

BRENO ANDERSON SOUZA DE MIRANDA

**Comunidades críticas em Borges:
experiência e experimentações a partir da teoria da
história e da historiografia**

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
2012**

BRENO ANDERSON SOUZA DE MIRANDA

**Comunidades críticas em Borges:
experiência e experimentações a partir da teoria da
história e da historiografia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Pós-Lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais
2012**

O presente trabalho foi realizado com o apoio do CNPq.

Para meu avô (*in memoriam*)

Agradecimentos

Agradeço a todos, principalmente à Prof^a. Graci, por ter me recebido de braços abertos na Fale. E um agradecimento especial à Prof^a. Sara Rojo e ao Prof. Marcos Alexandre, pela paciência, generosidade e receptividade ao lerem e avaliarem meu trabalho.

RESUMO

Estudamos nessa dissertação que Jorge Luis Borges não está descredenciado ao diálogo com os realismos, uma vez crítico e ao mesmo tempo teórico de sua literatura. Para isso, contribuiu sem dúvida, uma girada de perspectiva na crítica sobre o autor, que tentou afastar-se um pouco de suas ironias e paródias sobre os realismos, e passou a preocupar-se também com traços documentais, biográficos, autobiográficos, e com interseções de sua criação crítico-literária com a política, a sociologia e a história. Essas “novas” leituras críticas, que investem na própria crítica do escritor, respondem de certa forma às acusações veementes imputadas pelos que se dizem combatentes à “máquina céptica” da pós-modernidade. Confrontamos então as comunidades críticas em Borges, dentro e fora dos textos, com a utopia realista e sublime do autor, que experimenta tanto o horror e a dor totalitários, quanto o amor romântico, em uma vasta criticabilidade, que tenta romper e atravessar práticas epistemológicas mais rígidas.

Palavras-chaves: Jorge Luis Borges; Realismos; Crítica; Experiência; Teoria da história.

RESUMEN

Estudiamos en esta disertación que Jorge Luis Borges no está descredenciado al diálogo con los realismos, una vez crítico y al mismo tiempo teórico de su literatura. Para eso, ha contribuido, sin duda, una girada de perspectiva en la crítica sobre el autor, que ha intentado alejarse un poco de sus ironías y parodias sobre los realismos, y ha pasado a preocuparse también con rasgos documentales, biográficos, autobiográfico, y con intersecciones de su creación crítico-literaria con la política, la sociología y la historia. Esas “nuevas” lecturas críticas, que invisten en la propia crítica del escritor, responden de cierta forma a las vehementes acusaciones imputadas pelos que se dicen combatientes a la “máquina escéptica” de la posmodernidad. Confrontamos entonces las comunidades críticas en Borges, dentro y fuera de los textos, con la utopía sublime y realista del autor, que experimenta tanto el horror y el dolor totalitarios, cuanto el amor romántico, en una vasta criticabilidad, que intenta romper e atravesar prácticas epistemológicas más rígidas.

Palabras-llaves: Jorge Luis Borges; Realismos; Crítica; Experiencia; Teoría de la historia.

Sumário

Introdução.....9

Capítulo 1: A potenciação realista da forma na experimentação político-historiográfica de Carlo Ginzburg.....16

1. 1 A potenciação realista da forma em Ginzburg: historiografia realístico-microscópica em meio às experimentações estéticas.....21

1. 2 O estranhamento em Tolstói rumo à historia total? — procedimento realista em um romance do século XIX29

1. 3 A potenciação realista na forma indiciária: raiz das experimentações estilísticas de Carlo Ginzburg31

1. 4 A forma em alguns ditos pós modernos e simpatizantes: o outro lado do mesmo?.....37

Capítulo 2: Mito e política ou políticas dos mitos em algumas comunidades críticas borgianas: leia-se na experiência (totalitária?) de Tlön.....44

2. 1 Introdução e tentativa de aproximação de Borges à recepção sociológica de Pierre Bordieu.....44

2. 2 Hipóteses para uma teoria da leitura libertária e guerrilha crítica na relação texto/contexto em Borges.....47

2. 3 Realismos e “condições sociais de leitura” em Borges? Retorno a Bourdieu.....50

2.40 historiador Roger Chartier adentra-se ao debate texto/contexto/autor em Borges.....52

2. 5 Críticas sociais e políticas nas (inter)invenções nas tradições canonizadoras, e a utopia de uma mescla entre lugares institucionais em Borges.....56

2. 6 Interseções da ficção borgiana com o biografismo, o autobiografismo e os contextualismos.....61

2. 7 A comunidade crítico-realista em Tlön, Uqbar, Orbis Tertius: sobre a experiência do horror na historiografia borgiana..... 65

2. 8 A utopia realista-contextual-*pop* na historiografia de Tlön.....72

2. 9 Escavadores e decifradores: historiadores-leitores que experimentam o *pop*.....84

2. 10 Borges, Jitrik, e os vários Borges mítico-políticos.....88

2. 11 Borges e a antropologia iseriana da forma estética92

2. 12 Jauss e sua hermenêutica do prazer estético na forma realista.....96

2. 13 Costa Lima critica Jauss e Adorno.....101

2. 14 A leitura kantiana de Arendt em Borges102

2. 15 O prazer estético em meio ao horror seria possível?106

Capítulo 3: Um outro, mesmo Borges: depois (antes?) do horror, (agora?) na comunidade crítica dos românticos — Ou por um Borges historiador-crítico.....111

I.....111

II.....120

Considerações finais: Desencanto sim, apostasia não134

Bibliografia:.....136

Introdução

Nossa dissertação de mestrado apresenta três capítulos. O primeiro denomina-se “A potenciação realista da forma na experimentação político-historiográfica de Carlo Ginzburg”, e funciona como uma primeira tentativa de aproximação, tímida por vez, às acusações impetradas por tantos a Borges, tanto na Argentina, como em outros países, desde críticos e importantes nomes da literatura, até historiadores. O primeiro capítulo, em síntese, seria então mais um mapeamento de uma representação com viés mais realista e empírico, de uma prática historiográfica que busca acusação ao que se entende por “máquina céptica”.

Ginzburg talvez seja um modelo, dentre tantos outros, para visualizarmos o estilo dessas acusações, o que se dá pela defesa de seu lugar enunciativo arraigado a uma releitura de tradições historiográficas das esquerdas, ao mesmo tempo em que se pratica crítica literária. Ginzburg circulou entre grandes nomes da literatura italiana do século XX, como Primo Levi, Italo Calvino, além de ser filho da importante romancista Natalia Ginzburg. Entretanto, não há familiaridade ao pensamento de Ginzburg, com o que ele denomina “máquina céptica” (o que não fica restrito ao contexto literário italiano), que contaminaria certa tradição de pureza cognoscível do discurso historiográfico, que perpassaria anos a fio, desde a retórica como busca pela prova documental em Aristóteles, passando pelo imperador romano Marco Aurélio, por Marc Bloch, dentre outros, até chegar à metodologia do importante historiador da arte Aby Warburg. E a literatura...? Importa a potenciação realista da forma, enquanto prova dos rastros de realidade dos homens no tempo, antes da dita moda pós-estruturalista. Ginzburg visita com grande apelo comunitário seus interlocutores literatos-historiadores, como o realismo de Stendhal, e a maior obra de Tolstói, *Guerra e Paz*, além de abrir diálogos com as formas literárias de sua mãe, com a literatura testemunhal de Primo Levi, e com um Italo Calvino dito mais realista. Agradam-lhe por exemplo, o complexo de veracidade, e o apego à totalidade em sua interpretação de Tolstói, e também uma suma metodológico-empírica que, a partir dos estudos modernos da medicina e da psicanálise, seriam motivos realistas para a lupa ficcional-objetivista de *sir* Sherlock Holmes, precursora de seu próprio paradigma indiciário.

