

Maria Elisa Rodrigues Moreira

**LITERATURA E BIBLIOTECA EM JORGE LUIS BORGES E ITALO CALVINO**

Belo Horizonte  
2012

Maria Elisa Rodrigues Moreira

## **LITERATURA E BIBLIOTECA EM JORGE LUIS BORGES E ITALO CALVINO**

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

Área de concentração: Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

M835l  
Moreira, Maria Elisa Rodrigues.  
Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino  
[manuscrito] / Maria Elisa Rodrigues Moreira. – 2012.  
253 f., enc.  
Orientador : Wander Melo Miranda.  
Área de concentração : Literatura Comparada.  
Linha de pesquisa : Poéticas da Modernidade.  
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 231-253.

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Calvino, Italo, 1923-1985 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Bibliotecas e literatura – Teses. 4. Memória na literatura – Teses. 5. Classificação – Teses. 6. Dicionários e enciclopédias – Teses. 7. Literatura comparada – Teses. 8. Análise do discurso narrativo – Teses. I. Miranda, Wander Melo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 809



Tese intitulada *Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*, de autoria da Doutoranda MARIA ELISA RODRIGUES MOREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

**Área de Concentração:** Literatura Comparada

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

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

Profa. Dra. Haydée Ribeiro Coelho - FALE/UFMG

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG

Profa. Dra. Andréia Guerini - UFSC

Prof. Dr. Maurício Santana Dias - USP

Prof. Dr. Jaeynthon José Lins Brandão

Subcoordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2012.

## AGRADECIMENTOS

Esta tese não poderia ter sido realizada sem o apoio de várias pessoas queridas, que acompanharam meu processo de pesquisa de perto ou de longe, agora ou em momentos anteriores, e que foram fundamentais para que eu o levasse a termo. Seria impossível citar, aqui, a todos, mas que não reste nenhuma dúvida de minha gratidão.

Agradeço ao CNPq pela bolsa que possibilitou minha dedicação aos estudos.

Ao meu orientador, Wander Melo Miranda, pela confiança sempre demonstrada em relação ao meu trabalho, pelas preciosas considerações tecidas a respeito dele e pelo respeito constante aos caminhos que escolhi trilhar.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, cujos cursos permitiram o aprofundamento de minhas pesquisas e me abriram novas perspectivas. Em especial, agradeço à Leda Maria Martins, responsável por minha “iniciação” no universo da pesquisa acadêmica; Patrizia Collina Bastianetto, pelo conhecimento da língua italiana e pelo entusiasmo com que sempre acolheu minhas produções; Reinaldo Marques e Maria Esther Maciel, pelos cursos fundamentais ao desenvolvimento desta tese e por participarem de meu Exame de Qualificação, aportando sugestões de grande valor.

Aos colegas de curso que sempre compartilharam suas dúvidas e perspectivas, pela troca intelectual que esses momentos possibilitaram. Um agradecimento mais que especial às pessoas que encontrei ao longo desse período e que, nesse processo, tornaram-se amigos próximos e queridos. Karla Cipreste, Melissa Boechat, Thiago Saltarelli, Maria Tereza Almeida, Luciana Andrade, Eduardo Jorge, Nabil Araújo, Jacques Fux, Priscila Campello: sem vocês esses anos teriam sido muito difíceis. As discussões e o divertimento, os encontros entre livros, filmes e *sunrises*, as leituras e socorros prestados foram fundamentais para que eu mantivesse a sanidade e a alegria ao longo desses anos. *Gracias, grazie.*

Aos amigos do Grupo de Estudos Italo Calvino, por propiciarem que surgisse uma rede de compartilhamento de saberes imprescindível ao desenvolvimento desta tese. Um

agradecimento especial ao prof. Eclair Antônio de Almeida Filho, por me fazer ver que precisamos caminhar acima abaixo, pela disponibilidade constante, pelas sugestões de leitura, pelos desvios e pelos mantras. À Bruna Ferraz e Cláudia Maia, felizes encontros do acaso que levaram a tardes enriquecedoras em nosso “microgrupo” Calvino, obrigada por me lembrarem do quanto a literatura e a pesquisa podem ser agradáveis.

Aos amigos em Borges, Alejandra Crespín Algañaraz, Isabel Ackerley, Ana María Rivera Salazar e Alejandro Dias-Lamprea, pela receptividade, entusiasmo e carinho que sempre marcaram nossos encontros.

À minha família, por todo o apoio, nos momentos bons e nos difíceis: a minha mãe, Yolanda, por ter feito de minha casa um lugar propício ao pensamento, por apoiar minhas decisões e por estar sempre presente; à minha irmã, Corina, pelas leituras e conversas frequentes, pelo apoio e pelo carinho, pelas risadas e fugas, enfim, por me acompanhar nesse percurso e ser quase uma especialista em Borges e Calvino; ao Juan, meu amor, por sua presença e compreensão, pelo carinho e pela cumplicidade, pela poesia, por tudo. Sem vocês nada disso seria possível.

*Eu afirmo que a biblioteca é interminável.  
Jorge Luis Borges*

*Leitor, é hora de sua agitada navegação encontrar um ancoradouro.  
Que porto pode acolhê-lo com maior segurança que uma grande  
biblioteca?*

*Italo Calvino*

## RESUMO

Esta tese propõe uma reflexão sobre as obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino pelo viés da relação entre literatura e biblioteca. Tendo como referencial teórico-metodológico a complexidade e as teorias de rede, traça-se um percurso reticular pelas produções dos dois escritores, sejam elas ficcionais, ensaísticas ou autobiográficas, tecendo junto a eles um pensamento que tem na biblioteca tanto um emblema literário produtivo quanto uma metáfora para o tipo de escrita por eles efetivada. A literatura de ambos é percebida, desse modo, como um conjunto de textos ancorado na tradição, mas voltado para o futuro e para a mobilidade do conhecimento. Recorrendo aos estudos sobre o colecionismo – em especial ao pensamento de Walter Benjamin – e sobre o arquivo – centrando-nos nos textos de Jacques Derrida sobre o assunto –, chega-se à biblioteca como a figura fronteira que melhor aproxima a reflexão sobre a acumulação, a memória, a tradição, a crítica e o saber da literatura: ao fazer de suas obras bibliotecas, ao constituí-las como tal, Borges e Calvino reforçam o papel político da literatura e apontam caminhos para que se pense a relação entre a mesma e os processos de produção de conhecimento.

**Palavras-chave:** biblioteca, coleção, arquivo, Jorge Luis Borges, Italo Calvino.



## RESUMEN

Esta tesis propone una reflexión sobre las obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino por el sendero de la relación entre literatura y biblioteca. Teniendo como referencial teórico-metodológico la complejidad y las teorías de redes, se traza un recorrido reticular por las producciones de los dos escritores, sean ficcionales, ensayísticas o autobiográficas, tejiendo junto con ellos un pensamiento que tiene en la biblioteca tanto un emblema literario productivo como una metáfora para el tipo de escritura por ellos efectivada. La literatura de ambos se puede notar, de ese modo, como un conjunto de textos anclado en la tradición, pero volcados hacia el futuro y la movilidad del conocimiento. Recurriendo a los estudios sobre el coleccionismo – en especial al pensamiento de Walter Benjamin – y sobre el archivo – centrándonos en los textos de Jacques Derrida sobre el asunto –, se llega a la biblioteca como la figura fronteriza que mejor se acerca a la reflexión sobre la acumulación, la memoria, la tradición, la crítica y el saber de la literatura: al hacer de sus obras bibliotecas, al constituírseles como tal, Borges y Calvino refuerzan el papel político de la literatura y señalan caminos para que se piense la relación entre esta y los procesos de producción de conocimiento.

**Palabras-clave:** biblioteca, colección, archivo, Jorge Luis Borges, Italo Calvino.

## RIASSUNTO

Questa tesi propone una riflessione sulle opere di Jorge Luis Borges e Italo Calvino nella prospettiva della relazione tra letteratura e biblioteca. Utilizzando come riferimento teorico-metodologico la complessità e le teorie di rete, viene tracciato un percorso reticolare lungo le produzioni dei due scrittori, sia che esse siano di fantasia, saggistiche o autobiografiche, creando assieme a loro un pensiero che trova nella biblioteca tanto un emblema letterario produttivo, quanto una metafora per il tipo di scrittura da essi realizzata. In questo modo, la letteratura di entrambi è percepita come un insieme di testi fondati nella tradizione ma rivolti al futuro e alla mobilità della conoscenza. Ricorrendo agli studi sul collezionismo – in particolare al pensiero di Walter Benjamin – e sull’archivio – concentrandoci sui testi di Jaques Derrida a riguardo –, si giunge alla biblioteca come figura di frontiera che permette una migliore riflessione a proposito della raccolta, la memoria, la critica ed il sapere letterario: facendo delle proprie opere biblioteche, organizzandole come tali, Borges e Calvino rafforzano il ruolo politico della letteratura ed indicano direzioni affinché si pensi alla relazione tra la stessa e i processi di produzione del sapere.

**Parole chiave:** biblioteca, collezione, archivio, Jorge Luis Borges, Italo Calvino.

## SUMÁRIO

<b>ROSA DOS VENTOS: LITERATURA, SABER, POLÍTICA, BIBLIOTECA</b>	10
<b>1 ATLAS</b>	18
1.1 Borges, Calvino e as vozes dos mortos	19
1.2 A ponte, as pedras e o desafio de tecer em conjunto	36
1.3 Nós, redes e labirintos	50
1.4 Menard, Medusa, Calibã e o exercício do pensamento	67
<b>2 COLEÇÃO</b>	86
2.1 O Aleph, a areia e o infinito	88
2.2 Possuir e conhecer, ler e escrever, citar e traduzir	106
2.3 Marco Polo, a enciclopédia chinesa, a ordem e a classificação	130
<b>3 ARQUIVO</b>	160
3.1 Funes, as passagens obrigatórias e as poças da memória	161
3.2 A palavra no muro, os clássicos e as práticas minúsculas	181
3.3 A morada, o tumulto silencioso e o estrangeiro viver junto	199
<b>BIBLIOTECAS, ANCORADOUROS SEGUROS?</b>	219
<b>REFERÊNCIAS</b>	231

## ROSA DOS VENTOS: LITERATURA, SABER, POLÍTICA, BIBLIOTECA

**Jorge Luis Borges**

*Trazia um ramo de areia julgando trazer um ramo de flores. De noite, olhou para o fim do braço e assustou-se: a mão era um ramo de cinco dedos, como há ramos de cinco rosas. E se cinco mulheres amas, a quem darás os dedos?  
Olhando atentamente para a mão, o número seis é inconcebível.*

**Italo Calvino**

*Quatro homens gostavam de quatro mulheres. Quatro copos foram cheios com quatro águas. Quatro locais do mar foram mergulhados por quatro homens.  
Nenhuma cidade é tão bela como um sinônimo.  
Desci do dorso do elefante para o rinoceronte, do rinoceronte para o tigre, do dorso do tigre para o cão, do cão para o gato, e este, por fim, cedeu. Uma escada de animais não é menos perigosa do que uma escada escorregadia.  
Uma velocidade de escrita tal que o ponto final seja simultâneo com a primeira letra da frase. Assim:*

*Gonçalo Tavares*

É dessa forma que Jorge Luis Borges e Italo Calvino nos são apresentados por Gonçalo M. Tavares em seu *Biblioteca*, livro que, conforme o próprio autor, se constitui de verbetes inspirados sempre pela obra dos escritores, e nunca por seus aspectos biográficos.

Valemo-nos, aqui, desses verbetes, para armar algumas das inúmeras questões que norteiam a pesquisa proposta: como pensar a obra desses autores sob a perspectiva da biblioteca? Ou, melhor, como pensar sua literatura, metaforicamente, como uma biblioteca? De que lugar e com quais sentidos seus textos dispersam os fios que se entrecruzam no conceito de biblioteca, aproximando literatura, política e conhecimento a partir de dois lugares tão distintos como a Argentina e a Itália? Como pensar os processos de esquecimento que, necessariamente, atravessam tanto a literatura como a biblioteca? De que modo articular, nesse espaço de memória que é a biblioteca, o centro e a margem, a Europa e a América, a ciência e a literatura? Como pensar o conhecimento a partir da literatura, a teoria a partir da ficção? De que forma classificar o heteróclito e agrupá-lo sob um mesmo signo, o da coleção? Se a biblioteca aparece como figura emblemática para o saber, trazendo em si as marcas do político e do literário, como aproximar dela dois escritores que, se encontram inúmeros pontos de contato narrativos, apresentam também desvios incontestáveis?

É a tentar tecer algumas possíveis respostas a essas questões, com fios múltiplos e distintos, que nos dedicaremos ao longo deste texto. E, desde o início, alertamos para o fato de que uma escada de autores pode ser tão perigosa quanto uma escada de animais: transitar por seus degraus escorregadios possibilita e exige escolhas de percurso que podem fazer com que ela ceda ou metamorfoseie-se em outra coisa. Afinal, cada percurso leva a uma paisagem diferente, a ramos de cinco dedos ou ramos de cinco rosas, a elefantes e rinocerontes, números e letras, assombros e deslumbres. O trajeto escolhido trouxe-nos a livros e coleções de areia, a atlas, arquivos e bibliotecas em cujas páginas se mesclam a memória e o esquecimento, o arbitrário e o ficcional, o acúmulo e a exaustão.

Nesse sentido, lançamos sobre a literatura o olhar desafiador identificado por Calvino, acreditando ser possível com ela e a partir dela “tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1995e, p.127). Tomamos, pois, a ficção como espaço produtor de saberes, como campo periférico do conhecimento no qual o conhecimento é gerado e gerido de modo distinto ao que se efetiva na ciência moderna tradicional, mas que não é por isso menos válido que esse.

As discussões acerca da produção de conhecimento vêm passando por significativas mudanças desde meados do século XX, mudanças estas que refletem a crise epistemológica da ciência moderna e indicam a emergência de um novo paradigma para a produção de saber nesta que é por vezes chamada “era do conhecimento” (BURKE, 2003). O desenvolvimento da ciência e sua ultraespecialização levaram a situações de questionamento de seu próprio estatuto, de suas bases teóricas e de seus métodos, visto que a racionalização, a linearidade causal e o reducionismo tornaram-se insuficientes para a compreensão de determinados eventos e objetos, que exigem um olhar mais complexo, flexível e múltiplo.<sup>1</sup>

Conforme Boaventura de Sousa Santos (2009, p. 77), “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal”, ou seja, um pensamento pautado por um traçado radical que separa dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. O universo do “outro lado” é a tal ponto desmerecido que, sendo construído como inexistente, desaparece, é radicalmente excluído “porque permanece

---

<sup>1</sup> A este respeito ver Santos (2003, 2005, 2006, 2008a), Stengers (2002), Morin (2007a, 2007b, 2008), Serres (1988) e Lyotard (2008).

exterior ao universo que a própria concepção aceita de inclusão considera como sendo o Outro” (SANTOS, 2009, p. 77). É no rastro dessa linha abissal epistemológica que a ciência moderna constitui-se como detentora do monopólio da verdade e de todo conhecimento possível: estabelecendo um parâmetro de saber calcado na racionalidade, baseado em características de objetividade e “verdade”, torna-se excludente e totalitária, relegando ao arbitrário da ficção qualquer outro tipo de conhecimento, visto como “não científico” e por isso não reconhecido como um saber legítimo (STENGERS, 2002).

Pautado no dualismo e na linearidade, o paradigma científico moderno ainda hoje dominante no cenário da produção de conhecimento baseia-se na separação absoluta entre homem e natureza, entre sujeito e objeto: o progresso da ciência objetiva a manipulação da natureza pelo homem, que irá investigá-la como um objeto passível de desmembramento, pré-existente e à mercê de ser descoberto pelo cientista. O instrumento privilegiado dessa investigação é a matemática, de modo que conhecer significa quantificar: o rigor científico é aferido pelo rigor das medições e o não quantificável é considerado cientificamente irrelevante. Essa lógica quantitativa, causal e linear aspira à formulação de leis com base em regularidades observadas, reduzindo a complexidade dos fenômenos a ideias de ordem, estabilidade e repetição, o que leva Edgar Morin (2007a, p. 11) a denominar este modelo de conhecimento de “paradigma de simplificação”, uma vez que opera através de princípios de disjunção, redução e abstração com o objetivo de dissipar o que há de complexo nos fenômenos.

No entanto, o grande avanço científico e o aprofundamento do conhecimento propiciados pela ciência moderna levaram a seu questionamento e ao estabelecimento do que Santos (2003) chama de crise do paradigma dominante, através da identificação de limites e insuficiências desse modelo de produção de saber diante de determinados estudos. As descobertas da microfísica contestaram o dualismo sujeito/objeto com a constatação de que o sujeito interfere estruturalmente no objeto observado, o que indica que a objetividade e o rigor exigidos pelo modelo científico dominante são estruturalmente limitados e que a relação entre sujeito e objeto é muito mais complexa do que pode parecer: “a distinção perde os seus contornos dicotômicos e assume a forma de um continuum” (SANTOS, 2003, p. 45). A macrofísica, por outro lado, une conceitos até então absolutamente

heterogêneos, como tempo e espaço, quebrando os alicerces sobre os quais construíamos nossos saberes.<sup>2</sup>

A essas brechas que se abriam no paradigma científico dominante era preciso responder com uma nova postura, um novo modo de abordar os processos de produção de conhecimento. Desenvolveram-se, assim, alguns questionamentos, posições e abordagens que são ainda especulativos, prementes, vacilantes, mas que podem vir a constituir o paradigma emergente chamado “pensamento complexo” (MORIN, 2007a, 2008), “ecologia cognitiva” (LÉVY, 1993), “ecologia de saberes” (SANTOS, 2003, 2005, 2009) ou “pensamento pós-abissal” (SANTOS, 2009), um novo modelo de produção de conhecimento e uma nova concepção de saber, mais abertos e sensíveis ao que diz respeito à coletividade, à ética, à solidariedade e à diversidade, e cientes de sua necessária incompletude:

Não se trata tanto de contrapor a ciência a outros conhecimentos como de criar diálogos, tanto no seio da ciência – entre diferentes concepções e práticas que a epistemologia dominante não permite identificar – como entre a ciência e outros conhecimentos. O que está em causa não é a validade da ciência; é, tão só, sua validade exclusiva. Esta transformação visa a criar um pluralismo epistemológico que torne possível a democratização radical e a descolonização do saber e do poder (SANTOS, MENESES e NUNES, 2005, p. 99).

É sob a perspectiva dessas mudanças que nos propomos a pensar o lugar da literatura e da ficção no que diz respeito aos processos de produção de saberes, em especial de uma literatura tal como concebida nas obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino, sobre as quais deteremos nossa análise. Nesse sentido, a literatura é aqui considerada como uma produção política, por meio da qual é possível atuar ativamente no mundo em que se vive: destaca-se, pois, a ação política implícita na narrativa, no próprio trabalho da escritura, entendida como um híbrido do poético, do estético e do político em seu escopo mais restrito. Uma “literatura anfíbia”, para aqui retomarmos a expressão de Silvano Santiago, extrapolando o contexto no qual ele a utiliza e expandindo-a para além da produção literária brasileira: “A atividade artística do escritor não se descola da sua influência política; a influência da política sobre o cidadão não se descola da sua atividade artística” (SANTIAGO, 2008a, p. 66).

---

<sup>2</sup> Para maiores informações a respeito das “brechas” no paradigma científico dominante, ou seja, das pesquisas sob ele desenvolvidas e que colocaram em questão seus limites e suas fragilidades, ver Santos (2003), Stengers (2002), Morin (2007a) e Lyotard (2008).

Pensar a ficção como espaço de saber denota uma postura politicamente distinta, que diz respeito à legitimidade dos diversos campos do conhecimento na sociedade contemporânea. Em lugar de um saber único, filtrado a partir do abismo epistemológico traçado por Boaventura de Sousa Santos, saberes múltiplos, diversos, conflitantes, dentre os quais a ficção encontra seu lugar. Saberes que questionam o que se quer hegemônico, o que se impõe a partir do centro, o que se considera como absoluto. Pensar ficção e conhecimento em ligação é atuar politicamente, é abrir, ainda que forçosamente, caminhos para que o literário adentre os espaços do saber, transborde as margens que o separam do teórico, mescle-se com este e produza um conhecimento distinto de ambos: “Uma convergência organizada de formas do conhecimento que passam pela imaginação ou pela razão dá lugar a uma terceira forma de imaginação racionalizada, que define o traço predominante da literatura contemporânea” (BEHAR, 1998, p. 21).

Conduzir esse pensamento acerca do literário sob o signo da biblioteca agrega novos aspectos a esta reflexão, tais como o peso do saber letrado diante de outros saberes, as políticas de memória e preservação, as tentativas de classificação e homogeneização do pensamento, a exclusão do que não se enquadra e apresenta-se como “inclassificável”. Traz para a cena a aproximação paradoxal entre “arquivar” e “colocar em movimento”, pois se a biblioteca “designa o compartimento para um livro, o lugar de *depósito* dos livros, o lugar onde se *põem, depositam, deixam repousar*, o lugar onde se *guardam em depósito* ou *armazenam* os livros” (DERRIDA, 2004, p. 21, grifos do autor), ela também nomeia o lugar que coloca esses materiais imobilizados “à disposição do usuário”, funcionando como “um espaço de trabalho, de leitura e de escrita” (DERRIDA, 2004, p. 22). Pensar literatura e biblioteca é também pensar, portanto, na “tensão entre a reunião e a dispersão” (DERRIDA, 2004, p. 29), entre a estabilidade e o movimento do por vir.

Propor que se possa pensar a literatura como biblioteca implica ainda em trazer à tona um elenco de aspectos que marcam a noção contemporânea de biblioteca, que vão desde seu lastro político e do peso da cultura letrada até as reflexões sobre o futuro do livro e de sua validade como “centro nervoso para coletar e difundir conhecimento” (DARNTON, 2010, p. 68). “As bibliotecas inquietam”, diz Lisa Block de Behar, justamente por se apresentarem como figuras em mutação, por trazerem inscritas em si as transformações tecnológicas que afetam o livro, as reflexões sobre os distintos suportes para a palavra, por pretenderem funcionar como uma totalidade da memória do mundo. Inquietantes, tornam-



se um “tópico literário, um lugar comum da literatura, da arte, da história, do saber [...]”(BEHAR, 2011).

Além disso, acreditamos que “toda biblioteca, como todo museu, escolhe, esquece, classifica, arquiva, celebra” (ACHUGAR, 1994, p. 14).<sup>3</sup> Toda biblioteca é, assim, espaço de disputas políticas, pois que se mostra como a guardiã de uma memória que se deseja preservar em contraposição ao que deve se tornar inexistente pela rasura de seus registros. É indissociável das políticas da memória e da amplitude de problemas a elas pertinentes: ordem, seleção, abrangência, perda, esquecimento, transmissão, apenas para elencar alguns deles. Não à toa as bibliotecas e os livros foram, ao longo da história, alvo de inúmeras formas de destruição (BAEZ, 2006): livros e bibliotecas dizem da história dos povos, de sua cultura e pensamento, das escolhas do passado e dos desejos para o futuro, funcionando como importantes centros de produção e circulação de saberes. Bibliotecas podem ser entendidas, assim,

[...] não só como lugar de memória no qual se depositam os estratos das inscrições deixadas pelas gerações passadas, mas também como espaço dialético no qual, a cada etapa dessa história, se negociam os limites e as funções da tradição, as fronteiras do dizível, do legível e do pensável, a continuidade das genealogias e das escolas, a natureza cumulativa dos campos de saber ou suas fraturas internas e suas reconstruções (JACOB, 2008a, p. 11).

Pensar como bibliotecas, em especial, as literaturas de Borges e Calvino implica, ainda, a par dos aspectos levantados anteriormente, em questões próprias à escrita desses autores, cujas obras remetem constantemente a algo que escapa ao saber legitimado, que estendem seus ramos a campos estranhos à literatura, como a ciência, a matemática, a filosofia, que trazem para seu cerne tanto o que compõe o *corpus* principal do saber letrado quanto aquilo que dele se afasta. Na metáfora da literatura como biblioteca os dois escritores encontram aquele que é, talvez, seu ponto de contato de maior relevo: a narrativa constituída como um rigoroso projeto intelectual, como espaço do e para o pensamento, a escrita como processo e como problema. Esse abordar a literatura como espaço de pensamento constitui-se, em ambos, através da elaboração de uma narrativa que foge ao estritamente literário, que embaralha os espaços da ficção e da ciência, que coloca numa

---

<sup>3</sup> Todas as traduções de textos utilizados no original apresentadas ao longo da tese são de minha autoria, com exceção das indicadas de forma diversa.

situação de vizinhança o histórico e o imaginativo, o central e o que está à margem. Uma narrativa que transborda qualquer linha abissal do pensamento e até a si mesma, acolhendo o que dela difere, o que resta.

Cabe ressaltar, ainda, que numa perspectiva comparatista, esse olhar sobre o que aproxima e avizinha ressalta, simultaneamente, aquilo que distancia e distingue um autor do outro, apresentando-se como uma especificidade não redutível. Nesse sentido, a comparação é proposta à luz de Maurice Blanchot, como uma iluminação fugaz:

Uma das tarefas da crítica deveria ser tornar impossível toda comparação. Escritores podem ser próximos, as obras não o são. Acontece que elas se clareiam aparentemente uma a outra e que, como diz T. S. Eliot, a última obra que veio suscita e influencia toda a literatura anterior. [...] Claridades, mas com a condição de se extinguirem imediatamente. O jogo das comparações nos abre por fim ao incomparável (BLANCHOT, 1999, p. 69).<sup>4</sup>

É assim, em sentido metafórico, que aqui tomamos as bibliotecas de Jorge Luis Borges e Italo Calvino, como estrutura para suas literaturas. Faz-se importante ressaltar essa distinção de abordagem da biblioteca como tema e da biblioteca como estrutura, como metáfora, uma vez que livros e bibliotecas são recorrentes como temática em ambos os autores. É certo que esses textos temáticos marcam sua presença no *corpus* narrativo aqui pesquisado, mas nosso interesse nos mesmos decorre especialmente de sua remissão à metáfora da biblioteca, questão central desta pesquisa.

É, pois, sob esses signos que este texto se constitui: a literatura, a biblioteca, a metáfora, a política. Borges, Calvino: verbetes de um livro que se apresenta como uma biblioteca literária, assombros para a narrativa, motores para o pensamento. Para percorrer essa escada escorregadia, três grandes degraus – para cima, para baixo – foram erguidos como sustentação, três capítulos nos quais procuramos colocar em trânsito os saberes constituídos a partir dessa complexa tessitura, três metafóricos verbetes.

O primeiro deles, “Atlas”, apresenta as bases teóricas de nosso pensamento, aponta nortes, indica trajetos, nos torna os autores mais familiares. Nele são apontadas as “bússolas conceituais” (LÉVY, 1993) fundamentais à orientação teórica e metodológica dessa investigação, já em diálogo com as obras dos escritores analisados: a complexidade, a

---

<sup>4</sup> Agradeço ao Professor Doutor Eclair Antônio Almeida Filho, do curso de Bacharelado em Tradução Francês-Português, da Universidade de Brasília, pela disponibilização da tradução por ele realizada deste e de outros textos de Maurice Blanchot.

ecologia dos saberes, as teorias de rede, a transdisciplinaridade, o saber narrativo, a metáfora.

O segundo capítulo, “Coleção”, discute as obras de Borges e Calvino a partir das questões pertinentes ao colecionismo, abordando seus aspectos classificatórios e políticos e as estratégias de ordenação que o direcionam: o desejo (e a impossibilidade) da totalidade, as seleções e atribuições de valor, a necessidade da organização dos novos conjuntos que se formam.

O capítulo 3, “Arquivo”, aborda os deslocamentos temporais e espaciais provocados por e constituintes de toda prática arquivística, discutindo como as políticas de memória e as heterotopias apresentam-se nas narrativas dos escritores em questão. Nele se transita por ficções da memória e do esquecimento, por textos que funcionam como arquivos da tradição, por exercícios de arquivamento de si, por contaminações derivadas da convivência heterogênea.

Por fim, chegamos ao topo de nossa escada com algumas considerações que reorganizam essa trama textual, propondo a articulação entre os aspectos das obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino pertinentes à coleção e ao arquivo com a biblioteca. Em “Biblioteca: ancoradouros seguros?”, partimos de uma cena ficcional para tecermos algumas reflexões sobre a concepção de biblioteca e sobre como ela se configura, emblemática e metaforicamente, nas obras dos dois escritores que aqui investigamos, encerrando assim o percurso proposto.

## 1 ATLAS

*Sem uma planta, como visitar a cidade? Eis-nos perdidos na montanha ou no mar, por vezes até na estrada, sem guia. Onde estamos? Que fazer? Sim, por onde passar para ir aonde? Compilação de mapas úteis para orientar as nossas deslocações, um atlas ajuda-nos a resolver estas questões de lugar. Perdidos, reencontramos o caminho graças a ele.*

*Michel Serres*

Um norte para nosso pensamento, um guia para nosso trajeto: é assim que este Atlas que aqui se apresenta pretende funcionar. Nele, procuramos indicar os pontos referenciais para percorrer as obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino sem que nos percamos em seus inúmeros desvios e desvãos. Como em qualquer biblioteca, um catálogo sistematizado e uma boa sinalização são fundamentais para que nos desloquemos bem entre suas inúmeras prateleiras, que nem por isso deixam de nos reservar surpresas, sejam elas propiciadas pela vizinhança ou pelo acaso.

Para orientar esse percurso, propomos no primeiro momento uma visão panorâmica, um olhar abrangente sobre os autores em questão, pautado pela relação que, em suas vidas, é travada com a palavra, seja ela escrita ou oral – afinal, se a produção textual de ambos é profícua, não há como se desconsiderar a importância das entrevistas e das conferências na constituição de suas obras. Um instantâneo biográfico que permita que escorreguemos menos por essa escada de autores. Afinal, “uma explicação geral do mundo e da história deve levar em conta, antes de mais nada, a localização de nossa casa [...]” (CALVINO, 2000b, p. 17).

Conhecido em linhas gerais o mapa a ser percorrido, o “onde estamos” de que fala Michel Serres, apresentamos as bússolas que nos guiam ao longo do trajeto, que nos informam “por onde passar para ir aonde”, os fundamentos teóricos e metodológicos que orientam nosso “que fazer”. Norte: pensamento complexo, ecologia dos saberes e transdisciplinaridade, uma nova perspectiva para se pensar o conhecimento, abrindo espaço para discursos que não o da ciência moderna. Sul: teorias de rede, hipertextos e labirintos, um distinto modo de se relacionar com os objetos, pautado pelo diálogo e pela troca recíprocos entre diferentes formas de se pensar. Leste: o saber narrativo e o discurso teórico da ficção, a narrativa garantindo seu lugar epistemológico. Oeste: a metáfora e as possibilidades de, a partir dela, pensar os saberes.

## 1.1 Borges, Calvino e as vozes dos mortos

*Meus livros (que não sabem que eu existo)  
São tão parte de mim quanto este rosto  
De fontes grises e de grises olhos  
Que inutilmente busco nos cristais  
E que com a mão côncava percorro.  
Não sem alguma lógica amargura  
Penso que as palavras essenciais  
Que me expressam se encontram nessas folhas  
Que não sabem quem sou, não nas que escrevi.  
Melhor assim. As vozes dos mortos  
Vão me dizer para sempre.*

*Jorge Luis Borges*

Em Jorge Luis Borges e Italo Calvino a biblioteca aparece reiteradamente, tanto como figura simbólica quanto como espaço físico concreto, um entrelugar a partir do qual pode desenvolver-se a produção de conhecimento. Essa biblioteca, balizada pela complexidade e pelo saber narrativo, apresenta-se na obra dos dois escritores como metáfora emblemática de sua concepção de literatura: espaço de saber, de organização do mundo, de deslocamento de textos diversos, coleção de conhecimentos...

O vínculo com a palavra escrita e a preocupação com o conhecimento começa muito cedo na vida dos dois escritores, e marca consideravelmente sua prática criativa e crítica, levando-os a uma incessante busca pela construção de um saber que reconhecem impossível ser totalizante. Essa busca resulta na extrema mobilidade e na multiplicidade do universo poético dos autores, que transitam entre temáticas e estilos diversificados, mesclados em produções narrativas, poéticas e ensaísticas que se mostram confluentes e coerentes ao desbordar as fronteiras dos gêneros discursivos e ao fazer transitar dúvidas, hipóteses e saberes múltiplos. Crítica e ficção andam juntas e se interpolam na tessitura de narrativas que são, permanente e simultaneamente, uma forma de reflexão.

Ricardo Piglia, em “Ideología y ficción en Borges”, argumenta que a ficção de Borges é acompanhada por uma espécie de narrativa genealógica, que diz da origem e da própria possibilidade de formação da escritura borgiana, fundada no movimento de reconhecimento pelo autor de seu pertencimento a uma dupla linhagem – familiar e intelectual, a linhagem da história e a linhagem da literatura, recontadas por Borges por meio de uma “ficção familiar”: de um lado a família da mãe, que remonta à história

argentina, aos seus guerreiros e fundadores; de outro, a família paterna, de origem inglesa, remetendo à tradição intelectual e literária. Conforme Piglia,

É esta oposição ideológica a que é obrigada, em Borges, a tomar a forma de uma tradição familiar. A ficção dessa dupla linhagem lhe permite integrar todas as diferenças, fazendo ressaltar simultaneamente o caráter antagônico das contradições mas também sua harmonia. O único ponto de encontro desse sistema de oposições é, certamente, o mesmo Borges, ou melhor, os textos de Borges (PIGLIA, 1979, p. 4).

É a genealogia literária que conduz, conforme Beatriz Sarlo (2008), o “mito biográfico” em torno de Jorge Luis Borges, o qual se funda na apropriação que o escritor argentino faz da literatura. Nessa perspectiva, a “ficção familiar” marca o “ensaio autobiográfico” (BORGES, 2009a) ditado em inglês por Borges a seu tradutor Norman Thomas di Giovanni, no início de 1970. Nele, ambas as linhagens são retomadas, e o escritor apresenta-se como herdeiro tanto de uma memória histórica quanto de uma memória literária. Para nós, interessa particularmente essa genealogia literária, a qual destacaremos ao longo desta tese, com a ressalva de que não se pode esquecer que sua constituição se dá mediante o signo do duplo, no caso a genealogia familiar e social. Como ressalta Piglia, em lugar de excluir os contrários que marcam essa duplicidade, Borges os mantém e faz dos mesmos os elementos constitutivos de sua escritura: “A memória e a biblioteca representam as propriedades a partir das quais se escreve, porém esses dois espaços de acumulação são, ao mesmo tempo, o lugar mesmo da ficção em Borges” (PIGLIA, 1979, p. 6).

À dupla chave de leitura da obra de Borges proposta por Ricardo Piglia, pautada pelas linhagens familiar/histórica e literária/intelectual, podemos aproximar ainda a perspectiva de uma obra fraturada conforme proposta por Beatriz Sarlo (2008), cuja rachadura seria originária de uma tensão insistente entre o nacional (familiar) e o cosmopolita (literário). Sarlo indica que é nesse lugar tensionado, nesse espaço entre duas margens que Borges constitui seu pensamento e sua literatura, e que qualquer leitura que se faça da produção borgiana a partir de apenas um desses polos, ainda que perfeitamente possível, resulta numa perda significativa.

O ensaio de biografia do escritor argentino destaca, pois, a importância dos livros em sua infância e ambiente familiar. Borges afirma que “uma tradição literária percorria a família de [s]eu pai” (p. 18), destacando o fato de que Fanny Haslam, sua avó paterna inglesa

– responsável pelo conhecimento de inglês que Borges adquiriu desde cedo – “era uma grande leitora” (p. 12) e dizendo, a respeito de seu pai, ter sido “ele quem me revelou o poder da poesia: o fato de as palavras serem não apenas um meio de comunicação, mas também símbolos mágicos e música” (p. 13). Seu pai, Jorge Guillermo Borges, escreveu um romance; sua mãe, Leonor Acevedo, com quem Borges viveu por quase toda a vida, após a morte do marido dedicou-se à tradução de obras literárias.

A reflexão sobre o ensaio como gênero particular de escrita e de organização do pensamento será abordada neste mesmo capítulo, mas desde já nos parece importante destacar a observação de Lisa Block de Behar a respeito da escolha de título dessa obra: no original inglês, *An Autobiographical Essay* (*Ensaio autobiográfico*, na tradução brasileira). Ela afirma que, com esse título, Borges faz circular em torno do texto os vários sentidos que se condensam no termo ensaio:

Não recordo outros autores que tenham apresentado sua autobiografia como um “ensaio”; tampouco recordo que Borges tenha designado como autobiográficos outros de seus textos, além da alusão a alguma lembrança de suas leituras ou à intensidade poética de algum instante de intimidade privada (BEHAR, 1999a).

E continua, lamentando que a tradução para língua espanhola da obra não mantenha o título original:

Com efeito, o título em espanhol apenas o apresenta como uma sucinta Autobiografia, sem explicar qualquer razão para a omissão de uma parte substancial da denominação em inglês, suspendendo o enfrentamento que, por justapor dois nomes genéricos como um só, impugna a ambos (BEHAR, 1999a).

Nesse mesmo texto Borges se apresenta como “um homem de livros” (p. 16), e destaca a importância da biblioteca do pai em sua vida:

Se tivesse de indicar o evento principal de minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio nunca ter saído dessa biblioteca. É como se ainda a estivesse vendo. Ocupava todo um aposento, com estantes envidraçadas, e devia conter milhares de volumes. Como era muito míope, esqueci-me da maioria dos rostos dessa época (quando penso em meu avô Acevedo, talvez esteja pensando em sua fotografia), mas ainda

lembro com nitidez as gravuras em aço da *Chambers's Encyclopaedia* e da *Britannica* (BORGES, 2009a, p. 16).

O escritor continua enumerando as diversas obras que leu a partir dessa biblioteca. Embora longa, a citação justifica-se não só por traçar a importância emblemática da biblioteca na vida do escritor desde a infância como por apresentar-se, ela mesma, como uma lista – forma que identificamos como uma das estratégias narrativas de Borges, vinculada às questões da classificação e do ordenamento do mundo, conforme reflexão a ser aprofundada no Capítulo 2 – das leituras que o marcaram nesse período, como um inventário de sua heteróclita história de aproximação com a literatura, como uma sinalização das questões que marcaram sua obra posterior:

O primeiro romance que li inteiro foi *Huckleberry Finn*. Depois vieram *Roughing It* e *Flush Days in California*. Também li os livros do capitão Marryat, *Os primeiros homens na Lua*, de Wells, Poe, uma edição da obra de Longfellow em um volume, *A ilha do tesouro*, Dickens, *Dom Quixote*, *Tom Brown na escola*, os contos de fadas de Grimm, Lewis Carroll, *As aventuras de mr. Verdant Green* (livro agora esquecido), *As mil e uma noites*, de Burton. A obra de Burton – infestada de coisas então consideradas obscenidades – foi-me proibida, e tive de lê-la às escondidas no terraço. Mas nessa altura estava tão emocionado pela magia do livro que não percebi em absoluto as partes censuráveis e li os contos sem me dar conta de nenhum outro significado. Todos os livros que acabo de mencionar, eu os li em inglês. Quando mais tarde li *Dom Quixote* na versão original, pareceu-me uma tradução ruim. Ainda lembro aqueles volumes vermelhos com letras impressas em ouro da edição Garnier. Em algum momento, a biblioteca de meu pai fragmentou-se e, quando li o *Quixote* em outra edição, tive a sensação de que não era o verdadeiro *Quixote*. Mais tarde, fiz com que um amigo me conseguisse a edição Garnier, com as mesmas gravuras em aço, as mesmas notas de rodapé e também as mesmas erratas. Para mim, todas essas coisas fazem parte do livro; considero esse o verdadeiro *Quixote* (BORGES, 2009a, p. 16-17).

Nesse rol encontram-se os verbetes enciclopédicos retrabalhados em *Manual de Zoología Fantástica* (BORGES e GUERRERO, 2001) e *O livro dos seres imaginários* (BORGES e GUERRERO, 2007); Richard Burton e as questões pertinentes à tradução, sobre as quais o autor reflete em “Problemas de la traducción (el oficio de traducir)” (BORGES, 1999h), “Las dos maneras de traducir” (BORGES, 1926) e “As versões homéricas” (BORGES, 2008b); o “verdadeiro” *Quixote* de “Pierre Menard, autor do *Quixote*” (BORGES, 2007m). A biblioteca



paterna parece funcionar como uma força centrífuga da qual decorre a maioria dos temas que irão compor seu repertório de produção, seja ele narrativo, poético ou ensaístico:

Em espanhol li muitos dos livros de Eduardo Gutiérrez sobre bandidos e foragidos argentinos – sobretudo *Juan Moreira* –, bem como seu *Siluetas militares*, que contém um vigoroso relato da morte do coronel Borges. Minha mãe proibiu-me a leitura do *Martín Fierro*, pois o considerava um livro indicado apenas para rufiões e colegas e que, além disso, nada tinha a ver com os verdadeiros *gauchos*. Esse também eu li às escondidas. A opinião de minha mãe baseava-se no fato de que Hernández apoiara Rosas e, portanto, era inimigo de nossos antepassados unitários. Li ainda o *Facundo*, de Sarmiento, e vários livros sobre mitologia grega e depois escandinava. A poesia chegou-me através do inglês: Shelley, Keats, FitzGerald e Swinburne, esses grandes favoritos de meu pai que ele podia citar extensamente, e muitas vezes o fazia (BORGES, 2009a, p. 17).

Genealogia literária traçada a *posteriori*, num movimento como o postulado pelo escritor em “Kafka e seus precursores” (BORGES, 2007j), a lista borgiana – que poderia estender-se ao infinito – embaralha as influências e deixa antever o gosto pelas burlas, demarca “um entrelugar linguístico e literário” (OLMOS, 2008, p. 13), assim como indica uma biblioteca a ser resgatada – mesmo que essa biblioteca paterna talvez nunca tenha existido tal qual narrada.

Ainda rememorando a biblioteca familiar, o escritor afirma: “Sempre cheguei às coisas depois de encontrá-las nos livros” (BORGES, 2009a, p. 20). Esse comentário, como destaca Ana Cecília Olmos, diz de um aspecto fundamental da poética de Borges: a leitura como “instância fundadora de sua escritura”, como uma experiência de vida tão importante quanto qualquer outra. Ela indica a rasura constante praticada pelo escritor entre o que advém de uma imaginação literária e o que decorre de uma experiência do mundo sensível, situações por ele aproximadas e vivenciadas sob a mesma ótica: “Um escritor que assumiu o livro como elemento vital, deu à leitura o status de extensão da experiência e transformou a biblioteca no seu habitat” (OLMOS, 2008, p. 8). Como já havia afirmado Blanchot, Borges era um “homem essencialmente literário”, com o que se quer dizer que estava “sempre pronto para compreender segundo o modo que a literatura autoriza” (BLANCHOT, 1999, p. 74).

Nascido em Buenos Aires em 1899, Borges mudou-se com a família para a Europa em 1914, lá vivendo por nove anos: a viagem, decorrente da busca por tratamento para a perda de visão de seu pai, prolongou-se devido à eclosão da Primeira Guerra Mundial.

Ao longo desse período, ele concluiu em Genebra os estudos de nível médio e aproximou-se do Ultraísmo, movimento de vanguarda que conheceu na Espanha e que influenciou suas primeiras obras poéticas. Afirmou também sua proximidade com a palavra escrita, tornando-se um leitor fervoroso tanto de literatura quanto de filosofia e publicando seus primeiros textos em periódicos europeus: expandiu, assim, os limites de sua biblioteca familiar, convertida então numa “biblioteca peregrina”.

A expressão “biblioteca peregrina” foi cunhada por Ana Cecília Olmos que, ao traçar um “retrato do artista” em seu *Por que ler Borges* (2008), elabora um panorama biográfico do autor que tem na presença da biblioteca em sua vida o principal referencial. Esse “imperfeito bibliotecário” – alusão direta ao texto “A Biblioteca de Babel” – é apresentado por meio de quatro bibliotecas: a “biblioteca familiar”, correspondente ao tempo da infância e da formação de Jorge Luis Borges, influenciados fortemente pela biblioteca paterna; a “biblioteca peregrina”, referente ao período em que Borges viveu na Europa com sua família e no qual ampliou seus referenciais literários; a “biblioteca crepuscular”, que diz do momento de seu retorno a Buenos Aires e de sua produção anterior ao amplo reconhecimento de público e crítica; e a “biblioteca da consagração”, correspondente à época de suas produções de maior sucesso, aos prêmios literários e ao prestígio internacional.

No período europeu, a biblioteca de seu pai ampliava-se, incorporando autores, textos e idiomas distintos – o latim de Virgílio; o francês de Baudelaire, Paul Verlaine, Victor Hugo e Émile Zola; o alemão de Heine, Nietzsche, Schopenhauer – e novos escritores de idiomas já conhecidos, como o inglês e o espanhol – Thomas de Quincey, Chesterton, Quevedo, Góngora, Miguel de Unamuno... Essa biblioteca peregrina marcava, assim, uma formação literária cosmopolita e, ao mesmo tempo, a inserção “periférica” do autor, que o levava a transitar pelas diversas tradições literárias, assumindo-as e subvertendo-as com a marca de seu lugar nacional.

Ambas as bibliotecas, familiar e peregrina, apresentam-se assim como emblemas de uma escritura que se constrói a partir do diálogo, nem sempre pacífico, entre o centro e a margem, em decorrência de um olhar que só é possível desse lugar ex-cêntrico:

[...] sua obra é perturbada pela tensão entre a mistura e a nostalgia por uma literatura europeia que um latino-americano não pode nunca viver integralmente como natureza original. Apesar da perfeita felicidade do

estilo, a obra de Borges traz uma rachadura em seu centro: desloca-se na crista de várias culturas que se tocam (ou se repelem) em suas periferias. Borges desestabiliza as grandes tradições ocidentais, bem como aquelas que conheceu do Oriente, cruzando-as (no sentido de caminhos que se cruzam, mas também no de raças que se misturam) no espaço rio-pratense (SARLO, 2008, p. 17).

Os conflitos culturais, históricos e geográficos que marcam essa tensão ficam ainda mais evidentes quando do retorno do autor à Argentina, em 1921. Borges redescobriu um país muito diferente do que o que havia deixado. A Buenos Aires que encontrou era apenas um rastro da cidade de sua infância, passando por mudanças vertiginosas: ele voltou para uma cidade em pleno desenvolvimento, com um movimento cultural e literário efervescente, uma cidade que incorporava a modernidade em seu sentido mais amplo.

Foi nessa nova Buenos Aires, que se constituía na interface entre o novo e o que persistia, que Borges e outros renomados escritores passaram a atuar ativamente, mobilizando seu cenário cultural. Em 1921, fundaram a revista mural *Prisma* e, em 1922, a revista *Proa* (WOODALL, 1999; VACCARO, 2006).<sup>1</sup> Em 1923 Borges publicou seu primeiro livro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, no qual essa tensão entre a cidade da memória e a cidade em movimento pode ser considerada o eixo principal. A partir de então manteve, até sua morte, um intenso ritmo de produção: colaborou com diversas revistas literárias e suplementos culturais (nos quais publicou ensaios, contos e poemas), organizou antologias, traduziu romances e escreveu prefácios a várias obras, além de ter ministrado inúmeras conferências. Já em seus primeiros textos é possível perceber a ironia, o humor e o deslocamento como estratégias para a reflexão sobre a literatura e a cultura (ainda que posteriormente ele tenha vindo a negar a importância desses escritos, como os publicados em *Inquisiciones*, de 1925).

---

<sup>1</sup> A revista *Proa* foi fundada pelo mesmo grupo que havia, no ano anterior, lançado a *Prisma*: Jorge Luis Borges, sua irmã Norah Borges, Eduardo Gonzalez Lanuza, Francisco Piñero, Macedonio Fernandez, Guillermo Juan Borges e, colaborando da Espanha, Jacobo Sureda e Guillermo de Torre. Publicação vanguardista, *Proa* circulou gratuitamente nos meios literários da cidade e propunha-se a oferecer “o melhor da literatura da época”. Nessa, que é conhecida como sua primeira época, contou com a publicação de três números nos quais colaboraram escritores da Europa e da América Latina. Em 1924 a revista entra em sua segunda época, com quinze números publicados, e tem à sua frente, mais uma vez, Borges, agora acompanhado por Ricardo Güiraldes, Alfredo Brandán Caraffa e Pablo Rojas Paz. Em 1982 houve uma tentativa de lançamento da terceira época de *Proa*, também com o apoio de Borges, mas problemas econômicos impediram que o projeto fosse levado a termo. O projeto só conseguiu ser efetivado em novembro de 1988, já após a morte de Borges, e desta feita a revista perdura até os dias atuais, com mais de setenta números publicados.

Em 1938, os livros passaram a rodeá-lo em seu primeiro emprego regular, na Biblioteca Municipal Miguel Cané, da qual foi primeiro assistente durante cerca de nove anos, e sobre a qual afirmou:

Agora, eu deveria ter deixado essa biblioteca – era um ambiente assaz medíocre – mas continuei trabalhando. Não sei se a palavra “trabalhando” é exata; éramos, acho, uns cinquenta funcionários, e nos designaram um trabalho que tinha que ser lento. [...] Bom, e, então, o que acontecia? Nosso trabalho era feito em, digamos, meia hora ou em 45 minutos, e depois sobrava o restante das seis horas, que eram dedicadas a conversas sobre futebol – tema que ignoro profundamente – ou fofocas, ou, por que não, contos “picantes”. Agora, eu me escondia porque tinha encontrado uma estranha ocupação: ler os livros da biblioteca. Eu devo a esses nove anos o conhecimento da obra de Léon Bloy, de Paul Claudel; voltei a ler os seis volumes de *Declínio e queda do Império Romano*, de Gibbon, e conheci livros dos quais não tinha notícia. De maneira que aproveitei o tempo (BORGES e FERRARI, 2009a, p. 56-57).<sup>2</sup>

Na década de 1940, lançou seus mais famosos livros de contos, que lhe valeram o reconhecimento internacional e deram início a uma série de prêmios literários e títulos acadêmicos honoríficos de todas as partes do mundo: *Ficções*, de 1944, e *O Aleph*, de 1949. Paralelamente ao sucesso como escritor, advém também a cegueira, outra “tradição familiar”, que acometera seu pai e iria progressivamente retirar sua visão: em 1955 já estava quase completamente cego. Os livros, entretanto, não deixavam de cercá-lo: foi nomeado, nesse ano, diretor da Biblioteca Nacional da Argentina, situação que o levou a escrever alguns anos depois os famosos versos do “Poema dos dons”: “Ninguém rebaixe a lágrima ou rejeite/ esta declaração da maestria/ de Deus, que com magnífica ironia/ deu-me a um só tempo os livros e a noite” (BORGES, 2008h, p. 57). Ele permaneceu no cargo até aposentar-se, em 1973.

Ao longo da década de 1940 iniciara-se também o vínculo de Borges com o ramo editorial, projetando-se como antologista na editora Emecê. A palavra escrita era sua estratégia de ação, intervenção e colocação no mundo: escrevia prefácios, crítica e roteiros

---

<sup>2</sup> Ainda que nos pareça importante ressaltar que a saída de Borges da Biblioteca Municipal Miguel Cané tenha sido marcada por seu posicionamento político antiperonista, esclarecemos que não nos deteremos ao longo desta tese nas ações e nas posturas estritamente políticas dos autores objetos de nossa pesquisa: como indicamos em “Rosa dos ventos: literatura, política, saber, biblioteca”, interessa-nos aqui pensar o político de forma mais ampla, refletindo sobre as formas como a produção literária, em sua relação com as questões pertinentes à biblioteca, constitui-se como ação também política.

de cinema, organizava e dirigia coleções literárias, produzia ensaios para diversos periódicos e ainda arriscou-se em um conjunto de milongas posteriormente musicadas por Astor Piazzolla (*Para as seis cordas*); além disso, dava conferências sobre literatura por todo o mundo, concedeu inúmeras entrevistas e tinha sob sua responsabilidade cátedras acadêmicas.

Essa multiplicidade de textos e esse voraz apetite pela leitura fazem da obra de Borges uma vasta biblioteca, um território livresco em que a tradição é rememorada e recriada constantemente; em que o sonho, a realidade e a imaginação se imbricam de maneira contínua; e em que o saber constrói-se a partir do diálogo entre a ficção e a reflexão em suas mais variadas formas de aparição. Sua vida e sua obra sempre foram perpassadas pelas questões literárias, aspecto ressaltado por Alberto Manguel em suas recordações do período em que foi “leitor” de Borges:<sup>3</sup>

[...] as conversas com Borges eram tais como, a meu ver, teriam que ser sempre as conversas: sobre livros e sobre a engrenagem dos livros, sobre escritores que eu não havia lido até então, e sobre ideias que não me haviam ocorrido ou que apenas havia chegado a esboçar de uma forma vaga [...].

Desde minhas primeiras visitas, me pareceu que a casa de Borges existia fora do tempo ou, melhor dizendo, em um tempo feito a partir de suas experiências literárias [...] (MANGUEL, 2003, p. 16-17).

Ainda que diferenciadas em vários aspectos, a vida e as obras de Borges e Calvino aproximam-se por esse vínculo com a palavra escrita, pela presença insistente das figuras do livro e da biblioteca, bem como por uma produção textual que constantemente coloca em questão o próprio fazer literário. Se Borges precisa descobrir como narrar em e a partir de uma periferia do mundo, Calvino precisa fazer essa mesma descoberta relativamente ao centro do mundo, do bojo de uma cultura europeia e letrada. Como produzir a diferença diante do peso da tradição, como lidar com todo um arsenal de pensamento e dele se apropriar ou mesmo transgredi-lo de seu próprio interior?

Nesse sentido, Calvino não tem a “liberdade” do latino-americano, pois não há distância em relação ao centro: é justamente desse lugar que ele articula suas ideias, e é nesse lugar que ele precisa dialogar com a tradição sem repeti-la. Assim, nesse processo, vai

---

<sup>3</sup> Após o acometimento definitivo da cegueira, várias pessoas visitavam Borges com o intuito da leitura de livros para o escritor argentino, já internacionalmente reconhecido.

valer-se do periférico por meio de outra estratégia, a qual também podemos identificar na produção borgiana: como pensar por meio da ficção, como produzir saberes que se instituem no bojo da narrativa e com os recursos desta num cenário em que predomina a valorização da ciência como único discurso válido para o conhecimento?

Cabe, aqui, uma pequena digressão. Ainda que destaquemos, para o pensamento que procuramos delinear nesta tese, a conexão estabelecida por Italo Calvino entre ciência e literatura, esta não foi o único meio encontrado pelo escritor para articular sua afinidade com o periférico e para criar formas de produção que dialogassem com a tradição sem simplesmente replicá-la. Outro desses caminhos foi a escolha pela posição do estrangeiro – e ressaltamos aqui como a definição de uma posição é cara ao autor: “É claro que para descrever a forma do mundo a primeira coisa a fazer é estabelecer em que posição me encontro, não estou dizendo o lugar, mas o modo em que estou orientado” (CALVINO, 2000e, p. 107). Em nota autobiográfica publicada em 1980, Calvino afirma que o lugar ideal para ele “é aquele em que é mais natural viver como estrangeiro” (CALVINO, 2006b, p. 11). Com esta afirmação, ele retoma e reforça uma estratégia narrativa que já se esboça em seus escritos iniciais, como em “Forasteiro em Turim”, de 1953:

Para mim, no entanto, Turim foi realmente objeto de uma escolha. Sou de uma terra, a Ligúria, que de tradição literária só tem fragmentos ou ensaios, de forma que cada qual pode – grande sorte! – descobrir ou inventar uma tradição por conta própria; de uma terra que não tem uma capital literária bem definida, de modo que o literato liguriano – *avis rara*, na verdade – também é ave migratória (CALVINO, 2006c, p. 17).

É certo que Calvino parece demonstrar certa ironia no que diz respeito à “liberdade” da invenção de uma tradição, mas essa ironia, que parece reconhecer a dificuldade desse lugar sem chão, dessa posição de migração, também identifica nela a possibilidade da criação: “Do ponto de vista da fidelidade aos próprios temas, o fato de eu ter me separado do lugarejo de minha infância e dos ancestrais me tirou um alimento seguro; por outro lado não podemos narrar nada se ainda estivermos lá dentro” (CALVINO, 2006d, p. 23).

Mas retomemos a relação entre literatura e ciência construída por Calvino, a qual pode ser lida, a exemplo de Borges, a partir de um “mito biográfico”, de uma “ficção familiar”. Luca Baranelli e Ernesto Ferrero, ao traçarem em *Album Calvino* (2003) uma biografia do autor, afirmam que ele trazia em seu “código genético” uma mentalidade

científica: seu pai, Mario Calvino, era um agrônomo de San Remo que passou alguns anos no México (onde dirigiu a Estação Experimental de Agricultura) e em Cuba; sua mãe, Eva Mameli, foi a primeira mulher a ocupar uma cátedra de Botânica em uma universidade italiana. Esse mito biográfico é, entretanto, marcado por uma dupla mirada: o gosto pelas oposições binárias e dicotomias, que se desdobra e ramifica. Jean Starobinski, no prefácio aos romances e contos de Calvino, destaca que desde os primeiros textos do escritor italiano é possível perceber sua predileção pelas antíteses, pelas oposições binárias e pelas dicotomias, mas que essas duplas opostas nunca se apresentam de maneira simétrica ou equilibrada: nas oposições calvinianas prevalecem a tensão, a dissimetria e a instabilidade, situações de potencialidade criadora (STAROBINSKI, 2003).

Num primeiro movimento, opõem-se a ciência-paixão do pai e a ciência-ordem da mãe:

O caminho de meu pai também levava longe. Do mundo, ele via somente as plantas e o que tivesse relação com plantas, e de cada planta dizia em voz alta o nome, no latim absurdo dos botânicos, e o lugar de procedência – sua paixão fora, a vida toda, conhecer e aclimatar plantas exóticas –, e o nome vulgar, se houvesse, em espanhol ou inglês ou em nosso dialeto, e nesse nomear as plantas punha a paixão de estar dilapidando um universo sem fim, de se aventurar, a cada vez, até as fronteiras extremas de uma genealogia vegetal, e em cada ramo ou folha ou nervura abrir para si um caminho como que fluvial, na linfa, na rede que cobre a verde terra. [...] porque esta era sua paixão – a primeira, sim, a primeira, ou seja, a última, a forma extrema de sua paixão única, conhecer cultivar caçar, insistir, persistir de todas as maneiras nesse bosque selvagem, no universo não antropomorfo, diante do qual (e somente aí) o homem era homem [...] (CALVINO, 2000b, p. 19-20).

Que a vida também fosse desperdício, isso minha mãe não admitia – ou seja, que também fosse paixão. Por isso nunca saía do jardim etiquetado planta a planta, da casa forrada de buganvílias, do escritório com o microscópio debaixo da redoma de vidro e os herbários. Sem incertezas, ordeira, transformava as paixões em deveres, e deles vivia (CALVINO, 2000b, p. 26).

Num segundo momento, a contraposição se estabelece entre a ciência dos pais e a literatura do filho, entre a integração com a natureza dos primeiros e a ligação com o humano do segundo, mas aqui já ressalta um desequilíbrio, uma dissimetria, um movimento que ao mesmo tempo em que afasta, aproxima – a ciência que instaura a diferença com os

pais vai marcar sua própria produção, e a paixão que distancia pais e filhos pelos objetos de desejo aproxima-os pelo modo de olhar:

Vocês não de compreender quanto nossos caminhos divergiam, o de meu pai e o meu. Mas, e eu? Afinal, que caminho buscava eu senão o mesmo de meu pai, cavado na densidão de outra estranheza, no supramundo (ou inferno) humano? O que buscava com o olhar pelos átrios mal iluminados da noite (a sombra de uma mulher, às vezes, desaparecia ali) senão a porta entreaberta, a tela do cinema a ser atravessada, a página a ser virada que introduz num mundo em que todas as palavras e figuras pudessem se tornar reais, presentes, experiência minha, não mais o eco de um eco de um eco? (CALVINO, 2000b, p. 21)

Mas o que movia meu pai a cada manhã pelo caminho de San Giovanni acima – e a mim abaixo, pelo meu caminho –, mais que o dever de proprietário laborioso, ou o desprendimento de inovador de métodos agrícolas – e o que movia a mim, mais que as definições daqueles deveres que aos poucos iria me impor –, era paixão feroz, dor de existir – o que mais podia nos impelir, ele a subir pragais e bosques, eu a me entranhar num labirinto de muros e papéis escritos? –, confronto desesperado com o que resta fora de nós, desperdício de si em oposição ao desperdício geral do mundo (CALVINO, 2000b, p. 26).

Essa ficção familiar se amalgama em Calvino na paixão pela literatura, na vida que é atravessada pela palavra escrita, pela narrativa, na conexão com o mundo que se estabelece por meio dela:

E eu? Eu acreditava ter outros pensamentos. O que era a natureza? Ervas, plantas, lugares verdes, animais. Eu vivia no meio daquilo e queria estar em outro lugar. Diante da natureza permanecia indiferente, reservado, por vezes hostil. E não sabia que eu também estava buscando uma relação, talvez mais afortunada que a de meu pai, uma relação que a literatura acabaria me dando, devolvendo significado a tudo, e, de repente, cada coisa se tornaria verdadeira e tangível e possuível e perfeita, cada coisa daquele mundo já perdido (CALVINO, 2000b, p. 37).

Tais citações, ainda que um tanto extensas, são importantes para que identifiquemos, nesses “exercícios de memória” postumamente publicados,<sup>4</sup> a construção de um mito biográfico estreitamente vinculado à literatura e à visão de mundo que lhe é

---

<sup>4</sup> Esther Calvino, viúva de Italo Calvino, afirma no prefácio a *O caminho de San Giovanni* (2000a) que, pouco antes de morrer, o escritor lhe havia dito que escreveria “mais doze livros”, “talvez quinze”. A obra por ela organizada e publicada em 1990 reúne parte dos escritos que comporiam um desses livros, aos quais ela se refere como “exercícios de memória”.



antagônica, a ciência, traços que se apresentam de modo indelével na obra calviniana e que dizem muito da questão que orienta esta tese: pensar as literaturas de Borges e Calvino, metaforicamente, como uma biblioteca, como espaço de diálogo e conflito da e para a produção de saberes, como estratégia de atuação política.

O próprio Calvino destaca que esse ambiente estreitamente vinculado à pesquisa e ao desenvolvimento científico – e, como veremos à frente, também à política – teve grande influência em sua formação, dando-se a partir dele sua aproximação com as narrativas: com a literatura, depois da leitura, aos 12 ou 13 anos, de *O livro da selva*, de Rudyard Kipling, obra na qual afirma ter tido “o primeiro verdadeiro prazer da leitura” (CALVINO *apud* BARANELLI e FERRERO, 2003, p. 43); com o cinema, sobre o qual chega a afirmar: “o cinema era o mundo para mim” (CALVINO, 2000c, p. 41). É interessante observar que alguns dos motivos que destaca para seu interesse absoluto pelo cinema em meados da década de 1930 podem ser pensados como indícios de seu vínculo com a narrativa e com questões que se coloca sobre a relação entre o “mundo escrito” e o “mundo não escrito”: encantava-lhe “o contraste entre duas dimensões temporais diferentes, dentro e fora do filme”, “a descontinuidade entre os dois mundos”, “a suspensão do tempo” no período de duração da película (CALVINO, 2000c, p. 44).

O cinema apresentava-se, então – e, conforme seus exercícios de rememoração, o cinema ao qual se refere era o cinema americano da época –, como uma das maneiras de identificar e colocar em prática o que Starobinski aponta como um problema que Calvino se propôs insistentemente ao longo de toda sua obra: o olhar distanciado, o intervir sobre o mundo a partir do vislumbre de sua forma, o qual só é possível através de “lo sguardo dall’alto”, do olhar de cima. Diante da tela do cinema, o mundo apresentava-se como um Outro, quase absolutamente distinto (apesar de alguns pontos de contato com o mundo real), do qual era possível perceber os traços pela distância, do qual era possível apreender a inexaurível superfície, ainda que pelo viés da suspensão:

Mas então, o que tinha sido o cinema, nesse contexto, para mim? Diria: a distância. Ele respondia a uma necessidade de distância, de dilatação dos limites do real, de ver se abrindo ao meu redor dimensões incomensuráveis, abstratas como entidades geométricas, mas também concretas, absolutamente repletas de caras e situações e ambientes que, com o mundo da experiência direta, estabeleciam uma rede própria (e abstrata) de relações (CALVINO, 2000c, p. 56).

O fascismo, no entanto, interrompe essa proximidade com o cinema, através da proibição do cinema americano na Itália pouco antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial, e facilita a passagem para “o mundo do papel escrito, que em algumas de suas margens é fronteiro ao mundo do celuloide” (CALVINO, 2000c, p. 56). A passagem ao papel é marcada pelo desejo de buscar novamente “o prazer da leitura provado com Kipling” (CALVINO *apud* BARANELLI e FERRERO, 2003, p. 43). Mas suas primeiras manifestações criativas realizam-se através do desenho – em especial do humor presente nas charges e caricaturas, publicadas em 1940 no periódico milanês *Bertoldo* – e de algumas peças teatrais, das quais persistem em especial os títulos registrados em sua correspondência.

O princípio da década de 1940 é marcado pelo início dos estudos universitários e da produção literária, assim como pelo envolvimento com o PCI, o Partido Comunista Italiano, no cenário de guerra que se desenrola. Calvino inicia os estudos universitários na Faculdade de Agronomia de Turim, em 1941, período em que produzirá uma série de pequenos contos, interrompidos por seu envolvimento com os *partigiani* e pela clandestinidade na resistência ao fascismo. Após a Libertação, reafirma sua adesão ao PCI e inicia um vínculo sem volta com o universo literário: quando se mudou para Turim ao término da guerra *partigiana*, matriculou-se na Faculdade de Letras e passou a frequentar a editora Einaudi, que ao longo desse período funcionava como bem mais que uma editora – era o local de confluência da intelectualidade de esquerda, espaço no qual filósofos, historiadores, escritores e literatos travavam contínuas discussões acerca das tendências políticas e ideológicas de então. Pouco depois, começou a prestar serviços para a própria editora, trabalhando em vários setores até 1983, ano em que dela se desvinculou: redigiu notas publicitárias; dirigiu, entre 1952 e 1959, o *Notiziario Einaudi*, um periódico mensal (posteriormente trimestral) de informação cultural; fundou e dirigiu, ao lado de Elio Vittorini, a revista de literatura *Il Menabò*; dirigiu coleções de literatura diversas; e, como editor, escreveu cerca de cinco mil cartas em que discute e analisa trabalhos de inúmeros autores.<sup>5</sup>

O envolvimento com a literatura, desde os anos 1940, mostrou-se profundo e irreversível: Calvino escreveu inúmeros ensaios e textos ficcionais, participou de grupos

---

<sup>5</sup> Parte das cartas escritas por Italo Calvino foi organizada em dois livros, não lançados no Brasil, o primeiro publicado pela Editora Einaudi e o segundo pela Mondadori: *I libri degli altri* (1991) e *Lettere: 1940-1985* (2000).

literários e culturais, produziu peças de teatro e musicais. Tornou-se um escritor que se interrogava continuamente tanto sobre seu próprio trabalho e sobre as estratégias e escolhas a ele inerentes, quanto sobre as possibilidades de existência do ser humano no mundo. Explorando a ação política implícita na narrativa, no trabalho da escritura e na própria literatura, fez do campo literário um híbrido no qual confluem o homem prático e o homem contemplativo, a ciência e a ficção, o poético e o político propriamente dito.

Se no caso de Borges sempre foi explícito o desejo de não fazer da literatura campo de disputas políticas (ainda que isso não o tenha impedido de manifestar com clareza suas posturas), a relação de Italo Calvino com a política estrita mostrou-se mais complexa, em especial no princípio de sua produção ficcional. No início da década de 1940, ele se envolveu diretamente com o movimento de resistência ao fascismo que avançava sobre a Itália, unindo-se à Brigada Garibaldi e militando ativamente na guerra *partigiana*. Apesar da breve duração cronológica, esse envolvimento teve grande intensidade e foi determinante em sua formação humana e política, refletindo-se em sua obra: a Resistência Italiana é o tema de seu primeiro livro, *A trilha dos ninhos de aranha* (CALVINO, 2004a), publicado em 1947, e de diversos contos do mesmo período.

Nos primeiros anos pós-resistência é, assim, principalmente por meio de uma narrativa de temática política que o autor estabelece sua atuação neste campo, inclusive colaborando em diversos jornais e periódicos comunistas. No entanto, seu envolvimento com a política tornou-se mais conflituoso a partir dos desdobramentos da conjuntura italiana, e essa tensão acabou resultando em seu desvinculamento, em 1957, do Partido Comunista. Esse movimento não fez com que o escritor se afastasse da política, mas com que mudasse seu tipo de aproximação com a mesma, tratando-a pelo viés que interessa especificamente a esta pesquisa: a potência política da literatura. Nesse sentido, é esclarecedora sua resposta, em entrevista concedida em 1956, à questão “Acredita que os literatos devem participar da vida política? Como? Qual sua tendência política?”:

Acredito que quem tem de participar da política são os homens. E os literatos, na medida em que são homens. Creio que a consciência cívica e moral deva ter influência primeiro sobre o homem e depois também sobre o escritor. É um caminho longo, mas não há outro. E acredito que o escritor tem de manter em aberto um discurso que em suas implicações não pode deixar de ser também político. [...] Da política e da literatura participo de maneiras diferentes conforme minhas atitudes, mas ambas me interessam

como um mesmo discurso sobre o gênero humano (CALVINO, 2006d, p. 26-27).

Nesse contexto, o envolvimento com o projeto de pesquisa para compilação e “tradução” de narrativas tradicionais da Itália para publicação do livro *Fábulas italianas* inicia-se em 1954 e aprofunda a relação do autor com um universo fantástico e fabular que já se fazia perceptível em sua obra – deixando traços inconfundíveis em textos como os que compõem a trilogia *Os nossos antepassados: O visconde partido ao meio, O barão nas árvores e O cavaleiro inexistente*, reunidos em volume único em 1960 –, além de tornar mais veementes reflexões sobre a oralidade e a originalidade das narrativas, sobre a “insaciabilidade de versões e de variantes” que marca a “infinita variedade e infinita repetição” que caracterizam essas histórias. Além disso, ali também germinavam as questões sobre a língua italiana e seu vínculo particular com a escrita, sobre um mundo vívido e em perpétuo movimento que se cristalizava textualmente, temas que habitarão diversas de suas produções ensaísticas, dentre as quais destacamos “Italiano, uma língua entre as outras” (CALVINO, 2009d) e “Mundo escrito e mundo não escrito” (CALVINO, 2002d).

É também no último livro da trilogia, *O cavaleiro inexistente*, publicado em 1959, que Calvino começa a explicitar a reflexão sobre a literatura como tema narrativo de suas ficções, num movimento que desborda as fronteiras entre o ensaio e a criação: ali se delineia um pensamento sobre a linguagem, sobre a escrita e sobre a posição desta relativamente ao que ele viria a chamar de “mundo não escrito”. O livro narra a história de Agilulfo Emo Bertrandino dos Guildiverni e dos Altri de Corbentraz e Sura, cavaleiro de Selimpia Citeriore e Fez, um nome pomposo para alguém que não existe: Agilulfo não passa de uma armadura branca, brilhante e vazia, com a qual Calvino aprofunda a discussão filosófica sobre o homem contemporâneo que perpassa a trilogia, encerrando o ciclo com esse personagem denominado inexistente desde o título da obra e que, ao fim da narrativa, perde até mesmo sua condição de impossibilidade.

