinato foram assassinadas de fato... Se levarmos o inacabamento a sério, teremos que acreditar no Juízo final.” (HORKHEIMER *apud* BENJAMIN. *Passagens*, 2007, p. 513 [N 8, 1])

¹³¹ Poderíamos pensar na *madeleine* proustiana como um tipo de episódio que traz o passado como citação, que estabelece uma ligação entre o passado e o presente não de forma linear, mas multifacetada. O gosto de um pedaço de *madeleine* amolecido por uma colherada do chá, fez o narrador-personagem voltar a tantas lembranças abandonadas fora da memória. “[...] tudo isso que toma forma e solidez saiu da minha taça de chá.” (PROUST. *No caminho de Swan*, 1982, p.33.)

¹³² Sobre a citação ver: COMPAGNON. *O trabalho da citação*, 1996. Sobre a citação em Walter Benjamin, ver: Otte. “Rememoração e citação” e “A proposta de Benjamin”. In: *Linha, choque e mônada*, 1994. (tese)

saltar qualquer trecho. É interromper o fluxo da leitura para deixar outra voz falar, para retomar uma questão já tratada por outro autor. Assim, a citação na história é trazer o passado para o presente, é mover um tempo ao outro. Não é isso o que faz o historiador benjaminiano, colocar a história em movimento ao analisar os fatos espacialmente, ao montá-los à sua maneira, ao propor uma nova ordem de interação entre eles?

Podemos pensar ainda que o aparecimento da imagem dialética pode ser comparada ao da citação, na medida em que as duas, como fragmento, trazem embutidas nelas mesmas o todo do acontecido, bem como pelo fato de que também provocam a suspensão do tempo a partir da interrupção do fluxo.

Outra consequência importante desse desvio é que, ao interromper o curso da história, suspende-se o tempo, e com ele, a questão do progresso tomada como eixo para a construção da história. Com esse gesto, Benjamin propõe o caminho da contra-mão, uma história a contrapelo e um tempo ao revés. História essa que como não é calcada na idéia de progresso, não flui em um tempo homogêneo ou vazio sob o princípio da causalidade, como se os acontecimentos se justificassem ou pudessem se desenrolar sem obstáculos.

Na tese XV, Benjamin reflete sobre essa vontade de parar o tempo, durante a Revolução de Julho de 1830, como uma tentativa de deter a marcha triunfal dos vencedores, gesto inspirado em Josué que, segundo o Velho Testamento, suspendeu o movimento do sol para garantir o tempo necessário à sua vitória:

Chegado o anoitecer do primeiro dia de luta, ocorreu que em vários pontos de Paris, ao mesmo tempo e sem prévio acerto, dispararam-se tiros contra os relógios das torres. Uma testemunha ocular, que, talvez, devesse à rima a sua intuição divinatória, escreveu então:

Quem poderia imaginar! Dizem que irritados contra a hora
Novos Josués, ao pé de cada torre
Atiraram nos relógios para parar o dia¹³³

O primeiro dia de luta que marcou o início da Revolução de Julho perpetuou essa data ao inseri-la no calendário. O calendário tem a função de lembrar o passado, de marcar um acontecimento e de propagar sua extensão, por isso, segundo Benjamin, é o tempo histórico, humano, carregado de memória e atualidade, diferente do tempo dos

¹³³ BENJAMIN *apud* LÖWY. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, 2005, p. 123. Sobre essa tese é discutida, nesse livro de Löwy, a diferença que Benjamin aponta entre o tempo histórico e o tempo dos relógios, o tempo revolucionário e o tempo mecânico.

relógios puramente mecânico, vazio, automático e quantitativo. Todavia, esse tempo vivido do calendário ainda pode ser distinguido de outro tempo, que é o vivido pelo jogo, conforme Agamben, pois enquanto o primeiro sugere o tempo detido ao fixar a data de um acontecimento e fundar o calendário, o segundo, por sua vez, provoca o tempo corrido, ocasionando, assim, a destruição do calendário pelo esquecimento da data.

Parar o tempo e acelerá-lo, que implicações esses gestos trazem para a história? E para o espaço da história? E, mais importante, para a narrativa literária? Benjamin diz que parar o tempo é preencher seu espaço vazio; é voltar ao passado e enfrentar a ruína que se acumula com o decorrer do tempo; é interromper o contínuo da história para propor outra, um desvio; é possibilitar a montagem dos cacos, dos ecos do passado no presente; é ser tocado por um sopro de ar já respirado; é transformar cada momento vivido em uma citação à ordem do dia.

Acreditamos que esses dois tipos de enfrentamento com o tempo, pará-lo e acelerá-lo, podem ser capazes de nos levar a um novo tipo de experiência com ele, diferente daquela refletida por toda concepção fundamental do ocidente, segundo Agamben, que se baseia em uma tentativa sempre fracassada de dominá-lo. Desse modo, propomos uma concepção do tempo que não se fundamente nessa tentativa de dominá-lo, mas aceite a possibilidade de pará-lo ou acelerá-lo.

Borges também nos dá um exemplo de quem conseguiu parar o tempo. Hladik, personagem de “O milagre secreto”, pediu a Deus para que lhe concedesse um ano a fim de terminar um poema circular sobre um drama que não se desenrola por estar sempre dando voltas sobre si mesmo.¹³⁴

Explicando melhor o conto, visto que nos será muito importante no decorrer deste trabalho, ele narra a história de Jaromir Hladik, escritor, autor de uma tragédia inconclusa chamada *Os inimigos*, que é preso e condenado à morte. Em sua última noite, pede a Deus que lhe conceda mais um ano a fim de terminar esse poema, o que lhe é concedido em sonho. No dia seguinte, dois soldados entram em sua cela e lhe ordenam que os acompanhe; levam-no, então, para o local combinado e lhe dão um cigarro para que espere melhor seu desfecho que será às nove horas da manhã. No

¹³⁴ Segundo Foucault, esse é um drama no qual tudo se repete, pois Hladik escreve o que ninguém poderá ler, nem mesmo Deus, “o grande labirinto invisível da repetição, da linguagem que se desdobra e se faz espelho de si mesma.” (FOUCAULT; *Ditos e escritos III*, 2001, p. 49.) Há, também, outro conto de Borges que retoma essa questão circular chamado, “As ruínas circulares”.

tempo certo, o pelotão forma-se, e o sargento brada a ordem final. Nesse momento, o universo físico cessa. Hladik imagina que está no inferno ou que está morto, pois não acredita que o tempo pudesse ter sido detido. Mas Deus elaborara para ele “um milagre secreto: matá-lo-ia o chumbo alemão, na hora determinada, mas em sua mente um ano transcorria entre a ordem e a execução.”¹³⁵ Nesse conto, um ano se passou do modo como dois minutos se passaram, o tempo que demorou para que se apagasse a fumaça de seu cigarro. Um dos tempos deteve-se, enquanto o outro transcorreu para que Hladik terminasse sua obra. Ao terminar, foi derrubado pelo quádruplo disparo. Os tempos eram dissonantes, e o espaço? Que tipo de espaço suporta tempos destoantes? Espaços também dissonantes? Ali também se justapunham dois espaços, o da morte e o da escrita, um como limite do outro.¹³⁶

Que espaço abarcaria essa suspensão do tempo? E sua aceleração? Todavia, essa pergunta pressupõe que consideramos o tempo como algo contido no espaço. Reconsiderando-a, teríamos: Que espaço acompanharia uma suspensão/aceleração do tempo? É possível pensar em uma suspensão/aceleração do espaço também? Que implicações surgiriam se detivéssemos ou acelerássemos o espaço? E se pensássemos o tempo como uma série de espaços estabilizados, como fez Bachelard, temporalizaríamos o espaço, ou espacializaríamos o tempo?

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer suspender o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.¹³⁷

Em “O milagre secreto”, um milagre, que não deixa de ser um fato grave, provocou a interrupção do tempo; em “Emma Zunz”, os fatos graves não pararam nunca de suceder no presente; e a imagem dialética, em seu lugar, é capaz de tanto provocar uma interrupção no tempo, como prolongar o acontecido e fazer o passado irromper no presente. Desse modo, podemos observar que os fatos graves parecem ocupar o limiar entre realidade e irreabilidade, verossimilhança e inverossimilhança. No caso de “Emma

¹³⁵ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 567-572.

¹³⁶ Esse ponto nos poderia fazer voltar para uma questão já trabalhada no primeiro capítulo a partir do pensamento de Blanchot, entre a escrita e a morte. Todavia, optamos por deixar isso de lado a fim de conduzirmos outras questões mais importantes para o que está sendo tratado neste capítulo.

¹³⁷ BACHELARD. *A poética do espaço*, 2003, p. 29.

Zunz”, a morte súbita de seu pai revelou o caráter não consecutivo do tempo e a não causalidade entre suas partes, pois como compreender uma morte inesperada?¹³⁸ Como acreditar no que de fato aconteceu? Uma pergunta essencial feita pelo narrador é, na verdade, como tornar verossímil a realidade?¹³⁹

Walter Benjamin também perguntaria: como tornar verossímil a realidade de uma experiência pela guerra na faixa de trincheira ou no campo de concentração, visto que, segundo ele, ninguém deseja falar sobre os acontecimentos graves, pois o homem voltou mudo do campo de batalha, mudo de experiências comunicáveis.¹⁴⁰

Desviar o tempo para montar a outra história: esse é o método benjaminiano, o qual não difere da maneira como Borges constrói seus contos, como observamos, e não difere também das astúcias de Proteu, como veremos no tópico seguinte. A figura de Proteu nos leva a pensar em mais duas categorias importantes para a construção da história, a memória e o esquecimento.

Memória e esquecimento: por outras histórias

Os fatos posteriores deformaram até o inextrincável a lembrança de nossas primeiras jornadas.

No tempo real, na história, toda vez que um homem se encontra perante diversas alternativas, opta por uma e elimina e perde as outras; não é assim no tempo ambíguo da arte, que se assemelha ao da esperança e do esquecimento. Hamlet, em tal tempo, é são da cabeça e

¹³⁸ Podemos ainda lembrar de Novecentos quando ele resolveu descer do navio: “Não dá pra entender. É uma daquelas coisas que é melhor nem pensar, ou se fica maluco. Quando cai um quadro. Quando você acorda, uma manhã, e não a ama mais. Quando abre um jornal e lê estourou a guerra, quando vê um trem e pensa devo ir embora daqui. Quando você se olha ao espelho e percebe que está velho. Quando, no meio do oceano, Novecentos levantou o olhar do prato e me disse: Em Nova York, dentro de três dias, eu descerei deste navio.” ¹³⁸ BARICCO, *Novecentos*, 2000, p. 51.

¹³⁹ “Narrar com alguma realidade os fatos dessa tarde seja difícil e talvez improcedente. Um atributo do infernal é a irrealidade, um atributo que parece diminuir seus terrores e que talvez os agrave. Como tornar verossímil uma ação na qual quase não acreditou quem a executava, como recuperar esse breve caos que hoje a memória de Emma repudia e confunde?” BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 629. Em “Quando a ficção vive na ficção”, Borges discute a cena de Hamlet na qual se ergue um palco dentro de um palco. Ele comenta que De Quincey, em um artigo de 1840 “observa que o maciço estilo exagerado dessa peça menor faz com que o drama geral que a inclui pareça, por contraste, mais verdadeiro. Eu [Borges] acrescentaria que seu propósito essencial é o posto: fazer com que a realidade pareça-nos irreal.” BORGES. *Obras completas*, 1999d, p. 505.

¹⁴⁰ O homem voltou mudo, ainda que, ela [a guerra] tenha se transformado em cem mil páginas impressas, disse Nietzsche, em *A segunda consideração intempestiva*, e, depois, Benjamin, em “Experiência e pobreza” e em “O narrador”.

é doido. Nas trevas da torre da Fome, Ugolino devora e não devora os corpos dos filhos amados, e esta imprecisão ondulante, esta incerteza é a estranha matéria de que ele é feito. Assim, em duas agonias possíveis, foi sonhado por Dante, e assim o sonham as gerações vindouras.

Jorge Luis Borges

Em *A rosa profunda* (1975), de Jorge Luis Borges, há dois poemas sobre Proteu, “Proteu” e “A outra versão de Proteu”, em que Borges parece novamente aludir a esse tempo próximo ao da esperança e do esquecimento. Proteu tenta se livrar do fardo de saber o futuro, ocultando o que sabe e contando outra história. É sabido da angústia daqueles que conhecem o futuro, e o quanto esses profetas tentam esconder o que sabem, porque conhecê-lo é retirar dele qualquer outro possível, quaisquer outras possibilidades, ou ainda, sucumbir aos diversos caminhos traçados a partir de diferentes escolhas a um único destino.