Graciela Ravetti mandou-me um texto do historiador argentino da arte José Emílio Burucúa (2003), que abre importância às subjetividades e ficcionalidades inseridas em meio às objetividades da metodologia indiciária do historiador italiano. O trabalho de Ginzburg é então situado em uma importante comunidade crítica, que abre diálogos entre homens reais,

diferentes no tempo e no espaço, e entre suas diversas visões cognoscíveis de mundo, válidas.

Citando Burucúa:

*Cabría decir que, en el marco del método indiciario, postulado y usado por Ginzburg tanto en las indagaciones lineales que van de los textos a los textos (Ginzburg, 1970) o de las imágenes a las imágenes (Ginzburg, 1984), como en los entrecruzamientos de lo escrito a lo visual y viceversa (Ginzburg, 1986), el mantenimiento de la distancia que exige la objetivación de las huellas, los préstamos y las repeticiones entre los objetos de la cultura — una variante del Denkraum de Warburg, al fin de cuentas no es sólo una necesidad para la captación y el descubrimiento de las formas que se transmiten de hombre a hombre, de país a país, de tiempo a tiempo. Se trata de un desafío perpetuo frente al riesgo de caer en la trampa encantada de lo que cuentan los textos y de lo que representan las imágenes. En tal sentido, la necromancia racional que intentamos mediante la investigación histórica tiene sus peligros graves, pues podemos quedar atrapados en el hechizo que producen las confesiones de los muertos evocados por nuestro artilugio, creernos que en lo dicho y en lo figurado por ellos reside toda la verdad, y olvidarnos de sus prácticas concretas y de las cadenas de efectos — de los buscados adrede y de los no queridos— cuyos resultados suelen llegar hasta el presente. A decir verdad, el propio Ginzburg no ha quedado inmune a la fascinación, según lo prueba su *Historia nocturna*, aunque no es momento de criticar los excesos ficcionales de Carlo por cuanto ahora nos convocan, más bien, el rigor de su trabajo de filología histórica y su capacidad para develar analogías, persistencias y miradas recíprocas entre hombres de tiempos y lugares muy distantes, allí donde ni siquiera nos animábamos a sospecharlas (BURUCÚA, 2003, p. 138).*

[Poder-se-ia dizer que, no âmbito do método indiciário, postulado e usado por Ginzburg, tanto nas indagações lineares que vão dos textos aos textos (Ginzburg, 1970) ou das imagens às imagens (Ginzburg, 1984) — como nos entrecruzamentos do escrito ao visual e vice-versa (Ginzburg, 1986), a manutenção da distância que exige a objetivação das pegadas, os empréstimos e as repetições entre os objetos da cultura — uma variante do *Denkraum* de Warburg, ao final de contas não é apenas uma necessidade para a captação e o descobrimento das formas que se transmitem de homem a homem, de país a país, de tempo a tempo. Trata-se de um desafio perpétuo frente ao risco de cair na armadilha encantada do que contam os textos e do que representam as imagens. Nesse sentido, a necromancia racional que tentamos mediante a investigação histórica tem seus perigos graves, pois podemos ficar atrapalhados no feitiço que produzem as confissões dos mortos evocadas por nosso dispositivo, creermos que no dito e no figurado por eles reside toda a verdade, e esquecermos de suas práticas concretas e das cadeias de efeitos — dos buscados intencionalmente, e dos não-queridos — cujos resultados fazem chegar até o presente. Na verdade, o próprio Ginzburg não ficou imune à fascinação, segundo o prova sua *História noturna*, embora não seja momento de criticar os excessos ficcionais de Carlo, porque agora nos convocam, melhor, o rigor do seu trabalho de filologia histórica e sua capacidade de desvelar analogias, persistências e olhares recíprocos entre homens de tempos e lugares muito distantes, ali onde nem sequer animávamos a suspeitá-las (tradução nossa).]

Um estudo sobre os excessos ficcionais cometidos pelo cientificismo de Ginzburg fica para outra oportunidade, e nos contentaremos agora com as acusações impetradas por ele à comunidade dita neocética pós-moderna — não esqueçamos que Jorge Luis Borges seria um de seus expoentes, de acordo com essa perspectiva. O capítulo 1 da dissertação talvez busque

argumentos comprováveis nas próprias obras do historiador italiano, para que fiquem expostos alguns porquês de Borges e sua obra (aqui inseparáveis) serem ainda difamados, como bem disse Davi Arrigucci Jr. (1987), uma obra que permeia a fama e a infâmia. Um dos principais rivais epistemológicos de Ginzburg seria Paul de Man, e Borges estaria, segundo Ginzburg, intrinsecamente relacionado a esse teórico da literatura. Borges e De Man são tratados por ele, como pertencentes à mesma comunidade crítica, que tenderia a transformar a historiografia em aparatos ficcionais antirrealistas. O niilismo de Nietzsche e o poder de duplicidade e apropriação em Borges, o poder mágico que o leitor teria de transformar-se no que lê, inclusive no autor, seria inspiração (no sentido mesmo de respirar ficção) para as “inverdades” e “relativismos” de De Man.

A partir dessas acusações, advogadas por Ginzburg — enquanto porta-voz de uma significativa comunidade crítica — preparamos nossa defesa, quer dizer, a defesa de nosso objeto, que está esboçada no longo e labiríntico Capítulo 2 (já que não temos o poder de condensação borgiano): “Mito e política ou políticas dos mitos em algumas comunidades críticas borgianas: leia-se no (totalitarismo?) de Tlön”. “Tlön, Uqbar e Orbis Tertius”, um pequeno conto de poucas páginas, exemplarmente borgiano, talvez seja a condensação infinita, cheia de veredas e lacunas, do próprio projeto autorreferencial, crítico-teórico, auto(bio)bibliográfico e auto-destrutivo do literato — um referendo de defesa e ao mesmo tempo confissão testamentária e íntima, de sua filosofia crítico-política ante aqueles que o condenaram a colaborador de autoritarismos, ou a precursor dos estudos culturais ditos politicamente corretos. Entretanto, esse conto não deixa de presentificar ante o próprio contexto sombrio da Segunda Grande Guerra, um diálogo (conservador?), (libertário?) — sobretudo utópico — com seus futuros críticos, que o execrariam ou o canonizariam, transformando-o, por um viés ou outro, em mito — podemos encontrar na crítica sobre o conto, desde os que dizem que seria um *cautionary tale* (KADIR, 2004, p. 155-165), no qual já poderíamos vislumbrar o acirrado elitismo e antiperonismo de Borges, uma advertência contra as massas populares; até os que o vêem como um precursor dos estudos culturais, aqueles mais politicamente corretos. Não afirmamos que todos os estudos culturais sejam politicamente corretos, mas Borges seria, segundo alguns críticos, o precursor justamente desses estudos.

A narrativa historiográfica também tem seus duplos, e lançamos mão de seu outro lado, mas inegavelmente o mesmo — vide que ainda hoje teóricos como Hayden White são incipientemente estudados, e outros, como LaCapra, são sequer traduzidos no Brasil. (Não afirmamos que os dois teóricos sejam o ápice e a realização plena dos estudos sobre a relação

história e literatura, são somente um importante ponto de partida, ainda muito desconhecido por aqui). Assim, crítico e ao mesmo tempo teórico de sua literatura, Jorge Luis Borges não está descredenciado ao diálogo com os realismos. Para isso contribuiu sem dúvida, uma girada de perspectiva na crítica sobre Borges, que tentou afastar-se um pouco das ironias e paródias do autor sobre os realismos, e passou a preocupar-se também com traços documentais, biográficos, autobiográficos, em com interseções de sua criação crítico-literária com a política, a sociologia e a história. Essas “novas” leituras críticas, que investem na própria crítica do escritor, respondem de certa forma às acusações veementes, imputadas pelos que se dizem combatentes à “máquina céptica” da pós-modernidade. O narrador borgiano lança mão das famigeradas falsificações, das máscaras autorais, porque, talvez, a “realidade” exterior-interior ao texto venha a ser cruel demais, para que possa ser desconjuntada de toda sua radicalidade realista, no momento em que seria mimetizada na escritura. O “mais falso” não estaria na ficção, mas na violência que aflige os homens de carne e osso.