No escopo desse movimento de pensar e produzir literatura, a mudança para Paris na década de 1960 (mais especificamente em 1967) possibilita sua aproximação com o Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) e leva sua obra a novas ramificações e desdobramentos. Do contato com o grupo matemático-literário que propunha a produção

textual a partir do uso de *contraintes*, de restrições autoimpostas, outros elementos integram-se à literatura de Calvino, como o jogo matemático e a combinatória, claramente observáveis nas narrativas de *O castelo dos destinos cruzados*, de 1969, *As cidades invisíveis*, de 1972, e *Se um viajante numa noite de inverno*, de 1979.

Como articular o pensamento de uma ideia com a narrativa dessa mesma ideia ou, para usar a expressão de Jean Starobinski, como “pensare” e “raccontare”, num mesmo movimento, determinada questão, seja ela filosófica, científica ou literária? Essa nos parece a grande questão que se dissemina ao longo de toda a obra de Calvino, e que nela se institui a partir da dupla mirada à qual nos referimos anteriormente, a que mescla ficção e teoria. É na busca de respostas a essa indagação que a obra calviniana inventa caminhos – que se bifurcam, que se entrecruzam, que se entrelaçam – que permitem a instauração de uma diferença no seio da tradição, percursos que colocam em trânsito o centro e a margem, que deslocam os saberes e se abrem para um pensamento pautado pela complexidade.<sup>6</sup> É justamente esse percurso que permite que o Calvino “teórico” seja apontado por Starobinski como um “teórico ambidestro”, que se apresenta tanto nas “lezioni” quanto nos “racconti”, diluindo assim as fronteiras que cerceiam o espaço da produção do conhecimento e o desvinculam das formas narrativas e ficcionais:

[...] a postura científica e aquela poética coincidem: ambas são posturas de pesquisa e ao mesmo tempo de planejamento, de descoberta e de invenção. A postura política também (em sentido lato: isto é, do fazer história cultural e civil). O caminho para tornar uma a cultura de nosso tempo, de outro modo tão divergente em seus discursos específicos, está justamente nessa postura comum (CALVINO, 2009c, p. 103).

Essa diversidade de vínculos com a palavra que percebemos tanto em Borges quanto em Calvino – que exercem de maneira relacional várias outras atividades narrativas além da produção ficcional, como a atuação na área editorial; a tradução; a escrita ensaística; a produção jornalística; as conferências, aulas e entrevistas; a reflexão sobre ciência, natureza e filosofia; a participação em grupos artístico-literários – contribui para a transformação de suas obras em uma rede, já indicando a biblioteca como possível metáfora para sua concepção de literatura: uma biblioteca tecida pelo desejo do uso da narrativa

---

<sup>6</sup> O pensamento complexo e a aproximação que do mesmo fazemos a partir das obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino serão abordados no próximo tópico deste capítulo.

como motor do pensamento. A biblioteca pode ser pensada em ambos, assim, não apenas como objeto e temática, mas também como estratégia narrativa: eles produzem como se compusessem uma “coleção de livros”,<sup>7</sup> na qual os mais diversos textos confrontam-se para o estabelecimento de um texto que os releia e os rediga. A biblioteca aparece, assim, como lócus de construção e subversão dos saberes, como espaço de memória e de esquecimento da tradição e do conhecimento.

Nesse espaço de diálogo entre o diverso que é a biblioteca, sentido e conhecimento constituem-se apenas de maneira reticular; somente quando localizado na prateleira de uma múltipla biblioteca é que um livro define-se e concretiza-se enquanto produtor de significações: “Os livros são feitos para serem muitos, um livro único tem sentido apenas quando se junta a outros livros, quando segue e precede outros livros” (CALVINO, 2002e, p. 127); “Um livro é uma coisa entre as coisas, um volume perdido entre os volumes que povoam o indiferente universo, até que ele encontra seu leitor” (BORGES, 1999e, p. 519).

São essas bibliotecas, das quais procuramos traçar o contorno geral, identificando fronteiras e vácuos, espaços em comum e espaços dissonantes, o território que percorreremos ao longo desta tese. São elas que constituem o “onde estamos” através do qual este Atlas pretende nos orientar. Começamos nosso trajeto por elas, então, identificando os caminhos possíveis e que acreditamos proporcionarem as melhores surpresas, os encontros mais profícuos, as pontes e os desertos que devem ser cruzados.

## 1.2 A ponte, as pedras e o desafio de tecer em conjunto

*Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.  
 – Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.  
 – A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra – responde Marco –, mas pela curva do arco que estas formam.  
 Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:  
 – Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.  
 Polo responde:  
 – Sem pedras o arco não existe.*

*Italo Calvino*

---

<sup>7</sup> A reflexão sobre a biblioteca como “coleção de livros” é um dos aspectos abordados em “Biblioteca, ancoradouro seguro?”, com o qual se encerra esta tese.

Marco Polo e Kublai Khan são os personagens, ancorados na história, em torno dos quais Italo Calvino constrói o enredo e desfia os percursos múltiplos do pensamento em *As cidades invisíveis*, obra que afirma acreditar ter sido aquela em que disse mais coisas por nela “ter conseguido concentrar em um único símbolo todas as [suas] reflexões, experiências e conjecturas [...] numa sucessão que não implica uma consequencialidade ou uma hierarquia” (CALVINO, 1995e, p. 85-86). Nesse livro, o escritor italiano lança sobre a cidade, símbolo tão caro à literatura, um olhar heterogêneo, e procura sua inteligibilidade não por meio do que distingue e mutila com vistas a uma apreensão simplificadora e simplificada do objeto observado, mas sim através do que congrega, do que religa, do que traduz e combina a ação e a epistemologia, o fazer e o compreender: nessa narrativa dialógica, tramada pelo jogo discursivo de Polo e Khan, Calvino efetua sobre a cidade e a linguagem um pensamento complexo.

Mas o que seria e como se poderia constituir essa complexidade do pensamento, sobre a qual tanto refletem diversos pesquisadores, dentre os quais destacamos Edgar Morin? Em seu *Introdução ao pensamento complexo* (2007a), Morin abre a discussão afirmando que a complexidade não é uma “palavra-solução”, mas sim uma “palavra-problema”, e que, portanto, não deve ser encarada como uma possibilidade de elucidação da questão do conhecimento. Para melhor compreendê-la, Morin conjuga ao longo de vasta parte de sua obra uma série de respostas a essa pergunta, respostas estas que não se querem definitivas nem excludentes, mas que contribuem, antes, para indicar justamente o quão tenso, múltiplo e heterogêneo é o lugar da complexidade. Retomamos, aqui, duas dessas respostas como mote para refletirmos sobre a necessidade de se transitar, para a reflexão sobre as literaturas de Borges e Calvino, pelos meandros da complexidade, instituída ao mesmo tempo como território e como método, como atlas e como bússola:

O que é a complexidade? A um primeiro olhar, a complexidade é um tecido (*complexus*: o que é tecido junto) de constituições heterogêneas inseparavelmente associadas: ela coloca o paradoxo do uno e do múltiplo. Num segundo momento, a complexidade é efetivamente o tecido de acontecimentos, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem nosso mundo fenomênico. Mas então a complexidade se apresenta com os traços inquietantes do emaranhado, do inextricável, da desordem, da ambiguidade, da incerteza... (MORIN, 2007a, p. 13).

O método da complexidade pede para pensarmos nos conceitos, sem nunca dá-los por concluídos, para quebrarmos as esferas fechadas, para

restabelecermos as articulações entre o que foi separado, para tentarmos compreender a multidimensionalidade, para pensarmos na singularidade com a localidade, com a temporalidade, para nunca esquecermos as totalidades integradoras. É a concentração na direção do saber total, e, ao mesmo tempo, é a consciência antagonista e, como disse Adorno, “a totalidade é não-verdade”. A totalidade é, ao mesmo tempo, verdade e não-verdade, e a complexidade é isso: a junção de conceitos que lutam entre si (MORIN, 2008, p. 192).

É justamente nessa tensão persistente entre o desejo de um saber completo e o reconhecimento de sua impossibilidade que se encontra o cerne do pensamento complexo. A complexidade é, pois, uma tentativa de lidar com o real, com a ciência e com o pensamento sem ambições de controle absoluto sobre os mesmos. Sua intenção é compreendê-los, dialogar profundamente com eles, inclusive nos momentos em que o diálogo pareça impossível devido à diferença que os constitui. Para essa aventura do pensamento, é necessário não ceder nem à “extravagante felicidade” decorrente da certeza de que em Babel encerra-se todo o conhecimento do mundo, nem substituir essa “desmedida esperança” por uma “depressão excessiva” ao reconhecer-se que a totalidade é inalcançável, inacessível ao nosso pensamento:

Quando se proclamou que a Biblioteca abrangia todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens se sentiram senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse: em algum lugar do hexágono. [...]  
 À desmedida esperança, sucedeu, como é natural, uma depressão excessiva. A certeza de que alguma prateleira em algum hexágono encerrava livros preciosos e de que esses livros preciosos eram inacessíveis, pareceu quase intolerável (BORGES, 2007n, p. 73-75).

A crise instaurada no paradigma científico dominante (SANTOS, 2003, 2008a; STENGERS, 2002; LYOTARD, 2008) nos colocou diante de um conhecimento em constante movimento produtivo, um conhecimento que não pode ser conclusivo, fechado ou totalizante. Antes, o que se percebe é a formação de uma rede híbrida, que se multiplica em diversas direções, e na qual homem e conhecimento são, simultaneamente, produtos e produtores. Nesse novo espaço de produção de saberes são visíveis os riscos, as incertezas, as conexões heterogêneas entre objetos e práticas diversos, numa configuração que privilegia as interfaces, os pontos de convergência, os movimentos de bifurcação e a



multiplicidade de entradas e saídas possíveis. Pensar a literatura nesse contexto, vendo nela a possibilidade apontada por Italo Calvino de tecer conjuntamente a diversidade dos saberes no fio da narrativa, requer uma nova perspectiva para o conhecimento, a qual acreditamos poder ser encontrada no pensamento complexo e na ecologia dos saberes, conforme as sistematizações traçadas por Edgar Morin e Boaventura de Sousa Santos, respectivamente.

Essas miradas, por abrirem espaço para se refletir sobre o saber por meio de outros discursos que não apenas o da ciência, possibilitam construir, a respeito das obras de Borges e Calvino, um pensamento fundado na heterogeneidade, na interpolação de informações, na interação entre texto e cultura, na ideia de mobilidade permanente, lembrando-nos todo o tempo da necessidade de que evitemos o enrijecimento e a redução da literatura de ambos a modelos simplificadores, já que ambas as obras se destacam justamente por suas infinitas possibilidades: “A obra literária é uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 1995e, p. 84).

Num contexto em que a ciência não é mais vista como o único conhecimento válido, no qual lidamos com saberes os mais diversos, que precisamos articular de maneira complexa, torna-se necessário pensar o mundo de maneira atenta às diferenças e ao caráter agonístico de toda produção de saber. Nesse novo estatuto do saber, como o chama Lyotard (2008), o pensamento se constitui através da tentativa de religar o que foi separado pelo modelo tradicional da ciência – o qual funcionava disjuntivamente ao opor sujeito e objeto do conhecimento – por meio de um movimento articulador da diferença, retomando o próprio sentido etimológico do complexo, “o que é tecido junto”. Adentrar por essa trama de diferenças implica, necessariamente, no enfrentamento do emaranhado que a constitui – se a “inteligência da complexidade” aspira a um saber multidimensional, capaz de abarcar a totalidade heterogênea constituinte do mundo no qual vivemos e com o qual nos relacionamos, o pensamento complexo é ao mesmo tempo ciente da impossibilidade de totalização de um saber que é móvel e múltiplo:

É verdade, a ambição do pensamento complexo é dar conta das articulações entre os campos disciplinares que são desmembrados pelo pensamento disjuntivo (um dos principais aspectos do pensamento simplificador); este isola o que separa, e oculta tudo o que religa, interage,

interfere. Neste sentido o pensamento complexo aspira ao conhecimento multidimensional. Mas ele sabe desde o começo que o conhecimento completo é impossível: um dos axiomas da complexidade é a impossibilidade, mesmo em teoria, de uma onisciência. [...] Ele implica o reconhecimento de um princípio de incompletude e de incerteza (MORIN, 2007a, p. 6-7).

Nessa perspectiva, contradição, desordem, inquietação e incerteza são constitutivas da própria noção de complexidade; o saber é, estruturalmente, um não-saber, um saber que se sabe sempre incompleto, parcial, refratado, em mobilidade. Diante de tal concepção, o paradigma científico de produção de conhecimento perde muito de seu sentido, uma vez que além da ordem, temos o acaso; além do uno, o múltiplo; e além do rigor, a imprecisão. Essa situação leva ao questionamento e à relativização dos saberes constituídos sob a égide do paradigma científico e tidos como os únicos saberes reconhecidos, fazendo com que percam o lugar privilegiado de verdades únicas e passem a dividir espaço com os outros diversos saberes possíveis: a “ciência funciona como um (entre outros) dos saberes constitutivos do campo cognitivo que ordena a produção de sentido na sociedade contemporânea” (CARAÇA, 2006, p. 186). O pensar sobre os fenômenos passa a ser marcado não mais por um “ou isto ou aquilo”, aparecendo agora sob a égide do “*nem isto nem aquilo*” e do “isto e aquilo” (MORIN, 2007a).

Para procurar delimitar com mais clareza e sistematizar suas reflexões acerca da complexidade, Morin aponta três princípios que funcionariam como caracterizadores desse pensamento, ainda incipiente e marcado pela fluidez: o dialogismo, a recursão organizacional e o holograma.<sup>8</sup> Tais princípios, no entanto, não devem ser pensados como categorias estanques, pois que estão intimamente relacionados uns aos outros e só podem ser pensados, assim, de uma perspectiva que é, ela própria, pautada pela complexidade.

---

<sup>8</sup> Ao longo de sua produção, os princípios apontados por Edgar Morin como caracterizadores e como necessários ao pensamento complexo passaram por algumas variações. Em *Ciência com consciência* (2008), publicado originalmente em 1982, são relacionados treze “princípios de inteligibilidade” para um paradigma da complexidade; no terceiro volume da série *O método, O conhecimento do conhecimento* (2002b), lançado em 1986, esses princípios aparecem em número de três, mas com nomenclaturas que serão alteradas posteriormente (princípios dialógico, autogerativo e hologramático); em *A cabeça bem-feita* (2010), publicação de 1998, eles aparecem em número de sete (princípios sistêmico ou organizacional, hologrâmico, do circuito retroativo, do circuito recursivo, da autonomia/dependência, dialógico, da reintrodução do conhecimento em todo conhecimento). Acreditamos, porém, que os três princípios relacionados por nós, baseados no rol apresentado por Morin em *Introdução ao pensamento complexo* (2007a), obra que foi lançada em 1990, congregam os elementos indicados pelo autor como essenciais à constituição de um pensamento complexo sobre o mundo.

O pensamento complexo é, necessariamente, um pensamento dialógico, fundado na associação de termos e objetos que podem ser, ao mesmo tempo, antagônicos, concorrentes e complementares, mas que são conjuntamente necessários a um fenômeno organizado: em lugar dos dualismos homem/natureza, sujeito/objeto, ciências naturais/ciências sociais, há uma convivência e um diálogo suplementares entre essas questões, o que permite “manter a dualidade no seio da unidade” (MORIN, 2007a, p. 74). No dialogismo, lógicas distintas convivem numa unidade que, nem por isso, descarta as diferenças e o conflito, mas antes os aproveita como estimuladores e reguladores. Assim, os “inconvenientes da complexidade” que decorrem do dialogismo – como o ruído, a confusão, a desordem, a incoerência – são, ao mesmo tempo e sem deixar de ser inconvenientes, as “vantagens da complexidade”, pois “as fontes do bloqueio e da perturbação são as mesmas da superação e da invenção” (MORIN, 2002b, p. 112).

Esse novo modo de conhecer é também marcado pela recursão organizacional, constituindo-se como “um processo onde os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores do que os faz produzir” (MORIN, 2007a, p. 74). Morin utiliza como imagem representativa dessa característica do pensamento o processo do turbilhão, no qual se rompe com qualquer lógica linear causal para se dar espaço a um movimento espiralado no qual os elementos são, simultaneamente, produtos e produtores. Sob essa visão, todo conhecimento produzido é também autoconhecimento, de modo a voltar-se sobre aquele e sobre aquilo que o produziu incessantemente, num ciclo que é, a um só tempo, auto-organizador e autoprodutor. Nesse sentido, “a complexidade é, também, um problema conceitual e lógico que confunde as demarcações e as fronteiras bem nítidas dos conceitos como ‘produtor’ e ‘produto’, ‘causa’ e ‘efeito’, ‘um’ e ‘múltiplo’” (MORIN, 2008, p. 183).

Nesse rol, poderíamos incluir os conceitos de “precursor” e “sucessor” tais como abordados por Borges em “Kafka e seus precursores”, texto no qual o escritor argentino coloca em pauta a questão da relação com a tradição e torna inviável qualquer possibilidade de pensamento linear e causal. No curto ensaio, Borges enumera alguns textos muito heterogêneos – o paradoxo de Zenão de Eleia, relatado por Aristóteles; o apólogo de Han Yu, prosador do século IX, que consta da *Anthologie Raisonnée de La Littérature Chinoise* de Margoulié; os escritos de Kierkegaard; o poema “Fears and scruples”, de Browning; um conto de Léon Bloy e outro de Lord Dunsany – para dizer do reconhecimento em todos eles da “voz” de Kafka, escritor que a princípio julgara singular: “Em cada um desses textos reside

a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria” (BORGES, 2007j, p. 129). Ao identificar esses autores como precursores de Kafka definidos a *posteriori*, Borges subverte a rede literária por ele formada para os autores em questão, invertendo o olhar lançado sobre ela: em lugar de uma noção linear de origem e influência, temos uma narrativa que se estrutura a partir de uma recursividade que possibilita a multiplicidade e a simultaneidade de intervenções de diversos textos entre si. Nesse mesmo sentido podemos pensar a abordagem de Calvino para a questão quando, em “Um sinal no espaço”, um dos textos que compõem sua série *As cosmicômicas*,<sup>9</sup> o personagem Qfwfq afirma:

Agora não havia nem um sinal sequer dos meus no espaço. Podia pôr-me a traçar outro, mas a partir de então percebi que os sinais servem também para que se possam julgar aqueles que os traçam, e que no espaço de um ano galáctico os gostos e as ideias têm tempo de mudar, e a maneira de considerar aquilo que vem antes depende do que vem depois; em suma, tinha medo de que isto que ora me podia parecer um sinal perfeito, daqui a duzentos ou seiscentos milhões de anos viesse a fazer uma péssima figura (CALVINO, 2007a, grifo meu).

Esse ciclo recursivo exige para o pensamento e para o conhecimento uma imagem que se distinga do círculo fechado comumente associado ao saber, reclamando para si uma ideia de circularidade descentrada que é bem melhor representada pelo movimento de uma espiral de mudanças e deslocamentos constantes, no qual se percebe um conhecimento que é, ao mesmo tempo, local e global, enfim, hologramático. No holograma, imagem projetada no espaço em três dimensões, “cada ponto do objeto hologramado é ‘memorizado’ pelo holograma inteiro, e cada ponto do holograma contém a presença da totalidade, ou quase, do objeto” (MORIN, 2002b, p. 113). Conforme o princípio hologramático há assim, no pensamento complexo, uma recursão que incide também sobre a relação entre o todo e a parte: “não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte” (MORIN, 2007a, p. 74). O pensamento complexo, pois, vai além tanto do reducionismo quanto do holismo, considerando inconcebível pensar o todo sem as partes e as partes sem o todo, e partindo do pressuposto de que o conhecimento que se adquire sobre *um e outro* certamente se volta para ambos, de maneira que o conhecimento

---

<sup>9</sup> *As cosmicômicas* são compostas por uma série de textos de “humor cósmico”, produzidos por Calvino na década de 1960, e que trazem por protagonista o palindromático Qfwfq, personagem que narra uma espécie de “memória do mundo” cujo ponto de partida são pequenos enunciados científicos.

produzido a respeito das partes volta-se sobre o conhecimento acerca do todo e vice-versa. Se retomarmos o diálogo entre Marco Polo e Kublai Khan com o qual abrimos essa seção, fica claro que numa perspectiva complexa não há como pensar a ponte e as pedras distintamente, nem há como atender ao pedido de Khan para excluir o pensamento sobre a pedra, pois ele é parte essencial do pensamento sobre a ponte.

Dialogismo, recursividade e holograma, assim, funcionam também complexamente, precisando ser pensados a partir das interações que estabelecem entre si, da recorrência entre uns e outros, “como se todo momento ou elemento do processo implicasse, de certo modo, todos os outros e como se tudo acontecesse e fosse construído nas interferências entre todos os momentos e elementos do processo” (MORIN, 2002b, p. 116-117).

Tomando, pois, a complexidade do pensamento como um esforço empreendido no sentido de tecer junto as diversas dimensões que compõem o mundo no qual vivemos e as distintas epistemes voltadas à sua compreensão, podemos aproximar a inteligência da complexidade ao que Boaventura de Sousa Santos chama de “ecologia dos saberes”, um novo paradigma para o conhecimento que se constitui sob a perspectiva da convivência entre os diferentes. Noção que foi se construindo dispersamente ao longo de sua obra, a ecologia dos saberes é sistematizada por Santos em *A gramática do tempo*, texto em que o autor assim principia sua caracterização:

A ecologia de saberes é um conjunto de epistemologias que partem da possibilidade da diversidade e da globalização contra-hegemónicas e pretendem contribuir para as credibilizar e fortalecer. Assentam em dois pressupostos: 1) não há epistemologias neutras e as que clamam sê-lo são as menos neutras; 2) a reflexão epistemológica deve incidir não nos conhecimentos em abstracto, mas nas práticas de conhecimento e seus impactos noutras práticas sociais. Quando falo de ecologia de saberes, entendo-a como ecologia de práticas de saberes (SANTOS, 2008b, p. 154).

Tal excerto chama a atenção para um aspecto já destacado por nós na “Rosa dos Ventos” que introduz esta tese, o qual diz respeito à ação política implicada nesse novo modo de se pensar o conhecimento: procurando incorporar uma dimensão do saber que extrapola o campo epistemológico restrito, a “ecologia dos saberes” faria o pensamento complexo avançar rumo às práticas, ao pragmático, à necessária inserção do conhecimento num contexto específico, à ação que dele decorre e que sobre ele retroage – afinal, “só

existe conhecimento em sociedade” (SANTOS, 2008b, p. 137). Nesse sentido, abrir caminhos para que outros saberes – como o que é aqui por nós estudado e que diz respeito em especial ao escopo da ficção, da literatura – apresentem-se como legítimos e ocupem um espaço efetivamente dialógico na produção do pensamento contemporâneo é atentar para – e, mais que atentar apenas, delas ativamente participar – as disputas de poder, os imperialismos culturais e as resistências que a eles se estabelecem, as dominações e exclusões que marcam a história do capitalismo ocidental e as oposições que a elas se constituem, enfim, é traçar caminhos para conhecer e agir sobre o mundo numa perspectiva heterogênea, respeitosa, múltipla.

A ecologia dos saberes propõe-se, assim, como uma possibilidade de pensamento – lembrando que o pensamento é também, necessariamente, uma intervenção sobre o mundo – em que se considere como fundamental a ampliação da “diversidade epistemológica do mundo”, em que se rejeite qualquer tipo de epistemicídio e supere-se a colonialidade do saber e do poder (SANTOS, MENESES e NUNES, 2005). Ela se opõe assim, frontalmente, ao pensamento abissal apontado por Santos e ao qual nos referimos anteriormente, um pensamento que cria o “outro” como um ser completamente desprovido de saber, com o qual seria impossível o estabelecimento de qualquer relação que não passasse, necessariamente, pela dominação e pela colonização.

No paradigma da ciência moderna ocidental a única voz que pode ser dada a esse conhecimento “outro”, aos saberes que se colocam do outro lado de uma linha intransponível, é a voz da localidade (local, aqui, entendido como algo situado em determinado espaço/tempo), da restrição, da validade limitada: não é possível qualquer postura dialógica, uma vez que não se concebe um mínimo solo comum de inteligibilidade. No paradigma de uma ecologia dos saberes a questão torna-se radicalmente outra: parte-se de um solo comum que diz, justamente, da parcialidade e localidade de *todo* conhecimento – inclusive o científico –, cuja posição hierárquica seria, assim, não determinada *a priori*, mas conforme sua avaliação e sua validação em contextos específicos:

[...] a dicotomia saber moderno/saber tradicional assenta na ideia de que o conhecimento tradicional é prático, colectivo, fortemente implantado no local, reflectindo experiências exóticas. Mas se se assumir, como faz a epistemologia crítica, que todo o conhecimento é parcial e situado, é mais correcto comparar todos os conhecimentos (incluindo o científico) em função das suas capacidades para a realização de determinadas tarefas em

contextos sociais delineados por lógicas particulares (incluindo as que presidem ao conhecimento científico) (SANTOS, 2008b, p. 153).

Não se quer, sob esse paradigma, eliminar a diferença e homogeneizar todo o conhecimento, mas sim aceitar essa diferença e pensar o saber como uma construção oriunda do diálogo por ela propiciado; daí o termo saberes, necessariamente plural, e também a perspectiva ecológica, que privilegia a integração e a interdependência: ampliar o cânone da ciência, promover uma abertura epistêmica, fazendo do pensamento espaço de pluralidade epistemológica. Tecer junto, complexamente, o que é diferente, e a partir desse tecido formar uma trama única, que não privilegia um ou outro tipo de saber, mas que considera de maneira situada sua pertinência em certas situações pragmáticas. É possível, assim, pensar-se a ecologia de saberes como o leito de que Calvino fala em seu “Filosofia e literatura”, o qual comportaria ainda outros elementos além dos por ele citados:

O que eu estava descrevendo como um casamento com camas separadas [entre literatura e filosofia] deve ser visto como um *ménage à trois*: filosofia, literatura, ciência. A ciência está diante de problemas nada dessemelhantes daqueles da literatura; constrói modelos do mundo que são postos o tempo todo em crise, alterna método indutivo e dedutivo, e sempre tem de ficar atenta para não tomar por leis objetivas as próprias convenções linguísticas. Uma cultura à altura da situação existirá apenas quando a problemática da ciência, a da filosofia e a da literatura se puserem continuamente em crise revezadamente (CALVINO, 2009e, p. 185).

Um *ménage à trois*, relação íntima e complexa pensada por Calvino para aproximar literatura-filosofia-ciência, uma cama compartilhada, uma necessária abertura ao que difere e ao que excede. Um lugar de conflitos, mas também de aproximações. A ecologia de saberes constitui-se como um território complexo, marcado pelos paradoxos e pelas dificuldades, uma vez que não reduz as diferenças num paradigma simplificador que considera como conhecimento válido apenas aquele produzido sob a ótica da ciência ocidental moderna. Seu terreno mostra-se ambíguo: ela é “simultaneamente uma epistemologia da corrente e da contra-corrente. As suas condições de possibilidade são também as da sua dificuldade”, e fazem com que o conhecimento seja, a cada momento, “interconhecimento”, “reconhecimento” e “auto-conhecimento” (SANTOS, 2008b, p. 156).

Corrente e contra-corrente, a ecologia dos saberes não fecha os olhos para o paradoxo que acompanha qualquer saber sob a perspectiva que a norteia: o conhecimento, impossível de ser totalizado, sempre aparece acompanhado pela ignorância – afinal, “hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla” (CALVINO, 1995e, p. 131), e a própria ideia de saber mostra-se como “inalcançável”. Conceber a ignorância como um dos aspectos intrínsecos a qualquer processo de produção de conhecimento e não tomá-la como ponto de partida a ser superado é outra das características da ecologia dos saberes que marca sua diferença para com o paradigma da ciência moderna, e é o que pode impedir Babel de tornar-se uma visão do inferno.

Conforme Santos, a ignorância só é desqualificadora quando se considera que o que se ignora é o único conhecimento válido, de modo que desconhecer os saberes da ciência, num contexto de hegemonia e superioridade desta enquanto único saber possível, converte-se numa espécie de ignorância geral. Na perspectiva ecológica, ao contrário, a ignorância acompanha o processo de conhecimento e não é necessariamente uma forma desqualificada do pensamento: ela é resultado de um processo no qual certos saberes podem implicar no esquecimento ou no “desaprendizado” de outros. O que é preciso ser observado com atenção, nesse contexto, é se o que se passa a saber e o que se passa a ignorar não obedecem apenas a uma hierarquia epistemológica externa, imposta e muitas vezes não questionada. O horizonte utópico dessa perspectiva seria “aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios” (SANTOS, 2008b, p. 157). Unir o pensamento da pedra e da ponte, do imperador e do viajante, do central e do periférico. Estabelecer o diálogo com o diverso, ainda que o mesmo se construa sobre filigranas as mais sutis:

Não se sabe se Kublai Khan acredita em tudo o que diz Marco Polo quando este lhe descreve as cidades visitadas em suas missões diplomáticas, mas o imperador dos tártaros certamente continua a ouvir o jovem veneziano com maior curiosidade e atenção do que a qualquer outro de seus enviados ou exploradores. Existe um momento na vida dos imperadores que se segue ao orgulho pela imensa amplitude dos territórios que conquistamos, à melancolia e ao alívio de saber que em breve desistiremos de conhecê-los e compreendê-los [...]: é o desesperado momento em que se descobre que este império, que nos parecia a soma de todas as maravilhas, é um esfacelo sem fim e sem forma, que a sua corrupção é gangrenosa demais para ser remediada pelo nosso cetro, que o triunfo sobre os soberanos adversários nos fez herdeiros de suas prolongadas ruínas. Somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das



torres destinadas a desmornar, a filigrana de um desenho tão fino a ponto de evitar as mordidas dos cupins (CALVINO, 2004b, p. 9-10).

Complexidade e ecologia dos saberes convergem, portanto, em direção às perspectivas de não saber e de multiplicidade de saberes que, se podem parecer antagônicas e contraditórias, são constitutivas da própria ideia de conhecimento como processo sempre inacabado, e trazem para o cerne da reflexão outra bússola conceitual que pode nortear o trânsito pelos territórios de Borges e Calvino: a transdisciplinaridade.

Não é pacífica, ainda hoje, a terminologia que envolve a noção de um pensamento que proponha a resistência à especialização decorrente da categorização disciplinar do pensamento e do conhecimento. Como Olga Pombo cuidadosamente aponta em “Interdisciplinaridade e integração dos saberes” (2005), a família formada pelas expressões “pluridisciplinaridade”, “multidisciplinaridade”, “interdisciplinaridade” e “transdisciplinaridade” constitui-se sobre fronteiras não muito evidentes e que dizem mais de diferenças sutis que de divergências radicais. Ao contrário da autora, opto aqui pelo termo “transdisciplinaridade”, com o quê de distinto os estudos que a ele recorrem apresentam, pelo fato de parecer-me o mais adequado como caminho para o pensamento complexo e para uma efetiva “ecologia dos saberes”, como bem aponta Basarab Nicolescu:

A transdisciplinaridade, como o prefixo latino trans indica, diz respeito ao que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de toda disciplina. Sua finalidade é a compreensão do mundo presente, do qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento (NICOLESCU, 2004, p. 218).

Diante de um cenário em que a inflação exacerbada do conhecimento e sua pulverização e fragmentação disciplinar levaram, simultaneamente, a pesquisas muito avançadas e a uma cada vez maior consciência de que nossa ignorância cresce na mesma proporção, mostra-se urgente – para que a produção dos saberes não cresça vertiginosamente no sentido da hiperespecialização e da babelização, que acabarão por culminar em um conhecimento incompreensível, ininteligível e inutilizável para a maioria da população (NICOLESCU, 2006) – a instauração de uma ecologia de saberes por meio da cooperação entre especialistas dos mais diversos campos do pensamento, tarefa para a qual a transdisciplinaridade apresenta-se como caminho viável. Afinal, conforme afirma Eduardo

Portella (1992, p. 6), “o movimento do conhecimento implica, permanentemente, um deslocamento de fronteiras, ou antes, na criação de um território trans-fronteiras”.

A transdisciplinaridade apresenta-se, assim, mais que apenas como um método, podendo ser vista, para usar a expressão de Marcio Tavares D’Amaral, como uma “ideologia científica do múltiplo” (D’AMARAL, 1992, p. 104). Ela parte do campo das disciplinas, procurando preencher as lacunas e os espaços vazios criados pela ultraespecialização disciplinar com um saber que se estabeleça a partir do diálogo entre o que é múltiplo e diverso, e que seja mesmo capaz de ultrapassar esse campo:

Por transdisciplinaridade [...] entende-se antes de mais nada, ao se pôr em relevo o prefixo *trans* (que, além da acepção de “através” ou de “passar por”, encerra os sentidos de “para além”, “passagem”, “transição”, “mudança”, “transformação” etc.), aquelas situações do conhecimento que conduzem à transmutação ou ao traspassamento das disciplinas, à custa de suas aproximações e frequentações. Pois, além de sugerir a ideia de movimento, da frequentação das disciplinas e da quebra de barreiras, a transdisciplinaridade permite pensar o cruzamento de especialidades, o trabalho nas interfaces, a superação das fronteiras, a migração de um conceito de um campo de saber para outro, além da própria unificação do conhecimento (DOMINGUES *et al.*, 2004, p. 18).

Nesse sentido, a transdisciplinaridade não deixa de reconhecer a eficácia das ciências e da compartimentagem das disciplinas, mas percebe também seus problemas e as dificuldades que originam; ela não prega o “fim das disciplinas”, mas sim alerta para o necessário reducionismo que estas implicam ao esquadrihar o panorama complexo que constitui o mundo no qual vivemos. Como ressalta Emilio Roger Ciurana (2004), ao transgredir e violentar seu campo de partida – as disciplinas – o pensamento transdisciplinar cria um novo espaço para o saber, pauta-o sob outra perspectiva e, nesse processo, transforma-o: não há, pois, antagonismos, mas antes complementaridade entre a pesquisa disciplinar e o conhecimento transdisciplinar, o qual vai retroagir sobre e fecundar as primeiras.

A transdisciplinaridade retoma, assim, a ideia do tecer em conjunto ao requerer um “olhar cruzado” sobre o mundo e sobre o próprio conhecimento, recusando a visão hierarquizada e segmentada do mesmo, concebendo-se reticularmente<sup>10</sup> no lugar do

---

<sup>10</sup> O próximo tópico deste Capítulo discorre sobre a perspectiva reticular ao abordar as teorias de rede e sua pertinência ao pensamento complexo e à leitura das obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino.

múltiplo. Por meio de um olhar transversal, compartilhado, a transdisciplinaridade buscaria articular e produzir um conhecimento religado, complexo, que não busque a totalidade que se sabe impossível, mas que possibilite a abertura de novos horizontes para saberes construídos dialogicamente, saberes que se configurem em formações contínuas e móveis nas quais ciência, arte e tecnologia estejam intimamente vinculadas, colaborando para a formação de uma dinâmica e democrática inteligência coletiva. Nessa articulação transversal que une o científico, o social, o estético e o político reside a força do pensamento transdisciplinar, que se apresenta como uma possibilidade de “reinvenção permanente da democracia nos diversos estágios do campo social” (GUATTARI, 1992, p. 21).

Abordada aqui não como uma linha de fechamento e divisão, mas como espaço de criação, borda a ser transposta e deslocada pelo processo de produção de saberes, no bojo da reflexão transdisciplinar a fronteira aproxima-se à experiência da limitrofia homem/animal conforme tramada por Jacques Derrida em *O animal que logo sou* (2002):

[...] a limitrofia, eis aí pois nosso tema. Não apenas porque se tratará do que nasce e cresce no limite, ao redor do limite, mantendo-se pelo limite, mas do que alimenta o limite, gera-o, cria-o e o complica. Tudo o que direi consistirá sobretudo em não apagar o limite, mas em multiplicar suas figuras, em complicar, em espessar, em desfazer a linearidade, dobrar, dividir a linha justamente fazendo-a crescer e multiplicar-se (DERRIDA, 2002, p. 58).

Trabalhar nos limites e com os limites é, assim, espessá-los, multiplicá-los, complexificá-los, ao mesmo tempo em que se os dobra sobre si mesmos, rompendo-os. Tomar, pois, o pensamento complexo, a ecologia dos saberes e a transdisciplinaridade como bússolas possibilita que o percurso pelas obras de Borges e Calvino faça-se também naquilo que elas apresentam de fronteiriço, nos pontos de contato que se podem traçar entre ambas, bem como entre elas e outros textos, outros pensamentos. É por meio desse olhar transversal, complexo e interconectado que procuraremos engendrar a biblioteca como metáfora e modelo literário nos dois escritores, cujas obras colocam em articulação dentro de um mesmo campo narrativo o que é diverso, espessando os limites e reafirmando a margem, a fronteira, a borda, como o espaço onde se produzem os saberes. Afinal,

Um livro é escrito para que possa ser posto ao lado de outros livros, para que entre numa prateleira hipotética e, ao entrar nela, de alguma maneira

a modifique, expulse dali outros volumes ou os faça retroceder para a segunda fileira, reclame que se coloquem na primeira fileira certos outros livros (CALVINO, 2009f, p. 190).

Para transitar por esse território marcado por saberes múltiplos, ágeis e móveis, que se configuram e articulam complexamente, como hipotéticas prateleiras ou concretas pontes de pedra, as teorias de rede possibilitam uma caminhada distinta, em que o percurso constrói-se paulatinamente e o contato com os objetos que nele se situam pauta-se, sempre, pelo diálogo, pela troca, pelo cruzamento.

### 1.3 Nós, redes e labirintos

*Se quiserem acreditar, ótimo. Agora contarei como é feita Otávia, cidade-teia-de-aranha. Existe um precipício no meio de duas montanhas escarpadas: a cidade fica no vazio, ligada aos dois cumes por fios e correntes e passarelas. [...]*

*Essa é a base da cidade: uma rede que serve de passagem e sustentáculo. Todo o resto, em vez de se elevar, está pendurado para baixo: escadas de corda, redes, casas em forma de saco, varais, terraços com a forma de navetas, odres de água, bicos de gás, assadeiras, cestos pendurados com barbantes, monta-cargas, chuveiros, trapézios e anéis para jogos, teleféricos, lampadários, vasos com plantas de folhagem pendente.*

*Suspensa sobre o abismo, a vida dos habitantes de Otávia é menos incerta que a de outras cidades. Sabem que a rede não resistirá mais que isso.*

*Italo Calvino*

Uma vez mais recorreremos ao Marco Polo calviniano, narrador-arquiteto que elabora, com fios distintos, a rede sutil que define e sustenta uma cidade reticular, pendente sobre o abismo, cujo equilíbrio depende dos nós e conexões que estabelece. Para não sucumbir frente ao precipício, Otávia precisa pautar suas relações sobre as tramas dessa rede, sobre as conexões entre os mais variados objetos e pensamentos, sob o risco de afundar caso os elos se rompam. São essas conexões que garantem sua estabilidade: “O que faz com que uma rede seja forte é o fato de cada ponto da rede se apoiar nos outros pontos da rede, e é porque a rede local adiciona, junta essas fraquezas umas com as outras, que ela engendra força” (CALLON, 2004, p. 77). A rede define-se, assim, muito mais pelas linhas que traça que pela superfície que cobre:

O que aparece [na rede] como único elemento constitutivo é o nó. Pouco importam suas dimensões. Pode-se aumentá-la ou diminuí-la sem que perca suas características de rede, pois ela não é definida por sua forma, por seus limites extremos, mas por suas conexões, por seus pontos de convergência e de bifurcação. Por isso a rede deve ser entendida com base numa lógica das conexões, e não numa lógica das superfícies (KASTRUP, 2004, p. 80).

Espaço topológico móvel, a rede nos parece o modelo mais adequado ao pensamento complexo, uma vez que se mostra capaz de incorporar suas contradições, desvios e simultaneidades. Interessa-nos destacar, em especial, o modo de raciocínio e a carga simbólica da rede, que trazem para o cerne do pensamento a ideia das relações, das passagens, das ligações, das transições, do constante engendramento de diferenças. Nesse espaço de produção de sentidos teríamos ciência, filosofia, arte, homens, natureza, máquinas, saberes diversos atuando conjuntamente na construção de um diálogo reticular instituído através de conexões, aproximações e distanciamentos, constantes e múltiplos, visando aos conhecimentos necessários e desejados em determinados agenciamentos e configurações da realidade. Como afirma Elyana Yunes, é no exercício desse pensamento nômade e mestiço que subjaz à figura da rede que se desenvolve “[...] o matiz das diferenças em que se articulam o filosófico, o poético, o mitológico, o lógico, sem hierarquizar conhecimentos e sem excluir modos de saber” (YUNES, 2004, p. 278).

Eleger a rede como o modelo de pensamento complexo que orienta nosso olhar sobre as obras de Borges e Calvino é, assim, colocar em destaque uma leitura das conexões e das diferenças, dos percursos possíveis e da multiplicidade de abandonos por eles determinadas, da possibilidade de crescimento constante dessas obras para “todos os lados e em todas as direções” (KASTRUP, 2004, p. 80). É a rede, pois, em suas distintas configurações, que orienta nosso “por onde passar para ir aonde”.

A noção de rede, conforme sua genealogia traçada por Pierre Musso (2004), é marcada pela polissemia. O autor começa por indicar sua aproximação com os imaginários míticos da tecelagem e do labirinto, os quais são profundamente marcados por suas relações com a transformação e com a criação de percursos, passando em seguida ao reticular interno da medicina e externo das técnicas, até chegar à sua atualidade de múltiplos níveis de significação, quando a rede se torna um “modelo de racionalidade”, uma “ferramenta de análise”. Esse percurso parte da rede concebida como algo exterior ao corpo, que tanto

pode cobri-lo e resguardá-lo quanto confundi-lo e desnor-teá-lo, passando num segundo momento pela quase fusão entre rede e corpo, quando a rede passa a integrar o corpo humano e a se identificar com seu modo de funcionamento, para voltar por fim ao exterior como artefato construído, como técnica, como artificialidade. A rede passa, assim, de objeto a ser observado a modelo a ser construído, assumindo um caráter técnico pautado por sua matematização e geometrização: ela se torna artefato para a cobertura de um território, modelo de comunicação que altera a relação do ser humano com o espaço e o tempo. É a partir desse percurso polissêmico que a rede se estrutura também como um conceito, como um modo de raciocínio, como um método de pensamento.

A rede traz em seu próprio escopo conceitual uma diversidade de pensamentos e de modos de concretização – ela pode ser uma “ferramenta de análise”, um “operador de leitura”, um “modo de raciocínio”, uma “tecnologia do espírito”, uma “matriz técnica” ou uma “metáfora”, modelos que podem ser expressos como um “sólido-cristal”, um “sistema de circulação de fluidos”, um “diagrama”, uma “árvore”, um “labirinto”: “Surpreendente plasticidade dessa figura da rede que pode revestir formas diversas: um estado, seu inverso e a passagem de um ao outro” (MUSSO, 2004, p. 25).

É justamente esse caráter fronteiro, deslocado, híbrido, que nos leva a destacar as redes como o modelo mais enriquecedor para se pensar as relações entre biblioteca e literatura nas obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino, articulando-as à complexidade, à ecologia de saberes e à transdisciplinaridade:

As metáforas da rede parecem inscrever-se/situar-se a meio caminho entre a árvore e o caos, entre uma ordem linear hierarquizada e uma desordem absoluta. A imagem da rede é a de uma figura intermediária: uma trama mais aberta e mais complexa que a árvore, porém estruturada demais para dar conta do aleatório e da desordem. Enquanto, no início do século XIX, a figura da rede se opunha à da árvore, a modernidade coloca a rede entre a árvore e a nuvem. A rede permite opor uma forma geral à pirâmide ou à árvore, lineares e hierarquizadas, mas impede de cair no caos e na desordem (MUSSO, 2004, p. 34).

Mas a rede pode aparecer, ela própria, sob diversas configurações, dentre as quais duas parecem-nos profícuas à reflexão sobre a literatura no contexto de uma produção de saberes pautada pela complexidade: o hipertexto e o labirinto. A primeira, marcadamente contemporânea, associada às novas tecnologias de informação e, em

especial, à internet, configura-se como o modelo reticular por excelência de nossa época;<sup>11</sup> a segunda, figura simbólica que persiste desde a antiguidade, encontra vigorosa utilização nos mais diversos campos do saber, em especial na literatura.

O hipertexto é aqui tomado na acepção de Pierre Lévy, como “uma metáfora válida para todas as esferas da realidade em que significações estejam em jogo” (LÉVY, 1993, p. 25), como “um modo de abordar o texto” (FURTADO, 2006, p. 87). De acordo com Lévy, um texto é um complexo problemático que se resolve em uma atualização, através da criação de uma resposta a um problema colocado pela virtualidade do texto. Cada leitura de um texto é, desse modo, uma leitura diferente, da qual podem emergir novos significados; o texto é tecido (tecido junto: *complexus*) pelo leitor, retalhado e depois costurado, formando uma trama única que pode tanto criar quanto desconsiderar elos e conexões da rede textual:

Lemos ou escutamos um texto. O que ocorre? Em primeiro lugar, o texto é esburacado, riscado, semeado de brancos. São as palavras, os membros de frases que não captamos (no sentido perceptivo mas também intelectual do termo). São os fragmentos de texto que não compreendemos, que não conseguimos juntar, que não reunimos aos outros, que negligenciamos. De modo que, paradoxalmente, ler, escutar, é começar a negligenciar, a desler ou desligar o texto.

Ao mesmo tempo que o rasgamos pela leitura ou pela escuta, amarrotamos o texto. Dobramo-lo sobre si mesmo. Relacionamos uma à outra as passagens que se correspondem. Os membros esparsos, expostos, dispersos na superfície das páginas ou na linearidade do discurso, costuramo-los juntos: ler um texto é reencontrar os gestos têxteis que lhe deram seu nome (LÉVY, 1996, p. 35-36).

Hipertexto, complexidade e rede aproximam-se pela metáfora têxtil, que os interliga e relaciona intimamente, tornando-os noções complementares e permitindo que as costuremos na tentativa de enriquecer os estudos literários. Ao ser utilizado como metodologia de leitura do literário, como postura para se percorrer um território, o hipertexto possibilita a complexidade do sentido, coloca em movimento uma gama de saberes móveis e cambiantes que são, por definição, impossíveis de unificação numa totalidade.

---

<sup>11</sup> Ainda que algumas das características do hipertexto se façam perceptíveis em textos de épocas bastante distintas, seu conceito como aparato tecnológico e operador de leitura é contemporâneo.

A cena da reflexão literária constitui-se, assim, com base numa concepção de conhecimento que se sabe incapaz de totalização e finitude, num processo de leitura que assegura a criação de linhas de fuga a interpretações rígidas, garantindo a possibilidade do estabelecimento de conexões que ampliem e amplifiquem o texto e que abram espaço para a intervenção ativa e crítica daquele que sobre ele se debruça:

Se atribuir sentido a um texto é conectá-lo a outros, é construir um hipertexto, o sentido será sempre móvel, em virtude do caráter variável do hipertexto de cada interpretante – o que importa é a rede de relações estabelecida pela interpretação. Estaria assegurada, dessa forma, uma das virtudes da literatura, segundo Ricardo Piglia: permitir ao escritor e, por extensão, ao leitor “escapar desses lugares nos quais é comum ficarmos presos” (MIRANDA, 2004, p. 102).

Para caracterizar o hipertexto, Lévy (1993, p. 25-26) aponta seis princípios básicos que lhe confeririam sua mobilidade definidora, a saber: metamorfose; heterogeneidade; exterioridade; multiplicidade e encaixe das escalas; topologia; e mobilidade dos centros. O princípio de metamorfose garante a constante reconstrução da rede hipertextual por todos os atores nela envolvidos, num processo de produção e negociação perpétuo. O princípio de heterogeneidade afirma que a rede hipertextual é formada por nós e conexões os mais diversos possíveis, num “processo de acolhimento da alteridade” (LÉVY, 1996, p. 25). De acordo com o princípio de exterioridade, “a rede não possui unidade orgânica, nem motor interno”. Conforme o princípio de multiplicidade e encaixe das escalas, a rede se desenvolve fractalmente, de maneira que um nó pode conter toda uma rede e assim por diante, num processo ininterrupto de citações, remissões e recomeços. Já o princípio de topologia ressalta o caráter espacial da rede, uma vez que “a rede não está no espaço, ela é o espaço”. O último princípio indicado por Lévy é o de mobilidade dos centros, segundo o qual a rede hipertextual não tem um centro único, mas sim uma multiplicidade de centros em constante mobilidade, observação semelhante à feita por Italo Calvino no que se refere também ao mundo contemporâneo: “os acontecimentos, independentemente de sua duração, se tornam punctiformes, interligados por segmentos retilíneos, num desenho em ziguezagues que corresponde a um movimento ininterrupto” (CALVINO, 1995e, p. 48).

Pierre Lévy utiliza-se ainda de outra imagem para caracterizar o hipertexto e o acesso que o mesmo nos dá “a outras maneiras de ler e de compreender” (LÉVY, 1996, p.



40). É o “efeito Moebius”, um movimento de “passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior”, no qual “os limites não são mais dados”, “os lugares e tempos se misturam” e “as fronteiras nítidas dão lugar a uma fractalização das repartições” (LÉVY, 1996, p. 24-25). Ou, nas palavras de Morin (2007a, p. 73), “as fronteiras são sempre fluidas, são sempre interferentes”. Nessa perspectiva, o saber se constituiria a partir de heterogêneos elementos de um jogo baseado no confronto, na fluidez, na mistura, enfim, como um processo em que o resultado depende do agenciamento coletivo de conhecimentos e subjetividades múltiplas:

Aqui, não é mais a unidade do texto que está em jogo, mas a construção de si, construção sempre a refazer, inacabada. Não é mais o sentido do texto que nos ocupa, mas a direção e a elaboração de nosso pensamento, a precisão de nossa imagem do mundo, a culminação de nossos projetos, o despertar de nossos prazeres, o fio de nossos sonhos. Desta vez o texto não é mais amarrotado, dobrado feito uma bola sobre si mesmo, mas recortado, pulverizado, distribuído, avaliado segundo critérios de uma subjetividade que produz a si mesma (LÉVY, 1996, p. 36).

Nesse movimento de leitura que manipula o texto, que o esburaca, rasga, dobra e costura, permitindo a intervenção crítica e criativa do leitor/pesquisador, aproximamo-nos da literatura como que de um anel de Moebius, com suas duas faces que são ao mesmo tempo uma só, “o paradoxo do uno e do múltiplo” apontado também por Edgar Morin. É essa figura que não tem dentro ou fora que nos apoiamos para aproximarmos o modelo hipertextual de outra das espacialidades que pode ser assumida pela rede e sobre a qual interessa determo-nos: o labirinto.

Figura cara à literatura, o labirinto é uma das temáticas de destaque na obra de Jorge Luis Borges, que dele se vale em diversos de seus contos, abordando-o por muitas de suas múltiplas veredas, mas também marca sua presença na produção de Italo Calvino, seja ela ensaística ou ficcional. Marta Canfield afirma que o labirinto povoa a escrita borgiana, na qual aparece transvestido em metáforas várias, de casas, palácios, cidades, da alma, do sonho, da selva, do deserto, dos livros, da viagem pelo mundo e até mesmo do próprio mundo, mas também como construções metafísicas, imaginativas, criativas ou artísticas (CANFIELD, 1999). Assim o próprio Borges aborda a questão, indicando a tênue linha que pode transformar qualquer espaço em labirinto:

O conceito de labirinto – o de uma casa cujo descarado propósito é confundir e desesperar os hóspedes – é bem mais estranho que a efetiva edificação ou a lei desses incoerentes palácios. O nome, contudo, provém de uma antiga voz grega que significa os túneis das minas, o que parece indicar que houve labirintos antes da ideia de labirinto. Dédalo, em suma, teria se limitado à repetição de um efeito já obtido pelo azar. Por demais, basta uma dose tímida de álcool – ou de distração – para que qualquer edifício provido de escadas e corredores resulte em um labirinto (BORGES, 2007f, p. 156).

Nesse sentido, é bastante interessante a construção do labirinto que se prenuncia em “A morte e a bússola” (BORGES, 2007q). Nesse conto, uma investigação policial constitui-se não apenas como uma trama de construção labiríntica mas também como um exercício de construção de labirintos: nele se narra o percurso do investigador Erik Lönnrot, que “se julgava um puro raciocinador, um Auguste Dupin” (p. 121), em busca da solução de um assassinato. Esse percurso acaba por levar a labirintos diversos – a casa de Triste-le-Roy, labirinto multiplicado ao infinito por suas duplicações e espelhos; o labirinto losangular planejado *a posteriori* por Red Scharlach para a morte de Lönnrot; o labirinto de uma única linha reta apontado pelo próprio Lönnrot no momento de sua morte como possível solução para uma outra morte, a ocorrer em outro tempo possível.

Nesse breve conto de investigação policial bem ao estilo de Edgar Allan Poe, como explicita a menção a Dupin, Borges constrói uma série de distintos labirintos, assim como converte o próprio crime num labirinto narrativo no qual Lönnrot se embrenha desde o princípio da investigação, pois o crime apresenta-se como decorrente do desejo de Lönnrot de que o assassinato investigado tivesse uma motivação “interessante”, a qual acaba por ensejar o plano de sua própria morte: “O primeiro termo da série me foi dado pelo acaso”, afirma Scharlach, referindo-se ao primeiro assassinato, o de Yarmolinsky, que havia decorrido de uma frustrada tentativa de roubo. Mas ao saber, pelos jornais, que Lönnrot estava investigando os escritos da vítima em busca da chave para a sua morte, o acaso abandona a explicação de Scharlach: “Compreendi que o senhor conjecturava que os hassidim haviam sacrificado o rabino; dediquei-me a justificar essa conjectura” (BORGES, 2007q, p. 133). E Borges termina o conto acenando para um labirinto temporal, como o que desenvolve em “O jardim de veredas que se bifurcam” (BORGES, 2007o), ao apresentar um labirinto em linha que corrobora sua afirmação de que basta muito pouco para transformar qualquer espaço em labirinto: “Para a outra vez que o matar – replicou Scharlach –,

prometo-lhe esse labirinto, que consta de uma única linha reta e que é invisível, incessante” (BORGES, 2007q, p. 135).

Em Italo Calvino, ainda que o espectro do labirinto pareça não se espriar de maneira tão ampliada, sua presença é incisiva em ensaios como “O desafio ao labirinto” e “Cibernética e fantasmas: notas sobre a narrativa como processo combinatório”, ambos publicados no livro *Assunto encerrado* (CALVINO, 2009a), ou em estruturas como as de *As cidades invisíveis* (CALVINO, 2004b) e *Se um viajante numa noite de inverno* (CALVINO, 1999a), para não citar o pequeno conto infantil, ainda não publicado em português, *La foresta-radice-labirinto* (CALVINO, 2011). Mario Barenghi (2007), ao pontuar que a figura do labirinto atravessa a obra de Calvino como um fio vermelho, aproxima-a das inúmeras aparições do bosque, das prisões, dos horizontes e da página em branco, algumas das quais ressaltaremos ao longo dessa reflexão. Mostra-se instigante ao pensamento, nesse sentido, o conto “O conde de Montecristo” (CALVINO, 2007b), no qual a prisão e a página em branco que precede a escritura emaranham-se de tal modo que o labirinto que se constitui apresenta-se como muitos.

Assim o próprio Calvino apresenta esse texto:

No conto, vemos Alexandre Dumas extraindo seu romance *O Conde de Monte Cristo* de um *hiper-romance* que contém todas as variantes possíveis da história de Edmond Dantès. Prisioneiros de um capítulo do “Conde de Monte Cristo”, Edmond Dantès e o abade Faria estudam seu plano de evasão e se perguntam qual entre as variantes possíveis seria a certa. O abade Faria escava túneis para fugir da fortaleza, mas erra o tempo todo o caminho e acaba dando por si em celas cada vez mais profundas. Com base nos erros de Faria, Dantès procura desenhar um mapa da fortaleza. Enquanto Faria, de tanto tentar, tende a realizar a fuga perfeita, Dantès tende a imaginar a prisão perfeita, aquela de onde não se pode fugir (CALVINO, 2009g, p. 214-215).

O conto começa com Dantès contando sua história: a prisão, o desorientamento, as tentativas de fuga do abade e o método que parece a ele, Dantès, mais apropriado para se pensar num modo de escape dessa fortaleza-labirinto. Até então, os únicos outros enredamentos que se vislumbra são o da afinidade do conto com a obra de Alexandre Dumas, e o da explicitação do método de Dantès com os procedimentos narrativos de Calvino. Dividido em nove pequenos “capítulos”, é essa a história que se apresenta como tônica até a sexta parte da narrativa, quando a desorientação espaço-temporal que vimos

experimentando até então no que diz respeito ao Castelo de If, local onde estão os prisioneiros, desdobra-se para um outro labirinto: a ilha de Montecristo. Assim Dantès traça essa aproximação:

[...] Nas pichações com que o abade Faria recobre as paredes, alternam-se dois mapas de contornos recortados, constelados de setas e senhas: um deveria ser o mapa de If, o outro de uma ilha do arquipélago toscano onde se esconde um tesouro: Montecristo.

É justamente para procurar esse tesouro que o abade Faria quer fugir. Para alcançar seu objetivo, ele precisa traçar uma linha que no mapa da ilha de If o leve do interior ao exterior e que no mapa da ilha de Montecristo o leve do exterior àquele ponto mais interno que todos os outros pontos, que é a gruta do tesouro (CALVINO, 2007b, p. 265).

O labirinto começa a se ramificar, If torna-se também Montecristo e vice-versa, num espelhamento que exige a inversão da direção em que se busca a saída (ou a chegada): “Em um caso ou no outro, observando bem, ele tende ao mesmo ponto de chegada: o lugar da multiplicidade das coisas possíveis” (CALVINO, 2007b, p. 265). Mas não termina aí essa ramificação, e na parte 7 o labirinto de If-Montecristo explode em mais uma direção, a da ilha de Elba, de onde Faria deseja libertar o imperador, Napoleão. O pensamento sobre o labirinto, também complexificado, reflete-se na fala do próprio narrador: “Essas interseções tornam ainda mais complicado o cálculo das previsões; há pontos em que a linha que um de nós está acompanhando se bifurca, se ramifica, se abre em leque; cada ramo pode encontrar ramos que partem de outras linhas” (p. 266).

É apenas no capítulo 8 que o labirinto de If-Montecristo-Elba vai se mostrar enredado em um outro labirinto, ainda mais amplo: a página em branco, os rascunhos e projetos e tentativas e possibilidades de Alexandre Dumas, o próprio processo de escrita. Numa espécie de *mise en abyme* de narrativas e referências, o labirinto de Dantès exige que os personagens “imundos de tinta” percorram “as linhas da escrita cerrada”, “entre correções emaranhadas” (CALVINO, 2007b, p. 267): “A fortaleza concêntrica If-Montecristo-escrivantina de Dumas nos contém a nós, prisioneiros, o tesouro, o hiper-romance Montecristo com suas variantes e combinações de variantes da ordem de bilhões e bilhões, mas ainda assim, sempre em número finito” (p. 268).

Se Borges termina por apontar um labirinto em linha reta, Calvino dá ao seu a forma de uma espiral:

Uma espiral pode girar sobre si mesma em direção ao interior ou ao exterior: ao se aparafusar para dentro de si mesma, a história se encerra sem desdobramento possível; ao se desdobrar em espirais que se alargam, poderia a cada volta incluir um segmento do *Montecristo* com sinal de mais, acabando por coincidir com o romance que Dumas entregará para a impressão, ou talvez o superando em riqueza de circunstâncias afortunadas (CALVINO, 2007b, p. 268).

Para desdobrar as linhas desses labirintos, figuras que em Borges e Calvino tornam-se repletas de possibilidades, em direção às redes, conforme aqui as vimos tratando, tomaremos como referencial a breve classificação feita por Umberto Eco (1991, 2007), segundo a qual existem três tipos de labirintos distintos: o labirinto clássico, o labirinto maneirístico e o labirinto em rede.<sup>12</sup> O labirinto clássico seria como o de Cnossos, o famoso labirinto em Creta que tem em seu interior o Minotauro: um labirinto unicursal, no qual a única coisa a se fazer é chegar ao centro e do centro à saída, por um só caminho possível. Espaço no qual o fio de Ariadne serve como guia, o labirinto de Creta é passível de ser “desenrolado”: feito isso, o fio que aparecia como algo estranho a ele mostra-se como o próprio labirinto... Esse labirinto aparece em Borges, por exemplo, num texto que se delineia como um crescente novelo ao qual, a cada movimento, agrega-se nova parte do percurso:

Esse é o labirinto de Creta. Esse é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro. Esse é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja trama de pedra se perderam tantas gerações. Esse é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja trama de pedra se perderam tantas gerações assim como María Kodama e eu nos perdemos. Esse é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como um touro com cabeça de homem e em cuja trama de pedra se perderam tantas gerações assim como María Kodama e eu nos perdemos naquela manhã e continuamos perdidos no tempo, esse outro labirinto (BORGES, 2010, p. 91).

Mas o labirinto de Borges, ainda que se constitua como um texto no qual nada resta a não ser seguir em frente, já aponta sua própria falácia: em lugar da saída, deparamo-nos com sua conversão num outro labirinto do qual é impossível escapar, o tempo, e que

---

<sup>12</sup> Optamos por essa classificação devido à sua aproximação com a literatura, o que não implica em afirmar que ela seja a única possível: em FUX (2010), por exemplo, os labirintos e suas formas são apresentados a partir do referencial da matemática.

garante que o “estar perdidos” se prolongue ao infinito. O labirinto clássico de Eco transforma-se, em Borges, num pesadelo: ele tem apenas um caminho possível, mas em seu fim a saída não pode ser encontrada... É essa também a linha de estranhamento que norteia o poema “Labirinto”, que ainda que recorra à figura do Minotauro, elemento chave desse labirinto clássico – “Não esperes a investida/ Do touro que é um homem e cuja estranha/ Forma plural dá horror à maranha/ De interminável pedra entretecida” –, acentua a inexistência da saída: “Nunca haverá uma porta” (BORGES, 2009c, p. 35). Como afirmava Calvino ecoando o poeta e crítico alemão Hans Magnus Enzensberger, para que o labirinto mantenha “seu fascínio e seu risco” ele não pode ser desvendado: “O labirinto foi feito para que quem nele entra se perca e erre. [...] Se conseguir [atravessá-lo], terá destruído o labirinto; não existe labirinto para quem o atravessou” (ENZENSBERGER *apud* CALVINO, 2009g, p. 213-214).

Borges parece, assim, aceitar o “desafio ao labirinto” posteriormente evocado por Calvino – num jogo de duplo movimento, ele o desestrutura ao converter sua saída em passagem a um novo labirinto, mas ao mesmo tempo o perpetua por garantir que seu segredo não será desvendado:

Fica de fora quem acredita que pode vencer os labirintos fugindo a sua dificuldade; portanto, é um pedido pouco pertinente aquele que, no labirinto, fazemos à literatura: que ela própria forneça a chave para podermos sair dele. O que a literatura pode fazer é definir a melhor atitude para encontrar o caminho da saída, embora essa saída nada mais será que a passagem de um labirinto para outro. E o *desafio ao labirinto* que desejamos salvar é uma literatura do *desafio ao labirinto* que desejamos evidenciar e distinguir da literatura da *rendição ao labirinto* (CALVINO, 2009c, p. 116, grifos do autor).

O segundo labirinto apresentado por Eco é o labirinto maneirístico: neste, as possibilidades de trajetos são múltiplas, mas apenas uma leva à saída. Diante desse labirinto, se o Minotauro não se mostra mais necessário, o fio de Ariadne poderia sê-lo, auxiliando aquele que por ele transita a não chegar a becos sem saída: os erros, aqui, podem acontecer, mas solucionam-se com o necessário retorno a um ponto anterior para dar continuidade ao trajeto. Esse labirinto, se desenrolado, tomaria a estrutura de uma árvore. E aqui se faz inevitável a associação do labirinto com o bosque, figura apontada por Barenghi como chave na obra de Calvino: do bosque onde todos se perdem (e perdem também suas

vozes) de *O castelo dos destinos cruzados* (CALVINO, 1994b), passando pelo bosque que se converte em mundo particular de *O barão nas árvores* (CALVINO, 1999d), chegamos à floresta-raiz-labirinto, que se constitui como único trajeto possível para a cidade de origem (CALVINO, 2011).

*La foresta-radice-labirinto* narra a história do Rei Clodoveo, que ao retornar de uma longa guerra para seu reino de Alberoburgo encontra, circundando-o, uma floresta que se mostra como um verdadeiro labirinto de galhos e raízes. Para chegar à cidade, o rei precisa resolver os enigmas do labirinto e ainda desvencilhar-se de uma traição em andamento, que é tramada pela rainha Ferdibunda e pelo primeiro-ministro Curvaldo. Complementam o grupo o escudeiro do rei, Amalberto, a princesa Verbena e o jovem Mirtillo. Nessa trama, Calvino envolve o Rei Clodoveo num duplo enredamento labiríntico, pois o rei é cercado tanto pelos enganos da floresta quanto pela traição que aos poucos toma corpo. Para escapar a esse emaranhado, o Rei precisa driblar inúmeras saídas falsas, e a cada instante se evidencia que, para encontrar a verdadeira, será fundamental que um fio de Ariadne apresente-se como guia e possibilite o desvendamento do mistério.

É nesse ponto que nós, leitores, somos também enredados por essa narrativa-floresta-labirinto da qual tentamos encontrar a saída: os movimentos de todos os personagens são marcados pela presença de um estranho pássaro, cujo som funciona como chamariz, induzindo a que se o siga pela floresta. Mas mesmo esse condutor parece se apresentar como mais um dos pontos cegos do labirinto – seguir o pássaro não leva à saída, e pode mesmo acabar por conduzir quem está do lado de fora para o interior do labirinto, como acontece com a princesa Verbena. Essa falsa solução, entretanto, mostra-se ela mesma como outra armadilha do labirinto: pois, se o pássaro não leva o rei à saída, ele o leva até sua filha, a qual havia, em companhia de Mirtillo, desvendado o mistério do labirinto – nele, as coisas ocupavam lugares diferentes dos habituais, de modo que os galhos pareciam raízes e as raízes pareciam galhos, e para chegar à saída bastava aceitar a caminhada sob outra perspectiva, deslocada e invertida.

Mas, ainda que a complexificação narrativa com que Borges e Calvino abordam esses labirintos faça deles modelos intrincados, eles ainda não correspondem ao labirinto que aqui nos interessa mais diretamente, o terceiro labirinto apontado por Eco, o labirinto

em rede,<sup>13</sup> no qual se podem constituir inúmeros caminhos e saídas, o labirinto que se constitui como tal por estar aberto a uma infinidade de possibilidades:

O labirinto de terceiro tipo é uma rede, na qual cada ponto pode ter conexão com qualquer outro ponto. Não é possível desenrolá-lo. Mesmo porque, enquanto os labirintos dos dois primeiros tipos têm um interior (o seu próprio emaranhamento) e um exterior, no qual se entra e rumo ao qual se sai, o labirinto de terceiro tipo, extensível ao infinito, não tem nem interior nem exterior. Pode ser finito ou (contanto que tenha possibilidade de expandir-se) infinito. Em ambos os casos, dado que cada um dos seus pontos pode ser ligado a qualquer outro ponto, e o processo de conexão é também um processo contínuo de correção das conexões, seria sempre ilimitado, porque a sua estrutura seria sempre diferente da que era um momento antes e cada vez se poderia percorrê-lo segundo linhas diferentes (ECO, 1991, p. 338-339).

Ricardo Lajara (1996) afirma que Eco, ao traçar essa tipologia do labirinto, se esquece do que seria um quarto formato do labirinto, o qual ele afirma ser mais literário e menos material, e que seria o responsável pelos maiores temores infligidos ao ser humano: o labirinto ligado ao infinito e que se concretiza em figuras como o mar, o deserto, o tempo, o cosmos. Ao contrário de Lajara, entretanto, acreditamos que esses labirintos marcados pela infinitude, representados por modelos que se abrem ao vazio, podem ser pensados como os labirintos em rede de que nos fala Eco, uma vez que se apresentam como possibilidade a qualquer tipo de percurso, a qualquer forma de conexão. Nessa perspectiva, temas caros a Borges – como o tempo e o deserto – e a Calvino – como o horizonte e a página em branco – constituem-se objetos de narrativas labirínticas extremas, que apontam para o caminho que mais múltiplo e desorientador pode ser: aquele do labirinto sem paredes, sem marcas, sem limites ou contornos estáveis aos quais se possa recorrer. Como achar a saída em um espaço que não tem dentro ou fora?

É esse, por exemplo, o labirinto apresentado por Borges em “Os dois reis e os dois labirintos”:

---

<sup>13</sup> Esse labirinto-rede que se apresenta a nós como imagem-guia pelo território borgiano-calviniano pode ser associado ainda ao rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), movimento esboçado pelo próprio Umberto Eco em sua caracterização dos labirintos em rede (ECO, 1991, 2007). Indicamos, aqui, de modo sucinto, as “características aproximativas do rizoma” conforme apontadas por Deleuze e Guattari, mas preferimos não nos fixar a essa forma, cujo uso excessivo e às vezes pouco criterioso acabou por tornar problemática e restrita para pensar a rede: 1º e 2º: Princípios de conexão e de heterogeneidade; 3º: Princípio de multiplicidade; 4º: Princípio de ruptura a-significante; 5º e 6º: Princípio de cartografia e de decalcomania.



Contam os homens dignos de fé (mas Alá sabe mais) que nos primeiros tempos houve um rei das ilhas da Babilônia que reuniu seus arquitetos e magos e os mandou construir um labirinto tão desconcertante e sutil, que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar, e os que entravam se perdiam. A obra era um escândalo, porque a confusão e a maravilha são operações próprias de Deus, e não dos homens. Com o passar do tempo veio à sua corte um rei dos árabes, e o rei da Babilônia (para zombar da simplicidade do hóspede) fez com que ele penetrasse no labirinto, onde perambulou ofendido e confuso até o cair da tarde. Então implorou socorro divino e deu com a porta. Seus lábios não proferiram queixa alguma, mas disse ao rei da Babilônia que ele na Arábia também tinha um labirinto que, se Deus fosse servido, lhe daria a conhecer algum dia. Depois voltou à Arábia, reuniu seus capitães e alcaides e devastou os reinos da Babilônia com tamanha boa sorte que arrasou seus castelos, dizimou sua gente e aprisionou o próprio rei. Amarrou-o em cima de um camelo veloz e o levou para o deserto. Cavalgaram três dias, e disse-lhe: “Ó rei do tempo e substância e cifra do século!, na Babilônia desejava que eu me perdesse num labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros; o Poderoso teve por bem que eu agora te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros para impedir a passagem”.

Logo depois, desamarrou-o e o abandonou no meio do deserto, onde ele morreu de fome e de sede. A glória esteja com Aquele que não morre (BORGES, 2008f, p. 122-123).