Não é difícil lembrar o cego Tirésias que escondeu o quanto pôde a verdade de Édipo, em *Édipo-rei*, e a força do seu destino traçado não cedeu à possibilidade de outro caminho, porque aquele era um tempo em que se vivia sob a sombra dos oráculos, em que não era possível construir a outra história ou mesmo fugir da mesma.

E Borges confere ao Proteu a outra possibilidade ao dizer que ele “preferia ocultar o que sabia / e entretecer uns oráculos díspares”¹⁴¹, porque sabe-se também que “a memória definha”. A Proteu não é dado o conhecimento apenas do futuro, mas do passado e do presente, o que lhe possibilita a tessitura da trama. E Borges também tece quando dedica a Proteu dois poemas, como se Proteu contasse duas histórias, ou se a história de Proteu comportasse duas versões.

Proteu

Antes que os remeiros de Odisseu
Fatigassem os mares cor de vinho,
As inapreensíveis formas adivinho
Daquele deus cujo nome foi Proteu.
Um pastor dos rebanhos desses mares
Que possuía o dom da profecia

¹⁴¹ BORGES. *Obras completas*, 1999c, p. 109.

preferia ocultar o que sabia
e entretecer uns oráculos dispares.
Urgido pela gente, assumia
A forma de um leão, de uma fogueira
Ou de árvore que ensombra a ribeira
Ou de água que na água se perdia.
Com Proteu, o egípcio, não te assombres,
tu, que é um e ao mesmo tempo muitos homens.

Outra versão de Proteu

Habitante de areias receosas,
Meio deus, meio fera marinha,
Ignorou a memória que, definha
Sobre o ontem e as perdidas coisas.
Outro tormento padeceu Proteu
Não menos cruel, saber o que encerra
O futuro: uma porta que se cessa
Para sempre o troiano e o aqueu.
Capturado, tomava a inapreensível
Forma do furacão ou da fogueira
Ou do tigre de ouro ou da pantera
Ou de água que na água é invisível.
Tu também estás feito de inconstantes
Ontens e amanhã. No entanto, antes...¹⁴²

Em “Proteu”, a primeira imagem construída é a dos remeiros de Odisseu diante das inapreensíveis formas deste, que “urgido pela gente, assumia / a forma de um leão, de uma fogueira / ou de árvore que ensombra a ribeira / ou de água que na água se perdia”. Proteu é pano sem fundo, pois figura a imagem do inapreensível a fim de não revelar o que sabe, que pra ele era um tormento como diz o segundo poema, “outro tormento padeceu Proteu / não menos cruel, saber o que encerra / o futuro: uma porta que se cessa / para sempre o troiano e o aqueu”. O futuro como uma porta cerrada é um futuro sem possibilidades, sem outras histórias, ou ainda guiado pelos oráculos, pelas profecias. Proteu é o deus da profecia, mas no poema, ele “preferia ocultar o que sabia/ e entretecer alguns oráculos díspares”, ele que é um e também muitos homens, como Hamlet que é são e louco ao mesmo tempo.

No segundo poema, Proteu logo aparece sob essa inconstância, como “meio deus, meio fera marinha”, e o poema termina conferindo essa mesma inconstância no

¹⁴² BORGES. *Obras completas*, 1999c, p. 109 e 110.

leitor, “tu também estás feito de inconstantes / ontens e amanhã. No entanto antes...”. Essa última frase pode estar aí para não quebrar a rima de um soneto à maneira de Shakespeare¹⁴³ e/ou ainda para propor o fato de que o que antes havia foi esquecido e/ou será preenchido pelo leitor.¹⁴⁴ Há ainda nesse poema a constatação de que a memória define, se esvaece, e do quanto pesa ao profeta saber sobre o futuro. Como já foi dito, o conhecimento do futuro - sob tal perspectiva - é a certeza de que o amanhã não mudará, mesmo que se escolha outro caminho¹⁴⁵, pois o futuro é uma porta cerrada.

O que Borges não ressalta em seus poemas é o fato de que Proteu se esquivava de revelar o que lhe é perguntado também através da linguagem. Proteu é descrito na *Odisseia* como “o infalível marinho ancião (...) / (...) das paragens egípcias, / que sabe todos os fundos do mar e é vassalo do divo Posido”¹⁴⁶. Ele é o deus, na mitologia grega, que possui o dom da profecia e o da transformação. A ele foi concedido o conhecimento do passado, presente e futuro, mas quando era questionado, Proteu se esquivava transformando-se em tudo o que bem lhe conviesse: leão, dragão, javali, água, árvore ou fogo. Mas quem conhecia seus ardis, sabia que devia aprisioná-lo sob todas essas formas até que ele cansasse e tentasse de outro jeito, dessa vez com a linguagem, escusar-se da pergunta com outras perguntas. Somente depois disso acontecido Proteu revelava o que sabia.

A partir dessa questão do inacessível em Proteu, podemos esboçar alguma relação entre o trabalho do historiador e do tradutor em Benjamin. Dois livros que foram publicados simultaneamente, um no Brasil e outro nos Estados Unidos, *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, de Susana Kampf Lages e *Reading Borges after Benjamin*, de Kate Jenckes, nos foram caros para essa conexão. Podemos inferir dessas leituras e do famoso ensaio benjaminiano, “A tarefa do tradutor”, que as teorias tradicionais sobre a figura do historiador e do tradutor tinham por pressuposto a busca pela verdade, no caso do historiador e a busca pela correspondência com o original, no caso do tradutor, ambas inalcançáveis; e que hoje, as teorias sobre o tradutor e o historiador já apontam para o fato de que seus objetivos não devem se fundar nessa esperança, na procura dessa similitude com a verdade e com o texto de partida

¹⁴³ 14 versos e rimas entrelaçadas finalizando num dístico.

¹⁴⁴ Vale lembrar que Borges muito apreciou o papel do leitor. Ver: “Pierre Menard, autor de Quixote” e “Kafka e seus precursores”.

¹⁴⁵ Édipo, em *Édipo-rei*, é jogado na floresta porque seu pai tem medo de sua profecia. Mas mesmo assim, a profecia acaba por realizar-se.

¹⁴⁶ HOMERO. *Odisseia*, 2001, p.82.

(“original”), pois, para Benjamin, isso cai por terra quando nos deparamos com a impossibilidade de uma teoria da imitação, no sentido de semelhança com o original.

Em “A doutrina das semelhanças”, Benjamin discute justamente sobre essa capacidade do homem de produzir semelhanças, de agir segundo a lei da semelhança devido à sua faculdade mimética que lhe é inerente. Discute ainda o fato de a linguagem sofrer certa influência dessa faculdade mimética, pois seu funcionamento se dá com a produção de semelhanças extra-sensíveis que estabelecem a ligação entre o falado e o escrito.

Nesse mesmo texto, Benjamin diz que “se ordenarmos várias palavras das diferentes línguas, com a mesma significação, em torno desse significado, como seu centro, pode-se verificar como todas essas palavras, que não tem entre si a menor semelhança são semelhantes ao significado situado no centro.”¹⁴⁷ Esse fragmento nos leva a pensar em uma correspondência que pode haver entre as línguas no que diz respeito ao significado e a comunicação¹⁴⁸, mas não é sobre isso que trata a tradução. Para Benjamin, a tradução não deve comunicar nenhum sentido do texto de partida, nem deve se dirigir ou servir ao leitor, visto que sua essência não é a comunicação nem a informação. Ela tem por finalidade expor uma relação de complementaridade entre as línguas, e não substituir um sentido pelo outro, ou transportar de um sentido a outro.

Márcio Seligman-Silva observa que a ausência dessa instância comunicativa na tradução a aproxima do Texto Sagrado, que é visto como o que mais se distancia desse sentido comunicacional devido à pluralidade de suas interpretações.¹⁴⁹ Benjamin fala em “língua pura” ou “divina”, a partir da qual são derivadas as línguas humanas.

¹⁴⁷ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 111.

¹⁴⁸ Sobre essa questão, temos em “A tarefa do tradutor”: “é necessário distinguir, nessa intencionalidade, o que se quer dizer (*das Gemeinte*) do modo como se quer dizer (*die Art des Meinens*). Nas palavras “Brot” e “pain” o que se quer dizer é o mesmo, mas não o modo de o querer dizer. É devido a esse modo de querer dizer que ambas as palavras significam coisas diferentes para um Alemão e um Francês, que elas não são permutáveis, que, em última análise, tendem para a exclusão mútua; e é por via do que querem dizer que elas, tomadas em absoluto, significam algo que é o mesmo e idêntico.” (BENJAMIN *apud* BRANCO (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*, 2008, p.88). Borges também descreve de forma semelhante em “O idioma analítico de John Wilkins” ao dizer que a palavra “luna” pode ser mais ou menos expressiva que a palavra “moon”, explicando o fato de que o monossílabo “moon” talvez expresse melhor um objeto muito simples que a palavra dissílaba “luna”. No entanto, ele diz: “excetuando as palavras compostas e as derivações, todos os idiomas do mundo [...] são igualmente inexpressivos”. (BORGES. *Obras completas*, 1999b, p. 92-93). A partir dessas falas de um e de outro podemos afirmar que enquanto Benjamin se preocupa em diferenciar a linguagem em termos comunicacionais e formais, Borges atenta para o caráter arbitrário da língua, mas ambos pensam a linguagem além da comunicação.

¹⁴⁹ “A tora”, diz Seligman, é vista pela tradição judaica como um texto infinitamente preche de sentido e que, justamente devido a esse paroxismo do semântico, não oferece a possibilidade de uma interpretação fechada.” SELIGMAN-SILVA (org.). *Leituras de Walter Benjamin*, 2007, p. 30.

Segundo o autor alemão a tradução resgata algo da “língua pura” que o texto de partida não tem. E o que Benjamin propõe é que a tradução seja uma recriação poética, que consiga libertar o texto de origem das amarras figurativas ou representativas da linguagem, que a tradução o toque em apenas um ponto, como uma tangente toca a circunferência, para que a partir daí ela siga seu curso de infinitas possibilidades.

Em “A tarefa do tradutor”, Benjamin cita Rudolf Pannwitz para dizer de uma intervenção que deve haver da língua estrangeira na original. E o que sugerimos é uma semelhança entre essa intervenção, e as intervenções do presente no passado. Assim como o presente pode modificar o passado, uma tradução também pode transformar o texto de partida, da mesma forma que a figura do precursor para Borges modifica o texto lido.

Podemos ainda apontar outra semelhança, desta vez, entre o historiador benjaminiano e o precursor de Borges. Vimos que o historiador de Benjamin não deve buscar qualquer explicação do presente no passado, ou vice-e-versa, nem tentar entender um pelo outro, mas deve, sim, buscar aproximá-los por semelhanças ou diferenças, a fim de provocar o embate entre os tempos para, quem sabe, possa surgir, assim, a imagem dialética. Isso o fará modificar o passado a partir do presente. E o que é a figura do precursor em Borges senão aquele leitor que, no presente, modifica a leitura de uma obra passada? O precursor é aquele que re-lê, que re-vê, que re-discute, que re-aponta e que re-escreve outras verdades desse texto literário que já foi tão lido, tão citado e tão questionado. É aquele que possibilita o desenvolvimento de uma nova questão para aquele texto, ou apresenta sob outro prisma aquela mesma questão já tão bem tratada. Acreditamos que essa função do leitor borgiano com o texto lido assemelha-se à função do historiador benjaminiano e sua relação com a verdade.

Ao aproximar Borges e a história, ao discutir a possibilidade de um imbricação entre o discurso histórico e o literário a fim de propor alguma contribuição entre um e outro, Julio Pimentel Pinto, historiador, discorre sobre essa questão da verdade, e aponta o quanto a Nova História tem se alimentado de outros discursos, e como alguns historiadores, Hayden White¹⁵⁰ e Dominick LaCapra¹⁵¹, discutem a verdade em conjunção com a imaginação. Não se trata aqui de assemelhar um discurso com o outro,

¹⁵⁰ Historiador americano e professor de Literatura Comparada da Universidade de Stanford.

¹⁵¹ Historiador americano e professor da Universidade de Cornell desde 1969.

mas de ver o quanto sua intenção não é levar a história a Borges, mas Borges à história.