Então, acreditamos que a ficção em Borges não prima pela vã “mentira”, como o que estaria categoricamente oposto à “verdade”. Não nos interessa a consumação da “verdade” totalizante (nem do realismo, nem do abstrato) nas linhas de seus contos, mas isso não quer dizer que ela não possa ser buscada, catalogada, registrada, que não se possa discorrer sobre o processo de separação e delimitação do que seja “falso”, simulacro e simulação, e do que venha a ser “verdadeiro” (tanto para o narrador-crítico quanto para as personagens), uma vez que a posse da “verdade”, tanto na comunidade interior, quanto na exterior ao texto, significaria a posse do poder de criação institucional. Instituição e verdade são correlatas, para lembrar Foucault, e se há uma atenção demasiada à relação entre realidade e ficção em nosso trabalho, isso não está separado da tessitura da trama. Se nos regimes totalitários ocorre uma acentuada politização e estatização da estética, a política em contos borgianos, como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, não pode ser meio para desmotivação do cidadão-crítico; pelo contrário, é ética, fonte de pulsão para a “verdade” anárquica da liberdade de leitura. Seria mais ou menos assim que o narrador borgiano caminharia por populismos, totalitarismos e ditaduras? Como? Poderia ser através de um retorno pós-moderno ao sublime e à fantasia românticos? Borges, como utopista, filósofo e teórico da história¹, lembra-nos de alguns

¹ Sim, Borges é filósofo da história, e não estamos sozinhos. Agnes Heller disse o mesmo em relação a William Shakespeare, em texto magistral (HELLER, 2005, p. 19-38).

atrativos positivos da coisa bárbara. Miguel Abensour em *O novo espírito utópico*², diz que “em relação à cultura dominante, pode-se dizer dos grandes utopistas que são bárbaros. Ora, a barbárie é um dos signos pelos quais se reconhecem os renascimentos do espírito”. Romper com a utopia política clássica, “com a utopia do Estado moderno, encarnação da razão, que vai de Thomas More a Hegel” é um ato de barbárie, segundo Miguel Abensour. “Ora, a utopia, do mesmo modo que a violência, a desmedida, o delírio e a loucura (a associação foi feita frequentemente pela crítica conservadora) pertence ao que G. Bataille chama de coisa heterogênea supostamente carregada de uma força desconhecida e perigosa. (...). Decorre disso a aproximação frequente entre utopia e loucura ou entre utopia e crime”. A “barbárie” trouxera então novos ares à utopia, ela desligar-se-ia segundo essa leitura, de sua função pedagógica, e teria por missão “fazer desejar”, ou “vontade de felicidade”, no sentido que Benjamin ou Marcuse dá à palavra, o que em nossa hipótese, não estaria muito distante a uma provável utopia em Borges: “A utopia torna-se uma maiêutica passional. É sobre o terreno sólido das paixões que o novo espírito utópico toma impulso. (...). A utopia não é mais um discurso que emana do saber para esclarecer a ignorância, mas um apelo que a passionalidade múltipla lança à multiplicidade de paixões” (ABENSOUR, 1990).

Depois desse pequeno esboço sobre algumas proposições de uma provável defesa a Borges, restaria alguma absolvição? Se a filosofia política de Borges não requer compaixão ao leitor incauto, busca-se novamente lapsos de vida, e de experiência, na trama crítica do autor, mas agora com seu outro duplo, ou com o duplo do horror, isto é, com sua facção familiar e íntima de críticos e literatos ingleses, ou de expressão inglesa — uma utopia de uma comunidade diametralmente oposta ao horror, ou apenas seu duplo, ou a exacerbação daquele outro? E mais, o horror seria o destino, e o futuro, das utopias humanistas dos séculos XVIII e XIX? Quem viria primeiro? Quase universal, e imperialista, a Inglaterra e sua outra continuação, a América, primam por seu romantismo marginal e utópico, fascinação para o jovem Borges. É sobre isso que iniciamos a falar no terceiro e último capítulo denominado: “Um outro, mesmo Borges: depois (antes?) do horror, (agora?) na comunidade crítica dos românticos” — Ou por um Borges historiador-crítico”. Borges tinha sangue inglês, e fora professor e crítico de literatura em língua inglesa, e se o que ele entendeu como romantismo fora apenas formalismo conceitual e retórico (como lhe era muito próprio), sem nenhuma referência à temporalidade do romantismo que ficou conhecido como escola literária, por que então despenderia alguma atenção a autores canônicos dessa “escola” como Whitman, não

² Devo a indicação desse autor à Prof^a. Heloisa Starling há muito tempo, quando ainda cursava o mestrado da Pós-graduação em História da UFMG.

como simples fantasmagorias abstratas, mas enquanto artífices dessa visão de mundo? Borges não fora tão “clássico” quanto uma tendência crítica tenta impor — principalmente os que entendem classicismo como um desapego alusivo ao mundo.

Certo, Borges foi leitor de Whitman, e durante um longo processo de sua escrita. Sabemos que os comentários de Borges sobre esses escritores estão relativamente distantes de visualizá-los como o que ficou conhecido como gênios românticos, e a presença marcante desses escritores em uma biblioteca “real”, que não era tão infinita assim, e muito seletiva e contingente, desperta interesse para se discutirem, ainda mais, pontos ambíguos de seus valores críticos, e de seu próprio processo de escrita. Distante de uma apologia ao fantasmal, e a algum essencialismo estético, ficcional ou literário, a rígida distinção ente os estilos clássico e romântico, mesmo que elaborada por um Borges “teórico” que pairaria sobre suas ironias, e sobre as querelas acadêmicas e temporais, não nos dá arcabouços suficientes para interceder por uma mimesis pretensamente borgiana em seu ato de leitura (idealista-absoluta?), ou até mesmo a recusa de toda e qualquer mimesis em sua ficção. Sim, Borges não tivera o poder de eximir-se da série literária e do mundo, entendido não apenas como matéria. O universo borgiano atravessa e está atravessado pela mimesis moderna, segundo a entendeu Philippe Lacoue-Labarthe. Aqui mimesis não pode ser confundida como *imitatio* do “real”, como a leitura de uma suposta “realidade”, mesmo que idealista, ou a alguma tentativa de aproximar-se da verossimilhança. Alguma lógica da mimesis perpassaria pela lógica do paradoxo, e não por uma simples reprodução ou representação do mesmo.

Paradoxos e “duplos” não cessariam até mesmo no narrador borgiano de ensaios e textos críticos (que não se situam no terreno literário propriamente dito). Assim, Borges poderia ser lido como um autor-narrador-leitor de aproximações, e não de distanciamentos, em relação ao mundo, mesmo que ficcional. O Borges “empírico” sai à procura de autoficções, de figurações de escritor em alguma intensidade crítico-romântica e formalista-utópica, ambigualmente expressiva e alusiva. A questão que nos preocupa não é a luta sem partidos ou vencedores da ficção borgiana contra tais biografismos, seus e dos “outros”, e sim a imaginação construtora de mitos autoficcionais, dentro, mas também fora das páginas dos livros. Borges esboçaria alguma reconciliação com a experiência, em uma comunidade crítica, ao dizer por exemplo, que queria ter sido Walt Whitman, ou que era seu amigo íntimo, e mesmo que estaria disposto ao amor? Seria esta nossa introdução aos três capítulos que seguirão sobre experimentações de histórias críticas...