Território sem dobras, o deserto convertido em labirinto constitui-se como o espaço por excelência no qual não se pode identificar interior ou exterior, como a matéria sobre a qual é possível traçar e destrair todos os caminhos possíveis, num movimento de ida e volta que pode levar tanto a incontáveis saídas quanto a nenhum escape. Não há como desenrolar esse labirinto, pois ele não se compõe por linhas fixas, mas sim por trajetos evanescentes que podem ser rasurados a todo o momento.

Mas essa pequena narrativa traz à cena ainda um terceiro labirinto, o da escritura borgiana. “Os dois reis e os dois labirintos”, texto que compõe o livro *O Aleph*, havia sido publicado anteriormente por Borges, conforme indica o segundo volume de *Textos recobrados*, na revista *Obra*, de 1936, como parte de “Laberintos”, artigo que vinha assinado pelo pseudônimo Daniel Haslam. Nessa publicação, Borges comenta o livro *A general history of labyrinths*, de Thomas Ingram, e assim anuncia a “História dos dois reis e dos dois labirintos”: “Do primeiro apêndice da obra [*A general history of labyrinths*] copiamos uma breve lenda árabe, traduzida para o inglês pelo Sir Richard Burton. Intitula-se: [...]” (BORGES, 2007f, p. 157-158), passando em seguida à referida lenda. Em 1939, o mesmo texto aparece em *El Hogar*, com o título “Uma lenda árabe”. Em *O Aleph*, de 1952, o texto

aparece acompanhado da seguinte nota: “Esta é a história que o reitor divulgou do púlpito. Veja-se a página 113” (BORGES, 2008f, p. 122). A referência apresentada conduz ao conto “Aben Hakam, o Bokari, morto em seu labirinto”, também publicado em *O Aleph*, que assim remete à história do deserto-labirinto: “Nosso reitor, o senhor Allaby, homem de curiosa leitura, exumou a história de um rei a quem a Divindade castigou por ter construído um labirinto e a divulgou do púlpito” (BORGES, 2008e, p. 113). Embaralhando informações e fatos, ficção e realidade, textos originais e plágios, Borges constrói assim, bem à sua maneira, um labirinto textual, e o fio de Ariadne que nos apresenta como guia em suas notas informativas constitui-se como outro dos elementos desse labirinto, levando-nos a saídas que não sabemos mais se são verdadeiras ou falsas. Como afirmou Lisle Nascimento (2007, p. 70), “os prólogos, os prefácios, as notas de pé de página, que normalmente servem para auxiliar a leitura ou referendar a escrita, são, no entanto, em Borges, em sua maioria, falsos, dissimulados ou adulterados. Então, antes perturbam do que guiam o leitor”.

Se Borges faz do deserto um labirinto reticular que se amplia com os artifícios de sua própria produção, Calvino explicita esse movimento labiríntico da escrita ao tomar a página em branco como elemento e motivo de vários de seus textos. Foi ela que levou o labirinto de Dantès a novas bifurcações, assim como é ela que aparece ao final de *O barão nas árvores*, quando todas as peripécias de Cosme de Rondó sobre as árvores são aproximadas por seu irmão, o narrador da história,

[...] a este fio de tinta, que deixei escorrer por páginas e páginas, cheio de riscos, de indecisões, de borrões nervosos, de manchas, de lacunas, que por vezes se debulha em grandes pevides claros, por vezes se adensa em sinais minúsculos como sementes puntiformes, ora se contorce sobre si mesmo, ora se bifurca, ora une montes de frases com contornos de folhas ou de nuvens, e depois se interrompe, e depois recomeça a contorcer-se, e corre e corre e floresce e envolve um último cacho insensato de palavras ideias sonhos e acaba (CALVINO, 1999d, p. 364).

E é ela ainda, a página em branco, o labirinto que conduz a narrativa de Irmã Teodora sobre a história de Agilufu, o personagem que dá título a *O cavaleiro inexistente* (1999e). É na construção dessa narrativa, imposta como penitência, que a Irmã investe sua vida, é do “fundo de uma página branca” (CALVINO, 1999e, p. 440) que espera que chegue a verdade, é no labirinto de possibilidades que ela representa que precisa escolher o caminho a ser traçado, “aqui nesta página é preciso encontrar espaço para tudo” (p. 440). Mas não é

tarefa simples o desafio ao labirinto da escrita, da literatura: “Mas este fio, em vez de fluir veloz entre meus dedos, eis que afrouxa, que se interrompe, e, se penso em quanto tenho ainda que pôr no papel de itinerários e obstáculos e perseguições e enganos e duelos e torneios, sinto que me perco” (p. 455).

Em “Cominciare e finire”, texto inédito de Calvino encontrado entre os manuscritos preparatórios das *Norton Lectures* (das quais resultou a publicação do livro *Seis propostas para o próximo milênio*) e publicado nos *Saggi* (2001a), um dos aspectos que o escritor aborda é justamente o que ele chama de “momento crucial”, o momento em que se decide “como começar a escrever”. Nessa reflexão, fica explícito o porquê de a página em branco configurar-se como um labirinto:

O ponto de partida das minhas conferências será, portanto, esse momento decisivo para o escritor: o destaque da potencialidade ilimitada e multiforme para encontrar algo que ainda não existe mas que poderá existir somente com a aceitação dos limites e das regras. Até o momento precedente àquele no qual começamos a escrever, temos a nossa disposição o mundo – aquilo que para cada um de nós constitui o mundo, uma soma de informações, de experiências, de valores – o mundo dado em bloco, sem um antes nem um depois, o mundo como memória individual e como potencialidade implícita [...] (CALVINO, 2001b, p. 734).

É nessa perspectiva que propomos pensar como labirinto reticular também as obras de Borges e Calvino, as quais pretendemos atravessar guiados pelas possibilidades de trajetos, nós e conexões os mais diversos, que podem ir adiante ou voltar sobre si mesmos, que podem originar outras veredas e bifurcações, que podem levar a múltiplas saídas. Pensar a literatura a partir dos princípios da complexidade, da ecologia dos saberes e da transdisciplinaridade é pensá-la, portanto, como um processo aberto e fluido, objeto de reflexão permanente para o escritor, o leitor, o crítico. Percorrer os textos literários – e aqui, mais especificamente, as obras de Borges e Calvino – através de traçados reticulares, hipertextuais, labirínticos, significa criar caminhos de leitura marcados pela multiplicidade e diversidade de possibilidades, percursos que permitem uma tessitura particular do texto, num diálogo entre o novo e o já dito, constantemente retomado e ressignificado: as linhas de acesso aos mesmos alteram-se no tempo e no espaço, se corrigem e chocam continuamente, levam a lapsos e enganos, mas também a deslumbres e encantamentos. O

labirinto, assim, se suscita a necessidade de uma bússola, de um fio de Ariadne, também possibilita a deriva, por vezes fundamental ao pensamento.

Nesse eixo de leitura, as obras desses autores deixam assim de se apresentar apenas como resultado de um projeto pessoal de criação ao qual eles se dedicam intensamente para tornarem-se também as releituras de tudo o que já se produziu, de tudo o que compõe o cenário cultural, a grande biblioteca de saberes na qual Borges e Calvino se inserem, e as leituras que dela são feitas:

Talvez não sejamos jamais capazes senão de ler um só livro. A leitura de um livro basta amplamente para toda uma vida; a partir desse livro, lemos todos os outros ou nós o lemos em todos os outros, nos quais, no entanto, ele não se repete mas se diversifica ou se multiplica ao infinito (BLANCHOT, 1999, p. 69).

Novidade e repetição mesclam-se na produção de um texto que é ao mesmo tempo autoral e coletivo, passível de novos sentidos a cada movimento que sobre ele se realiza. É justamente nesse revirar o subsolo da escrita para produzir o inesperado que a literatura se constitui:

Tudo o que se aprendeu de cor, o que se recitou mentalmente, o que se fundou num repertório de textos é continuamente revolvido pela pena do escritor. O texto disperso na memória volta a se apresentar fluido na reescrita, sem vibração nostálgica, mas sempre como um texto que é lido/escrito pela primeira vez e que pode ser considerado como um arquivo dos materiais acumulados pouco a pouco, ao longo de estratificações sucessivas de interpretações iconológicas, de humores temperamentais, de intenções ideológicas, de escolhas estilísticas.

[...]

O milagre da pena do escritor consiste, assim, em liquefazer a tinta seca e reescrever com leveza os textos sedimentados na memória ou extrair dos resíduos das narrativas tinta para novas histórias (NASCIMENTO, 2006).

Traçar pela literatura de Borges e Calvino um percurso reticular nos possibilita acrescer à composição de nosso painel de saberes discussões que permeiam os estudos literários, que refletem as ligações com reflexões de diversos campos do conhecimento – a filosofia, a matemática, a astronomia, a física – e que se revelam em suas obras sob a forma do inconcluso, do contraditório, do ensaístico.

#### 1.4 Menard, Medusa, Calibã e o exercício do pensamento

*Não há exercício intelectual que não seja afinal inútil. Uma doutrina filosófica é no início uma descrição verossímil do universo; passam os anos e é um mero capítulo – quando não um parágrafo ou um nome – da história da filosofia. Na literatura, essa caducidade final é mesmo mais notória.*

*Jorge Luis Borges*

A aproximação entre o “exercício intelectual” e a “literatura” é um dos muitos artifícios de que se vale Borges na construção de suas obras. Não à toa escolhemos a citação que abre esse tópico, retirada de “Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 2007m), texto que se apresenta como um ensaio de crítica literária, no qual se tece uma reflexão engenhosa sobre os processos de escrita, leitura e tradução, e que integra o volume *Ficções*, já deslocando assim os espaços tradicionalmente dedicados ao pensamento e à imaginação.

Nessa ficção, Borges apresenta-nos a Pierre Menard, um romancista e crítico francês que deixou certa “obra visível” (“a relação de escritos que lhe atribuo pode não ser muito divertida, mas não é arbitrária; traça um diagrama de sua história mental...”, afirma o autor no Prólogo ao livro) mas cujo maior feito é o que se encontra em sua outra obra, “a subterrânea, a interminavelmente heroica, a sem-par”: essa obra consiste na escrita, por Menard, de dois capítulos completos e um inconcluso de *Dom Quixote*, os quais coincidiam palavra por palavra com a obra de Cervantes. O texto de Borges teria como “objeto primordial” justificar o disparate de tal empreitada. O processo de hibridação entre teoria e ficção levado a cabo por Borges, nesse caso via o personagem de Menard, é explicitado numa afirmação atribuída pelo narrador ao próprio Menard: “Pensar, analisar, inventar [escreveu-me também] não são atos anômalos, são a respiração normal da inteligência” (BORGES, 2007m, p. 44).

Essa conjunção entre a teoria e a ficção é uma das características das obras de Borges e também de Italo Calvino que mais impulsionam o pensamento de ambas sob o signo da biblioteca, e que acreditamos poder ser abordada a partir das reflexões sobre o saber narrativo e sobre o teor teórico da ficção. O saber narrativo caracteriza-se, principalmente, por retirar de cena exigências típicas do saber científico – em especial a exigência de demonstração e verificação das afirmações feitas – e por insistir na irreduzibilidade do que há de plural no mundo, incorporando, em si mesmo, a multiplicidade

dos jogos de linguagem (LYOTARD, 2008; SOUZA, 2004). Considerada proeminente na formulação do saber tradicional, a narrativa é absorvida por diversos campos do saber, como a psicanálise, a história, a literatura e a própria ciência moderna e, dessa maneira, instaura novas possibilidades investigativas na medida em que altera a perspectiva, o lugar de onde se produz o conhecimento e a relação entre sujeito e objeto de investigação.

Segundo Jean-François Lyotard (2008, p. 38), “as competências cujos critérios o relato fornece ou aplica encontram-se aí misturadas umas às outras num tecido cerrado, o do relato, e ordenadas numa perspectiva de conjunto, que caracteriza este gênero de saber”. O saber narrativo não exclui de sua tessitura a multiplicidade de linguagens, a complexidade da realidade e as contradições e buracos do processo de produção de conhecimento; ao contrário, seus principais elementos, que o tornam um importante objeto de análise e reflexão numa perspectiva afeita à complexidade, são justamente a incorporação desses paradoxos e vazios, seu caráter inacabado e inconclusivo e a impossibilidade de verificação que o permeia.

Eneida Maria de Souza (2004), em sua reflexão sobre a questão, vale-se da expressão “reflexão narrativa”, e retoma o comentário de Ricardo Piglia sobre a cena biográfica de Nietzsche recriando uma situação de Dostoiévski: Piglia afirma que um dos mais famosos episódios da história da filosofia, aquele no qual Nietzsche depara-se com um cavalo sendo cruelmente açoitado e o abraça e beija chorando, é um “efeito do poder da literatura”, pois é uma “repetição literal” de um trecho de *Crime e Castigo*. Segundo a autora, “ao declarar, a partir dessa cena, o fim da filosofia e o início da loucura de Nietzsche, o escritor argentino não só inscreve o poder de mimetização da vida em relação à literatura, mas reforça o teor ficcional da teoria assinada pelo filósofo” (SOUZA, 2004, p. 59).

Se a cena em questão ressalta o “teor ficcional da teoria”, valemo-nos aqui de outro exemplo trazido pela autora, colhido em Italo Calvino, para propor também nesse jogo de espessamento dos limites o movimento diametralmente oposto, aquele em que se ressalta o “teor teórico da ficção”. Eneida Souza busca na abordagem que Calvino constrói sobre o mito da Medusa em *Seis propostas para o próximo milênio* esse movimento, afirmando que o escritor italiano “constrói uma narrativa que se mescla à sua intenção de teorizar a poesia” (SOUZA, 2004, p. 61).

Esse movimento teoria-narrativa-teoria é explicitado por Calvino no início das conferências que compõem o livro em questão, em que procura justificar-lhes o caráter ao

mesmo tempo narrativo e ensaístico, buscando na própria cultura italiana as razões da facilidade com que rasura as fronteiras e as torna mais porosas. Segundo ele, na cultura literária da Itália a separação entre prosa e poesia e entre essas e as reflexões críticas que a elas se referem é muito menos evidente do que em outras culturas, de modo que afirma ser “perfeitamente natural que eu, escritor de *fiction*, inclua no mesmo discurso poesia em versos e romance” (CALVINO, 1995e, p. 9). Essa busca pela hibridez ocorre, pois, nos dois sentidos, seja pela incorporação da reflexão teórica à ficção, seja pelo caráter narrativo percebido na reflexão teórica, conforme notado por Wander Melo Miranda:

Não é de estranhar, pois, que num livro a rigor teórico [Seis propostas para o próximo milênio], Calvino fale também de si, de sua infância, de sua obra, de suas preferências literárias, das dificuldades e problemas do ofício de escrever e de viver. A construção teórica mescla-se então à experimentação ensaística, ambas eivadas de digressões, referências autobiográficas, quadros memorialísticos, reminiscências de fábulas lidas ou contadas, parábolas inventadas. O sujeito que aí aparece inscrito e se dá a ler desdobra-se numa multiplicidade de atuações conceituais, narrativas e vivenciais cujo alcance pode ser medido pelo extenso repertório de autores trazidos à cena do texto, que vê assim reforçada sua constituição plural (MIRANDA, 1991, p. 540).

Esse movimento de mistura constante, em que a relação teoria-ficção não apresenta qualquer sentido de ascendência de uma sobre a outra, inevitavelmente coloca em questão também o “teor político da ficção”, pois que desloca a literatura e a imaginação para um lugar de produção ativa do exercício intelectual. A consciência dos autores das possibilidades de um saber narrativo proporcionado pela literatura e o desejo de sua potencialização fazem do espessamento dos limites entre reflexão e ficção uma possível estratégia para estabelecer em suas obras ligações entre as múltiplas maneiras encontradas por ambos para se situar no mundo, conhecê-lo e nele intervir. Ao trazerem para o corpo da ficção suas reflexões – sobre o mundo, a literatura, a ciência, a política e tantas mais –, transformando-as em argumentos narrativos, os autores estabelecem para seus textos complexas camadas de sentido e variadas possibilidades de conexões, tornando-os anfíbios, contaminados, híbridos (SANTIAGO, 2008a).

Algumas argumentações acerca do teórico, como a apresentada por Antoine Compagnon, contribuem para se pensar em textos construídos por meio da desestabilização das fronteiras, nos quais a ficção ao mesmo tempo reflete sobre e é reflexo de uma teoria

que apresenta, desmascara e ironiza. Compagnon afirma a teoria como uma postura diante de determinado objeto, o qual seria, no caso da literatura, os diversos discursos a seu respeito. Nessa perspectiva, a teoria seria acima de tudo uma desconfiança contínua, um olhar questionador perpétuo sobre o que se afirma ou se deixa perceber como evidente, uma “dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura” (COMPAGNON, 2001, p. 23).

Ao virar e revirar seu objeto, questionando-o e atacando-o de todos os lados, tanto Borges quanto Calvino enxertam em sua obra essa postura teórica, embutindo nela – e por vezes explicitando esse movimento – a reflexão sobre seu caráter literário e sobre suas possibilidades de produção de saber, de integração com o mundo, de atuação política. Garante-se, dessa maneira, o sentido da teoria, que seria o do olhar desconfiado, da posição questionadora: a teoria como um espaço a ser atravessado pelo próprio discurso teórico, mas não só por ele.

A tessitura narrativa dos autores em questão faz com que o espaço da teoria seja invadido e transbordado pelo discurso outro, pelo discurso da margem, da fronteira, do que não teria a propriedade e o rigor para aí adentrar – a ficção. Por meio desse movimento que violenta a teoria, os escritores reafirmam, no entanto, seu compromisso com ela, garantindo-a como espaço de travessias várias. Sua narrativa híbrida é um texto outro, nem ficcional nem teórico, mais amplo que apenas a soma desses dois discursos, um terceiro texto, um refluxo, teoria-ficção, ensaio-narrativa: “Aqui o valor transformacional da mudança reside na rearticulação, ou tradução, de elementos que não são nem o Um [...] nem o Outro [...] mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de ambos” (BHABHA, 2007b, p. 54-55).

Contestando os territórios tanto da ficção quanto da teoria, Borges e Calvino as retiram de um lugar estático e comodamente definido para colocar ambas em movimento, num processo de deslocamento que amplia suas possibilidades, evidenciando assim seu “teor político”. Para escritores que enxergam em sua narrativa “um núcleo de pensamento, um desenho de ideias” (CALVINO, 1995d, p. 247), que acreditam nelas “como se acredita num sonho ou numa ideia” (BORGES, 2007c, p. 119), que afirmam estar habituados “a ver na literatura uma busca do conhecimento” (CALVINO, 1995e, p. 39), “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO,



1995e, p. 121) e alguns de seus contos assumindo “a forma de falsificações e pseudoensaios” (BORGES, 2009a, p. 56), questionar os limites entre ficção e teoria parece ser uma estratégia narrativa e uma estratégia de ação das mais coerentes e produtivas.

Nesse sentido, recorro uma vez mais a Ricardo Piglia, que sintetiza o vínculo entre política e literatura no sentido como é concebido nesta tese, evidenciando o que chamamos “teor político da ficção”:

Um escritor toma decisões políticas que são próprias de qualquer cidadão. Tem uma prática política ligada às suas decisões em relação com o que é o mundo social e político como qualquer pessoa, mas, por outro lado, eu pensaria mesmo que há um modo particular, específico, de intervir politicamente, como escritor, que a meu modo de ver está muito ligado aos usos da linguagem. Centralmente, não unicamente, seu interesse político tem a ver com decifrar certos usos da linguagem, usos da linguagem que circulam e com os quais obviamente tem uma particular percepção e sensibilidade. Muitas das questões que os escritores disseram e escreveram sobre isso são muito produtivas praticamente, definem. [...] Não creio que seja o único modo em que se intervém, mas é um modo. E a literatura tem muito para dizer sobre isso. Não só os escritores, como também a literatura. [...] A literatura como prática social produz uma série de transformações na realidade, na sensibilidade, na concepção da realidade (PIGLIA, 2007, p. 98).

Ao possibilitar que suas ficções sejam lidas como reflexões e, num movimento inverso e complementar, que suas reflexões sejam perpassadas pela narrativa e pelo ficcional, Borges e Calvino inserem em seu *corpus* de produção discussões sobre as possibilidades de produção de saberes. Esse movimento constante, que provoca um contínuo deslocar e apagar das fronteiras entre as diferentes narrativas, é apontado por Theodor Adorno (2006) como um dos traços característicos do ensaio enquanto forma discursiva.

Conforme Adorno, o ensaio provoca resistência nas esferas da ciência tradicional justamente por evocar uma liberdade de espírito, por não admitir que lhe sejam definidos e impostos seus limites de competência, por insistir em colocar em cena, sempre utilizando a “felicidade” e o “jogo”, o que é tido como transitório e espontâneo. O ensaio ocuparia “um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, 2006, p. 17) justamente por colocar em evidência seu caráter fragmentário e dedicar-se ao parcial em detrimento do total, negando-se a chegar à totalidade e ao definitivo por meio da dedução do que é parcial e transitório. O objeto do ensaio apresenta-se à investigação em toda sua complexidade, exigindo por isso

um esforço ilimitado da argumentação narrativa, da exposição, para não se deixar reduzir e simplificar, para não se deixar equivaler, enquanto discurso, à “ordem das coisas”:

No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. [...] É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagonista daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso (ADORNO, 2006, p. 34-35).

Outra característica vinculada à forma ensaística é apontada por Adriana Iozzi Klein (2004) que, ao traçar um breve percurso reflexivo sobre o ensaio, retoma a inevitável referência a Montaigne, primeiro autor a utilizar o termo “Ensaio” como título para seus textos, ainda em 1580. A autora vai ressaltar que em Montaigne o termo “ensaio” indicava não uma forma ou categoria literária, mas um método-reflexivo, um modo de pensar sobre o mundo, o qual se refletia num tipo diferente de escrita. Acresce-se assim ao universo do ensaio, além de sua estrutura de inacabamento, de hibridez e de ausência de uma forma fixa, a imagem de um tipo de pensamento, de um olhar sobre o mundo que é pautado pela reflexão constante e pela consciência da complexidade do mesmo – olhar este que o aproxima da teoria. Desse modo, por sua estrutura formal e por sua lógica construtiva, “o ensaio promove a relativização das verdades e a volta do sujeito à cena do texto, entendido não mais como reduto de um saber impessoalizado e sistemático, mas como espaço móvel do transitório” (MACIEL, 2005).

Considerando-se, pois, que “o espaço do ensaio é ilimitado” (KLEIN, 2004, p. 42) – já que seu método de elaboração e sua forma distinguem-se justamente pela falta de limites precisos e pela impossibilidade de aprisionamento do pensamento –, e que é para ele “admitido o princípio de que não se submete a nenhuma regra” (STAROBINSKI, 1998, p. 31), como categorizá-lo? É esse o escopo de grande parte da introdução da *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, de Carlos Real de Azúa: a dificuldade em se traçarem os limites do ensaio. Segundo o autor, se o método de elaboração e a forma do ensaio distinguem-se pela impossibilidade de aprisionamento do pensamento, ou seja, se ele parece um gênero

ilimitado, seria possível torná-lo “limitável”, suscetível a ter seus contornos identificados e precisados? Haveria como pontuar características que impeçam que o ensaio se torne uma “terra de ninguém” na qual tudo possa ser incluído? Discorrendo nesse sentido, Real de Azúa afirma que, se o ensaio alimenta-se da variedade, o que poderá caracterizá-lo é justamente seu “modo peculiar de ataque”, assim sintetizado pelo autor:

Ser uma reação, então, contra o dogmático, pesado, rigoroso, completo, final, excessivamente deliberado; optar pelo fragmentarismo, a liberdade, a oponibilidade, a improvisação, a mera iniciativa marcará o ensaio com traços que, ainda que o aproximem passageiramente da carta em prosa, do “discurso”, manterá com constância e ajudará infatigavelmente a peculiarizá-lo.

[...] Convém deixar claro que a liberdade formal e intelectual do ensaio é, mais que nada, certa flexibilidade que evita o discurso rígido, que ainda esquiva o estrito ajuste a um tema concreto e a um curso pré-estabelecido, que se solta deles, que faz do texto, pretexto, que muitas vezes o aproveita, estribando-se assim nele, para reflexões ulteriores, que é movido pelas luzes variáveis – às vezes caleidoscópicas – de intuições e de razões, de ideias, de pressentimentos e (se dizia) de acontecimentos (AZÚA, 1964).

Acrescentem-se, ao sentido desse modo peculiar de ataque que caracterizaria o ensaio, duas pontuações pertinentemente observadas por Liliana Weinberg, quais sejam seu vínculo com a linguagem – Weinberg afirma a linguagem como um dos grandes protagonistas do ensaio, qualificando-o como “uma experiência de linguagem e de participação no sentido” (WEINBERG, 2007, p. 115) – e com a responsabilização e a ética:

[...] talvez a única fronteira que separe o ensaio de outras manifestações em aparência afins – muitas delas hoje formas intermediárias e multiformes – seja o exercício de responsabilidade que, segundo Carlos Piera, se traduz no fato de se colocar uma assinatura, um nome que o respalde [...] (WEINBERG, 2007, p. 117-118).

Jean Starobinski também se propõe a refletir sobre o gênero no texto “¿Es posible definir el ensayo?”, no qual parte da etimologia da palavra “ensaio” e busca em Montaigne elementos que possibilitem tecer uma resposta à pergunta que ele mesmo se coloca. Segundo o autor, a origem etimológica de “ensaio” aproxima-se tanto da balança, da ideia de pesar os fatos (do latim *exagium*), quanto de exame (acepção decorrente, assim como “exame”, do latim *examen*) e de expulsão (do latim *exigo*), de onde afirma: “Dizer ensaio é dizer ponderação exigente, exame atento, mas também exame verbal que libera

seu impulso” (STAROBINSKI, 1998, p. 31). A genealogia do termo revela ainda uma série de outras mudanças em suas aparições, num processo em que o “ensaio” adquire dois sentidos comuns: o primeiro diz da novidade, da apresentação de uma abordagem distinta de um mesmo assunto, e “põe em guarda ao leitor e lhe faz esperar uma renovação de perspectivas, ou ao menos o enunciado de alguns princípios fundamentais a partir dos quais será possível um novo pensamento” (p. 32); o segundo lhe adiciona uma carga pejorativa, imputando-lhe uma sensação de superficialidade na abordagem que acaba por levantar suspeitas sobre sua “validade”, o que acarreta a rejeição do ensaio pela Universidade no apogeu do período positivista.

Essa ambiguidade que cerca o termo, entretanto, pode ser pensada como uma característica própria do ensaio, e é uma vez mais ao próprio Montaigne que Starobinski recorre para apontar o que seriam os elementos centrais a essa modalidade de escrita:

Com quais objetos e realidades ensaia Montaigne e como o faz? Tal é a pergunta que devemos nos formular com insistência se quisermos compreender o que está em jogo em um ensaio. Constatemos acima de tudo que o próprio do ensaio é o plural, o múltiplo, o que legitima o plural do título *Ensaíos*. Não se trata apenas de tentativas reiteradas, de ponderações repetidas, de golpes de prova simultaneamente parciais e infatigáveis. Esta pretensão de começo, este aspecto incoativo do ensaio, são seguramente capitais, porque implicam a abundância de uma energia jubilosa que não se esgota nunca em seu próprio jogo. E, mais ainda, seu campo de aplicação é ilimitado, e a diversidade com que se medem a envergadura da obra e a atividade de Montaigne nos dá desde a criação do gênero um panorama muito exato dos direitos e privilégios do ensaio (STAROBINSKI, 1998, p. 34).

Starobinski continua sua argumentação, apontando outro ponto fundamental ao ensaio: certa subjetividade do ensaísta, o fato de este colocar à prova o mundo ensaiando a si mesmo por meio da observação de tudo o que o cerca. Sua atitude é a de provocar o leitor, arrastá-lo ao pensamento, surpreendê-lo, por vezes mesmo escandalizá-lo por meio de um texto repleto de lacunas e dúvidas, trazer simultaneamente a inquirição e a incerteza: “[...] o ensaio supõe risco, insubordinação, imprevisão, perigosa personalidade. Creio que a condição do ensaio, e sua matéria mesma, é a liberdade do espírito” (STAROBINSKI, 1998, p. 38).

Chama a atenção, no entanto, seja em Starobinski, seja em Azúa, o fato de que mesmo depois de mencionar os elementos que identificariam o pensamento e a escrita

ensaística, mesmo depois de traçar os pontos de distinção entre o ensaio e outros tipos textuais, aponte-se a persistência de um texto que escapa a esses limites, indicando seja a “transposição da essência ensaística a novas formas, a novos moldes” (AZÚA, 1964), seja “que uma certa ambiguidade segue persistindo” (STAROBINSKY, 1998, p. 33). Nesse sentido, cabe aqui uma aproximação com a interessante reflexão de Beatriz Sarlo (1998) acerca da encruzilhada em que se encontra a crítica literária, na qual a autora argentina pleiteia que, por mais que se reconheça como positiva a abertura do pensamento crítico proporcionada pelos estudos culturais – a qual possibilitou a relativização do cânone abrindo-o a discursos advindos das mais diversas periferias –, não há como equivaler estes à crítica literária ou à crítica de arte, uma vez que estas são permeadas – ainda que tal vínculo cause polêmicas – pela questão dos valores estéticos, do que há de específico no discurso literário. E essa especificidade é caracterizada por ela justamente com base em algo que persiste nesse câmbio de pensamentos: “Algo sempre subsiste quando explicamos socialmente os textos literários, e esse algo é crucial. Não se trata de uma essência inexpressável, mas de uma resistência, a força de um sentido que permanece e varia ao largo do tempo” (SARLO, 1998, p. 7-8).

Valemo-nos aqui dessa aproximação enviesada para um movimento ele mesmo deslocado: o que aproxima e, ao mesmo tempo, afasta ficção e ensaio, o que garante o que cada um tem de específico é o fato comum de que o pensamento engendrado por ambos e com ambos sempre gera uma resistência, sempre leva a algo que resta, e assim garante a persistência da diferença. É isso o que distingue as literaturas de Borges e Calvino, fazendo com que elas não sejam passíveis de se reduzir nem a um nem a outro modelo exclusivamente, com que não possam ser pensadas apenas como imaginação nem apenas como reflexão, assumindo o entrelugar daquelas coisas “que somente a poesia – e não, por exemplo, a filosofia ou a política – pode ensinar” (CALVINO, *o miolo do leão*, assunto encerrado, p. 9), constituindo-se como um cruzamento em que narrativa e teoria não podem ser desvinculadas.

Talvez pelas características aqui brevemente esboçadas a seu respeito, por ser um gênero no qual a reflexão e o pensamento constituem-se de maneira necessariamente inconclusa e não definitiva, o ensaio seja o modelo narrativo mais utilizado por Borges e Calvino em suas reflexões, configurando-se como o matiz de teoria que perpassa suas obras ficcionais, conforme indica Lisa Block de Behar relativamente a Borges:

Privado da rigidez das categorias literárias, era previsível que o ensaio, por furtar-se às definições, por abarcar em seus quadros mais de uma categoria, por aproximar as distâncias teóricas e críticas, seria o espaço textual em que a ductilidade de seus escritos [de Borges] poderia se estender sem reservas (BEHAR, 1999a).

É importante, aqui, fazer duas pontuações. A primeira refere-se à relação de proximidade entre o ensaio, da maneira como foi aqui apresentado, e o compromisso com a teoria enquanto postura de indagação diante de um determinado objeto e dos discursos sobre ele construídos. Se o ensaio apresenta-se como o modelo da reflexão contínua e do combate ao dogmático e totalizador, essa é também a postura teórica que se faz necessária para pensar o conhecimento e as diversas formas de produzi-lo complexamente, de modo que teoria e ensaio confluem num mesmo sentido, entranham-se numa mesma tessitura textual. A segunda diz respeito à convergência entre o ensaio e a produção de saberes no contexto de discussão sobre a ciência que se dá na contemporaneidade, que o leva a ser tido como um dos modelos de pensamento mais usuais em nossos dias. Nesse quadro, o ensaio configura-se como modo possível para articular o diverso, o transdisciplinar, para a construção de uma ecologia de saberes, para a produção de um pensamento complexo não insular:

O andamento tortuoso, caprichoso e descontínuo do ensaio poderia parecer incompatível com o rigor de um teste. Mas talvez essa mesma flexibilidade tenha êxito em captar configurações que tendem a escapar às malhas das disciplinas institucionais. [...] Na partida de xadrez da pesquisa, as majestosas torres disciplinares se deslocam implacavelmente em linha reta; o gênero ensaístico, ao contrário, move-se como o cavalo, de modo imprevisível, saltando de uma disciplina para outra, de um conjunto textual para outro (GINZBURG, 2004, p. 13).

Em Borges e Calvino essas questões confluem num movimento de fluxo/refluxo em que a teoria – via ensaio – se mescla de tal maneira na ficção que o texto narrativo tem suas fronteiras desvanecidas, “perde-se de si mesmo e se transborda, atravessando para uma terceira margem” (CHAVES, 2001b, p. 36) que pode ser atingida pelos mais diversos caminhos. Para desvendar as múltiplas possibilidades significativas deste objeto que é a ficção-ensaio de Borges e de Calvino, é preciso desfolhá-lo “como uma alcachofra infinita”, construindo múltiplos percursos de leitura. Calvino destaca como de grande importância

para a literatura a multiplicidade de olhares e saberes possíveis de serem produzidos a partir de um texto:

A realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa, com estratos densamente sobrepostos. Como uma alcachofra. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leitura sempre novas (CALVINO, 1995c, p. 205).

Ainda que nos instigue a metáfora da alcachofra infinita, para aproximá-la do pensamento complexo e reticular que aqui propomos precisamos torcê-la e distorcê-la no sentido de eliminar seu dentro e fora, sua superfície e seu miolo, a ideia de camadas sobrepostas que precisam ser abertas sucessivamente para que propiciem novas descobertas. Nossa alcachofra deve ser desfolhada, e ter essas folhas embaralhadas como as cartas de um baralho de tarô que podem ser lidas em todas as direções, a partir dos quatro pontos cardeais, e cujo embaralhamento garante a incapacidade de uma conclusão: “Então suas mãos embaralham as cartas, recolhem-nas no maço e recomeçamos tudo do princípio” (CALVINO, 1994b, p. 69).

Essa aproximação entre a criação e a reflexão é, em muitas situações, explicitada nas narrativas de Borges e de Calvino, que podem ser lidas também como ensaios sobre o literário e as questões a ele concernentes: ao oferecer possibilidades de um olhar teórico e questionador que parta da própria narrativa, os autores inscrevem nela a reflexão sobre as fronteiras do literário, sobre os limites entre os “mundos escrito e não escrito” (CALVINO, 1996) e sobre o papel da própria literatura no processo de movimentação desses limites. A complexidade do mundo escrito abre espaços para que nele se desenvolvam também a crítica e a reflexão, sob qualquer forma de escrita: “O escritor [...] realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades linguísticas da escrita” (CALVINO, 1995e, p. 113). Nas páginas dos escritores, a literatura e o mundo se colocam em diálogo, assim como a ficção e a teoria, produzindo um complexo narrativo que amplifica suas possibilidades de produção de sentidos em virtude justamente de seu caráter híbrido e plural.

Sob este viés podemos ler *Se um viajante numa noite de inverno*, livro que, segundo Maria Lúcia Resende Chaves, “pode ser pensado como um texto de teoria literária” (CHAVES, 2001a, p. 16). O livro narra a história do Leitor, personagem que, na tentativa de

levar a cabo a leitura de um livro, envolve-se numa trama que mistura falsificações, traduções, livros proibidos, leitores e escritores diversos, princípios de romances que o protagonista nunca consegue terminar de ler... Na narrativa de Calvino descobrem-se, a cada movimento do personagem, distintas vozes, citações e referências a outros textos e estilos, desdobramentos de uns nos outros, numa rede crescente de narrativas que poderia ser desenvolvida e desdobrada infinitamente. Temas como cópia, escrita, tradução, censura, editoria, leitura e mesmo o universo acadêmico perpassam a obra, absorvidos tematicamente pela narrativa, num movimento autorreflexivo em que se destaca a convivência do múltiplo e do diverso, como retrata o trecho a seguir:

– Ler – ele diz – é sempre isto: existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas concebível, imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é passado, perdido, inalcançável, na terra dos mortos...  
 – Ou talvez algo que não está presente porque não existe ainda, algo de desejado, temido, possível ou impossível – diz Ludmilla. – Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será... [...] (CALVINO, 1999a, p. 78).

As pontuações reflexivas apresentadas ao longo do romance convergem para a composição de um quadro multifacetado, no qual a literatura revela-se como um sistema complexo, sobre o qual qualquer pensamento deve contemplar a multiplicidade de possibilidades, soluções e interpretações como constituinte de sua própria natureza. Com *Se um viajante numa noite de inverno*, Calvino coloca em articulação num mesmo campo narrativo o que é diverso, e assim reafirma a margem, a fronteira, o limite, como espaço de movimentação dos saberes. Ele reflete sobre a literatura e sobre si mesmo como autor, apresentando suas próprias posições acerca do texto literário por meio de “uma rede de linhas que se entrelaçam”, de romances apócrifos dos quais só se conhece uma parte – o início. Ao perguntar “que história espera seu fim lá embaixo”, o escritor assume o risco e vale-se de um “modo de ataque” ao literário em que prevalecem as lacunas, as multiplicidades de caminhos, as imprecisões.

Ao incorporar o ensaístico, a literatura desses escritores avança em direção aos mais diversos campos do saber; entretanto, para que esse deslocamento mantenha sua qualidade de movimento constante e não se engesse na criação de novos limites tão rígidos



quanto os anteriores, ou seja, para constituir-se enquanto um terceiro que não é nem teoria nem ficção, essa narrativa precisa criar-se no interstício dos discursos, num espaço em que a hibridiz seja garantia de possibilidades criativas:

É natural porém que exista hoje também uma narrativa que tenha como objeto as ideias, a complexidade das sugestões culturais contemporâneas, etc. Mas fazê-la reproduzindo as discussões dos intelectuais sobre estes assuntos é pouco produtivo. O bonito é quando o narrador dá sugestões culturais, filosóficas, científicas, etc., entre as invenções do conto, imagens, atmosferas fantásticas completamente novas [...] (CALVINO, 2002b, p. 31).

A obra de Borges, que parece ter entre suas finalidades justamente esse apagar de fronteiras entre o ficcional e o ensaio (OVIEDO, 2003), é repleta de situações e estratégias de escritura que possibilitam e contribuem para o desenvolvimento dessa tenuidade dos limites. Sua obsessão pela utilização de apócrifos, “livros imaginários”, fatos históricos e personagens “reais” (como ele mesmo ou Adolfo Bioy Casares), tecidos no mesmo relato narrativo com questões filosóficas e análises críticas, fazem de seus textos espaços de uma dúvida hiperbólica, em que a reflexão e a imaginação não podem ser categorizadas.

É essa tessitura conjunta, esse gesto de hibridizar o fantástico com o verídico, a imaginação com a ciência, a teoria com a ficção que impõe o estranhamento e o deslocamento propiciado por seus textos. Retomando a conhecida observação de Michel Foucault em seu prefácio ao livro *As palavras e as coisas* (2002), quando aborda a enciclopédia chinesa citada por Borges em “O idioma analítico de John Wilkins” (BORGES, 2007i), o que provoca o riso perturbador decorrente da leitura da obra borgiana é o arruinamento que ele impinge ao espaço heterogêneo das coisas, é a “série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias” (FOUCAULT, 2002, p. X), é a planificação num mesmo espaço e com uma mesma carga valorativa de categorias tradicionalmente consideradas muito diversas – como a ciência e a ficção: “Pouco resta dessa heterogeneidade quando se ‘endeusa’ o procedimento em ponto de referência: sem importar o contexto de que são extraídos, porque habitam um espaço homogêneo, os exemplos se tornam equivalentes” (GIORDANO, 2005, p. 45).

Cada qual à sua maneira, Borges e Calvino, com Pierre Menard e o Leitor, entre outros tantos personagens, ensaiam um texto narrativo em que se destrama a própria ficção, em que se mescla de maneira tão íntima teoria, filosofia, história e ficção que não há

como trabalhar com elas em termos de taxonomias rígidas. Seus limites foram expandidos a tal ponto que não é mais possível indicá-los, fazendo eco à afirmação de Maria Esther Maciel: “Como se sabe, o ensaio, enquanto modalidade híbrida e assistemática de escrita, possibilita esse jogo criativo da linguagem, por colocar-se no limite entre o rigor científico e a flexibilidade artística” (MACIEL, 2005).

Por essa via, parece possível aproximarmos-nos de uma discussão que, apesar de desenvolver-se no âmbito da crítica latino-americanista, ilumina a questão do nexo entre teoria e ficção, conforme o vimos apontando até o momento, em relação às obras de Borges e Calvino. Lisa Block de Behar (1998), retomando a afirmação de Octavio Paz de que o melhor do discurso teórico e crítico hispano-americano se produz na literatura e nas artes, busca na obra de Borges os elementos para refletir sobre uma especificidade do discurso crítico na América Latina, fundamentada justamente em seu caráter de hibridez e de criação de uma escritura marcada pela diferença:

Haveria que se perguntar, assim mesmo, sobre uma tentativa de “invenção” de segundo grau do discurso crítico na América Latina que não se circunscreve à existência de uma categoria textual reconhecida – é mais que um gênero porque o transborda, é mais e menos que dois, porque os cavalga – e confirmar a “graça” da imaginação de Borges em que se *contraem* (o final é menos feliz) o pensamento e o conhecimento como formas de uma escritura poética (BEHAR, 1998, p. 15).

Essa posição, que afirma a especificidade e a resistência da crítica da América Latina nessa criação de um discurso outro, no qual “a imaginação racionalizada de sua escrita deu lugar a uma forma literária que recupera a interpretação sem descartar o espetáculo na especulação, nem a reflexão no reflexo, nem a imaginação na teoria” (BEHAR, 1998, p. 14), permite que se transborde seu lugar inicial de reflexão para pensarmos mais amplamente o lugar ocupado pela literatura nos processos de produção de saber.

A literatura, no cenário do conhecimento, parece ocupar um lugar à margem, no qual só é possível – como na América Latina em relação ao mundo europeu e norte-americano – “balbuciar teoricamente”, para retomar a expressão de Hugo Achugar (2006). Mas esse balbucio, visto pelo discurso dominante como “incoerente” e “inconsistente”, afirma-se justamente por sua alteridade fundamental, como um “outro pensamento ou um pensamento outro” (p. 35). O ouvido que percebe esse conhecimento diverso – seja ele

latino-americano, seja, na extrapolação que propomos, o saber que se constrói a partir de e por meio da narrativa e da literatura – apenas como um balbucio, como o que não se completa nem se mantém, como o que mal se faz ouvir, é o ouvido que se situa do outro lado do pensamento abissal proposto por Boaventura de Souza Santos, é o ouvido que não consegue perceber o outro como válido por seus próprios critérios de elaboração.

Ao refletir sobre o “balbucio teórico” da crítica da América Latina, Achugar retoma a peça shakespeariana e as personagens de Próspero e Calibã para dizer dos lugares diversos de produção dos discursos de ambos, e da incompreensibilidade instaurada a partir dessa diferença:

O discurso de Calibã é interpretado por Próspero como *gabble* – isto é, como um “discurso incoerente”, [...] a afirmação de que, para Calibã, é impossível “falar correta ou coerentemente”. Calibã não pode falar corretamente a língua dos conquistadores embora com ela possa maldizer, não pode elaborar um discurso maior e só pode “maldizer/dizer mal”; ou seja, elaborar um discurso de resistência, um discurso menor. O discurso de Calibã – que Próspero qualifica de *gabble* – seria, aos ouvidos hegemônicos, uma má imitação do discurso dominante, uma mera *mimicry*. Isso é verdade ou trata-se de um discurso próprio de Calibã, que Próspero não compreende? (ACHUGAR, 2006, p. 37).

Dizer, pois, da produção de saber a partir da literatura, a partir de um texto que se constrói nas fronteiras da imaginação e por isso acarreta algo de ilimitado, de um texto que se permite o desbordar dos gêneros e se produz na poética do inclassificável, é tentar tornar compreensível a Próspero o discurso de Calibã, é reivindicar a validade de um conhecimento que se elabora num cenário outro, é afirmar a possibilidade de outra teorização que não a hegemonicamente produzida pela ciência tradicional.

Em suas narrativas, Borges e Calvino tecem possibilidades de leituras e reflexões capazes de agenciar produções de saberes os mais diversos, que vão do literário ao matemático, do filosófico ao físico, da arte à ciência, criando assim possibilidades para que a fala de Calibã seja aceita em sua diferença e em seu caráter balbuciente, mas nem por isso menos válido que qualquer outro discurso, que qualquer outro tipo de mobilização do pensamento. Quando afirma que “uma situação literária começa a ser interessante quando se escrevem romances para pessoas que não são apenas leitores de romances, quando se escreve literatura pensando numa prateleira de livros que não sejam somente de literatura” (CALVINO, 2009f, p. 191) e inclui entre os valores a serem preservados para a literatura “o

de uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e a da filosofia” (CALVINO, 1995e, p. 133), Italo Calvino deixa clara sua intenção, consciente, de fazer da literatura um espaço de saber que ultrapasse fronteiras e, explorando as diversas possibilidades oferecidas pela palavra escrita, afirme-se enquanto tal.

Abusando da hibridez de gêneros, da mistura entre o ensaio e a ficção numa narrativa que acaba por ser, devido à sua própria estrutura de construção, uma discussão acerca do que a narrativa pode proporcionar e potencializar em termos de conhecimento sobre os mais diversos assuntos, Borges e Calvino colocam em questão o saber através de um olhar que, ele sim, é específico da literatura:

As coisas que a literatura pode buscar e ensinar são poucas, mas insubstituíveis: a maneira de olhar o próximo e a si próprios, de relacionar fatos pessoais e fatos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os próprios limites e vícios e os dos outros, de encontrar as proporções da vida e o lugar do amor nela, e sua força e seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou de não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humor e muitas outras coisas assim necessárias e difíceis. O resto, que se vá aprender em algum outro lugar, da ciência, da história, da vida, como nós todos temos de ir aprender continuamente (CALVINO, 2009b, p. 21).

\*\*\*

“[...] o que se diz indiretamente possui mais força do que o que se diz diretamente”: dessa maneira Borges responde a Osvaldo Ferrari em um dos diálogos travados entre ambos, no qual o tema sobre o qual se discorria era a metáfora (BORGES e FERRARI, 2009b, p. 196). À retomada feita por Ferrari da etimologia latina da palavra “metáfora”, remetendo a “ir para além”, Borges replicava dizendo de seu pensamento acerca da metáfora e do lugar da mesma na literatura, que seria marcado justamente por certo distanciamento entre o que se diz e o que se propõe dizer, por uma fala indireta que é justamente o que garante sua riqueza e seu efeito:

[...] eu penso que se o que escrevemos expressa exatamente o que queremos, isso perde valor; convém ir além. [...] E a literatura consiste justamente não em escrever exatamente o que nos propomos, mas em escrever misteriosa e profeticamente alguma coisa, para além do propósito circunstancial (BORGES e FERRARI, 2009b, p. 196).

A metáfora interessava a Borges, assim, como apontou Sylvia Molloy (1999), exatamente pela “força” que dela deriva, por implicar uma constante renovação potencial do sentido, por apresentar um assombro capaz de se sustentar a cada nova leitura. É, pois, à potência epistemológica da metáfora que recorreremos para finalizar a composição desse Atlas introdutório que serve, ao mesmo tempo, como indicador de perspectivas e como panorama do espaço a ser percorrido ao longo desta tese.

Figura que incide na questão central que esta tese se coloca – como pensar a literatura de Borges e Calvino como uma biblioteca –, a metáfora apresenta-se como importante recurso tanto nas obras dos dois autores estudados como na leitura que delas aqui se propõe, e marca tanto o título desta tese quanto a estrutura de sua composição: se Borges e Calvino abusam dos labirintos e dos bosques, dos desertos e das prisões, este texto se vale das coleções, das enciclopédias, dos atlas e dos arquivos para delinear o contorno dessa metáfora, procurando assim garantir o assombro permanente da leitura, a diferença que sempre resta ao se pensar sobre a literatura.

Essa “potência ambígua” da metáfora, que “tanto ilumina quanto esconde a sombra” (BERNARDO, 2004, p. 30), faz com que ela se apresente como objeto de reflexão seja na filosofia, na ciência ou mesmo na literatura, onde se armam questões que se articulam especialmente a partir de seu caráter paradoxal, o qual a marca tanto com o ganho quanto com o risco. Por um lado, posições que indicam que a metáfora pode ser adequada à poesia, mas não o é como instrumento de conhecimento; por outro lado, posturas que advogam a importância da metáfora nos processos de descoberta e criação (BERNARDO, 2004; CONTENÇAS, 1999). Seu lugar é justamente o do paradoxo: “ora se deve resistir às metáforas porque elas liquefazem o sentido, ora as metáforas se tornam armas contra a liquefação do sentido e inauguram significados no meio de sentidos reificados” (BERNARDO, 2004, p. 39-40).

Paul de Man, em “A epistemologia da metáfora” (1992), aborda a temática a partir da filosofia, indicando o quanto mesmo os discursos que criticam e apontam a metáfora como um recurso pernicioso e perigoso – sua reflexão parte de Locke, Condillac e Kant – não conseguem livrar-se dela, pois que todo discurso seria marcado pelo “poder disseminador e desagregador da linguagem figurada” (p. 34):

Nos três exemplos, partimos de uma tentativa relativamente confiante de controlar os tropos por meio do mero reconhecimento de sua existência e da delimitação de seu impacto. Locke pensava que só precisávamos, para banir a retórica dos círculos filosóficos, do propósito ético de manter uma elevada seriedade aliado a um estado de alerta contra os intrusos. Condillac limitou a discussão à esfera das abstrações, uma parte da linguagem que não atrai nem os poetas nem os filósofos empíricos. Parece afirmar que tudo estará bem se nos abstermos de tomar esses incômodos termos por realidades. Kant parece pensar que toda a questão carece de urgência, e que uma “limpeza da casa” exercida pela crítica poderá reabilitar a retórica e torná-la epistemologicamente respeitável. Mas, em cada caso, acaba sendo impossível manter uma linha clara de distinção entre retórica, abstração, símbolo e todas as outras formas de linguagem (DE MAN, 1992, p. 32-33).

Se, apesar de “instável”, é possível que pensemos com Paul de Man o lugar de uma epistemologia da metáfora, parece-nos que esse lugar seria marcado justamente pela força da diferença por ela instaurada e apontada por Borges, a qual nos parece, seja na criação, seja na reflexão sobre a literatura, mais prenhe de ganho que de risco. É nesse sentido que tomamos como significativa a metáfora tal qual apontada por Paul Ricoeur em “O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento” (1992), como a passagem de um “choque semântico”, de um “desvio”, a um novo significado que não se reduz à mera semelhança que indica; como “a transição de uma incongruência literal para uma congruência metafórica entre dois campos semânticos” (p. 148):

É como se uma mudança de distância entre significados ocorresse dentro de um espaço lógico. A nova pertinência ou congruência adequada a um enunciado metafórico significativo decorre de uma espécie de proximidade semântica que de repente se obtém entre termos apesar de seu distanciamento. Coisas ou ideias que estavam remotas parecem agora próximas. A similaridade não é nada mais que essa aproximação que revela um parentesco entre ideias heterogêneas (RICOEUR, 1992, p. 148).

Ao longo desta tese observaremos, sobremaneira, o efeito da metáfora na escrita de Borges e Calvino, atentos aos riscos mas valendo-nos, em especial, de seus ganhos, assim como deles nos apropriaremos também para colocar em movimento nosso pensamento sobre esses escritores, deslocando nosso olhar de um percurso de familiaridade para buscar nessa escrita sua potência distintiva, a provocação do que se diz de maneira indireta, do que se desdiz e contradiz ao longo de toda uma obra.

É nesse espectro que se situa nossa proposta de pensar as literaturas de Jorge Luis Borges e Italo Calvino como bibliotecas, as quais por sua vez apresentam-se aqui como metáforas de um espaço reticular de produção de saber, onde uma totalidade de objetos nunca completa ou cristalizada relaciona-se constantemente com outros objetos na mesma situação, num processo contínuo e ininterrupto de produção de sentidos no qual a diferença é mola propulsora do conhecimento. A biblioteca é, assim, simultaneamente, coleção de leituras, arquivo de saberes, lugar de memórias, enciclopédia que compila e perpetua ao mesmo tempo em que cresce e renova, assim como o são as obras de Borges e Calvino, espaços de diálogo, textos desbordantes que transitam entre ficção e ensaio, reflexões criativas na qual ciência, literatura e arte são inventariados e transformados em elementos para a composição de um saber outro, que incorpore a diversidade e a certeza de sua impossibilidade de totalização, como abordaremos no capítulo seguinte.

## 2 COLEÇÃO

*Porque sempre há algo mais. Ou algo melhor. Você tem que tê-lo porque é um passo a mais rumo ao ideal de completar sua coleção. Mas essa finalização ideal pela qual todo colecionador anseia é um alvo ilusório.*

*Um conjunto completo de alguma coisa não é o fim que deseja o colecionador. [...] Uma coleção completa é uma coleção morta. Não tem posteridade. Depois de construí-la você a amaria cada vez menos, ano a ano. Em breve desejaria vendê-la ou doá-la, e embarcar numa nova caçada.*

*As grandes coleções são vastas, não completas. Incompletas: motivadas pelo desejo de completar. Sempre há mais um. [...] Uma coleção é sempre mais do que é necessário.*

Susan Sontag

A coleção será o fio condutor do percurso que propomos realizar ao longo deste capítulo, mas como tudo que tem a incompletude como característica primordial, como tudo o que se marca pelo infinito, esse percurso pela coleção em sua relação com a literatura de Jorge Luis Borges e Italo Calvino em muitos momentos a transborda e atinge o arquivo, a biblioteca, o atlas, o museu, figuras a ela fronteiriças. É esse espaço intervalar de aproximação entre a coleção e suas margens que nos propicia os traços que delimitam a concepção de biblioteca que nos parece mais pertinente às obras dos dois escritores: partimos da perspectiva de que a biblioteca situa-se nesse lugar fronteiro e “mais além”, onde se confunde e imbrica com outros espaços do saber, da memória, da política, constituindo-se como um lócus de produção de conhecimento incompleto e inacabado, no qual há sempre uma prateleira vazia à espera de um livro por vir.

Lisa Block de Behar (1998, p. 16) afirma que talvez a invenção poética de Borges constitua-se justamente em situar-se nesse lugar sem limites, por se fazer como “uma transgressão que significa, em seu primeiro significado, ‘passar para o outro lado’, através de marcas, margens, fronteiras, uma forma de ‘ir mais além’, uma transcendência que, ao mesmo tempo que revela os limites, requisitos das definições, os faz desaparecer”. É interessante assinalarmos também a reflexão sobre o “além” presente em Homi Bhabha, que aponta insistentemente para esse lugar que ultrapassa e torna ex-cêntrica uma experiência:

Estar no “além”, portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir “no além” é ainda, como demonstrei, ser



parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunalidade humana, histórica; *tocar o futuro em seu lado de cá*. Nesse sentido, então, o espaço intermédio “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora (BHABHA, 2007a, p. 27, grifo do autor).

Esse trafegar pelas bordas aparece de maneira incisiva em narrativas que se reconhecem produtoras de saberes, que permitem a instauração de mundos e a produção de subjetividades a partir de sua leitura: na tessitura de escritas híbridas, nas quais é difícil determinar margens e limites, é fundamental esse trânsito desbordante. Nesse percurso fronteiriço, acreditamos que a coleção – elemento básico para a formação de museus, arquivos e bibliotecas – é um conceito-chave para a reflexão sobre literatura e biblioteca em Borges e Calvino, podendo funcionar como uma espécie de núcleo irradiador para esse pensamento. A coleção suscita uma série de questões sobre as quais nos deteremos ao longo desse capítulo por meio de um trajeto marcado pela reticularidade: essas questões interferem umas sobre as outras constantemente, de modo que nosso movimento por, com e sobre elas por vezes parece feito em zigue-zagues. O problema da totalidade, que tem na areia, no infinito e na biblioteca seus emblemas narrativos mais visíveis tanto em Borges quanto em Calvino, se espraia em muitas perspectivas – o excesso, o esgotamento (ou a tentativa dele), o acúmulo, a exaustão, a perda do controle, a inutilidade, a incompletude, o saber (e o conseqüente não-saber) – e permeia outras reflexões propiciadas pelo colecionismo, como a que diz respeito à necessidade de ordenação que assombra qualquer agrupamento de objetos e que leva à criação de estratégias múltiplas e variadas para se tentar controlar o que é desconexo e diferente. Nesse processo, a faceta política do ato de colecionar é ressaltada, pois que ganham destaque as diversas atribuições de valor e os rituais de tomada de posse que o constituem: apropria-se, pela coleção, do que é diverso, do que se apresenta como valor, do que merece especial atenção e destaca-se de algum modo, para sobre ele atuar no sentido de impor a ordem, de suspender a diferença, de criar um solo comum marcado pela semelhança, ainda que de algum modo sempre reste algo: o inclassificável, o que não se deixa aprisionar nos limites da taxonomia.

Mesmo que todas essas questões pertinentes à coleção digam também da biblioteca, ela não se esgota nesse movimento, como discutiremos nas considerações finais desta tese, apesar de serem indelevelmente unidas por um fio comum: coleção, biblioteca, literatura e saber afirmam-se como “não completos”, como figuras que, ainda que

“motivadas pelo desejo de completar”, têm a incompletude e o excesso como traço essencial. Mesmo que sejam “sempre mais do que é necessário”, “sempre há mais um”.

## 2.1 O Aleph, a areia e o infinito

*Há uma pessoa que faz coleção de areia. Viaja pelo mundo e, quando chega a uma praia de mar, à orla de um rio ou de um lago, a um deserto, a uma charneca, recolhe um punhado de areia e o carrega consigo. Na volta, esperam-na alinhadas em longas prateleiras centenas de frasquinhos de vidro nos quais a fina areia cinzenta do Balaton, a areia alvíssima do golfo do Sião, a vermelha que o curso do Gâmbia deposita pelo Senegal abaixo desdobram sua limitada gama de cores esfumadas, revelam uma uniformidade de superfície lunar, mesmo passando por diferenças de granulosidade e consistência, do cascalhoso preto e branco do Cáspio, que parece ainda encharcado de água salina, aos minúsculos pedriscos de Maratea, igualmente pretos e brancos, à sutil farinha branca pontilhada de caracóis lilases de Turtle Bay, perto de Malindi, no Quênia.*

*Italo Calvino*

Dessa forma Italo Calvino dá início ao seu “Coleção de areia” (CALVINO, 2010b), texto que abre o livro de mesmo título publicado em 1984. Nesse breve trecho lampejam alguns dos aspectos do colecionismo que fazem deste um intrigante tema de reflexão, talvez acentuados diante do insólito objeto colecionado: a areia, elemento que marca enfaticamente sua presença também na obra de Jorge Luis Borges, como um livro ou um deserto. Em que implica esse pensamento da coleção a partir da areia, a partir de uma “coleção de areia” situada junto a outras “coleções estranhas”? Colecionar a areia diz, ao mesmo tempo, da inutilidade da coleção e de sua necessária incompletude, diz do excesso e do acúmulo que chegam a beirar o absurdo, diz da falta de sentido de se manter “centenas de frasquinhos de vidro” e preencher com eles “longas prateleiras” que sempre estarão incompletas, pois a areia aponta para uma ideia de infinito.

É necessário, aqui, chamar a atenção para o que tratamos como uma ideia de infinito, aspecto ao qual retornaremos ao longo deste capítulo. Maurice Blanchot, refletindo sobre o infinito em Borges, assim reporta a questão:

Para o homem desértico e labiríntico, votado ao erro de uma conduta um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo se ele sabe que não o é e tanto mais quanto ele souber. O erro, o fato de estar a caminho sem poder parar jamais, mudam o finito em infinito. A que se acrescentam esses traços singulares: do finito que é no

entanto fechado, pode-se sempre esperar sair, enquanto que a infinita vastidão é a prisão, sendo sem saída; do mesmo modo que todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito (BLANCHOT, 1999, p. 73).

Em outra perspectiva, estudos acerca dos aspectos matemáticos da obra de Borges, como o desenvolvido por Jacques Fux (2011), esclarecem, por exemplo, que ainda que a Biblioteca de Babel comporte um número imenso de livros, o qual não seria abarcado pelo próprio universo, esse número não é infinito. No entanto, no sentido que procuramos destacar, o efeito narrativo de tal imensidade de volume – a qual podemos pensar também em relação aos grãos de areia, às folhas de grama ou às ondas dos oceanos que existem em nosso planeta – é o da infinitude, uma vez que essa biblioteca é impossível de ser percorrida e mesmo vislumbrada em sua completude por qualquer ser humano.

Tal questão é abordada pelo próprio Borges quando ele discorre acerca do título *O Livro das Mil e Uma Noites* em conferência publicada no livro *Sete noites*:

Desejo deter-me no título. É um dos mais belos do mundo [...].  
 Creio que ela [a beleza] está no fato de que para nós a palavra “mil” é quase sinônima de “infinito”. Dizer mil noites é dizer infinitas noites, as muitas noites, as inúmeras noites. Dizer “mil e uma noites” é acrescentar uma ao infinito. Recordemos uma curiosa expressão inglesa. Às vezes, em vez de dizer “para sempre”, *for ever*, diz-se *for ever and a day*, “para sempre e um dia”. Acrescenta-se um dia à palavra “sempre”. [...] A ideia de infinito é consubstancial com *As Mil e Uma Noites* (BORGES, 2011b, p. 127, grifos do autor).

É, pois, a esse “efeito de infinito” que nos referimos ao tratar a questão da infinitude, seja em relação ao espaço da Biblioteca de Babel, aos múltiplos tempos e acontecimentos possíveis ou à coleção de areia.

O olhar lançado sobre a estranha coleção de areia durante uma exposição vista em Paris, no ano de 1974, é o que vai pautar para Italo Calvino a coleção como objeto de reflexão, assim como traçar a relação de sua obra com essa prática. A coleção de areia desperta sua atenção em meio a outros tantos agrupamentos incomuns – ele cita, dentre outros, os piões, as tampas de garrafa, os tíquetes ferroviários, as rãs embalsamadas – justamente por ser “a menos chamativa”, mas, ao mesmo tempo, “a mais misteriosa”, “a que parecia ter mais coisas a dizer” daquele lugar silencioso que seriam as prisões de vidro das ampolas que a compunham.

Observando esse pequeno mostruário das areias do mundo, ordenadas e justapostas, no qual tudo ao mesmo tempo parece tão diferente e tão igual, em que tudo se confunde, o escritor reflete:

Tem-se a impressão de que essa amostragem da Waste Land universal esteja para nos revelar alguma coisa importante: uma descrição do mundo? Um diário secreto do colecionador? Ou um oráculo sobre mim, que estou a escrutar nestas ampulhetas imóveis minha hora de chegada? Tudo isso junto, talvez. [...]

É que, como toda coleção, esta também é um diário: diário de viagens, claro, mas também diário de sentimentos, de estados de ânimo, de humores [...]. Ou talvez apenas diário daquela obscura agitação que leva tanto a reunir uma coleção quanto a manter um diário, isto é, a necessidade de transformar o escorrer da própria existência *numa série de objetos salvos da dispersão*, ou numa série de linhas escritas, cristalizadas fora do fluxo contínuo dos pensamentos (CALVINO, 2010b, p. 12-13, grifo meu).

Destes pequenos trechos podem-se depreender algumas das questões relativas ao colecionismo que perpassam a obra de Italo Calvino e também a de Jorge Luis Borges, e que nos interessam na medida em que contribuem para a conformação da biblioteca como uma “coleção de livros”: é possível pensar a coleção como uma descrição do mundo, um diário do próprio colecionador, uma espécie de autobiografia? Ou a imagem que dela se forma decorre daquele que a observa, do olhar que sobre ela se lança, de seu leitor? E se ela é tudo isso ao mesmo tempo, se é um diário não apenas de objetos e acontecimentos, mas também de sentimentos e estados de espírito, qual é sua mola propulsora, o que a torna viva e coloca esses acontecimentos e sentimentos em movimento? Colecionar é uma mania, uma necessidade de “luta contra a dispersão” tão grande quanto o é a escrita, necessidade de fixar e ordenar o fluxo caótico do mundo e da memória numa folha de papel, nas páginas de um livro, na narrativa infundável de uma imensa e babélica biblioteca?

Nesse sentido, colecionar o próprio pensamento, circunscrevendo-o nos limites da palavra escrita, poderia ser uma forma de lutar contra o caos de informações do mundo, uma forma de reagir à perspectiva de uma memória infundável como a de Irineo Funes, capaz de rememorar e recordar cada instante e cada situação, objeto, sentimento, mas incapaz de produzir um pensamento próprio (BORGES, 2007p). Mas ao escolher e recolher o que deseja ver preservado e reunido numa coleção o homem não estaria praticando também o esquecimento do que opta por deixar de fora, do que escolhe não coletar?

Colecionar, lutar contra a dispersão não seria também uma forma de distinguir o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido? Afinal, “o esquecimento permite, muitas vezes, sobreviver. Se nós lembrássemos tudo, não conseguiríamos viver” (SERRES, 2007, p. 164).

Podemos pensar, assim, que ao constituir suas narrativas Borges e Calvino estariam fazendo de suas obras coleções de pensamentos e saberes nas quais o mundo, o conhecimento, a literatura se apresentam sob uma nova organização, preservados da dispersão que os cerca e a salvo de perder-se no “monte de lixo” que pode tornar-se a memória humana que procura dar conta de tudo simultaneamente. Ao colecionar suas leituras e saberes e ordenar essas coleções por meio de um novo texto, de uma literatura que dialoga com tempo e espaço e reinscreve sua memória numa narrativa outra, Borges e Calvino fazem de suas obras bibliotecas, arquivos de saberes políticos, científicos e estéticos que desejam ver preservados.

O ato de colecionar está intimamente ligado ao conhecimento humano desde tempos longínquos. Sendo inviável para os povos nômades, é perceptível muito remotamente como prática dos povos sedentários:

Coletar e selecionar está entranhado no processo cognitivo humano não apenas em termos do reconhecimento das diferentes coisas que existem no mundo, como objetos e bens materiais. Para entender o mundo, o homem também colecionou os modos de entendimento e as cosmogonias que elaborava na forma de mitos (MENEGAT, 2005, p. 5).

Yvette Sánchez traça, a partir de Odo Marquard, um sistema evolutivo no qual são apontadas as três principais fases do colecionismo humano: a primeira seria a de um “coleccionismo provedor”, caracterizado pela caça e a coleta, a princípio para consumo imediato, depois para armazenamento de reservas e por fim para acumulação excessiva com outros fins; a segunda é chamada de “coleccionismo descobridor”, marcada pela curiosidade e pelo desejo de inserir numa cultura determinada o que é para ela novo, estranho, extraordinário, e classificá-lo; a terceira fase seria o “coleccionismo conservador”, onde se dedica não mais à conservação do novo, mas do antigo, a uma cultura da conservação em meio à cultura moderna da inovação perpétua (SÁNCHEZ, 1999, p. 38).

Tendo por base esse sistema, acreditamos que o núcleo central da ideia da coleção pode ser encontrado em dois aspectos principais, um ligado à sua origem etimológica – de acordo com Sánchez a primeira aparição léxica de coleção remonta a 1573

– e o outro à sua motivação. É a partir dessa ideia nuclear de coleção, na qual encontramos seu elo com as outras figuras que tangenciam a biblioteca, que procuraremos pensar em como a biblioteca se constitui mais além de si mesma nas obras de Borges e Calvino.

No que diz respeito à etimologia, a pesquisadora aponta duas raízes para o termo coleção: do latim *collectio*, ela se conforma como a ação de juntar, de reunir, de coletar objetos, e leva-nos à noção de conjunto de coisas agrupadas; do grego *legein* derivam-se tanto o ato de ler quanto o de colecionar, de onde a autora afirma “a escritura como coleção” e que “ler é colecionar” (SÁNCHEZ, 1999, p. 11), aspecto fundamental para o pensamento acerca da biblioteca que intentamos desenvolver, e ao qual nos dedicaremos no próximo tópico deste capítulo.

Decorrente de sua primeira acepção etimológica concebemos uma coleção, normalmente, como um agrupamento de coisas que pertencem a uma mesma classe e estão organizadas segundo uma determinada norma, formando um todo coerente e coeso, ainda que os elementos que a componham mantenham sua individualidade. Esse ato de reunir objetos, de acumular coisas, remete tanto à infinitude, como indicamos anteriormente, quanto à inutilidade, e pode ser apreendido como o tema geral que permeia narrativas como “A biblioteca de Babel”, de Jorge Luis Borges (2007n), e “A memória do mundo”, de Italo Calvino (2001g), para destacar alguns exemplos.<sup>1</sup>

“Eu afirmo que a biblioteca é interminável”, diz Borges no início desse que é um de seus contos mais conhecidos e que acabou por tornar-se um emblema do pensamento sobre a biblioteca (BORGES, 2007n, p. 70). O conto, datado de 1944, parece por sua vez replicar outra produção do escritor argentino publicada cinco anos antes na revista *Sur*, intitulada “La Biblioteca Total” (BORGES, 1999g). Nessa espécie de texto ancestral, Borges discorre sobre os perigosos traços da Biblioteca Total – “O capricho ou imaginação ou utopia da Biblioteca Total inclui certas características, que não são difíceis de serem confundidas com virtudes” (BORGES, 1999g, p. 24) –, identificando sua origem na *Metafísica* de Aristóteles, mais precisamente na passagem que expõe a cosmogonia de Leucipo, na qual se afirma a formação do mundo pela conjunção fortuita de átomos não homogêneos, que apresentam diferenças de posição, de ordem e de forma. Para ilustrar esses tipos distintos

---

<sup>1</sup> Uma interessante abordagem sobre a presença do infinito dentre as preocupações de Italo Calvino é apresentada em Guerini e Moysés (2011), tomando como referência a incisiva e determinante presença de Leopardi na produção calviniana.

de diferenças, Borges apresenta o seguinte exemplo aristotélico: “A difere de N pela forma, AN de NA pela ordem, Z de N pela posição” (BORGES, 1999g, p. 24). E acrescenta a informação de que, no tratado *De la generación y la corrupción*, Aristóteles afirma que os elementos de uma tragédia e de uma comédia são os mesmos: as letras do alfabeto.

Está já aí posto o argumento sobre o qual constituirá sua Biblioteca de Babel, uma biblioteca total cuja base está na indefinida e interminável possibilidade de combinações das letras do alfabeto (por ele considerado como da ordem de 25 símbolos ortográficos). Babel, ao constituir-se como uma das “imaginações horríveis” que habitualmente são produzidas pela mente humana, como o “horror subalterno” que Borges diz ter tentado resgatar ao apresentar sua Biblioteca Total (BORGES, 1999g, p. 27), torna-se a imagem literária de uma utopia que leva da felicidade ao desespero, do sonho ao pesadelo. Lisa Block de Behar chama a atenção para a frequente associação da biblioteca com a representação de uma “imaginação totalitária”, seja na literatura, no cinema ou nas artes plásticas (BEHAR, 2011), aspecto também ressaltado por Jacques Derrida ao refletir sobre a questão do livro em seu “O livro por vir” (DERRIDA, 2004).