“A distinção mais antiga entre ficção e história, na qual a ficção é concebida como a representação do imaginável e a história como representação do verdadeiro, deve dar lugar ao reconhecimento de que só podemos conhecer o real comparando-o ao imaginável. (...) A meu ver, a história, enquanto disciplina, vai mal atualmente porque perdeu de vista as suas origens na imaginação literária. No empenho de parecer científica e objetiva, ela reprimiu e negou a si própria sua maior fonte de vigor e renovação.”¹⁵²

Temos, nesse fragmento, um exemplo claro, dado por um historiador, de superposição, de imbricamento entre o discurso histórico e o ficcional. A história também pode se valer das artimanhas do discurso literário, pois ela também é narração e representação e, assim, não pode ignorar os problemas postos pela condição de um discurso tomado como tal. Problemas esses que giram em torno da linguagem, do sujeito, da memória, etc. Não se trata de assemelhar um discurso ao outro, muito menos de colocá-los em oposição, mas de ver como os dois são capazes de interferir, de afetar, de problematizar um e outro e, sobretudo, de deslocar, de tirar do lugar, já que tentamos compreender neste trabalho que tipo de implicações são colocadas em cena ao tratarmos dessas questões espacialmente.

É partindo desses apontamentos sobre o método benjaminiano e de questões sobre o tratamento da verdade na história e na literatura que invocamos dois outros problemas, a memória e o esquecimento, para analisarmos que história e que espaço literário são possíveis, de que maneira essas questões problematizam, fragmentam ou deslocam o espaço.

Desse modo, não intencionamos apresentar o esquecimento como um mal ou “um alimento impuro”¹⁵³, segundo Platão, mas como o instante de interrupção da memória, aquele que se instaura no espaço em branco do lembrar, no momento em que ela “definha / sobre o ontem e as perdidas coisas”, quebrando assim o contínuo da narração.

Quebrar esse contínuo é instaurar o “instante de perigo” do qual fala Walter Benjamin, é interromper o curso da história tradicional, contada pelo historicismo, que ignora os obstáculos e as falhas. E o que Benjamin propõe é justamente o

¹⁵² White *apud* PINTO. *Uma memória do mundo*, 1998, p. 219. Para um maior aprofundamento entre Borges e história ver esse livro.

¹⁵³ PLATÃO. *Diálogos*. s/d, p. 249.

reconhecimento desses obstáculos, desses tropeços, dessas fendas, porque reconhecê-los é também aceitar o risco.

O risco é encarar a “imagem dialética” que provoca o “instante de perigo”, é fitar a ruína e recolher os destroços, tomá-los para si.¹⁵⁴ É nessa ruína que o passado se acumula, e enquanto a memória se extenua, o esquecimento aparece como agente, prescindindo de seu caráter involuntário, a fim de tecer a memória, destacando umas e descartando outras cenas e imagens num movimento de escolha, já que “cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós”¹⁵⁵.

O esquecimento tece a memória, ou o discurso a partir dela, visto que no espaço em branco da sua ausência outro discurso é construído. Desse modo, não interessa contar o que aconteceu, mas contar o que se lembra do acontecido, num movimento de distanciamento do fato para melhor entendê-lo. Benjamin, ao falar de Proust, diz que sua genialidade não está nesse movimento em contar o vivido, mas em contar o lembrado, pois a lembrança “é apenas uma chave para o que veio antes e depois”.¹⁵⁶ Para Proust, o acontecimento vivido é finito, enquanto que o acontecimento lembrado é infinito.

O passado, assim, não é construído apenas de memórias, nem é feito de acúmulos de imagens, mas é interposto pelo presente, por imagens do agora vivido, assim como o presente também é intercedido por imagens do passado. Podemos fazer três perguntas: o que se pode dizer daquilo que foi esquecido? Como contar aquela história que hoje é lembrada apenas como forma, e não como sentido? E qual fim tem a história?

¹⁵⁴ Essa é uma imagem benjaminiana articulada na tese IX, na qual o autor traça a imagem do anjo da história a partir do quadro de Paul Klee, “Angelus Novus”, um anjo de finos traços, cujo olhar não acompanha o resto do corpo e que tem o peso do corpo pendulando para a direção que sopra a tempestade (progresso), enquanto crava seu olhar num tempo atrás (passado), nos escombros amontoados, como se enxergasse ali uma única ruína. “Existe um quadro de Paul Klee intitulado Angelus Novus. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu”. (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p. 87)

¹⁵⁵ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 37.

¹⁵⁶ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 37.

Em outro poema de Borges, de *A rosa profunda*, ele define a memória como uma forma do esquecimento: “A memória, essa forma de olvido / Que retém o formato, não o sentido, / E que reflete os títulos somente.”¹⁵⁷ A memória tem a forma do esquecimento, é formada pelo esquecimento, por isso, retém o formato e multiplica o sentido. Refletir os títulos somente é resgatar as imagens fulgurantes, é permitir que a história se conte de outro jeito, é, ainda, partir do esquecimento para criar outro presente, outra história, ou ainda acreditar em uma possibilidade de habitar melhor o mundo, pois a felicidade quando não está naquilo que foi vivido, pode ser encontrada na realização do que poderia ter acontecido, na realização de um outro possível. E para isso, há de se resgatar uma imagem do passado para intervir no presente e modificá-lo, modificando, desta forma, também o futuro, já que todo passado está carregado de possibilidades de futuro e não cessa de agir nem sobre um tempo, nem sobre o outro.

É a partir dessa modificação que Benjamin propõe mudar o foco da história, dos opressores e vencedores para os oprimidos e os vencidos, mas isso não seria apenas virar o forro do avesso? Seria inverter sim, seria repetir o gesto dos marxistas, mas Benjamin supera essa inversão ao propor resgatar todo o passado que foi perdido por aquela história e aplicar nela o princípio da montagem, “isto é, erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo descobrir na análise do pequeno momento individual, o cristal do acontecimento total.”¹⁵⁸ Os elementos minúsculos, a partir dos quais pode ser descoberto o cristal do acontecimento total, podem ser os farrapos e os resíduos. Retomá-los seria um gesto de fazer-lhes justiça, não por inventariá-los, mas por utilizá-los. Afinal, Benjamin não tem nada a contar, apenas a mostrar, por isso, pode fazer uso das citações sem aspas, dos fragmentos para composição de um texto.

O princípio da montagem está muito presente em seus livros, como *Infância em Berlim* e *Rua de mão única*, só para citar dois, e não só por eles serem compostos de fragmentos de situações cotidianas, e muitas vezes sob a experiência de uma criança, mas também, porque é a partir dessas situações habituais e dessas pequenas experiências que é possível entender todo o processo de composição de uma cidade e de uma sociedade.¹⁵⁹

¹⁵⁷ BORGES. *A rosa profunda*, 1999, p. 115.

¹⁵⁸ BENJAMIN. *Passagens*, 2007, p. 503, [N 2,6].

¹⁵⁹ Essa idéia é semelhante àquela de Agamben que diz que o presente carrega em si um tanto de inteiro e completo.

É dessa forma também que Benjamin propõe uma história mais próxima da que é narrada pelo cronista, imagem articulada na tese III. O cronista é aquele que narra o pequeno, o ínfimo, que por mais que pareça insignificante, não o é para a história. A relativização desses acontecimentos é proposta como uma tentativa de não somente inverter a história, mas de criar outra história. Benjamin sugere que a história seja contada por outro prisma, que sobre aquele fato, ela o interprete de outra maneira. Borges assemelha-se a Benjamin nessa empreitada, pois também reconhece que a história não pode ser feita apenas de fatos heróicos, mas de pequenas coisas que muitas vezes podem nem ser reparadas à primeira mirada, como neste poema, “1982”, de *Os conjurados*: “Um amontoado de pó formou-se no fundo da estante, atrás da fileira de livros. Meus olhos não o vêem. Talvez o amontoado de pó não seja menos útil para a trama que as naus que carregam um império ou que o perfume do nardo”¹⁶⁰ A poeira se forma sob as coisas esquecidas, encobrindo-as com uma fina camada às vezes imperceptível, pois é difícil lembrar daquilo que se esqueceu, é difícil lembrar que ali, naquela estante, entre tantos outros livros, há aquele que pouco se usou, que suas páginas amarelas revelam apenas o tempo que passou e não o quanto os dedos o folhearam.

Discutimos, até aqui, o esquecimento como motor para a construção da história, ou das possíveis histórias. Vimos, ainda, que ele pode aparecer como agente ou passivo, ainda que insista em apontar para um mesmo objetivo, a redenção. Ele é agente quando age sobre a memória, tecendo-a; e passivo, quando é determinado por ela, quando é preciso esquecer para aliviar seu peso.¹⁶¹

O esquecimento do Proteu de Borges é curioso, porque é agente e é voluntário. Proteu quer esquecer, finge esquecer, ignora o que sabe para “entretecer alguns oráculos díspares”, porque conhece o peso do saber, é consciente da amargura que carrega por saber sobre o passado, o presente e o futuro.

Nietzsche aponta o esquecimento como redenção¹⁶², diz que poderíamos até viver quase sem lembrança, mas seria absolutamente impossível viver sem o

¹⁶⁰ BORGES. *Obras completas*, 1999c, p. 559.

¹⁶¹ Sobre isso ver: RICOUER. *A memória, a história, o esquecimento*, 2007.

¹⁶² Faz-se necessário uma nota sobre o esquecimento apontado por Beatriz Sarlo em *Paisagens imaginárias*. Sarlo não comenta sobre o esquecimento como redenção, mas sobre um tipo de esquecimento que sugere o apagamento dos rastros da história com o intuito de promover uma reconciliação entre passado e presente. Sarlo fala em “moda do esquecimento”, algo que foi utilizado pelos governos ditatoriais para apagar seus erros e propor uma reconciliação com a história. No caso da Argentina, Sarlo cita Carlos Menem, ex-presidente da Argentina que governou de 1989 a 1999 e perdoou

esquecimento. O autor compara o homem ao animal para dizer o quanto o primeiro inveja o segundo que esquece com mais facilidade. O animal, segundo Nietzsche, vê cada instante morrer e extinguir-se pra sempre, vivendo, assim, *a-historicamente*, aparecendo sempre e plenamente como o que é. Sem ter nada pra esconder, não pode ser outra coisa senão sincero. O homem, em contrapartida, vive historicamente, pois lembra do que já passou e pode de antemão tentar vislumbrar o que ainda nem aconteceu. Vive imerso no entrechoque dos tempos, passado, presente e futuro. E sofre porque sabe que “a existência é apenas um ininterrupto ter sido, uma coisa que vive de se negar e de se consumir, de se autocontradizer.”¹⁶³ Sofre também porque sabe que sua existência é “um *imperfectum* que nunca pode ser acabado”.

Para levar tal existência, Nietzsche diz que o homem precisa buscar a felicidade, pois é ela que o mantém preso à vida. E para conseguir tal felicidade é necessário “poder-esquecer”, isto é, possuir a faculdade de poder sentir o momento vivido, por um instante que seja, *a-historicamente*, de viver o presente nele mesmo. Para Nietzsche, o homem deve saber medir e dosar o que deve ser esquecido e o que deve ser lembrado, deve saber viver historicamente e *a-historicamente*, pois são ambos necessários para a saúde de um indivíduo, de um povo e de uma cultura.

Bem, voltando a idéia de esquecimento em Borges, notamos a idéia de um esquecimento passivo, diferente do de Proteu, em um poema de *A rosa profunda*, chamado “Inventário”.

Inventário

É preciso escorar uma escada para subir. Falta-lhe um degrau.
O que podemos procurar no sótão
senão o que amontoa a desordem?
(...)

os ex-ditadores. A autora observa ainda que essa postura proporciona o “igualamento amnésico” da história que é, entre outras coisas, uma afronta ao presente. No Brasil, um exemplo mais recente disso é a decisão de não revisar a lei de anistia. Assim, vale notar aqui uma diferença importante entre o esquecimento redentor e o conciliador. Tanto Nietzsche quanto Benjamin e Borges tratam do esquecimento como redenção, como algo necessário à sobrevivência do próprio sujeito, e não para reconciliar os fatos da história. Benjamin, principalmente, insiste na lembrança dos restos da história. Lembremos da tese III, “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”. (BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 223.) Lembremos também da figura do homem-estojo que contrariamente ao caráter destrutivo “busca sua comodidade, e sua caixa é a síntese desta. O interior da caixa é o rasto revestido de veludo que ele imprimiu no mundo.” (BENJAMIN. *Rua de mão única*, 2000, p. 237.)

¹⁶³ NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*, 2003, p. 9.