Por “actitud crítica” puede entenderse, ante todo, aquella exigencia que los sujetos pueden tener respecto de afirmaciones o de hechos que intentan imponerse, por argumentación o por la fuerza. No por ello tiene un alcance negativo aunque esto es lo que resulta en términos generales de su consecuente aplicación; lo fundamental es lo que se dice o se presenta ante los ojos es sometido a un examen que descansa, a su vez, en supuestos aparatos coherentes que responden a fines de los que, hipotéticamente, se puede dar cuenta. De esta expresión genérica se pueden desprender diversas líneas de reflexión. En primer lugar, sería posible establecer, en relación con la forma de la actitud crítica, una historia que transcurría por tres carriles. Uno, la determinación de los momentos históricos en los que tiene presencia, fuerza y definición y, correlativamente, de sus lapsos o ausencias — lo que establecería quizás un ritmo entre presencia y ausencia —, con la correspondiente explicación acerca de la causas que motivan ambos fenómenos (en las sociedades teológicas o muy jerarquizadas la actitud crítica se ausenta o es reprimida, da igual, mientras que en las de tendencia democrática parece más factible). Dos, el desarrollo probable, en el curso histórico, de la actitud crítica, su eventual generalización y perfeccionamiento (la forma que adquiere en un momento constituye el punto de partida para un ejercicio más amplio y difundido en el momento siguiente), y tres, la relación de la forma que adopta en cada momento con una base filosófica establecida por su lado, con sus propios alcances críticos (JITRIK, 2006, p. 17).

[Por “atitude crítica” pode entender-se, antes de tudo, aquela exigência que os sujeitos podem ter a respeito de afirmações ou de fatos que tentam impor-se, por argumentação ou pela força. Não por isto tem-se um alcance negativo, embora isto seja o que o resulta em termos gerais de sua consequente aplicação; o fundamental é o que se disse ou se apresenta ante os olhos é submetido a um exame que descansa, por sua vez, em supostos aparatos coherentes que respondem a fins do que, hipoteticamente, pode-se dar conta. Desta expressão genérica podem-se desprender diversas linhas de reflexão. Em primeiro lugar, seria possível estabelecer, em relação com a forma da atitude crítica, uma história que transcorreria por três trilhos. Um, a determinação dos momentos históricos nos que têm presença, força e definição, e correlativamente, de seus lapsos ou ausências —, o que estabeleceria, talvez, um ritmo entre presença e ausência —, com a correspondente explicação acerca das causas que motivam ambos os fenômenos (nas sociedades teológicas ou muito hierarquizadas a atitude crítica ausenta-se ou é reprimida, tanto faz, enquanto que nas de tendência democrática parece mais factível). Dois, o desenvolvimento provável, no curso histórico, da atitude crítica, sua eventual generalização e *perfeccionamento* (a forma que adquire em um momento constitui o ponto de partida para um exercício mais amplo e difundido no momento seguinte), e três, a relação da forma que adota em cada momento com uma base filosófica estabelecida por seu lado, com seus próprios alcances críticos (tradução nossa)].

Capítulo 1: A potenciação realista da forma na experimentação político-historiográfica de Carlo Ginzburg

História, retórica, prova: nessa sequência, o termo menos óbvio é o último. A contiguidade largamente aceita entre história e retórica empurrou para as margens a existente entre história e prova. [...]. As teses cépticas baseadas na redução da historiografia à sua dimensão narrativa ou retórica circulam já há alguns decênios [...]. Como de costume, os teóricos da historiografia que as propõem pouco se preocupam com o trabalho concreto dos historiadores. [...]. **Raramente a distância entre reflexão metodológica e prática historiográfica efetiva foi tão grande quanto nos últimos decênios.** [...]. Poderíamos falar de relativismo céptico em duas versões, uma branda (nas intenções mas nem sempre das consequências) e outra feroz. Essas posições tão distantes politicamente, se não totalmente opostas, têm uma raiz intelectual comum: uma ideia de retórica não apenas estranha mas também contraposta à prova. É uma ideia que remonta a Nietzsche. [...]. Em *Acerca da verdade e da mentira*, a existência de diversas línguas é citada como prova do abismo que separa palavras e coisas: **a linguagem não pode dar uma imagem adequada da realidade.** [...]. O eco de *Acerca da verdade e da mentira* se prolongou também fora do âmbito estritamente filosófico. Nos anos 70 do século passado, aquele fragmento se tornou um dos textos fundadores do Desconstrucionismo, graças sobretudo à argutíssima leitura feita por Paul de Man [...]. Alguns anos depois, apresentando com insólito entusiasmo ao público americano a obra de Borges, mencionou um dos temas que são recorrentes nela — a “duplicidade” [...]. De Man tratava de Borges ou o utilizava para expressar-se? [...]. Muito mais significativo é o fato de De Man ter elaborado uma teoria crítica que via, no **“ato de ler, um processo interminável, no qual a verdade e a mentira estão inextricavelmente entrelaçadas”**. [...]. O limite do relativismo é, ao mesmo tempo cognitivo, político e moral [...]. As fontes não são nem janelas escancaradas, como acreditam os positivistas, nem muros que obstruem a visão, como pensam os cépticos: no máximo poderíamos compará-las a espelhos deformantes. A análise da distorção específica de qualquer fonte implica já um elemento construtivo. Mas **a construção, como procuro mostrar nas páginas que se seguem, não é incompatível com a prova**; a projeção do desejo, sem o qual não há pesquisa, não é incompatível com os desmentidos infligidos pelo princípio de realidade. O conhecimento (mesmo o conhecimento histórico) é possível (GINZBURG. *Relações de força*. p. 13, 14, 15, 28, 32, 33, 34, 38, 44 e 45 grifos nossos).

Por que recorrer a Ginzburg para chegar-se a Borges? Dois pensadores tão distintos, quanto polêmicos, cada qual agarrado a lugares epistemológicos que, à primeira vista (e também seguintes) apresentam-se como irreconciliáveis? Talvez esteja aí o cerne de nosso grande problema, que já estaria, preliminarmente, proposto enquanto indissolúvel, e já alçado às categorias da imprecisão, por não conseguirmos, de antemão, chegarmos a alguma resolução plena, ou consenso, sobre estas categorias que teimam em permanecer opostas. O que propomos nas páginas seguintes não seria nenhum “excesso de pretensão”, como poderia apregoar algum crítico desse texto. Apesar de não descartarmos alguma ousadia teórica, entendemos humildemente que a teoria literária na contemporaneidade pode sim lançar mão de diversas facetas (até mesmo do realismo historiográfico). Presume-se que explanamos sobre arquiteturas “materiais”, e realistas, de leitores e críticos de discursos autoritários —

onde cada um quer ter sua razão, e que nem sempre se busca fazer ponte com as ponderações do “outro”. Interessa-nos assim a teorização de comunidades críticas na ficção borgiana, e na historiografia e teoria da história de Carlo Ginzburg. Acreditamos então, que poderíamos (na ficção de Borges, dita “céptica pós-moderna”) chegar a algum “limite do relativismo”, que segundo Ginzburg, seria “moral e político”. A espacialidade de nossa problematização colocaria a comunidade crítica dos opositores a Borges, representada por Ginzburg X comunidades críticas dos leitores e escritores em Borges? Só podemos adiantar que estamos no terreno beligerante do discurso crítico-político.