A descrição de Babel reduplica o já infinito numa *mise en abyme* espelhada que acentua seu caráter monstruoso e sua impossibilidade enquanto projeto intelectual:

O universo (que outros chamam a Biblioteca) é composto de um sem número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no meio, cercados por balaustradas baixíssimas. *De qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores interminavelmente.* [...] No corredor há um espelho, que fielmente *duplica* as aparências (BORGES, 2007n, p. 69, grifos meus).

O emblema literário resgatado e desenvolvido por Borges, entretanto, já se afirmou como projeto e utopia concretos: pode-se dizer que o sonho de uma *biblioteca universal* se materializa, pela primeira vez, na Biblioteca de Alexandria (POMBO, 1997), na qual se reuniram todos os livros adquiridos, copiados, confiscados, solicitados e traduzidos pelos Lágides e pelos Ptolomeus, num longo processo que se perpetuou por gerações que, ao mesmo tempo em que se preocupavam em compor o acervo da biblioteca a partir de obras já existentes, atuavam em sua expansão através da disponibilização dessas obras a sábios convidados que, com seus comentários, críticas e traduções, tornavam ainda maior sua amplitude. Com seu infinito projeto de aquisição e com as práticas de leitura erudita que

a cercavam, Alexandria era uma biblioteca interminável, uma biblioteca a caminho do infinito, uma biblioteca babélica.

Se na Babel ficcional todos os livros podem estar presentes – “Volto a dizer: basta que um livro seja possível para que exista. Somente fica excluído o impossível” (BORGES, 2007n, p. 76) –, na Babel histórica que foi Alexandria o ideal de totalidade, de recolher em um só espaço “os livros de todos os povos da terra” (CANFORA, 1989, p. 24), desde muito cedo se mostra irrealizável. Ainda que Roger Chartier (1994) indique a impossibilidade dessa biblioteca total a partir da invenção da imprensa e do crescimento exponencial dos livros produzidos, ela se mostra inalcançável desde muito antes, quando se pensa na própria Alexandria, conforme um dos episódios narrado por Luciano Canfora em seu estudo sobre “a biblioteca desaparecida”:

[...] no diálogo entre Ptolomeu e Zamira, conforme citado por Ibn al-Qifti [historiador árabe de origem egípcia, 1172-1248], à pergunta do rei – que acaba de saber que os livros reunidos são 54 mil – “Quantos ainda faltam?”, Zamira dá uma resposta muito mais alarmante: é considerável a lista dos povos cujos livros ainda têm de ser adquiridos pela biblioteca, para que fique “completa” (Índia setentrional, Pérsia, Geórgia, Armênia, Babilônia, Musil, território de Rum [=Bizâncio]) (CANFORA, 1989, p. 111).

Na medida em que o mundo se expande, uma biblioteca total exigiria percursos e técnicas cada vez mais complexos, espaços cada vez mais amplos, constituindo-se em um sonho impossível de ser alcançado – e, como veremos no conto de Borges, inútil e mesmo assustador. Apenas Babel é capaz de abarcar

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 Basíides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário desse evangelho, o relato verídico da tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros, o tratado que Bêda pode escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito (BORGES, 2007n, p. 73).

Esse acervo da totalidade espelha e altera o anterior acervo de “cegos volumes” que Borges previra para a Biblioteca Total:



Tudo: a história minuciosa do futuro, *Los egipcios* de Esquilo, o número preciso de vezes que as águas do Ganges refletiram o voo de um falcão, o secreto e verdadeiro nome de Roma, a enciclopédia que edificaria Novalis, meus sonhos e entressonhos no amanhecer de quatorze de agosto de 1934, a demonstração do teorema de Pierre Fermat, os capítulos não escritos de Edwin Drood, esses mesmos capítulos traduzidos ao idioma que falaram os garamantas, os paradoxos que idealizou Berkeley acerca do tempo e que não publicou, os livros de ferro de Urizen, as prematuras epifanias de Stephen Dedalus que antes de um ciclo de mil anos nada queriam dizer, o evangelho gnóstico de Basílides, o cantar que cantaram as sereias, o catálogo fiel da Biblioteca, a demonstração da falácia desse catálogo (BORGES, 1999g, p. 26-27).

Enumerar a totalidade com pequenas variações<sup>2</sup> reflete um dos “fatos notórios” que Borges aponta na Biblioteca de Babel. Segundo ele, ainda que sejam criticados os homens que procederam à eliminação das obras inúteis de Babel uma vez que “cada exemplar é único, insubstituível”, essas obras praticamente não se perdem, já que “(como a Biblioteca é total) há sempre várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos: de obras que não diferem entre si a não ser por uma letra ou por uma vírgula” (BORGES, 2007n, p. 75). Essa questão aparece também na reflexão de Italo Calvino sobre a coleção de areia observada. Após afirmar que a coleção de areia era, ao mesmo tempo, a menos chamativa e a mais misteriosa, ele em seguida passa a descrever o percurso de seu olhar por essa coleção, que se iniciando nos elementos mais chamativos passa depois a identificar as diferenças imperceptíveis do que parecia sempre o mesmo:

Passando em revista esse florilégio de areias, o olho capta primeiro apenas as amostras que mais se destacam [...]. Depois as diferenças mínimas entre areia e areia obrigam a uma atenção cada vez mais absorta, e assim, pouco a pouco, entra-se numa outra dimensão, num mundo que não tem outros horizontes senão essas dunas em miniatura, onde uma praia de pedrinhas cor-de-rosa nunca é igual a outra praia de pedrinhas cor-de-rosa (misturadas com os brancos da Sardenha e das ilhas Granadinas do Caribe, misturadas com os cinzas de Solenzara, na Córsega), e uma extensão de cascalho miúdo e preto em Port Antonio na Jamaica não é igual a uma da ilha Lanzarote nas Canárias nem a outra que vem da Argélia, talvez do meio do deserto (CALVINO, 2010b, p. 11-12).

É possível, ainda por esse viés da enumeração da totalidade, aproximar a Biblioteca de Babel do Aleph, cuja descrição, ainda que longa, é relevante para a leitura que

---

<sup>2</sup> Ainda que não abordado por nós, outro emblema borgiano para se pensar as pequenas variações da totalidade são os espelhos, figuras também constantes em sua obra.

aqui se propõe, pois que apresenta a estratégia da enumeração narrativa – muito utilizada por Borges<sup>3</sup> – e permite o vislumbre da ideia de contenção da totalidade do universo num espaço determinado:

O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava ali, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e vi a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi num pátio interno da rua Soler as mesmas lajotas que trinta anos antes vira no corredor de uma casa de 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, vira em Inverness uma mulher que não esquecerei, vi a violenta cabeleira, o corpo altivo, vi um câncer no peito, vi um círculo de terra seca numa calçada onde antes havia 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 (quando menino eu costumava me maravilhar com o fato de as letras de um volume fechado não se misturarem nem se perderem no decorrer da noite), vi a noite e o dia contemporâneos, vi um poente em Querétaro que parecia refletir a cor de uma rosa em Bengala, vi meu quarto sem ninguém, vi num escritório de Alckmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicado infundavelmente, vi cavalos de crina remoinhada numa praia do Mar Cáspio ao alvorecer, vi a delicada ossatura de uma mão, vi os sobreviventes de uma batalha enviando cartões-postais, vi numa vitrine de Mirzapur um baralho espanhol, vi as sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de um jardim-de-inverno, vi tigres, êmbolos, bisões, marulhos e exércitos, vi todas as formigas que há na Terra, vi um astrolábio persa, vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, incríveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino, vi um adorado monumento na Chacarita, vi a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo, vi a circulação de meu sangue escuro, vi a engrenagem do amor e a transformação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjectural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo (BORGES, 2008g, p. 149-150).

Nesse ponto restrito, compactado numa pequena esfera furta-cor, vê-se todo o universo, apresentado por meio da junção de passado, presente e futuro; do que há de mais

---

<sup>3</sup> Ainda neste capítulo, ao tratarmos das ordenações de mundo propostas pelas literaturas de Borges e Calvino, deter-nos-emos com mais vagar sobre a questão da enumeração.

trivial ao que há de mais grandioso; do concreto ao abstrato; do local ao distante; do visível ao que só se vê através das entranhas. Não bastasse essa diversidade de elementos, o Aleph ainda multiplica-se e engloba aquele que o vê numa reduplicação infinita, na qual a totalidade apresenta-se contida em outra totalidade – uma vez mais, Borges recorre à *mise en abyme* do infinito...

A utilização da *mise en abyme* por Borges – e também por Calvino – em narrativas que dizem do infinito e da totalidade apresenta algumas particularidades. A relação dessa estrutura narrativa com o infinito é abordada por Borges no curto e já clássico ensaio publicado em 1939, “Quando a ficção vive na ficção”, no qual ele assim se refere ao assunto:

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 assim (ou ao menos em potencial) infinitamente... [...] Ao procedimento pictórico de inserir um quadro dentro de um quadro corresponde nas letras o de interpolar uma ficção em outra ficção (BORGES, 1999d, p. 504).

A partir dessa estrutura, ao multiplicar a já indefinida e imensa Biblioteca de Babel por meio de espelhos que a refletem continuamente, Borges amplifica o efeito de infinitude que a ela atribui. Assim também em “O Aleph”, no qual a situação torna-se ainda mais problemática tendo em vista a inclusão nesse processo de algo que já apresentaria um caráter de totalidade: a pequena esfera onde tudo está contido contém inclusive a si mesma, gerando um processo de multiplicação do infinito que também poderia, potencialmente, repetir-se infinitamente... A reflexão sobre esse efeito também é traçada pelo escritor argentino em sua argumentação acerca da *mise en abyme*, ao referir-se ao *Livro das Mil e Uma Noites*:

A necessidade de completar mil e uma seções obrigou os copistas da obra a todo tipo de interpolações. Nenhuma tão perturbadora como a da noite DCII, mágica entre as noites. Nessa noite estranha, ele ouve a própria história da boca da rainha. Ouve o início da história que abrange todas as outras e também – de monstruoso modo – a si mesma. Intui o leitor a vasta possibilidade dessa interpolação, o curioso perigo? Se a rainha persistir, o

imóvel rei escutará para sempre a truncada história das mil e uma noites, agora infinita e circular... (BORGES, 1999d, p. 505).<sup>4</sup>

Italo Calvino também se vale dessa estratégia narrativa que transforma os textos em “labirintos verbais”, para retomar uma expressão borgiana, em diversos de seus textos. O procedimento é bastante explícito em *Se um viajante numa noite de inverno*, no qual multiplica sua perspectiva em duas principais vertentes: a interpolação de uma ficção dentro de outra ficção (no caso, os dez inícios de romances que se apresentam ao longo do livro) é desdobrada no fato de que uma dessas ficções é *Se um viajante numa noite de inverno*, título do livro do próprio Calvino. A trama, assim, traz para dentro de sua estrutura abismal, livros, leitores e autores empíricos, explodindo para fora do limite ficcional. A ficção vive na ficção, mas também em suas margens.

Ainda sob outra variação percebe-se o uso da *mise en abyme* em *As cidades invisíveis*, em que uma das cidades descritas pelo viajante Marco Polo a Kublai Khan, Olinda, contém em si várias outras Olindas que se multiplicam indefinidamente umas a partir das outras. Tais cidades, no entanto, crescem uma de dentro da outra até explodir e tomar o lugar da primeira, mas ainda trazendo aquela dentro de si. Além disso, sua repetição nunca é idêntica, de modo que cada nova Olinda, mesmo conservando algo da Olinda antiga, é uma cidade distinta:

Quem vai a Olinda com uma lente de aumento e procura com atenção pode encontrar em algum lugar um ponto não maior do que a cabeça de um alfinete que um pouco ampliado mostra em seu interior telhados antenas claraboias jardins tanques, faixas através das ruas, quiosques nas praças, pistas para as corridas de cavalo. Aquele ponto não permanece imóvel: depois de um ano, já está grande como um limão; depois, como um cogumelo; depois, como um prato de sopa. E eis que se torna uma cidade de tamanho natural, contida na primeira cidade: uma nova cidade que abre espaço em meio à primeira cidade e impele-a para fora.

[...] uma Olinda inteiramente nova que em suas dimensões reduzidas conserva os traços e o fluxo de linfa da primeira Olinda e de todas as Olindas que despontaram uma de dentro da outra; e no meio desse cercado mais interno já despontam – mas é difícil distingui-las – as Olindas vindouras e aquelas que crescerão posteriormente (CALVINO, 2004b, p. 119-120).

---

<sup>4</sup> Essa questão será retomada, em outra perspectiva, quando abordarmos as classificações e a ruína que se estabelece sobre as mesmas quando estas incluem a si mesmas, numa estratégia de que também se valeu Borges para além da *mise en abyme*.

O ideal de conter tudo – em relação ao qual a *mise en abyme* é explorada pelos dois escritores, juntamente a outras estratégias narrativas – caminha, pois, rumo ao excesso, ao esgotamento, à exaustão, e diz assim, ao mesmo tempo, da perda de controle, do “curioso perigo”, da monstruosidade e inutilidade desse tipo de projeto. Como a memória total de Funes lhe impossibilitava o pensamento (BORGES, 2007p), a conservação total levaria aos livros cegos de Babel, incapazes de produzir qualquer saber, ou ao sentimento de pena e indiferença que atingem o Borges personagem de “O Aleph”. Em decorrência dessa vontade de armazenamento total, entre as inumeráveis prateleiras de Babel dissemina-se a inacessibilidade a qualquer saber que elas possam conter:

Quando se proclamou que a Biblioteca abrangia todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens se sentiram senhores de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloquente solução não existisse: em algum hexágono. [...] À desmedida esperança, sucedeu, como é natural, uma depressão excessiva. A certeza de que alguma prateleira em algum hexágono encerrava livros preciosos e de que esses livros preciosos eram inacessíveis, pareceu quase intolerável (BORGES, 2007n, p. 73-75).

Se Babel contém tudo, mas não é possível orientar-se em direção ao que se deseja ou necessita, por outro lado a visão totalizante do Aleph impede que qualquer evento, pessoa, objeto ou lugar já não pareça conhecido, transformando a vida numa eterna lembrança:

Nas ruas, nas escadas da Constitución, no metrô, todos os rostos me pareceram familiares. Temi que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender, temi que nunca mais me abandonasse a impressão de voltar. Felizmente, ao cabo de algumas noites de insônia, de novo agiu sobre mim o esquecimento (BORGES, 2008g, p. 151).

A relação entre um projeto de abarcar a totalidade das coisas e a consciência de sua impossibilidade, de sua inutilidade e do assombro que dele decorre são também elementos que podemos ler nas aventuras do senhor Palomar, personagem de Italo Calvino que, não por acaso, tem o nome de um observatório.<sup>5</sup> Palomar é um observador do mundo, que pretende partir do olhar microscópico para alcançar a visão de todo o universo, tônica

---

<sup>5</sup> *Palomar* (CALVINO, 1994a) foi publicado como livro em 1983, a partir de uma série de breves narrativas que vinham sendo produzidas pelo autor para o jornal *Corriere della Sera* desde 1975, e nas quais o olhar e a observação, já indicados pelo nome do personagem e título da obra, são utilizados à exaustão.

que fica bastante evidente nos pequenos contos “Leitura de uma onda” e “O gramado infinito”, ambos inseridos na série “As férias de Palomar”.

Em “Leitura de uma onda”, o senhor Palomar procura estabelecer um método científico para o conhecimento e análise de uma onda do mar com o intuito de, posteriormente, aplicar os resultados da análise a todo o universo. Sua observação, no entanto, não consegue abarcar nem mesmo a totalidade de uma onda, a qual apresenta elementos que a tornam inseparável do restante do universo que a circunda, e dessa forma se desestrutura o projeto de totalidade que guiara Palomar nessa investida:

[...] isolar uma onda da que se lhe segue de imediato e que parece às vezes suplantá-la é algo muito difícil, assim como separá-la da onda que a precede e que parece empurrá-la em direção à praia, quando não dá até mesmo a impressão de voltar-se contra ela como se quisesse fechá-la. Se então considerarmos cada onda no sentido de sua amplitude, paralelamente à costa, será difícil estabelecer até onde a frente que avança se estende contínua e onde se separa e se segmenta em ondas autônomas, distintas pela velocidade, a forma, a força, a direção.

Em suma, não se pode observar uma onda sem levar em conta os aspectos complexos que concorrem para formá-la e aqueles também complexos a que dá ensejo. Tais aspectos variam continuamente, decorrendo daí que cada onda é diferente de outra onda; mas da mesma maneira é verdade que cada onda é igual a outra onda, mesmo quando não imediatamente contígua ou sucessiva; enfim, são formas e sequências que se repetem, ainda que distribuídas de modo irregular no espaço e no tempo (CALVINO, 1994a, p. 7-8).

Se mesmo abarcar um evento único em sua totalidade – a leitura de uma onda – mostra-se tarefa impossível, que dirá a transposição desse olhar parcial para todo o universo. Ainda que tivesse conseguido ser rigoroso em sua observação, ainda que tivesse recolhido e organizado a maior quantidade de dados sobre seu objeto, o desejo de extensão do resultado dessa análise a todo o universo torna-se uma impossibilidade gritante e latente:

É pena que a imagem que o senhor Palomar havia conseguido organizar com tanta minúcia agora se desfigure, se fragmente e se perca. Só conseguindo manter presentes todos os aspectos juntos, ele poderia iniciar a segunda fase da operação: estender esse conhecimento a todo o universo (CALVINO, 1994a, p. 11).

Em “O gramado infinito” percebemos situação similar de rasura de qualquer possibilidade de se levar a termo um projeto de totalidade: o pensamento de Palomar salta da impossibilidade de se determinar a finitude de um gramado para a reflexão acerca da infinitude do universo. Percorrendo sistematicamente o gramado de sua casa na tentativa de extirpar as ervas daninhas que o invadem, Palomar começa a traçar as formas pelas quais, segundo ele, esse processo poderia se tornar realmente efetivo, e elas passam necessariamente por um “conhecimento estatístico do gramado” e pela delimitação dos elementos que o compõem:

Mas contar os fios de erva é inútil, jamais se chegará a saber quantos são. Um gramado não possui limites; há uma extremidade em que a grama deixa de crescer, mas mesmo assim alguns fios apontam aqui e ali, depois uma gleba verde densa, depois uma faixa mais rala: fazem parte ainda do gramado ou não? Mais além a vegetação rala invade o gramado: não se pode dizer o que é gramado e o que é moita. Mas mesmo ali onde só há erva, não se sabe nunca em que ponto se deve parar de contar [...] (CALVINO, 1994a, p. 31).

Ele prossegue com seu raciocínio até perder-se em devaneios acerca do gramado e tomar como objeto de seu pensamento o próprio universo:

Palomar distraiu-se, não arranca mais as ervas, não pensa mais no gramado: pensa no universo. Está tentando aplicar ao universo tudo o que pensou a respeito do gramado. O universo como cosmo regular e ordenado ou como proliferação caótica. *O universo, talvez finito mas inumerável, instável em seus limites, que abre dentro de si outros universos.* O universo, conjunto de corpos celestes, nebulosas, poeira de estrelas, campos de força, interseções de campos, conjuntos de conjuntos... (CALVINO, 1994a, p. 32, grifo meu).

A essas narrativas que se aproximam dos estudos do colecionismo pelo viés da reflexão sobre a totalização, é possível aproximar outras nas quais o caráter monstruoso que tende a conformar esse projeto acaba por ter por único horizonte a destruição, ou a morte. Como afirma Estrella de Diego, “O colecionar como ato puro é a maldição que pesa sobre o colecionado: a coleção só se fecha com o desaparecimento do colecionador. Somente a morte a detém” (DIEGO, 1999, p. 21). É o caso, por exemplo, do tratamento dado à Biblioteca em “O congresso” (BORGES, 2009g) ou ao final assombroso daqueles que procuram organizar “A memória do mundo” (CALVINO, 2001g).

Calvino apresenta, nesse conto de 1968, uma organização que trabalha com o objetivo de construir “o maior centro de documentação já projetado, um fichário que reúne e ordena tudo o que se sabe de cada pessoa e animal e coisa, em vista de um inventário geral não só do presente mas também do passado” (CALVINO, 2001g, p. 127). Esse arquivo que se pretende infinito, no entanto, constitui-se a partir da consciência da finitude do gênero humano – “O que será o gênero humano no momento de sua extinção? Uma certa quantidade de informações sobre si mesmo e sobre o mundo, uma quantidade finita, dado que não poderá mais se renovar e aumentar” (p. 129) – e da infinidade de possibilidades contidas no universo – “Em milhões de planetas desconhecidos certamente vivem criaturas semelhantes a nós” (p. 129).

Mas esse arquivo que pretende ser uma completa memória do mundo, em decorrência do qual as gerações futuras – humanas ou não – terão um conhecimento ampliado sobre o que foi o gênero humano, é politicamente marcado pela escolha e pela seleção:

Caberá ao diretor fazer com que, escrupulosamente, nada fique de fora, pois o que ficar de fora será como se nunca tivesse existido. E ao mesmo tempo será sua tarefa agir, escrupulosamente, como se nunca tivesse existido tudo aquilo que acabaria atrapalhando ou pondo na sombra outras coisas mais essenciais, isto é, tudo aquilo que, em vez de aumentar a informação, criaria uma desordem e um ruído inúteis (CALVINO, 2001g, p. 130).

Diante desse quadro, a já tênue fronteira entre recolher o existente e criar o existente mostra-se cada vez menos visível, e o escrúpulo cede ao desejo de conservar-se apenas o que interessa que seja recordado: o antigo diretor da organização, narrador da história por meio da apresentação desse projeto àquele que será nomeado seu substituto, acaba por afirmar o grau de subjetividade que marca sua função – “no material até agora recolhido nota-se aqui e ali a intervenção de minha mão – de uma extrema delicadeza, entendamo-nos –; aí estão espalhadas opiniões, reticências, até mesmo mentiras” (CALVINO, 2001g, p. 131). E o “diálogo” com o futuro diretor termina com uma confissão e um assassinato: a confissão diz da “delicada intervenção de sua mão”, do “escrúpulo” de suas ações, que o levaram a matar sua esposa e todo seu passado, construindo sua história de amor como deveria ter sido e não como foi; o assassinato ocorre em duplo grau: diante



da narrativa da descoberta, pelo diretor, de que seu sucessor fora amante de sua esposa, ele o mata, assim como extingue qualquer vestígio de sua existência no arquivo do mundo. O pesadelo se instaura quando, “Se na memória do mundo não há nada a corrigir, a única coisa que resta fazer é corrigir a realidade ali onde ela não coincide com a memória do mundo” (p. 133).

A destruição é também o destino da biblioteca do Congresso do Mundo, cuja composição iniciou-se pelas obras de referência – “[...] os atlas de Justus Perthes e diversas e extensas enciclopédias, desde a *Historia Naturalis* de Plínio e o *Speculum*, de Beauvais, até os gratos labirintos [...] dos ilustres enciclopedistas franceses” (BORGES, 2009g, p. 31) –, passando depois às “obras clássicas de todas as nações e línguas” (p. 35) para, por fim, abarcar tudo o que fosse possível:

[...] Twirl, apesar da oposição de Irala e de Cruz, tinha invocado Plínio, o Jovem, segundo o qual não existe livro tão ruim que não contenha algo de bom, e propusera a compra indiscriminada de coleções de *La prensa*, de três mil e quatrocentos exemplares do *Don Quijote*, em diversos formatos, do epistolário de Balme, de teses universitárias, de contas, de boletins e de programas de teatro. Tudo é testemunho, dissera (BORGES, 2009g, p. 38).

Organizada por Dom Alejandro, a biblioteca de “O congresso” rapidamente adquire o caráter de um pesadelo: “o empreendimento que realizamos é tão vasto que abarca, agora sei, o mundo inteiro” (BORGES, 2009g, p. 40). A única solução para ela é, pois, a destruição, ordenada por seu próprio criador mediante a execução de uma fogueira. Enquanto crepitam sob as chamas os livros que compunham a biblioteca do Congresso do Mundo, José Fernández Irala, um dos congressistas, comenta: “A cada tantos séculos é preciso queimar a Biblioteca de Alexandria” (p. 40).

A questão da amplitude dos acervos e dos saberes que a partir deles podem ser produzidos apresenta-se perante qualquer projeto de biblioteca, ainda que essa busca de uma biblioteca total, seja em Alexandria, no enciclopedismo do século XVIII, na web atual<sup>6</sup> ou na ficção possa permanecer apenas como utopia irrealizável. Levada às últimas

---

<sup>6</sup> Esse desejo de totalidade é percebido na contemporaneidade através de propostas como o Projeto Biblioteca da Pesquisa de Livros do Google, que pretende constituir-se como um catálogo de fichas dos livros do mundo, através da parceria com grandes bibliotecas para inclusão de suas coleções na Pesquisa de Livros do Google, mostrando aos usuários informações bibliográficas básicas sobre o livro e, em muitos casos, pequenos trechos com algumas frases sobre o termo pesquisado no contexto. Nos casos em que os livros não sejam protegidos por direitos autorais, será ainda possível visualizá-los e fazer seu download integral.

consequências, a biblioteca total “só pode se cumprir quando os limites da biblioteca coincidirem com os limites do próprio mundo” (MANGUEL, 2006, p. 64). Assim nos veríamos diante da situação cartográfica narrada por Borges em “Do rigor na ciência”, em que “os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele” (BORGES, 2008i, p. 155).

A busca de uma biblioteca total, entretanto, verifica-se não apenas em relação aos espaços físicos de bibliotecas como Babel, Alexandria e tantas outras no mundo. Ela transfere-se também para aquelas bibliotecas sem muros, os livros que pretendem trazer em si o todo que a biblioteca comporta. Alberto Manguel nos fala, por exemplo, do *Yongle Dadian* ou *Compêndio monumental da Era da Felicidade Eterna*, a maior enciclopédia manuscrita do mundo e que foi encomendada pelo imperador Chengzu no século XV, objetivando registrar em um único livro toda a literatura já produzida na China. Em outro exemplo temos a *Fihrist*, o maior catálogo árabe de que se tem referência, compilado ainda em 987. A *Fihrist* foi produzida por Ibn al-Nadim, que provavelmente foi um livreiro a serviço dos senhores abássidas de Bagdá, e que se propôs a reunir

[...] “o catálogo de todos os livros de todos os povos, árabes e estrangeiros, existentes em língua árabe, bem como seus escritos sobre as várias ciências, além de um relato da vida daqueles que o compuseram e da origem desses autores com sua genealogia, sua data de nascimento, a duração de sua vida, a hora de sua morte, sua cidade de origem, suas virtudes e defeitos, do início de cada ciência até nossa época, no ano 377 da Hégira”. [...] De fato, essa obra onisciente, conhecida como *Fihrist*, é o melhor compêndio existente da cultura árabe medieval; ela combina “memória e inventário” num só volume e constitui “em si mesma uma biblioteca inteira” (Houari Touati *apud* MANGUEL, 2006, p. 52).

Mais contemporaneamente, Manguel lembra Mallarmé e o projeto de seu *Livre*, um inacabado trabalho que pretendia ser o livro definitivo, uma obra que contivesse em si todas as possibilidades de leitura e que nunca se esgotasse, a literatura levada a seus limites.

Jorge Luis Borges também nos apresenta a transfiguração da biblioteca total no livro total. Num jogo de referências que parece desdobrar-se entre diversos de seus textos, a interminável Babel parece converter-se na areia que nos serviu de mote ao início deste capítulo, na matéria sem princípio nem fim que irá compor seu livro-biblioteca do mundo. Já em “A biblioteca de Babel” vislumbramos em alguns momentos a ideia do Livro dos Livros, seja quando se apresenta a busca dos místicos por “um grande livro circular de lombada

contínua” (BORGES, 2007n, p. 70), no momento em que o narrador afirma acreditar que “deve existir um livro que seja a chave e o compêndio perfeito de todos os demais” (p. 76) ou quando lemos numa nota de rodapé a afirmação da inutilidade da vasta Biblioteca feita por Letizia Álvares de Toledo, segundo quem, “a rigor, bastaria um único volume, de formato comum, impresso em corpo nove ou dez, que constasse de um número infinito de folhas infinitamente finas” (p. 79).

O livro dos livros irá reaparecer, desdobrado, no conto “O livro de areia” (BORGES, 2009h), publicado em 1975 no livro de mesmo título. O início do conto já retoma a nota em que Borges nos apresentava a opinião de Letizia Álvares de Toledo, na qual ela recorria à geometria para justificar sua opinião: “Cavaliere, em princípios do século XVII, disse que todo corpo sólido é a superposição de um número infinito de planos” (BORGES, 2007n, p. 79). O novo conto principia com uma exposição geométrica – “A linha consta de um número infinito de pontos; o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos; o hipervolume, de um número infinito de volumes...” (BORGES, 2009h, p. 100) – a partir da qual somos apresentados ao *Livro de areia*, um volume in-oitavo, encadernado, no qual é impossível encontrar início e fim, assim como passar duas vezes pela mesma página.

Percebido como um “livro sagrado”, “um amuleto”, um “livro diabólico” ou “monstruoso”, o *Livro de areia* traz em si a totalidade de Babel. Ao tentar encontrar sua primeira página, o narrador descobre-se incapaz de fazê-lo, uma vez que a cada tentativa sua era como se as folhas “brotassem do livro” (BORGES, 2009h, p. 102), situação que se repetiu ao tentar localizar sua página final. Ao procurar fazer um catálogo das pequenas ilustrações que apareciam a cada duas mil páginas do livro, ele rapidamente preenche um pequeno caderno, sem perceber nenhuma repetição.

Uma vez mais a totalidade mostra-se irrealizável e inútil: o livro infinito geraria também um catálogo infinito, um comentário infinito a seu respeito, assim como seria impossível recuperar as informações vislumbradas em suas páginas. Possuir toda a escrita do mundo, seja numa biblioteca ou num livro, seja na ficção ou na história, mostra-se uma tarefa inatingível: afinal, “toda biblioteca é, necessariamente, uma criação incompleta, uma obra em curso – toda estante vazia é um anúncio de livros por vir” (MANGUEL, 2006, p. 75).

Sejam os livros, sejam as bibliotecas, eles exigem para sua elaboração a seleção e o descarte, a análise, o resumo, a valoração, como qualquer coleção. Em Alexandria, a

leitura erudita levou à estipulação de uma rígida regra epistemológica, por volta do século II a.C., segundo a qual os textos mais recentes substituem os anteriores, supostamente neles contidos. Por mais vasto que seja um acervo, ele sempre será acompanhado de uma ausência. Essa ausência, além de parte intrínseca de qualquer projeto de arquivamento, é uma prática saudável:

A conservação total, que se inscreve na lógica do fantasma de acumulação dos Ptolomeus, equivaleria a saturar a memória com variantes múltiplas, nas quais é mais certo o leitor se perder que nas areias do Egito: a decisão crítica se impõe – retificar, editar, isto é, substituir uma versão única a uma disseminação ingovernável, romper com a tradição para proceder a reconstituições (JACOB, 2008b, p. 61).

Em qualquer livro ou biblioteca, pois, a exclusão está presente, já que é necessariamente fruto de uma escolha, da definição de um projeto, da opção entre uma e outra coisa: “O horizonte ideológico de cada biblioteca permite tanto a leitura como o esquecimento; o silêncio como a voz” (ACHUGAR, 1994, p. 19). Qualquer coleção – e qualquer biblioteca, assim – apresenta-se como um compósito politicamente constituído.

## 2.2 Possuir e conhecer, ler e escrever, citar e traduzir

*Vós vos apropriais das coisas; a ordem que rege o vosso mundo é a da apropriação [...].*

*Eu queria fazer algo ainda mais importante: pensá-los. Se eu conseguisse pensar os espanhóis, fazê-los entrar na ordem dos meus pensamentos, assegurar-me da verdadeira essência deles, deuses ou demônios malignos, pouco importa, ou seres como nós, sujeitos a vontades divinas ou demoníacas, em suma, fazer deles – de seres inconcebíveis que eram – algo em que o pensamento pudesse se deter e pudesse influenciar, então, só então, poderia tê-los feito meus aliados ou meus inimigos, reconhecido-os como perseguidores ou como vítimas.*

*Italo Calvino*

Apropriação e pensamento: esses dois aspectos aparentemente contraditórios apresentam-se como características essenciais às coleções, e dizem do aspecto político que as marca. A coleção se constitui através da posse, da seleção, da atribuição de valores, como um processo marcado pela exclusão, pela destruição e pela violência; ao mesmo tempo, em sua outra faceta, ela se configura como espaço de saber, como campo propício ao

pensamento, como lócus de conhecimento marcado pelo diálogo. A questão da tomada de posse e da atribuição de valor realizada no momento da recolha dos objetos e o aspecto de conjunto que garante a força narrativa e epistemológica da coleção são outros dois de seus aspectos relevantes à nossa reflexão sobre a biblioteca, os quais procuraremos avizinhar da raiz etimológica do termo coleção que serve de estímulo a este tópico – a aproximação entre leitura e coleção advinda do grego *legein*.

Uma coleção se inicia no próprio momento da extração, quando o colecionador destaca algum objeto de seu contexto – uma obra de arte, um objeto trivial como um selo ou uma boneca, um livro ou uma frase, apenas para exemplificarmos o quão amplo é o espectro dos objetos colecionáveis – para que ele passe a fazer parte de outro conjunto. Nesse momento, o objeto é desvinculado, desligado de tudo o que o cerca. Conforme Jean Baudrillard (2004), é nessa hora que o objeto, abstraído de sua função, passa a relacionar-se diretamente com o indivíduo que o escolheu e recolheu: ele deixa de ser um objeto utilitário para tornar-se “objeto de coleção”, um item em diálogo com outros e que remete muito mais àquele que o possui que ao ambiente de onde foi extraído, “convergindo docilmente” para seu possuidor.

Nesse movimento de selecionar e deslocar, próprio à constituição de qualquer coleção, dois aspectos são implicados: a atribuição de valor e o ritual de apropriação. Conforme James Clifford,

Nesses pequenos rituais [de colecionar], observamos as ranhuras da obsessão, o indivíduo se exercitando no sentido de se apropriar do mundo, de reunir coisas em torno de si com gosto e adequadamente. As inclusões em todas as coleções refletem regras culturais mais amplas – de taxonomia racional, de gênero, de estética. [...] Assim o eu que deve possuir mas não pode ter tudo aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias [...] (CLIFFORD, 1994, p. 71).

Para colecionar, pois, é necessário selecionar – afinal, se tudo fosse passível de compor uma coleção esta não subsistiria –, e essa seleção é determinada por um valor atribuído ao objeto que faz com que ele se destaque em meio aos demais. Esse valor justifica o desejo e a necessidade da posse, qualificando o objeto e levando à sua abstração do universo funcional em que se insere. O valor, no entanto, nem sempre se pauta por questões financeiras ou mercadológicas – ainda que as grandes coleções de arte, por

exemplo, apresentem valores econômicos por vezes extraordinários. Muitas vezes, em especial nas coleções particulares, o que vale mais é o “preço do afeto”, é a singularidade de um objeto ou a história que o acompanha.

Nesse processo acumulativo, no entanto, a posse de um objeto único é insuficiente, e ele reclama sempre a proximidade com outros objetos que se lhe assemelhem: o objeto de coleção só faz sentido quando envolvido na estrutura da própria coleção, quando avizinjado de outros objetos que com ele se relacionam complexamente, quando inserido numa série. Nessa nova organização, que é o que confere sentido à posse, o valor do objeto amplifica-se, pois passa a incorporar o valor de todos os outros objetos que o acompanham:

Mas é claro que o objeto único é precisamente apenas o termo final em que se resume toda a espécie, o termo privilegiado de todo um paradigma (virtual, encoberto, subentendido, pouco importa) que em suma é o emblema da série. [...] a série acha-se sempre aí. No menos importante dos objetos cotidianos como no mais transcendente dos objetos raros, ela alimenta a propriedade e o jogo passional. [...] O objeto verdadeiramente único, absoluto, de tal forma que se apresente sem antecedente, sem dispersão em qualquer série, é impensável (BAUDRILLARD, 2004, p. 99-101).

O valor, assim, se duplica no colecionamento: se é ele o motivo da escolha, o que faz com que determinado objeto salte aos olhos do colecionador, quando o processo de coleta e organização é levado a termo ele se amplia e se agrega multiplicado em qualquer dos objetos que compõem a coleção.

É importante destacarmos a forma como aqui estamos lidando com a questão da apropriação dos objetos na prática colecionista em seu vínculo com a noção de biblioteca que intentamos constituir: apropriar-se de um objeto ou, em nosso caso específico, de um texto, não significa necessariamente possuí-lo fisicamente, mas sim tomá-lo para si, incorporá-lo ao seu universo próprio. Sánchez (1999) aponta diversos romances que tratam de coleções imaginárias, de bibliotecas inexistentes, sendo um deles *O amante do vulcão*, de Susan Sontag. Numa breve reflexão sobre as listas que permeia as inúmeras questões sobre o colecionar que o livro aborda, encontramos uma caracterização bastante adequada ao que aqui entendemos como apropriação:

A lista é em si uma coleção, uma coleção sublimada. Não é preciso *possuir de fato* as coisas. *Conhecer já é ter* (felizmente, para aqueles sem grandes meios). Já é uma reivindicação à posse, *um tipo de posse*, pensar nelas desta forma, a forma de uma lista: que é valorizá-las, classificá-las, dizer que merecem ser lembradas ou desejadas (SONTAG, 1994, p. 228-229, grifos meus).

Também Italo Calvino, em “A redenção dos objetos” (CALVINO, 2010e), ao tratar do livro *Voce dietro la scena: antologia personale*, do crítico de arte e literatura, tradutor, jornalista e colecionador italiano Mario Praz, discute questões relativas às coleções e ao aspecto imaterial da relação de posse que se estabelece entre o colecionador e o objeto colecionado. Assim Calvino retoma o pensamento de Praz sobre o mundo material e sua relação com o mundo humano:

O humano é o vestígio que o homem deixa nas coisas, é a obra, seja ela obra-prima ilustre ou produto anônimo de uma época. É a disseminação contínua de obras, objetos e signos que faz a civilização, o habitat de nossa espécie, sua segunda natureza. Se essa esfera de signos que nos circunda com seu denso pulvísculo é negada, o homem não sobrevive. E mais: todo homem é homem-mais-coisas, é homem na medida em que se reconhece em um número de coisas, reconhece o humano investido em coisas, o si mesmo que tomou forma de coisas (CALVINO, 2010e, p. 123).

A esse universo em que o humano não pode ser desvinculado do que de material produz, em que se constitui como humano a partir mesmo dessa produção, Calvino acrescenta como um dos tópicos integrante da “filosofia” de Praz, que está procurando definir, a “lógica do colecionismo”, na qual a questão da posse se apresenta como algo que vai além do domínio físico, ocorrendo como incorporação, no sentido que vimos querendo apresentar:

Aqui a filosofia que tentei deduzir desliza do universal para o particular, ou melhor, para o privado, pois dispara a lógica do colecionismo que devolve unidade e sentido de conjunto homogêneo à dispersão das coisas. E dispara o mecanismo da posse (ou pelo menos do desejo de posse), sempre latente na relação homem-objeto, relação que porém não se exaure em si porque seu fim é a identificação, o reconhecer-se no objeto. E para alcançar esse fim a posse evidentemente ajuda, porque permite a observação prolongada, a convivência, a simbiose. (Mas Praz, que dos objetos amados persegue os vestígios também nos livros, na incorporeidade dos textos escritos, e se torna colecionador de citações, de alusões, de referências, é a

prova de quanto de imaterial nutre a concretude de sua paixão) (CALVINO, 2010e, p. 123).

Assim, no ritual da coleção, eu escolho um objeto e o coloco em relevo, valorizo-o como algo a ser lembrado, repetido, apresentado, visto; ao apropriar-me dele, eu decido que ele é passível de preservação, que deve sobreviver em outros contextos, que tem maior valor que outros objetos não colecionáveis. Selecionar é, assim, atribuir valor, é indicar que aquele objeto precisa ser resgatado, lembrado. Era devido ao valor que apresentavam que as coleções da antiguidade eram enterradas com seus proprietários. Do mesmo modo, os grandes impérios, ao conquistarem novos territórios, faziam questão de apossar-se de seus objetos de arte e de outros que consideravam merecedores de sobrevivência (SÁNCHEZ, 1999). Selecionando e colecionando, o homem foge à loucura de uma memória infundável como a de Funes, na qual todos os objetos têm o mesmo patamar valorativo.

Cabe ressaltar, entretanto, que o ritual da apropriação, muitas vezes, espraia-se para além dos objetos, pensados tanto em sua materialidade quanto em sua incorporeidade, e atinge o próprio ser humano: nada denota mais poder que a perspectiva de apropriar-se do outro, de subjugar-lo. Talvez seja nesse contexto que o teor político do colecionismo torna-se mais evidente, pois ele explicita o colonialismo, o imperialismo e a violência que marcam as relações de posse e atribuição de valor que regem a lógica colecionista. Nesse sentido, ao refletir sobre a coleção no universo antropológico, Clifford afirma:

Ver a etnografia como uma forma de colecionar cultura (mas não, evidentemente, a única maneira de fazê-lo) realça os modos como os diversos fatos e experiências são *selecionados, reunidos, retirados* de suas ocorrências temporais originais, e como eles recebem um *valor* duradouro num novo arranjo. Coletar – pelo menos no ocidente, onde geralmente se pensa o tempo como linear e irreversível – pressupõe *resgatar* fenômenos da decadência ou perda histórica inevitáveis. A coleção contém o que *“merece” ser guardado, lembrado e entesourado* (CLIFFORD, 1994, p. 79, grifos meus).

Interessante narrativa para pensarmos o colecionismo sob este viés é o conto “Montezuma”, de Italo Calvino (2001h), do qual foi retirado o excerto que abriu esse tópico, e no qual o “apropriar-se do outro” é tema de uma instigante e complexa reflexão. “Montezuma” é uma das entrevistas que compõe o projeto *Diálogos históricos*, livro que Calvino pretendia publicar e que não chegou a ser concluído, o qual consiste em uma série



de “entrevistas impossíveis” em razão de seu anacronismo.<sup>7</sup> Neste diálogo, um personagem em primeira pessoa – “eu” – conversa com Montezuma num tempo indefinido, que se percebe contemporâneo, acerca do contato entre este e Hernán Cortés e das consequências desse encontro para os mexicanos, para os europeus, para a história da humanidade daí decorrente.

A conversa se inicia pela dúvida do entrevistador – que não consegue encontrar na linguagem a forma adequada para transpor a diferença histórica, cultural, geográfica e linguística existente entre ambos – sobre como se dirigir ao entrevistado: como nomear o que é tão distinto? Já nesse momento a crença do “eu” entrevistador no fato de que o “outro” que ele entrevista não existe em sua individualidade, tendo tornado-se objeto de saque, possuído pelos espanhóis e subjugado sem resistência, convertendo-se assim em domínio cultural dos mesmos, impede a conformação de um solo comum para o diálogo: “Não sei como vos chamar, sou obrigado a recorrer a termos que só em parte transmitem as atribuições de vosso cargo, apelativos que na minha língua de hoje perderam muito de sua autoridade, soam como ecos de poderes desaparecidos” (CALVINO, 2001h, p. 177), diz o entrevistador.

A relação colonizadora em referência ao outro se marca, como acentuou Phillip Blom (2003, p. 177), por “uma curiosa dialética do ato de colecionar”, que converte o objeto em “matéria morta e promessa viva”: por um lado, tudo aquilo que se coleciona deve ser morto, literal ou metaforicamente, pois que é arrancado de sua vida costumeira, de seu contexto de produção e utilização. Por outro, esses mesmos objetos mortos ganham nova vida ao serem reinseridos num conjunto artificial, a coleção, criada sob o jugo do colecionador, detentor do poder que a controla e organiza, aquele que a ela dá sentido.

É desse lugar deslocado que fala o entrevistador de Montezuma, marcado pela visão da história dos vencedores, que destrói a civilização asteca e se apropria do que se julga que dela convém manter – o ouro. Mas o Montezuma de Calvino fala de outro lugar, de seu lugar de origem, de um mundo regido por outra ordem que não a da posse; ele fala de

---

<sup>7</sup> *Diálogos históricos* era um dos projetos de livros de Italo Calvino, do qual encontraram-se escritos apenas três textos, todos elaborados a partir de demandas específicas: os dois primeiros, “O homem de Neandertal” e “Montezuma”, foram produzidos em 1974 para uma série radiofônica da *Radiotelevisione Italiana* (RAI), e publicados em 1975 no livro *Le interviste impossibili*; o terceiro texto, “Henry Ford”, conforme anotação de uma das cadernetas de Calvino, foi escrito em 1982 “para a TV”, mas o programa não foi realizado, permanecendo o datiloscrito entre os materiais de Calvino até sua publicação, em 1993, na compilação *Prima che tu dica “pronto”* (MILANINI, 2004b).

um lugar de resistência, quer dar voz à história dos vencidos. Sua resposta soa, assim, vaga, estranha, em descompasso com a questão apresentada: “Tu também falas como se estivesses lendo um livro já escrito” (CALVINO, 2001h, p. 183), afirma o imperador dos astecas, referindo-se ao novo arranjo que a história europeia da colonização espanhola no México concretiza para esse evento e para os sujeitos que o protagonizaram, arrancados de seu próprio chão. Conforme esta versão, Montezuma teria visto em Cortés um de seus deuses e, com isso, havia cedido a ele muito mais do que poderia.

“Chega... Essa história foi contada demasiadas vezes [...], não é tão simples” (CALVINO, 2001h, p. 178), responde Montezuma a esta perspectiva. Nessa complexa situação, os interlocutores falam de lugares tão diversos que é possível pensar que não se referem à mesma coisa. A cada colocação do entrevistador Montezuma responde com uma posição outra, revela um pensamento diferenciado, apresenta uma visão distinta daquela história. O imperador dos astecas fala de um lugar anterior à posse e à morte pela posse, de um lugar estranho ao que determina as ações do colecionador. O “novo mundo” que se apresentava o era para as duas civilizações, que se encontravam numa zona de contato entre desconhecidos: segundo Montezuma, os espanhóis “eram muito diferentes de nós, incongruentes, inconcebíveis” (CALVINO, 2001h, p. 179). Não havia um território comum, não havia relação possível:

Sabia que não éramos iguais, mas não como tu, homem branco, dizes, a diferença que me paralisava não podia ser pesada, avaliada... Não era o mesmo que duas tribos do altiplano – ou duas nações do vosso continente –, quando uma quer dominar a outra, e é a coragem e a força no combate que decidem a sorte. Para lutar contra um inimigo é preciso mover-se no mesmo espaço que ele, existir no mesmo tempo que ele. E nós nos escrutávamos a partir de dimensões diferentes, sem nos tocar. [...] pertencíamos a dois mundos que nunca tinham se encontrado nem podiam se encontrar (CALVINO, 2001h, p. 182).

Nessa ficção que procura dar voz ao outro, àquele que foi emudecido, o que o colonizador identifica é apenas o que lhe parece valoroso, o que em seu sistema de regras culturais mereceria o destaque e a preservação: as riquezas materiais. Sob essa lógica, eles acreditam que, ao possuir o objeto que se apresenta como a principal característica dessa civilização estranha, estarão também a possuindo e transferindo-a para dentro de seu sistema de organização do mundo. Mas esses mundos eram regidos por ordens distintas, e a

violência que incidiu sobre os mexicanos acabou por fazer cumprir o destino dialético da coleção – à matéria morta representada pela destruição de uma civilização correspondeu uma promessa viva de resistência, um resíduo de diferença que não se deixou ser englobado pelo sistema da semelhança:

Vós vos apropriais das coisas; a ordem que rege o vosso mundo é a da apropriação; tudo o que tínheis de entender era que possuíamos uma coisa que, para vós, era digna de apropriação, mais que qualquer outra, e que para nós era apenas uma matéria bonita para as joias e os ornamentos: o ouro. Vossos olhos procuravam ouro, ouro, ouro; e vossos pensamentos giravam como abutres em torno desse único objeto de desejo. Para nós, ao contrário, a ordem do mundo consistia em doar. Doar para que os dons dos deuses continuassem a nos cumular, para que o sol continuasse a se levantar toda manhã abeberando-se do sangue que jorra... (CALVINO, 2001h, p. 184).

A ficcional voz dos vencidos informa, assim, que nessa relação em que predominou a lógica da posse, que não se baseou no respeito à diferença e sim na busca de imposição da semelhança, de sobreposição ao que era diverso, de domínio do outro, ainda que se tenha conseguido tomar posse do que de material havia nesse mundo, essa posse não abrangeu os sujeitos que ali se encontravam. “Montezuma” nos deixa antever assim como, numa perspectiva antropológica, o colecionismo pode se apresentar como um cruel elemento de dominação, imposição e destruição, baseado na transferência de critérios de valorização estranhos ao mundo sobre o qual atua. Mas, ainda aí, resta a promessa de vida, a resistência narrada pelo que resiste a um pensamento simplista, o que permanece estrangeiro e impossibilita sua inserção na nova ordem, não aceitando as taxonomias correntes, insistindo em fazer-se inclassificável.

Mas, para pensarmos a biblioteca, figura que funciona sob a égide da coleção, a relação entre valor e propriedade é pertinente e necessária, ressaltado o perigo que sua transferência a outros campos pode acarretar: trazer para o *corpus* de uma coleção um objeto é, ao mesmo tempo, uma declaração de posse sobre o mesmo, e um certificado de seu destaque e merecimento em relação ao restante dos objetos que se encontram à nossa disposição. Ao “selecionar”, “reunir” e “retirar” de seu contexto um objeto, o colecionador afirma: esse objeto que eu selecionei, que assinalei, que extraí de seu contexto original é

merecedor da memória, do cofre, da sobrevivência.<sup>8</sup> E esse ato tem uma carga política acentuada, pois implica uma clara relação de poder.

O objeto abstraído é enxertado no conjunto que é a coleção, portanto, com uma carga valorativa que se acumula desde o momento de sua escolha e recolhimento. Se, conforme indicamos no início deste capítulo, a coleção caracteriza-se por seu aspecto de conjunto, é nesse novo contexto que este objeto desgarrado extraído, possuído e valorado passará a se inserir e no qual deverá estabelecer relações de sentido. O objeto mantém sua individualidade, mas é na coleção, em sua justaposição com os outros elementos desse conjunto, que ele será ressignificado. É esse sentido de conjunto que diferencia uma coleção de um simples “ajuntamento” de objetos:

Uma biblioteca não é simplesmente o somatório de livros. O fato do indivíduo ter escolhido aquelas obras, entre tantas outras, de preservá-las em casa, guardá-las em móveis especialmente construídos, demonstra uma preferência, uma forma de atribuir determinado valor aos livros, não apenas por suas qualidades implícitas. Essa seleção, seja por escolha profissional, afetiva, ou mesmo por status, define uma razão que ajuda a fazer a diferença entre livros esparsos e espalhados e uma biblioteca, mesmo que pequena (BESSONE, 1999, p. 22).

A coleção depende, pois, de seu caráter coletivo e da organização a ela imposta para constituir-se como tal. É essa nova organização, com os sentidos decorrentes de sua coletividade, que vai permitir que sobre ela se lancem novas leituras, que a partir dela seja produzido um conhecimento que não poderia decorrer do objeto individual. E aqui aproximamos a questão da apropriação à questão do pensamento: se o objeto individual permitia a descrição detalhada e o conhecimento individualizado, a coleção permite a comparação, o estabelecimento de relações, os cruzamentos nas mais diversas direções, amplificando horizontalmente seu escopo de produção de saber.

É isso o que acontece, por exemplo, com o Museu de História Natural, conforme apresentado por Bruno Latour (2008, p. 25-26): a partir do estudo realizado por um ornitólogo em uma coleção de aves expostas nesse Museu, Latour coloca em questão a diversidade do conhecimento que se produz tendo por base uma coleção, em lugar de um espécime único. Se o ornitólogo perde, nesse movimento, o acesso que poderia ter a

---

<sup>8</sup> A noção de sobrevivência, conforme desenvolvida por Walter Benjamin em “A tarefa-renúncia do tradutor” (2001), será aprofundada em relação à biblioteca nas obras de Italo Calvino e Jorge Luis Borges no Capítulo 3.

algumas poucas aves vivas, ele ganha uma nova perspectiva propiciada apenas pela “comparação de todas as aves do mundo sinoticamente visíveis e sincronicamente reunidas”. Nessa situação,

O ornitólogo pode, então, tranquilamente, em local protegido, comparar os traços característicos de milhares de aves tornadas comparáveis pela imobilidade, pela pose, pelo empalhamento. O que vivia disperso em estados singulares do mundo se unifica, se universaliza, sob o olhar preciso do naturalista. Impossível, é claro, compreender este suplemento de precisão, de conhecimento, sem a instituição que abriga todas essas aves empalhadas, que as apresenta ao olhar dos visitantes, que as marca por um fino jogo de escrita e de etiquetas, que as classifica por um sistema retificável de prateleiras, de gavetas, de vitrines, que as preserva e as conserva borrifando-as com inseticida (LATOURE, 2008, p. 25-26).

Também nesse sentido podemos entender o desejo de “pensar” o outro expressado por Montezuma na epígrafe que abriu este tópico: apenas a partir do momento em que se consegue atribuir sentido ao que é distinto é que ele efetivamente pode ser incorporado a uma nova ordem, ressignificado a partir da nova posição que ocupa.

E é ainda por esse aspecto coletivo que podemos atribuir às coleções um forte potencial narrativo. Constituir uma coleção pressupõe organizar os diversos objetos que a integram, com toda sua carga histórica e valorativa, num todo coerente e coeso, construir a partir deles um mundo reordenado. Benjamin afirma que a paixão do colecionador confina-se com o caos das lembranças, que o processo de colecionar “é apenas um dique contra a maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu” (BENJAMIN, 2000, p. 227-228): cada objeto de uma coleção traz em si uma história, ativa uma memória particular, produz uma narrativa individual e de sua inserção no conjunto, assim como deslinda a vida do próprio colecionador.

É interessante observarmos como Italo Calvino apropria-se desse aspecto narrativo das coleções ao longo de toda a primeira parte de seu *Coleção de areia*, que denomina “Exposições. Explorações” (CALVINO, 2010a). Os dez textos que compõem essa parte do livro apresentam-se como narrativas de visitas a exposições e mostras, reflexões delas provenientes, comentários críticos, nos quais o escritor italiano transforma os materiais heteróclitos disponíveis ao seu olhar em matéria narrativa. Assim ele escreve em “Antes do Alfabeto”:

O Louvre apresenta uma grande quantidade de documentos deste tipo – tabuletas de argila, pedras entalhadas ou placas de metal, lápides esculpidas –, mas *fazê-los falar* era privilégio dos especialistas. Agora a exposição inaugurada no Grand Palais e dedicada ao “Nascimento da escrita” (cuneiforme e hieroglífica) apresenta mais de trezentas peças (quase todas do Louvre, algumas também do British), permitindo-nos apreciá-las por meio de uma extensa e inteligente exposição didática. *Uma mostra para ser lida por inteiro*: nos painéis explicativos, indispensáveis, e – na medida do possível – nos textos dos documentos originais em pedra, argila ou papiro (CALVINO, 2010d, p. 47, grifos meus).

A abordagem de Calvino ressalta que, para que os objetos de uma coleção efetivamente contem suas histórias, é fundamental a existência de um narrador que os organize e articule, que estabeleça um percurso a ser seguido, que lance sobre eles seu olhar e suas interrogações. Reinaldo Marques (2000), ao refletir sobre os acervos literários, recorre ao conceito de imaginação construtiva, traçado por R. G. Collinwood, para apontar a importância da narrativa ao se lidar com uma coleção. Segundo o pesquisador, operar sobre os arquivos/coleções a partir dessa “imaginação construtiva” implicará sempre numa tensão entre abordar seus objetos como *testis* – testemunhos, documentos – ou como *textum* – tecido, construção narrativa. A coleção faz assim o outro dos movimentos que nos interessa aqui destacar, aproximando-se da reflexão sobre a produção de conhecimento que, no caso específico da biblioteca, é indissociável da escrita, da leitura e da literatura.

Christian Jacob (2008b), ao tratar da constituição da Biblioteca de Alexandria e das atividades intelectuais dela decorrentes, afirma que formar as coleções da biblioteca é, ao menos como projeto, um trabalho de acumulação de todo o saber escrito existente no mundo até então, num processo que implica leituras prévias e que possibilitará uma série de posteriores leituras e escritas. “Ler para escrever”, frase que dá título a seu texto, seria a forma constitutiva dos processos intelectuais e cognitivos desenvolvidos pelos alexandrinos a partir de sua biblioteca, e acreditamos que também das literaturas de Jorge Luis Borges e Italo Calvino.

Essa perspectiva parece propícia ao estabelecimento de um diálogo reticular com a reivindicação de se pensar os arquivos literários como figuras epistemológicas, conforme proposto por Reinaldo Marques (2007), e é mais um dos caminhos para se acercar da ideia da coleção como um ato político. Recorrendo à Nietzsche e Foucault para propor uma prática do arquivo que parta de uma mirada genealógica e arqueológica, Marques reivindica que se pense o arquivo atenta e ativamente, enquanto campo de disputas políticas, marcado

pelas operações da memória e do esquecimento, ou seja, como um espaço que mobiliza diversos atores e questões sobre cujas relações devemos sempre lançar um olhar crítico e desconfiado. Do arquivo, assim, seria preciso destacar o fragmentário, o descontínuo, a rasura, ou ainda, seu caráter de multiplicidade, de complexidade e de hibridismo.

O arquivo literário – objeto mais específico da reflexão de Marques –, ao ser deslocado do âmbito privado da casa do escritor para o âmbito público dos centros de pesquisa, é incisivamente afetado tanto em termos topológicos (de distribuição espacial dos elementos que o compõe) quanto nomológicos (de organização e operação desses mesmos elementos). Ele torna-se objeto de tratamento e investigação por parte dos mais diversos campos do saber, como a arquivística, a biblioteconomia, a literatura e a sociologia, dentre outros. A partir desse deslocamento, tornar-se-ia importante que o arquivo passasse a ser considerado “como uma figura epistemológica, desenhada a partir de determinadas práticas discursivas – arquivística, museológica, biblioteconômica, dos estudos históricos, literários e culturais” (MARQUES, 2007, p. 15), enfim, como um espaço de produção de saberes diversos e reticulares.

Nesse sentido, tanto o arquivo quanto a biblioteca, conforme depreendida a partir das obras de Borges e Calvino, constituem-se como importantes lugares de saber, espaços de produção de conhecimento a partir da convivência, nem sempre harmônica, dos mais diversos objetos e narrativas, teorias e práticas, que podem instigar a formação de conhecimentos e saberes outros a partir de uma perspectiva dialógica. A biblioteca funciona na obra desses autores como uma coleção de textos que são temporal e espacialmente deslocados, retirados de seus lugares de origem e reorganizados numa outra narrativa, num movimento que é próprio ao colecionismo. De acordo com Walter Benjamin, o colecionador busca os objetos de sua coleção, arranca-os de seu *habitat* natural e os realoca num novo sistema:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção (BENJAMIN, 2007a, p. 239).

Esse movimento de deslocar, próprio da coleção, é pertinente também à leitura e ao saber, conforme aponta o próprio Benjamin (2007a, p. 245) – “Colecionar é um fenômeno primevo do estudo: o estudante coleciona saber” – e argumenta Yvette Sánchez (1999, p. 101) – “o saber escrito se organiza em coleções de livros”. A questão do saber como coleção reverbera ainda na reflexão de Sánchez sobre a leitura e a escritura como coleção: ao iniciar seu livro *Coleccionismo y literatura* com uma citação de Roger Cardinal – “Aquela coleção de coleções, chamada Literatura” –, a pesquisadora indica o caráter autorreflexivo de sua obra: para percorrer os meandros conceituais, psicológicos e literários das coleções e elaborar uma poética do colecionismo, ela coleciona informações e saberes acerca da coleção, e procura “transcender a coleção com um livro” (SÁNCHEZ, 1999, p. 9). Retomando a discussão filosófica da produção do conhecimento aponta que, ainda que a coleção não seja meio suficiente para a aquisição de saber, sem ela este não pode ser construído.

Ao traçar um percurso histórico pelas práticas colecionistas, a autora indica que, mesmo ocorrendo desde a Antiguidade, é apenas a partir do Renascimento europeu que elas passam a ser realizadas com o intuito da produção e acumulação de conhecimentos, sob a égide de um “espírito de indagação”: o verdadeiro auge do colecionismo “se dá no Renascimento europeu, que com seu afã de instruir-se, de estimular a curiosidade e o conhecimento, estende o costume e marca o começo de sua sólida continuidade histórica” (SÁNCHEZ, 1999, p. 23).

As coleções, a partir de então, passam a ser consideradas “instrumentos de erudição e consolidação de conhecimentos enciclopédicos” (BLOM, 2003, p. 31) e multiplicam-se em quantidade e diversidade. Nesse contexto, “entre 1556 e 1560, o colecionador holandês Hubert Goltzius relacionou 968 coleções que ele conheceu nos Países Baixos, Alemanha, Áustria, Suíça, França e Itália [...]” (BLOM, 2003, p. 36). A essa ampliação numérica das coleções acrescenta-se o papel emblemático da coleção de Ulisse Aldrovandi, que

Julgava-se um novo Aristóteles e tinha a intenção de concluir o que Aristóteles e Plínio começaram: uma enciclopédia da natureza. Para tanto precisava de dados, e o tamanho de sua coleção tornou-se uma obsessão tão grande quanto a coleta e a descrição dos espécimes. O museu tinha 13 mil itens em 1577, 18 mil em 1595 e cerca de 20 mil na virada do século (BLOM, 2003, p. 31).



Os objetos coletados e armazenados constituíam então verdadeiros espaços de produção de conhecimento, transformavam-se em museus e galerias que eram visitados por pessoas de todo o mundo desejosas de ver suas novidades, as “coisas que os antigos não conheceram” (BLOM, 2003, p. 34) e que agora estavam disponíveis. Mas, além disso, essas coleções geraram verdadeiras redes de saber: os responsáveis pelas coleções que se estenderam por toda a Europa a partir de 1550 “correspondiam-se regularmente e apresentavam seus argumentos sobre o objetivo e a ordem de suas coleções em livros eruditos” (BLOM, 2003, p. 39), com o intuito de “fazerem de suas coleções testamentos para futuras gerações” (BLOM, 2003, p. 38). Assim, o Renascimento colecionador que se iniciara com Petrarca na Itália e estendera-se por toda a Europa, já no século XVII, “com o crescente interesse científico, sistemático, enciclopédico (apoiado já pela invenção da imprensa), [...] institucionaliza os gabinetes e maravilhas para uma elite intelectual muito bem formada” (SÁNCHEZ, 1999, p. 33). Esse potencial de saber advindo da coleção é apontado também como uma de suas características fundamentais por Ana Luísa Janeira, que ao refletir sobre os primórdios do colecionismo moderno assim coloca a questão: “[...] a coleção é para ser (ad)mirada, do possuidor aos demais, e inscreve as margens de um(a) aprendiz(agem): é esperado que a coleção potencialize um ensino, quando ultrapassa os universos ausentes e distantes, mundos passados e outros mundos desconhecidos” (JANEIRA, 2006, p. 67).

Nesse sentido, o ato de colecionar aproxima-se da poética do colecionismo traçada por Sánchez, o que nos leva a retomar a noção etimológica discutida anteriormente e colocar em diálogo a coleção, a leitura e a literatura. Recorrendo a Walter Benjamin e a seu hábito constante de tomar notas das mais diversas referências em uma caderneta, a autora indica:

O trabalho principal consistia em *tirar estes fragmentos de seu contexto e dispô-los de uma forma nova*, arbitrária e nunca definitiva, de tal maneira que se iluminariam mutuamente. Com este tipo de montagem indagava os rumores da tradição, sem dar ares de vidente ou inovador; Hannah Arendt o compara com o trabalho do mergulhador de pérolas, cuja tarefa consiste em tirar das profundezas do mar – do passado – e transportar para a superfície (para a memória) fragmentos preciosos de pensamentos díspares, criando a nova totalidade. *Coleciona lendo. Conserva e destrói ao mesmo tempo* (SÁNCHEZ, 1999, p. 118, grifos meus).

O próprio Benjamin, ao refletir sobre o projeto das *Passagens*, publicado postumamente em livro, apresenta-o como uma junção de fragmentos, como uma coleção de recortes diversos efetuados nos mais distintos materiais para depois ser organizada na formulação de um novo texto. O saber se produziria a partir dessa coleção de cacos esparsos, reunidos e organizados por ele. Na seção intitulada “Teoria do Conhecimento, teoria do progresso”, o pensador afirma:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única forma possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2007b, p. 502).

A afirmação, que pode parecer um pouco simplista, no sentido de retirar de Walter Benjamin qualquer aspecto de uma elaboração própria, é iluminada por Marcio Seligmann-Silva em sentido contrário, vinculando estreitamente o fragmento colecionado pela leitura e o novo conhecimento que a partir dele se pode produzir:

Se ele [Walter Benjamin] escreve que queria apenas “mostrar” e nada dizer, não é menos verdade que boa parte dos fragmentos é de comentários-críticos seus. Benjamin coloca-se não apenas na posição do copista, mas também na do comentarista e do crítico. Sem contar que, como grande teórico do colecionismo que era, ele sabia que *o colecionador ao selecionar o que vai para sua coleção já está, de certo modo, dando uma forma sua ao mundo*. [...] Devido a esse procedimento de colecionar citações, o volume *Passagens* assume a qualidade de um gigantesco e potente arquivo (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 110, grifos meus).

A escritura se faz, assim, a partir de uma coleção de leituras, através da qual a memória aproxima o mesmo e o outro, num movimento de citação e ressignificação constantes. Nesse processo, conforme explicitado por Hugo Achugar, um texto traz em si muitos outros possíveis: “Estou na biblioteca escrevendo um ensaio que encerra outro e possível/seguramente outro e outros mais em estado larval, virtual” (ACHUGAR, 1994, p. 14). Todo texto produz-se a partir de uma biblioteca prévia, ao mesmo tempo em que se institui como biblioteca da qual se originarão outros textos.

Ricardo Piglia (1994, 1996), ao refletir sobre a relação entre tradição e memória na literatura, também adentra nessa questão. Partindo de uma concepção de literatura que

nega o “mito do escritor espontâneo”, Piglia afirma que se pode pensar que, necessariamente, “um escritor é também um crítico” (PIGLIA, 1996, p. 47), sendo a relação escritor/crítica marcada pela leitura que esse realiza:

[...] quando a gente escreve ficção, muda a maneira de ler. O primeiro sinal de contato entre alguém que pretende ser escritor e a literatura é o modo em que este começa a ler a literatura [...], é o tipo particular de relação com a leitura dos outros textos, tipo particular de uso dos outros textos (PIGLIA, 1996, p. 47).

O escritor parte de sua coleção de leituras para produzir o seu próprio texto, numa relação que mescla a memória e a criação, a conservação e a destruição. A tradição seria, assim, a própria memória do escritor, uma memória impessoal, composta de fragmentos e citações em que escrituras e lembranças se emaranham, um manancial de imagens a serem capturadas pelo escritor, “esses versos que estão sempre na memória e que sempre são outros” (PIGLIA, 1994, p. 46). Nessa dispersa coleção de memórias, “tudo é de todos, a palavra é coletiva e anônima” e “podemos usar todas as palavras como se fossem nossas, obrigá-las a dizer o que queremos dizer, sob a condição de saber que outros, nesse mesmo momento, talvez as estejam usando do mesmo modo” (PIGLIA, 1996, p. 51). Colecionar é, assim, ler, embaralhar e fazer colidir os diversos textos que se encontram à deriva e, no processo da escritura, ressignificá-los, deslocá-los, reterritorializá-los. Conforme Sánchez (1999, p. 256), “escrever significa incorporar o lido, quer dizer, os textos anteriores colecionados, em outro texto novo”.

Roland Barthes e Antoine Compagnon, ao discorrer sobre a leitura no verbete produzido para a *Enciclopédia Einaudi* (1984), apontam a dificuldade em conceituar o que viria a ser leitura, uma vez que ela abrange práticas, objetos e operações muito diversificados, o que lhe impossibilita uma concepção rígida e unívoca. A leitura, assim, é por eles caracterizada a partir de uma constelação de perspectivas de abordagem, de uma montagem, para empregar o mesmo termo de Benjamin anteriormente citado:

É preciso então não ter método – há assuntos que não se podem tratar com método – e avançar a golpe de vista, instantâneo: abrir entradas na palavra, ocupá-la por meio de sondagens sucessivas e diversas, segurar muitos fios ao mesmo tempo – que, entrelaçados, tecem a trama da leitura (BARTHES e COMPAGNON, 1984, p. 184).

Uma dessas perspectivas de abordagem da leitura aproxima-se do pensamento da leitura e da escritura como coleção conforme apontado por Sánchez. Segundo os autores, além de uma técnica de decifração e de uma prática social, ler é uma maneira de lidar criticamente com os diversos textos em circulação na sociedade, de desenvolver uma inteligência e produzir conhecimento: “Ler torna-se então um método intelectual destinado a organizar um saber, um texto, e a restituir-lhe todas as vibrações de sentido contidas na sua letra [...]. Neste ponto, a leitura pode, novamente, transformar-se em escrita: escrever-se-á a própria leitura [...]” (BARTHES e COMPAGNON, 1984, p. 186).

A leitura que praticamos, assim, não pode ser nunca neutra: nós atuamos sobre o que lemos, produzimos a partir de nossa intervenção sobre a palavra lida um novo texto, amplificado, cruzado com outras leituras, saberes, práticas sociais. Retomando na etimologia latina de “ler” os aspectos de “percorrer” e “colher”, Barthes e Compagnon remetem-nos uma vez mais à coleção, por meio do processo de seleção que toda leitura realiza: percorremos um texto, vamos e voltamos em suas palavras, destacamos trechos, sublinhamos o que merece ser colhido, fazemos anotações. Assim o leitor imprime sua própria marca ao texto, reorganiza os trechos coletados, atribui a eles um novo sentido. Esse processo de intervenção sobre o texto, de seleção, armazenagem e montagem realizado pela leitura pode ser pensado a partir de dois procedimentos caros tanto a Jorge Luis Borges quanto a Italo Calvino, e que dizem respeito diretamente à relação entre um novo texto e os múltiplos textos que o precedem: a citação e a tradução.

Citar e traduzir são duas práticas essenciais às obras de Borges e Calvino, constituindo-se como aspectos importantes dos movimentos de leitura-escrita que as compõem: é por meio de citações e traduções que os dois escritores trazem para sua produção os textos colecionados que formam as bibliotecas orientadoras de suas literaturas, os quais podem, por meio desses recursos, nestas se integrar organicamente. Nesse sentido, citação e tradução colaboram para a complexificação da escrita, na medida em que remetem justamente para o ato de tecer junto, para o *complexus* ao qual nos referimos no Capítulo 1: por meio delas, Borges e Calvino conformam o tecido dos seus textos com os diversos e múltiplos fios dos textos de outros, dos “livros dos outros” por eles colecionados ao longo de suas leituras e experiências.

O primeiro destes procedimentos é amplamente discutido por Compagnon em *O trabalho da citação*, obra na qual o autor estende sua reflexão sobre o assunto nas mais

diversas direções, explorando sua potência como havia feito anteriormente em relação à leitura, no texto produzido com Roland Barthes:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto (COMPAGNON, 2007, p. 13).