As vigas do teto estão próximas e o soalho está gasto.
Ninguém se atreve a por os pés.
Há uma cama de vento desconjuntada.
Há umas ferramentas inúteis.
(...)
Há um relógio de tempo imóvel, com pêndulo quebrado.
Há uma moldura desdourada, sem tela.
Há um tabuleiro de papelão e umas peças desaparecidas.
(...)
Há uma fotografia que já pode ser de qualquer um.
Há uma pele rafada que foi de tigre
Há uma chave que perdeu sua porta.
O que podemos procurar no sótão
senão o que amontoa a desordem?
Ao esquecimento, às coisas do esquecimento, acabo de erigir este monumento,
Sem dúvida menos perdurável que o bronze, e que com elas se confunde.¹⁶⁴

O sótão, que é um pavimento situado abaixo da cobertura do telhado, não é um lugar muito presente na arquitetura de nossas casas, principalmente por conta do clima que não exige das casas um telhado íngreme, de forte declive, para escoar a neve. Assim, a imagem que temos de um sótão é geralmente aquela apresentada nos filmes de países de clima temperado, com as estações do ano definidas.

O sótão do poema parece guardar o próprio esquecimento, pois tudo ali está esquecido, até o próprio lugar que impõe dificuldades para ser alcançado, seja a escada que falta um degrau, seja o soalho que está gasto. É preciso atrever-se a pôr os pés. Os objetos que ali estão contam de quem vive naquela casa que abriga o sótão, falam de seu uso, de seu desgaste: a cama desconjuntada, o relógio quebrado que já não marca o tempo, a moldura que perdeu seu brilho, sua cor, e que nem tela mais sustenta, as peças que perderam seus parceiros, a fotografia apagada pelo tempo, que hoje já não mostra mais quem é, o casaco de pele de tigre que já foi muito usado, a “chave que perdeu sua porta”, etc.

Os objetos trazem à tona imagens do passado que foram deixadas para trás, cada um deles pode contar uma história, seja de dor, de amor ou de alegria. Guardar esses objetos como entulho pode não significar um esquecimento total, mas um resguardo, um gesto de descanso da memória. Desfazer-se deles seria um ato mais violento, seria um ato destrutivo, pois se instalaria o espaço em branco, o vazio, o

¹⁶⁴ BORGES. *Obras completas*, 1999c, p. 96.

esquecimento. Segundo Benjamin é salutar que esqueçamos para formular um movimento de distanciamento das coisas do passado. Cito Walter Benjamin:

“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. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais jaz em nós o esquecido”¹⁶⁵

Esse trecho nos leva a pensar em Funes, o memorioso¹⁶⁶, no quanto sua memória lhe é arruinadora. Funes é aquele que tudo lembra. Um tombo lhe trouxe um presente intolerável de tão rico e tão nítido. Ele pode recobrar até suas memórias mais antigas com tal precisão, que para lembrar de um dia apenas, gastaria o dia inteiro. Disse Funes, um dia: “Mais recordações tenho eu sozinho que as que tiveram todos os homens desde que o mundo é mundo”.¹⁶⁷

Funes tem corpo e mente voltados para o passado, não consegue se libertar dessas imagens que o tomam inteiramente. Podemos pensar aqui até num contraponto: não era Funes que possuía as imagens, não era ele quem as rememorava, mas a própria memória que o ocupava. Como a imagem do anjo de Klee, Funes também não podia juntar os destroços, e não porque o progresso o impedisse, mas porque a memória era tanta, os destroços eram tantos que o encobriam. Ela o paralisa e o sucumbe num quarto escuro, onde a luz não mais lhe permite ver o mundo e, assim, amontoar outras memórias. Funes não consegue pensar, porque não consegue esquecer, e pouco conversa, pois está sempre repetindo o que leu. Esquecer pra ele seria a possibilidade de um espaço vazio, em branco, um instante de sonho. Seria, ainda, uma interrupção da memória, uma quebra de seu contínuo.¹⁶⁸

¹⁶⁵ BENJAMIN. *Rua de mão única*, 1995, p. 105.

¹⁶⁶ Personagem de Borges de conto homônimo publicado em *Artifícios* (1994) e nas *Obras completas*, vol. I.

¹⁶⁷ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 125. Esse trecho não seria uma referência a um poema de Baudelaire que diz: “Tenho mais recordações que se tivesse mil anos”. (J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans.). BAUDELAIRE. *As flores do mal*. p. 292

¹⁶⁸ Nietzsche também tenta imaginar um homem que não possuísse a faculdade de esquecer. Para ele, esse homem não acreditaria mais em si mesmo, pois sempre veria as coisas em estado de mutação, em estado de vir-a-ser. “Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais no seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesta torrente do vir-a-ser: como o leal discípulo de Heráclito, quase não se atrevera mais a levantar o dedo.” NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*, 2003, p. 9.

Assim, pensar numa possibilidade de contar outras histórias, ou em transformá-las em outros possíveis é, de certa forma, também, acreditar no inesperado, no inevitável. É acreditar não só em outra organização do tempo, mas também no possível dos seus entrecortes, na força de um presente que não é mais fugidio, passagem, mas que é “o agora”, em que se faz possível uma guinada de percurso. Sob tal perspectiva, pretendeu-se chegar aqui a uma concepção da história mais espacial e relacional que temporal (no sentido de cronológico, causal), isto é, não mais contar uma história em que se enumeram e ordenam os fatos dentro de uma ordem cronológica, mas reordená-los ao colocá-los em relação, em atrito. Assim pensada, seu fim não seria mais uma justificação, mas uma apresentação para provocar, quem sabe, uma espécie de peripécia aristotélica, uma reviravolta.

Dois contos

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”

A citação - entre memória e esquecimento

“Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção.”

Walter Benjamin

À primeira leitura, o conto sobre Tlön, Uqbar e Orbis Tertius pode nos causar alguma perturbação devido à pouca compreensão, pois as partes que o compõem são completamente diferentes. O narrador-personagem do conto começa relatando uma intrigante constatação: há diferenças entre os volumes de uma mesma edição da Enciclopédia Britânica. Chega-se à segunda parte, e vemos que não se recupera nada da primeira a não ser o nome de uma região imaginária de Uqbar, chamada Tlön; não só o assunto é outro, como também o tom da narrativa, que se assemelha ao de um tratado filosófico e, logo, sabemos, na parte seguinte, que se trata da transcrição de um artigo.

Essa última parte é denominada de pós-escrito, todavia, trata-se de um pós-escrito que respeita as próprias regras da ficção, pois traz uma data posterior à publicação do conto.

Há uma brincadeira de criança chamada “telefone-sem-fio” cujo objetivo é passar uma frase de ouvido a ouvido por todas as crianças ali reunidas, geralmente em círculo, até que a última a pronuncie em voz alta e bom tom para todos ouvirem. Acontece que, essa frase falada pela última criança nem sempre é inteiramente igual à proferida pela primeira. E o divertido do jogo é que ela realmente não seja. Entre os princípios do jogo parece haver aquele de que nos fala Manoel de Barros: “repetir repetir - até ficar diferente”. E quanto mais crianças participarem, mais ruídos receberá a frase e maior será a risada no final.

O jogo, que provoca uma aceleração do tempo e dissolve a idéia de calendário, como já vimos, segundo Agamben, também lida com a repetição e com a diferença. Repetir o jogo é jogar outra vez, e nada dá mais prazer para a criança que repetir a brincadeira. E é com a repetição e, principalmente, com o prazer do jogo que se é inserido num tempo repleto de prazer sugerido por Agamben.

Podemos tomar a citação, em Borges, como jogo? Citar obras e escritores inexistentes, atribuir obras e citações a escritores falsos, reproduzir manuscrito cujas primeiras páginas foram perdidas, isso não é jogar com o leitor? Borges parece propor um jogo cujas regras só ele conhece e cujo objetivo é fazer, justamente, o que Benjamin propõe: roubar a convicção, desviar o curso do texto, provocar uma série de interpretações, ressoar diversas vozes em textos fictícios ou críticos. E não foi isso que aconteceu em “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”? A citação trazida por Casares impôs à conversa outro caminho, a busca incessante pela enciclopédia que contivesse o verbete sobre Uqbar e, sucessivamente ao encontro do planeta Tlön.

Narra-se, nesse conto, sobre duas regiões desconhecidas, Uqbar e Tlön. A primeira aparece na Enciclopédia Britânica, mas apenas, em uma de suas edições, que inclui quatro páginas a mais, que descrevem a região de Uqbar. Já a segunda é vista, inicialmente, como uma região imaginária de Uqbar, e, em seguida, aparece descrita em uma enciclopédia de mil e uma páginas e trezentos volumes. Orbis Tertius é o nome dado ao volume XI da Primeira Enciclopédia de Tlön e à revisão feita dessa enciclopédia de quarenta volumes.

Retomando a questão da citação, podemos afirmar que transcrever um fragmento não quer dizer repetir o fragmento, mas fazer uso daquelas palavras para ressoar outra idéia, isto é, repetir para fazer diferente;¹⁶⁹ e repete-se um trecho de um texto qualquer para dizer outra coisa que aquele ainda não apontou. Desse modo, a citação em textos literários e/ou teóricos não se aproximaria, em parte, dessa brincadeira infantil o “telefone sem fio”? A citação também pode provocar uma diferença entre os textos mesmo quando é transcrita fielmente, palavra por palavra, seguindo a mesma ordem, e ainda, pode depender da memória de quem cita e de como se apropria dela, da forma que vemos acontecer no início do conto “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”?

Casares, personagem do conto, durante uma conversa com o narrador sobre a elaboração de um romance, lembra de um trecho da enciclopédia de Uqbar que dizia que “os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número dos homens.”¹⁷⁰ O narrador quer logo saber a origem dessa citação e fica intrigado quando a procura na enciclopédia que Casares indicou e não a encontra. Depois de muita busca em vários exemplares da mesma enciclopédia, encontram, em apenas um, a referência a essa região. Ao lerem, descobrem que o trecho que Casares lembrou não era idêntico ao que figurava na enciclopédia, todavia, segundo o narrador, literariamente superior, como o texto de Menard superara o de Quixote.

A citação, nesse caso, adveio da conjunção entre memória e esquecimento, ou ainda, como apropriação, pois deve-se às leituras de Casares, ou à memória e ao esquecimento delas. O ato de leitura não é senão um ato de escolha, de recorte. Recortamos o que nos deleita, o que nos excita, o que nos solicita, e construímos um texto ao combinarmos isso com a memória que temos das nossas leituras. Ao citarmos um texto, não trazemos apenas seu fragmento, mas todo o texto é lembrado em função daquele que estamos traçando, a fim de provocarmos nele a dispersão, o desmonte.¹⁷¹ Ela não deve ter nenhuma função explicativa, mas deve provocar uma interrupção do movimento da leitura, ao sugerir uma intertextualidade e ao manipular o espaço do texto, destruindo, assim, sua linearidade e permitindo seu deslocamento.

A citação, lembrada por Casares, faz a conversa daquela noite seguir outro caminho. O assunto, que rendia uma extensa polêmica, girava em torno de um romance

¹⁶⁹ Podemos ver a repetição da história em Borges, no poema “A trama”, de *O fazedor*, no conto “Tema do traidor e do herói”, de *Ficções*.

¹⁷⁰ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 475.

¹⁷¹ Para um maior aprofundamento sobre esse assunto, ver: COMPAGNON. *O trabalho da citação*, 1996.

narrado em primeira pessoa, cujo narrador, ao omitir ou desfigurar os fatos, incorreu em várias contradições, deixando, assim, a descoberta de uma realidade atroz ou banal para somente poucos leitores. Ao romper a conversa, essa passou a girar em torno da própria citação, isto é, sobre a região de Uqbar. Essa citação, que parecia uma idéia perdida para aquela conversa, suscitou uma grande curiosidade e o desenvolvimento de outra história, dessa vez, sobre o planeta Tlön. Não se aproximaria desse gesto aquele de que nos fala Benjamin na tese III? Nessa tese, como já vimos, Benjamin aproxima a figura do historiador à do cronista, revelando que nenhum acontecimento, por menor que seja, pode ser perdido para a história, pois somente uma total apropriação do passado permitirá a redenção da humanidade, e “só à humanidade redimida do seu passado tornou-se citável em cada um dos seus instantes.”¹⁷² Entender o passado como citação é pensar a história muito mais espacial e relacional que temporal, é abolir aquela linha sucessiva do tempo onde os fatos eram ligados por uma aproximação temporal. Se o passado é tomado como citação, os fatos podem ser ligados mesmo que distem milênios um do outro, pois é construída, entre eles, uma relação de semelhanças e/ou diferenças. O fragmento, a citação, dentro de um texto causa o que a imagem dialética retoma ao fundir passado e presente, visto que é a partir dele que podemos nos dar conta das múltiplas possibilidades de relações que podem ser construídas entre um texto e outro.