Ginzburg seria, em nossas explanações, um dos porta-vozes da comunidade de críticos ao dito “cepticismo pós-moderno”, que alça Borges e outros, ao papel de grandes expoentes do que se entende por relativismo niilista, e por vazio epistemológico da contemporaneidade. Simultaneamente em nossa hipótese, essa “acusação” estaria re-duplicada (já que a acusação de Ginzburg a Borges é uma duplicação da acusação a Nietzsche e a Paul de Man, como está exposto na primeira longa citação desse capítulo). No entanto, acreditamos que o niilismo reproduzido na ficção e teoria do próprio Borges confessaria sua *nadería* em relação à experiência, ou estaria também disposto a experimentá-la mais uma vez, agora sob os auspícios realistas da experiência ante o horror (enquanto contexto histórico), ou ainda, em um giro em duplicidade, sob os auspícios realistas da experiência ante o amor e o belo (enquanto releitura da tradição utópica), como veremos no último capítulo. Dessa forma, não nos interessa uma causalidade necessária entre o romantismo (o sentimental e o crítico) e o horror, mas a dupla face do mesmo. Borges exporia em sua literatura e teoria crítica, o duplo da razão iluminista, aí sim, através de alguma deformação na reprodução dessa imagem fantasmática no espelho (ícone fantástico borgiano), chegar-se-ia a alguma concepção de documento construtivo que, não indiferente à tradição, retomasse algum projeto ainda não realizado; não a grande utopia, mas a utopia crítica do futuro, que teria de lidar com a interdisciplinaridade, e com a nova, e nem tão nova assim, historiografia da literatura, retomando tradições marginalizadas na própria crítica “pós-moderna”, como a volta do autor e do realismo.

Após duas décadas de intensos e proveitosos debates sobre a relação entre a história e a literatura, temos desde posições que já ecoam como clássicas, como por exemplo, as de Roland Barthes (2004; 2007), às que provocam na atualidade debates em suas abordagens enriquecedoras, como as de Hayden White (2001; 2008) e as de Luiz Costa Lima (1988; 2006; 2009). Teóricos de grande produtividade, eles reescrevem continuamente seus textos, procurando sempre ampliar a complexa discussão sobre a relação entre história e literatura.

Sobretudo dos anos 1990 até a atualidade, intensificaram a produção de artigos acadêmicos, livros e teses sobre o tema, e talvez expliquemos tal *boom*, pela crise teórica trazida pelo pós-estruturalismo, e pelas críticas ao socialismo real, e à teoria marxista, que se multiplicaram nas ciências humanas a partir da década de 1970. Mas, longe de um foco determinista, não conseguimos precisar os efeitos causais que fazem com o inconsciente coletivo movimentando-se para este, ou para aquele referencial interpretativo. Ao lado dos ditos “pós-modernos”, há atualmente tomadas de posições mais rígidas na historiografia (uma verdadeira guinada do realismo), que defendem um lugar mais delimitado para a práxis do historiador, distanciando-a cada vez mais do fazer do ficcionista e do crítico literário ditos “cépticos pós-modernos”, como podemos ver nas análises de Carlo Ginzburg e de Peter Gay (2010). Ou o fazer desses ficcionistas e/ou críticos literário só interessa como aquilo que exporia, a partir da dissecação do âmago de suas entranhas (técnica privilegiada do historiador), alguma essencialidade documental-realista.

Quer-se “**distância**” (conceito ginzburgiano) principalmente de certa vertente da crítica literária e da ficção (para Ginzburg delimitam-se enquanto “máquina céptica”), que parece não querer libertar-se dos impasses trazidos por Barthes, com sua noção de crítica-escritura, e por Borges, com suas problematizações inerentes à ficção-crítica ou à crítica-ficcional. Podemos visualizar que nas “relações de força” (termo do próprio Ginzburg) entre a história e o denominado ceticismo literário, e seus consecutivos ataques, estão em jogo fortes poderes epistemológicos, delimitadores de práxis disciplinares — que demandaram e ainda demandam um descomunal rigor teórico, para que pares se identifiquem enquanto pertencentes a esta instituição, e não àquela. Mas o que um pretense realismo em Borges (que já não é nenhuma novidade, não propalamos nenhum ineditismo), poderia acrescentar (não resolvendo) esse impasse? Discutiremos o quanto Borges e sua literatura não ficara assim tão indiferente ao seu contexto crítico-sócio-político, e, até na radicalização desses impasses realistas, vindos tanto do mundo “de fora”, quanto do universo intertextual, alguma possibilidade de encontro (até em sua exacerbação em duplicidade — o amor romântico), apresentar-se-ia como uma continuidade relida e atualizada da utópica tradição crítico-romântica (a partir da qual teria culminado o horror?) — projeto do futuro do passado, ainda não realizado, nem no que denominaram modernidade, nem no que denominam “pós-modernidade”.

Por agora, continuemos em Ginzburg e em seu realismo peculiar, para que tenhamos noções de seus contrastes em relação ao utópico realismo em Borges, que analisaremos então nos próximos capítulos. Mostraremos agora como Carlo Ginzburg pretende construir sua

escrita da história a fim de algumas delimitações epistemológicas, através de uma potenciação realista da forma. Seria necessário, segundo Ginzburg, manter distância em relação à “máquina céptica”, e lutar contra ela, após um minucioso aprendizado no manuseio de suas armas narrativas e estilísticas. Há resistência a assimilar importantes teóricos e expoentes do que ele denomina “cepticismo pós-moderno”, demarca-se um território com maior realismo, e parece não haver muita trégua em relação ao seu “inimigo”. Tentaremos explicar como a forma realista em Ginzburg ganha complexidade, ao interagir com fortes posições políticas, e com a literatura e a teoria estética de seu tempo, sem esquecer que sua microscopia analítica é ambiciosa e extremamente erudita, como bem mostrou Henrique Espada Lima (2007), José Emílio Burucúa (2003), dentre outros, e sedimenta em uma vastidão de textos de poucas páginas (que dialogam com o gênero ensaio microscópico, e com o gênero conto), uma infinidade de contextos, temporalidades e experiências, mas sempre partindo de sua familiar experiência historiográfica, e também literária.

Carlo Ginzburg sabe como poucos adentrar-se aos caminhos bifurcados, às vezes labirínticos, da escrita historiográfica, o que faz sempre com esmerada atenção ao rigor de sua pluralista metodologia indiciária. Seu diálogo com diversas frentes, abertas desde o ficou conhecido como o “retorno da narrativa na historiografia” no mundo pós-guerra, faz com que suas premissas continuem atuais. Ginzburg escreve sobre a teoria e a escrita da história da historiografia de nosso tempo, dividido entre aceitar, ou rejeitar, as contribuições transgressoras da narrativa dos ditos “cépticos pós-modernos”³, e entre propor uma nova guinada linguística de uma potenciação realista da forma⁴. A acentuação desse novo realismo

³ “Contra a tendência do ceticismo pós-moderno de eliminar os limites entre narrações ficcionais e narrações históricas, em nome do elemento construtivo que é comum a ambas, eu proponha considerar a relação entre uma e outras como uma contenda pela representação da realidade. Mas, em vez de uma guerra de trincheira, eu levantava a hipótese de um conflito feito de desafios, empréstimos recíprocos, hibridismos. Com as coisas nesses termos, não era possível combater o neoceticismo repetindo velhas certezas. Era preciso aprender com o inimigo para combatê-lo de modo mais eficaz. São essas hipóteses que orientaram, ao longo de vinte anos, as pesquisas que confluem neste livro” (GINZBURG. Introdução. In: *O fio e os rastros*. p. 9).

⁴ Encontramos a “potenciação” a que estamos nos referindo aqui também em *A metáfora viva* de Paul Ricoeur (2005). Na análise de *De Potentia* e da *Suma Teológica* de São Tomás de Aquino, Ricoeur percebe a anterioridade do agente equívoco sobre o unívoco, no plano de uma causalidade analógica. “De um lado, há o agente unívoco ou causa unívoca, que é a causa próxima, por exemplo o fogo apenas produz fogo; de outro, há o agente equívoco ou a causa equívoca, que é a causa remota, por exemplo o sol, que produz fogo e é a condição da vida no mundo sublunar”. A metáfora seria então transferida do plano da significação ao da “eficiência”. “Se a causalidade fosse única, ela só geraria o mesmo; se fosse puramente equívoca, o efeito cessaria de ser semelhante a seu agente. A causa mais heterogênea deve permanecer como causa análoga. É esta estrutura do real que, em última análise, impede a linguagem de desarticular-se inteiramente. A similitude da causalidade resiste à dispersão das classes lógicas que, no limite, forçaria ao silêncio” Segundo Ricoeur, mesmo depois da ruptura da circularidade medieval pela modernidade da física galileana, da crítica humeana e da dialética

já não seria aquele de uma historiografia metódica dita positivista, muito menos da crítica “ingênua” aos romances realistas e/ou naturalistas do século XIX. Aberto ao diálogo com algumas novas cognições em voga pelas experimentações estilísticas do modernismo e das vanguardas artísticas do século XX, e pela desconstrução pós-estruturalista (ou até mesmo antes), mas buscando não confundir-se com suas vertentes niilistas, a potenciação realista da forma tenta livrar-se daquela velha aporia de se privilegiar ou a forma/expressão/alusão, ou o conteúdo/realidade/materialidade, na prática dialética mediada pela subjetividade/objetividade da escrita do historiador.