A citação, como qualquer objeto, é o membro amputado, o órgão posto em reserva para o posterior enxerto numa escrita nova, num outro texto, numa coleção: ela implica, pois, um movimento de valoração, apropriação e reorganização. Em Borges e Calvino, ela é uma constante, seja na forma direta, transcrita “entre aspas” – vejam-se as *Seis propostas para o próximo milênio* de Calvino ou alguns dos verbetes de *O livro dos seres imaginários*, de Borges –, através de referências e alusões – como a presença de Edgar Allan Poe no universo borgiano ou de Leopardi nas narrativas calvinianas, por exemplo – ou incorporada como um pensamento próprio ao autor, “citadas sem aspas” – uma situação deste tipo vimos em relação a “Os dois reis e os dois labirintos”, de Borges –, num movimento intertextual que deixa rastros por vezes explícitos, por vezes sutis.

Não à toa Borges é tomado como figura exemplar às reflexões de Compagnon, que o indica como o escritor que mais agudamente explorou a questão da reescrita na literatura, chegando às portas de sua extenuação, a qual estaria representada na já referenciada citação-cópia-tradução do Quixote efetuada por Pierre Menard. A realização do francês cujo nome traz em si a marca da tradução – é possível tomar Menard como palavra derivada do verbo *mener* (numa composição com o sufixo *-ard*, formador de substantivos que em francês indicam profissão ou “aquele que...”), que conforme o contexto em que é

utilizado significa tanto “levar” quanto “trazer” – <sup>9</sup> indicaria a tênue fronteira que separa a cópia da reescrita, o exemplo extremo da prática da citação levada à implosão.

Tomar como estratégias narrativas a citação e a tradução diz muito, portanto, da constelação de pensamentos que norteia as concepções de escrita, leitura e tradução dos dois escritores, que enxergam esses conceitos como processos sempre interligados e em movimentação constante. Se pensarmos o texto como “uma rede de citações em ação” (COMPAGNON, 2007, p. 44), podemos associá-lo sem dificuldades à coleção, um conjunto de objetos reunidos e ressignificados, ou à biblioteca, uma rede de livros que se consubstancia em potencial espaço de saber e pensamento. A literatura encontra-se aí, nesse local incerto, fronteiro, além, entre a citação e a criação, entre a sobrevivência do que se rediz e o novo sentido que decorre de seu deslocamento, entre uma tradição rememorada e sua subversão, seu desvio. Nessa perspectiva, a literatura, assim como a citação e a tradução, é movimento: “*Citare*, em latim, é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação”, afirma Compagnon (2007, p. 59-60). A literatura é o lugar de onde e para onde se “leva” e “traz” a memória, o texto, o pensamento. É essa concepção específica da literatura, que determina o processo de escrita de Borges e Calvino, que nos possibilita associá-la à biblioteca.

É com essa visão da literatura que nos deparamos em “O imortal” (BORGES, 2008d), conto borgiano no qual leitor, autor e tradutor mesclam-se e trocam de posição a todo o momento, deixando antever um texto que é muito mais que apenas ele, pois que ecoa em si muitos outros. Na espécie de prólogo que introduz o conto, Borges apresenta uma série de alusões à tradução e à mistura de línguas diversas:

Em Londres, no início do mês de junho de 1929, o antiquário Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofereceu à princesa de Lucinge os seis volumes *in-quarto* menor (1715-20) da *Ilíada* de Pope. A princesa adquiriu-os; ao recebê-los, trocou algumas palavras com ele. [...] [Cartaphilus] Manejava com fluidez e ignorância várias línguas; em pouquíssimos minutos passou do francês ao inglês e do inglês a uma conjunção enigmática de espanhol de Salonica com português de Macau. [...] No último tomo da *Ilíada*, ela encontrou este manuscrito.

O original está redigido em inglês e é pródigo em latinismos. A versão que oferecemos é literal (BORGES, 2008d, p. 7).

---

<sup>9</sup> Agradeço também ao Professor Doutor Eclair Antônio de Almeida Filho, do curso de Bacharelado em Tradução Francês-Português, da Universidade de Brasília, por esta observação.

O texto complexo já se indicia nesse prólogo, em que pessoas de naturalidades distintas dialogam em idiomas diversos, e fazem referência a outros ainda, criando uma atmosfera de multilinguismo propícia à tradução. O conto passa então à “versão literal” do referido manuscrito, a qual no entanto é já uma tradução do mesmo. O manuscrito constitui-se como a narrativa de Marco Flamínio Rufo, que ao ouvir a respeito da Cidade dos Imortais e de um rio que confere imortalidade àqueles que se aproximam de suas águas, resolve partir à procura de ambos. Sua jornada é marcada por inúmeras dificuldades, mas finalmente ele os encontra e recebe a dádiva da imortalidade; no entanto, vivenciar essa condição faz com que ela não lhe pareça mais tão interessante e encantadora, e Marco Flamínio sai então numa marcha oposta, reflexa: ele deseja o retorno de sua condição de mortal. Nesse trajeto, marcado por uma série de labirintos desdobrados, a todo o tempo chegam à memória do narrador palavras de idiomas distintos, que ele não sabe de onde vêm, de modo a se reforçar o clima apontado pelo prólogo.

É em meio aos imortais que habitam a cidade que Flamínio identifica Homero, o pai das histórias, em torno de quem ainda hoje se multiplicam debates relativos à autoria e ao processo de criação textual. As obras deste “personagem simbólico” (BORGES, 2008d, p. 24) remetem diretamente à autoria de um texto que persiste, um texto citado e recitado, um texto cujas origens perdidas (e talvez anônimas) alimentam a proliferação ao longo dos séculos de suas mais inúmeras versões. É Homero, um imortal, que diz pouco conhecer dessa obra a ele atribuída, a *Odisseia*, multiplicada aqui na odisseia do próprio narrador: “‘Muito pouco’, disse. ‘Menos que o mais pobre dos rapsodos. Já terão passado mil e cem anos desde que a inventei’” (p. 18).

Borges desafia a autoria do texto fazendo com que a voz do próprio Homero a negue, rejeitando qualquer autoridade sobre um texto por ele “inventado” há mil e cem anos, há mil e uma noites, num tempo imemorial e infinitamente distante. Mas a resposta de Homero faz mais que isso, não apenas nega a autoria mas a coloca em movimento, leva e traz, imputa-a em parte àqueles rapsodos, colecionadores, leitores, narradores, tradutores de um texto móvel, em trânsito, circulante. E Rufo acrescenta a seu relato:

Entre os Imortais, por sua vez, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre incansáveis espelhos. Nada pode

acontecer uma única vez, nada é preciosamente precário (BORGES, 2008d, p. 21).

É esse eco do passado que reverbera na memória de Rufo, materializado em palavras estrangeiras, estranhas e que ele não sabe de onde se originam. Essas palavras são as palavras de Homero, e, como o homem que recebe de presente “A memória de Shakespeare” (BORGES, 1999c), Marco Flamínio Rufo é também aquele que se tece junto, é Homero e muitos mais, mas é também o que corre o risco de se perder, de morrer, de não ser ninguém, caso não consiga se estabelecer no tênue limite entre a citação e a repetição:

Quando o fim se aproxima, já não restam imagens da recordação; só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido as que certa vez me representaram com as que foram símbolos do destino de quem me acompanhou por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei ninguém, como Ulisses; em breve serei todos: estarei morto (BORGES, 2008d, p. 24).

É nessa mesma zona de fronteiras que se encontra Hermann Soergel, um estudioso de Shakespeare a quem se oferta um presente que poderia ser aceito ou recusado: “a memória de Shakespeare desde os dias mais pueris e antigos até os do início de abril de 1616” (BORGES, 1999c, p. 446). Essa dádiva coloca em cena, uma vez mais, a questão da propriedade e da autoridade sobre a palavra dita: “Mal teve tempo de explicar-me as singulares condições do presente. O possuidor tem de oferecê-lo em voz alta e o outro, de aceitá-lo. Aquele que o oferece perde-o para sempre” (BORGES, 1999c, p. 446). Dar a palavra ao outro, torná-la pública, trazê-la à tona, é transferi-la para uma zona de apropriação, tornando-a disponível à coleta, à citação.

Mas, também aqui, a complexidade do que é “tecido junto” ressoa. Daniel Thorpe, o doador da memória shakespeariana, assim afirma: “Tenho, ainda, duas memórias. A minha pessoal e a daquele Shakespeare que parcialmente sou. Ou melhor, duas memórias me têm. Há uma zona em que se confundem” (Borges, 1999c, p. 446). Não ocorre aqui uma simples transferência de posse, mas um “leva e traz” que, a cada movimento, se acresce de uma outra voz, de outros sentidos. O Shakespeare colecionado, citado, traduzido, não é mais apenas ele: ele depende do novo contexto em que se articula, da voz daquele que o narra nessa nova posição.



Com Pierre Menard, Borges leva ao extremo essa perspectiva, esticando um fio que a qualquer momento se pode romper nesse jogo entre citação, tradução e coleção. O que interessa a Menard é reescrever o Quixote de Cervantes, palavra por palavra:

Ele não queria compor outro Quixote – o que seria fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (BORGES, 2007m, p. 38).

Nessa obra desejada, Menard é simultaneamente leitor de Cervantes, tradutor do Quixote e autor de um outro Quixote, por mais que este seja coincidente com o texto que lhe serve de mote:

[...] o fragmentário Quixote de Menard é mais sutil que o de Cervantes. Este, de uma forma tosca, opõe as ficções cavaleirescas à pobre realidade provinciana de seu país; Menard escolhe como “realidade” a terra de Carmen durante o século de Lepanto e Lope. [...] O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza). [...] Também é vívido o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard – estrangeiro, afinal – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que maneja com desenfado o espanhol corrente de sua época (BORGES, 2007m, p. 41-43).

Nesse sentido, é interessante tomarmos também como exemplo as *Fábulas italianas* (CALVINO, 1992), projeto de publicação de uma antologia italiana de contos populares com o qual Italo Calvino esteve envolvido por dois anos. Na introdução do livro, Calvino faz uma série de considerações de cunho teórico e metodológico acerca de seu processo de pesquisa e escrita, dentre as quais afirma que esses “contos da boca do povo” (p. 15), em sua “infinita variedade e infinita repetição” (p. 13), são “iguais em todos os lugares” (p. 17), mas ao mesmo tempo a fábula sempre “está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é narrada” (p. 18). Essa perspectiva vai reaparecer em “Furti ad arte” (CALVINO, 2001c), um diálogo travado entre Italo Calvino e o artista plástico Tullio Pericoli em 1980, quando este compôs a mostra “Rubare a Klee”, que girava em torno da obra de Paul Klee. Dentre as muitas questões abordadas,<sup>10</sup> destacamos aqui a relação apresentada

---

<sup>10</sup> A respeito de algumas possíveis leituras desse texto, ver Moreira (2007, 2009b).

entre memória, tradição e criação, em relação ao que Calvino afirma que a ideia de que o artista seja proprietário de qualquer coisa é ultrapassada, pois “se pode dizer que a arte nasce de outra arte, assim como a poesia nasce de outra poesia e isso é sempre verdadeiro, ainda quando alguém acredita simplesmente fazer falar o próprio coração” (CALVINO, 2001c, p. 1803), e reflete sobre o “roubo” partindo de uma concepção de “autor-ladrão” em que afirma que, para produzir qualquer coisa de nova, de sua, o artista deve apropriar-se do já existente no repertório cultural com o qual lida, num processo em que o “roubo” é o próprio instrumento da criação e da novidade.

O roubo, a citação: aquela que “é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me aproprio dela” (COMPAGNON, 2007, p. 37). E nessa perspectiva Calvino discorre sobre seus roubos, sobre os objetos literários que selecionou, sobre a coleção que compôs:

É naqueles anos [os anos 1960] que numa ocasião radiofônica me ponho a contar o Orlando Furioso em prosa, com o meu estilo; nas Cidades Invisíveis refaço o Milione de Marco Polo; depois no Castelo dos destinos cruzados me coloco a recontar Fausto, Parsifal, Hamlet, Macbeth, Rei Lear (CALVINO, 2001c, p. 1806).

Também assim, como uma espécie de roubo que perpetua a palavra a partir do estabelecimento de uma diferença, a tradução apresenta-se nos dois escritores como um processo próximo às práticas colecionistas. Tradutores, traduzidos e pensadores da tradução, Borges e Calvino enxergam a mesma sempre como uma questão relativa ao fazer literário, como bem mais que um processo de transposição idiomática (MOREIRA, 2009a). Borges joga com ela, explorando em seus contos seu caráter de farsa e de simulação, fazendo de seus textos espelhos invertidos de outros textos e construindo narrativas recheadas de tradutores, manuscritos originais e citações, organizando assim sua coleção de leituras, sua biblioteca, traduzindo-as em sua literatura.

É uma tradução, por exemplo, que dá ensejo a “O informe de Brodie”: “Num exemplar do primeiro volume d’As mil e uma noites (Londres, 1840), de Lane, que meu querido amigo Paulino Keins conseguiu para mim, descobrimos o manuscrito que agora vou traduzir para o espanhol” (BORGES, 2008k, p. 85). Numa estrutura similar à de “O imortal”, um breve prólogo apresenta a “tradução” que será feita a seguir, mais uma vez mesclando real e ficção, referências e alusões a outros textos, manuscritos, citações e traduções. A

tradução do manuscrito responde pela maior parte do conto, desdobrando-se numa narrativa que reflete sobre o ato tradutório também ela:

O idioma é complexo. Não se assemelha a nenhum outro dos que eu tenha notícia. Não podemos falar de partes da oração, já que não há orações. Cada palavra monossílaba corresponde a uma ideia geral, que se define pelo contexto ou pelos gestos. A palavra *nrz*, por exemplo, sugere a dispersão ou as manchas; pode significar o céu estrelado, um leopardo, um bando de aves, a varíola, o salpicado, o ato de esparramar ou a fuga que se segue à derrota. *Hrl*, ao contrário, indica o apertado ou o denso; pode significar a tribo, um tronco, uma pedra, um monte de pedras, o fato de empilhá-las, o congresso dos quatro feiticeiros, a união carnal e um bosque. Pronunciada de outra maneira ou com outros gestos, cada palavra pode ter um sentido contrário (BORGES, 2008k, p.91).

O processo de tradução poderia se tornar aqui, ele mesmo, uma epopeia infindável, um jogo de erros. Esse destino se evita apenas por se acreditar na tradução como um processo também de criação de diferenças: a tradução só “é possível porque se pode recriar a obra, tomar o texto como pretexto. Outra forma de tradução, creio que é impossível, sobretudo se pensarmos que dentro de um mesmo idioma a tradução é impossível” (BORGES, 1999h).

Traduzir, como citar, é praticar uma leitura posicionada, é fazer opções, escolhas, selecionar e atribuir valores. Traduzir é ler, ou, como dirá Italo Calvino, “o verdadeiro modo de ler um texto” (CALVINO, 2002c): é esse o título de um de seus ensaios no qual a temática da tradução é abordada. Ao aproximar tradução e leitura, o escritor faz um movimento mais amplo, que simultaneamente as desloca de seus lugares comuns para então avizinhá-las, confundi-las, misturá-las, a tradução, a leitura e a crítica. De acordo com Calvino, o processo de traduzir um texto exige uma doação, solicita que você se debruce sobre ele, procurando colher, por vezes palavra a palavra, as melhores alternativas, realizando as escolhas mais produtivas, selecionando as opções mais adequadas. Esse processo de doação, de investimento amoroso – no que é comum à coleção e a todos os movimentos do colecionador a ela referentes – demanda uma leitura profunda, a inserção no texto, exige que se o assalte e desloque para outro contexto, outra cultura, outra língua. Ler para traduzir requer uma interpretação ressignificante e transbordante, a recriação em outra linguagem. Mas esse texto-leitura-tradução em movimento ainda vai “mais além”,

englobando não só o ato tradutório, mas considerando também a leitura de traduções como instrumental e método crítico e analítico.

E é essa tradução que aparece, colecionada com outras peças literárias, teóricas, romanescas, na tessitura complexa de *Se um viajante numa noite de inverno*. Aí, tecidos juntos, os fragmentos de uma coleção de leituras e pensamentos se congregam como estrelas numa nebulosa: pequenos objetos esparsos, acumulados ao longo de toda uma vida dedicada à palavra, são organizados nessa nova trama textual que reflete sobre autoria, leitura, bibliotecas, editoras, originais, cópias, falsificações, citações, traduções... Mas, para que todo esse manancial de fragmentos passe a compor realmente um tecido complexo, significativo, ele precisa ser organizado, ordenado, classificado.

### 2.3 Marco Polo, a enciclopédia chinesa, a ordem e a classificação

*Registrei as arbitrariedades de Wilkins, do desconhecido (ou apócrifo) enciclopedista chinês e do Instituto Bibliográfico de Bruxelas; sabidamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. [...]*  
*A impossibilidade de penetrar no esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, embora nos conste que estes são provisórios.*

Jorge Luis Borges

Pronta a coleção, selecionados os objetos, resta organizá-la e classificá-la, conferir-lhe um significado, ainda que, como aponta Borges, qualquer tipo de classificação que se proponha seja necessariamente arbitrária e provisória, assim como os sentidos que dela podem decorrer. A reflexão borgiana, apresentada em “O idioma analítico de John Wilkins” (BORGES, 2007i), permite a aproximação a um aspecto das coleções que é inerente ao seu processo de formação: sua necessidade de ordenação.

Ao iniciar o texto “Desempacotando minha biblioteca”, Walter Benjamin aponta para um momento anterior ao da organização da coleção de livros, no qual “o suave tédio da ordem ainda não os envolve” (BENJAMIN, 2000, p. 227), e continua sua argumentação indicando a relação entre coleção e ordem:

Pois o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode aparecer como se fosse ordem? [...] Nesse domínio, toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do

precipício. [...] Na prática, se há uma contrapartida da desordem de uma biblioteca, seria a ordenação de seu catálogo. Assim, a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem (BENJAMIN, 2000, p. 228).

Nessa perspectiva, os processos de ordenação seriam essenciais ao próprio ato de colecionar. Afinal, como aponta Georges Perec em seu *Penser/Classer*, “uma biblioteca que não se ordena se desordena” (PEREC, 2001, p. 31). O colecionador, ao selecionar os objetos e retirá-los de seu contexto original para incluí-los no novo conjunto significativo que é a coleção necessita construir para estes uma estrutura de acomodação, a qual é marcada, normalmente, pelo critério da semelhança:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção (BENJAMIN, 2007a, p. 239).

É interessante, para dar continuidade e aprofundar essa linha de pensamento, que retomemos o já conhecido prefácio de Michel Foucault ao livro *As palavras e as coisas*, o qual deriva, conforme o autor, justamente do texto de Borges de onde foi retirada a epígrafe que abre este tópico. Foucault inicia seu texto citando a enciclopédia chinesa de Borges e afirmando que o desconforto que ela provoca advém exatamente de sua ordenação, levando-nos a refletir sobre os modos possíveis para que esse novo conjunto de objetos que se forma – a coleção – seja reconhecível como um agrupamento coeso. Para isso, conforme o raciocínio foucaultiano, é fundamental a construção de uma ordem baseada no Mesmo, na semelhança, que é o que possibilita a identidade do conjunto.

Talvez mais que os outros exemplos apresentados pelo escritor argentino – ainda que o idioma proposto por John Wilkins e a classificação do Instituto Bibliográfico de Bruxelas sejam igualmente arbitrários e conjecturais –, a enciclopédia chinesa realmente inquieta, e essa inquietude se amplifica pela importância que adquire no referido livro de Foucault e pelas reflexões nele propostas. Assim Borges apresenta a enciclopédia:

Essas ambiguidades, redundâncias e deficiências [relativas ao idioma de Wilkins] lembram as que o dr. Franz Kuhn atribui a certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório celestial de conhecimentos benévolos*. Em suas remotas páginas está escrito que os animais se dividem em a) pertencentes ao Imperador, b) embalsamados, c) amestrados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cachorros soltos, h) incluídos nesta classificação, i) que se agitam feito loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar o jarrao, n) que de longe parecem moscas (BORGES, 2007i, p. 124).

Conforme Foucault, esse conjunto de animais e a forma de sua organização nos indicam uma situação de “impossibilidade do pensamento”, ou como ele mesmo ressalta, do “nosso pensamento”, aquele “que tem nossa idade e nossa geografia” (FOUCAULT, 2002, p. IX), exatamente porque desestabiliza qualquer possibilidade de semelhança com as ordenações e taxonomias que nos regem, colocando em questão a relação que estabelecemos entre o Mesmo e o Outro, fazendo ressaltar o diferimento. É justamente esse o motivo da inquietação, do incômodo, do riso perturbador que essa enciclopédia provoca:

Não são os animais “fabulosos” que são impossíveis, pois que são designados como tais, mas a estreita distância segundo a qual são justapostos aos cães em liberdade ou àqueles que de longe parecem moscas. O que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias (FOUCAULT, 2002, p. X).

O que falta à enciclopédia chinesa borgiana é, pois, um critério de ordenação que se baseie na semelhança e que assim permita que estabeleçamos essa coleção como um agrupamento identitário, no qual os elementos se aproximam entre si e se avizinham também de nós mesmos, seus observadores. E Foucault continua, afirmando que o único espaço possível para que ocorra esse deslocamento da prática taxonômica, para que essa diversidade de seres possa se encontrar e aproximar, é o “não-lugar da linguagem”:

A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se. Os animais “i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo” – onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? (FOUCAULT, 2002, p. XI).

Esse desvio classificatório, essa “contravenção” borgiana, digamos assim, possível apenas no espaço da linguagem, é uma das muitas maneiras em que ocorre o que Maria Esther Maciel vai chamar, em seu *As ironias da ordem*, de “uso crítico-criativo dos sistemas de classificação do mundo e do conhecimento” (MACIEL, 2009, p. 11). Retomando a obra de cineastas, artistas plásticos e escritores contemporâneos – dentre os quais Jorge Luis Borges e Italo Calvino –, a autora investiga ao longo dos diversos ensaios que compõem seu livro o funcionamento dessas subversões como irônicas estratégias para revelar “a insuficiência e a arbitrariedade dos sistemas de organização legitimados pela racionalidade ocidental” (MACIEL, 2009, p. 11).

Ao apresentar a enciclopédia chinesa Borges fere, assim, o princípio da semelhança como ordenador da coleção, efetivando um duplo movimento: por um lado, faz da mesma um agrupamento deslocado e estranho; por outro, evidencia o caráter arbitrário de qualquer classificação. Sua opção narrativa torna evidente, assim, que a coleção é criada como tal, que seu aspecto de unidade e a nova forma de organização que dá aos objetos que engloba são uma ficção, que “o ponto de vista do homem é o único princípio a partir do qual a classificação se pode estabelecer” (POMBO, 1998). Qualquer ordenação pode ser criada, não existe uma ordem que não parta de um processo de classificação exterior, o que torna necessário que se pense a coleção a partir de um olhar crítico, de uma perspectiva arqueológica, atentando para seu teor político:

Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana. *Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural* (BENJAMIN, 2007a, p. 241, grifo meu).

Para tomarmos a coleção e, com ela, o arquivo e a biblioteca como figuras epistemológicas, precisa-se estar consciente, assim, de seu caráter construído, e atentar para as possibilidades de reflexão que podem ser trazidas pela sua não naturalização. Nosso pensamento, conforme aponta Georges Vignaux (2000), opera por categorizações, as quais são fundamentais ao desenvolvimento da linguagem e às práticas da memória. E as categorizações funcionam, como já havia afirmado Foucault, a partir de aproximações e distanciamentos, respectivamente provocados pelas semelhanças e pelas diferenças. Esse

jogo entre o Mesmo e o Outro, no entanto, pode ser extremamente perigoso se tomado como natural, levando a situações de exclusão e a “estes racismos vulgares que não são mais do que o medo do Outro, do Desconhecido” (VIGNAUX, 2000, p. 23) – situação narrativamente abordada, por exemplo, pelo conto “Montezuma”, de Calvino, do qual tratamos no tópico anterior.<sup>11</sup>

Daí a importância política de um movimento que desnude a classificação, que torne transparente sua construção, que evidencie que “estes recortes têm uma história tão filosófica quanto científica” (VIGNAUX, 2000, p. 23), que são constituídos a partir de um pensamento com idade e geografia delimitadas. Assim, ainda que classificar seja um fenômeno de grande amplitude, fundamental tanto aos procedimentos científicos quanto às práticas cotidianas, as diversas categorias que podem ser criadas pelo ser humano para levar a cabo uma classificação precisam ser vistas justamente dessa maneira, como criações humanas arbitrárias e conjecturais.

Basta observar, por exemplo, a breve história da classificação científica da natureza, conforme traçada por Vignaux (2000), Foucault (2002) ou Fernando Gil (2000) para perceber o que ela traz de variabilidade ao longo do tempo. Ou os irônicos comentários de Georges Perec, que ao escrever seu *Penser/Classer* através de algumas “notas” e “considerações” já desarticula o padrão corrente das classificações dos gêneros textuais:

Meu problema com as classificações é que não são duradouras; assim que ponho ordem, a dita ordem caduca.

Como todo mundo, suponho, tenho às vezes um frenesi da ordenação; a abundância de coisas para ordenar, a quase impossibilidade de distribuí-las segundo critérios verdadeiramente satisfatórios, fazem que às vezes não termine nunca, que me conforme com ordenações provisórias e precárias, apenas mais eficazes que a anarquia inicial.

O resultado de tudo isso desemboca em categorias realmente estranhas, por exemplo, uma pasta cheia de papéis variados com a inscrição “PARA CLASSIFICAR”; ou bem uma gaveta etiquetada “URGENTE 1” que não contém nada (na gaveta “URGENTE 2” há umas velhas fotografias, na gaveta “URGENTE 3”, cadernos novos).

Em síntese, eu mesmo as conserto (PEREC, 2001, p. 116-117).

---

<sup>11</sup> A questão da classificação do Outro e do contato que com ele se estabelece, conforme pode ser percebida nas literaturas de Jorge Luis Borges e Italo Calvino, será ainda retomada no Capítulo 3, sob o viés das heterotopias.



Ou, ainda, para nos aproximarmos mais de nosso objeto específico de reflexão, as observações de Alberto Manguel no que diz respeito à organização de sua primeira biblioteca particular, ainda na infância, em *A biblioteca à noite*. Ele inicia dizendo das inúmeras variações na arrumação daquela que ele chamava de “pequena Alexandria”: num primeiro momento, organizava os livros por tamanho, para logo em seguida, “quando essa ordem deixava de [o] satisfazer”, passar a novas categorizações – por assunto, por língua, por cor, pelo tempo de manuseio, pelo grau de afeição... A breve apresentação dessas muitas maneiras possíveis de ordenação de seus livros é seguida da reflexão sobre o caráter aberto de qualquer classificação:

Como então aprendi, ainda que só conseguisse articulá-lo mais tarde, ordem gera ordem. Tão logo é criada, uma categoria sugere ou impõe outras, de tal forma que nenhum método de catalogação, em estantes ou folhas de papel, é fechado em si mesmo. Se me decido por um número de temas, cada um deles exigirá uma classificação dentro da classificação. A certa altura da ordenação, por cansaço, tédio ou frustração, porei fim à progressão geométrica. Mas a possibilidade de seguir em frente está sempre ali. Não há categorias definitivas numa biblioteca (MANGUEL, 2006, p. 41-42).

Classificar é, então, conforme indica Olga Pombo, “escolher uma entre outras classificações logicamente possíveis procurando encontrar, para a escolha feita, um conjunto de razões suficientes” (POMBO, 1998). Mas e se o objetivo da classificação for outro? Não o de justificar seus critérios, mas sim o de explicitar sua constituição humana, sua arbitrariedade, aquilo “que resiste às leis da taxonomia, ou seja, a diferença” (MACIEL, 2009, p. 15)? Borges e Calvino valem-se, em muitos momentos, de distintas escolhas narrativas para ordenar o mundo que apresentam em seus textos, para dar aos inúmeros fragmentos colecionados em suas escritas um sentido decorrente do conjunto em que irão se inserir. Essas estratégias narrativas, no entanto, contribuem para desnaturalizar as classificações, tornando mais visível seu caráter de ficção e não procurando escamoteá-lo sob a figura da semelhança e sob o jugo do Mesmo. Se a classificação, normalmente, “mais não faz do que quebrar, violenta e arbitrariamente, a cadeia de imperceptíveis nuances que liga os seres entre si” (POMBO, 1998), nos dois escritores ela aparece como um modo de evidenciar o quanto classificar é um ato “arbitrário” e “conjectural” e, portanto, nunca “definitivo” ou “natural”.

Optamos por destacar duas estratégias distintas de que se valem Jorge Luis Borges e Italo Calvino, que nos parecem as mais significativas para refletir sobre a questão da necessidade de ordenação e de classificação, num movimento que, ao mesmo tempo, os aproxima e os afasta: se ambos exploram a classificação crítica e criativamente, desnudando seu caráter arbitrário, fazem-no por meio de artifícios diferenciados, seguem caminhos diversos, exploram díspares potencialidades da escrita. Em Borges, relevaremos as enumerações e as listas, práticas seriais de peso em sua obra e desdobradas em diversos de seus textos; em Calvino, ressaltaremos o exercício do sumário, também muito valorizado e explorado por ele como percurso para a organização estrutural de sua obra.<sup>12</sup>

Como ressalta Silvia Molloy (1999), a utilização das enumerações e das listas perpassa muitos dos textos de Borges, sendo um dos formatos pelos quais a série, um dos aspectos centrais da poética borgiana, nela se apresenta. No primeiro tópico deste capítulo citamos alguns excertos de “O Aleph”, “A biblioteca de Babel” e “La biblioteca total” que se constituem num exemplo destas enumerações, as quais ultrapassam os limites da ficção e conformam-se como estratégia do pensamento também em textos de caráter mais reflexivo: é a uma enumeração que o escritor argentino recorre quando, no prólogo a *Elogio da sombra*, passa a discorrer sobre o que (não) seria sua “estética”. Nesse breve fragmento, Borges já abre sua lista ao infundável, questão que aprofundaremos adiante, indicando juntamente a uma série de preceitos para sua escrita, de “certas astúcias”, sua negação, conforme destacamos a seguir:

Não possuo uma estética. O tempo me ensinou certas astúcias: evitar os sinônimos, que têm a desvantagem de sugerir diferenças imaginárias; evitar hispanismos, argentinismos, arcaísmos e neologismos; preferir as palavras habituais às palavras assombrosas; intercalar num relato traços circunstanciais, exigidos agora pelo leitor; simular pequenas incertezas, pois, se a realidade é precisa, a memória não o é; narrar os fatos (isto aprendi em Kipling e nas sagas da Islândia) como se não os entendesse totalmente; *lembrar que as normas anteriores não são obrigações e que o tempo se encarregará de aboli-las* (BORGES, 2009c, p. 21, grifo meu).

---

<sup>12</sup> Essa opção não implica que estes sejam os únicos procedimentos utilizados pelos escritores, nem que cada um deles não se valha da estratégia que aqui aprofundaremos no outro: Calvino, por exemplo, recorre bastante às enumerações, como em *O barão nas árvores* ou *Se um viajante numa noite de inverno*, assim como não se pode desconsiderar o caráter de organização da obra que pode ser atribuído à *Antologia pessoal* de Borges. Nossa opção, ela também arbitraria e conjectural, prioriza elementos que nos parecem, em relação à abordagem proposta, os mais significativos na obra dos dois escritores.

De acordo com Jack Goody (1988), as listas encontram-se intrinsecamente ligadas à linguagem e, especificamente, à escrita, representando inclusive uma mudança nos “modos de pensamento” do ser humano: a lista é a forma mais comum encontrada nos documentos relativos às fases iniciais das culturas escritas, e possibilita um tipo de organização de difícil apreensão na linguagem oral. Recorrendo à polissemia da palavra “lista”, Goody apresenta um de seus possíveis sentidos como estreitamente relacionado com a ideia de limite, da qual deriva o significado com que o autor a toma, e que é também o que nos interessa – a lista como um rol, uma série de palavras, um esquema organizado do mundo, por ele assim descrito:

A lista baseia-se na *descontinuidade*, e não na continuidade; pressupõe uma certa *localização física*, podendo ser lida em diferentes direcções: lateral e verticalmente, de cima para baixo ou da esquerda para a direita; e apresenta ainda um começo bem definido e um fim preciso, ou seja, apresenta um *limite*, ou uma orla, como uma peça de vestuário. Mais importante, a lista facilita a *ordenação* das diferentes rubricas pelo número, pelo som inicial, pela categoria, etc. E a existência de limites, externos e internos, cria uma *maior visibilidade das categorias*, ao mesmo tempo que as torna mais abstractas (GOODY, 1988, p. 94, grifos meus).

Umberto Eco, por seu turno, toma a lista como objeto de análise em *A vertigem das listas* (2010), obra na qual traça um panorama das diversas formas de utilização das listas ao longo do tempo, com destaque para suas aparições na literatura e nas artes plásticas. Nesse livro, Eco propõe uma distinção entre as listas práticas e as listas poéticas, aproximando as últimas justamente daquilo que não tem limites, que pode se propagar indefinidamente, que é vertiginoso e pode ser, inclusive, incongruente:

O infinito da estética é um sentimento que resulta da finita e perfeita completeza da coisa que se admira, enquanto a outra forma de representação de que falamos sugere o infinito quase *fisicamente*, pois ele de fato *não acaba*, não se conclui numa forma. Chamaremos esta modalidade representativa de *lista, elenco, ou catálogo* (ECO, 2010, p. 17).

Na poesia de Jorge Luis Borges, as listas e as enumerações adquirem relevo e tomam formas variadas, por vezes próximas à retratação das necessidades práticas de ordenação, por vezes dando vazão explicitamente a seus contornos poéticos. Em ambas as situações, entretanto, as listas borgianas caminham mais rumo ao infinito que ao limite,

abrindo espaço para uma multiplicação de si mesmas. É o caso, por exemplo, do poema “Buenos Aires” (BORGES, 2009c, p. 64-66), no qual se traça uma lista conceitual, na qual a cada enumeração se apresenta uma possível definição da cidade, tão arbitrária que poderia ser substituída por qualquer outra, tão pessoal que poderia desdobrar-se em múltiplas:

O que será Buenos Aires?  
 É a praça de Maio à qual voltaram, depois de guerrear no continente,  
 homens cansados e felizes.  
 É o dédalo crescente de luzes que divisamos do avião e sob o qual estão a  
 soteia, a calçada, o último pátio, as coisas quietas.  
 É o paredão da Recoleta contra o qual morreu, executado, um de meus  
 antepassados.  
 É uma grande árvore da rua Junín que, sem saber, depara-nos sombra e  
 frescor.  
 É uma rua longa de casas baixas, que perde e transfigura o poente  
 (BORGES, 2009c, p. 64)

A enumeração continua, a cada vez indicando aspectos mais pessoais da relação com a cidade – “É a mão de Norah, traçando o rosto de uma amiga que é também o de um anjo”, “É o último espelho que repetiu o rosto de meu pai” – até que, por fim, é o próprio caráter pessoal dessa lista que se torna objeto de reflexão: “Não quero prosseguir; estas coisas são excessivamente individuais, são excessivamente o que são, para serem também Buenos Aires”.

Entretanto, logo em seguida, o escritor lança uma nova enumeração, espécie de antítese da primeira, que assim amplia ainda mais sua perspectiva de desdobramento ao infinito. Buenos Aires é tudo aquilo que se indica, e que poderia se continuar indefinidamente a indicar, mas é também tudo que se opõe ao indicado:

Buenos Aires é a outra rua, a que nunca pisei, é o centro secreto das quadras, os pátios últimos, é o que as fachadas ocultam, é meu inimigo, *se ele existir*, é a pessoa a quem meus versos desagradam (também me desagradam), é a modesta livraria em que talvez tenhamos entrado *e que esquecemos*, é essa rajada de milonga assoviada *que não reconhecemos* e que nos toca, *é o que se perdeu e o que será*, é o ulterior, o alheio, o lateral, o bairro que não é teu nem meu, *o que ignoramos* e amamos (BORGES, 2009c, p. 66, grifos meus).

Como havíamos chamado a atenção em relação à descrição do Aleph, a definição de Buenos Aires que aqui se apresenta comporta passado, presente e futuro; abre-se ao que

sequer se sabe se existe; abrange o que se desconhece e o que ficou apagado na memória; desdobra-se do que há de mais próximo e particular ao que há de mais distante e impessoal. Com isso, a arbitrariedade desse rol de definições fica patente, assim como se torna claro o quanto é arbitrária qualquer tentativa de classificação. Se a lista aqui é descontínua, ela no entanto impede qualquer clareza de categorizações, qualquer vislumbre de limites que não sejam os determinados, também arbitrariamente, por aquele que a está elaborando. E, ainda assim, mesmo chegando ao seu final, a sensação de infinitude predomina, pois sabemos que poderíamos continuar a desenvolver esse catálogo de definições pela eternidade e um dia afora...

O infinito, sombra das coleções, retorna assim no exercício poético da enumeração, e por vezes torna-se ele próprio objeto de reflexão. Assim discorre Borges em “O palácio”:

O palácio não é infinito.

Os muros, os aterros, os jardins, os labirintos, as grades, as varandas, os parapeitos, as portas, as galerias, os pátios circulares ou retangulares, os claustros, as encruzilhadas, os algibes, as antecâmaras, as câmaras, as alcovas, as bibliotecas, os desvãos, os cárceres, as celas sem saída e os hipogeus não são menos numerosos que os grãos de areia do Ganges, mas seu número tem um fim (BORGES, 2009d, p. 144).

O palácio não é infinito. Mas engloba no rol que o compõe a infinitude dos labirintos, das bibliotecas, dos grãos de areia. “A ninguém é dado percorrer mais que uma parte infinitesimal do palácio”, ele continua. Não, o palácio não é infinito. Mas ninguém o conhece por inteiro. Se a enumeração que aqui se apresenta é uma, supõe-se que as listas elaboradas por novos visitantes do palácio desvendarão outras passagens, outros cômodos, outras saídas. E também diferentes labirintos, bibliotecas, grãos de areia. O palácio multiplica-se, reverbera, expande-se em direção a um fim que não pode nunca ser encontrado, nem ao menos vislumbrado. A lista provoca esse efeito, alude àquilo que não se pode dizer por completo – sejam objetos, indivíduos, lugares... –, como o exemplo de uma enumeração que se poderia desenvolver ao infinito:

Frente a alguma coisa imensa ou desconhecida, sobre a qual ainda não se sabe o suficiente ou não se saberá jamais, o autor nos diz que não é capaz de dizer e, diante disso, propõe um elenco abundante como amostra, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o resto (ECO, 2010, p. 49).

Borges – e, como ele, muitos outros escritores – vale-se da lista, pois, como um recurso ficcional, como uma estratégia narrativa e reflexiva que diz tanto das possibilidades quanto das impossibilidades de, por meio da linguagem, se referir ao mundo que nos cerca e atribuir a ele qualquer tipo de arranjo: “a lista se transforma num modo de remisturar o mundo, [...] para fazer brotar novas relações entre coisas distantes ou, em qualquer caso, para colocar um talvez sobre aquelas já aceitas pelo senso comum” (ECO, 2010, p. 327). É interessante, nesse sentido, observar como ele conduz o poema “Inventário”:

É preciso escorar uma escada para subir. Falta-lhe um degrau.  
 O que podemos procurar no sótão  
 Senão o que amontoa a desordem?  
 Há cheiro de umidade.  
 [...]  
 Há umas ferramentas inúteis.  
 Ali está a cadeira de rodas do morto.  
 Há um pé de lâmpada.  
 Há uma rede paraguia com borlas, desfiada.  
 [...]  
 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? (BORGES, 2009e, p. 169-170)

Se o inventário, como coloca Maria Esther Maciel ao refletir sobre a obra poética de Carlos Drummond de Andrade, tem por princípio relacionar, descrever ou enumerar bens, objetos e mercadorias, mas pode também ser obliquamente aproximado da invenção, o inventário borgiano aqui desenhado inventaria o que não é passível de arquivamento, aquilo que está destinado a ser esquecido, apagado, desconsiderado. Ele amontoa os restos, aquilo que não se pode ordenar, categorizar, classificar: é um inventário da desordem, de “peças desaparecidas”, da poeira, da umidade, do passado. Assim, Borges acaba por “reinventar ironicamente os dispositivos institucionalizados de classificação” (MACIEL, 2009, p. 70), complexificando e subvertendo a lista por meio de sua utilização poética.

É sob essa mesma perspectiva que podemos pensar o procedimento borgiano relativo à lista que conforma a “sua” enciclopédia chinesa, na qual o efeito da enumeração amplia-se pela utilização, em seu próprio escopo, de outras três estratégias: a ordem alfabética (que aproxima-nos das ideias de hierarquia e sequencialidade); a inclusão da própria enumeração como um dos itens que a compõem (e aqui retomamos o efeito de *mise*

*en abyme* do qual falamos anteriormente); e a aparição do “et cetera” em meio aos tópicos da enciclopédia (aspecto que abre as portas para se refletir sobre os resíduos da classificação).

Tendo como ponto de partida a ordem alfabética, Borges apresenta num mesmo movimento um texto que enumera, hierarquiza e subverte a hierarquia indicada: na enciclopédia chinesa, o alfabeto não só prioriza como lança sobre os itens listados uma ideia de continuidade e de direcionamento da leitura, ainda que de forma irônica e enviesada: os outros artifícios utilizados (o conjunto contido no próprio conjunto e o infinito que se delineia no *et cetera* que comparece no meio da lista) atuam no sentido de contradizer qualquer possibilidade de ordem.

É com essa mesma perspectiva irônica que Georges Perec organiza o artigo “Pensar/classificar”, que integra seu livro homônimo: as várias seções, identificadas pelas letras do alfabeto, seguem entretanto uma ordem aleatória: “D”, “A”, “N”... Além disso, o próprio alfabeto ali comparece, na seção “T”, como tema sobre o qual se discorre:

Várias vezes me perguntei que lógica havia presidido a distribuição das seis vogais e das vinte e cinco consoantes em nosso alfabeto: por que primeiro a A, e logo a B, e logo a C, etc.?

A impossibilidade evidente de uma resposta tem, em princípio, algo de tranquilizador: a ordem alfabética é arbitrária, inexpressiva, e portanto neutra: objetivamente a A não vale mais que a B, o abecê não é um sinal de excelência, mas apenas de começo (o abecê do ofício).

Porém basta que haja uma ordem para que o lugar dos elementos na série assumam insidiosamente, tarde ou cedo, e pouco ou muito, um coeficiente qualitativo [...] (PEREC, 2001, p. 114).

Se Foucault afirma que o que torna impossível a enciclopédia chinesa de Borges é justamente a “série alfabética” que faz com que todos os animais ali apresentados, em lugar de aparecerem como desconexos ou descontínuos, mostrem-se ligados uns aos outros, Perec vai transportar o estranhamento por ela causado para o lugar ocupado, nesta série alfabética, pelo “et cetera” – “Este ‘et cetera’ não tem nada de surpreendente em si mesmo; somente chama a atenção por seu lugar na lista” (PEREC, 2001, p. 117) –, enquanto Umberto Eco irá afirmar que “o que torna a lista verdadeiramente inquietante é que ela compreende elementos já classificados entre os elementos a serem classificados” (ECO, 2010, p. 395). Como se pode perceber, não é sem motivos que Eco vai considerar a classificação presente nessa lista borgiana como o ponto máximo da desestabilização da lógica classificatória.

O efeito de *mise en abyme* que provoca, por exemplo, é assinalado por Emir Monegal no que diz respeito à própria constituição da enciclopédia chinesa, associada à leitura dela feita por Foucault, e remete a outra estratégia narrativa comum a Borges, a das atribuições (sejam elas verdadeiras ou não):

É preciso observar primeiro que Foucault talvez devesse ter indicado, com mais precisão, que o texto que ele atribui a Borges é atribuído por Borges [...] ao Dr. Franz Kuhn que, por sua vez, o atribui a certa enciclopédia chinesa que se intitula *Empório celestial de conhecimentos benévolos*. Encontramos aqui o recurso, tipicamente borgiano, da *mise en abyme*: a perspectiva infinita de textos que remetem a textos que remetem a textos (MONEGAL, 1980, p. 42).

Beatriz Sarlo também irá indicar a estrutura da *mise en abyme*, utilizada em inúmeros textos do escritor argentino, como uma das mais cruciais na obra de Borges, pois ela “induz a aceitar a existência de um infinito espacial encerrado num espaço de representação não-infinito” (SARLO, 2008, p. 107). Em concordância com o posicionamento de Sarlo, no primeiro tópico deste capítulo observamos como a *mise en abyme* é utilizada por Borges para marcar a ideia de infinitude, o que também se pode postular na enciclopédia chinesa. Mas, nesta, parece-nos que, mais que indicar o problema do infinito, a *mise en abyme* aponta para a ruína dos processos classificatórios. Recorrendo a um problema clássico da lógica matemática (FUX, 2011; ECO, 2010), esse pequeno trecho abre um paradoxo que põe por terra a taxonomia que tenta apresentar: ao apontar como conteúdo de uma classe todo um subconjunto de classes no qual a classe em questão está englobada, além de se abrir espaço para que essa lista multiplique-se à exaustão, torna-se nulo qualquer objetivo classificatório que ela possa apresentar.

E, em sua incongruência classificatória, o “et cetera” deslocado de sua posição rotineira não deixa de fazer sentido. Ele é a categoria que engloba o resíduo, que incorpora a diferença, que aceita aquilo que de alguma maneira resiste, persiste, incomoda a classificação: o “inclassificável”. Este é, aliás, um dos temas que perpassa as ironias da ordem investigadas por Maciel, que a ele assim se refere:

Segundo os dicionários, a palavra inclassificável significa o que não pode ser inserido dentro de uma classe ou categoria, o que não pode ser definido nem qualificado com precisão. Guarda, por isso, uma afinidade intrínseca com a palavra grega *atopos*, que, além de apontar para aquilo ou aquele



que não se fixa em um lugar ou em um discurso, caracteriza também o que é estranho, extraordinário, inoportuno (MACIEL, 2009, p. 14).

Abrir espaço, assim, nessa lista taxonômica, para que ela abrigue tudo aquilo que restaria, tudo o que é diverso, que não se encaixa, é mais uma irônica forma de arruinar a pretensão classificatória, de demonstrar suas falhas e lapsos. Por mais que se queira ordenar o mundo, sempre há algo que sobra, continuamente persiste uma peça “desparceirada”, sucessivamente surgem ornitorrincos<sup>13</sup> que desestabilizam princípios classificadores tidos como “naturais” e “absolutos”. Como aponta Reinaldo Marques:

Tais restos, menos que uma sobra a ser resgatada pela memória, apontam para um hiato, uma ruptura e descontinuidade na lógica e nos procedimentos do arquivo, pondo em xeque os seus saberes. Instauram uma anomia no arquivo, uma desordem. Estancam o fluxo dos procedimentos e técnicas classificatórios, dos inventários, problematizando as descrições, as designações. Constituem-se em potência crítica do arquivo, evidenciando a não coincidência entre os fatos literários, os documentos e materiais do arquivo, e as interpretações que se fazem deles (MARQUES, 2011, p. 199).

Trilhando outros caminhos, Italo Calvino também constrói artifícios que desnudam os processos de ordenamento e as classificações. Ao propor para alguns de seus livros uma estrutura de organização baseada na categorização dos textos, ele perfaz um movimento que, ao mesmo tempo em que cria um arcabouço ordenatório, evidencia o quanto essa estrutura é pessoal e transitória. Essa “astúcia” do sumário pode ser aproximada do vínculo calviniano com as práticas preconizadas pelo grupo Oulipo, as quais aliam o rigor matemático, a variabilidade da combinatória e a potência da imaginação, sempre evidenciando o quanto é humano e laborioso o processo da escrita.

Tomemos como exemplo a ordenação aplicada por Calvino a *Se um viajante numa noite de inverno*, livro publicado em 1979 e que teve uma grande repercussão, tanto entre a crítica quanto entre os leitores não especializados. Assim apresenta-se o sumário do livro de Calvino:<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Faz-se, aqui, uma breve menção ao problema classificatório das ciências naturais derivado da descoberta do ornitorrinco, o qual é abordado por Umberto Eco em *Kant e o ornitorrinco* (1998).

<sup>14</sup> Indicamos, aqui, a forma do sumário na tradução brasileira do livro, uma vez que a mesma mantém a estrutura do original. O mesmo procedimento será adotado em relação aos demais sumários apresentados.

Capítulo 1,	11
Se um viajante numa noite de inverno,	18
Capítulo 2,	32
Fora do povoado de Malbork,	41
Capítulo 3,	48
Debruçando-se na borda da costa escarpada,	60
Capítulo 4,	74
Sem temer o vento e a vertigem,	82
Capítulo 5,	95
Olha para baixo onde a sombra se adensa,	107
Capítulo 6,	119
Numa rede de linhas que se entrelaçam,	136
Capítulo 7,	144
Numa rede de linhas que se entrecruzam,	165
Capítulo 8,	173
No tapete de folhas iluminadas pela lua,	203
Capítulo 9,	214
Ao redor de uma cova vazia,	225
Capítulo 10,	238
Que história espera seu fim lá embaixo?,	248
Capítulo 11,	256
Capítulo 12,	263

A partir do próprio sumário, já se percebe uma forma de ordenação e classificação do texto que ali se apresenta: tem-se uma série de capítulos não nomeados – mas numerados sequencialmente – entre os quais se intercala uma série de títulos específicos. A aparente simetria da distribuição é quebrada pela inclusão dos dois últimos capítulos, aos quais não se segue nenhum texto nomeado. Do sumário, apreendem-se lacunas: não se sabe ao certo o que são esses textos nomeados. Eles constituem capítulos específicos? Mas, se sim, por que não interrompem a numeração dos capítulos sequenciais? Ou eles fazem parte do capítulo que seguem? Ou do capítulo que antecedem? Mas e os dois últimos capítulos, como se encaixam nessa história? Esses capítulos nomeados podem ser também fragmentos esparsos, desconectados da trama dos capítulos numerados? A estrutura está dada, mas a classificação que apresenta é falha: o sumário não é capaz de explicar todo aquele conjunto de textos e palavras, é insuficiente para envolver o romance, deixa escapar algo – o “et cetera”, talvez? É preciso, pois, aventurar-se na aventura do Leitor, e na aventura da leitura, para preencher os espaços vazios desse mapa que não apresenta tracejados todos os seus possíveis trajetos.

Mas, se a leitura ajuda a esclarecer muitas das questões colocadas, faz surgir uma série de outras dúvidas e instiga o pensamento a criar novas estruturas, categorizações

diversas que levam a diferentes formas de percorrer aquela rede narrativa. O *Viajante*, que como vimos no primeiro capítulo desta tese, apresenta a aventura do Leitor em busca de um livro determinado, tem sua trama tecida com fios muito peculiares. Aos capítulos numerados corresponde uma espécie de “moldura” narrativa,<sup>15</sup> ou seja, é neles que transcorrem os percalços e as felicidades do processo de leitura, são eles que efetivamente “contam a história” em questão. Já os dez capítulos nomeados correspondem aos dez princípios de romances que o Leitor encontra nesse percurso. Nessa estrutura, algumas fendas abrem-se e tanto deixam antever as falhas da ordem – os princípios de romance não são assim tão “independentes” da trama, articulando-se e sendo muitas vezes retomados na moldura narrativa dos capítulos numerados – quanto indicam percursos de leitura diferenciados daquele ali preconizado – que livro resulta da leitura apenas dos capítulos numerados? Os inícios de romance, lidos independentemente, comporiam um livro de contos? Ou acabariam por conjugar-se numa narrativa coesa?

Não adentraremos, aqui, nas artimanhas dessa trama, pois o que nos interessa destacar é apenas como, ao estruturar esse texto por meio da atribuição de categorias e da composição do sumário, Calvino ao mesmo tempo ordena e desordena o universo textual que ali comparece. O sumário indica tanto os caminhos da ordem quanto a impossibilidade de sua efetivação sobre o diverso e heteróclito material que compõe o livro, assim como explicita que a potência criativa, ainda que se valha dos processos classificatórios, os ultrapassa e questiona, tornando visível aquilo que não se enquadra como o Mesmo e apresenta-se como inclassificável.

Parece-nos interessante acrescentar a esta reflexão um comentário sobre o processo de gênese da obra e sobre dois textos-diagramas elaborados por Calvino, posteriormente à publicação do livro, como uma espécie de comentário crítico e explicativo da estrutura adotada para o mesmo. Nas notas acerca de *Se um viajante* publicadas por Bruno Falchetto (2004) nas obras completas do autor, o pesquisador afirma a gestação

---

<sup>15</sup> A questão da “moldura” (*cornice*, em italiano) é um procedimento bastante comum à obra de Italo Calvino e, conforme aponta Anselmo Pessoa Neto, uma figura comum na teoria literária italiana. De acordo com o pesquisador, que no artigo “Índice/Moldura: a técnica compositiva de Italo Calvino” dedica-se justamente a esse procedimento, “A melhor forma de compreender o seu significado [da moldura] é imaginar o seu imediato denotativo: a moldura de um quadro concreto, ou, no campo que nos interessa, pensá-la como uma estrutura que limita ou circunda uma história fazendo parte dessa história; como o ambiente, a estrutura que organiza, que dá unidade às várias histórias de um livro, fazendo de um punhado de narrativas um romance” (PESSOA NETO, 1995, p. 13). A moldura pode se apresentar em vários formatos diferentes, mas nos deteremos aqui, mais especificamente, na elaboração que o escritor italiano faz dos sumários de algumas de suas obras.

prolongada desse livro, indicando as primeiras referências ao mesmo como remontando a 1975. É nesse ano que Calvino publica, como prefácio a um livro sobre as obras do pintor contemporâneo Giulio Paolini, o texto “La squadratura” (CALVINO, 2001d), no qual apresenta uma reflexão sobre o trabalho do artista tendo como ponto de partida um confronto entre as opções deste e as escolhas de um escritor. No final desse prefácio, Calvino afirma que, tendo como mote a obra de Paolini, enquanto o pintor enxerga uma série de outras telas possíveis, o escritor imagina “os *incipit* de inumeráveis volumes, a biblioteca de apócrifos que gostaria de escrever” (CALVINO, 2001d, p. 1990).

A “célula germinal” do livro já se encontrava ali. Conforme Falcetto, numa versão mais ampla do mesmo texto que não chegou a ser publicada, na qual adquiriu maior relevo no confronto entre as opções do pintor e do escritor o espaço deste segundo, essa ideia inicial apresentava-se ainda mais bem desenvolvida: havia já ao final do texto “um projeto articulado do livro futuro que não se afasta muito da obra efetivamente terminada” (FALCETTO, 2004, p. 1383). A escrita concreta, no entanto, só se inicia em 1977, conforme atestam as cadernetas e pastas de trabalho de Italo Calvino. É nestas pastas que se encontram diversos dos esquemas descartados pelo italiano antes que chegasse à fórmula que realmente utiliza para ordenar esse universo da literatura romanesca que se apresenta no *Viajante*, material que indica tanto a preocupação do escritor com a organização da estrutura do romance quanto a multiplicidade de possibilidades para que ela fosse realizada: os esquemas são, como as classificações apontadas por Borges, arbitrários, conjecturais e provisórios. Ou, nas palavras do próprio Calvino sobre o porquê de terem sido escolhidos dez tipos romanescos e exatamente aqueles dez tipos: “Digamos então que em meu livro o possível não é o *possível* absoluto, mas o *possível* para mim. E nem sequer todo o possível para mim [...]” (CALVINO, 1999b, p. 272, grifos do autor).

A preocupação do escritor com a ordenação a ser aplicada a esse livro não se esgota, no entanto, com sua publicação: ao que Falcetto chama “esquemas-projeto” segue-se uma série de “esquemas-comentário”, que replicam uma prática comum de Italo Calvino: refletir sobre sua própria obra posteriormente à publicação. É dentre esses “esquemas-comentário” que se situam os dois textos-diagramas que aqui nos interessa destacar. O primeiro desses textos consiste numa resposta aberta a uma resenha de Angelo Guglielmi, e foi publicado em 1979, na revista *Alfabeta*, com o título “Se una notte d’inverno un narratore”. O texto, que nas edições atuais acompanha o livro de Calvino como um

apêndice, além de apresentar uma explicação dos procedimentos narrativos e de responder ou esclarecer às críticas da resenha, traz um diagrama estrutural no qual são ordenados, classificados e explicados os dez princípios de romances que compõem o *Viajante*, como se pode ver na figura a seguir:

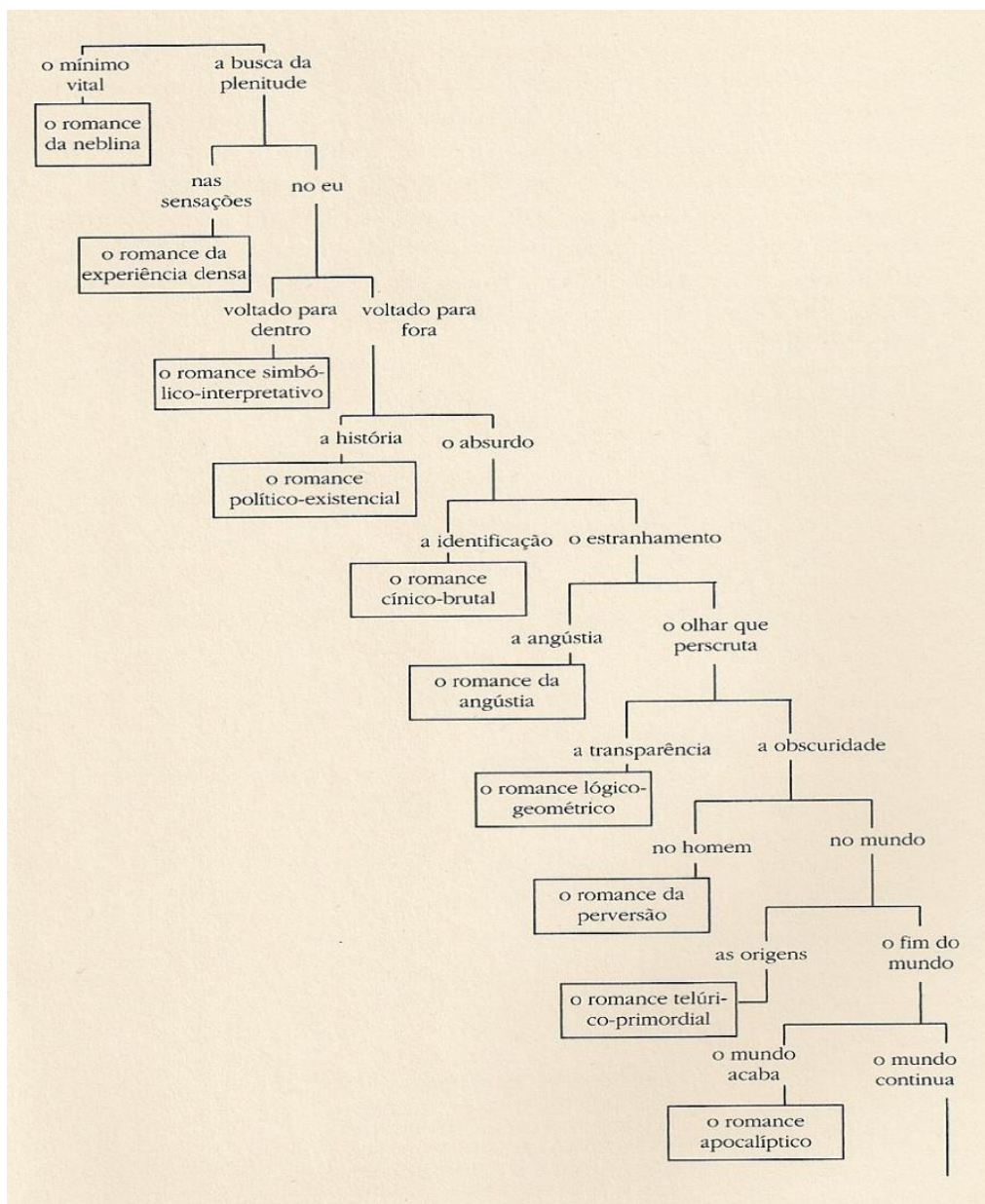


Figura 1 – Estrutura dos incipit de *Se um viajante numa noite de inverno*  
 Fonte: CALVINO, 1999b, p. 275.

A partir dos comentários de Guglielmi, Calvino afirma que foi tomado por uma “mania de verificar se conseguia justificar conceitualmente o enredo, o percurso, a ordem”, à qual se seguiram diversas tentativas de “esclarecimento pessoal” daquela trama: “tentei

vários resumos e esquemas, mas jamais logrei quadrá-los cem por cento” (CALVINO, 1999b, p. 273). O escritor alega ter buscado, então, o auxílio de um “amigo sábio”, encaminhando-lhe o manuscrito e solicitando que ele lhe explicasse a história, ao que o amigo respondeu que, “em sua opinião, o livro procedia por cancelamentos sucessivos, até o cancelamento do mundo no ‘romance apocalíptico’” (p. 273). Dando continuidade ao pensamento, o amigo relembra Platão e o esquema de alternativas binárias por ele utilizado no *Sofista*, no qual a cada etapa se exclui uma das alternativas possíveis e a outra se bifurca em duas novas possibilidades.

É dessa conjunção de comentários que surge, segundo Calvino, o esquema apresentado na figura anterior, um dentre vários outros por ele desenhados: “Bastou tal observação para que eu me pusesse a traçar esquemas que, segundo esse método, prestassem contas do itinerário delineado no livro” (CALVINO, 1999b, p. 273). Esse esquema teria também a propriedade de tornar visíveis outros possíveis caminhos a serem seguidos, evidenciando a arbitrariedade da ordenação proposta:

Por essa óptica, o livro representaria (para mim) uma espécie de autobiografia negativa: os romances que eu poderia ter escrito e descartei, e também (para mim e para os outros) um catálogo indicativo das atitudes existenciais que conduzem a outros tantos caminhos obstruídos (CALVINO, 1999b, p. 273).

A estrutura de caminhos possíveis e excludentes é, pois, a tônica do esquema apresentado, no qual se apresentam perspectivas antagônicas e, em decorrência da escolha de uma delas, a outra permanece como um fantasma que assombra a narrativa, invadindo e subvertendo a ordem estabelecida.

Esse mesmo aspecto de ordenação geométrica e espacial que, por um lado, estabelece um padrão e, por outro, o torna perceptível como uma escolha dentre outras possíveis dá o tom ao outro esquema-comentário que desejamos abordar: “*Comment j’ai écrit un de mes livres*”, texto de pouca repercussão no Brasil.<sup>16</sup> Esse texto está inequivocamente associado à participação do escritor italiano no Oulipo: “*Comment*” foi publicado por Calvino em 1983, compondo um dos volumes da *Bibliothèque Oulipienne* –

---

<sup>16</sup> Apenas recentemente, em número especial da revista *Outra Travessia*, da Universidade Federal de Santa Catarina, dedicado à obra e ao pensamento de Italo Calvino, esse texto foi objeto de uma tradução comentada no país (ALMEIDA FILHO, MOREIRA e FERRAZ, 2011).

uma série de fascículos que agrupa as produções dos integrantes do grupo elaboradas para seus encontros mensais – e conformando-se como um comentário ao livro *Se um viajante numa noite de inverno*, desta vez dedicado à “narrativa-moldura” do livro, seus capítulos numerados: em nota publicada ao final do texto o escritor indica que, “Mais precisamente, trata-se dos capítulos numerados do mesmo livro. (Os ‘romances’ que são intercalados entre esses capítulos seguem outros esquemas e outras restrições)” (CALVINO, 1990, p. 44).

Para tecer esse comentário, o escritor italiano se utiliza de um procedimento de representação gráfica que procura explicar o desenvolvimento dos doze capítulos numerados que compõem o *Viajante*, valendo-se do quadrado semiótico de A. J. Greimas – no qual cada termo se relaciona com todos os outros termos em vários sentidos e direções, gerando uma matriz de distintas possibilidades de relação entre os elementos em questão – e da escrita por *contraintes* do Oulipo, como se pode observar na figura a seguir, que constitui o sumário do texto:

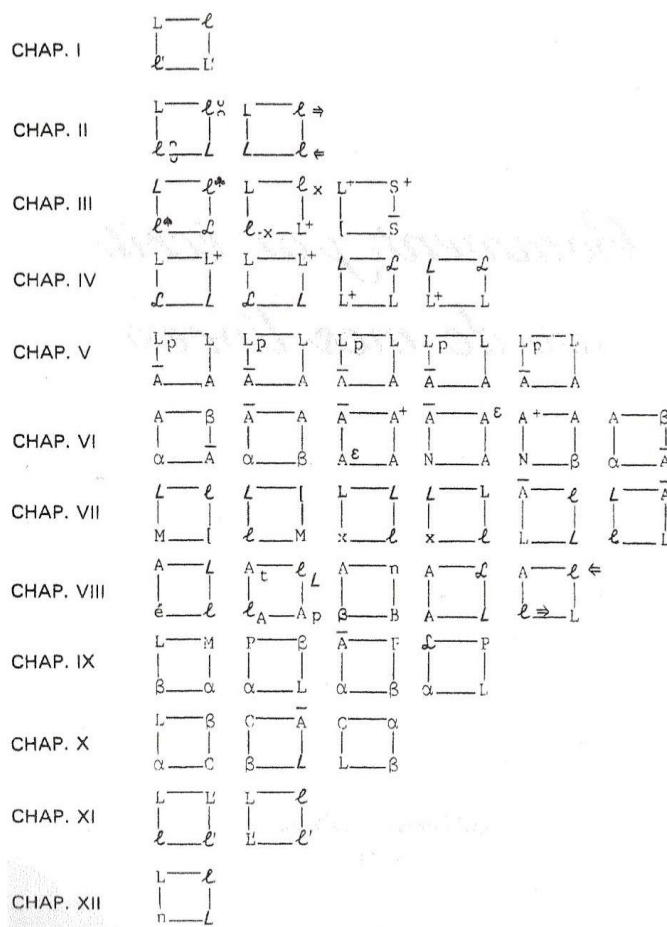
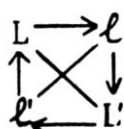


Figura 2 – Sumário de “*Comment j’ai écrit un de mes livres*”  
Fonte: CALVINO, 1990, p. 275.

Uma vez mais, a estrutura é baseada em pares opostos ou complementares, como, por exemplo, leitor/não-leitor, livro autêntico/livro apócrifo ou autor/falsário. Além disso, a cada “capítulo”, juntamente ao quadrado semiótico que o representa comparece um texto explicativo sob a forma de quartetos de versos livres, os quais esclarecem a relação entre as diversas categorias que compõem cada quadrado. Reproduzimos, a seguir, um desses “capítulos” para que se torne mais visível a estrutura utilizada:

## CAPÍTULO 1



O leitor que está aqui ( L ) lê o livro que está aqui ( l )  
 O livro que está aqui conta a história do leitor que está no livro ( L' )  
 O leitor que está no livro não chega de fato a ler o livro que está no livro ( l' )  
 O livro que está no livro não conta a história do leitor que está aqui

O leitor que está no livro pretende ser o leitor que está aqui  
 O livro que está aqui gostaria de ser o livro que está no livro  
 (CALVINO, 2011b)

Esse esquema, que pode parecer rígido, conjuga ao mesmo tempo a reflexão e a criação, e apresenta relações baseadas no cruzamento de possibilidades diversas, as quais permanecem em aberto nessa estrutura que transborda a si mesma.

As estratégias de ordenação do espaço textual através da apresentação de um sumário organizado conforme princípios classificatórios estão presentes também em vários outros livros de Calvino, como *Marcovaldo ou as estações na cidade*, *Palomar*, *As cosmicômicas* e *As cidades invisíveis*. *Marcovaldo*, por exemplo, apresenta uma série de cinco ciclos completos pelas estações do ano, cada capítulo ou conto do livro correspondendo a uma delas, como se observa na reprodução do sumário a seguir:

PRIMAVERA	1. Cogumelos na cidade ...	7
VERÃO	2. Férias num banco de praça...	11
OUTONO	3. O pombo municipal...	19
INVERNO	4. A cidade perdida na neve...	23
PRIMAVERA	5. O tratamento com vespas...	29
VERÃO	6. Um sábado de sol, areia e sono...	35
OUTONO	7. A marmita...	41
INVERNO	8. O bosque na rodovia...	45



PRIMAVERA	9. Ar puro...	49
VERÃO	10. Uma viagem com as vacas...	55
OUTONO	11. O coelho venenoso...	61
INVERNO	12. O ponto errado...	71
PRIMAVERA	13. Onde o rio é mais azul...	79
VERÃO	14. Lua e GNAC...	83
OUTONO	15. A chuva e as folhas...	89
INVERNO	16. Marcovaldo no supermercado...	97
PRIMAVERA	17. Fumaça, vento e bolhas de sabão...	103
VERÃO	18. A cidade toda para ele...	111
OUTONO	19. O jardim dos gatos obstinados...	115
INVERNO	20. Os filhos de Papai Noel...	127

Interessante, entretanto, é que as narrativas haviam sido publicadas primeiramente no jornal *L'Unità*, tendo sido dez delas posteriormente reunidas como uma série no livro *I racconti*, de 1958 e, por fim, na configuração de vinte textos que compõem o livro *Marcovaldo*. É apenas, portanto, quando da publicação do livro na coleção “Libri per ragazzi”, voltada a um público bastante jovem, que Calvino aplica a esses textos a classificação cíclica das estações do ano, por ele assim justificada no contexto de composição de um livro destinado à leitura escolar:

[...] uma estrutura narrativa simples e repetível, que sirva de modelo para organizar uma série de experiências, e que dê a ideia de que o livro não é uma coisa peremptoriamente definitiva, mas uma construção com a qual todos podem colaborar, acrescentar partes, propor variantes [...] (CALVINO *apud* BARENGHI, 2003, p. 1367).

Mesmo nesse momento, Calvino considera outros tipos de ordenação para os textos de *Marcovaldo*: retomando as anotações do escritor, Mario Barenghi (2003) indica a existência de pelo menos outras duas possibilidades de organização das narrativas. Uma delas seria uma organização mensal, que recolheria os doze textos da série marcovaldiana até então elaborados ou, ao menos, projetados. A outra proposta previa inserir os textos de *Marcovaldo* junto a alguns contos presentes em *Ultimo viene il corvo*, compondo uma obra que se chamaria *L'appetito vien mangiando*. E mesmo após a definição pela estrutura baseada nas estações do ano, as dúvidas sobre a organização interna dos textos persistiam, como demonstra Calvino em carta escrita a Maria Corti:

Quando em 62 ou 63 retomei nas mãos a série para fazer um livro sobre as estações, lembro que estava enlouquecido sobre a ordem que deveria seguir: a) o alternar das estações (descartei rapidamente a ideia de colocar juntos todos os contos da primavera e assim em diante, porque o livro teria resultado menos variado); b) uma progressão do mais simples ao mais complexo (correspondente, grosso modo, à ordem cronológica de composição); c) uma progressão da miséria pós-bélica à sociedade de consumo (CALVINO *apud* BARENGHI, 2003, p. 1370).