Segundo Otte, a citação, para Walter Benjamin, não é conseqüência de um esforço da lembrança de algum texto do passado, nem tem como função resgatar determinado autor ou idéia, mas promover a intertextualidade, o embate entre os textos, a possibilidade de eles dialogarem coordenadamente sem hierarquia. A citação, desse modo, não é senão o fundamento de um método que pretende ser montagem e desvio.

O conto, segundo sabemos pelo *post-scriptum*, é a transcrição de um artigo que apareceu na *Antologia de la literatura fantástica*, de 1940, “sem outro corte senão o de algumas metáforas e de uma espécie de resumo zombeteiro que agora se tornou frívolo”.¹⁷³ A transcrição sem cortes não revelaria a manipulação do autor, não demonstraria seu poder de talhar, destacar, salientar, e é isso o que queremos apontar com a citação, seu poder de manipulação e não de confirmação ou conformação.¹⁷⁴ E,

¹⁷² BENJAMIN *apud* LÖWY. *Walter Benjamin*: aviso de incêndio, 2005, p. 54.

¹⁷³ BORGES. *Obras completas*, vol I, p. 486.

¹⁷⁴ “A citação ‘mal feita’, na perspectiva benjaminiana, seria aquela que não interrompe o fluxo linear do texto no qual é inserida, ou seja, que tem a única função de confirmar a argumentação linear desenvolvida no texto, de dar-lhe mais fluidez interna e de inseri-lo, ao mesmo tempo, na cadeia de uma tradição textual.” OTTE. *Linha, choque e mônada*, 1994, p. 73.

em Tlön, a citação ainda pode ser mais instigante ainda, pois os livros raramente estão assinados, o que invalida a idéia de plágio, de original, além de legitimar a apropriação de idéias alheias, e é o que acontece nessa parte, pois como se trata de uma transcrição com cortes, não sabemos, em muitos trechos, se quem fala é o autor do artigo ou o narrador do conto.¹⁷⁵ Eis, aí, mais outro artifício borgiano, dissipar a voz do autor, pois ele sabe que “todos os homens, no vertiginoso instante do coito, são o mesmo homem. Todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare são William Shakespeare.”¹⁷⁶

Desse modo, não é estranho pensar que os livros em Tlön poderiam seguir o princípio de montagem, usado por Walter Benjamin para a construção da história. A própria língua de Tlön parece compor-se sob o método da montagem, já que os substantivos se formam pela disposição dos adjetivos. Esse preceito, que está presente apenas no hemisfério boreal de Tlön, garante ao substantivo um caráter muito mais peculiar e subjetivo que seu próprio nome não lhe asseguraria, bem como a possibilidade do surgimento e do desaparecimento de objetos ideais conforme as necessidades poéticas, conseqüentemente, ninguém acredita na realidade dos substantivos, e os poetas levam as possibilidades criativas do substantivo ao extremo, chegando a elaborar um único e longo poema composto de uma enorme palavra apenas.

Já no idioma do hemisfério austral não há substantivos, mas verbos impessoais que acrescidos de sufixos ou prefixos funcionam como advérbios, o que significa a impossibilidade de nomeação. Como podemos imaginar uma língua que não consegue dar nomes? De que maneira se faz possível a enunciação, a conversa, a construção de referências? Que língua é possível sem arbitrariedade? Que literatura se constrói? Qual espaço? Qual tempo? Qual medida?

Ao provocar um movimento entre os textos, a citação questiona o próprio espaço do texto e no texto, quebra com a linearidade da leitura, com seu caráter de sucessividade para instaurar a interrupção, o imbricamento entre um e outro. O movimento é de deslocamento e dispersão não somente dos textos, mas dos espaços propostos por eles. Como é o espaço da história, um espaço de deslocamentos, de desvios.

¹⁷⁵ Sobre citação e polifonia em Tlön, ver: Weed, Ethan. “Aspectos de la citacion”. *Variaciones Borges*, 17, 2004.

¹⁷⁶ BORGES. *Obras completas*, vol I, p. 483.

A tradução – entre o tempo e a história

Assim como seu companheiro tradutor e historiador Benjamin, a tarefa de Borges sobre a tradução procura abrir um espaço que sobreviva em um uso da linguagem que não se propõe a internalizar uma totalidade, mas que deixa um espaço para a incompletude – um lugar para os segredos da história, do passado, do presente e do futuro.¹⁷⁷

Kate Jenckes

A tradução exerce um fator importante em “Tlön, Uqbar, Orbis e Tertius”. Logo no início se faz menção a ela, mas é no final que ela aparece de forma mais contundente e inusitada. O conto, um tanto informe, apresenta em seu último parágrafo um comentário do narrador, que pouco se importa se o mundo virará Tlön, ou se o inglês e o espanhol desaparecerão, mas se interessa em continuar revisando uma tradução quevediana de “Urn Burial”, de Browne, que não pretende publicar.

Não podemos deixar de observar uma certa melancolia no narrador ao optar em, simplesmente, continuar o trabalho da tradução. A tradução, como vimos, já foi atrelada à melancolia por Lages, cuja consideração sobre a representação dessa, nas Artes, parte da gravura de Dürer, “Melencolia I”. Segundo ela,

a figura simultaneamente feminina e angelical da Melancolia projeta a atividade de reflexão como contemplação questionadora de algo que lhe é exterior, pois, além de se encontrar num ambiente externos, ela volta seu olhar para algo que se encontra fora dos limites materiais da gravura. De certa forma, é um olhar dispersivo, um olhar para o nada, para algo que não possui representação.¹⁷⁸

Poderíamos afirmar que o narrador de Tlön também projeta seu pensamento, sua contemplação para fora do conto? O narrador que no início aparece como aquele que busca, que procura o que lhe instiga, que desconfia, que pesquisa, que move o corpo para ir atrás da Enciclopédia, termina desinteressado, indiferente ao que possa acontecer com o mundo se esse virar Tlön. O narrador prefere, então, trancar-se numa tarefa que o leve para fora desse possível mundo tlöniano, uma tarefa que não mostrará ao mundo e que a ele não servirá, mas que talvez o ajude a não sucumbir diante de tal previsão.

¹⁷⁷ Tradução nossa do original: “Like his fellow translator and history writer Benjamin, Borges’s task of translation seeks to open a space to live through a use of language that does not attempt to internalize a totality, but which leaves a space of incompleteness – a place for the secrets of history, past, present, and future.” (Jenckes. *Reading Borges after Benjamin*, 2007, p. 138.)

¹⁷⁸ LAGES. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, 2007, p. 51.

A figura do melancólico, que já foi atrelada ao homem de gênio por Aristóteles, não possuía essa inatividade, pelo contrário, era um homem de ação, pois não era somente aquele ligado à filosofia ou às artes, mas também à política, o qual Aristóteles chama de “homem de exceção”. Essa expressão é explicada a partir do efeito do vinho no homem; segundo ele, o vinho, ao ser ingerido, causa um comportamento diferente daquele ao qual o homem está acostumado, isto é, cria um estado de exceção de comportamento por um determinado momento, enquanto que a natureza de um ser melancólico produz esse efeito para sempre. O homem de gênio é melancólico, mas é mais sensato e menos bizarro, e, em muitos domínios, superior aos outros, sobretudo, quando se trata da cultura, das artes e da gestão de uma cidade. Esse caráter melancólico, segundo a antiga doutrina dos humores, está ligado diretamente ao funcionamento natural da bile negra, que não é da ordem do patológico, mas se apresenta sob dupla polaridade e inconstância. Inconstante é o melancólico e inconstante parece ser o narrador de *Tlön*, que primeiramente age sob a curiosidade de um conhecimento e depois se contrai, pois é impulsionado por um movimento para dentro de seu pensamento, e para fora do mundo exterior.¹⁷⁹

A aproximação que Jenckes constrói entre historiador e tradutor esboça-se a partir de uma correspondência entre dois sistemas, se, assim, podemos chamar, o da vida e o das obras. Ela aponta em “A tarefa do tradutor” o fato de que a vida deveria ser relacionada muito mais com a literatura e com a linguagem do que com a natureza, pois a natureza a concebe com uma organicidade que visa à completude e cujo processo acontece de forma linear e sucessiva entre o nascimento e a morte¹⁸⁰. Como a literatura não funciona desse modo, visto que a relação entre livros não depende do fator temporal, o aparecimento de uma nova obra não só influi nas posteriores como também nas anteriores, como provou Eliot, em “Tradição e talento individual”, e Borges, em

¹⁷⁹ Sobre isso, ver: ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*, 1998.

¹⁸⁰ Kate Jenckes deve se referir a este fragmento do texto: “A ideia da vida e da sobre-vida das obras de arte deve ser entendida num sentido totalmente objectivo e não-metafórico. Até nas épocas em que o pensamento esteve mais preso a preconceitos, se intuiu que a vida não podia ser atribuída apenas à corporeidade orgânica. Mas a questão não é a de, sob o fraco ceptro da alma, alargar o seu domínio, como tentou Fechner; e muito menos a vida pode ser definida a partir de momentos ainda menos normativos da animalidade, como a sensação, que só acidentalmente a pode caracterizar. Pelo contrário, só se fará justiça ao conceito de vida quando ela for reconhecida em tudo aquilo de que existe uma história, e que não seja apenas seu cenário. Pois em última análise o âmbito da vida é determinável a partir da história e não da natureza, e muito menos de uma natureza tão instável como a sensação e a alma. Daí que a tarefa do filósofo seja a de compreender toda a vida natural a partir dessa outra, mais vasta, que é a da história.” (BENJAMIN *apud* BRANCO (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*, 2008, p.85.)

“Kafka e seus precursores”¹⁸¹, ela poderia estar muito mais próximo da vida do que a natureza, isto é, a ficção nos faria compreendê-la muito mais que a crença em seu caráter natural.

Acreditar numa história menos temporal e numa tradução menos literal é o que propõem Benjamin e Borges ao discutir os trabalhos do historiador e do tradutor. Para Borges e para Benjamin, eles são aqueles que deixam esse espaço vazio de que nos fala Jenckes, são aqueles que não acreditam em uma completude da história, nem na sua linearidade, muito menos em seu caráter consecutivo, pois acreditam em uma história de formato mais livre, dinâmico, relacional e espacial,¹⁸² como também, não acreditam em uma tradução totalmente literal, que corresponda integralmente ao original, ou que tenha por função assemelhar-se a ele. É outro espaço que eles tencionam construir, um espaço onde seja possível encontrar os ecos da história e do texto original, seus segredos e pontos de fuga.

Como já nos demoramos muito sobre a figura do historiador em Borges e Benjamin, nos deteremos, neste subcapítulo, sobre a questão do tradutor. Em “Os tradutores das Mil e uma noites”, Borges discorre sobre a questão da tradução e aponta, em especial, para as diversas versões criadas pela tradução de um mesmo texto. A razão que ele sustenta para tantas diferenças é que elas só podem existir depois de uma literatura, isto é, depois da formação de um sistema de obras, estilos e conceitos, e depois de uma história, arriscaríamos acrescentar. Ele diz que na tradução inglesa de Burton imprime-se o estilo de Donne, Shakespeare e Swinburne, e também “a crassa erudição dos tradutores dos 1600, a energia e a vaguidade, o amor pelas tempestades e pela magia”.¹⁸³ Na francesa de Mardrus, há *Salammbô*, *La Fontaine* e o ballet russo. Na alemã de Littmann, a proibição da Alemanha.

Borges também comentou sobre o problema da tradução quando esteve em São Paulo, em 1984. Na ocasião, ele disse não ver diferença entre escrever e traduzir, o que nos conduz àquela sua relação entre tradução e literatura. O autor argentino ainda

¹⁸¹ Citamos o texto do Eliot apenas por não poder deixá-lo de fora, mas não o levaremos adiante nas discussões acerca do tema, nos concentraremos apenas no texto do Benjamin e do Borges. Reconhecemos, de antemão, uma diferença basilar entre esses dois textos no tratamento da questão do leitor, pois enquanto Benjamin o ignora ao tratar a produção de um texto, Borges lhe concede um lugar importante dentro da estrutura literária, e até dentro de seus próprios textos ao fazer-lhe referência, no entanto, é possível apontar alguns pontos de contato entre eles, essa é a nossa tarefa.

¹⁸² O mesmo dizem Mike Featherstone e Couze Venn: “History, then, should be seen as more spatial and relational”. FEATHERSTONE, Mike et alli. (orgs.) *Problematizing global knowledge – special issue*. Theory, Culture & Society Journal - Volume 23 Numbers 1-2. London: Sage, February-April 2006, p. 1.