Em nossa hipótese, a potenciação realista da forma em Carlo Ginzburg alia-se à sua própria cognição da experiência crítico-literária; o nosso recorte focaliza sua metodologia experimentalista em diálogo com sua crítica literária, isto é, com seus ensaios onde o objeto literário, ou os procedimentos da prática literária, estejam presentes como importantes fontes para o estudo da referencialidade da imaginação fictícia. A rede literária italiana da qual Ginzburg participou como considerável interlocutor, de escritores do porte de Italo Calvino, Primo Levi, sua mãe, a escritora Natalia Ginzburg, dentre outros, fez com que sua busca pelos indícios nos documentos textuais (em nosso caso a literatura) fosse acrescida a uma responsabilidade social e ética pela busca da verdade histórica, contra a denominada vertente céptica da metodologia desconstrucionista. Aí nada é desproposital, subentende-se uma denotação claramente política e aguerrida: os expoentes do denominado por Ginzburg, “neoceticismo pós-moderno”, ou da *comunitas* denominada “máquina céptica” (Nietzsche⁵, Heidegger⁶, Jorge Luis Borges, Paul de Man⁷, Roland Barthes⁸, Jacques Derrida, Hayden

kantiana, a preocupação filosófica com a “unidade conceitual capaz de envolver a diversidade ordenada das significações do ser” ainda prevaleceu (RICOEUR, 2005, p. 426-427). Destacamos o fato de que Ginzburg extrai sua metodologia indiciária, dentre outros pensadores, da física de Galileu.

⁵ Ginzburg, claro, dá algum valor à teoria da história de Nietzsche. Mas o que destacamos aqui seria mais a intensa oposição, apesar de alguns diálogos. Em *Relações de Força*, por exemplo, o pensamento nietzschiano seria para Ginzburg, uma das matrizes do chamado neoceticismo. “A ‘viragem linguística’ da qual, com frequência, se falou, deveria ser entendida com mais exatidão como ‘viragem retórica’. Na origem dessa mudança está Nietzsche”. (GINZBURG. Lorenzo Valla e a doação de Constantino. In: *Relações de força*. p. 68).

⁶ Carlo Ginzburg parece concordar com Pierre Bourdieu, que analisa o pensamento de Heidegger (dito a - histórico e anti-sociológico) em estreita convergência ao conservadorismo político (BOURDIEU, 1988). Diz Ginzburg em uma nota de rodapé: “‘Verdade é um tipo de erro sem o qual uma determinada espécie de ser não conseguiria viver’ (cit. por E. Spranger, *Lebensformen*, Halle, 1921, p. 193), à qual M. Heidegger retornou várias vezes em *Nietzsche I*” (GINZBURG. Notas. In: *Relações de força*, p. 147).

⁷ Uma interessante leitura sobre Paul de Man é realizada por Emílio Maciel, que propõe uma abertura da teoria de De Man ante os que a vêem como estreito reflexo da desconstrução elevada à potenciação de direitismo político (MACIEL, 2008, p. 211-225).

⁸ Em resenha publicada em *History and Theory* ao polêmico *History, Rethoric, and Proof: The Menahem Stern Jerusalem Lectures*, de Ginzburg, Stephanie Jed, ligada aos estudos culturais, acha

White⁹, etc.), esconderiam, segundo Ginzburg, traços obscuros, conservadores e/ou direitistas, como apoio a regimes autoritários nos casos de Nietzsche, Heidegger, Borges, Paul de Man, e até uma falta maior de consciência/consistência histórica ao discorrer sobre o holocausto, segundo Ginzburg, no caso de White. Além do mais, suas a-historicidades, no caso de uns, ou descaracterizações da realidade na história, no caso de outros, estariam confirmadas em suas obras artísticas e/ou teóricas. Esta forma metodológica almeja resultados, que unem prática historiográfica a uma elevação da forma em potenciação realista¹⁰.

1. 1 A potenciação realista da forma em Ginzburg: historiografia realístico-microscópica em meio às experimentações estéticas

Além de lidar com a materialidade da experimentação literária bem de perto, já que sua mãe era romancista, o encontro de Carlo Ginzburg com Primo Levi, Giovanni Levi, Italo Calvino e outros, propiciou discussões frutíferas e interessantes sobre a relação da historiografia com a literatura. Desde chamar atenção para o fato de que o historiador também se digladiava com a difícil tarefa de lidar com as indetermináveis arestas da imaginação — processo semelhante a um romancista (?) —, e não somente organiza fatos e dados em um texto e; por conseguinte, para os limites transcorridos por esse ato de escrever: até que ponto delimitar-se-ia, ou não, com uma concepção mais profissionalista de documento ou de objeto

estranho, por exemplo, Barthes, White e Derrida estarem localizados nessa *comunitas*. Jed concede apreço às teorias políticas dos pós-estruturalistas, ao situá-las como importantes contribuições aos questionamentos aos logocentrismos e etnocentrismos presentes na construção do racionalismo ocidental. Entretanto, ela não livra a cara de Paul de Man. A teoria de Ginzburg nesse artigo, faz parte de uma comunidade maior de intelectuais, que re-lêem o marxismo, para tentar recuperá-lo dos intensos abalos que se intensificaram por volta das décadas de 1970 e 1980. Entretanto, textos como *Clues: Roots of an Evidential Paradigm* (publicado pela primeira vez em 1979) não tiveram necessariamente entusiástica recepção por parte das esquerdas. Stephanie Jed narra a leitura que, por exemplo, o Subcomandante Marcos, do movimento zapatista, fizera ao famoso texto, que seria segundo na visão dele, mais uma ode ao cientificismo da academia burguesa (JED, 2001, p. 372-384).

⁹ Beatriz Vieira analisa o debate Ginzburg *versus* White e propicia uma importante reflexão, dando mérito à contribuição de ambos para a ampliação e aprofundamento dos estudos sobre a escrita da história (VIEIRA, 2012).

¹⁰ Henk de Jong usa algo semelhante a essa imagem para caracterizar Jörn Rüsen, que em seu apreço empiricista, também permaneceria mais historiador do que nunca. “*Furthermore, these rules and methods are being continually refined and they may therefore be expected to contribute to an ever more sophisticated understanding of the past and to an ever more satisfactory orientation to our present and our future*” (JONG, 1997, p. 278-279).

histórico. E mais, até onde o próprio documento estaria ameaçado de confundir-se, ou não, com a obra ficcional, e as implicações metodológicas desta apropriação¹¹.

As propostas metodológicas de Ginzburg sobre a forma realista do texto literário, aliadas à teoria estética, propõem que ainda seja necessário caminhar nesse terreno teórico movediço, sinuoso e indefinido. Ginzburg evita simplificações que poderiam diluir a prática do historiador na do ficcionista. Costa Lima também fala que o historiador não se confunde com o agente da “mímesis ativa” (poeta ou ficcionista), que alçaria a imaginação a uma autonomia kantiana em relação ao conceito e ao entendimento, apesar de visualizar uma “correspondência de início com um estado de mundo” (COSTA LIMA, 2006, p. 155). Nas proposições de Ginzburg também não haveria obviedade entre caracterizar o fato histórico como falso ou verdadeiro, e conseqüentemente, isso não retiraria do historiador um compromisso por uma “reflexão séria”, sobre o ato responsável de contar “histórias verdadeiras”.