Como último exemplo do sumário como estratégia de ordenação utilizada por Italo Calvino, observemos a estrutura impingida pelo autor ao seu *As cidades invisíveis*, obra que contém o mais complexo sumário por ele elaborado, o qual serviu de mote a inúmeras reflexões críticas.<sup>17</sup> Espécie de atlas do império de Kublai Khan, o livro apresenta-se organizado numa série de capítulos numerados e temáticos, originando uma estrutura que fica bastante evidente quando se visualiza o sumário do livro: são 9 partes, cada uma composta por cinco relatos, com exceção da primeira e da última, que apresentam 10 relatos cada. Iniciando e finalizando cada uma dessas partes, temos os diálogos trocados entre Khan e Marco Polo. Os relatos, por sua vez, são classificados conforme os seguintes temas, sendo sempre cinco narrativas curtas para cada um dos temas, numeradas sequencialmente: *as cidades e a memória*, *as cidades e o desejo*, *as cidades e os símbolos*, *as cidades delgadas*, *as cidades e as trocas*, *as cidades e os olhos*, *as cidades e o nome*, *as cidades e os mortos*, *as cidades e o céu*, *as cidades contínuas*, *as cidades ocultas*. Entre as partes dois e oito, essas temáticas dividem-se de modo que em cada uma das partes os temas não se repetem e sua sequência é sempre semelhante, como mostra o fragmento do sumário a seguir:

1	
.....	9
As cidades e a memória 1	11
As cidades e a memória 2	12
As cidades e o desejo 1	13
As cidades e a memória 3	14
As cidades e o desejo 2	16
As cidades e os símbolos 1	17
As cidades e a memória 4	19
As cidades e o desejo 3	21

<sup>17</sup> Esses textos críticos são objeto de reflexão tanto por parte de Mario Barenghi nas “*Note e notizie sui testi*” (2004) quanto compõem um capítulo específico do livro “*Le città invisibile*” de Italo Calvino e la molteplicità conoscitiva (ALBORINI, CRAPIZ e DE MARCHI, 2005).

As cidades e os símbolos 2	23
As cidades delgadas 1	24
.....	25
2	
.....	27
As cidades e a memória 5	30
As cidades e o desejo 4	32
As cidades e os símbolos 3	34
As cidades delgadas 2	36
As cidades e as trocas 1	38
.....	41
3	
.....	43
As cidades e o desejo 5	45
As cidades e os símbolos 4	47
As cidades delgadas 3	49
As cidades e as trocas 2	51
As cidades e os olhos 1	53
.....	55
4	
.....	57
As cidades e os símbolos 5	59
As cidades delgadas 4	61
As cidades e as trocas 3	62
As cidades e os olhos 2	64
As cidades e o nome 1	65
.....	67

Nessa estrutura, cada cidade é classificada com base em três parâmetros distintos: a inscrição em uma das rubricas temáticas, a vinculação a um número de ordem e a inserção em um dos capítulos do livro. Os capítulos, por sua vez, seguem eles também uma estrutura interna de organização. Nos capítulos de 2 a 8, as cidades apresentam-se classificadas segundo sua rubrica (as rubricas não se repetem num mesmo capítulo) e segundo sua ordem sequencial (a cada rubrica corresponde um número da série, ordenados de forma decrescente), de modo que a primeira cidade a aparecer na relação é aquela que encerra determinada rubrica e a última a que inaugura uma outra. O primeiro e o último capítulos emolduram essa estrutura, com a finalidade de, respectivamente, iniciar a série e finalizá-la.

Calvino, em suas anotações, assim representa graficamente a estrutura do livro, como um esquema diagonal que permite a leitura em três sentidos:





Apesar da estrutura rigorosa, o processo de composição do livro não seguiu um traçado tão bem determinado, e é esse percurso zigzagueante que nos interessa aqui destacar como uma reflexão sobre a precariedade que atinge mesmo as mais precisas estruturas ordenatórias. Como o *Viajante, As cidades invisíveis* foi um livro gestado por um longo período, que incluiu uma fase de “coleta” – no caso, a produção das narrativas – e, posteriormente, uma fase de “ordenação” dos díspares materiais colecionados ao longo dos anos – a definição de sua estrutura. Dessa forma Calvino refere-se a esse processo na apresentação que acompanha a atual edição italiana do livro:<sup>18</sup>

O livro nasceu um pedacinho de cada vez, a intervalos também longos, como poesias que colocava no papel, seguindo as mais variadas inspirações. Eu, ao escrever, procedo por séries: tenho tantas pastas onde coloco as páginas que me ocorre escrever segundo as ideias que me passam pela cabeça, ou apenas anotações de coisas que queria escrever. Tenho uma pasta para os objetos, uma pasta para os animais, uma para as pessoas, uma pasta para os personagens históricos e uma outra para os heróis da mitologia; tenho uma pasta sobre as quatro estações e uma sobre os cinco sentidos; em uma recolho páginas sobre cidades e paisagens da minha vida e em uma outra cidades imaginárias, fora do espaço e do tempo. Quando uma pasta começa a encher-se de folhas, me ponho a pensar no livro que delas posso tirar (CALVINO, 1993, p.v-vi).

O trecho citado é interessante por dialogar de perto com as reflexões que vimos traçando ao longo desse capítulo sobre a coleção e sua aproximação com a literatura e com a biblioteca: Calvino coleta os seus próprios textos, reunindo-os em séries que ele mesmo organiza e classifica conforme os assuntos abordados em suas “pastas” de trabalho. A esse primeiro movimento, entretanto, segue-se outro, que é iniciado quando uma dessas classes apresenta-se “cheia”, repleta de folhas e possibilidades, transformando-se assim num conjunto de textos que merece passar por novo processo organizador: a composição do livro. Mas, para que um livro se constitua, essa coleção de textos precisa ser ordenada num todo coeso:

Mas todas estas páginas juntas não eram ainda um livro: um livro (eu acredito) é algo com um princípio e um fim (ainda que não seja um romance em senso estrito), é um espaço no qual o leitor deve entrar, girar,

---

<sup>18</sup> O texto de apresentação do livro de Calvino, que não foi incluído na edição brasileira de *As cidades invisíveis*, tampouco era parte da primeira versão da obra. Ele é a reprodução de uma conferência proferida em inglês por Calvino, em 1983, para os estudantes da *Graduate Writing Division* da *Columbia University* de Nova York.

talvez perder-se, mas em certo ponto encontrar uma saída, ou talvez numerosas saídas, a possibilidade de abrir-se um caminho para sair (CALVINO, 1993, p. vi).

E é a esse segundo momento, o momento em que aquela reunião de textos passa por um processo de classificação e organização que lhe possibilita constituir uma verdadeira coleção, que o autor refere-se em seguida:

[...] livros de contos eu fiz diversos e me encontrei diante do problema de dar uma ordem a fragmentos isolados, o qual pode se transformar num problema angustiante. Desde o princípio tinha colocado no alto de cada página o título de uma série: *As cidades e a memória*, *As cidades e o desejo*, *As cidades e os símbolos*; uma quarta série a havia chamado *As cidades e a forma*, título que depois se revelou muito genérico e acabou por ser distribuído em outras categorias. Por um determinado tempo, continuando a escrever cidades, era incerto se multiplicaria as séries, ou as restringiria a pouquíssimas (as duas primeiras eram fundamentais) ou se as faria desaparecerem todas. *Muitos fragmentos não sabia como classificá-los e então procurava por definições novas* (CALVINO, 1993, p. vi-vii, grifo meu).

“Muitos fragmentos não sabia como classificá-los e então procurava por definições novas”: nessa frase Calvino aponta o núcleo do pensamento que aqui procuramos desenvolver, e realiza ele mesmo a aproximação diferida que vínhamos traçando de seu procedimento em relação à poética borgiana. Os caminhos são distintos, as estratégias narrativas também, mas os sumários calvinianos e as enumerações de Borges aproximam-se e tocam-se justamente aí, na classificação e em suas dificuldades, na desnaturalização desse processo que decorre tanto da ironia quanto das lacunas, das casas em branco, dos sistemas sempre insuficientes para abarcar o diverso e que exigem a criação de “definições novas” e do “et cetera”. Aquilo que Mario Barenghi vai apontar como uma “classificação aberta”, referindo-se ao livro de Calvino em questão, estendemos também a Borges: a forma como ambos valem-se da classificação em suas narrativas implica em, e ao mesmo tempo contempla, “uma pluralidade de movimentos e desenvolvimentos”, levando-nos em direção a “um atlas, propriamente – um desenho, um mosaico – que seja também uma espécie de jardim (que é uma realidade viva e em evolução) e uma espécie de tabuleiro de xadrez (que é o lugar de infinitos jogos possíveis)” (BARENGHI, 2007, p. 269).

\*\*\*

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo (CALVINO, 1995e, p. 131, grifos do autor).

Essa afirmação de Calvino, aliada à enciclopédia chinesa borgiana e às utopias (ou distopias) da totalização que perpassaram nossa reflexão sobre as coleções, traz para a cena deste capítulo o fantasma de uma figura que sobre ele paira, assombrando seu desenvolvimento e levando ao risco de seu desaparecimento sob ela: a enciclopédia. Pensar a coleção em seus interstícios é um procedimento que traz a reboque, junto ao museu, ao atlas e ao arquivo, a enciclopédia, com toda a carga histórica, etimológica e de conhecimento a ela vinculada.

Não há dúvidas de que a prática enciclopédica esteja intimamente ligada às reflexões acerca da coleção, do acúmulo, das classificações. Desde tempos muito remotos, os homens buscavam reunir num mesmo local os conhecimentos sobre o mundo que tinham à sua disposição, organizando-os de acordo com critérios taxonômicos que possibilitassem sua organização no espaço da enciclopédia. Conforme Olga Pombo,

A enciclopédia apresenta-se como a exposição da totalidade do saber adquirido pela humanidade até um determinado momento. Ela está orientada por uma pretensão à exaustividade. Trata-se, invariavelmente, de uma obra mais ou menos volumosa que apresenta, sem pretensões de originalidade, um panorama que se pretende completo, imparcial e objectivo do conjunto dos conhecimentos disponíveis numa determinada época (POMBO, 2006a, p. 180).

Passando por modelos e tendências diferentes ao longo da história (POMBO, 2006b), a prática enciclopedista afirmou-se na época moderna, em especial com os enciclopedistas franceses e o monumental projeto de sua *Encyclopédie*, publicada entre os anos de 1751 e 1772, na qual se procurava não apenas “compor um inventário de informações e referências”, mas também delinear os caminhos para a construção de “um verdadeiro sistema unificado de conhecimentos” (MACIEL, 2009, p. 23).



A ideia de um livro total, no qual possa ser acumulado e organizado (e, portanto, selecionado, valorado, classificado) todo o conhecimento do mundo, associa-se ao sentido etimológico da palavra enciclopédia, que como apontou Italo Calvino, remete “ao círculo perfeito do conhecimento ou da educação, o ciclo ou percurso completo da aprendizagem e da educação” (POMBO, 2006a, p. 180). Ainda que hoje essa concepção de fechamento seja questionada, com a proposição da “enciclopédia aberta” ou com sua aproximação ao modelo hipertextual (POMBO, 2006c), a imagem da enciclopédia continua nos parecendo muito marcada pela ideia do círculo do saber, o que faz com que, no decorrer desta tese, ela apareça apenas como elemento referencial, e nunca como protagonista.

Em consonância com a questão que nos propusemos a investigar, qual seja, a relação entre literatura e biblioteca nas obras de Borges e Calvino, uma escolha fez-se necessária: escolha arbitrária e determinada pelos limites da pesquisa que articulou esta tese, era necessário determinar que metáfora traria maior potencialidade ao pensamento, que imagem seria capaz de tornar mais produtiva a leitura dos autores em questão. Nossa opção foi, portanto, por pensar a literatura dos dois escritores como bibliotecas, e não como enciclopédias, ainda que ambos os modelos sejam muito próximos como movimentos conceituais.

Mas foram justamente os pequenos diferimentos entre esses dois conceitos e suas possíveis metáforas que balizaram essa opção: a diferente relação com o objeto “livro” em que se pautam; o lugar reservado à memória e às práticas do arquivamento; a ideia da totalidade encerrada numa figura geométrica e a ideia da totalidade como projeto de antemão inalcançável; a maior autonomia nos percursos de leitura possibilitados por uma ou outra. A lacuna deixada pela enciclopédia é, pois, o espaço a ser preenchido pela biblioteca, ainda que, em alguns momentos, nele se faça visível o rastro desse fantasma. Afinal, como afirma Alan Pauls, a enciclopédia é “um livro que reproduz a escala, em um formato relativamente portátil, a lógica que governa o funcionamento de uma biblioteca” (PAULS, 2004, p. 91).

Antes de chegarmos à “Biblioteca” em que esta tese se encerra, no entanto, faremos uma escala, no próximo capítulo, nos meandros do arquivamento e da heterotopia, nas práticas de memória e nos deslocamentos temporais e espaciais inerentes às práticas da coleção que conformam uma biblioteca.

### 3 ARQUIVO

*Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra “arquivo” – e pelo arquivo de uma palavra tão familiar. Arkhê, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico.*

*Jacques Derrida*

Partindo da coleção, chegamos ao arquivo. Se, como afirmamos anteriormente, o ato de colecionar pode ser pensado como o núcleo gerador não só da coleção, mas também do arquivo e da biblioteca, é verdade também que o arquivo agrega bem mais que isso, apresentando-se como uma figura de grande complexidade. Além de seu caráter de coleção, o arquivo articula em sua conformação aspectos de ordem técnica, ética e política de grande relevância. É retomando o “arquivo da palavra arquivo”, junto a Jacques Derrida, que nesse capítulo refletiremos sobre alguns aspectos da biblioteca que estão assentados sobre o arquivo, compartilhando com estes princípios que são sua condição mesma de persistência: um princípio histórico, que diz do momento “onde as coisas começam” e, portanto, da memória e do esquecimento; um princípio nomológico, relativo à autoridade instituinte, organizadora e hermenêutica, “onde se exerce a autoridade”; e um princípio topológico, referente à sua determinação espacial, ao “ali onde” que a ele concerne e em que os outros princípios podem se ancorar.

Esses três princípios, ainda que articulados na noção de arquivo de forma inextricável, dizem cada um deles de um movimento de deslocamento que lhe é próprio: referenciado em questões temporais, espaciais e de poder, o arquivo faz oscilar os documentos que o constituem. Conforme afirma Wander Melo Miranda, “o arquivo não é o depósito de enunciados mortos, acumulados de maneira amorfa, como documentos do passado e reduzidos a testemunhos da identidade de uma cultura”: o que vai definir o arquivo, ao contrário, é justamente sua mobilidade, é a diferença que ele congrega e que permitirá, “ao mesmo tempo, a subsistência de enunciados e sua regular transformação” (MIRANDA, 2003, p. 36). O arquivo é móvel, cambiante, múltiplo, não podendo ser descrito sob uma visão unificadora que procure aplinar as diferenças, mas apenas por seus

fragmentos, por suas partes, e pelas inúmeras conexões labirínticas que entre elas se pode traçar: o arquivo exige ser pensado complexamente, no sentido apontado por Edgar Morin e sobre o qual discorreremos no Capítulo 1.

É sob essa ótica que procuraremos, então, percorrer os meandros do arquivo-literatura de Borges e Calvino, tomando como nós dessa rede arquivística os princípios derridianos elencados e os abalos que esses princípios provocam nos diversos “objetos” que conformam o arquivo. Como em toda rede, os movimentos que traçaremos para interligar esses nós são fugazes e orientados por questões contingenciais, repletos de recorrências e entrecruzamentos nos quais muitas vezes se ouvem os ecos das práticas colecionistas, diferidos em novas questões. A distinção entre esses percursos não implica, de modo algum, numa tentativa de desmembramento da complexidade do arquivo; antes, indica a necessidade de um caminhar por fragmentos, os quais se aproximam e afastam de maneiras distintas conforme os objetivos daquele que procura compreendê-los, assim como funciona como um abrigo ao risco unificador de um olhar totalizante, unívoco e global.

### 3.1 Funes, as passagens obrigatórias e as poças da memória

*Dezenove anos tinha vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e assim também as memórias mais antigas e mais triviais. Pouco depois constatou que estava paralítico. O fato quase não o interessou. Pensou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis.*

*Jorge Luis Borges*

Percepção e memória infalíveis: assim passa a ser a vida de Funes, personagem borgiano que é nominado como “o memorioso”, após um trágico acidente. Funes era aquele que se lembrava de tudo, cujas recordações complexas abarcavam a história de cada objeto e as sensações deles decorrentes a todo o momento; aquele que podia reconstituir, com precisão, um dia inteiro, mas que para isso levava todo um outro dia; aquele que “não apenas se recordava de cada folha de cada árvore de cada morro, mas ainda de cada uma das vezes que a tinha percebido ou imaginado” (BORGES, 2007p, p. 106-107). Nesse mundo abismal, vertiginoso, absoluto, o pensamento não tinha espaço para subsistir, uma vez que tudo girava em torno das lembranças.

Como é possível pensar o arquivo e seu começo sob a sombra de Funes, o memorioso? Diante de uma memória infalível, que abarca tudo, não há como identificar um princípio, como estabelecer um recorte, como reconhecer os fragmentos, restos e vestígios a partir dos quais se constituirá o arquivo. No que é infinito, ilimitável, indefinido, como indicar o nascimento, o “ali onde as coisas começam” que seria, conforme Derrida, um dos fundamentos do arquivo, o cerne de seu princípio histórico? Se a memória é absoluta, não há como arquivar: o arquivo só pode ser constituído pela constante concorrência entre a lembrança e o esquecimento, sem a qual não haveria, “para o arquivo, nenhum desejo nem nenhuma possibilidade” (DERRIDA, 2001, p. 44). Armazenar tudo é guardar “um monte de lixo”,<sup>1</sup> é não ser “muito capaz de pensar”, é destinar-se à morte por congestão, à morte causada pelo excesso e pelo acúmulo indevidos, como a que levou ao fim a vida de Ireneo Funes. A memória de Funes é, pois, o avesso do arquivo.<sup>2</sup>

O arquivo opera no campo contraditório da memória, marcado justamente pela tensão entre o que permanece e o que se apaga, pela pulsão de morte e pelo que a ela apresenta resistência, a pulsão do arquivo. Esse campo contraditório é o lugar mesmo do arquivo, é o contexto que vai instituí-lo: “O arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p. 21). A uma pulsão de morte, um desejo de destruição que, silencioso e mudo, avança sobre o tempo, responde uma pulsão de arquivo, um desejo de impressão, de registro, de repetição: “Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. [...] Não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição” (DERRIDA, 2001, p. 32). A possibilidade do esquecimento é quem gera, portanto, o desejo da memória, é quem a alimenta. Mas se essa memória, como em Funes, faz-se excessiva, se o arquivamento transborda qualquer limite e prende-se à repetição exaustiva, a própria memória associa-se à pulsão de morte, e pelo esgotamento leva também à impossibilidade arquivística.

---

<sup>1</sup> Uma interessante reflexão acerca da relação entre o lixo e os processos de arquivamento da coleção, sobre a qual não nos deteremos no escopo desta tese, é apontada por Maia (2011) a partir da obra de Italo Calvino.

<sup>2</sup> Como aquele mapa inútil que, em “Do rigor na ciência” (BORGES, 2008i), não representa nada: a cartografia da totalidade do espaço, que a ele se sobrepõe, é tão impossível e impossibilitadora quanto a memória que tudo abarca e não se deixa permear pela “arte do esquecimento”. Como afirma Borges no poema “Um leitor”, “ter conhecido e esquecido o latim/é uma posse, porque o esquecimento/é uma das formas da memória, seu porão difuso,/a outra face secreta da moeda” (BORGES, 2009c, p. 75).

É, pois, sob o signo desse “mal de arquivo”, que ao mesmo tempo o institui e faz germinar sua destruição, que o arquivo se tece e destece. Tomando esta imagem contraditória, até mesmo aporética, para compor o “exergo” de seu texto, valendo-se dela como a “citação inicial” – “Citar antes de começar é dar o tom deixando ressoar algumas palavras cujo sentido ou forma deveria dominar a cena” (DERRIDA, 2001, p. 17) – que o sobrevoa, Derrida traça sua reflexão acerca do arquivo a partir do arquivo da psicanálise, apontando as “técnicas de arquivamento” e as “máquinas de arquivar” que conduziram e conformaram o percurso desse pensamento, e que até mesmo criaram o campo em questão. O arquivo derridiano apresenta, como já indica o subtítulo de seu livro, “uma impressão freudiana”.

A nós, que num movimento suplementar e reticular, tomamos o arquivo psicanalítico apresentado por Derrida como citação primeira, resta pensar em como dialogar com o mesmo para refletir sobre o arquivo da literatura. Como se podem traduzir as marcas do arquivo da psicanálise na constituição de um arquivo da literatura? Que “máquinas de arquivar” e quais “técnicas de arquivamento” podem atuar na conformação de um arquivo literário? Como se institui, na própria literatura, um arquivo da literatura? E, mais especificamente, como Jorge Luis Borges e Italo Calvino, em suas escritas, arquivam a literatura, como imprimem sobre elas um pensamento arquivístico que compartilha os princípios apontados pelo filósofo francês?

Parece-nos que essas “máquinas” e “técnicas”, o diálogo entre essas pulsões que abrigam o arquivo e que, ao mesmo tempo, nele se abrigam, podem ser identificadas, nos autores em questão, em dois movimentos principais. Um deles vale-se de uma prática própria ao campo literário: recorrendo à ficção, Borges e Calvino criam narrativas da memória e do esquecimento, trazem-nas para o escopo da imaginação e assim imprimem às suas escritas a reflexão sobre o arquivamento. O outro é um movimento que vai se constituir como central à formação do que se chama “literatura”: partindo de uma memória literária, de um “registro do passado” (DERRIDA, 2001, p. 44), os escritores aplicam a esse arquivo instituído um “penhor do futuro” (DERRIDA, 2001, p. 31), uma promessa, uma espécie de garantia de sobrevivência àquilo que ali foi “impresso”. Esses dois movimentos reúnem-se no arquivo-literatura de Borges e Calvino, colocando em diálogo tradição, crítica e criação e, assim, explicitando o potencial “instituidor e conservador”, “revolucionário e tradicional” (DERRIDA, 2001, p. 17) que caracteriza o arquivo.

Nesse sentido, é interessante que retomemos o próprio “Funes, o memorioso”, conto de Borges com o qual abrimos este tópico. Se, como afirmamos, a memória absoluta de Funes denuncia a impossibilidade de qualquer arquivo – e essa seria, conforme afirma Wander Melo Miranda em “A memória de Borges”, a história visível deste relato (MIRANDA, 2010, p. 138) –, a trama que envolve essa memória apresenta-se, ela própria, como a conformação de um arquivo sobre o uruguaio Ireneo Funes.<sup>3</sup> Assim afirma o narrador ainda nas primeiras linhas do conto: “Parece-me muito feliz o projeto de escreverem sobre ele todos os que o conheceram; meu testemunho será talvez o mais breve e sem dúvida o mais pobre, mas não o menos imparcial do volume que os senhores editarão” (BORGES, 2007p, p. 99). É, então, à elaboração de um arquivo que o conto se propõe, um arquivo de testemunhos, uma série de fragmentos de impressões de memórias a partir dos quais a figura de Funes será tecida por “todos os que o conheceram”. O narrador, para indicar os estilhaços de sua memória, recorre repetidamente ao verbo “recordar”, que ao mesmo tempo aponta como “sagrado”, “impossível” (à sombra de Funes), “claro” e “duvidoso”. Sua insistente afirmação do ato da rememoração parece uma forma de garantir, a si mesmo, essa lembrança e a possibilidade de seu arquivamento:

*Recordo-me dele (eu não tenho o direito de pronunciar esse verbo sagrado, só um homem na Terra teve esse direito e esse homem morreu) segurando uma sombria flor-da-paixão, vendo-a como ninguém a viu, ainda que a olhasse do crepúsculo do dia até o da noite, por toda uma vida inteira. Recordo-me dele, a cara de índio taciturna e singularmente remota, atrás do cigarro. Recordo (creio) suas mãos afiladas de trançador. Recordo, perto daquelas mãos, uma cuia de mate, com as armas da Banda Oriental; recordo na janela da casa uma esteira amarela, com uma vaga paisagem lacustre. Recordo claramente a voz dele; a voz pausada, ressentida e nasal do suburbano antigo, sem os sibilos italianos de agora. Mais que três vezes não o vi; a última, em 1887... (BORGES, 2007p, p. 99, grifos meus).*

O Funes que veremos traçar-se no conto já perfaz, assim, ele próprio uma contradição: o homem de memória absoluta é recordado apenas por fragmentos de memórias, de uns e outros, os quais precisam ser justapostos e interligados para que sua

---

<sup>3</sup> Imprimimos, aqui, um ligeiro deslocamento à proposta de leitura de Miranda, no que diz respeito à “história secreta do conto” por ele apontada via o pensamento de Ricardo Piglia (2004b): propomos, para a leitura deste “segredo”, em lugar daquela que Miranda indica como “uma sutil reflexão sobre o ofício do narrador” (MIRANDA, 2010, p. 139), uma reflexão que se institui sob o viés do arquivo – ainda que nos pareça que o “ofício do narrador” em muito se aproxima do “ofício do arquivista”, como apontamos nas reflexões sobre o potencial narrativo das coleções apresentadas no Capítulo 2.

imagem se constitua. Ele mesmo, o rememorador absoluto, nada pode dizer de si após sua morte: “Curioso. Ireneo Funes, que recordava tudo, até a recordação dos sonhos recordados e dos entre-sonhos, não pode recordar sua própria morte. Em todo sistema sempre há um ponto cego. Tantas palavras imortais para escrever um abismo” (ROSA, 1995, p. 176). Mas a lacuna não resta apenas na impossibilidade de Funes recordar sua própria morte: as lembranças do narrador são, elas mesmas, pulsantes, ora claras, ora duvidosas, sombras de um passado do qual ele apenas acredita se lembrar. Sua memória oscila, e ao mesmo tempo em que ele afirma que sua “primeira lembrança de Funes é muito nítida”, acrescenta o fato de que é “tão distraído” que não se recordaria do diálogo desse primeiro contato caso o mesmo não tivesse sido insistentemente repisado por seu primo. Os pontos cegos, os abismos, os rasgos da memória são, portanto, preenchidos pelo esquecimento, pela suspeita, pelo risco.

O conto de Borges, assim, não diz apenas da impossibilidade e do destino fatal de uma memória infalível. Ele narra também os próprios percalços da memória e da constituição do arquivo, e nesse sentido é possível aproximá-lo, enquanto movimento de escrita, do texto “Lembrança de uma batalha”, de Italo Calvino. Dois aspectos em especial nos levam a trazer esse texto à cena para refletir sobre o princípio histórico do arquivo. O primeiro deles é o projeto de escrita, o “penhor de futuro” do arquivo calviniano no qual o texto se inclui. Como afirmamos anteriormente, ao falecer Calvino deixou entre seus materiais de trabalho diversos projetos de livros cuja escrita não pôde levar ao fim. Dentre estes projetos, dois apresentavam cunho memorialístico: “Páginas autobiográficas”, que tinha ainda uma forma bastante incipiente, e “Passagens obrigatórias”, este um pouco mais bem definido que o anterior, apesar da incompletude. É neste segundo projeto que se insere o texto que aqui colocamos em relevo, projeto este que acreditamos poder trazer também alguma iluminação à nossa reflexão sobre o arquivo.

Parece-nos que a tentativa de Calvino em organizar “exercícios de memória que se extraviam, cada um, sobre uma experiência vivida num ponto de reviravolta” (MILANINI, 2004a, p. 1203), sob a expressão “passagens obrigatórias”, é um ato que nos permite pensar as mesmas, sob o prisma do arquivo, como justamente os tópicos da memória que exigem seu arquivamento, como escolhas que identificam, dentre o indefinível e caótico espectro memorial que cerca o escritor aqueles que merecem, necessitam e reclamam para si um lugar no arquivo. As passagens obrigatórias funcionariam, nesse sentido, como o “ali onde as

coisas começam”, como a explicitação simbólica do espaço onde se principia a tessitura do arquivo do escritor e, ainda, como o passo primeiro em direção à sua inserção no arquivo da literatura.

O segundo motivo para que lancemos nosso olhar sobre “Lembrança de uma batalha” é seu caráter de “ricordi-racconti”, como chama Claudio Milanini a este e aos outros textos do projeto em questão que foram efetivamente concluídos, sua estrutura de “memória-narrativa”, de “lebrança-ficção”: ainda que não seja um texto a rigor ficcional, pois que parte desses “exercícios de memória” que relatam eventos nos quais Italo Calvino participou diretamente, nele memória e imaginação se mesclam na composição de uma espécie de narrativa ensaística na qual a temática principal por vezes desliza do evento narrado – a batalha de Baiardo – para a própria memória e as imposições que ela e sua contraparte, o esquecimento, colocam à escrita. Nas palavras de Milanini (2004a, p. 1203), “estes exercícios de memória não podiam não implicar, para Calvino, uma reflexão sobre a memória, sobre o ato mesmo do repensar e do reviver”. Esta seria, se aqui retomarmos a “tese” pigliana sobre o conto num movimento similar ao feito em relação à “Funes, o memorioso”, a história secreta do conto: um movimento explícito e autodeclarado narra a batalha partigiana e a resistência ao fascismo, enquanto outro subjaz nas lacunas deste, uma história do embate entre memória e esquecimento, uma encenação do próprio processo de arquivamento.

O texto inicia apontando esse processo de rememoração, e pautando por ele a trama principal da narrativa, que traz assim as marcas da contradição e da incerteza:

*Não é verdade que já não me lembro de nada, as lembranças ainda estão lá, escondidas no novelo cinzento do cérebro, no úmido leito de areia que se deposita no fundo da torrente dos pensamentos – se é verdade que cada grão dessa areia mental guarda um momento da vida fixado de tal modo que já não seja possível apagá-lo, mas sepultado por bilhões e bilhões de outros grãosinhos. Estou tentando trazer de novo à tona um dia, uma manhã, uma hora entre a escuridão e a luz no raiar daquele dia. Há anos deixei de remexer essas lembranças, encafuadas feito enguias nas poças da memória. Tinha certeza de que a qualquer momento bastaria revolver a água rasa para vê-las aflorar num golpe de cauda. Na pior das hipóteses, teria de levantar algumas das pedras enormes que servem de barragem entre o presente e o passado, para descobrir as pequenas cavernas atrás da testa onde se anicham as coisas esquecidas (CALVINO, 2000d, p. 67, grifos meus).*



É a registrar o próprio processo de rememoração que se dedica Calvino nesse pequeno trecho, e o autor deixa claro o que há, nesse movimento que encena, de voluntário, de fragmentário e de arriscado. Ana Pizarro ressalta que “o resgate da memória nunca é total” e que a reminiscência é “uma busca voluntária nas comarcas onde se inscrevem as informações do passado”, ou seja, “é um gesto de recuperação” (PIZARRO, 2009, p. 354), gesto ao qual Calvino vai associar o risco, o golpe de cauda da enguia. As lembranças estão lá, escondidas no esquecimento, e para compor a narrativa, para inscrevê-las em um suporte, para efetivamente fazer delas um arquivo, ele precisa retomá-las, revolvê-las, fazer com que subam à tona e abandonem esse limbo entre “o presente e o passado” para que possam se constituir como uma promessa de futuro.

Mas como saber o que buscar nesse manancial de memórias, como identificar aquelas que seriam as “passagens obrigatórias” de um determinado evento, aquelas que devem sobreviver por meio de seu arquivamento? Calvino continua sua reflexão, situando nas próprias lembranças esse potencial para a inscrição:

Mas *por que* aquela manhã e não outro momento? Há alguns pontos emergindo do fundo de areia, sinal de que ao redor daquele ponto girava *uma espécie de vórtice*, e, quando as lembranças, após um longo sono, despertam, é a partir de um daqueles vórtices que *a espiral do tempo se desdobra* (CALVINO, 2000d, p. 67, grifos meus).

Um vórtice temporal, um fragmento de memória no qual o tempo inscreve de maneira mais incisiva suas marcas e que faz assim ver um lampejo daquilo que é imprescindível, obrigatório à narrativa, à construção desse arquivo da guerra partigiana no qual o autor se insere, e o qual se insere, junto a ele, no arquivo mais amplo da literatura. A reflexão sobre as práticas ligadas à memória e ao arquivamento aparece, aqui, mesclada à imaginação, pois é apenas “uma marcha de aproximação na memória” o que se pode efetivar “no rastro de lembranças desmoronadiças” (CALVINO, 2000d, p. 68).

É a partir desses deslizos entre a memória e o esquecimento que vai sendo escrita a lembrança da batalha, e os lapsos dessa memória “incerta e fervilhante de sombras”, sua “rede furada”, seus “rasgos” reclamam a imaginação para serem preenchidos: a operação memorialística corre sempre um risco, seja o risco de cobrir as lembranças “com a crosta sedimentada dos discursos do depois, que arrumam e explicam tudo segundo a lógica da história passada” (p. 71), seja o risco de se tornar “um pedaço de relato com o

estilo de então, que não pode nos dizer como as coisas eram de fato, mas somente como acreditávamos vê-las e dizê-las” (p. 72). Na “memória da imaginação”, “a lembrança do que não vi pode encontrar uma ordem e um sentido mais preciso do que aquilo que realmente vivi, sem aquelas sensações confusas atulhando a lembrança toda” (p. 74). Diante dos riscos, o autor/narrador afirma: “Não sei se estou destruindo ou salvando o passado” (p. 72).

Pensar o arquivo nesse lugar dúbio entre a destruição e a salvação remete-nos uma vez mais ao conto calviniano “A memória do mundo” (2001g), sobre o qual discorreremos no capítulo anterior, justamente por este tocar num dos aspectos éticos e políticos que incidem sobre o arquivo, a questão do “apagamento”. O arquivo e a rememoração vinculam-se não só ao passado, mas apresentam-se como uma promessa de futuro – “Trata-se do futuro, a própria questão do futuro, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para amanhã” (DERRIDA, 2001, p. 50). Se o arquivo é a possibilidade da “própria persistência no futuro” de uma memória registrada, atuar sobre o arquivo é sempre um ato de poder e responsabilidade, que pode levar a rasuras e a “assassinatos da memória” caros à humanidade, como afirma Paolo Rossi em seu *O passado, a memória, o esquecimento*:

O “apagar” não tem a ver só com a possibilidade de rever, a transitoriedade, o crescimento, a inserção de verdades parciais em teorias mais articuladas e mais amplas. Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade (ROSSI, 2010, p. 32).

Se o arquivo comporta uma margem natural de mudanças relativas às próprias características que o constituem, ele abre-se também à ameaça do apagamento articulado, da destruição provocada por interesses escusos, da destituição de determinadas memórias cujo arquivamento não seria conveniente aos detentores do poder:

A história do século XX, conforme bem sabemos também quando tentamos esquecê-lo, está cheia de censuras, apagamentos, ocultações, sumiços, condenações, retratações públicas e confissões de inúmeras traições, além de declarações de culpa e de vergonha. Obras inteiras de história foram reescritas, apagando os nomes dos heróis de um período; catálogos editoriais foram mutilados, assim como foram subtraídas fichas nos catálogos das bibliotecas; foram publicados livros com conclusões diferentes das originais, passagens foram retiradas, textos foram montados

em antologias numa ordem favorável a documentar filiações ideais inexistentes e ortodoxias políticas imaginárias (ROSSI, 2010, p. 33).

O arquivo, assim, pode destruir ou salvar a memória, e é a essa destruição que Calvino se refere no conto em questão: o arquivo que se pretende a “memória do mundo” é marcado pela rasura originada no interesse pessoal de seu diretor, que “escrupulosamente” deve decidir sobre o que irá ser registrado no arquivo e sobre o que será “apagado”. O diretor, na conversa com aquele que seria seu sucessor, assim apresenta a questão: “Porque o posto de diretor para o qual você está prestes a ser nomeado tem esse privilégio: poder dar uma marca pessoal à memória do mundo” (CALVINO, 2001g, p. 131). É sob o jugo dessa “leve marca subjetiva” que o diretor – o arconte – afirma que a “delicada intervenção de sua mão” o levou a espalhar no arquivo algumas “opiniões, reticências e até mesmo mentiras” (p. 131):

Ouçá: a mentira é a verdadeira informação que temos de transmitir. Por isso não quis me proibir um uso discreto da mentira, quando ela não complicava a mensagem, mas, ao contrário, a simplificava. Em especial nas notícias sobre mim mesmo, acreditei-me autorizado a ser pródigo em detalhes não verdadeiros (não creio que isso possa atrapalhar alguém). Por exemplo, minha vida com Angela: eu a descrevi como gostaria que fosse, uma grande história de amor, em que Angela e eu aparecemos como dois eternos namorados, felizes em meio a adversidades de todo tipo, apaixonados, fiéis. Não foi exatamente assim, Müller [...] (CALVINO, 2001g, p. 131-132).

A “mentira inocente”, no entanto, aquela que não poderia “atrapalhar ninguém”, toma o arquivo de Angela e do diretor, implicando na alteração de toda a memória ali registrada que com eles se relacionasse de alguma forma. As informações que poderiam, de algum modo, contrariar as memórias e imagens arquivadas/fabricadas pelo diretor passam a ser alvo de um apagamento contínuo:

Eu eliminava esses dados dia após dia, sem hesitar. Mas sempre temia que, em torno dessa imagem definitiva de Angela, restasse algum indício, algum subentendido, um vestígio do qual se pudesse deduzir o que ela – o que Angela na vida efêmera – era e fazia. Eu passava os dias no laboratório a selecionar, apagar, omitir (CALVINO, 2001g, p. 132).

Nesse processo abissal, o apagamento da memória leva ao duplo assassinato a que nos referimos no capítulo anterior: a morte dos personagens de Angela e Müller (que o diretor descobre serem amantes) e o apagamento de seus arquivos – o dela, pela falsificação/criação de uma nova memória; o dele, pela exclusão e pela ausência. A memória do mundo é, assim, uma memória ameaçada:

A primeira condição para que a Angela-informação não fosse atingida por qualquer mácula era que a Angela viva não continuasse a se sobrepor à sua imagem. Foi então que Angela desapareceu, e todas as investigações para encontrá-la foram em vão. Seria inútil que eu lhe contasse agora, Müller, como consegui me desfazer do cadáver pedaço por pedaço. Portanto, fique calmo, esses detalhes não têm nenhuma importância para os objetivos do nosso trabalho, pois na memória do mundo eu continuo a ser o marido feliz e depois o viúvo inconsolável que todos vocês conhecem [...]. Resolvi destruir nos nossos fichários qualquer presença de pessoas com quem Angela podia ter tido relações íntimas. Foi muito desagradável para mim, já que de alguns de nossos colegas não restará traço na memória do mundo, como se nunca tivessem existido. [...]

Se na memória do mundo não há nada a corrigir, a única coisa que resta fazer é corrigir a realidade ali onde ela não coincide com a memória do mundo. Assim como apaguei a existência do amante de minha mulher das fichas perfuradas, assim também devo apagá-lo do mundo das pessoas vivas. É por isso que agora puxo o revólver, aponto-o contra você, Müller, aperto o gatilho, mato-o (CALVINO, 2001g, p. 132-133).

Italo Calvino nos coloca, com essa narrativa do arquivo, diante do problema ético do arquivo, do passado, do poder, exatamente “ali onde” ele se instaura, na fronteira temporal entre memória e esquecimento, no movimento pendular que realiza entre passado, presente, futuro. A arbitrariedade explicitada na narrativa deixa em relevo o pesadelo dela decorrente, alertando para a necessária atenção que as políticas do arquivo, esses “arquivos imperfeitos” sobre os quais reflete Fausto Colombo, devem merecer em nossa sociedade:

Os acontecimentos da memória ocidental, especializada e traduzida em signos num determinado suporte, levam bem mais além as conclusões de puro caráter histórico, rumo ao limiar da interpretação: o resultado (pelo menos parcial) ao qual o percurso parece levar é o da construção de uma arquitetura coerente mas unilateralmente percorrível, que desenha nas suas volutas o saber do mundo, articulado em dados e informações. Mas esses dados e informações traçam um universo reduzido e reinterpretado (diríamos, na medida da memória), cujo norteamento é certo e ao mesmo tempo duvidoso [...] (COLOMBO, 1991, p. 41).

Se, nos textos de que tratamos, as máquinas arquivantes e os riscos a elas inerentes são desnudados pela imaginação, um movimento distinto nas estratégias narrativas dos dois escritores vai dizer da garantia de sobrevivência dos mais diversos textos, os quais são por eles registrados e impressos na conformação de um arquivo da literatura. Nesse movimento em torno do literário, memória, tradição e crítica aparecem intimamente mescladas, num diálogo que se mostra fundamental à sua própria persistência. É fazendo saltar da memória os nomes da tradição e imprimindo-os em seus textos-arquivos que Borges e Calvino atuam criticamente sobre esse *corpus* literário, garantindo-lhe uma sobrevivência renovada.

Ao refletir sobre as diversas questões que permeiam a tradução em “A tarefa-renúncia do tradutor”, Walter Benjamin lança mão de um conceito que se torna, ele também, referencial em sua obra e de grande relevância para os estudos literários: a sobrevivência. Benjamin afirma que a tradução é uma forma de garantia de sobrevivência do texto, de “continuação da vida das obras de arte” (BENJAMIN, 2001, p. 193), de se construir a história daquele texto e, com isso, assegurar que o mesmo perdure. Essa sobrevivência afiançada pela tradução residiria, entretanto, não no fato de esta “dizer a mesma coisa repetidas vezes” (BENJAMIN, 2001, p. 189), e sim em sua característica de renovação, que instaura uma relação complexa entre o original e a tradução: “Nelas [as traduções], a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, 2001, p. 195). Ou seja, o que garante a sobrevivência de uma obra, o que pode concretizá-la como um “penhor do futuro” é justamente sua retomada numa nova dicção, sua transformação e renovação contínuas.

Benjamin afirma, ainda, que esse papel de afirmação da sobrevivência não é cumprido apenas pela tradução, mas também pela crítica literária: “(...) a crítica literária, a qual também representa um momento, ainda que menor, na continuação da vida das obras” (BENJAMIN, 2001, p. 203). É esse aspecto que nos interessa aqui mais diretamente, no sentido de propiciar uma reflexão a respeito das relações entre crítica e tradição literárias, e entre estas e a constituição de um arquivo da literatura, no sentido em que vimos aqui atribuindo aos processos de arquivamento. Nesta ótica, a sobrevivência aparece como um movimento de perpetuação e, ao mesmo tempo, de rasura; como um intervalo em que o mesmo e o outro se colocam em diálogo de forma a propiciar tanto a sobrevivência quanto a renovação do texto literário.

Ao lidar com uma memória da tradição literária que se apresenta como o eco de um sonho persistente – “A tradição literária tem a estrutura de um sonho no qual se recebem as lembranças de um poeta morto”, afirma Ricardo Piglia (2004a, p. 46) – o escritor realiza o que Piglia vai chamar de “leitura situada” (PIGLIA, 1996), uma leitura que de certa maneira se excede e trai o que é lido, traça um desvio inesperado sobre o texto, por meio do qual o escritor estabelece com a tradição que eleger para compor seu arquivo uma relação marcada muito mais pela tensão que pela harmonia. Nesse movimento, o escritor atua criticamente em seu próprio processo criativo, elaborando estratégias narrativas que possibilitem a sobrevivência de diferentes figuras da tradição cultural e colocando num diálogo, por vezes contraditório e ambivalente, sua própria “hierarquia de escritores” e “seu modelo de clássicos”, para utilizarmos expressões do próprio Piglia.

Tomaremos como objetos para refletirmos sobre essa questão dois livros póstumos, publicados a partir de conferências destinadas às *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*, da Universidade de Harvard. As *Norton Lectures* constituem-se por um ciclo de seis conferências que se realizam ao longo de um ano acadêmico, existentes desde 1926 e perduráveis até os dias atuais, e que contam a cada edição com um convidado. Jorge Luis Borges foi o convidado de 1967-1968, e Italo Calvino o de 1985-1986. As conferências de Borges foram proferidas, mas sua publicação apenas ocorreu após seu falecimento, no livro *This craft of verse*, traduzido no Brasil sob o título *Esse ofício do verso* (2000). Já as conferências preparadas por Italo Calvino não chegaram sequer a ser apresentadas, pois o autor morreu pouco antes de sua viagem a Harvard. Prontas, restaram cinco conferências, as quais foram publicadas em 1988 sob a organização de Esther Calvino, no livro *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio* (na tradução brasileira, de 1990, *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*).

Antes, porém, de nos enveredarmos pelas conferências, propomos um breve desvio – que possibilita uma leitura da reflexão relativa à sobrevida e ao arquivamento da literatura no que estes dizem de memória, tradição, crítica e criação – até uma ficção borgiana: em “A memória de Shakespeare”, de 1980 (BORGES, 1999c), conto ao qual rapidamente nos referimos no capítulo anterior, a temática da memória emerge através da reflexão acerca do possuir e ser possuído pela memória de outro, por uma memória alheia. Essa “memória alheia”, não por acaso, é a memória de um dos mais canônicos escritores da literatura ocidental: William Shakespeare. O conto nos apresenta a Hermann Soergel, um

escritor e estudioso de Shakespeare que se vê diante da oferta de um presente que pode aceitar ou recusar, a “memória de Shakespeare”.

Ao contrário da memória absoluta e infalível de Ireneo Funes, que o atinge como uma espécie de doença e acaba por levá-lo à morte, a memória desse outro que é Shakespeare surge na narrativa borgiana na forma de uma dádiva, de um presente oferecido de bom grado e que pode ser aceito ou não (no contexto literário ocidental poderia mesmo alguém recusar este presente, seria possível abrir mão do arquivo shakespeariano?). Nesse processo, ao tornar pública uma memória, oferecendo-a em voz alta, seu detentor a coloca numa zona de apropriação, perdendo-a e, ao mesmo tempo, tornando-a disponível para que outro dela se aposses. Nesse espaço intervalar as memórias se misturam e as ideias de posse e propriedade privada se perdem na formação de uma memória híbrida, tensionada entre duas outras. Como afirmou Daniel Thorpe, o doador da memória shakespeariana, ele acumula duas memórias, já mescladas: a dele e a de Shakespeare, que é assim parte dele próprio. A memória de Shakespeare, emblema da literatura, chega às mãos de Hermann Soergel, pois, já mediada, presenteada por um outro que com ela já se havia confundido. Repetindo o mesmo movimento do doador, aquele que é agraciado com a memória do outro também deve anunciá-lo em alto e bom som, “Aceito a memória de Shakespeare” (BORGES, 1999c, p. 446).

Nessa deriva de memórias, a tradição literária e cultural torna-se disponível para ser pensada como uma prisão ou como um presente, como uma limitadora ou uma amplificadora de possibilidades ficcionais. Se a tradição é, pensando junto com Piglia, a própria memória do escritor, apropriar-se da memória de Shakespeare ou de qualquer outro não é mais do que criar espaços para o devir de sua própria memória, ultrapassando as fronteiras da personalidade e entrando num terreno coletivo e ao mesmo tempo anônimo, em que “não há memória própria nem lembrança verdadeira, todo passado é incerto e impessoal” (PIGLIA, 2004a, p. 44), do qual emerge a possibilidade de uma sobrevida deslocada dessa tradição:

A memória já entrou em sua consciência, mas é preciso descobri-la. Surgirá nos sonhos, na vigília, ao virar as folhas de um livro ou ao dobrar uma esquina. O senhor não se impaciente, não invente lembranças. O acaso pode favorecê-lo ou atrasá-lo, segundo seu misterioso modo. À medida que eu vá esquecendo, o senhor recordará. Não lhe prometo um prazo (BORGES, 1999c, p. 447).

A essas palavras de Thorpe a resposta de Soergel já indica sua apropriação da tradição recebida, mistura de memórias que se imbricam nos processos culturais, sendo simultaneamente o mesmo e um outro:

*Shakespeare seria meu, como ninguém foi de ninguém, nem no amor, nem na amizade, nem sequer no ódio. De algum modo eu seria Shakespeare. Não escreveria as tragédias nem os intrincados sonetos, mas recordaria o instante em que me foram reveladas as bruxas, que também são as parcas, e aquele outro em que me foram dadas as vastas linhas [...] (BORGES, 1999c, p. 447, grifos meus).*

Para fazer aflorar essa “memória latente” de Shakespeare que agora possuía, Soergel cria estratégias que passam pela “leitura, quer dizer, a releitura desses velhos volumes” (BORGES, 1999c, p. 448) frequentados por Shakespeare, dos quais – apesar de não haver indícios de sua existência física (não havia um único livro em seu testamento) – todos conhecem a afinidade com o autor inglês. A partir dessa “desordem de possibilidades indefinidas” (BORGES, 1999c, p. 449) que é a memória do homem, Soergel vê-se animado pela memória de Shakespeare e pelo olhar renovado que passa a ter sobre sua obra, e passa da “felicidade de ser Shakespeare” (BORGES, 1999c, p. 450) ao terror da perda total da identidade. Ser Shakespeare implicava em esquecer sua própria memória, em ter seu rio subsumido pelo “grande rio de Shakespeare”, em perder a razão à medida que perdia a identidade.

Diante do pavor, a solução: presentear outro com a memória de Shakespeare e criar estratégias para apagá-la e permitir a sobrevivência da sua própria memória. Mas como isso poderia funcionar se, ao ser Shakespeare, suas memórias se confundiram num entre-lugar da tradição? O escritor se recupera, consegue não se perder em meio à herança recebida, pode ser apenas “um homem entre os homens”, mas a memória do outro continua a persegui-lo, e “de vez em quando, surpreendem-[no] pequenas e fugazes memórias que talvez sejam autênticas” (BORGES, 1999c, p. 451).

O arquivo – a literatura-arquivo de Borges e de Calvino – apresenta-se, assim, como um “lugar de memória”, um espaço instituído da impressão (DERRIDA, 2001), não por provocar uma eterna repetição da lembrança, mas sim por sua característica de renovação constante. Faz-se importante um esclarecimento em relação à utilização do termo “lugares



de memória”: aproprio-me, aqui, da expressão cunhada por Pierre Nora (1993),<sup>4</sup> mas investindo-a de um recorte no sentido por ele apresentado, não vinculado necessariamente à perda dos meios de memória social. Trato o “lugar de memória” como um espaço no qual é possível trazer a tona as mais diversas lembranças e imprimi-las em um suporte, um espaço no qual essas memórias arquivadas encontram sua garantia de sobrevivência e ressignificação:

Lugares portanto, mas lugares mixtos, híbridos e mutantes, intimamente enlaçados de vida e de morte, de tempo e de eternidade; numa espiral do coletivo e do individual, do prosaico e do sagrado, do imóvel e do móvel. Anéis de Moebius enrolados sobre si mesmos. Porque, se é verdade que a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (NORA, 1993, p. 22).

É, por esse viés, como lugares de uma memória arquivada que podemos pensar determinadas obras literárias, como, por exemplo, as *Norton Lectures* de Borges e Calvino.<sup>5</sup> Em seu comentário à publicação das conferências borgianas, Calin-Andrei Mihailescu aponta que elas são “um tesouro de riquezas literárias que nos chegam de forma ensaística, despojada, muitas vezes irônica e sempre estimulante” (MIHAILESCU, 2000, p. 128), uma vez que Borges apresenta uma estética que “está sempre radicada no solo primordial da literatura” e que “sua memória da literatura mundial mantém vivas as *belles lettres* enquanto ele fala” (p. 131). Ao preparar suas conferências – e isso se percebe também em outros volumes que compilam suas apresentações, como *Borges oral* (de 1979) e *Siete noches* (de 1980) – Borges faz das mesmas território de trânsito para os mais inúmeros textos da literatura (e, por vezes, também da filosofia e da ciência) que, intermediados por

---

<sup>4</sup> É interessante destacar ainda outro aspecto que vem à tona quando pensamos em lugares de memória, que é a relação absoluta entre memória e espaço apontada pelos estudos da *ars memoria*, sendo a mnemotécnica construída substancialmente a partir da noção de “lugares de memorização”: “Precisamos, portanto, de lugares, sejam reais ou imaginários, e de imagens e simulacros que devem ser inventados. As imagens são como palavras pelas quais anotamos as coisas que aprendemos, de modo que, como diz Cícero, ‘usamos os lugares como cera e as imagens como letras’” (QUINTILIANO *apud* BLOM, 2003, p. 278). Os lugares de memória são, assim, metáforas anteriores à determinação da expressão por Pierre Nora.

<sup>5</sup> Ainda que seja um interessante tema de investigação, não nos deteremos aqui nas questões relativas ao caráter oral que marca a prática de conferências e nas relações bastante particulares que estes dois escritores travaram com a oralidade, uma vez que isso nos desviaria do escopo desta pesquisa.

sua memória, imprimem-se não só nos textos resultantes destas falas como também nas vidas e memórias daqueles que assistiram às conferências. Ao eleger determinados nomes e obras para compor sua “hierarquia de escritores”, ao torná-los de algum modo memoráveis,<sup>6</sup> Borges age em favor da formação de um arquivo da literatura que irá se sobrepor ao tempo.

Ao longo das seis conferências que deram origem ao livro, Borges vai colocar em diálogo, entre si e consigo próprio, uma série de autores que correspondem ao “seu modelo de clássicos”: encontramos de Homero a Cervantes, de Virgílio ao *Beowulf*, das *Mil e uma noites* a Shakespeare. E se, como afirma Wander Melo Miranda (2003, p. 38), “citar os mortos ou citar um texto é trazer o passado para o presente, é infundir outra vida ao que foi citado”, podemos dizer que no movimento borgiano esses autores e textos ressurgem numa vida renovada, numa sobrevida, pois que mediada pela leitura periférica e estrábica que sobre eles lançou Borges. Como em seu “A memória de Shakespeare”, essas narrativas recuperadas já chegam à sua conferência impregnadas de uma outra memória, de uma leitura própria, do recorte particular a elas dado por um escritor que escreve da periferia da tradição literária.

A ironia e o jogo borgiano com a tradição afirmam-se já no princípio da primeira conferência do livro em questão, “O enigma da poesia”, quando ao retomar o título de sua fala o escritor aponta o que se deve esperar (ou o que não se deve esperar dele), e assim argumenta:

Passei minha vida lendo, analisando, escrevendo (ou treinando minha mão na escrita) e desfrutando. Descobri ser esta última coisa a mais importante de todas. “Sorvendo” poesia, cheguei a uma derradeira conclusão sobre ela. De fato, toda vez que me deparo com uma página em branco, sinto que *tenho de redescobrir a literatura para mim mesmo. Mas o passado não é de valia alguma para mim* (BORGES, 2007b, p. 10, grifos meus).

É interessante a opção pela palavra “redescobrir” antecipando a desvalorização total do passado nesse processo, o que cria uma espécie de paradoxo, pois que para redescobrir algo é preciso partir de uma coisa já existente, de uma informação prévia. A essa

---

<sup>6</sup> No próximo tópico deste capítulo esta questão será retomada, sob o viés da autoridade arcôntica e da inflexão de poder associada àquele que define quem merece o arquivo, assim como será abordada sob o mesmo prisma a instituição desses escritores como arcontes de um saber literário e suas opções de escrita que os levam a arquivarem-se a si mesmos, instituindo-se eles próprios como merecedores do arquivo da literatura.

mesma palavra ele recorre ainda nessa conferência quando, ao supor um verso de sua autoria, perfaz um movimento que vai de encontro à afirmação anterior: “Muitas vezes descubro que estou apenas citando algo que li tempos atrás, e isto se torna uma *redescoberta*” (BORGES, 2007b, p. 24, grifo meu). E o próprio Borges indicará, ao longo de sua exposição, o quanto sua memória literária é fundamental à sua poética:

[...] tive muitos mestres em minha vida. Tenho orgulho de ser um discípulo – um bom discípulo, espero. E quando penso em meu pai, quando penso no grande autor judaico-espanhol Rafael Cansinos-Asséns, quando penso em Macedonio Fernández, também gostaria de ouvir suas vozes. E de vez em quando treino minha voz para imitar as suas vozes, a fim de que possa pensar como eles teriam pensado. Eles estão sempre ao meu redor (BORGES, 2007b, p. 16-17).

Borges trama, assim, não apenas o arquivo de sua própria escritura, mas também impõe ao arquivo da literatura a memória de nomes que recupera do passado, nomes que abona numa espécie de garantia de seu valor, de seu legado para o futuro. Não à toa insiste em afirmar-se muito mais como um leitor que como um escritor. Na última das conferências de Harvard, “O credo de um poeta”, Borges ressalta esse seu papel de leitor e indica que, antes de falar sobre sua própria produção literária, gostaria de referir-se aos livros que para ele foram importantes.<sup>7</sup> E traça então um extenso comentário, no qual não apenas cita os livros como diz dos motivos de sua importância para ele, assim como das peculiaridades de sua leitura dos mesmos. Nessa “lista”, encontramos as *Mil e uma noites* (nas traduções de Richard Burton, Antoine Galland e Edward William Lane), *Huckleberry Finn*, *Roughing it*, *Life in Mississipi*, *Dom Quixote*, *O cão dos Baskervilles*, *Folhas da relva*, Dostoiévski (a quem atribui uma tentativa de “infelicidade”), Thomas Carlyle, Schopenhauer, Hölderlin, Lessing, Lugones, as sagas nórdicas e a antiga poesia inglesa, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Kipling, Stevenson, Baudelaire, Robert Frost, *Moby Dick*, Homero... Este é, sem dúvida, um rol heteróclito e arbitrário, mas que não deixa de funcionar como uma pesca nas poças da memória daquilo que nela deixou marcas indeléveis.

---

<sup>7</sup> E, aqui, temos um breve comentário acerca da lista, tema abordado por nós no capítulo anterior desta tese: “Assim, antes de passar a discorrer sobre minha produção literária, gostaria de dizer umas palavras a respeito dos livros que foram importantes para mim. *Sei que essa lista abundará em omissões, tal como todas as listas.* Aliás, o perigo de compor uma lista é que as omissões sobressaem e as pessoas nos tomam por insensível” (BORGES, 2007c, p. 106, grifos meus).

A crítica borgiana à história da literatura, aos arquivos da tradição literária e à rememoração do passado é, assim, repetidamente refutada pela própria atribuição valorativa que Borges concede a livros e autores os mais diversos, e que nos parece poder ser sintetizada nessa breve reflexão:

Às vezes tenho coragem e esperança para achar que talvez seja verdadeiro – que, embora todos os homens escrevam dentro do tempo, estejam envolvidos em circunstâncias e acidentes e insucessos do tempo, que de algum modo as coisas de beleza eterna podem ser alcançadas (BORGES, 2007c, p. 120).

Uma espécie de “alcance da eternidade” marca fortemente as conferências de Italo Calvino em razão, justamente, de sua morte e da impossibilidade de leitura das mesmas no evento em pauta, assim como pelo caráter propositivo que elas apresentam. Tidos como uma espécie de “testamento literário” do escritor, os textos que seriam apresentados por Calvino em Harvard converteram-se, no momento mesmo de sua publicação, em arquivo de tradições literárias e num arquivo dele mesmo como escritor. A opção de Calvino por tratar nessas conferências de “alguns valores literários a serem conservados no próximo milênio”, conforme afirma Esther Calvino na apresentação do livro, sintetiza o ato arquivante: tem-se ali um registro do passado que, articulado e imprimido na fala (que não se concretiza como fala, mas origina o texto que a representa), é uma aposta para o futuro, para um futuro de longa duração, o próximo milênio que se inicia no século XXI em que hoje já nos situamos, mas que por sua longevidade continua apresentando-se como uma garantia vindoura.

Ressalte-se ainda que Calvino foi o primeiro escritor italiano a ser convidado como Norton Lecturer, de forma que pesam sobre ele o papel inaugural e a responsabilidade de não só apresentar uma tradição literária de longo tempo como de colocar-se como representante dessa mesma tradição, aspecto por ele mesmo ressaltado em uma breve introdução que provavelmente teria lido quando do proferimento de suas conferências:

Ladies and gentlemen, dear friends.  
Deixem-me dizer, em primeiro lugar, quanto estou feliz e grato por ter sido chamado a Harvard este ano como Charles Eliot Lecturer. Com comoção e humildade penso nos Norton Lecturers que me precederam, uma longa lista que inclui muitos dos autores que mais admiro. O acaso quis que eu fosse o primeiro escritor italiano a participar dessa lista. Isso acrescenta à

minha tarefa a responsabilidade especial de representar aqui uma tradição literária que continua ininterrupta há oito séculos (CALVINO, 1995e, p. 9).

Mas deve-se acrescentar também a esse quadro o lugar peculiar que ocupam as *Lezioni americane* no conjunto das produções de Italo Calvino. Ainda que as conferências não sejam o primeiro material do escritor italiano a ser postumamente publicado – *Lezioni* é publicado pela editora Garzanti em 1988, mas dois anos antes já se havia publicado, sob o título *Sotto il sole giaguaro*, um conjunto de três de seus contos que restavam inéditos –, elas apresentam especial relevância por dois aspectos principais, indicados por Mario Barenghi (2009). O primeiro deles é o fato de que essas falas são o material ao qual Calvino se dedicou com maior apuro nos últimos dias de sua vida; o segundo diz do próprio caráter desse material: é a primeira vez que Calvino, ao longo de sua trajetória literária, “projeta uma obra ensaística orgânica” – seus outros volumes de ensaios já publicados, *Una pietra sopra* e *Collezione di sabbia*, eram um compilação de textos escritos anteriormente –, na qual “pela primeira vez se empenha em um juízo global de sua própria atividade de narrador” (BARENGHI, 2009, p. 114).

Esse conjunto de fatores faz com que as “lições americanas” sejam recebidas como uma espécie de legado poético, um arquivo daquilo que o escritor considerava como válido e digno de nota, num diálogo tecido entre sua própria escrita e uma ampla tradição literária. Este é, aliás, um dos aspectos que ressalta das conferências, a amplitude e diversidade do referencial artístico e literário apresentado por Calvino ao longo das cinco conferências que compõem o livro: o índice onomástico que encerra o livro conta com mais de 150 entradas, que variam entre Ariosto e Aristóteles, Georges Perec e Baudelaire, Cervantes e Dostoiévsky, Carlo Emilio Gadda e Leonardo da Vinci. Ainda que essa lista apresente grande predominância dos clássicos europeus e de escritores italianos, reforçando, assim, uma herança cultural letrada europeia, ela apresenta certos desvios no qual se inserem Octavio Paz, Jorge Luis Borges e Augusto Monterroso, assim como Marco Polo e os quadrinhos do *Corriere dei Piccoli*, os quais contribuem para que se trace um leve desvio nessa genealogia.

Situando, na abertura à primeira conferência, seu lugar como escritor em sua “formação italiana”, Calvino deixa bem claro seu pensamento sobre a literatura: “Minhas reflexões sempre me levaram a considerar a literatura como universal, sem distinções de

língua e caráter nacional, e *a considerar o passado em função do futuro*; assim farei também nessas aulas. Não saberia agir de outra forma” (CALVINO, 1995e, p. 9, grifo meu). É assim, considerando o passado em função do futuro, que Calvino delinea sua poética, inserindo-se ele mesmo no lugar do presente que faz o trânsito entre as temporalidades. Na primeira de suas conferências, “Leveza”, ao tentar situar sua produção e em especial seu trabalho na “retirada de peso” do mundo para tornar seu texto leve, fluido, dinâmico, assim ele se posiciona:

No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo... Mas se a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então *busco na ciência alimento* para as minhas visões das quais todo pesadume tenha sido excluído... (CALVINO, 1995e, p. 19-20, grifos meus)

Buscar alimento, nutrir-se de uma memória, aqui apontada como literária, mas também científica: é assim que Calvino vale-se da tradição, e aqui não há como não pensarmos no movimento antropofágico, em deglutir o passado e torná-lo uma coisa, ao mesmo tempo, igual e diversa. E, ao indicar quais são as principais fontes às quais recorre no processo deglutidor e aglutinador de sua escrita, Calvino as torna disponíveis, as recupera mnemonicamente e as inscreve num arquivo literário que é seu, mas que é também da Itália, e que é também universal. Esse arquivo da literatura, ou essa literatura arquivada, é bem representado pelas já conhecidas palavras de Calvino ao final de sua última conferência escrita, “Multiplicidade”, com a qual também encerramos esse tópico e onde o escritor italiano assim afirma:

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, *quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações?* Cada vida é uma *enciclopédia*, uma *biblioteca*, um *inventário* de objetos, uma *amostragem* de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis (CALVINO, 1995e, p. 138, grifos meus).

### 3.2 A palavra no muro, os clássicos e as práticas minúsculas

*A palavra nos muros é uma palavra imposta pela vontade de alguém, situa-se ele no alto ou embaixo, imposta ao olhar de todos os outros que não podem deixar de vê-la ou receptá-la.*

*Italo Calvino*

*Mas a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?*

*Jacques Derrida*

É do diálogo entre as epígrafes acima que partiremos para pensar o princípio nomológico do arquivo em sua relação com as literaturas de Jorge Luis Borges e Italo Calvino. É a esses autores, em particular, que cabe a autoridade arcôntica sobre a qual aqui refletimos; são eles que impõem, por meio de seus textos-arquivos, a palavra nos muros, fazendo ecoar uma determinada literatura – aquela que compõe a biblioteca que organizam – e produzindo a reverberação de um cânone de obras dignas de rememoração. Além disso, os dois atuam no sentido de arquivar a si mesmos, tornando-se por meio de textos dos mais diversos tipos (como as autobiografias, as entrevistas ou depoimentos e as cartas tornadas públicas, por exemplo) objetos desse grande manancial de memórias e influências que é a tradição literária.

É recorrendo ao próprio “arquivo do arquivo”, como vimos na introdução a este capítulo, que Derrida traçará também o princípio nomológico que é um de seus definidores: retomando o *arkhêion* grego, que o pensador francês apresenta como sendo uma casa – mais especificamente, o domicílio dos magistrados superiores que eram os responsáveis por comandar todos os eventos do local –, ele aproxima o arquivo da questão da autoridade instituinte. Quem institui o arquivo, quem é o responsável por determinar seu início, por estabelecê-lo enquanto tal? Nesse ponto marca-se incisivamente a relação do arquivo com o poder e a política:

Levada em conta sua autoridade [dos magistrados superiores] publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos (DERRIDA, 2001, p. 12-13, grifos do autor).

Tem-se, daí, um duplo poder do arquivo: de um lado, o poder da instituição e da guarda; do outro, o poder da interpretação. Os arcontes não apenas instauram um arquivo e fazem-se responsáveis por sua integridade física, como também fazem oscilar seus sentidos, colocando-o em movimento. Por isso a política do arquivo não é, segundo Derrida, uma questão política como outra qualquer: ao estender-se aos campos histórico, topográfico e nomológico, ela atravessa e permeia o campo político em sua totalidade, não podendo ser pensada de forma localizada e pontual. O controle do arquivo, a ação sobre a memória, é um fundamento do poder, o qual pode levar a situações totalitárias e de extrema violência, como indicamos no tópico anterior. Por isso é fundamental, ao se pensar, desejar e atuar em prol de uma sociedade pautada pela liberdade e pela democracia, que se tenha como critério de base “a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação” (DERRIDA, 2001, p. 16).

Nesse sentido acreditamos ser pertinente (ainda que bastante pontual e restrito) o movimento que aqui propomos para a formação de um “arquivo da literatura”, um movimento que procura fazer do diálogo entre pensamentos a base da conformação de uma biblioteca que mescla o centro e a margem, a Europa e a América, a ciência e a ficção, tudo isso a partir de Borges e Calvino. Arcontes e, simultaneamente, inscrições deste arquivo que imprimem à memória, os dois escritores movimentam e fazem oscilar os pensamentos instituídos, por caminhos que ora se aproximam, ora se afastam, mas que não deixam de ter jamais ao menos um breve ponto de contato. Em suas obras, o escritor argentino e o escritor italiano dão relevo à função arcôntica que desempenham, no que ela tem de força, mas também de responsabilidade, e exercem aquilo que Derrida vai chamar de “poder de consignação”, a concentração das funções de unificar, identificar e classificar o que se designou ao arquivo:

Por consignação não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. [...] A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião (DERRIDA, 2001, p. 14, grifos do autor).



O princípio consignador do arquivo é, assim, também o princípio da coleção: ele diz da constituição, em um novo espaço, de um *corpus* até certa medida orgânico, de um conjunto que necessita ser ordenado e pensado a partir desta ordenação. Conjugam-se na função do arconte tanto um papel patriárquico quanto um papel classificador e hermenêutico: afinal, os documentos “não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma *topologia* privilegiada. Habitam este lugar particular, este lugar de escolha onde a lei e a singularidade se cruzam no *privilégio*” (DERRIDA, 2001, p. 13, grifos do autor). E essa ideia de “privilégio” traz à tona outra aproximação com um aspecto da coleção a respeito do qual refletimos no capítulo anterior: a atribuição de valor.

Nesse contexto, destacar de seu lugar de origem pelo privilégio determinado objeto – citá-lo, arquivá-lo – para inseri-lo em um novo conjunto pode desestabilizar esse conjunto, fazendo com que dele resulte uma outra ordem, um novo cânone, um diverso registro da memória. A questão do valor é assim, como ressaltou Wander Melo Miranda, uma “questão de memória” que atua em sentido circular: ao mesmo tempo em que a lembrança agrega valor ao objeto rememorado, esse objeto contribui para que a própria reminiscência torne-se mais valiosa, de modo que são redesenhadas “as fronteiras de uma tradição esquecida, que se mostra então plena de atualidade” (MIRANDA, 2003, p. 38).

É essa a situação que se verifica, por exemplo, nas conferências dos dois autores preparadas como resposta ao convite para atuarem como Norton Lecturers, conforme vistas no tópico anterior deste capítulo: *Esse ofício do verso* e *Seis propostas para o próximo milênio* não só elevam ao *topos* privilegiado do cânone – representado pela citação numa fala a ser proferida em Harvard, no contexto de um evento hoje quase centenário – uma série de textos e autores, como os consignam em uma localização restrita, colocando-os em contato no espaço textual de uma série de conferências que funcionam como uma coleção de objetos rememorados, valorados e inscritos no suporte da palavra: a palavra é grafada no muro, é feita pública e impõe-se a todos aqueles que por ela passam.<sup>8</sup>

Mas, mais do que isso, ao fazerem de suas literaturas um arquivo, Borges e Calvino as transformam em uma biblioteca da literatura universal, assim como transformam a si em guardiões, arcontes hermeneutas dessa tradição. O que significa ser citado, por exemplo, como um dos “clássicos” de Italo Calvino? Que peso tem para uma obra receber

---

<sup>8</sup> No próximo tópico retomaremos esta questão da “localização” dos objetos/textos/autores num conjunto heteróclito, discutindo-a do ponto de vista dos deslocamentos espaciais e da heterotopia.

um prólogo, uma espécie de “carta de apresentação”, de Jorge Luis Borges? Que valor esse movimento arquivante imprime a esse texto/autor arquivado e que deslocamentos provoca no cânone literário, que reviravoltas de sentido, que mobilizações do pensamento implica? Esse movimento de valor, e de memória, atua sobre todo o conjunto que altera, recordando a prateleira hipotética de Calvino, já citada no capítulo 1, mas que nos parece aqui relevante rerepresentar:

Um livro é escrito para que possa ser posto ao lado de outros livros, para que entre numa prateleira hipotética e, ao entrar nela, de alguma maneira a modifique, expulse dali outros volumes ou os faça retroceder para a segunda fileira, reclame que se coloquem na primeira fileira certos outros livros (CALVINO, 2009f, p. 190).