¹⁸³ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 455.

acrescentou não só a impossibilidade de uma tradução literal, mas também revelou sua péssima condição, pois o que lhe é caro em uma tradução não é a busca por uma repetição do sentido, mas sim da linguagem. A preocupação do tradutor deve girar em torno do ambiente das palavras e, principalmente, das cadências e da música. Desse modo, sua tarefa deve consistir em buscar a palavra que melhor cabe naquele ambiente literário e não aquela que melhor representaria o sentido da palavra original. O tradutor borgiano deve, antes de tudo, repensar o que leu¹⁸⁴, repisar o chão que lhe falta.

Mas é em Benjamin que encontramos uma maior problematização da tarefa do tradutor. A semelhança que há com o tradutor borgiano é que ambos os escritores não consideram a tradução como algo que busca repetir o sentido do texto de partida, não é com o sentido que o tradutor deve interagir, mas com a linguagem. Enquanto Borges se preocupa com o ambiente das palavras, Benjamin se interessa pela intenção dessas. É sobre a intencionalidade, “o modo-de-querer-dizer”, que deve se ocupar o tradutor benjaminiano, a fidelidade de intenção, não de sentido. Benjamin parte do pressuposto de que não é possível fundar o trabalho do tradutor numa busca pela semelhança com o texto de partida, ou que seu trabalho deva se preocupar com o leitor - o que o diferencia de Borges - mas deve se concentrar na construção de uma sintaxe que permita deixar transparecer o texto original, que possibilite a intervenção da língua estrangeira, do texto de chegada sobre o texto de partida. Não seria a mesma intervenção de Tlön sobre o mundo real? Dos *hrönir* sobre os objetos reais? Que tipo de espaço surge agora?

Os *hrönir*, que são objetos secundários de Tlön, isto é, são cópias de objetos perdidos, começam a aparecer no mundo real. Nas regiões mais antigas de Tlön é freqüente a duplicação desses objetos que geralmente são mais longos que o original e mais adequados à expectativa de quem os acha. O curioso é que, se se organizam buscas coletivas de um determinado objeto, essas buscas acabam por produzir objetos contraditórios, o que fez com que eles passassem a preferir as pesquisas individuais e improvisadas. Pode ocorrer também de os *hrönir* serem derivados de outros *hrön*, isto é, serem duplicações de segundo, terceiro, quinto e até décimo segundo grau, quando a qualidade já começa a decair. Como se diz que decai a qualidade da tradução se ela não é feita a partir da língua original. Tanto para Borges quanto para Benjamin isso faz sentido, pois o ambiente das palavras e a intenção delas já é outro. Na verdade, eles nem discutem sobre essa questão da tradução da tradução. Contudo, os *hrönir* não são meras

¹⁸⁴ Repensar o que aconteceu é também a tarefa do historiador benjaminiano.

cópias, visto que não são reproduções fieis, mas apresentam algumas diferenças de acordo com sua enumeração dentro da reprodução, por exemplo, os de segundo e terceiro grau exageram as aberrações do inicial, os de quinto são, praticamente, uniformes, os de nono podem ser confundidos com os de segundo, etc.

Não são apenas os objetos de Tlön que invadem o real, mas também sua própria língua que já é ensinada nas escolas, e com isso, um passado fictício ocupa o lugar de outro nas memórias, um outro sobre o qual nada temos certeza, nem ao menos de sua falsidade. Segundo o narrador, quando descobrirem os cem tomos da Segunda Enciclopédia de Tlön, o inglês, o francês e o espanhol desaparecerão. Enquanto essas línguas existirem e coexistirem, a tradução ainda faz sentido, mas não depois que existir apenas o idioma de Tlön.

O jardim de veredas que se multiplicam

História e tempo múltiplos

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextrincável Ts'ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. Cria assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam.

Jorge Luís Borges

Como escrever a mais simples narrativa, quando ela implica em uma infinidade de possibilidades de variações, quando sua forma escolhida sempre carece daquelas outras que poderiam revesti-la?

Pierre Macherey

“O jardim de veredas que se bifurcam” é a transcrição de um manuscrito incompleto – faltam-lhe as duas primeiras páginas – narrado, relido e assinado por Yu Tsun, no qual ele relata seu atroz plano de assassinar Stephen Albert a fim de informar à Alemanha o nome da cidade a ser bombardeada. No entanto, não menos atroz é,

também, a perseguição de Richard Madden que, a serviço da Inglaterra, é encarregado de prender e matar Yu Tsun.

Yu Tsun detém um segredo, o nome do lugar do novo parque britânico de artilharia sobre o Ancre, e precisa informar à Alemanha para que seja bombardeado. O plano que formula é o de assassinar alguém de mesmo nome, Albert, para que seu chefe na Alemanha possa ver impresso nos jornais. Acontece que, quando Yu Tsun chega à sua casa, descobre que Albert foi quem decifrou o enigma deixado pelo seu avô, Ts'ui Pen, que antes de morrer se trancara por treze anos para construir duas obras, um livro e um labirinto. Albert descobriu que, na verdade, o livro e o labirinto eram o mesmo, um livro labiríntico, cuja narrativa se bifurca em diversos tempos e direções como intuito de ser a imagem incompleta do universo.

O título do conto prefigura uma bifurcação no espaço. A narrativa principal, que segue um caminho dentro do texto, é entrecruzada por outra, que não só interfere na primeira, como a torna possível, se pensarmos como Italo Calvino. Segundo ele, essa bifurcação do tempo, essa multiplicidade de possíveis histórias é a “própria condição para que o protagonista se sinta autorizado a executar o crime absurdo e abominável que a sua missão de espionagem lhe impõe”¹⁸⁵, pois é preciso acreditar na possibilidade de existência de outros futuros para que tal tarefa seja cumprida.

A epígrafe de Borges acima se refere ao comentário de Albert sobre o livro de Ts'ui Pen que muito se assemelha com o de Borges sobre Hamlet e Ugolino. A diferença é que, no conto, isto é, na ficção, deve-se escolher um dos caminhos para que a história siga seu curso, sua única direção que lhe conferirá sua realidade. Segundo Yu Tsun, o livro labiríntico de Ts'ui Pen estava repleto de contradições, os capítulos se refutavam e o fio da história se perdia em infinitas possibilidades. É um livro que não só confunde o leitor, mas é, ele mesmo, embaraçado em cada página, como afirma Pierre Macherey.

Pierre Macherey, crítico francês, escreve um elucidativo ensaio sobre a narrativa ficcional em Borges, chamado “Borges and the fictive narrative”, no qual discorre sobre as narrativas borgianas que tendem ao infinito e dobram sobre si mesmas. É o caso de “O jardim de veredas que se bifurcam”, onde duas histórias são contadas e entrelaçadas. A primeira, a central do conto, se apresenta, à primeira vista, como um típico romance policial, cujo protagonista engendra um plano para matar um sujeito, ao

¹⁸⁵ CALVINO. *Por que ler os clássicos*, 1993, p. 252.

mesmo tempo que é perseguido por outro, e cujo desfecho só será revelado no último parágrafo, como nos informou Borges no prefácio. A outra é sobre o livro labiríntico de Ts'ui Pen, cujo enredo se multiplica por diversos caminhos onde não há fim. Para Macherey, a história central poderia ter se desenrolado sem qualquer interferência de uma outra, todavia reconhece que o conto perderia muito de seu vigor, isto é, a simples narrativa policial não se sustentaria sem a incursão da outra história. Macherey aponta que essa característica de Borges em construir histórias infindas não se trata de retardar ou de protelar qualquer outro sentido ou problema da narrativa, mas, problematizar o próprio espaço da narrativa e suas possibilidades de extensão.

Narrar duas histórias é tarefa essencial de um conto, segundo Ricardo Piglia. E Borges não só narra duas histórias, como uma delas se projeta para o infinito, em “O jardim...”. Como já vimos no capítulo anterior, Italo Calvino percebe essa característica do múltiplo e do infindo em muitas narrativas de escritores do século XX, por exemplo, Gadda, Proust, Musil, Mann, Joyce, Valéry, Borges e Perec. Esses são escritores que trabalham com a idéia do interminável, do desmesurado e do ilimitado, não é o fim que lhes interessa, mas a multiplicidade de caminhos, os objetivos sem medidas.¹⁸⁶

O projeto de Ts'ui Pen é expandir as possibilidades da narrativa, trabalhar com seus fios soltos de inúmeros caminhos que possibilitam a bifurcação do tempo e da história, esgotar as possibilidades da ficção, revelando um mundo em que todas as opções se realizam, contraditoriamente ou não. Narrar as possibilidades da história é, também, tarefa do Proteu de Borges, e de Benjamin. Proteu ocultava o que sabia para entremear os fios da história, e Benjamin, de uma forma mais cautelosa, mas destruidora, retraçava-a a partir de seus cacos, de suas ruínas.

O tipo de história que interessa a Borges e a Benjamin é a que possibilita o entrecruzamento entre os tempos, a que reconhece o caminho da escolha e a possibilidade do imprevisível, pois, também, acreditam

em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos. Essa trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram, abrange todas as possibilidades. (...) O tempo se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo¹⁸⁷

¹⁸⁶ Não poderíamos afirmar que o espaço-rede, como aponta Eco, faria possível essa extensão ao infinito de certos romances e contos?

¹⁸⁷ BORGES. *Obras Completas*, 1999 a, p. 532-533.

Segundo Ítalo Calvino, há, nesse conto, a composição de três tempos completamente distintos: o pontual, o determinado pela vontade, e o plural e ramificado em que cada presente se bifurca em dois futuros. O tempo pontual é aquele de que fala Yu Tsun quando diz que todas as coisas acontecem precisamente no presente.¹⁸⁸ O determinado pela vontade é o da escolha, aquele em que Yu Tsun decide matar Albert. Já o tempo plural e ramificado aparece no romance de Ts'ui Pen, o que provoca a bifurcação do presente em vários futuros.

Observamos, ainda, que essa confluência de tempos não prejudica o desenvolvimento da narrativa central que se desenrola de forma linear e consecutiva. Yu Tsun elabora seu plano, pega o trem até a casa de Albert, conversa com ele e dispara-lhe um tiro na primeira oportunidade que lhe aparece. Se lembrarmos de Emma Zunz, veremos que enquanto é desenvolvida uma idéia de que os fatos graves acontecem fora do tempo, a história central – a preparação para o assassinato de Loewenthal e sua execução – se desenrola de forma linear e consecutiva. Emma concatena todos os fatos, lembra o que seu pai contou no dia de sua prisão, planeja, prepara-se, e cumpre sua tarefa. Em “O jardim de veredas que se bifurcam” temos, paralelamente, a história central, a idéia de vários futuros possíveis, e em “Emma Zunz”, a idéia de que um acontecimento, que ocorreu fora do tempo, continuará sucedendo para sempre.¹⁸⁹

No livro labiríntico de Ts'ui Pen as séries de tempo que nos são apresentadas revelam a não consecutividade entre eles, pois a multiplicidade de caminhos não segue uma causalidade. No entanto, observamos que, diante dessas possibilidades, Yu Tsun traz Albert de volta para a narrativa central dizendo que o futuro já existe, isto é, o caminho é um só, e diz ser seu amigo para manipular o espaço que ocupam no momento a fim de ter o alvo na sua mira. Ao atirar volta para a idéia de vários futuros, de vários caminhos ao nos dizer que as conseqüências daquele disparo são irrealis e insignificantes.

O que pensa o leitor nesse momento em que as duas narrativas se encontram e provocam interferências, em que se completam ao mesmo tempo que se contradizem?

¹⁸⁸ Sobre essa supremacia do presente ver o ensaio Nova refutação do tempo, de Borges, no qual ele cita Schopenhauer que também afirma que só o presente existe.

¹⁸⁹ Outros contos também apresentam uma interessante idéia de tempo como “O milagre secreto” (tempo detido), “Tema do traidor e do herói” (tempo como um desenho de linhas que se repetem), “Os teólogos” (inexistência do tempo), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (negação e bifurcação do tempo), “O exame da obra de Herbert Quain” (inversão do tempo).

“O resto é irreal, insignificante. Madden irrompeu, prendeu-se. Fui condenado à forca. Abominavelmente venci: comuniquei a Berlim o secreto nome da cidade que devem atacar. Ontem a bombardearam; li isso nos mesmos jornais em que apresentaram à Inglaterra o enigma de que o sábio sinólogo Stephen Albert morrera assassinado por um desconhecido Yu Tsun. O chefe decifrou esse enigma. Sabe que meu problema era indicar (por intermédio do estrépito da guerra) a cidade que se chama Albert e que não achei outro meio a não ser matar uma pessoa com esse nome. Não sabe (ninguém pode saber) minha imensa contrição e cansaço.”¹⁹⁰

A primeira pergunta que fazemos é: por que é irreal e insignificante? Por que esse é apenas um dos desfechos possíveis? É, por isso, que Calvino disse que o tempo múltiplo é a condição para que Yu Tsun execute sua tarefa atroz, porque depois de cumpri-la, ele pode escolher dentre tantos futuros aquele que mais lhe agrada. Ele pode montar sua história com os cacos que lhe são convenientes. Esse fragmento também nos instiga para outra questão, a da verdade, ou das verdades, já que concebemos a possibilidade de diversos tempos. O que é a verdade no texto literário? E na história?