Há muito tempo trabalho como historiador: procuro contar, servindo-me de rastros, histórias verdadeiras (que às vezes têm como objeto o falso). Hoje nenhum dos termos dessa definição (“contar”, “rastros”, “histórias”, “verdadeiras”, “falso”) me parece algo óbvio. Quando comecei a aprender o ofício, pelo final dos anos 50, a atitude que prevalecia na academia era completamente diferente. Escrever, contar a história não era considerado um tema de reflexão sério (GINZBURG. Introdução. In: *O fio e os rastros*. p. 7).

Na escrita da história de Carlo Ginzburg, procura-se as raízes indiciárias da PALAVRA, ou da METÁFORA, reconciliada em sua potenciação realista. Ele experimenta possibilidades de expressão e/ou alusão, na forma da escrita historiográfica e na crítica literária. Nisso, poucos historiadores ousaram mais, ousar no sentido de inserir-se na até então quase intocável tradição historiográfica européia — entenda-se francesa (*Annales*) — para buscar novas alternativas teórico-metodológicas, e não dar-se por contente com a constante construção e afirmação do lugar epistemológico que a história ocupa. Frisamos que para tal, a literatura foi um de seus objetos privilegiados. Do variado conjunto de conferências e ensaios sobre esse objeto, destacamos *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*.

¹¹ De acordo com Frans Weiser, Luiz Costa Lima e Hayden White percebem a relação entre ficcionalidade e mímesis da realidade, de uma maneira diferente quanto ao lugar que ela ocupa na história e na literatura. Enquanto White conseguiria perceber no fazer historiográfico uma maior preocupação formal com a coisa ficcional, Costa Lima nem tanto. Mas haveria muitos pontos de contato entre os dois teóricos, principalmente na espacialidade *in-between*, que Weiser ousadamente apropria de Silvano Santiago (WEISER, 2010, p. 77-84).

A ilha do título sintetiza nossa hipótese de uma forma em potenciação realista. Não é uma metáfora qualquer, insere-se nas categorias hermenêuticas de demarcações da relação do texto literário, singularizado em seu formalismo, e elevado àquilo que representaria, analisaria ou provaria, tanto nas entrelinhas alusivas, quanto nas acepções expressivas/realistas/materialistas mais elementares. O historiador italiano concebe sua metodologia como flexível, e já na introdução do livro, compara sua pesquisa sobre a literatura, a uma partida de xadrez entre disciplinas, e insere-se no gênero ensaístico, no qual “move-se como o cavalo, de modo imprevisível, saltando de uma disciplina para outra, de um modo textual para outro” (GINZBURG. Introdução. In: *Nenhuma ilha é uma ilha*. p. 11-15). Porém, esse avanço interdisciplinar não significaria em nosso entendimento, uma amplitude de um movimento no texto, que vise a preencher todos os espaços transdisciplinares. O espaço beligerante dos discursos não permitiria, ou pelo menos, percebemos que ele não está proposto para que se experimente toda e qualquer amplitude crítica, dionisíaca e utópica (uma alusão a Nietzsche), sobre todas as narrativas que lidam com a imaginação. A historiografia teria propósitos mais demarcados, e o percurso crítico estaria bem exposto no interior das várias experimentações.

Estaríamos ante uma aporia, uma vez que a literatura apregoa alguma impossibilidade de determinação, tanto do autor/narrador, quanto do leitor, em relação ao fictício que lhe é intrínseco. Em Ginzburg, tenta-se resolver esse complicado impasse. Perante o tortuoso gênero ensaio, lembra por exemplo, a etimologia latina de seu significado que “associa essa forma literária à necessidade de submeter alguma coisa à verificação”. Captar-se-ia no ensaio e/ou crítica literária, através do “rigor de um teste”, o que escaparia à institucionalização irrealista da crítica dita “céptica pós-moderna”. Ginzburg é afeito à literatura inglesa, e analisa nessa coletânea de ensaios, dentre outras obras, a *Utopia* de Thomas More. Não ignora em *Utopia* “as dimensões múltiplas de um texto facetado e fugidio”, mas pende-se para a “*enargeia*” e para a “*evidentia in narratione*”. Assim, a obra de ficção poderia atualizar e presentificar para o leitor implícito e explícito, a “*ekpharasis*” que já vinha da tradição retórica antiga, quer dizer, poderia propor “uma estranha sensação de realidade” (GINZBURG. O velho e o novo mundo vistos de Utopia. In: *Nenhuma ilha é uma ilha*. p. 17-42). Aqui, utopia não seria tanto imaginar o que estaria além da compreensão e comprovação históricas, o que não seria obstáculo para desenrolar-se um caráter contestatório à escrita da história vigente. Metodologia e teoria estão unidas, contrariando algumas das matrizes da

micro-história¹², para que se tente mais uma vez, a partir da crise do marxismo e das ciências sociais nas décadas de 1970 e 1980, reler a escrita da história.

Em um texto crítico e teórico sobre o panorama contextual da micro-história, Ginzburg resalta elementos de convergência entre os italianos e os integrantes do grupo francês reunido em torno dos *Annales*, como Jacques Le Goff e François Furet; ao mesmo tempo em que percebe o quanto a chamada *Nouvelle histoire* ainda tinha de tradicional, principalmente quando “terminavam reafirmando a validade do paradigma braudeliano, embora ampliando seus âmbitos de aplicação” (GINZBURG. Micro-história. In: *O fio e os rastros*. p. 259). Ginzburg e seu grupo preferem as análises das experiências do dia-a-dia, em um recorte mais ou menos preciso no tempo e no espaço ou, ao contrário — o que também é comum em sua abordagem, principalmente em obras mais recentes — uma vasta diacronia micro, que reúne sob uma mesma temática elementos distantes no tempo. Nota-se claramente em suas afirmações, a vontade de romper-se com um pouco aprofundamento no estudo dos elementos que permaneceriam, ou não, no tempo. Seria preciso então “pulverizar os modelos de mentalidade, isto é, [...] recusar a realidade de modelos coerentes e maciços, e substituí-los por uma constelação de microelementos poucos consistentes, mantidos juntos algum tempo” (ARIÈS, 1988, p. 173). Nesta citação, Philippe Ariès traz à luz figurações caras às preocupações do grupo de Ginzburg, como a **rigidez** e o **elemento maciço**, mas até que ponto essa proposta de renovação da história das mentalidades, estaria ou não no cerne dos projetos dos micro-historiadores italianos? Como seria possível concatenar elementos que se querem fluidos, que se comunicam com a tradição literária italiana e outras, em uma teoria que tenderia a fincar lugares mais precisos? Os espaços intertextuais tenderiam a ficar mais delimitados em suas relações, tanto naquilo que poderia aglutiná-los, como no que poderia separá-los? Como manter então certa **distância** objetivista ao texto?

Microhistory, microhistoria, microhistorie: a qual dessas tradições, totalmente independentes, se vinculou o italiano *microstoria*? No plano estritamente terminológico, [...], a resposta não é duvidosa: ao francês *microhistorie*. Penso em primeiro lugar na esplêndida tradução de *Les fleurs bleues* [...] que Italo Calvino preparou e deu a público em 1967. Em segundo lugar, a uma passagem de Primo Levi, em que a palavra *microstoria* aparece pela primeira vez (até onde sei) em italiano de maneira autônoma. Trata-se do início de “Carbono”, o capítulo que

¹² “Não é por acaso que o debate sobre a micro-história não tem sido baseado em textos ou em manifestos teóricos. A micro-história é essencialmente uma prática historiográfica em que suas referências teóricas são variadas e, em certo sentido, ecléticas. O método está de fato relacionado em primeiro lugar, e antes de mais nada, aos procedimentos reais detalhados que constituem o trabalho do historiador, e assim, a micro-história não pode ser definida em relação às microdimensões de seu objeto de estudo” (LEVI, 1992, p. 133).

conclui *A tabela periódica* (1975) (GINZBURG. Micro-história. In: *O fio e os rastros*. p. 254).