É uma situação semelhante à que Fausto Colombo vai designar, retomando as palavras de Gianfranco Bettetini, como “atestação”, ou seja, “exatamente a aceitação social de um texto como entidade testemunhal e por conseguinte unitária”. Colombo, que está tratando do universo cinematográfico, assim continua sua argumentação: “e o que há de melhor para lançar um filme no universo das obras que não poderão (e, em alguns casos, não deverão) ser esquecidas, do que a participação num festival?”. Mas não seria apenas o festival a instância garantidora dessa “ativação preventiva do esquecimento”, dessa atribuição valorativa: “E o que, mais que uma retrospectiva, materializa o filme em recordação atestada, isto é, não esquecida?” (COLOMBO, 1991, p. 55-56). Ainda que dirigidas a outro universo artístico cultural, as colocações de Colombo são adequadas também para pensarmos o contexto literário e o papel arcôntico das ações de Borges e Calvino, que inserem numa antologia ou apresentam numa conferência determinadas obras literárias, que ali aparecem como “recordações atestadas”: esses textos, esses autores, não podem e não devem ser esquecidos, e assim nós os citamos, atestamos sua importância, consignamos a eles um lugar no arquivo da literatura.

A instituição do arquivo implica assim uma relação direta de poder e de valor: afinal, conforme se depreende da pergunta de Derrida que abre esse tópico, o início do arquivo depende de um privilégio e de uma autoridade, e acreditamos ter tocado nesse ponto ao refletirmos sobre os livros póstumos dos autores abordados anteriormente. Mas propomos ainda uma breve incursão em dois outros livros de Borges e Calvino que dizem do exercício do papel de arcontes, e que podem ser pensados sob a forma do arquivo e da

biblioteca. Verdadeiros projetos intelectuais de acumulação, perpetuação e renovação de conhecimentos, nesses livros apresentam-se duas imagens emblemáticas para se refletir sobre a multiplicidade e a dinamicidade dos arquivos. Uma delas é a alcachofra, com suas múltiplas camadas de sabores e saberes compiladas em *Por que ler os clássicos* (CALVINO, 1995a) e sobre a qual nos detemos no Capítulo 1. A outra é o caleidoscópio, reivindicado já no prólogo de *O livro dos seres imaginários* (BORGES e GUERRERO, 2007), e assim apontando para a reconfiguração dos saberes literários por meio de uma textualidade labiríntica e infinita: “[...] *O livro dos seres imaginários* não foi escrito para uma leitura consecutiva. Gostaríamos que os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas cambiantes reveladas por um caleidoscópio” (BORGES e GUERRERO, 2007, p. 9-10). O caleidoscópio, um artefato ótico que trabalha com a formação de imagens metamorfoseantes por meio de fragmentos em movimento refletidos em pedaços de espelhos, se pensado como metáfora de um modo de leitura solicitado diz tanto de uma brincadeira quanto de uma reflexão, diz do movimento constante necessário para que se constitua uma determinada imagem diante de olhos específicos. A cada movimento, a cada olhar que se lança com ele e sobre ele, a cada giro do caleidoscópio todo o arranjo se altera, os reflexos são outros e os espelhos não fazem mais que multiplicar uma diversidade de possibilidades de leitura, de pensamento e de relações com a tradição.

Escrito com a colaboração de Margarita Guerrero, *O livro dos seres imaginários* aparece em 1967 como uma “segunda versão ampliada” do *Manual de Zoología Fantástica* (BORGES e GUERRERO, 2001), publicado dez anos antes. No prólogo ao *Manual*, os autores afirmam seu escopo e sua infinitude – “Por demais, não pretendemos que este livro, por acaso o primeiro em seu gênero, abarque o número total dos animais fantásticos. Investigamos as literaturas clássicas e orientais, mas nos consta que o tema abordado é infinito” (BORGES e GUERRERO, 2001, p. 9) –, aspectos que no prólogo de *O livro dos seres imaginários* aparecem já expandidos<sup>9</sup> e mais explicitamente vinculados à ficção e à linguagem:

O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, do traço, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da divindade. Em suma, de quase o universo inteiro.

---

<sup>9</sup> Uma vez mais, Borges aposta na expansão daquilo que já é infinito, um dos recursos de seu pensamento e de sua narrativa, como vimos nos capítulos anteriores.

Ativemo-nos, contudo, ao que é imediatamente sugerido pela locução “*seres imaginários*”, compilamos um manual dos *estranhos entes engendrados, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia dos homens*.

[...]

Um livro dessa índole é *necessariamente incompleto*; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem *multiplicar-se ao infinito* (BORGES e GUERRERO, 2007, p. 9, grifos meus).<sup>10</sup>

Normalmente estudado como um besteiário de seres reais e imaginários, acreditamos que com uma volta no caleidoscópio se pode ler *O livro dos seres imaginários* por outro ângulo, como um grande arquivo de antigos livros e fábulas, como uma coleção de textos acerca dos animais e de outros seres fantásticos, enfim, como uma biblioteca do que os autores denominam “seres imaginários”. Seu vínculo com a ficção desenha-se, como vimos, ainda no prólogo, quando Borges e Guerrero, arcontes desses saberes, procuram estabelecer os limites do que estaria contido no termos “seres imaginários”: o livro dedica-se a ficções, a seres de linguagem forjados pelo homem ao longo do tempo e do espaço, a leituras rememoradas de outros textos, aqui compilados. E é ainda no prólogo que se afirma, também, a questão da incompletude inerente a qualquer projeto arquivístico – e, por extensão, a qualquer biblioteca: se no caso da biblioteca de Babel é ela quem se multiplica ao infinito, aqui o próprio livro – como um livro de areia – é pensado como um desdobramento interminável de referências, como uma memória da literatura.

Composto por verbetes alfabeticamente ordenados, *O livro dos seres imaginários* aparece assim como uma seleção (uma escolha), uma amostra do universo (um privilégio) por meio de alguns de seus “seres imaginários”, trazidos à luz através da invocação de textos das mais diversas origens temporais e espaciais. Excertos de Franz Kafka, C. S. Lewis, Edgar Allan Poe, Wang Ta-hai e William T. Cox, por exemplo, aparecem como transcrições, compondo verbetes cujos textos integrais são citados entre aspas. Ao lado deles, referências inesgotáveis compõem os demais verbetes: a tradução de Richard Burton para *As mil e uma noites* e a História Natural de Plínio, o Velho, convivem amistosamente com obras como as *Cartas edificantes e curiosas* do padre Zallinger ou o *Bundahish*. Para a composição dos seres

---

<sup>10</sup> Como vimos anteriormente com Lyslei Nascimento, Borges subverte os elementos textuais que normalmente servem como orientações de leitura, como prólogos, prefácios e notas de pé-de-página, fazendo com que, em lugar de orientar a leitura, eles a confundam. Se o prólogo de *O livro dos seres imaginários* “abre [...] uma possibilidade de instrução de leitura” (NASCIMENTO, 2007, p. 70), essa instrução aparece, “ao contrário da tradicional, com interrupções, como uma brincadeira com as formas variáveis de um caleidoscópio. Tais quais os fragmentos móveis no fundo do caleidoscópio, os verbetes configuram-se como um jogo de espelhos, um número infinito e absurdo de combinações e novos reagrupamentos” (NASCIMENTO, 2007, p. 72).

de alguns verbetes, como é o caso da fênix, as referências a outros textos multiplicam-se: encontram-se ali citadas as mitologias egípcia, grega e romana, Tácito, Plínio, o Velho, Heródoto, Claudiano, Ovídio, Dante, Shakespeare e outros mais.<sup>11</sup>

É possível, assim, uma leitura de *O livro dos seres imaginários* como um arquivo dos animais e outros seres engendrados pela imaginação humana ao longo do tempo e nos mais diversos lugares, como um potente arquivo da literatura: os verbetes borgianos garantem a sobrevivência de uma série de narrativas, mitos, fábulas e lendas que são aproximados por uma rede ficcional de transformações que os coloca em contato, estabelecendo entre os mesmos diálogos por vezes confluentes, por vezes contraditórios. Observemos, por meio de alguns excertos, como se dá o arquivamento da fênix, de que falamos há pouco:

Em efígies monumentais, em pirâmides de pedra e em múmias, os egípcios buscaram eternidade; é razoável que em seu país tenha surgido o mito de um pássaro imortal e periódico, embora a elaboração ulterior seja obra dos gregos e dos romanos. Erman escreve que na mitologia de Heliópolis a fênix (*benu*) é o senhor dos jubileus, ou dos grandes ciclos de tempo; Heródoto, numa passagem famosa (II, 73), narra com repetida incredulidade uma primeira forma da lenda: [...] (BORGES e GUERRERO, 2007, p. 34).

Observe-se que, aqui, as fontes retomadas mesclam um lugar histórico e um lugar mitológico, sendo que apenas a inclusão da “lenda” que em seguida se cita (entre aspas, a partir de Heródoto, o “pai da história”) introduz diretamente a narrativa, a ficção, a imaginação ao texto (ainda que a “lenda” seja aqui contada pelo patriarca da “história”):<sup>12</sup>

‘Existe ali outra ave sagrada que só vi em pintura, cujo nome é fênix. Raras são, efetivamente, as situações em que se deixa ver, e tão de vez em quando que, segundo os habitantes de Heliópolis, só vem ao Egito a cada quinhentos anos, ou seja, quando falece seu pai. Se em seu tamanho e conformação é tal como a descrevem, sua corpulência e sua figura parecem-se muito com as da águia, e suas plumas são em parte douradas, em parte carmesim. Tamanhos são os prodígios que delas nos contam que,

<sup>11</sup> Vale lembrar que não nos interessamos em investigar a “fidedignidade” das fontes indicadas por Borges, conhecido por suas atribuições errôneas ou referências a obras inexistentes. Acreditamos que o que merece atenção, aqui, é o efeito dessa escolha narrativa, que transfere a outro texto a origem da informação por ele apresentada, remetendo sempre a outras leituras, sejam elas reais ou fictícias (a questão do uso do apócrifo por Borges será retomada ainda neste capítulo).

<sup>12</sup> Os efeitos dessa “mescla” de diferentes gêneros textuais e campos do conhecimento serão abordados no próximo tópico deste capítulo.

embora para mim sejam pouco dignos de fé, não me furtarei a relatá-los. [...]’ (BORGES e GUERRERO, 2007, p. 34).

E assim o Heródoto borgiano prossegue com o relato destes fatos “pouco dignos de fé”, para por fim concluir: “Eis aqui, seja o que for, o que daquele pássaro dizem” (BORGES e GUERRERO, 2007, p. 35). Num jogo dentro do jogo, *mise en abyme* de uma memória da narrativa, ele perfaz movimento similar ao de Borges e diz “aquilo que outros dizem”, conta o que ouviu da boca de outrem, fazendo de seu discurso uma réplica que, ao mesmo tempo, perpetua uma tradição e desloca a possível origem da narrativa. Ao término da citação da lenda, Borges retoma sua voz para apresentar indiretamente novas referências sobre a fênix:

Uns quinhentos anos depois, Tácito e Plínio retomaram a prodigiosa história; o primeiro com retidão observou que toda antiguidade é obscura, mas que uma tradição fixou o prazo da vida da fênix em mil quatrocentos e sessenta e um anos (*Anales*, VI, 28). O segundo também investigou a cronologia da fênix; registrou (X, 2) que, segundo Manílio, aquela vive um ano platônico, ou ano magno. Ano platônico é o tempo necessário para que o Sol, a Lua e os cinco planetas voltem a sua posição inicial; Tácito, no *Diálogo dos oradores*, faz que abarque [o ano platônico] doze mil novecentos e noventa e quatro anos comuns. Os antigos acreditaram que, completando esse enorme ciclo astronômico, a história universal se repetiria em todos os seus detalhes, pelo fato de repetirem-se os influxos do planeta; a fênix viria a ser um espelho ou uma imagem do universo. Para maior analogia, os estoicos ensinaram que o universo morre no fogo e renasce do fogo e que o processo não terá fim e não teve princípio (BORGES e GUERRERO, 2007, p. 35).

Aqui a própria fênix converte-se em metáfora para o pensamento de um infinito caleidoscopicamente mutável, em que morte e renascimento habitam o mesmo lugar e originam-se de um mesmo processo, de modo que indicar seu fim ou seu princípio torna-se tarefa impossível. Assim também esse arquivo, essa memória da literatura que aqui se apresenta instaura um tempo impreciso, mobiliza a tradição e dilui as fronteiras entre o que se mantém e o que se cria, entre a novidade e a repetição. A essa já extensa, diversificada e móvel rede de saberes sobre a fênix, outras referências são acrescentadas, com menores detalhes de informações sobre a ave, mas algumas oriundas agora de textos assumidamente literários:

Os anos simplificaram o mecanismo da geração da fênix. Heródoto menciona um ovo, e Plínio uma lagarta, mas Claudiano, em fins do século

IV, já canta em versos um pássaro imortal que ressurge de suas cinzas, um herdeiro de si mesmo e uma testemunha das idades.

Poucos mitos são tão difundidos quanto o da fênix. Aos autores já citados cabe acrescentar: Ovídio (*Metamorfoses*, XV), Dante (*Inferno*, XXIV), Shakespeare (*Henrique VIII*, V, 4), Pellicer (*A fênix e sua história natural*), Quevedo (*Parnaso espanhol*, VI), Milton (*Samson Agonistes*, *in fine*). Mencionaremos ainda o poema latino *De ave phoenice*, atribuído a Lactâncio, e uma imitação anglo-saxônica desse poema, do século VIII. Tertuliano, santo Ambrósio e Cirilo de Jerusalém citaram a fênix como prova da ressurreição da carne. Plínio zomba dos terapeutas que prescrevem remédios extraídos do ninho e das cinzas da fênix (BORGES e GUERRERO, 2007, p. 36).

A estratégia caleidoscópica da narrativa de Borges e a constituição da fênix como ave em constante devir – que dos restos de suas cinzas faz-se novamente inteira (simultaneamente herdeira de si mesma e testemunha da passagem do tempo) – podem ser aproximados, portanto, de uma prática corrente apontada por Christian Jacob (2008b) relativamente aos estudiosos da Biblioteca de Alexandria. Segundo o pesquisador, esses eruditos que mobilizavam o acervo da Biblioteca compunham, a partir dele,

[...] as coleções de palavras raras, de curiosidades naturais, culturais, lexicais ou semânticas colhidas ao longo dos textos antigos, que podem ser redistribuídas em novos textos, em ordem alfabética e/ou temática, ou conforme as regiões geográficas e os diferentes dialetos (JACOB, 2008b, p. 65).

Dentre essas “compilações”, Jacob cita: *Das palavras suspeitas de não terem sido usadas pelos antigos*, *Da denominação das idades* (dos homens, das mulheres, dos animais domésticos, dos animais selvagens, das aves...), *Dos nomes de parentesco*, *Expressões áticas*, *Glosas lacônicas*, *Provérbios não métricos*, *Provérbios métricos*, *Coleção das maravilhas de toda a Terra, classificada por lugares...* Não nos causaria estranhamento se, ao longo dessa lista, encontrássemos *O livro dos seres imaginários*, funcionando como o arquivo de uma série de informações provindas da “imaginação”, apresentando referências eleitas por seus autores, que sobre elas exercem o papel de arcontes, elegendo, consignando, atestando e (re)interpretando-as, tomando as cinzas de uma tradição para convertê-las na própria tradição que retornará sob a forma de uma fênix. Vale ressaltar, entretanto, uma peculiaridade da função arcôntica em Jorge Luis Borges, a qual é assinalada por “sua desobediência às hierarquias na autoridade do saber”, e se apresenta como “impulso e

reflexo de sua autonomia intelectual, associada a sua mobilidade em estabelecer relações e reflexões a partir de ideias e autores de todos os lugares e épocas”, enfim, por uma “liberdade radical de leitura” (VOGEL, 2009, p. 18).

Nessa hipotética prateleira de livros-arquivos poderíamos nos deparar, ainda, com um livro de Italo Calvino, *Por que ler os clássicos*, constituído também por uma estratégia de arquivamento da tradição. Ainda que a publicação dessa obra tenha sido póstuma – o livro foi organizado por Esther Calvino e publicado em 1991 –, o escritor italiano já vinha se dedicando, ao longo da década de 1980, a publicar livros que reuniam os ensaios esparsos que tinha produzido ao longo de sua carreira (*Una pietra sopra*, em 1980 e *Collezione di sabbia*, em 1984). Conforme informa Esther Calvino na nota à edição italiana do livro, alguns dos textos que o compõem já haviam sido incluídos pelo próprio Calvino nas versões inglesa, francesa e americana de *Una pietra sopra*, as quais não eram idênticas ao livro originalmente publicado na Itália (CALVINO, 1995a, p. 7).

*Por que ler os clássicos* traz, além do ensaio homônimo de Calvino, grande parte de sua produção sobre aqueles que o escritor considerava “seus clássicos” – aí incluídos narradores, poetas e cientistas – e que antes havia sido publicada sob a forma de prefácios, introduções, programas radiofônicos, artigos de periódicos, conferências, homenagens. Nessa heteróclita prateleira, Calvino coloca em relevo autores como Homero, Honoré de Balzac, Plínio, o velho, Ovídio, Charles Dickens, Gerolamo Cardano, Lev Tolstói, Ludovico Ariosto, Diderot, Gustave Flaubert, Galileu, Carlo Emilio Gadda, Voltaire, Stendhal, Raymond Queneau, e nosso outro interlocutor ao longo deste texto, Jorge Luis Borges. Com essa seleção afirma seu poder e constitui um arquivo a ser lembrado, consignando em um mesmo espaço obras de autores de distintas origens temporais e geográficas, assim como de diversas áreas do saber.

Temos aqui, uma vez mais, a garantia da sobrevivência determinada pelas mãos daquele que se apresenta como a autoridade responsável pelo arquivamento. Esse resgate de obras múltiplas, nomeadas como dignas de leitura e como “clássicos” por um dos grandes nomes da literatura do século XX, diz desse poder arcântico, dessa possibilidade de atestação, e assemelha-se também à perspectiva de salvação que Walter Benjamin descrevia como “o socorro a um livro”:



Entretanto, uma das lembranças mais belas do colecionador é o momento em que veio em socorro de um livro, para o qual, em vida, talvez jamais tivesse tido um pensamento, e muito menos ainda o desejo de possuir, só porque estava à venda, abandonado e sozinho, e, com o mesmo fim do príncipe que em *As mil e uma noites* compra uma bela escrava, ele o comprou para lhe dar a liberdade. Pois para o colecionador a verdadeira liberdade de todo livro é estar nalguma parte de suas estantes (BENJAMIN, 2000, p. 232).

A salvo do esquecimento e tornados livres nesse arquivo que é uma memória particular de leituras, os clássicos de Calvino resistem ao tempo e fazem ressoar a multiplicidade de caminhos pelos quais o saber se constitui, as infinitas camadas de uma alcaçofra incessantemente desfolhada. O livro é aberto pelo ensaio “Por que ler os clássicos”, no qual o autor sugere que “Começemos com algumas propostas de definição” (CALVINO, 1995b, p. 9) do que viria a ser um clássico. Suas 14 definições, entretanto, fogem à rigidez que se espera de uma explicação enciclopédica ou dicionarística: elas antes tornam o conceito mais ampliado e disperso do que o circunscrevem, particularizando o que deveria ser uma explicação genérica.<sup>13</sup>

À primeira definição proposta – “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo...’” (CALVINO, 1995b, p. 9) – o escritor italiano agrega a discussão sobre a impossibilidade da totalidade, à qual vimos nos referindo ao longo desta tese:

O prefixo reiterativo antes do verbo ler pode ser uma pequena hipocrisia por parte dos que se envergonham de admitir não ter lido um livro famoso. Para tranquilizá-los, bastará observar que, por maiores que possam ser as leituras “de formação” de um indivíduo, *resta sempre* um número enorme de obras que ele não leu (CALVINO, 1995b, p. 9, grifos meus).

E Calvino enumera uma lista de prováveis autores não lidos, pelo menos integralmente: Heródoto, Tucídides, Saint-Simon, Balzac, Dickens, Zola... Complexificando a questão, Calvino ainda acrescenta que as leituras desses “clássicos”, quando feitas na juventude, têm uma forma completamente distinta de quando feitas na “idade madura”: dessa forma, a biblioteca que é *Por que ler os clássicos* abre suas prateleiras para a perpétua

---

<sup>13</sup> E, nesse sentido, o ensaio de Calvino assemelha-se aos prefácios e notas borgianos, instituindo-se ambos como pequenas “desculpas” para desnopear o leitor e propor a ele questões que tornam ainda mais abertos ao infinito seus percursos de leitura e significação.

inclusão de novos títulos e autores, num processo que pode multiplicar-se indefinidamente, pois que cada nova leitura pode nos levar de encontro a um novo livro. Toda leitura seria, assim, uma re-leitura, ou, como afirmam suas quarta e quinta definições, respectivamente, “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira”, e “Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura” (CALVINO, 1995b, p. 11). Esse movimento infundável de leitura dos clássicos parece concentrar-se naquela que ele propõe como a definição de número 6 para o que seria um “livro clássico”: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1995b, p. 11).

Se o clássico é infinito, ou melhor, se ele se define por possibilitar leituras infinitas, ele é também, ao modo da fênix, “herdeiro de si mesmo”, pois que agrega em si toda essa gama de leituras, testemunha a memória da narrativa, suplementa-se pelas outras vozes que o disseram ao longo dos tempos. Assim coloca-se a sétima definição: “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (CALVINO, 1995b, p. 11). Nesse sentido, conforme a leitura que propomos, a própria definição do clássico já pressuporia o arquivo daquele texto e de todas as injunções a ele relativas no contexto social, cultural e, mais especificamente, literário no qual se insere. Afinal,

Se leio a *Odisseia*, leio o texto de Homero, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Ulisses passaram a significar durante os séculos e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações. Lendo Kafka, não posso deixar de comprovar ou de rechaçar a legitimidade do adjetivo *kafkiano*, que costumamos ouvir a cada quinze minutos, aplicado dentro e fora de contexto. [Eu acrescentaria, ainda, que não podemos deixar de pensar também na inversão, ou melhor, na subversão temporal provocada pelo Kafka borgiano de “Kafka e seus precursores”]. Se leio *Pais e filhos* de Turgueniev ou *Os possuídos* de Dostoiévski não posso deixar de pensar em como essas personagens continuaram a reencarnar-se até nossos dias (CALVINO, 1995b, 11-12).

O clássico de Calvino, assim, multiplica-se a si mesmo incessantemente, agregando temporalidades, memórias e leituras dele decorrentes, convertendo-se num tesouro repleto de ramificações. Pois, se o clássico traz em si toda essa memória da leitura, marcando-se pelo pêndulo do passado, ele não deixa de apontar para o futuro, garantindo

esse movimento temporal indicado por Derrida relativamente ao arquivo por meio de sua interminável abertura à novidade e à surpresa: “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos”, diz Calvino em sua nona definição (CALVINO, 1995b, p 12).

Ao final do ensaio, a questão da autoridade ganha destaque nessa reflexão sobre os clássicos que parecia não ter possibilidade de princípio ou fim: se o clássico se caracteriza pela infinidade de leituras que o constituem, ligando-se também à dimensão temporal que marca a narrativa, como indicar o início do arquivo, como eleger aquilo que é um clássico? Quem poderia fazê-lo? Essas perguntas parecem poder ser respondidas, ao menos parcialmente, pela espécie de “programa” para a montagem de uma biblioteca ideal delineada por Calvino após ter elencado suas 14 definições de clássicos:

Só nos resta inventar *para cada um de nós* uma biblioteca ideal de *nossos clássicos*; e diria que ela deveria incluir metade de livros que já lemos e *que contaram para nós*, e outra de livros que pretendemos ler e pressupomos *possam vir a contar*. Separando uma seção a ser preenchida pelas *surpresas, as descobertas ocasionais* (CALVINO, 1995b, p. 16, grifos meus)

Ao afirmar a constituição de uma biblioteca de “nossos clássicos”, que indicia que os livros e autores por ele apresentados ao longo dos ensaios são os “seus clássicos”, Calvino perfaz um movimento triplo: de um lado, outorga a qualquer leitor o poder do arconte, pois que possibilita séries distintas de clássicos constituídas por cada um de nós; de outro lado, afirma seu poder de arconte, pois que coloca no muro justamente a palavra que ele próprio privilegia, aquela palavra que “contou” ou “pode vir a contar” para ele; por fim, faz visível a movimentação e a vida que permeiam todo arquivo, deixando no mesmo reservado o lugar das “surpresas” e das “descobertas ocasionais”.

Antes de passarmos ao próximo aspecto sobre o qual pretendemos nos deter, qual seja a inclusão de Jorge Luis Borges nesse rol de eleitos e a reflexão sobre o arquivamento que os escritores analisados fazem de si mesmos, lancemos um rápido olhar sobre o arquivo literário reunido em *Por que ler os clássicos*, e que traz para um lugar de destaque: a *Odisseia*, livro que contém em si inúmeras odisséias, que parece ser para Calvino “o mito de todas as viagens” (CALVINO, 1995a, p. 24); as *Metamorfoses* de Ovídio, que “pretendem representar o conjunto do que é passível de ser narrado transmitido pela literatura com toda a força de imagens e de significados que ele [o poema] comporta, sem

decidir [...] entre as chaves de leitura possíveis” (p. 35); a relação metafórica estabelecida por Galileu entre mundo e alfabeto, aparecendo este último como “um sistema combinatório em condições de dar conta de toda a multiplicidade do universo” (p. 91); o “anti-romance-metarromance-hiper-romance *Jacques, o Fatalista, e seu amo*, cuja riqueza e carga de novidade jamais se terminará de explorar”, obra de Diderot que garante seu espaço “entre os pais da literatura contemporânea” (p. 113); o Tolstói cujo principal valor narrativo é “aquilo que não se vê, aquilo que não é dito, aquilo que poderia existir e não existe” (p. 165); a obra de Carlo Emilio Gadda, cuja prosa representa não apenas “o leque das possibilidades estilísticas”, “mas também o leque de suas implicações culturais, aquele arco-íris de posições filosóficas do racionalismo técnico-científico mais rigoroso até a descida nos abismos mais obscuros e sulfúreos” (p. 207); a prosa poética de Francis Ponge, em quem “a linguagem, meio indispensável para manter juntos sujeito e objeto, é continuamente confrontada com aquilo que os objetos exprimem fora da linguagem e nesse confronto é redimensionada, redefinida – muitas vezes revalorizada” (p. 244); os diversos livros de Raymond Queneau, “personagem com um background que não se termina nunca de explorar e cujas implicações e pressupostos, explícitos ou implícitos, não se conseguem exaurir” (p. 254).

A todos esses livros, escritores, pensadores, cientistas e a muitos outros, não incluídos no livro, mas presentes em distintas publicações,<sup>14</sup> acrescenta-se Jorge Luis Borges, aqui já transfigurado em um dos clássicos que compõem a biblioteca de Calvino. Como Calvino justifica o arquivamento de Borges? De que modo explica sua eleição do argentino para o papel de um de seus clássicos? Que percursos indicam o afeto que Borges lhe provocou?

Só posso responder apelando para minha memória, tratando de reconstruir o que significou para mim a experiência Borges desde o início até hoje. Experiência que tem como ponto de partida e como fulcro dois livros, *Ficções* e *O Aleph*, isto é, aquele gênero literário particular que é o conto borgiano, para depois passar ao Borges ensaísta, nem sempre bem distinguível do narrador, e ao Borges poeta, que contém muitas vezes núcleos de conto e em todo caso um núcleo de pensamento, um desenho de ideias.

---

<sup>14</sup> No segundo volume de *Saggi* (CALVINO, 2001a) é publicada uma seção intitulada “Narratori, poeti, saggisti”, composta por mais de 125 textos calvinianos dedicados aos “livros dos outros”.

Começarei pelo motivo de adesão mais geral, isto é, ter reconhecido em Borges uma ideia de literatura como mundo construído e governado pelo intelecto (CALVINO, 1995d, p. 247).

Borges entra, por essa via, no arquivo calviniano da literatura. Mas esses dois escritores, além de atuarem sobre essa série de memórias literárias que irá compor seus arquivos, agem também no sentido de arquivarem-se a si próprios, instituindo-se como objetos desses arquivos da literatura que são suas obras. Os caminhos que utilizam para isso são muitos: ambos os autores publicam textos de caráter autobiográfico, ainda que digam relutar diante desse gênero narrativo específico. Além disso, recorrem a outros artifícios narrativos para afirmar seu lugar em uma tradição literária: Borges destaca-se pela imagem de escritor que constrói ao longo de uma série de entrevistas que, conforme Daisi Vogel, ultrapassam um milhar; Calvino, ainda que se valha também das entrevistas (não com tamanho número, é certo), faz da atividade epistolar uma prática corriqueira, que resulta na publicação póstuma de dois volumes dedicados à sua correspondência. Ainda que esses não sejam, como afirmamos, os únicos recursos de que se valem Jorge Luis Borges e Italo Calvino em seus processos de arquivamento de si, optamos por destacá-los por dois motivos principais: primeiramente, por acreditarmos na importância do material resultante dessas práticas na leitura de uma poética desses escritores; num segundo momento, por apresentarem facetas de suas obras ainda pouco exploradas pela crítica. Nesses dois modos distintos de narrarem a si próprios, um ponto de contato é claro: entrevistas e correspondências funcionam como espaços adicionais nos quais os autores traçam os caminhos de suas poéticas, agregando-se assim de forma íntima à produção mais especificamente literária e ensaística de ambos.

Philippe Artières, em “Arquivar a própria vida” (1998), trata justamente da constituição dos arquivos pessoais que, ao longo de nossas vidas, são tramados de formas mais ou menos organizadas, mas que são sempre marcados por uma série de “práticas minúsculas” que possibilitam a construção de uma imagem de nós mesmos, de cunho privado ou público. O que optamos por arquivar, a forma que damos a essa imagem construída é, no entanto, assinalada por uma série de seleções, classificações e ordenações que atuam no sentido de garantir o sentido que desejamos imprimir a essa nossa imagem. Isso, segundo Artières, torna visível a “intenção autobiográfica” que, juntamente com uma “injunção social” e com a “prática do arquivamento”, comporia os três principais aspectos

que caracterizam os “arquivos do eu”: num mundo em que a escrita se tornou prática determinante, arquivar é forma necessária para a afirmação do sujeito – “para existir, é preciso inscrever-se”, afirma Artières (1998, p. 12) –, a qual pode acontecer pelo uso de diferentes estratégias (diários, autobiografias, álbuns fotográficos, correspondência, documentos, escritos esparsos os mais diversos...). Mas, independentemente de quais os métodos adotados para tal, “o arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto” (ARTIÈRES, 1998, p. 31).

É justamente pelo viés dessa “não neutralidade” das práticas de arquivamento do eu que gostaríamos de aproximá-las do princípio nomológico derridiano e, mais especificamente, das formas que destacamos como utilizadas por Jorge Luis Borges e Italo Calvino para a conformação dessa imagem arquivada deles mesmos e, mais que isso, para uma imagem de si que é publicizada e inserida no conjunto de uma tradição literária. De que modo o “conceder entrevistas” borgiano e o “escrever cartas” calviniano funciona como a inscrição arquivística de uma imagem, tanto do autor quanto de sua poética, que é depois “re-arquivada” por meio da publicação em livros, jornais, revistas? Por esses movimentos, as “práticas minúsculas” de Borges e Calvino conformam-se como índices de um poder arcôntico que, ao mesmo tempo em que possibilita a constituição de um cânone, permite que eles incluam a si mesmos neste conjunto de memórias a serem recordadas, nesse rol de “passagens obrigatórias” da literatura.

Se Artières fala de um arquivo de si que pode se originar de qualquer pessoa, Reinaldo Marques traça a partir da reflexão de Artières e de sua experiência com o Acervo de Escritores Mineiros uma delimitação a esse campo, procurando em “O arquivamento do escritor” (2003) indicar as especificidades que marcam as práticas de arquivamento do eu quando o “eu” em questão é um escritor. Nesses casos, mais que decorrentes de injunções sociais, essas práticas “resultam de uma rede de relações literárias e afinidades intelectuais na qual esses escritores se inscrevem”, e também “revelam um cuidado com a memória do escritor, com sua formação intelectual”, de modo a possibilitar “a construção de sua imagem enquanto autor significativo”, de ajudar “a entender a produção e recepção de sua obra” (MARQUES, 2003, p. 148). Se Artières já aponta que as escritas de si têm sempre em mente um destinatário, um leitor (autorizado ou não), uma vez que “arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida

que sobreviverá ao tempo e à morte” (ARTIÈRES, 1998, p. 32), com Marques essa intenção publicizante parece ainda mais evidente quando se pensa no arquivo do escritor, pois que sua “intenção autobiográfica” vem acompanhada do desejo de afirmação de seu lugar no rol de uma tradição literária:

[Ao recorrer às práticas de arquivamento, o escritor] Desvencilha-se do presente, a fim de se perpetuar no passado, pela memória, como *alguém digno de vir a ser lembrado* pela obra literária e intelectual que construiu. Ao se arquivar, o escritor manifesta o desejo de vencer o tempo, permanecendo na memória de um povo ou de um país. [...]  
Arquivando-se, o escritor procura estabelecer *nexos e conexões* não apenas com seu passado pessoal, mas *com o passado de toda sua comunidade*. Sugere possibilidades para sua representação e conhecimento (MARQUES, 2003, p. 150, grifos meus).

As práticas de arquivamento do eu praticadas pelos escritores são, assim, práticas arcônticas no duplo sentido de poder a elas atribuído na conformação do arquivo, conforme afirmado no início deste tópico: o poder da guarda e o da interpretação. Mas cabe ainda uma particularização no que diz respeito às duas práticas que aqui destacamos, a entrevista e a correspondência, uma vez que ambas dizem de uma “ação compartilhada” que apenas constitui-se no trânsito dialógico que possibilitam e que é mesmo garantia de sua efetividade. Elas fazem com que o processo de arquivamento de si seja perpassado “pelo olhar de outrem”, por “memórias e lembranças alheias” que aparecem como suplemento à “memória do outro” (MARQUES, 2003, p. 149). A correspondência, afirma Artières, é uma “escrita perdida”, pois que destinada ao outro, ao passo que a entrevista, à qual Leonor Arfuch (1995) refere-se como “alheabilidade da palavra”, faz-se justamente nesse contato com o outro: o dialogismo inerente às práticas da linguagem “é muito relevante no caso da entrevista, na qual o diálogo se constrói precisamente por essa mútua adequação de falar não somente *para* senão *por* outro” (ARFUCH, 1995, p. 31, grifos da autora).

Duas diferenças principais, entretanto, parecem marcar essas práticas de arquivamento de si que são compartilhadas com os outros: ao passo que a entrevista é profundamente marcada pela oralidade e normalmente decorre de um intuito de publicização, a carta é um registro escrito de cunho prioritariamente privado. Segundo Silvano Santiago (2006), as cartas são uma espécie de grafia de vida, textos a princípio não destinados a tornarem-se públicos, e sim a estabelecer uma “conversa” pessoal com um

interlocutor específico. Nesse sentido, o crítico brasileiro afirma que, para nos determos sobre cartas alheias, temos de “simular um ritual estorvado e vergonhoso”, no qual interceptamos o carteiro e furtivamente retiramos de seus pertences uma carta, “que não nos é endereçada” (p. 61). Ao acessar esse material, deparamo-nos com a letra do escritor num momento de escrita íntima, por vezes ainda não estilizada e podemos “enriquecer, pelo estabelecimento de jogos intertextuais, a compreensão da obra artística (poema, conto, romance...), ajudando a melhor decodificar certos temas que ali estão dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética [...]” (SANTIAGO, 2006, p. 63). Já a entrevista, conforme Beatriz Sarlo (1995), configura “não um esquema de duas vozes mas, pelo menos, uma figura com três vértices: entrevistador, entrevistado e público”. Em qualquer de seus formatos e suportes, a entrevista comumente decorre de um “acordo prévio que permite o encontro” (ARFUCH, 1995, p. 40) e que tem o público como terceiro interlocutor.

Mas mesmo essa diferença se reduz em parte quando pensamos em personalidades com certo relevo público, como os escritores de que aqui tratamos, pois muitas vezes a publicação é o destino certo de suas missivas. Philippe Lejeune afirma que, “Por definição, a carta é compartilhada. Ela tem vários aspectos: é um objeto (que se troca), um ato (que pode ser publicado)... E há sempre várias pessoas envolvidas” (LEJEUNE, 2008, p. 252). Articulando o pensamento de Lejeune e Artières podemos, assim, aproximar correspondência e entrevista por dois caminhos distintos, mas que se cruzam em vários pontos: o primeiro é a via da passibilidade de publicação de um material que se produz a partir do diálogo com o outro; o segundo é a questão autobiográfica que perpassa ambos os materiais. Santiago nos diz que “a carta traz em si o desejo de traduzir um tête-a-tête sombrio e límpido em que o espelho tanto é a caligrafia [...] na folha de papel em branco, quanto o é o correspondente. Ao se entregar ao amigo, o missivista nunca se distancia de si mesmo” (SANTIAGO, 2006, p. 64); Beatriz Sarlo indica que “[...] a biografia constrói uma das poéticas fundamentais da entrevista e por ela, entrevistador, entrevistado e público estabelecem relações entre sujeitos privados com história e atores públicos marcados por esta” (SARLO, 1995, p.14).

Ultrapassaria a leitura que aqui propomos um aprofundamento desse riquíssimo material que são as entrevistas de Jorge Luis Borges e a epistolografia de Italo Calvino, que foram objeto de pesquisas extensas e detalhadas realizadas no âmbito do programa de doutorado em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina: Daisi Vogel defendeu



em 2002 a tese *Jorge Luis Borges e a reinvenção poética da entrevista*, posteriormente publicada pela editora Insular (VOGEL, 2009), e, em 2010, Tânia Mara Moysés apresentou *Lettere e I libri degli altri: lições de literatura na biografia intelectual de Italo Calvino*, dois trabalhos de fôlego fundamentais à fortuna crítica dos dois autores. Nosso objetivo, aqui, no entanto, foi apenas indicar de que modo essas práticas narrativas, ressaltados alguns pontos de aproximação e afastamento entre elas, podem ser associadas ao arquivamento de si e ao princípio nomológico do arquivo quando propomos pensar as obras de Borges e Calvino como arquivos-bibliotecas da literatura. Acreditamos que, se os dois escritores mobilizam um vasto repertório da tradição narrativa para torná-lo arquivável por meio de sua própria literatura, assumindo o papel de arcontes dessa mesma tradição, eles reforçam esse poder ao articularem a ele o registro de si próprios, num movimento que ao mesmo tempo em que os torna objetos desse arquivo reforça seu papel de poder na constituição dos mesmos.

### 3.3 A morada, o tumulto silencioso e o estrangeiro viver junto

*Esse tumulto silencioso dorme  
No espaço de um daqueles livros  
Da sossegada estante. Dorme e espera.  
Jorge Luis Borges*

Um espaço abriga o “tumulto silencioso”, a conversa, o movimento que institui o arquivo: “Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão”, nos diz Jacques Derrida (2001, p. 8). O arquivo precisa ancorar-se naquele “ali onde” que marca tanto seu começo quanto seu comando; ele precisa ser instituído, guardado e interpretado por um arconte, mas para isso exige “uma localização”: “Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir de *suporte* nem de *residência*” (DERRIDA, 2001, p. 13, grifos meus). É retomando uma vez mais a palavra arquivo, em seu amplo e complexo espectro, que o filósofo francês faz do objeto/ação que ela designa também uma topologia, indicando o quanto o espaço que a abriga é importante em sua constituição: a casa dos arcontes é o lugar do arquivo. Foi nela, “nesta domiciliação, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram”, nesta “morada”, neste lugar onde os arquivos se “de-moravam” (p. 13). O arquivo depende, pois, de um cruzamento topológico e nomológico para garantir sua existência e sua permanência (sua sobrevivência, um

persistir diferido): sem a domiciliação “nenhum arquivo viria à cena nem apareceria como tal” (p. 13).

Como essa topo-nomologia, essa exigência de uma morada para o arquivo, pode ser pensada em relação às literaturas de Jorge Luis Borges e Italo Calvino? Em que lugar repousa esse arquivo da literatura por eles construído, onde se demora à espera de seu arconte e do movimento interpretativo que lhe garante a sobrevivência? E como é esse lugar, quais suas características, que tipos de pensamentos implica e propicia? Em que estantes, em que prateleiras, em que livros dorme e espera ser acordada de seu sono tumultuado e silencioso a memória de uma literatura arquivada? Acreditamos poder pensar essa morada, esse exterior de que o arquivo derridiano depende para se instituir, como a própria obra dos autores em questão: o domicílio deste arquivo é o espaço do texto, são as ficções, ensaios, poemas de Borges e Calvino, seus livros de areia, suas prateleiras hipotéticas, suas babélicas, labirínticas e infinitas bibliotecas. Nessa perspectiva, é nos espaços discursivos de Borges e Calvino que um determinado arquivo da literatura é, mais que registrado na memória, instituído como arquivo:

[...] o arquivo, como impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo arquivável passado, que existiria de qualquer jeito e de tal maneira que, sem o arquivo, acreditaríamos ainda que aquilo aconteceu ou teria acontecido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento (DERRIDA, 2001, p. 28-29).

Se tomarmos o arquivo-literatura de Borges e Calvino, assim, como este lugar de consignação no qual se registra e institui uma memória, uma tradição literária, podemos refletir sobre o quão tumultuado é esse texto silencioso, pois que abriga uma infindável gama de elementos heterogêneos que nele se aproximam, repelem, contaminam pela justaposição. O deslocamento que o ato arquivante produz sobre os materiais arquivados implica não somente numa movimentação temporal, num percurso pendular entre passado presente futuro, mas também num abalo topológico, num rearranjo de inscrições oriundas dos mais diversos locais num espaço que as acolhe e avizinha. E, mais ainda, esses movimentos e contaminações provocam abalos políticos, questionam os arquivos da memória e da tradição, desorientam o olhar e o pensamento que sobre eles se voltam. O

espaço do arquivo borgiano-calviniano é, pois, tanto um outro espaço quanto um espaço do outro, pautado pela convivência – nem sempre harmônica – entre o heterogêneo, espaço no qual se exerce e exercita um poder sobre a memória, sobre a literatura, sobre a própria prática do arquivo. Para transitar por esse espaço parece-nos interessante tomarmos como referência, além do atlas que nos serve como um amplo guia e que orienta nossos percursos, as reflexões de Michel Foucault acerca da heterotopia e as de Roland Barthes sobre “como viver junto”.

Na conferência “Outros espaços”, proferida em 1967, Foucault aprofunda o pensamento acerca da heterotopia que já havia marcado o prefácio de *As palavras e as coisas*, livro publicado no ano anterior, afirmando que, ao passo que o século XIX foi marcado pela história, a contemporaneidade tem como signo obsessivo o espaço:

Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama (FOUCAULT, 2009, p. 411).

Articulando esse pensamento ao arquivo derridiano e às relações entre biblioteca e literatura que nos propusemos a traçar a partir das obras de Borges e Calvino, tomamos as mesmas agora sob o foco topológico, pois que elas reúnem em um mesmo lócus – o livro, a coleção de livros, a biblioteca – textos, memórias e saberes diversificados, funcionando como um entrelugar fronteiro onde estes se agrupam e produzem novos conhecimentos, onde se mantêm as tradições em perpétuo movimento. Segundo Foucault, é justamente a questão do movimento, da relação “entre” objetos, indivíduos, linguagens, que marca o pensamento do espaço em nossos tempos: se o espaço medieval era um espaço de localização, que com Galileu passou a ser pensado em termos de extensão, ele hoje tem sua característica principal na questão do posicionamento, ou seja, está definido pelas diferentes “relações de vizinhança” que se podem estabelecer entre os diversos elementos que se encontram agrupados num mesmo recorte topológico.

Esse espaço *onde* as coisas se aproximam, o “ali onde” que permite o arquivo, é um espaço heterogêneo, marcado por posicionamentos irreduzíveis entre si, por relações de vizinhança que não permitem a sobreposição dos elementos e que muitas vezes dificultam até mesmo o diálogo entre eles. Espaços de passagem, de parada provisória, de repouso:

esses são alguns dos tipos posicionais indicados por Foucault como definidos a partir, exatamente, das relações que os configuram, e que são exemplificados respectivamente pelos trens, pelos cafés e pelos quartos. Mas Foucault centra sua fala em dois posicionamentos específicos, os quais se caracterizariam por, ao mesmo tempo, relacionarem-se a e contradizerem todos os outros tipos de posicionamento possíveis: a utopia e a heterotopia. Enquanto a utopia seria um posicionamento sem lugar real, a heterotopia se apresenta como uma espécie de contraposicionamento, um espaço no qual “todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos” (FOUCAULT, 2009, p. 415). Por isso a utopia consola, ao passo que a heterotopia inquieta: o espaço irreal da utopia é “maravilhoso e liso”, em contraposição ao espaço fracionado, emaranhado e arruinado da heterotopia (FOUCAULT, 2002, p. xiii). É esse espaço heterotópico, o tipo de relação de posicionamento que o conforma, que aqui nos interessa aproximar da topologia do arquivo e, mais especificamente, da literatura, retomando o que Luis Alberto Brandão chama de uma “vocalização heterotópica da literatura” (BRANDÃO, 2007), a qual nos parece bastante visível no arquivo-biblioteca que são as obras de Borges e Calvino, escritores que fazem do “não-lugar da linguagem” apontado por Foucault o solo no qual se constitui um arquivo muito particular da literatura, a morada onde podem “viver junto” tradições literárias das mais diversas e pensamentos oriundos de outros campos do saber.

O arquivo, nesse sentido, viria a se instituir como um dos *topos* da heterotopia, na medida em que possibilita “justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009, p. 418), que faz “Viver-Junto”, isto é, “viver num mesmo lugar”, “viver no mesmo tempo em que”, “viver ao mesmo tempo em que” (BARTHES, 2003, p. 11). No arquivo são avizinados, aproximados, entrelaçados o Outro e o Mesmo, o próximo e o distante, o contemporâneo e o antigo, o público e o privado sem que, no entanto, anulem um ao outro; no espaço heterotópico das obras de Borges e Calvino a tradição literária é embaralhada pela chegada de “signos estrangeiros” que irão agenciar o diferimento, seja suplementando modelos já afirmados de pensamento, seja abrindo caminhos para que novos valores se coloquem no contexto desse sistema que é o próprio arquivo: “Tem-se, pois, uma história alternativa – outra e alternada –, nascida da junção de textos-signos que vão se afirmando, por meio de renovada tensão entre si, como produto de uma relação e de um processo” (MIRANDA, 2003, p. 41).

Dentre os diversos espaços heterotópicos destacados por Foucault, interessa-nos em especial a biblioteca, citada por ele ao lado do museu – e por nós expandida até as bordas do arquivo – como um espaço no qual a heterotopia liga-se à heterocronia num arranjo complexo que é próprio à contemporaneidade, conformando locais de acumulação infinita de diferentes temporalidades. Museus e bibliotecas são, conforme Foucault, “heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo” (FOUCAULT, 2009, p. 419). Assim como nos arquivos (e nas coleções), nos museus e nas bibliotecas uma temporalidade heteróclita se reúne nos fragmentos de memória que os compõem:

Em compensação, a ideia de tudo acumular, a ideia 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 ideia 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 uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade (FOUCAULT, 2009, p. 418).

Sobre esse campo de acumulações que é o arquivo, no qual temporalidades, geografias e traços de poder distintos se conjugam, é necessário que se lance um olhar móvel, não apenas “pendular entre o passado, a atualidade e o porvir”, como indica Ana Pizarro (2009, p. 359), mas também oscilante com relação à heterogeneidade dos elementos que o constituem, que ali vivem juntos, que habitam um mesmo espaço e um mesmo tempo. No caso específico das literaturas de Borges e Calvino, o material heteróclito que as conforma apresenta inúmeros matizes distintos, os quais nos levam a pensar nas implicações dessa vizinhança imposta, desse posicionamento que impõe um viver junto entre o Mesmo e o Outro que acaba por contaminar esses elementos e diluir a precisão de suas fronteiras. Que “efeitos de lugar” (BOURDIEU, 1999) causa a aproximação da literatura a outros saberes – como a matemática, a filosofia, a ciência – sobre estes saberes e sobre a própria literatura? Como se mostra esse “outro” enxertado num arquivo do “mesmo”, como se podem entender esses lugares ex-cêntricos em relação àqueles que os narram, que são o Oriente de Borges e a América de Calvino? Quais as repercussões de colocá-los para viver juntos, como eles se tecem e contaminam no momento em que se avizinham? Quais os impactos sobre o texto da justaposição entre o verdadeiro e o apócrifo, entre o científico e o

ficcional, entre a literatura e a política? O tumulto silencioso que parecia garantir ao livro o repouso numa sossegada estante dá lugar, sob o lastro da heterotopia, a uma inquietude, a uma agitação, a um riso nervoso como o de Michel Foucault diante da já citada enciclopédia chinesa borgiana, riso decorrente da impossibilidade de que se mantenha o curso de um determinado tipo de pensamento, de um desconcerto.

A própria enciclopédia chinesa nos traça um possível caminho para que se comece a pensar nas formas como a relação entre o Mesmo e o Outro toma forma na obra borgiana, em como o Oriente nela marca sua ex-centricidade e, se retomarmos a leitura de Foucault, também sua excentricidade. Não nos parece difícil perceber que o lugar do Oriente em Borges seja um dos lugares habitado pelo outro, um lugar fora do centro, um lugar tão marginal para o pensamento moderno ocidental quanto a Argentina de onde escreve, mas a questão de uma excentricidade no sentido de desvio, de extravagância, mostra-se um pouco mais complexa. Foucault vai dizer que, se a enciclopédia chinesa de Borges aponta uma atopia, a impossibilidade de um lugar de linguagem, ela faz esse lugar atópico, “sem espaço coerente”, convergir para uma “pátria mítica”, uma “região precisa, cujo simples nome constitui para o Ocidente uma grande reserva de utopias”: a China, cuja cultura é “surda aos acontecimentos do tempo”, “vinculada ao puro desenrolar da extensão” (FOUCAULT, 2002, p. xiv). A esse olhar francês – cêntrico, portanto – que vê na China uma matriarcal pátria exótica responde Silviano Santiago, retomando Borges e a leitura foucaultiana de Borges, a partir de outro desvio: a China de Borges é “o melhor palco metafórico e incendiário para o exotismo por excelência deste Outro-do-Ocidente-dentro-do-Ocidente, que é a América Latina” (SANTIAGO, 2008b, p. 212). Silviano Santiago vai indicar o quanto o lugar de onde fala o próprio Borges é, para Foucault, um lugar exótico, o lugar de uma desordem persistente desde a “descoberta” da América, um lugar atópico no qual a linguagem se encontra arruinada. Mas é justamente aí que reside a possibilidade de qualquer aproximação, nessa constituição de um lugar heterotópico onde o Outro e o Mesmo convivam e se deem a reconhecer: “O aqui europeu de Michel Foucault é o acolá chinês dos latino-americanos que, por sua vez, é o *aqui e agora* de todos nós. O velho Ocidente se encontra no seu Outro. Tem como espelho o Outro” (SANTIAGO, 2008b, p. 215, grifos do autor).

Essa leitura de Foucault contribuiria, ainda conforme Santiago, para replicar canônicas leituras europeias e latino-americanas colonialistas, com Borges tornando-se um

“exportador de *exotismo*, re-alimentando o esgotamento cultural e artístico do ocidente europeizado” (SANTIAGO, 2008b, p. 216, grifos do autor). Nesse sentido, tomando a China como um emblema do Oriente, poderíamos não mais pensar a China como o Outro, mas sim como o Mesmo que se avizinha nas fronteiras do que habita a margem de uma cultura, de um pensamento: China e América estariam mais próximas que América e Europa, essa sim a diferença principal, o lugar comum contra o qual se exigiria e se erigiria um pensamento exótico. Mas esse pensamento exótico se constituiria justamente por nele se configurar, desde sempre, um solo comum heterotópico – o solo das artes e da literatura, conforme Santiago, mas parece-nos que também o solo da crítica e da teoria –, um espaço no qual o Mesmo e o Outro convivem familiarmente: essa é sua excentricidade, e também sua forma de ser ex-cêntrico, pois o pensamento latino-americano é um pensamento que se constitui na fronteira exterior do paradigma pautado pela racionalidade moderna ocidental.

Dois aspectos não apontados por essas leituras, no entanto, nos parecem dignos de nota. O primeiro diz respeito à educação inglesa de Borges e à sua formação europeia, que fazem com que ele situe-se num entrelugar entre o Mesmo e o Outro a que nos remetem Foucault e Santiago, a qual já coloca em questão essas duas categorias na constituição do pensamento e da literatura do escritor argentino. O outro concerne à relação de Borges com o Oriente – e com o mundo em geral, conforme já havíamos apontado no Capítulo 1: é por meio da palavra escrita que Borges descobre e apresenta ao mundo esse Outro que é o Oriente (e, ao mesmo tempo, esse outro que é a Argentina, a América Latina). No caso da enciclopédia chinesa, a pátria mítica do inimaginável narrada por Foucault deriva (ao menos como fictício lugar de origem) de um livro (ou melhor, da leitura de um livro realizada por uma outra pessoa): conforme o texto de Borges, a referência à enciclopédia chinesa teria sido dada pelo Dr. Franz Kuhn, um filólogo e folclorista alemão, que atribui a lista dos animais que apresenta “a certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório celestial de conhecimentos benévolos*”, obra de um “desconhecido (ou apócrifo) enciclopedista chinês” (BORGES, 2007i, p. 124). Semelhante trajeto tem outro emblema do Oriente presente na obra de Borges, o budismo. Em seus diálogos com Osvaldo Ferrari, é também a leitura que o escritor argentino indica como a mediadora de seu interesse pelo tema: “Bem, eu cheguei ao budismo... eu era criança e li um poema de um poeta inglês bastante medíocre, Sir Edwin Arnold, chamado ‘The light of Asia’ (A luz da Ásia), que era o Buda, e nele versifica – em versos inesquecíveis – a lenda de

Buda” (BORGES e FERRARI, 2009a, p. 224). Borges não apenas chega ao Oriente por meio dos livros, da literatura, mas ainda por meio de uma leitura já ocidental do Oriente, num movimento que desde seu prenúncio faz embaralhar a questão do Mesmo e do Outro num espaço heterotópico marcado pela convivência entre o diverso:

Então, eu li esse poema sobre o budismo – que era uma ideia mais ou menos geral da lenda de Buda –, tinha ouvido a palavra “nirvana”, que é uma palavra, bem, tão rica, parece tão inesgotável, não é? [...] E depois li Schopenhauer – eu tinha uns dezesseis anos –; Schopenhauer fala do budismo, ele diz que é budista, e isso me levou... não sei como chegou às minhas mãos um exemplar do livro de Koeppen, um livro em dois volumes, hoje esquecido, que é o que Schopenhauer leu, e que o aproximou do budismo (BORGES e FERRARI, 2009a, p. 225).

[...] mas, é claro, tudo o que eu sei, como no caso deles [David Vogelmann e Murena, dois estudiosos do pensamento oriental], é de segunda ou terceira mão, mas de alguma maneira, devemos saber das coisas (BORGES e FERRARI, 2009c, p. 150).

E assim segue Borges, traçando o itinerário de sua descoberta do budismo sobre leituras, suas e de outros, das quais vai brotar seu interesse pelo assunto e das quais vão derivar também os textos que compõe e com os quais delinea o Oriente que se apresenta em sua obra. Reiterando sua profunda admiração e respeito pelas filosofias orientais, e afirmando inclusive que acredita “que tudo foi pensado no Oriente”, Borges vai explicar ainda que só pode conhecê-las e reconhecê-las pelo fato de essas filosofias já terem, em alguma medida e de alguma maneira, se manifestado no Ocidente. Seu ponto de partida é, pois, como ressalta Matías Chiappe Ippolito, recorrendo a Edward Said, “o arquivo orientalista” que funciona como “uma cicatriz europeia” na leitura borgiana – e, mais amplamente, latino-americana – do Oriente (IPPOLITO, 2011). Mas esse procedimento é marcado em Borges, como ressaltamos anteriormente, por uma liberdade de leitura muito peculiar, de forma que a apropriação que ele faz desse arquivo europeu do que seria o Oriente, seu manejo crítico, analítico e criativo dessa cultura outra, acaba por apontar para um oriente que se distingue do europeu, ainda que persista nele uma “cicatriz europeia”: o Oriente de Borges marca a posição da América Latina como lugar intermediário de leitura, em que o Outro e o Mesmo já não se apresentam tão distintos assim. O solo da escrita latino-americana é heterotópico por vocação, lugar de convivência entre diferenças.



Ficções criadas a posteriori, o Ocidente e o Oriente como representantes do Mesmo e do Outro, “dois ferozes inimigos inventados pelo etnocentrismo” (SANTIAGO, 2008b, p. 216), no pensamento de Borges são aproximados e hierarquicamente emparelhados, funcionando como exemplos de um “viver-junto” desde suas origens: “[...] o que nós chamamos ‘cultura ocidental’ não é totalmente ocidental, já que, fundamentalmente, temos a influência do oriente sobre Pitágoras e sobre os estoicos” (BORGES e FERRARI, 2009c, p. 150). O Oriente de Borges converte-se, assim, no próprio espaço da heterotopia, lugar no qual se imprime um arquivo de múltiplos posicionamentos, que se interpolam e alteram a todo instante em razão de um fluxo ininterrupto entre o eu e o outro, o semelhante e o diverso:

Pensamos que a Europa está continuamente descobrindo o Oriente – pensamos em Marco Polo, nas cruzadas, no livro das Mil e uma noites, na descoberta da filosofia da Índia e da China durante o século XX – que prossegue agora. Ultimamente descobriu-se a literatura japonesa. Tudo isso faz parte de um jogo que nos fará esquecer que somos orientais ou ocidentais, e que nos unirá a todos. Talvez sejam várias as fontes da nossa cultura (BORGES e FERRARI, 2009c, p. 154).

Essa aproximação, no entanto, marcada pela necessidade de uma contínua redescoberta, faz persistir os traços de uma diferença insuperável, a mesma diferença que parece perdurar na América de Italo Calvino. Em “Serpentes e caveiras”, um dos textos que compõem o livro *Palomar*, Calvino narra a visita de seu protagonista às ruínas de Tula, antiga capital dos toltecas, no México. O senhor Palomar faz o passeio acompanhado de um amigo profundo conhecedor das civilizações pré-hispânicas, que para “diante de cada pedra” e “transforma-a em narrativa cósmica, em alegoria, em reflexão moral” (CALVINO, 1994a, p. 89). O viajante cruza, então, com um grupo de estudantes, “garotos de traços indiáticos, talvez descendentes dos construtores daqueles templos” (p. 89), acompanhados de seu professor, que, em contraposição à explicação absoluta e infundável que seu amigo procura dar daquela cultura outra que ali se apresenta, afirma (e reafirma, pois que repete a todo instante) uma incompreensibilidade persistente diante do diverso: “Não se sabe o que querem dizer” é sua colocação diante de cada pedra, de cada entalhe, de cada figura.

É também essa persistência da diferença o que se percebe em “Montezuma”, conto ao qual nos referimos nos capítulos anteriores, e que registra o quão heterotópico é o

lugar literário traçado na ficção calviniana: a entrevista com Montezuma aponta os riscos decorrentes de uma tentativa de classificação do Outro, do desejo de sua conversão ao mesmo por meio de uma violência física e/ou simbólica que imponha sua inclusão numa categoria: para classificar o Outro, o que se apresenta como ininteligível e, portanto, inclassificável, é preciso que se aparem suas bordas, que se force seu encaixe no molde de um pensamento que não é capaz de contê-lo. Mas esse projeto arriscado, que deixa registradas as marcas de uma violência absoluta, mostra-se ainda insuficiente para apagar a diferença: o colecionamento do Outro, a tentativa de dele se apropriar não se efetiva sob o jugo da heterotopia. Na narrativa de Italo Calvino persiste o diferimento de Montezuma, perdura a diversidade desse mundo estranho ao europeu colonizador, que passa a “viver junto” com ele, inaugurando desse modo um arquivo diferente, múltiplo, inquietante, que subverte um pensamento e uma tradição. Contra a uniformização do mundo e a rasura das diferenças se mobiliza um olhar que se faz estrangeiro, que insiste em ver o mundo a seu redor como algo marcado mais pela diversidade que pela igualdade: essa opção narrativa, além de garantir que o heteróclito seja preservado, que os olhos atentem para a pequena brecha de inusitado que se abre no cotidiano, que o pensamento procure entender o outro no que ele tem de distinto, possibilita que o Mesmo e o Outro se deixem afetar pela diferença que os permeia.

Assim, ainda que o espaço do pensamento de Italo Calvino sobre a América surja de um movimento do olhar inverso ao de Borges – ele parte do centro, de uma cultura europeia e de uma tradição literária secular, em direção à margem que é a América, aquele “Outro-do-Occidente-dentro-do-Occidente” –, é possível que os aproximemos por implicarem, ambos, num deslocamento do pensamento a partir da instituição de um arquivo heterotópico. Em relação a esse lugar de que fala Calvino, não podemos deixar de observar também que o espaço do Outro que é a América é também o seu lugar, o local de seu nascimento, o motivo de seu nome:

Nasci em 15 de outubro de 1923, em Santiago de Las Vegas, um lugarejo nas cercanias de Havana, onde meu pai, liguriano de San Remo, dirigia uma Estação Experimental de Agricultura, e minha mãe, da Sardenha, botânica, era sua assistente. Não recorro nada de Cuba, infelizmente, porque em 1925 já estava na Itália, em San Remo, para onde meu pai voltou com minha mãe com o objetivo de dirigir uma estação experimental de floricultura. De meu nascimento de além-mar só guardo um dado biográfico

difícil de transcrever, uma bagagem de memórias familiares, e o nome de batismo, inspirado pela *pietas* dos emigrados para com seus lares e que na pátria, ao contrário, ecoa intensamente sonoro e carducciano (CALVINO, 2006d, p. 21).

Essa origem no além-mar, no entanto, longe de ser esquecida, parece-nos que vai assinalar a “vocalização heterotópica” do fazer literário do escritor italiano por meio de um olhar estrangeiro, ao qual nos referimos já no primeiro capítulo desta tese: tomando como ideal para sua morada um lugar em que pudesse “viver naturalmente como estrangeiro”, é a partir da convivência entre o diverso que Calvino tece sua obra. Essa voz forasteira fica clara nos relatos de viagem, ficcionais ou memorialísticos, que são uma constante em sua produção, mas também pode ser percebida em sua relação com a cidade natal e com a cidade da infância, as quais se apresentam como contrapontos de um viajante que não se insere em ou sente-se próprio a nenhum espaço, nem mesmo naqueles que marcam sua origem. A marca da estrangeirice, o viver junto com o diferente, se apresenta nas páginas do “Diário americano” que compõe o *Eremita em Paris*, nos textos a respeito de Japão, México e Irã presentes em *Coleção de areia* e mesmo nos impossíveis “diálogos históricos”, travados com Montezuma e com o Homem de Neandertal, compilados em *Um general na biblioteca*, e impõe-se também sob o viés de um olhar deslocado sobre o mundo prosaico que cerca os personagens do escritor italiano, como Palomar ou Marcovaldo.

Esse olhar o mundo como alguém que não pertence a ele – um estranho, um “de fora” – é uma opção que diz respeito às relações que irão se estabelecer com o Mesmo e o Outro, aos posicionamentos que se irão adotar diante do mundo. Que lugar é esse de onde é possível falar como outro, como estrangeiro? O que permite essa posição intermédia, dúbia, de estar simultaneamente dentro e fora de um lugar? O próprio Calvino, em outra nota biográfica, assim se refere a essa posição pendular, indefinida, variável:

Começarei dizendo que nasci sob o signo de libra: por isso em minha índole equilíbrio e desequilíbrio corrigem, alternadamente, os excessos um do outro. Nasci quando meus pais estavam prestes a retornar à pátria após anos passados no Caribe: *daí a instabilidade geográfica que faz com que eu deseje o tempo todo outro lugar.* [...]

Cresci, da infância à juventude, em uma cidade da Riviera adriática, *recolhida* em seu microclima. Tanto o mar *contido* num golfo como a montanha *cerrada* me pareciam *tranquilizadores e protetores* [...] (CALVINO, 2006b, p. 9-10, grifos meus).

Seu nascimento faz-se, assim, num espaço de passagem ou parada provisória, para retomarmos aqui a tipologia foucaultiana, mas a infância, ao contrário, se faz num espaço de repouso, numa cidade “recolhida” que garantia a proteção e separava do resto do mundo. Mas desse lugar de conforto é impossível narrar, não se pode aí dizer algo que já não tenha sido dito: o tempo-espaço da infância, o posicionar-se nesse lugar que garante o “alimento seguro”, torna impossível a voz. “Não podemos narrar se ainda estivermos lá dentro” (CALVINO, 2006d, p. 23), diz Calvino; é preciso deslocar-se, colocar-se em movimento, sentir-se desconfortável, abandonar o que é familiar e “viver junto” com o que é diverso; narrar de um lugar outro, estranho, distinto. Assumindo o signo de libra, a balança, o estar entre duas posições, a heterotopia que já se marca no dado biográfico, se delineia uma vida e um pensamento constituídos na convivência entre posicionamentos distintos.

A América como espaço de alteridade pode ser percebida também nos fragmentos epistolares publicados sob o título “Diário americano – 1959-60” (CALVINO, 2006e), uma reunião das cartas enviadas por Calvino à editora Einaudi quando de sua primeira viagem aos Estados Unidos, em fins de 1959 e princípio de 1960, em razão de uma bolsa literária que ganhara.<sup>15</sup> Essas impressões breves, escritas ao calor do momento, revelam o conflito que marca o olhar daquele estrangeiro que tinha da América apenas uma ideia abstrata, pautada pelos padrões eurocêntricos e pelas imagens cinematográficas, e que se descobre num mundo diverso, contraditório, ao transitar pelas ruas de Nova York, Chicago, San Francisco, Los Angeles. Se antes disso Calvino afirmava que “as viagens não são eventos de muita importância” (CALVINO, 2006d, p. 29), após o período vivido nos Estados Unidos passa a acreditar que “é melhor viajar do que ficar em casa” (CALVINO, 2006f, p. 141), confessando seu fascínio diante do espaço de diferença que se apresenta ao estrangeiro: “Nos Estados Unidos, porém, fui tomado por um desejo de conhecimento e de posse total de uma realidade multiforme e complexa e ‘outra que não eu’, como nunca tinha me acontecido. Foi algo parecido com um enamoramento” (CALVINO, 2006f, p. 140-141).

Esse enamoramento, com o que ele tem de encanto e dificuldades, é visível nos relatos sobre o que se encontrava na periferia de seu mundo, sobre aquilo que lhe era excêntrico física, histórica e culturalmente. Neles, a diferença se faz presente de forma

---

<sup>15</sup> No princípio de novembro de 1959 Calvino é agraciado, junto a outros jovens escritores europeus – Claude Ollier, Alfred Tomlinson, Fernando Arrabal e Hugo Claus –, com uma bolsa da *Ford Foundation* que lhe garante uma viagem aos Estados Unidos, de onde remete periodicamente uma série de cartas com suas impressões sobre os locais visitados ao redator-chefe da Einaudi, Daniele Ponchioli.

irônica, por vezes mesmo sarcástica – “e você entende que 95% da América é um país de uma falta de beleza e de fôlego e de individualidade, enfim, de uma mediocridade sem saída” (CALVINO, 2006e, p. 102) –, mobilizada ao mesmo tempo pelo fascínio e pela repulsa, amplificando o sentimento de deslocamento já indicado pelo autor no próprio país em que vivia: a infância já fora estrangeira, em duplo movimento – era filho de uma estranha família para a Itália do período, e era também um estranho garoto para a família, interessado mais nas palavras que na natureza –, e assim também a juventude, pois diante da ausência de qualquer tradição literária era necessário migrar para outras geografias narrativas, descobrir outras memórias da literatura. E Calvino vai, antes de ser estrangeiro na América, ser estrangeiro na própria Itália, descobrindo a cidade de Turim, como indicamos no Capítulo 1.

Mas é nos Estados Unidos que essa diferença se manifesta mais intensamente, e no contexto americano destaca-se Nova York, uma cidade “que não é totalmente América nem totalmente Europa, que transmite uma carga de energia extraordinária, que você logo sente em sua mão, como se sempre tivesse vivido aqui” (CALVINO, 2006e, p. 34-35), único lugar que parece poder funcionar como um pouso:

Ao contrário, volto a Nova York para passar ali os dois meses que ainda me separam do retorno à Europa, porque Nova York, cidade sem raízes, é a única onde eu posso imaginar que tenho raízes, e dois meses de viagens no fundo bastam, e Nova York é o único lugar em que posso fingir morar (CALVINO, 2006e, p. 134) .

Escolher como possível casa, como “espaço de repouso”, uma cidade sem raízes, na qual se pode “fingir morar”, não seria o mesmo que fazer da viagem, posição de passagem, lugar fixo? Ser “naturalmente estrangeiro” não implicaria em manter mesmo no repouso o olhar de diferença característico do peregrino que perambula por terras desconhecidas? Se a viagem é “o símbolo de uma busca sem fim”, se é preciso que “a fronteira seja sempre adiada, a fim de que essa aventura possa prosseguir” (MAFFESOLI, 2001, p. 42), fazer-se estrangeiro em seu próprio lar pode ser uma forma de garantir que sua voz continue a ser distinta, marcada e possibilitada apenas por seu caráter deslocado, pode ser uma maneira de garantir sua vocação heterotópica. A condição estrangeira reafirma-se, pois, desde o lugar em que se narra até os impossíveis lugares em que se vive ou finge viver, e nesse percurso a diferença imprime-se como condição essencial para o arquivo que se cria.

Mas esses deslocamentos provocados por um “efeito de lugar” deixam seus rastros também em outras justaposições, que ultrapassam a relação entre um Mesmo e um Outro geográficos e culturais como a que vemos em relação ao Oriente e à América: a mescla entre a ficção e o ensaio, entre o verdadeiro e o apócrifo, entre a memória e a imaginação implicam em contaminações de uns pelos outros que acabam por fazer deles espaços indefinidos, cujas bordas se espriam e invadem o terreno que lhes seria oposto. Tomemos, por exemplo, as impressões de viagem que compõem a última parte de *Coleção de Areia*, de Italo Calvino, intitulada “A forma do tempo”, as quais nos trazem elementos para pensar a heterotopia tanto em relação ao contato entre distintas culturas quanto entre diferentes gêneros textuais. Os textos em questão já haviam sido publicados, em grande parte, no *Corriere della Sera*, integrando a série referente ao Senhor Palomar, posteriormente lançada sob a forma de um livro de contos. O tom, em um ou em outro, memorialístico ou ficcional, destaca a irredutibilidade da diferença e a importância do “olhar estrangeiro” para que a mesma permaneça visível: Japão, México e Irã são espaços diversos, que no conjunto dos livros convivem entre si e também com as observações relativas à própria Itália e a outros países europeus. Mas também a imaginação e a autobiografia ali se embaralham, apresentando-se como distintas entre si pela diferença dos projetos literários que compõem, mas ao mesmo tempo se mesclando pelo trânsito entre essas margens. Como em nossa reflexão acerca da mescla de ensaio e ficção que permeia as obras de Borges e Calvino, também aqui nos deparamos com textos dúbios, cuja categorização é problemática, num processo que acaba por contaminar todos os outros textos que deles se avizinham.