Voltemos a Proteu, cuja astúcia sabemos por uma passagem na *Odisséia*, no canto IV, em que Menelau conta a Telêmaco sobre seu encontro com Idotéia, filha do velho do mar, que lhe revelou os ardis de Proteu, dizendo-lhe o que deveria fazer para Proteu falar: “qual dos eternos me traz aqui preso e me impede o caminho, e de que modo voltar, navegando o oceano piscoso.”¹⁹¹ A Menelau não interessava saber apenas como voltar pra casa, mas também saber quem o prendia ali, e para saber isso, Menelau teve que usar o mesmo ardil de Proteu, “vestir-se”¹⁹² de foca para ludibriá-lo.

Esse episódio é contado pelas palavras de Menelau que, ao contar, traz a cena pela palavra. A palavra, nesse contexto, presentifica o acontecido, o que é próprio da linguagem épica. Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética*, diz que no gênero épico a narração aparece como uma apresentação, como se, de certa forma, houvesse um distanciamento do narrador com a cena e ele contasse apenas o que visse, num gesto de isenção. O passado toma o lugar do presente pela rememoração do personagem e/ou narrador, o que é possível, porque a palavra traz a coisa ao falar dela. A palavra, no épico, é portadora de um poder “numinoso”¹⁹³ quando envolve na sua

¹⁹⁰ BORGES. *Obras completas*, 1999a, p. 533.

¹⁹¹ HOMERO. *Odisséia*, 2001, p. 85.

¹⁹² Idotéia foi ao fundo do mar pegar 4 peles de focas para que Menelau e seus três companheiros iludissem Proteu, que acabou acreditando que eles eram mesmo as focas de que ele tomava conta.

¹⁹³ Termo usado por Jaa Torrano no seu prefácio sobre a Teogonia.

enunciação o sagrado, pois é concedida pela Memória através das palavras cantadas pelas Musas e a elas evocadas.

Esse era um tempo ainda não dominado pela escrita, ou não contaminado por ela, se pensarmos como Platão, no *Fedro*, onde ela aparece como *pharmakon*, remédio ou veneno, que tanto cura como mata. A escrita, nesse contexto, surge sob um paradoxo, num limiar entre o apagamento da memória e/ou permanência dela.

Se Thoth diz que a escrita funcionará para fortalecer a memória, para auxiliá-la, o rei, em contrapartida, diz que a escrita tornará os homens esquecidos, pois não mais lembrarão um assunto por si mesmos, mas por meio de sinais.¹⁹⁴ E o rei prossegue dizendo: “Em conseqüência, serão desagradáveis companheiros, tornar-se-ão sábios imaginários ao invés de verdadeiros sábios”.¹⁹⁵ Com isso Platão parece dizer que a escrita se afasta da verdade, visto que com o uso da escrita o homem tornar-se-á um sábio imaginário, obterá um conhecimento por imagens, ou com suas palavras, “por meio de sinais”. Digo “parece dizer” porque é importante atentar para o fato de como ele diz isso, que método ele utiliza e o que ele prioriza, não somente aqui, mas em seus outros diálogos também. Platão se utiliza do diálogo para difundir sua doutrina, o que já deixa claro o valor que ele atribui à oralidade. Ele prioriza a conversa, o diálogo, porque acredita na presença-plena, no fato de que o orador estando ali presente pode explicar qualquer dúvida, qualquer passagem que não tenha ficado clara, e acredita no poder da palavra dita, anunciada. Desse modo, Platão prima a memória em detrimento do esquecimento, pois acredita que toda a formação de um sujeito está atrelada a uma teoria da reminiscência.¹⁹⁶ É curioso pensar, no entanto, que seus diálogos não trazem o conflito como deveria, o dito não se revela a partir de um contradito, porque por mais que ele deixe os outros lhe interrogarem, a verdade, a última palavra está sempre com ele.

É interessante notar que, naquela época em que Platão afastava a verdade da escrita, havia uma aproximação muito forte entre memória e imaginação¹⁹⁷, como

¹⁹⁴ Aqui já entra um outro problema para Sócrates que é o da representação. A escrita como sinal já remete à idéia de signo, como “signo de” (expressão usada por Derrida). Como se a escrita fosse uma segunda realidade, ou melhor, se distanciasse do real por uma segunda ordem, como é o nome das coisas.

¹⁹⁵ PLATÃO. *Diálogos*: Mênon, Banquete e Fedro, s/d, p. 262.

¹⁹⁶ PLATÃO. *Fédon*, 1999.

¹⁹⁷ Agamben ao falar da destruição da experiência, em *Infância e história*, explica como ela está relacionada com a reviravolta do conceito de imaginação, pois na antiguidade ela era o médium por excelência do conhecimento, e hoje é eliminada dele por se dada como irreal. Sobre essa questão ver: AGAMBEN. “Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência”, 2005, p 19-78.

observa Paul Ricoeur. Platão considerava a memória como a representação presente de uma coisa ausente. Ora, se a representação pra ele já era um problema, no sentido de que se afastava da verdade, a memória como representação só podia também se afastar da verdade e se aproximar da imaginação. Para Platão, nunca podemos recuperar totalmente o que se passou, o que guardamos do ocorrido é a lembrança dele, o que imprimimos numa cera é o que queremos recordar – sensações, impressões, pensamentos – e o que não imprimimos deixa-se para o esquecimento, desse modo, a recordação de algo que aprendemos não é o que de fato aprendemos. A recordação, segundo Platão, é construída por imagens que, por sua vez, são simulacros, cópias do real, o que significa, para ele, um afastamento ainda maior da verdade.

Dessa forma, Platão, diferentemente de Aristóteles, não concebia nenhuma verdade na poesia; já este diferenciava a poesia da história por aquela tratar de verdades gerais, e esta de fatos particulares, ainda que a história conte o que aconteceu, e a poesia o que poderia ter acontecido. Fala-se sempre dessa verossimilhança que Aristóteles aponta na poesia, mas aqui chamamos atenção para a verdade mesma do discurso poético dentro de seu discurso, ou seja, a poesia, em relação ao real, relata algo de verossímil, mas dentro dela mesma, relata sua própria verdade. Em todo caso, Aristóteles se refere à palavra verdade para falar da poesia e não da história, talvez por já conhecer as dificuldades em se alcançar a verdade na história.

Nietzsche também não só atribuía à verdade ao discurso literário, mas também a objetividade, qualidades até então muito atreladas à história. Segundo ele,

“Pensar a história como objetiva é o trabalho silencioso do dramaturgo, a saber, pensar tudo conectado, tecer esporádico no todo – por toda parte, sob a pressuposição de que uma unidade do plano nas coisas deve ser alcançada, quando ela não estiver presente. Assim o homem estende sua teia sobre o passado e o domestica, assim se expressa seu impulso artístico – mas não o seu impulso para a verdade, para a justiça. Objetividade e justiça não tem nada a ver uma com a outra. Dever-se-ia pensar numa historiografia que não tivesse em si nenhuma gota de verdade empírica comum e que pudesse requisitar o predicado da objetividade no grau mais elevado.”¹⁹⁸

O que Nietzsche condena é aquele homem que busca a verdade como tribunal do mundo, isto é, pensa que o conhecimento da verdade o levará a ser o mais justo dos homens, mas esse ignora que as razões para essa busca não passa de uma caça à glória

¹⁹⁸ NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*, 2003, p. 52-53.

onde impulsos dos mais diversos, inveja, vaidade, curiosidade, gosto pelo jogo, aparecem.¹⁹⁹

Nesse texto sobre a utilidade e desvantagem da história para a vida, Nietzsche não detona a questão verdade, ao contrário, continua acreditando na sua existência, mas de outro modo. Ele até diz que a juventude deve ser educada nos princípios dessa verdade necessária para então dirigir-se a um novo hábito e a uma nova natureza, e, quem sabe, assim conseguir alcançar a vida plena e verdadeira. Não se deve mais sustentar no *cogito ergo sum*, mas no *vivo, ergo cogito*, pois não é um ser pensante que lhe interessa ser, mas um ser vivente, um ser que vive historicamente, a-historicamente e supra-historicamente, que busca a história para servir a vida, não para embelezá-la, confortá-la, justificá-la. Por isso, condena também aquele que atrela a objetividade à justiça, que pensa que precisa apenas isentar-se do fato para conseguir olhá-lo com parcialidade, leia-se justiça. A objetividade de grau elevado que Nietzsche propõe é a troca do ameno, da quietude, da parcialidade, para a afetação e a reflexão. Como considerar um discurso de um homem cujo momento do passado que ele descreve não representa absolutamente nada para ele? - pergunta Nietzsche.

Não podemos deixar de citar o que Borges já opinou sobre essa questão, em “Pierre Menard, autor de Dom Quixote”. Pierre Menard, ao reescrever Dom Quixote, não muda uma linha, uma palavra, e o texto ressoa completamente diferente. Como ele reescreve, isto é, não copia, podemos entender esse gesto como um apagamento do tempo. Com quatro séculos de diferença entre um texto e outro, o ato da reescrita conserva as palavras do texto original, as palavras, não o sentido.²⁰⁰ O fragmento escolhido pelo narrador do conto para distinguir os dois textos, o do Cervantes e o do Quixote, traz justamente a questão da verdade como mãe da história. Mas como se trata de duas épocas distintas, século XVII e século XX, a interpretação não pode ser a mesma. Assim, segundo o próprio narrador, há, em Cervantes, um elogio retórico da história, enquanto em Menard, há uma ironia, pois para ele a verdade histórica não é o

¹⁹⁹ Deleuze também condena essa busca pela verdade: “O que quer aquele que diz ‘eu quero a verdade’? Ele só quer coagido e forçado. Só a quer sob um império de um encontro, em relação a um determinado signo. Ele quer interpretar, decifrar, traduzir, encontrar o sentido do signo. (...) Procurar a verdade é interpretar, decifrar, explicar, mas esta explicação se confunde com o desenvolvimento do signo em si mesmo.” (DELEUZE *apud* PINTO, *Uma memória do mundo*, p. 204)

²⁰⁰ A mesma palavra, mas outro sentido. É o que aponta Benjamin, em “A tarefa do tradutor”: Até as palavras cujo significado foi fixado estão sujeitas a um processo de maturação. (BENJAMIN *apud* BRANCO. *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin*, 2008, p. 87)

que aconteceu, mas é o que julgamos que aconteceu, e o julgar o que aconteceu é montar os fatos e entrecruzá-los a partir da lembrança e/ou do esquecimento.

Voltando ao conto, podemos inferir que Yu Tsun, ao escrever o manuscrito, também se valeu do jogo da montagem entre passado, presente e futuro. Será que o que é irreal e insignificante para Yu Tsun não o é para Albert ou para Madden? E a percepção de Albert sobre o romance de Ts'ui Pen não modificou a visão de Yu Tsun sobre ele? Essa é a tese de Walter Benjamin sobre a história, que o presente não só modifique o passado, como interfira nele, o provoque.

Encarar os fatos como imagens dialéticas é servir-se das possíveis versões da história, é trabalhar com a idéia de tempo detido ou bifurcado. É desviar o curso da narrativa, como fez Albert em “O jardim de veredas que se bifurcam” ao interpor a história do livro labiríntico. É acreditar no imprevisível, é não saber o que está por vir.

Não concluiremos este capítulo dizendo que a história e o tempo parecem, assim, pugnar por um novo tipo de espaço, porque estaríamos considerando-o como continente da história e do tempo, e queremos pensar essas três categorias paralelamente. Espaço, tempo e história confluem para a construção da narrativa que se sucede não mais dentro de uma estrutura linear ou consecutiva, mas de forma que os acontecimentos possam ser dispostos e localizados na estrutura de um mapa.

Considerações finais

Parece-me que a análise da linguagem da obra como espaço vale a pena ser tentada.

Michel Foucault

No decorrer desses dois capítulos montamos estratégias para nos ajudar a discutir o espaço da escrita em alguns contos de Borges, levantando questões acerca do funcionamento da linguagem, do desaparecimento do autor, da multiplicidade, do tempo, da história, da memória e do esquecimento, para citar algumas.