Tomemos o texto “A velha senhora de quimono violeta” (CALVINO, 2010f), uma das narrativas de Calvino acerca do Japão publicada em *Coleção de areia*, e que corresponde ao texto “*Due donne, due volti del Giappone (IC racconta un viaggio del signor Palomar da Tokyo a Kyoto)*”, publicado nel *Corriere della Sera* em dezembro de 1976. Nessa narrativa Calvino aborda um momento prosaico e emblemático da vida do viajante – a espera de um trem na estação –, e nos mostra o quanto é o olhar estrangeiro que garante a sobrevivência da diferença, uma vez que esta só se afirma relacionalmente: a senhora do quimono chama sua atenção no momento em que o escritor – ou o personagem, conforme a versão do texto que se lê – ainda se apresenta como “novo no país”, quando ele ainda não sabe “que valor atribuir às coisas” (CALVINO, 2010f, p. 166). É nesse contexto que a presença de “uma

senhora idosa num velho e pálido quimono violeta” se destaca, salta aos seus olhos de estrangeiro, ainda não habituados ao diferente que a eles se apresenta:

Quando tudo tiver encontrado uma ordem e um lugar em minha mente, começarei a não achar mais nada digno de nota, a *não ver* mais o que estou vendo. Porque ver quer dizer perceber diferenças, e tão logo as diferenças se uniformizam no cotidiano previsível, o olhar passa a escorrer numa superfície lisa e sem ranhuras. Viajar não serve muito para entender [...], mas serve para reativar momentaneamente o uso dos olhos, a leitura visual do mundo (CALVINO, 2010f, p. 166, grifos do autor).

Se tomarmos aqui que o uso dos olhos, a visibilidade – um dos valores literários caros à Calvino – aparece como essencial a uma relação com o outro que garanta que se enxergue sua diferença, podemos dizer que não é o deslocamento espacial (a viagem) que vai tornar possível enxergar a diferença, mas o deslocamento do olhar:

Com o olhar é diferente. [...] Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”. Por isso é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquietador... [...]. O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização. [...] Por isso o olhar não acumula e não abarca, mas procura; não deriva sobre uma superfície plana, mas escava, fixa e fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspeção e interrogação (CARDOSO, 2002, p. 348-349).

É o olhar rigoroso e observador do senhor Palomar, personagem com nome de laboratório astronômico e narrador primeiro dessa viagem ao Japão, que lhe possibilita perscrutar o mundo que se apresenta a ele e descobrir assim o insólito, o distinto, o diferente. São seus olhos de viajante, seu “olhar que pensa”, sua “visão feita interrogação” (CARDOSO, 2002, p. 349) que o fazem um eterno estrangeiro, à semelhança de Calvino. E é esse mesmo olhar que faz com que o pesquisador do arquivo, aquele que transita pelos meandros de memórias, vidas e tradições colecionadas e reordenadas, perceba o que há também nele de vocação heterotópica. O arquivo – e também as obras de Borges e Calvino,

pensadas como arquivos da literatura – devem ser olhadas como um “Novo Mundo” que se apresenta, apenas perceptível se não se fecham os olhos a ele:

[...] se um Novo Mundo fosse descoberto agora, saberíamos vê-lo? Saberíamos descartar de nossa mente todas as imagens que nos habituamos a associar à expectativa de um mundo diverso (o da ficção científica, por exemplo) para colher a verdadeira diversidade que se apresentaria aos nossos olhos?

[...] Tal como os primeiros exploradores da América não sabiam em que ponto se manifestaria uma negação de suas expectativas ou uma confirmação de semelhanças notórias, do mesmo modo também poderíamos passar ao lado de fenômenos nunca vistos sem nos dar conta disso, porque nossos olhos e nossas mentes estão habituados a escolher e catalogar apenas aquilo que entra nas classificações assentadas. Talvez um Novo Mundo se abra aos nossos olhos todos os dias e não o vejamos (CALVINO, 2010c, p. 17-18).

Optar por olhar o mundo de um lugar diferente é uma forma de garantir que se veja o diverso, e de respeitar, mesmo buscando encontrar zonas de contato e possibilidades de diálogo, que algo sempre resta, algo que não se pode equivaler ao mesmo, algo que é intraduzível por germinar em solo distinto, por se originar “de um mundo irredutivelmente ‘outro’ em relação ao nosso” (CALVINO, 2010c, p. 202). Construir e assumir a literatura como um espaço de heterotopia é tanto admitir uma diferença que sempre persistirá quanto entregar-se ao risco da justaposição.

É justamente a esse risco que nos dedicaremos para encerrar este tópico, pensando não mais apenas no contato entre diferentes gêneros e diferentes culturas, mas entre ficções e realidades, entre dados históricos e imaginários, enfim, abordando o uso essencial dos apócrifos na obra borgiana, assim como a hierarquização muito particular que ele traça de livros e autores. A obra de Borges, como já indicou Beatriz Sarlo (2008), vale-se de uma posição periférica para produzir uma alteração nos cânones estabelecidos e colocá-los em movimento, fundando assim uma concepção de literatura própria e descentrada. Alfonso de Toro ressalta que esse procedimento borgiano não se dá apenas em nível local, relativamente à literatura argentina e aos cânones latino-americanos, mas estende-se também rumo à literatura e à filosofia universais:

Muitos autores que Borges aprecia não gozam, nem nas enciclopédias nem nas histórias da literatura, do lugar que ele lhes outorga. Borges trabalha, pois, muitos campos marginais (também no sentido de que não estão na



conjuntura literária da época) e autores muito discutidos. [...] O critério com que Borges qualificava a literatura como boa ou ruim era seu próprio gosto ou as preferências que compartilhava com outros autores (TORO, 2008).

Em sua obra, Borges compila e desloca uma série de referências conforme a leitura que delas faz, e as realoca de forma a lhes atribuir novos lugares na história do pensamento: num mesmo movimento, ele seleciona e aproxima textos canônicos e não-canônicos, originários de lugares e tempos distintos. Ele reúne, como afirma Toro (2008), “em um mesmo lugar a literatura local e a estrangeira, desconstruindo-as em um mesmo ato de leitura”. Essa justaposição faz com que se avizinhem, num mesmo patamar valorativo, obras conhecidas e desconhecidas, reconhecidas em sua importância ou não, periféricas ou centrais, deslocadas ou não de seu contexto originário, de forma que o posicionamento de umas é contaminado pelo posicionamento das outras. Nas palavras de Alfonso de Toro,

[...] ele se apodera de seu contexto rioplatense com a mesma voracidade e naturalidade com a qual se apoderou da literatura inglesa, alemã, escandinava ou outras: Borges está fazendo seu “Oriente”, implantando seu olhar, sua leitura, seu deserto, a literatura por fazer-se, sua página não escrita. “Oriente” é em Borges o estar sempre fora de território, o estar dobrado, “em meio”, intercalado entre todas as possibilidades. Borges não inventa o objeto literário, e poderíamos afirmar parafraseando Deleuze que Borges recolhe todas as “[...] dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra” (TORO, 1998).

É nesse dobrar e redobrar que a literatura de Borges se reafirma como espaço da heterotopia, é por meio desse deslocamento constante dos textos que o arquivo literário construído pelo escritor argentino é o arquivo de uma literatura diversa, múltipla, em processo. Ao incluir em seu arquivo aquilo que a rigor não deveria compô-lo – como o marginal e o falso –, valendo-se de uma série de citações – da “paixão de uma citação sem fim”, para aproveitarmos uma expressão de Lisa Block de Behar (2009b) –, Borges faz de sua obra um desdobramento infinito da literatura, que implica na oscilação de todos os elementos ali incluídos. A aproximação entre o marginal e o reconhecido altera o lugar de ambos num determinado cânone, tornando evidente a relatividade e a arbitrariedade que rege os sistemas classificatórios e os processos valorativos que os orientam, como já discutimos no capítulo anterior. Já colocar para viver juntos o verdadeiro e o falso provoca

uma dúvida hiperbólica diante da veracidade de qualquer informação, de qualquer referência, assim como da própria ideia de que “verdade” e “mentira” são posições dadas. Com a utilização metódica dos apócrifos,<sup>16</sup> Borges não apenas faz de sua literatura alvo de uma dúvida constante (devemos sempre desconfiar de Borges, é o que se diz nas entrelinhas de seu discurso), mas provoca essa reação mediante a Literatura, o mundo, a vida. Tudo que nessa obra-arquivo se apresenta torna-se passível de dúvida, é plausível que tudo não passe de uma falsificação, de uma criação, de uma ficção. Borges coloca em questão, assim, a própria linguagem, o próprio pensamento:

Essa carinhosa falsificação pode arrastar consequências inesperadas, ainda que tipicamente borgianas, como a de criar um personagem para logo permitir-se, no mesmo texto, conjecturar a natureza apócrifa de uma de suas ações, ou, em outros casos, de sua existência mesma. Borges chega a vangloriar-se litoticamente de um estilo que conta entre suas características “as citações nem sempre apócrifas”... (ALMEIDA, 2003, p. 186-187).

A ideia de um arquivo heterotópico implica, assim, não apenas num arquivo em que o diverso é colocado no abrigo de uma mesma morada, mas também em que esses diferimentos avizinados o tempo todo afetem uns aos outros, provocando inúmeros e incessantes deslocamentos. Nos arquivos de Borges e Calvino literatura, ciência, filosofia e política são móveis, cambiantes, signos estrangeiros uns aos outros que sobre eles agem, indo mais além de si mesmos, invadindo fronteiras e provocando contaminações que questionam a pureza e a estabilidade dos contornos. A heterotopia propicia o espessamento dos limites, como vimos com Derrida, tonando-os densos e porosos, infiltrados por elementos vários, por memórias, histórias e imaginações que não lhes são próprias.

\* \* \*

O que se deixa antever, ao fim desse arquivo composto de princípios históricos, nomológicos e topológicos que são as literaturas de Jorge Luis Borges e Italo Calvino, é o quanto sua composição é arbitrária e ficcional, assim como marcadamente política. Não se trata, aqui, de um interesse político direcionado a contextos específicos, do qual Borges

---

<sup>16</sup> Para uma visão detalhada do uso dos apócrifos em Borges, que indica inclusive que o mesmo ultrapassa o sentido comum de “falsificação”, ver Almeida (2003).

sempre procurou manter-se afastado e Calvino, ao contrário, demonstrou com proficiência durante grande parte de sua vida. Trata-se de pensar, antes, no quanto o próprio discurso da ficção pode constituir-se como ação política relevante valendo-se de suas próprias estratégias narrativas, como no caso dos dois escritores aqui analisados. Por meio da constituição de obras que tecem com a tradição e a memória literária e cultural uma relação muito peculiar – que indica a arbitrariedade das atribuições de valor e as questões de poder nelas envolvidas, que se compõem heteroclitamente e com isso avizinham elementos díspares de modo a colocá-los em movimento e garantir sua produtividade –, Borges e Calvino fazem de sua produção terreno politicamente ativo, no qual cânones literários e paradigmas do pensamento são questionados e subvertidos por meio de recursos que são próprios à ficção.

Borges, ao “reposicionar as margens, o minoritário (a fissura), ao quebrar os cânones de todo tipo (por exemplo, sua postura em relação ao judaísmo e ao nazismo) faz de um ato literário individual, um ato subversivo, revolucionário” (TORO, 2008). Os deslocamentos que provoca em textos como “Kafka e seus precursores” ou “Pierre Menard, autor do Quixote”, por exemplo, implicam profundas alterações em conceitos e noções caros aos estudos literários, como os de autoria e influência, além de fazer pairar sobre qualquer cânone uma desconfiança oriunda tanto da visibilidade que outorga à arbitrariedade quanto da contaminação que provoca com suas justaposições desconfortantes e incomuns. Seus textos em palimpsesto, repletos de caminhos e linhas de fuga, de labirintos que se desdobram ao infinito, de citações que provém tanto da memória quanto da imaginação, de roubos e apócrifos, evoca a abolição de qualquer hierarquia e faz do campo da literatura um arquivo frágil e móvel, que só se constitui pelo ato mesmo de seu arquivamento.

Calvino, ao abandonar a produção literária e política estritamente ligada à esquerda, principalmente após desvincular-se do Partido Comunista Italiano, passa a reivindicar para a literatura um papel de efetividade política que talvez produza efeitos mais sensíveis e democráticos. Passando a desconfiar da política em sentido mais estrito, o escritor italiano amadurece a consciência da ação política implícita na narrativa, no trabalho da escritura e na própria literatura. Ao optar por narrar do lugar do estrangeiro, pauta sua escrita pela alteridade e procura enxergar um “novo mundo” em tudo o que a ele se mostra, um mundo aberto ao diálogo e capaz de sacudir as bases do “velho mundo” com o que a ele

aporta; sua escrita está sempre abrindo uma vaga na prateleira hipotética que a constitui para a inclusão de um novo texto que, certamente, irá reordenar os antigos livros que nela estavam dispostos. Na produção de obras como *Se um viajante numa noite de inverno*, inscreve no muro suas reflexões sobre a literatura, tornando visíveis ao mundo, com as tintas da ficção, as múltiplas possibilidades de pensamento e a miríade de questões distintas que da literatura convergem, mas que em seu texto aparecem em posição dialógica, justaposta, não excludente. Não à toa a cena final da trama do livro se passa em uma biblioteca, e nos conduz também a ela, pouso final deste percurso que aqui traçamos.

## BIBLIOTECAS, ANCORADOUROS SEGUROS?

*Leitor, é hora de sua agitada navegação encontrar um ancoradouro. Que porto pode acolhê-lo com maior segurança que uma grande biblioteca? Certamente haverá uma na cidade da qual partiu e à qual retorna depois de uma volta ao mundo de um livro a outro.*

*Italo Calvino*

Assim Italo Calvino inicia aquele que pode ser considerado o capítulo final da trama de *Se um viajante numa noite de inverno* (apesar de este ser o princípio do Capítulo 11, que antecede o breve capítulo de encerramento do livro, é nele que se retoma e amarra o tecido de leituras múltiplas que o livro constitui, e que constitui o livro). Assim também nós chegamos à cena final com a qual encerramos esta tese, após percorrer, para cima e para baixo, os degraus dessa escorregadia escada de autores, ao articular o atlas, a coleção e o arquivo com essa figura emblemática e metafórica que é a biblioteca. Mesmo que tenhamos procurado nos valer, ao longo desse trajeto, de uma rosa dos ventos, não há como estabelecer para a biblioteca um posicionamento fixo nessa série de degraus pela qual transitamos, pois como qualquer ancoradouro ela é lugar tanto de partida quanto de retorno, e nesse movimento pendular pode ser por ela que se traça o percurso mesmo da viagem.

Na cena calviniana, é para a biblioteca que se dirige o Leitor, protagonista da obra, com a esperança de nela encontrar pouso e respostas às intrincadas leituras que essas peripécias romanescas lhe propiciaram. Na tentativa do simples, até mesmo prosaico, ato de ler um livro, ele se envolveu com leitores dos mais diversos tipos, aventurou-se nos meandros do meio editorial, foi perseguido e arriscou-se junto a tradutores, falsários, editores, professores... Leu dez princípios de romances que compõem uma espécie de catálogo da história da literatura em seus diversos gêneros e estilos, nos quais se podem identificar os traços de certos autores que conformam cânones literários distintos. Mas o Leitor não ficou satisfeito com essa viagem narrativa: ele quer ler a palavra “fim”, quer percorrer aquelas tramas até seu encerramento, continua desejoso de um epílogo para as histórias que viveu e conheceu. O Leitor quer abandonar o risco da viagem em favor da segurança do ancoradouro. Mas será a biblioteca realmente esse lugar? Podem as bibliotecas, pensadas com Jorge Luis Borges e Italo Calvino, realmente serem consideradas “ancoradouros seguros”?

Alan Pauls nos diz, ao pensar sobre a biblioteca em Borges, que

Comparado com as violências do mundo, o espaço fechado da biblioteca pode proporcionar amparo, segurança, um isolamento confortável, e as muitas formas de disciplina que governam os livros (inventário, ordem alfabética, classificação, catalogação etc.) bem podem ser um antídoto eficaz para conjurar os desplantes caprichosos da vida (PAULS, 2004, p. 93).

Pensada nesse sentido, a biblioteca seria um lugar de estabilidade, um espaço sólido e confiável. Afinal, nela encontra-se “tudo”, e esse “tudo” está disposto de uma forma muito particular: “[...] é óbvio que esse ‘tudo’ tranquiliza porque reduz, corta ao máximo, limita algo – o saber, a cultura, a memória, a informação: a *economia do sentido* – que é infinito, que não cessa de escorrer, que sempre está crescendo e escapando em direções caprichosas...” (PAULS, 2004, p. 93, grifos do autor). E não é apenas isso que indica a segurança desse espaço: além de a biblioteca trazer um mundo inteiro confinado em um lócus reduzido, esse mundo “está ordenado, filtrado pela peneira de um conjunto de categorizações”, de maneira que “o leitor, ao empreender a travessia, não corra o risco de se perder” (PAULS, 2004, p. 93).

Porém, como vimos indicando ao longo deste trabalho, o próprio lugar da biblioteca é já um lugar dúbio, um lugar de perda, repleto de labirintos, que se espraia sempre mais além de suas próprias fronteiras: suas interfaces com a coleção, o arquivo e a enciclopédia fazem dela um espaço complexo, ao mesmo tempo uma potência e um risco para o saber. Se passarmos a pensar em suas particularidades e no posicionamento limítrofe que ocupa, podemos perceber que sua segurança é mais uma imagem superficial que um retrato de fato, em especial se a tomarmos a partir das literaturas dos autores em questão, que ora fazem da biblioteca um pesadelo – “Eu procurei resgatar do esquecimento um horror subalterno”, diz Borges (1999g, p. 27), “a vasta Biblioteca contraditória, cujos desertos verticais de livros correm o incessante risco de mudar-se em outros e que tudo afirmam, negam e confundem como uma divindade que delira” –, ora apontam a inexistência de qualquer lugar seguro – “Territórios seguros não existem; a própria obra é, e deve ser, território de luta”, afirma Italo Calvino (CALVINO, 2009f, p. 195).

É, pois, nesse espaço intervalar que a biblioteca se constitui, pensada tanto como um espaço físico de colecionamento e arquivamento quanto como um modelo de pensamento. Ela se constrói a partir de uma coleção, mas de uma coleção de livros,

peculiaridade que é ressaltada por Walter Benjamin como fundamental por alterar em um ponto chave a lógica do colecionismo, o da relação funcional com os objetos: “Seria interessante estudar o colecionador de livros como o único que não necessariamente desvinculou seus tesouros de seu contexto funcional” (BENJAMIN, 2007a, p. 241). Vemos assim, com Benjamin, que a biblioteca não abole a funcionalidade dos objetos que a irão constituir, uma vez que os livros mantêm seu valor de uso mesmo quando passam a integrá-la. Mais ainda, acreditamos que se pode pensar num deslocamento provocado por uma amplificação desse valor: a funcionalidade de um livro, quando este passa a compor uma biblioteca, não apenas é mantida como se multiplica em razão dos diálogos que se poderão estabelecer entre ele e os demais livros que o acompanham, entre ele e os objetos textuais que dele se avizinham. A biblioteca e os livros tornam-se, desse modo, importantes figuras para pensarmos nos processos de produção de conhecimentos, pois se apresentam como uma imensa base de saberes disponíveis à leitura, à interpretação e à expansão contínuas.

Como arquivo, como espaço topológico no qual se efetiva a inscrição de uma memória determinada pela inunção de uma série de relações de poder, a biblioteca especifica-se por voltar-se primordialmente à escrita. A diversidade dos materiais e processos que fazem do arquivo um lugar de múltiplas facetas, que o aproximam dos museus pela miríade de objetos que contemplam, exigindo uma atitude transdisciplinar que permita que nele convivam materialidades as mais distintas, é na biblioteca subtraída pela memória de um saber letrado. Ainda que possamos aproximar Borges e Calvino, em muitos aspectos, do saber comum, assim como identificar em suas produções uma forte relação com a oralidade – Borges, por exemplo, tece grande parte de sua obra por meio de entrevistas e conferências, enquanto Calvino tem com a fábula e as narrativas orais um vínculo muito íntimo, que conforma o modo mesmo de sua escrita –, é a biblioteca constituída por suas escritas e por suas leituras o principal elemento por eles articulado no arquivamento de um pensamento acerca do literário, arquivamento esse que também se faz pela letra grafada.

No que toca à enciclopédia, como já indicamos no Capítulo 2, a biblioteca afasta-se por sua não condensação nos limites de um livro, por sua não conformação na figura do círculo do saber, podendo antes ser pensada como uma espiral que não apresenta um ponto de fechamento. Tomando-a nessa perspectiva, a enciclopédia é mais um dos livros da biblioteca, um livro distinto, é certo, pois que procura reproduzir num nível reduzido o tipo

de pensamento que conforma a biblioteca. Ela é esse livro-biblioteca, o livro de areia, o livro dos livros, que não deixa no entanto de ser um dos exemplares da biblioteca. Partindo dos livros, deslocando memórias e possibilitando um conhecimento distinto e dialógico, “a biblioteca gera diálogos diferidos, reiterados e impossíveis. Ela permite justapor ideias, fatos e informações formulados outrora por autores diferentes, separados no espaço e no tempo” (JACOB, 2008b, p. 51).

Com Jorge Luis Borges e Italo Calvino, foi possível aproximar essa figura de saber da literatura, da prática criativa, crítica e teórica da literatura, convertendo-a numa produtiva metáfora para a reflexão sobre o campo literário. Os escritores aqui estudados explicitamente fazem da leitura seu processo de escrita: eles partem de sua coleção de leituras, de sua memória da literatura, para produzir seu próprio texto, para imprimir sobre o muro suas próprias palavras, e assim fazem de suas obras bibliotecas nas quais podemos encontrar, relidos e expandidos, os mais diversos livros e autores, oriundos de tempos, espaços e campos do saber diversos. Procuramos, ao longo dessa investigação, percorrer as obras de Borges e Calvino como se nos movimentássemos em uma biblioteca, articulando os diversos materiais encontrados, textos que sempre levam a outras fichas, a outros livros, a outras leituras. Como na cena exemplar com que abrimos essas considerações finais, no catálogo dessa biblioteca encontram-se todos os livros procurados, os dez romances e autores que perseguem o Leitor, “todos os autores e os títulos que procura constam do catálogo, no qual estão cuidadosamente registrados” (CALVINO, 1999a, p. 256). Mas, apesar disso, o erro advém, o perigo passa a rondar a cena que tão promissora parecia: o Leitor é informado “de que deve ter havido um erro de numeração no catálogo”, de que, apesar de todos os livros ali estarem arquivados, “não será possível encontrar o livro”, nenhum deles (CALVINO, 1999a, p. 256). A biblioteca efetiva começa, assim, a converter-se numa biblioteca de assombros, espaço habitado por fantasmas que, mais que nos guiar, parecem poder nos levar ao erro, nos conduzir à perdição.

A essa biblioteca assombrada e assombrosa em que se encontra e perde o Leitor, juntam-se as imagens de duas outras bibliotecas que povoam nosso imaginário, que o iluminam e incomodam, Alexandria e Babel, elas também promessas de sonhos e pesadelos. Ambas refletem uma noção de biblioteca que está, histórica e socialmente, vinculada à ideia de reunião de todo o conhecimento disponível no mundo, de fazer convergir para um único espaço todo o saber escrito produzido pela humanidade, levando-nos assim de volta aos



infinitos e labirintos sobre os quais procuramos pensar nos dois primeiros capítulos desta tese. Mas o que é, afinal, a biblioteca? O que determina sua existência, real ou imaginária? O que garante a persistência do lugar da biblioteca como equivalente ao lugar do pensamento? O que faz com que a biblioteca seja esse lugar comum da literatura e de outras manifestações artísticas, conforme apontou Lisa Block de Behar (2011)? Sem dúvida, o vínculo da biblioteca com a coleção e o arquivo já apontaram alguns dos caminhos para traçar respostas a estas questões, os quais gostaríamos de articular agora com aspectos mais específicos da biblioteca para podermos, nós também, indicar o fim (decerto arbitrário e contingente) de nosso percurso nesses territórios infinitos que são tanto a biblioteca quanto as obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino.

Tomemos primeiramente a etimologia de biblioteca. Roger Chartier recorre ao *Dictionnaire* de Furetière, de 1690, para tentar uma aproximação com a biblioteca a partir da variação etimológica a ela relativa: conforme o historiador francês, o termo biblioteca indica tanto o “apartamento ou lugar onde se colocam livros; galeria, construção cheia de livros, [...] livros que são geralmente arrumados sob construções compridas e em arcos” quanto “uma coleção, uma compilação de várias obras da mesma natureza, ou de autores que compilaram tudo que se pode dizer sobre um mesmo tema” ou, ainda, “os livros que contêm os catálogos dos livros das bibliotecas” (CHARTIER, 1994, p. 70-73). A biblioteca responde, pois, tanto a uma acepção de espaço físico quanto a uma acepção de gênero textual, uma espécie de transposição dessa totalidade pretendida do saber de um local específico para as páginas de um livro, que era então chamado de “biblioteca sem muros” ou “biblioteca sem paredes”, cuja principal vantagem era permitir a mobilidade do conhecimento. Luciano Canfora (1989, p. 117), por sua vez, ao percorrer antigas fontes documentais para identificar algumas das possíveis histórias relativas à biblioteca de Alexandria, a “biblioteca desaparecida”, retoma o capítulo “*De bibilothecis*”, das *Etimologias* de Isidoro de Sevilha, para ressaltar seu sentido espacial: “Biblioteca é nome de origem grega; o termo deriva do fato de que ali se conservam livros. Efetivamente *biblion* se traduz como livros e *théke* como depósito”. Mas recupera também Diodoro e sua *Biblioteca histórica*, obra produzida pelo siciliano a partir de pesquisas na Biblioteca de Alexandria como uma compilação da história universal.

A esses sentidos buscados na etimologia acrescentamos dois outros, de teor mais crítico, acreditando que com essa justaposição conseguimos reunir, da maneira mais produtiva, os diversos aspectos da figura que compõem o que aqui vimos tentando entender

como a biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino. No prefácio ao livro *O poder das bibliotecas* (2008a), Christian Jacob irá afirmar a biblioteca como espaço de memória, de conservação de um patrimônio cultural em sua amplidão intelectual, artística e literária (como coleção e como arquivo, portanto), e também como espaço motor da produção de saberes:

A biblioteca é um lugar, uma instituição. É o cruzamento paradoxal de um projeto utópico (fazer coexistir num mesmo espaço todos os vestígios do pensamento humano confiados à escrita) com as restrições técnicas, ergonômicas, políticas de conservação, de seleção, de classificação e de comunicação dos textos, das imagens e, hoje, dos sons. É também, e simultaneamente, um desígnio intelectual, um projeto, um conceito imaterial que dá sentido e profundidade às práticas de leitura, de escrita e de interpretação. Enfim, é uma coleção de livros, o efeito resultante de sua justaposição e interação [...] (JACOB, 2008a, p. 10).

Por seu turno, em *La biblioteca en ruinas* (1994) Hugo Achugar parte da imagem dos restos de uma biblioteca para refletir sobre a cultura contemporânea, a literatura, a crítica e o lugar da América Latina nesse cenário:

Não há uma história como não há uma América Latina. Porém não é de histórias, mas de bibliotecas que quero escrever; de uma biblioteca em busca e movimento constante, de uma biblioteca em ruínas. E de hoje, deste espaço simbólico que é o fim do século/milênio que nos acolhe. O plural “nos” não se refere a vocês – improváveis leitores – mas a todos esses muitos que habitam minha mão enquanto escrevo/escrevemos. Escrevemos desde o excêntrico lugar do que está fora, descentrado. Os que em minhas mãos escrevem e os outros que em minha mão desescrevem. Os que afirmam e os que subterraneamente erodem minha escritura (ACHUGAR, 1994, p. 15).

A biblioteca, esse espaço de acumulação, é também o espaço da política, profundamente marcado por questões de poder, de conservação e de exclusão: a memória e o saber que nela se produzem não podem ser pensados sem levar-se em consideração seu caráter necessariamente arbitrário, parcial e, muitas vezes, injusto. Daí sua potencialidade e risco, seu caráter de sonho e pesadelo, seu brilho e seu perigo. Agrupando espaço, gênero, matriz de conhecimentos e política, pensando a biblioteca como um espaço emblemático que metaforiza os processos de escrita de Jorge Luis Borges e Italo Calvino, literatura e biblioteca aproximam-se menos pelo caminho de um seguro ancoradouro que de uma

viagem turbulenta. Mas a turbulência, se pensada como o movimento ininterrupto que tira do lugar comum, que afeta uma zona de conforto, como uma agitação que perturba a ordem, mostra-se ela própria como um caminho propício ao saber.

As bibliotecas de Borges e Calvino, assim, colocam Babel em movimento, fazendo do risco a matéria básica do pensamento: é a leitura dos livros de uma biblioteca o que garante seu movimento produtivo, que faz com que a mesma constitua-se em mais que um mero espaço de armazenagem. Apenas a possibilidade de pensar através dos livros garante à biblioteca sua função de produção de saber: não basta, assim, acumular o conhecimento num processo infundável de registro, como em Funes, pois o pensamento depende de lacunas, de ausências, de esquecimentos, de associações e escolhas que sempre são feitas mediante alguma falta. Se “a biblioteca é o espaço no qual a cultura e os saberes registrados são acumulados para não serem esquecidos, [...] para serem reapropriados infinitamente na criação do conhecimento” (MURGUIA, 2007), é preciso que no vácuo entre Babel e Alexandria, entre a segurança e o perigo, construamos o espaço para a produção de um novo saber sobre a biblioteca.

Peter Burke (2003) afirma que a biblioteca enquanto instituição aumentou tanto de tamanho quanto de importância após a invenção da imprensa, ainda que não de forma homogênea em todos os lugares. Em meados de 1600, por exemplo, a Universidade de Louvain ainda declarava ser desnecessária a organização de uma biblioteca – eles justificavam essa recusa por considerarem que os professores eram “bibliotecas ambulantes” –, enquanto a Universidade de Leiden tinha uma boa biblioteca, que abria duas vezes por semana para os alunos e ocorrendo, em algumas situações, de os professores emprestarem suas chaves aos estudantes. Burke afirma ainda que não era apenas nas universidades que se dava essa alteração da importância das bibliotecas: bibliotecas privadas e públicas desvinculadas do meio acadêmico começaram a se afirmar como centros de estudos, locais de leitura e troca de informações.

Essa característica da biblioteca, de centro de produção de conhecimento, retoma em muitos aspectos as práticas alexandrinas de leitura erudita e movimentação do saber. É no espaço da biblioteca, a partir de seu acervo e da organização que lhe é impingida, que leitores dos mais diversos tipos traçam, reticular e transdisciplinarmente, os caminhos para novos saberes. A biblioteca apresenta-se, assim, como um “centro de

cálculo”, lugar em que diferentes tipos de informações acumuladas, provenientes de diversos locais, são reorganizados e transformados em conhecimento geral:

A partir do momento em que uma inscrição aproveita as vantagens do inscrito, do calculado, do plano, do desdobrável, do acumulável, do que se pode examinar com o olhar, ela se torna comensurável com todas as outras, vindas de domínios da realidade até então completamente estranhos. A perda considerável de cada inscrição isolada, em relação ao que ela representa, se paga ao cêntuplo com a mais-valia de informações que lhe proporciona essa compatibilidade com todas as outras inscrições (LATOIR, 2008, p. 29).

A biblioteca é, como os laboratórios, as expedições e as coleções, uma rede de transformações dos fenômenos em inscrições passíveis de serem acumuladas, ordenadas, colocadas em diálogo umas com as outras. Esses espaços são, assim, centros ativos de arquivamento, circulação e produção de saberes. É nesse colocar Babel em movimento, em transformá-la em mais que mero centro de acumulação de conhecimento, que reside o potencial produtivo da biblioteca: como rede de transformações, é preciso que a biblioteca disponibilize a diversidade e possibilite aos seus leitores e usuários o espaço para o pensamento, o diálogo entre os diferentes materiais, a reescrita dos textos arquivados na memória através da leitura. É preciso que se assuma o risco do pensamento, que se abra mão da busca de um porto seguro, pois é nos vãos e nas faltas de uma biblioteca sempre parcial, fragmentária e incompleta que o leitor vai mobilizar seu pensamento, associando e transformando as informações que acumulou.

Finalizamos essa tese, pois, acrescentando ao ancoradouro inseguro do Leitor de *Se um Viajante* uma outra biblioteca, que faz do perigo as bases para a mobilização dos saberes. Em contraponto a Babel, e compondo junto a ela uma imagem paradoxal, trazemos a biblioteca de Panduria, à qual se refere a trama de “Um general na biblioteca”, conto de Italo Calvino publicado em 1953. Em Babel predominava o rigor de um espaço geométrico, absoluto, violento e excessivo, que praticamente extinguiu de seu ambiente a figura do leitor: como nota Lisa Block de Behar, em “El lugar de la biblioteca”, esse conto de Borges marca-se pelo estranhamento. Nele, o que se poderia prever como tendência – em se tratando da relação de Borges com a biblioteca e de suas práticas de citações, referências e desdobramentos de livros e autores – não se confirma: a “Biblioteca de Babel” é um dos textos em que Borges menos se vale desses procedimentos. Segundo a autora, é gritante no

conto “a ausência, em uma biblioteca, de referências a livros, a omissão de autores, a falta de citações” (BEHAR, 2004, p.34). Nessa biblioteca em que as referências eruditas e enciclopédicas, tão comuns na concepção estética borgiana, são escassas, os únicos leitores que marcam presença são “alguns buscadores oficiais que, ao longo de vários séculos, não investigam ou não querem encontrar nada; são ‘inquisidores’; não pressagiam nada novo nem bom, já se sabe” (BEHAR, 2004, p.35). Já na Panduria é justamente o leitor e, ainda mais, o processo de uma leitura ramificada possibilitada pela biblioteca, a investigação e a busca que nela se desenvolvem, o fio condutor do conto.

O conto de Calvino narra o processo de instauração de um inquérito militar pelo Estado-maior da Panduria, que desconfiava que “os livros contivessem opiniões contrárias ao prestígio militar” (CALVINO, 2001f, p. 74). Para resolver essa questão, é nomeada uma Comissão Militar de Inquérito, comandada pelo general Medina, com a obrigação de “examinar todos os livros da maior biblioteca de Panduria” (p. 74). Com a ordem de só deixar a biblioteca após finalizado o levantamento e análise dos livros, o general Medina e sua equipe mudam-se para a biblioteca, que é fechada para o público, e contam apenas com o apoio de um velho bibliotecário da instituição, o senhor Crispino, “recrutado para explicar aos oficiais o lugar dos livros” (p. 75). Lá, são designados a cada tenente investigador “determinados ramos do saber” e “determinados séculos de história” (p. 75), que após serem analisados e classificados passariam pelo controle do general, que “aplicaria carimbos diversos, dependendo se o livro fosse declarado adequado para ser lido por oficiais e suboficiais da tropa, ou fosse denunciado ao Tribunal Militar” (p. 75).

O senhor Crispino, entretanto, faz muito mais que orientar espacialmente seus pesquisadores: é ele quem coloca a biblioteca em movimento, criando percursos de leitura para os militares que fazem do trabalho da comissão um verdadeiro instrumento para a produção de conhecimentos por parte de seus integrantes. O bibliotecário faz da turbulência oportunidade:

A floresta dos livros, em vez de ser desbastada, parecia ficar cada vez mais emaranhada e insidiosa. Os oficiais teriam se perdido se não fosse a ajuda do senhor Crispino. Por exemplo, o tenente Abrogati se levantava dando um pulo e jogava em cima da mesa o volume que estava lendo: – Mas é inacreditável! Um livro sobre as guerras púnicas que fala bem dos cartagineses e critica os romanos! Precisamos denunciá-lo imediatamente! – (Diga-se de passagem que os pandurianos, com ou sem razão,

consideravam-se descendentes dos romanos.) Com seu passo silencioso dentro das pantufas felpudas, o velho bibliotecário vinha se aproximando dele. – E isso não é nada – dizia – leia aqui, ainda sobre os romanos, o que está escrito, também se poderá pôr isso no relatório, e isso, e mais isso – e lhe submetia uma pilha de volumes. O tenente começava a folhear os livros, nervoso, depois ia lendo mais interessado, tomava notas. E coçava a testa, resmungando: – Santo Deus! Mas quanta coisa a gente aprende! Quem diria! (CALVINO, 2001f, p. 76)

É interessante percebermos como, à medida que a pesquisa avança, diminuem os relatórios que classificavam os livros em bons ou maus, até o ponto em que cessam completamente. E se o general tentava controlar o trabalho dos tenentes e lhes inquiria sobre o motivo de terem deixado passar sem denunciar um livro que claramente “não respeita a ordem hierárquica”, os tenentes lhe respondiam com uma argumentação que incluía outros livros, autores e “raciocínios históricos, filosóficos e econômicos” (CALVINO, 2001f, p. 77). Mais do que de um livro único, o saber potencializado pela biblioteca resulta da conjunção de diversos livros e do diálogo que eles estabelecem entre si e com seus leitores. Como na já citada prateleira hipotética de Calvino, os livros mobilizam uns aos outros, anulando-se ou ramificando-se a partir de suas combinações.

A biblioteca de Panduria apresenta-se, assim, como um legítimo centro de cálculo, como um espaço em que os conhecimentos armazenados são mobilizados num processo que abre os caminhos do saber àqueles que nela estavam trabalhando. Esse processo decorre de seleções, escolhas e percursos de leitura – no caso, traçados pelo bibliotecário – que fazem com que a impossibilidade da totalidade converta-se na possibilidade do pensamento crítico. Conforme afirma Manguel, “uma biblioteca, seja qual for seu tamanho, não precisa ser lida por inteiro para ser útil; todo leitor tira proveito de um sábio equilíbrio entre conhecimento e ignorância, lembrança e esquecimento” (MANGUEL, 2006, p. 210).

Essa mobilização do potencial de produção de saberes da biblioteca está fortemente referenciada nas práticas do “ler para escrever” que eram a tônica do pensamento alexandrino. As chamadas práticas da leitura erudita – anotações de leitura, grifos, comentários, redação de novos textos, citações – resultam dos recursos da biblioteca e possibilitam um dinâmico estabelecimento de relações entre seus objetos, os livros, e o mundo em que se inserem. Na biblioteca, o leitor precisa criar suas próprias estratégias de leitura, memorização e apropriação do conhecimento, e é a partir destas estratégias que o

“saber extraído dos livros é reelaborado, classificado, pronto para ser novamente mobilizado na escrita de novos textos, instrumentos de pesquisa, de reflexão e de compreensão do mundo” (JACOB, 2008a, p. 12).

Pensar a biblioteca como espaço de produção de saber é, assim, pensar as diversas leituras e as escritas dela decorrentes como processos em que o conhecimento se acumula e é reformulado continuamente. Aos estudantes que foram às ruas no final da década de 1960 clamar por pensamento original, tendo como palavra de ordem “Nada de citar aqui!” (MANGUEL, 2006), a biblioteca responde que o pensamento não se faz do nada, que ele se constrói a partir do já dito, de palavras já grafadas, lidas e interpretadas. Da mesma forma que Babel se mostraria inútil por acumular toda a escrita possível e não permitir sua recuperação, seria inútil ter à disposição dos olhos e do pensamento toda uma história do conhecimento e dela não usufruir: “Ler, interpretar, construir, desconstruir, convocar, esquecer, são formas de perguntar na e desde a biblioteca” (ACHUGAR, 1994, p. 19).

A biblioteca e a literatura em Jorge Luis Borges e Italo Calvino vão, assim, muito além de uma pura acumulação de livros e textos: elas são projetos intelectuais, ordenações produtivas de um heteróclito material acumulado, um infindável arquivo disponibilizado ao desdobramento e às práticas da escrita. Entre Babel e Pandúria, o conhecimento se acumula e se desdobra, num processo interminável de produção de tradições e saberes não totalizantes, e sim ramificadamente multiplicáveis, organizados reticularmente, sempre indicando algumas (se não várias) linhas de fuga. Os diálogos com outros textos e autores e com saberes oriundos de distintos ramos do conhecimento, assim como o questionamento de uma originalidade absoluta do pensamento fazem das produções dos dois escritores um trabalho de limitrofia, de ultrapassagem de fronteiras, de mobilização contínua do pensamento. Em suas obras, como numa biblioteca, conhecimentos distintos, temporalidades incompatíveis, espaços longínquos e formas textuais múltiplas são aproximados, colocam-se em diálogo e originam um texto outro, aberto, poroso, permeável.

Mas essas bibliotecas vão ainda mais além: nelas temos inúmeras prateleiras vazias, à espera dos livros que aguardam por nossa leitura, e seções dedicadas às surpresas literárias que porventura nos encontrem. E se toda estante vazia é, conforme afirmou Alberto Manguel, o prenúncio de livros futuros, é preciso pensar as bibliotecas de Borges e Calvino como núcleos irradiadores de um saber em perpétuo processo de formação, num

movimento contínuo e infindável, múltiplo e dinâmico. Assim como nenhuma biblioteca um dia será total, ainda que assombrada pelos fantasmas de Babel e Alexandria, a produção de um saber narrativo nunca será também completa e unívoca: a literatura possibilita a construção de um saber que agrega em si a diversidade e que se produz numa zona fronteiriça que ele mesmo constantemente desloca e altera, um saber marcado pela mudança e pela transitoriedade, enfim, pelo que Italo Calvino chama de incapacidade de concluir.

Como Calvino, a essa altura temos a impressão de que qualquer conclusão torna-se impossível e inviável, ainda que seja necessário ler a palavra “fim” para se poder seguir adiante. Como o viajante que cruza aquele labiríntico deserto delineado por Borges, sabemos que os caminhos tomados poderiam ter sido muitos, que nos levariam a lugares talvez diferentes, talvez semelhantes. Olhando para trás, sabemos ser impossível recuperar o mesmo trajeto nesse território. Mas chegamos ao ancoradouro (já dizia Calvino que cada paragem tem a forma que lhe atribui o viajante), que se não é um porto seguro num mar turbulento, certamente pode funcionar como ponto de partida para novas viagens.



## REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce, 1994.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2006. p. 15-45.

ALBORINI, Franca; CRAPIZ, Romeo; DE MARCHI, Mirka. *“Le città invisibili” di Italo Calvino e la molteplicità conoscitiva*. Udine: Forum, 2005.

ALMEIDA, Ivan. Celebración del apócrifo en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 15, p. 181-206, 2003.

ALMEIDA FILHO, Eclair Antônio; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues; FERRAZ, Bruna Fontes. Como escrevi um dos meus livros, de Italo Calvino. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 12, p. 221-247, out. 2011.

ARFUCH, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós, 1995.

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal de) arquivo. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 370-382.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. Tradução de Dora Rocha. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 21, p. 9-34, 1998.

AZÚA, Carlos Real de. Introducción y advertência. In: AZÚA, Carlos Real de. *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1964. Tomo I, p. 11-59. Disponível em: [http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos\\_real\\_de\\_azua/textos/bibliografia/antologiadelenensayo.pdf](http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/antologiadelenensayo.pdf). Acesso em 03 mai. 2009.

BÁEZ, Fernando. *História universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias à guerra do Iraque*. Tradução de Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BARANELLI, Luca; FERRERO, Ernesto. *Album Calvino*. Milano: Mondadori, 2003.

BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

BARENGHI, Mario. La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002. p. 341-358.

BARENGHI, Mario. Note e notizie sui testi. Marcovaldo ovvero Le stagione in città. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2003. v. 1. p. 1366-1389.

BARENGHI, Mario. Note e notizie sui testi. Le città invisibile. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2004. v. 2. p. 1359-1365.

BARENGUI, Mario. *Italo Calvino, le linee e i margini*. Bologna: Il Mulino, 2007.

BARENGHI, Mario. *Calvino*. Bologna: Il Mulino, 2009.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine. Leitura. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Vol. 11. Oral/Escrito. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 184-206.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BEHAR, Lisa Block de. *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1987.

BEHAR, Lisa Block de. A invenção teórica do discurso crítico latino-americano. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (Org.). *Limiares críticos: ensaios de literatura comparada*. Tradução de Marcoa Antônio Alexandre e Denise Araújo Pedron. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. p. 11-26.

BEHAR, Lisa Block de. El ensayo: magias poéticas de un género ilimitado. 1999a. Disponível em: [www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/conferencias/magias.html](http://www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/conferencias/magias.html). Acesso em 30 mar. 2009.

BEHAR, Lisa Block de. *Borges: la passion de una cita sin fin*. México, DF: Siglo Veintiuno, 1999b.

BEHAR, Lisa Block de. El lugar de la biblioteca. In: ROMERO, Julia (Coord.). *Jorge Luis Borges: Lectures d'une œuvre*. Paris: Éditions du Temps, 2004. p. 32-55. Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Block%20de%20Behar%20lugar%20de%20la%20biblioteca%2C%20en%20Romero%2C%20J.%20%28coord%29%20Lectures%20d%27une%20oeuvre.%20Jorge%20Luis%20Borges.pdf>. Acesso em 12 nov. 2011.

BEHAR, Lisa Block de. Recordar, una palabra clave. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL IMAGEM E MEMÓRIA, 1, 2011, Belo Horizonte. (mimeo)

BENJAMIN, Walter. Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs. In: BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Traducción de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1982. p. 89-139.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. V. II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 227-235.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Tradução de Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 188-215.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007a. p. 237-246.

BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007b. p. 499-530.

BENUSSI, Cristina. *Introduzione a Calvino*. Roma: Laterza, 1989.

BERARDINELLI, Alfonso. Calvino moralista. Ou, como permanecer são depois do fim do mundo. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 54, p. 97-113, jul. 1999.

BERNARDO, Gustavo. Conhecimento e metáfora. *ALEA*, Rio de Janeiro, v.6, n. 1, p. 24-42, jan./jun. 2004.

BESSONE, Tania Maria. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

BHABHA, Homi K. Locais da cultura. In: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myrim Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007a. p. 19-42.

BHABHA, Homi K. O compromisso com a teoria. In: BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myrim Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007b. p. 43-69.

BLANCHOT, Maurice. L'Infini et l'infini. In: BLANCHOT, Maurice. *Henri Michaux et le refus de l'enfermement*. Paris: Faragot, 1999. p. 67-103.

BLOM, Philipp. *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BONURA, Giuseppe. *Invito alla lettura di Italo Calvino*. Milano: Mursia, 1987.

BORGES, Jorge Luis. Las dos maneras de traducir. *La prensa*, Buenos Aires, 01 ago. 1926. Disponível em: <http://foro.elapeh.com/viewtopic.php?p=191100>. Acesso em 17 fev. 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999a. 4 v.

BORGES, Jorge Luis. Para as seis cordas. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tradução de Nelson Ascher. São Paulo: Globo, 1999b. v. 2. p.353-374.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tradução de Bella Jozef. São Paulo: Globo, 1999c. v. 3. p.444-451.

BORGES, Jorge Luis. Quando a ficção vive na ficção. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999d. v. 4. p. 504-506.

BORGES, Jorge Luis. Biblioteca pessoal: prólogos. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999e. v. 4. p. 515-627.

BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecê, 1999f.

BORGES, Jorge Luis. La Biblioteca Total. In: BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecê, 1999g. p. 24-27.

BORGES, Jorge Luis. Problemas de la traducción (el oficio de traducir). In: BORGES, Jorge Luis. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecê, 1999h. p. 321-325.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

BORGES, Jorge Luis. O enigma da poesia. In: BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 9-28.

BORGES, Jorge Luis. O credo de um poeta. In: BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c. p. 102-126.

BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1919-1929*. Buenos Aires: Emecê, 2007d.

BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1931-1955*. Buenos Aires: Emecê, 2007e.

BORGES, Jorge Luis. Laberintos. In: BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecê, 2007f. p. 156-158.

BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1956-1986*. Buenos Aires: Emecê, 2007g.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007h.

BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007i. p. 121-126.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007j. p. 127-130.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007k.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007l. p. 13-33.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007m. p. 34-45.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007n. p. 69-79.

BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007o. p. 80-93.

BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007p. p. 99-108.

BORGES, Jorge Luis. A morte e a bússola. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007q. p. 121-135.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. In: BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b. p. 103-110.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.

BORGES, Jorge Luis. O imortal. In: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008d. p. 7-25.

BORGES, Jorge Luis. Aben Hakam, o Bokari, morto em seu labirinto. In: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008e. p. 111-121.

BORGES, Jorge Luis. Os dois reis e os dois labirintos. In: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008f. p. 122-123.

BORGES, Jorge Luis. O Aleph. In: BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008g. p. 136-153.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008h.

BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. In: BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008i. p. 155.

BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008j.

BORGES, Jorge Luis. O informe de Brodie. In: BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008k. p. 85-93.

BORGES, Jorge Luis. *Ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

BORGES, Jorge Luis. Elogio da sombra. In: BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c. p. 19-78.

BORGES, Jorge Luis. O ouro dos tigres. In: BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009d. p. 79-158.

BORGES, Jorge Luis. A rosa profunda. In: BORGES, Jorge Luis. *Poesia*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009e. p. 159-199.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009f.

BORGES, Jorge Luis. O congresso. In: BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009g. p. 22-42.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. In: BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009h. p. 100-105.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

BORGES, Jorge Luis. As mil e uma noites. BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b. p. 123-139.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre a filosofia e outros diálogos*. Tradução de John O'Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009a.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre a amizade e outros diálogos*. Tradução de John O'Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009b.

BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Tradução de John O'Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009c.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: BOURDIEU, Pierre *et al.* *A miséria do mundo*. Tradução de Mateus S. Soares Azevedo *et al.* 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 159-166.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite (Org.). *A república dos saberes: arte, ciência, universidade e outras fronteiras*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008b.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan./jun. 2007.

BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Ed. UNESP, 1992. p. 327-348.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CALLON, Michel. Por uma nova abordagem da ciência, da inovação e do mercado. O papel das redes sócio-técnicas. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Tradução de Eloísa Araújo. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 64-79

CALVINO, Italo. Comment j'ai écrit un de mes livres. In: OULIPO. *La Bibliothèque Oulipienne*. Paris: Ramsay/Seghers, 1990. v.2, p. 25-44.

CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. Presentazione. In: CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Arnoldo Mondadori, 1993. p. v-xi.

CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994a.

CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994b.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995a.

CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995b. p. 9-16.

CALVINO, Italo. O mundo é uma alcachofra. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995c. p.205-207.

CALVINO, Italo. Jorge Luis Borges. In: CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995d. p.246-253.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995e.

CALVINO, Italo. A palavra escrita e a não-escrita. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 139-147.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

CALVINO, Italo. Apêndice. In: CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b. p. 265-274.

CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999c.

CALVINO, Italo. O barão nas árvores. In: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999d. p. 113-364.

CALVINO, Italo. O cavaleiro inexistente. In: CALVINO, Italo. *Os nossos antepassados*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999e. p. 365-488.

CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.

CALVINO, Italo. O caminho de San Giovanni. In: CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b. p. 15-38.

CALVINO, Italo. Autobiografia de um espectador. In: CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000c. p. 39-64.

CALVINO, Italo. Lembrança de uma batalha. In: CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000d. p. 65-75.

CALVINO, Italo. Do opaco. In: CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000e. p. 103-118.

CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2000f.



CALVINO, Italo. *Saggi*. 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001a. 2 v.

CALVINO, Italo. Cominciare e finire. In: CALVINO, Italo. *Saggi*. 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001b. v. 1, p. 734-753.

CALVINO, Italo. Furti ad arte. In: CALVINO, Italo. *Saggi*. 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001c. v. 2, p. 1801-1815.

CALVINO, Italo. La squadratura (per Giulio Paolini). In: CALVINO, Italo. *Saggi*. 1945-1985. Milano: Mondadori, 2001d. v. 2, p. 1981-1990.

CALVINO, Italo. *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001e.

CALVINO, Italo. Um general na biblioteca. In: CALVINO, Italo. *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001f. p. 74-79.

CALVINO, Italo. A memória do mundo. In: CALVINO, Italo. *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001g. p. 127-133.

CALVINO, Italo. Montezuma. In: CALVINO, Italo. *Um general na biblioteca*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001h. p. 177-187.

CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002a.

CALVINO, Italo. Risposte a 9 domande sul romanzo. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002b. p. 26-35.

CALVINO, Italo. Tradurre è il vero modo di leggere un testo. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002c. p. 84-91.

CALVINO, Italo. Mondo scritto e mondo non scritto. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002d. p. 114-125.

CALVINO, Italo. Il libro, i libri. In: CALVINO, Italo. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002e. p. 126-141.

CALVINO, Italo. *Romanzi i racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2003. 3 v.

CALVINO, Italo. *A trilha dos ninhos de aranha*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2. ed. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

CALVINO, Italo. Nota à edição italiana de 1996. In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006b. p. 9-11.

CALVINO, Italo. Forasteiro em Turim. In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006c. p. 17-19.

CALVINO, Italo. Questionário de 1956. In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006d. p. 21-29.

CALVINO, Italo. Diário americano 1959-60. In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006e. p. 30-135.

CALVINO, Italo. O comunista partido ao meio. In: CALVINO, Italo. *Eremita em Paris*: páginas autobiográficas. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006f. p. 136-144.

CALVINO, Italo. *Todas as cosmicômicas*. Tradução de Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

CALVINO, Italo. O conde de Montecristo. In: CALVINO, Italo. *Todas as cosmicômicas*. Tradução de Ivo Barroso e Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 258-269.

CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

CALVINO, Italo. O miolo do leão. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b. p. 9-26.

CALVINO, Italo. O desafio ao labirinto. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c. p. 100-117.

CALVINO, Italo. Italiano, uma língua entre as outras línguas. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009d. p. 140-147.

CALVINO, Italo. Filosofia e literatura. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009e. p. 180-187.

CALVINO, Italo. Para quem se escreve? (A prateleira hipotética). In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009f. p. 190-195.

CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (Notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009g. p. 196-215.

CALVINO, Italo. Duas entrevistas sobre ciência e literatura. In: CALVINO, Italo. *Assunto encerrado*: discurso sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2009h. p. 219-227.

CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 11-16.

CALVINO, Italo. Como era novo o Novo Mundo. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 17-24.

CALVINO, Italo. Antes do alfabeto. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010d. p. 46-53.

CALVINO, Italo. A redenção dos objetos. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010e. p.119-124.

CALVINO, Italo. A velha senhora do quimono violeta. In: CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010f. p. 165-172.

CALVINO, Italo. *La foresta-radice-labirinto*. Milano: Oscar Mondadori, 2011a.

CALVINO, Italo. Como escrevi um dos meus livros. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. In: ALMEIDA FILHO, Eclair Antônio; MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues; FERRAZ, Bruna Fontes. Como escrevi um dos meus livros, de Italo Calvino. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 12, p. 221-247, out. 2011b.

CANFIELD, Marta. Borges: del minotauro al signo laberíntico. In: TORO, Alfonso de; REGAZZONI, Susanna. *El siglo de Borges*: literatura, ciencia, filosofía. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuet, 1999. v. 2, p. 67-76.

CANFORA, Luciano. *A biblioteca desaparecida*: histórias da Biblioteca de Alexandria. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARAÇA, João. Um discurso sobre as ciências passadas e presentes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente*: 'Um discurso sobre as ciências' revisitado. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2006. p. 183-189.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 347-360.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary Del Priore. Brasília: Ed. UnB, 1994.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?...* Uma leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Belo Horizonte: Ed. UFMG/POSLIT, 2001a.

CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *A face vazia dos discursos: ciência, arte, filosofia e ficção na estética contemporânea precisada na obra de Italo Calvino*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001b.

CIURANA, Emilio Roger. Complexidade: elementos para uma definição. In: CARVALHO, Edgard de Assis; MENDONÇA, Terezinha. *Ensaios de complexidade 2*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 48-63.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. Tradução de Anna O. B. Barreto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 69-89, 1994.

COELHO, Haydée Ribeiro. Trânsito intelectual, formação de biblioteca, arquivo e romance. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 279-295.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Tradução de Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CONTENÇAS, Paula. *A eficácia da metáfora na produção da ciência: o caso da genética*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Dossier El coleccionismo. Salamanca, n. 583, enero 1999.

D'AMARAL, Marcio Tavares. Esboço inicial de uma genealogia da transdisciplinaridade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 108, p. 95-105, jan./mar. 1992.

DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. Tradução de Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DE MAN, Paul. A epistemologia da metáfora. In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. Tradução de Thelma Médice Nóbrega. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p. 19-34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. v. 1, p. 11-37.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou: (A seguir)*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. UNESP, 2002.

DERRIDA, Jacques. O livro por vir. In: DERRIDA, Jacques. *Papel-máquina*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. p. 19-34.

DIEGO, Estrella de. Tener lo que falta. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Salamanca, n. 583, p. 21-25, enero 1999.

DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade II: aspectos metodológicos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

DOMINGUES, Ivan *et al.* Um novo olhar sobre o conhecimento. In: DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/IEAT, 2004. p. 13-27.

ECO, Umberto O antiporfírio. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. p. 316-341.

ECO, Umberto. O ornitorrinco entre dicionário e enciclopédia. In: ECO, Umberto. *Kant e o ornitorrinco*. Tradução de Ana Thereza B. Vieira. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ECO, Umberto. *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milano: Bompiani, 2007.

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FALCETTO, Bruno. Note e notizie sui testi. Se una notte d'inverno un viaggiatore. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2004. v. 2. p. 1381-1401.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FURTADO, José Afonso. *O papel e o pixel*. Do impresso ao digital: continuidades e transformações. Florianópolis: Escritório do Livro, 2006.

FUX, Jacques. *A matemática em Georges Perec e Jorge Luis Borges*: um estudo comparativo. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

FUX, Jacques. *Literatura e matemática*: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o OULIPO. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2011.

GIL, Fernando. Classificações. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Vol. 41. Conhecimento. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000. p. 90-110.

GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha*: quatro visões da literatura inglesa. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo*: de Borges a Piglia. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.

GOODY, Jack. O que contém uma lista? In: GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Tradução de Nuno Luis Madureira. Lisboa: Presença, 1988. p. 86-126.

GUATTARI, Félix. Fundamentos ético-políticos da interdisciplinaridade. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 108, p. 19-26, jan./mar. 1992.

GUERINI, Andréia; MOYSÉS, Tânia Mara. *Calvino e o infinito*: variações sobre um tema de Leopardi. 2011. (mimeo)

IPPOLITO, Matías Chiappe. La cicatriz europea: recepción borgeana de la cultura japonesa. In: JORNADAS INTERNACIONALES BORGES LECTOR, 1, Buenos Aires, 2011. (mimeo)

JACOB, Christian. Prefácio. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas*: a memória dos livros no Ocidente. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008a. p. 9-17.

JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas*: a memória dos livros no Ocidente. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008b. p. 45-73.

JANEIRA, Ana Luísa. Primórdios do colecionismo moderno em espaços de produção do saber e do gosto. *Memorandum*, Belo Horizonte, n. 10, p. 65-70, abr. 2006.

KASTRUP, Virgínia. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede*: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 80-90.

KLEIN, Adriana Iozzi. *Calvino ensaísta*. Tese (Doutorado) – São Paulo, Universidade de São Paulo, 2004.

LAJARA, Ricardo. El laberinto como metáfora espacial en Borges y Calvino. In: BORGES, Calvino, la literatura: el coloquio en la Isla. Madrid: Fundamentos, 1996. v. 2, p. 145-149.

LEJEUNE, Philippe. A quem pertence uma carta? In: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 251-254.

LATOURE, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas*: a memória dos livros no Ocidente. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. p. 21-44.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: POSLIT; Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas*: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MACIEL, Maria Esther. O texto em movimento: notas sobre a escrita ensaística de Octavio Paz. *Mnemosine*, n. 2, jul. 2005. Disponível em: [www.cronopios.com.br/mnemosine2/home.html](http://www.cronopios.com.br/mnemosine2/home.html). Acesso em 05 mai. 2009.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAIA, Claudia. *Da coleção e do lixo*: Calvino e o resíduo da escritura. 2011. (mimeo)

MANGUEL, Alberto. *Con Borges*. Traducción de Eduardo Berti. Bogotá: Norma, 2003.

MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, p. 29-37, jul./dez. 2000.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 141-156.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, p. 13-23, jul./dez.2007.

MARQUES, Reinaldo Martiniano. O que resta nos arquivos literários. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 192-203.

MENEGAT, Rualdo. A epistemologia e o espírito do colecionismo. *Episteme*, Porto Alegre, n. 20, p. 5-12, jan./jun. 2005.

MIHAILESCU, Calin-Andrei. Dese e daquele ofício versátil. In: BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-132.

MILANINI, Claudio. Note e notizie sui testi. Rocordi-racconti per “Passaggi obbligati”. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2004a. v. 3. p. 1199-1209.

MILANINI, Claudio. Note e notizie sui testi. Capitoli per “Dialoghi Storici”. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2004b. v. 3. p. 1220-1222.

MILANINI, Claudio. Arte combinatoria e geografia mentale: Il Castello dei destini incrociati e Le città invisibili. In: ALBORINI, Franca; CRAPIZ, Romeo; DE MARCHI, Mirka. *“Le città invisibili” di Italo Calvino e la molteplicità conoscitiva*. Udine: Forum, 2005. p. 57-61.

MIRANDA, Wander Melo. Italo Calvino ou a ficção como ensaio. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991. *Anais...*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v.1, p. 535-541.

MIRANDA, Wander Melo. Ficção virtual. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, p. 9-19, out. 1995.

MIRANDA, Wander Melo. A coleção Archivos e a memória cultural da América Latina. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: EDUFBA, 1996. p. 41-47.

MIRANDA, Wander Melo. Archivos e memória cultural. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 35-42.

MIRANDA, Wander Melo. Apropriações, deslocamentos, falsificações: literaturas. In: CAVALCANTI, Lauro (Org.). *Tudo é Brasil*. Rio de Janeiro, São Paulo: Ministério da Cultura/Itaú Cultural, 2004. p. 99-106.



MIRANDA, Wander Melo. A memória de Borges. In: MIRANDA, Wander Melo. *Nações literárias*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. p. 137-141.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1999.

MONÉGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2007.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Questões de tradução em Jorge Luis Borges e Italo Calvino. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 249-263, jul./dez. 2009a.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Reflexões sobre autoria em Jorge Luis Borges e Italo Calvino. *Literatura em debate*, Frederico Westphalen, v. 3, n. 4, p. 48-61, 2009b.

MORIN, Edgar. *O problema epistemológico da complexidade*. 3. ed. Mem Martins: Europa América, 2002a.

MORIN, Edgar. *O método: o conhecimento do conhecimento*. Tradução de Juremir Machado da Silva. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 2002b. v. 3.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007a.

MORIN, Edgar (Dir.). *A religião dos saberes: o desafio do século XXI*. Tradução de Flávia Nascimento. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. *Inteligência da complexidade: epistemologia e pragmática*. Lisboa: Instituto Piaget, 2009.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução de Eloá Jacobina. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MOYSÉS, Tânia Mara. *Lettere e I libri degli altri: lições de literatura na biografia intelectual de Italo Calvino*. 368 f. 2010. Tese (Doutorado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

MURGUIA, Eduardo Ismael. O colecionismo bibliográfico: uma reflexão sobre o livro para além da informação. In: ENANCIB, 8, Salvador, 2007. *Anais...* Disponível em: [www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT3—078.pdf](http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT3—078.pdf). Acesso em 03 jul. 2009.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Tradução de Marcos Homrich Hickmann. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 17-38.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. Minha alma é um tinteiro seco. Disponível em: [www.rubedo.psc.br/artigosb/calvino.htm](http://www.rubedo.psc.br/artigosb/calvino.htm). Acesso em: 10 fev. 2006.

NASCIMENTO, Lyslei. Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 61-80.

NASCIMENTO, Lyslei. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

NICOLESCU, Basarab. Fundamentos metodológicos do diálogo transcultural. In: CARVALHO, Edgard de Assis; MENDONÇA, Terezinha. *Ensaio de complexidade 2*. Tradução de Wanda Maranhão Costa. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 217-232.

NICOLESCU, Basarabi. Um novo tipo de conhecimento: transdisciplinaridade. Disponível em: <http://www.redebrasileiradetranstisciplinaridade.org/mod/folder/view.php?id=18>. Acesso em: 13 out. 2011.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

OVIEDO, José Miguel. Borges: el ensayo como argumento imaginario. 2003. Disponível em: [www.accessmylibrary.com/coms2/summary\\_0286-32426651\\_ITM](http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-32426651_ITM). Acesso em 25 mar. 2009.

PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PAULA, João Antonio de (Org.). *A transdisciplinaridade e os desafios contemporâneos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 361-365.

PEREC, Georges. *Pensar/clasificar*. Traducción de Carlos Gardini. 2. ed. Barcelona: Gedisa, 2001.

PERRELLA, Silvio. *Calvino*. Bari: Laterza, 1999.

PESSOA NETO, Anselmo. Índice/moldura: a técnica compositiva de Italo Calvino. *Signótica*, Goiânia, n. 7, p. 1-16, jan./dez. 1995.

PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. *Punto de vista*, Buenos Aires, ano 2, n. 5, p. 3-6, 1979. Disponível em: <https://segue.middlebury.edu/view/html/site/span6659a-l08/node/2758557>. Acesso em 01 mar. 2011.

PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991. Anais... . Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v.1, p. 60-66.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. Tradução de Raul Antelo. *Travessia Revista de Literatura*, Florianópolis, n. 33, ago./dez. 1996, p. 47-59.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milênio. *Margens/Margénes*, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires Caderno de Cultura, n. 2, p. 1-3, out. 2001.

PIGLIA, Ricardo. O último conto de Borges. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a. p. 41-47.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b. p. 87-94.

PIGLIA, Ricardo. Mapa del tiempo. Entrevista a Armando Chávez Rivera. *Divergencias Revista de Estudios Lingüísticos y Literários*, Tucson, v. 5, n. 1, p. 93-102, verano 2007. Disponível em: <http://www.coh.arizona.edu/divergencias/archives/verano2007/mapadeltiempo.pdf>. Acesso em 20 nov. 2008.

PIZARRO, Ana. A América Latina como arquivo literário: Gabriela Mistral no Brasil. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). Tradução de Cristiano Silva de Barros. *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 352-369.

POMBO, Olga. Museu e biblioteca. A alma da Escola. *Cadernos de História e Filosofia da Educação*, Lisboa, n. 4, p. 3-21, mai. 1997. (O Museu de Alexandria). Disponível em: [www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/cadernos/museubib/index.htm](http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/cadernos/museubib/index.htm). Acesso em 07 jul. 2009.

POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. *Leituras - Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, n. 2, p. 19-33, 1998. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/investigacao/opombo-classificacao.pdf>. Acesso em 05 abr. 2010.

POMBO, Olga. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. *Liinc em revista*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 3-15, mar. 2005. Disponível em: <http://www.ibict.br/liinc>. Acesso em 30 abr. 2011.

POMBO, Olga. O projecto enciclopedista. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Ed.). *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006a. p. 180-193.

POMBO, Olga. Para uma história da ideia de enciclopédia. Alguns exemplos. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Ed.). *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006b. p.194-251.

POMBO, Olga. O hipertexto como limite da ideia de enciclopédia. In: POMBO, Olga; GUERREIRO, António; ALEXANDRE, António Franco (Ed.). *Enciclopédia e hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis, 2006c. p. 266-288.

PORTELA, Eduardo. A reconstrução da disciplina. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 108, p. 5-8, jan./mar. 1992.

RICOEUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. Tradução de Franciscus W. A. M. van de Wiel. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p. 145-160.

RICOEUR, Paul. Fase Documental: a memória arquivada. In: RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007. p. 155-192.

ROSA, Nicolás. Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual. In: BLÜHER, Karl Alfred; TORO, Alfonso de. *Jorge Luis Borges: variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*. Frankfurt: Vervuert Verlag; Madrid: iberoamericana, 1995. p. 169-176.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: UNESP, 2010.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, Silviano. *Ora (direis) puxar conversa!* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 59-95.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura anfíbia. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008a. p. 64-73.

SANTIAGO, Silviano. A ameaça do lobisomem. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008b. p. 212-230.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula G. de; NUNES, João Arriscado. Introdução. Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 21-101.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008a.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2008b.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: STARLING, Heloisa Maria Murgel; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart (Org.). *Sentimentos do mundo: ciclo de conferências dos 80 anos da UFMG*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 77-128.

SARLO, Beatriz. Presentación. ARFUCH, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós, 1995. p. 11-16.

SARLO, Beatriz. Estudios culturales y crítica literaria. *Letra Internacional*, Madrid, n. 57, p. 4-12, n. 57, jul./ago. 1998.

SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Quando a teoria reencontra o campo visual: Passagens de Walter Benjamin. *Concinnitas*, ano 8, v. 2, n. 11, p. 103-114, dez. 2007.

SERRES, Michel. As ciências. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Org.). *História: novas abordagens*. Tradução de Henrique Mesquita. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 160-179.

SERRES, Michel. *Atlas*. Tradução de João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

SERRES, Michel. *Júlio Verne: a ciência e o homem contemporâneo*. Tradução de Monica Cristina Corrêa. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

SILVA, Evando Mirra de Paula e. Os caminhos da transdisciplinaridade. In: DOMINGUES, Ivan (Org.). *Conhecimento e transdisciplinaridade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/IEAT, 2004. p. 35-43.

SONTAG, Susan. *O amante do vulcão*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 56-66, jan-jun/2004.

SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 121-129, jan./jun. 2008.

SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

STAROBINSKI, Jean. Prefazione. In: CALVINO, Italo. *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori, 2003. p. ix-xxxiii.

STAROBINSKI, Jean. ¿Es posible definir el ensayo? Cuadernos hispanoamericanos, n. 575, p. 31-40, mai. 1998. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08144163400869462975635/209767\\_0009.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08144163400869462975635/209767_0009.pdf). Acesso em 05 mai. 2009.

STENGERS, Isabelle. *A invenção das ciências modernas*. Tradução de Max Altman. São Paulo: Ed. 34, 2002.

SUSSEKIND, Flora. Borges e a série. In: SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p. 119-163.

TAVARES, Gonçalo M. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

TORO, Alfonso de. La "literatura menor", concepción borgesiana del 'Oriente' y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges. In: TORO, Alfonso de. *Borges infinito, Borges virtual: pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*. Hildesheim/Zürich/New York: Goerg Olms Verlag, 2008. p. 109-116. Disponível em: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/borgorient.htm#pos1>. Acesso em 09 nov. 2011.

UNAMUNO, Enrique Santos. *Laberintos de papel: Jorge Luis Borges e Italo Calvino en la era digital*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002.

VACCARO, Alejandro. *Borges: uma biografia em imagens*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: Planeta, 2006.

VIGNAUX, Georges. *O demónio da classificação: pensar/organizar*. Tradução de Sylvie Canape. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

VOGEL, Daisi. *Borges e a entrevista: performances do escritor e da literatura na cena midiaticizada*. Florianópolis: Insular, 2009.

WEAVER, William; PETTIGREW, Damien (Orgs.). *Italo Calvino: uno scrittore pomeridiano. Intervista sulla'arte della narrativa*. Roma: Minimum Fax, 2003.

WEINBERG, Liliana. El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma. *Cuadernos del CILHA*, Mendoza, ano 8, n. 9, p. 110-130, 2007. Disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=181715655011>. Acesso em 20 fev. 2011.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WOODALL, James. *Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro*. Tradução de Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

YUNES, Elyana. Poiesis. In: CARVALHO, Edgard de Assis; MENDONÇA, Terezinha. *Ensaio de complexidade 2*. Porto Alegre: Sulina, 2004. p. 276-283.