Iniciamos essa dissertação observando como a discussão sobre o espaço começou a ser introduzida nas questões literárias²⁰¹, como as novas correntes de investigação da literatura – Estruturalismo, Desconstrução, Estudos Culturais e Estética da Recepção – foram inserindo a espacialidade em suas discussões. Em seguida, constatamos também como a questão do espaço está presente nas discussões sobre a história e o tempo.

Agora, podemos afirmar ao finalizar que, a introdução da categoria espaço nas discussões literárias e filosóficas ocasionou um novo tipo de organização do saber, de ordem relacional, que aproxima os interesses não mais sob uma perspectiva cronológica, mas sob critérios de semelhança e diferença.

Esse simples gesto implica, como podemos ver, importantes conseqüências como: a substituição de um estrutura linear tanto do texto literário como do texto histórico para um modo constelar; o fim da busca de uma explicação da obra baseada na história ou na biografia do autor; a dissolução de pares opositivos que configurava uma relação de subordinação entre os termos; a recorrência ao uso de termos como margem, fronteira, entre-lugar, centro, periferia; a ascensão da linguagem e sua acepção espacial; a abolição da relação causal entre os acontecimentos ficcionais e históricos, permitindo assim que eles interajam e se relacionem sob diversos enfoques; o fim da justificação causal entre os tempos e, por último, uma nova forma de concepção do tempo.

²⁰¹ Vale lembrar três obras importantes para o início do estudo do espaço na literatura: *O espaço literário* (1955), *A poética do espaço* (1957), *O espaço proustiano* (1963).

Falamos na introdução deste trabalho que nossa escrita se concentraria em apenas dois capítulos e que, por mais que tratássemos de diferentes questões teóricas e propuséssemos analisar diferentes contos, poderíamos observar que relações intrínsecas poderiam ser construídas entre um e outro, que aproximações poderiam ser feitas. Para tanto, algumas pistas foram deixadas, algumas relações foram marcadas apontando interferências que um poderia fazer no outro, seja em notas de rodapé ou no próprio corpo do texto.

Vimos, no capítulo um, por exemplo, que Roland Barthes propõe uma escrita que se transporte para onde não se é esperado, uma escrita que se desloque e provoque uma mudança de trajetória. Isso pode acontecer porque Barthes acredita que ela é “destruição de toda voz, de toda origem.”²⁰² O mesmo é pensado por Blanchot e Foucault, ainda que apresentem diferentes justificativas. Blanchot também diz que é a linguagem que fala, não o autor. Também diz que a escritura começa quando se instaura esse espaço vazio deixado pelo escritor. Foucault não só admite a existência desse espaço vazio deixado pelo autor como procura entender o que esse desaparecimento faz aparecer. Se o autor não é de onde o discurso provém, ele é considerado como um “instaurador de discursividade”, ou seja, o autor não deu apenas seu nome para figurar como produtor de um texto, mas permitiu a possibilidade da criação de outros textos, de outras formas de escritas. Aqui, de novo e de outro modo, a escrita se projeta para onde não se é esperado, permite a criação de caminhos não antes previstos.

O que propomos ao retomar essa relação entre os escritores mencionados é que esse tipo de escrita pode se assemelhar ao tipo de curso da história benjaminiana. Lembremos que Benjamin também acredita que a história tome rumos imprevistos, que seu curso seja interrompido por um desvio de percurso, por uma ação inesperada, a chegada do Messias, por exemplo. Vimos no capítulo II que essa espera é mais provocativa que conformativa, isto é, algum papel é concedido ao sujeito.²⁰³

²⁰² BARTHES. *O rumor da língua*, 1988, p. 65.

²⁰³ No entanto, como aponta Georg Otte, esse papel exercido pelo sujeito é limitado na construção da história. Otte discute essa questão do sujeito no filósofo alemão mesmo reconhecendo que ele pouco aparece nos textos de Benjamin.²⁰³ No final da tese II tem-se: “foi-nos concedida uma frágil força messiânica”. (BENJAMIN. *Magia e arte, técnica e política*, 1994, p. 223.) Essa frágil força messiânica é bem diferente do poder que o marxismo concede ao sujeito, o que acaba por limitar a influência do Marxismo sobre Benjamin. Benjamin nesse ponto se aproxima mais à Teologia, mas com restrições, pois vimos que o poder de mudar a história não está completamente fora do sujeito. Otte aponta ainda sobre esse sujeito que o fato de ele ter seu poder atenuado interfere no próprio curso da história, pois era o sujeito quem relacionava os acontecimentos sob um nexos causal, era ele quem construía as relações de causa e consequência, quem estabelecia o começo e o fim de um acontecimento. Se seu papel é

Outro exemplo de semelhança que poderíamos apontar é a seguinte: no primeiro capítulo falamos sobre como uma nova obra ao chegar no sistema literário estabelece relações com as obras anteriores. Vimos com Borges que o escritor cria seus precursores, que a leitura de uma nova obra pode modificar a leitura de uma obra passada. Já no segundo capítulo vimos com Benjamin que o presente também pode modificar o passado, da mesma forma que uma tradução pode modificar o texto de partida.

Essa mudança só é possível se não nos deixarmos levar pela tempestade que nos “impele irresistivelmente para o futuro”, como diz Benjamin. Devemos conseguir parar o tempo, para fitar a ruína e recolher os destroços do passado à maneira que Hladik construiu seu poema. Quando recebeu a concessão do tempo detido, ele pôde voltar ao seu texto e reescrevê-lo, ainda que soubesse que ninguém o leria. O gesto de Hladik também foi contra o progresso, também foi no sentido de interromper a história. Sua atitude modificou o passado e com isso criou a possibilidade de infinitos futuros para a literatura.

Na história ou na literatura estamos sempre lidando com o infindo, os infinitos futuros e as infinidades de leituras. Começamos o primeiro capítulo com a imagem do labirinto, que pode ser de caminhos tortuosos ou como uma linha reta ou o deserto. Vimos também como o labirinto-rede permite que deixemos de pensar em termos de localização, que gera a idéia de ponto fixo, para pensarmos em posicionamentos, aludindo assim para sua qualidade de espaço móbil. Dessa idéia de labirinto-rede de Eco, passamos para a questão da heterotopia desenvolvida por Foucault e do rizoma apontado por Deleuze e Guattari.

Analisamos também que relações podem ser construídas a partir da conexão entre espaço e linguagem, que conseqüências pode trazer um texto que trata o espaço como linguagem e vice-versa, como a figura do autor pode desaparecer diante de tais questões, como a leitura e, principalmente, como todas essas questões acerca do espaço

enfraquecido, ele perde o domínio de encadeamento das coisas e dos acontecimentos. Foi o que aconteceu com o narrador-personagem de “O Aleph” ao ver as imagens de Beatriz pelo Aleph. A imagem que ele havia construído com as memórias de Beatriz não fazia mais sentido. O modo como ele tinha organizado seu conhecimento de Beatriz caiu por terra. Quando Benjamin diz que a história não se perfaz em um tempo homogêneo e vazio, quer dizer que ela não é uma linha vazia preenchida pelos acontecimentos do tempo.

nos ajudaram a pensar os contos de Borges tratados nesse capítulo. Basicamente, aproximamos o Aleph do rizoma, o Livro de Areia ao caráter móvel da leitura e a Biblioteca de Babel à heterotopia

No segundo capítulo, nos detemos fundamentalmente em aproximar a literatura e a história a partir dos conceitos desenvolvidos por Benjamin sobre seu método da montagem e sua idéia sobre a memória e o esquecimento para a construção de novas histórias. Atentamos para a importância do esquecimento para a vida do homem, apontada primeiramente por Nietzsche. Construimos relações entre o papel do historiador e do tradutor, pois ambos modificam o que veio antes, seja o passado, seja o “texto de partida”.

E vimos, principalmente, que não basta apenas apresentar uma teoria sobre o espaço, mas desenvolver uma nova forma de lidar com o tempo. Pará-lo ou acelerá-lo, implica deixar de fitá-lo como pontual, fugidio ou processual, pois tanto um gesto como o outro revelam seu caráter não consecutivo, quando o paramos, ou sua possibilidade de desaparecimento, quando o aceleramos.

O que intentamos fazer nessa dissertação foi analisar, principalmente, as noções de espaço dentro da narrativa e, conseqüentemente algumas formas de tempo. Se deixamos de nos delongar mais em um assunto ou outro, em descrever mais um conceito ou autor, foi porque nosso método também consistia em anunciar um desvio e uma montagem. À maneira benjaminiana, também acreditamos no fragmento. Deve-se a isso a extensão de algumas notas de rodapé, pois como não podíamos levar a cabo e inteiramente tal tarefa, optamos por inserir alguns fragmentos como notas no fim da página para deixar o texto seguir seu curso, uma tarefa bem diferente da que propomos para o tempo e para o espaço.

Nos contos aqui discutidos vimos que Borges introduz varias versões de tempo, mas os coloca dentro de narrativas cuja estrutura se dá de forma linear e consecutiva, isto é, ainda que neguemos esse caráter consecutivo e processual do tempo, não temos como deixar de prescindir dessas características, ou podemos? Como diria Borges, essas considerações são tão aventuradas e errôneas como a verdade.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- _____. *Profanação*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXXI*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda dos Editores, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi; revisão da tradução: Rosemary Coshtek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARICCO, Alessandro. *Novecentos: um monólogo*. Trad. Y. A. Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone Moisés. 10ª ed. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização Willi Bolle. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte, Editora da UFMG e São Paulo, /Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Virgínia Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- _____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *A conversa infinita*, vol. I. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, vol. I; vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999a.
- _____. *Obras completas*, vol. II; vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999b.
- _____. *Obras completas*, vol. III; vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999c.
- _____. *Obras completas*, vol. IV; vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999d.
- BRANCO, Lúcia Castelo. (org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

- BRANDÃO, Luís Alberto. *Grafias da identidade: Literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Lamparina Editora, FALE (UFMG), 2005.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*; Trad. Ivo Barroso. 2º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1969.
- _____. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- COUTINHO, Fernanda (org.). *A vida ao rés-do-chão*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2006.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FEATHERSTONE, Mike et all. (orgs.) *Problematizing Global Knowledge – special issue*. Theory, Culture & Society Journal - Volume 23 Numbers 1-2. London: Sage, February-April 2006.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Selma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- GENETTE, Gérard. Espace et langage. In: _____. *Figures I*. Paris: Editions du Seuil, 1966.
- _____. La littérature et l'espace. In: _____. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- ISER, Wolfgang. *Teorias da ficção: indagações a obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha, Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- JAMMER, Max. *Concepts of space: The History of theories of spaces in Physics*. 3rd ed. Dover Publications: New York, 1993.
- JAUSS, Hans-Robert. *A história da literatura como provocação a teoria literária*. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- JENCKES, Kate. *Reading Borges after Benjamin: Allegory, afterlife and the writing of history*. New York: State University of New York Press, 2007.
- LAGES, Susana Kampf. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LIMA, Luís Costa. A antiphysis em Jorge Luis Borges. In: _____. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, p. 229-258.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do Fora*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.
- LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MACHADO, Roberto. *Foucault, filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
- MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MACIEL, Maria Esther e MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Borges em dez textos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998.
- MACHEREY, Pierre. Borges and the fictive narrative. In: _____. *A Theory of literary production*. Trad. Geoffrey Wall. London, Henley and Boston: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- MOLLOY, Silvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1999.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- PINTO, Julio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade; FAPESP, 1998.
- PLATÃO. *Diálogos: Mênon, Banquete e Fedro*. Trad. Jorge Peleikat. Rio de Janeiro; Edições de Ouro, s/d.
- PLATÃO. *Dialógos: Eutífron ou da religiosidade, Apologia de Sócrates, Críton ou do dever, Fedon ou da alma*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- POMBO, Olga. O hipertexto como limite da idéia de enciclopédia. In: *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2006.
- POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- RILKE, Rainer Maria. *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Mandarin, 1996.
- SARLO, Beatriz. *Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SCHWARTZ, Jorge. (org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- SOUZA, Eneida Maria. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SUSSEKIND, Flora. Borges e a série. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sete Letras/UFMG, 1998.
- TAVARES, Braulio (org.). *Contos fantásticos no labirinto de Borges*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2005.
- VALERY, Paul. Discurso sobre história. In: _____. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

Tese

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada* – tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin, 1994. 276f. Tese (Doutorado em Literatura.) Programa de pós-graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

Dicionários

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1962.

BRUGGER, Walter. *Dicionário de filosofia*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 4º ed. São Paulo: EPU, 1987.

REIS, Carlos, LOPES, Ana C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.