Se a micro-história tem uma etimologia que a aproxima da experiência literária, Ginzburg coteja a empiria, em uma potenciação realista da forma. Seu olhar historiográfico pressupõe algum diálogo com o cientificismo, na medida em que interage com a microscopia, e insere-se na tradição inaugurada pelos historiadores dos *Annales*. Seus pontos de convergência com os franceses, ressaltados em seu texto sobre a micro-história que estamos analisando, enaltecem a “rejeição [ao] etnocentrismo e [à] teleologia”, e ainda o estilhaçamento do “princípio unificador, que era ao mesmo tempo de ordem conceitual e narrativa”, herdado de certa “historiografia que nos foi transmitida pelo século XIX”. A forma realista da historiografia do século XX exporia a falibilidade da “realidade inatingível”, pois toda documentação que se preze é “intrinsecamente distorcida”. Ginzburg critica os historiadores muito apegados à “construção de séries documentais”, e esta prática seria óbvia segundo sua análise; porém, as “**anomalias** que afloram na documentação”, “menos óbvias”, poderiam ganhar papel de destaque na narrativa (GINZBURG. Micro-história. In: *O fio e os rastros*. p. 261-262). Essa atenção que Ginzburg demanda às anomalias visa a que percebamos suas proposições caminharem em um sentido diferente em relação aos outros historiadores europeus mais tradicionalistas; contudo, essas distorções e anomalias no texto historiográfico, não seriam desculpas para a falta de um rigoroso entrelaçamento teórico realista, em um minucioso jogo de distanciamentos e aproximações em relação à referencialidade da forma.

Lembremos que o **estranhamento** não seria por exemplo, apenas um procedimento narrativo em Ginzburg. Esse procedimento formal, apropriado da literatura, dialoga com a polêmica recepção de *O queijo e os vermes* (primeira edição em 1976) pelos historiadores, livro que representa como poucos, os caminhos bifurcados da escrita historiográfica. Ginzburg teve que polemizar com defensores ardorosos da história etnográfica serial e estatística, como Furet, e com Michel Vovelle, que “repeliu, como fictícia, a alternativa entre biografia de um indivíduo e a pesquisa serial” (*Ibidem*, p. 263). O historiador italiano defendeu por sua vez, sua metodologia realista da forma, para que as anomalias presentes em suas pesquisas aos documentos não dessem margem a mal-entendidos sobre seu compromisso em continuar a ser historiador, apesar do contato frontal com a ficção.

[...] Começarei com um dado talvez não muito óbvio. *O queijo e os vermes* não se limita a reconstituir uma história individual: conta-a. Furet tinha rejeitado a narração, mas especificamente a narração literária, como expressão, tipicamente teleológica, da *histoire événementielle*, cujo tempo “é constituído por uma série de descontinuidades descritas segundo a **modalidade do contínuo**: a matéria clássica de um *relato*”. A esse tipo de narração literária, Furet contrapunha a exposição por problemas da história etnográfica serial. **Desse modo ele fazia seu o lugar-comum difuso que ainda hoje identifica tacitamente uma forma específica de narração, moldada nos romances naturalistas do século XIX tardio, como a narração histórica tout court.** É verdade: a figura do historiador-narrador onisciente, que esquadrinha os mais ínfimos detalhes de um acontecimento ou as motivações recônditas que inspiram o comportamento dos indivíduos, dos grupos sociais ou dos Estados, impôs-se pouco a pouco como óbvia. Mas ela é apenas uma das muitas possíveis, **como os leitores de Marcel Proust, de Virginia Woolf, de Robert Musil sabem, ou deveriam saber, muito bem.** [...]. Desse modo, as hipóteses, as dúvidas, as incertezas tornavam-se parte da narração; **a busca da verdade tornava-se parte da exposição da verdade obtida** (e necessariamente incompleta). O resultado ainda podia ser definido como “história narrativa”? **Para um leitor que tivesse um mínimo de familiaridade com os romances do século XX a resposta era óbvia** (*Ibidem*, p. 265 grifos nossos).

Esse trecho de um estudo sobre a micro-história é importante para percebermos o leitor contemporâneo da historiografia do século XX visualizado por Ginzburg, como não indiferente à leitura de textos literários, e também atento às **experimentações estilísticas** da atualidade — outro procedimento da experiência literária usado como fonte histórica para se entender a narrativa historiográfica em seu presente. “Antes de começar a escrever *O queijo e os vermes* ruminei muito tempo sobre as relações entre hipóteses de pesquisa e estratégias narrativas **(a leitura dos *Exercícios de Estilo* de Queneau havia estimulado muito a minha disponibilidade para a experimentação)**” (*Ibidem* grifos nossos). Ginzburg experimenta mais uma vez a forma literária, ao tentar recuperar a estilística pelo viés do realismo, em um momento em que ela passava por uma crise no que se entendia por expressividade, enfoque caro os estudos literários, especialmente desde o romantismo¹³. Para Ginzburg, a estilística, como potenciação realista da forma, seria então uma possibilidade de ainda preservar a expressividade na literatura, uma vez que ela não teria se dobrado completamente aos apelos “cépticos” de uma das vertentes das experimentações desconstrucionistas da forma, trazidas após o modernismo e as vanguardas do século XX.

¹³ Ana Maria Clark Peres destaca que a estilística e o conceito de estilo na contemporaneidade já passa por uma nova roupagem, e Carlo Ginzburg demonstra clara ciência deste fato: “Mas não creio que resida apenas na *expressividade* a razão do desprestígio da disciplina Estilística aos olhos dos que focalizam atualmente a crítica literária. Intimamente relacionado a essa noção, o conceito de estilo enfocado a partir da oposição forma/conteúdo é igualmente questionado e até banido das discussões teóricas e das leituras críticas de obras ficcionais e poéticas” (PERES, 1998, p. 112).

Se não importa mais focalizar o estilo através da simples oposição forma/conteúdo, uma averiguação às raízes desse conceito no passado, não deixaria dúvidas sobre seu intenso contato e interseções com o realismo. Em sua incursão pelas conceituações de estilo feitas no passado, Ginzburg atenta para as relações deste — presente na retórica antiga (de Cícero) — com a noção grega de adequação. “Cícero se recusava explicitamente a examinar um gênero oratório onicompreensivo, adaptado a qualquer causa, a qualquer público, a qualquer orador e a qualquer circunstância”. A oratória de Cícero renunciaria a delimitação da noção de gêneros, e também a historiografia da modernidade que se quer mais plausível, isto é, aquela que estaria mais **distante** de praticar as teorizações que concedem grande abertura aos relativismos epistemológicos. As discussões sobre o estilo teriam implicações políticas na “aceitação das diversidades culturais”, mas este não deixou de ser “utilizado com frequência como um **instrumento para delimitar e cortar**: como uma arma” (*Idem*. Estilo. Inclusão e exclusão. In: *Olhos de madeira*. p. 141 e 142 grifos nossos).

Assim, torna-se cada vez mais explícito, o lugar que o narrador em Ginzburg quer ocupar. Essa delimitação espacial-teórica ocorre com um combate visceral ao niilismo e ao relativismo, e dá-se maior atenção (não unicamente) à literatura realista oitocentista, e também anteriores, como bastiões de verdade epistemológica. Sem pré-conceitos de ambos os lados da teoria da história e da teoria estética¹⁴, a teoria da história de Carlos Ginzburg contribui para a ampliação do que se entende por “cultura historiográfica”; entretanto, busca-se uma demarcatória determinação objetivista/realista sobre a forma estética (relacionada à construção de singulares muros entre - discursivos). Singulares porque não estão completamente cerrados à comunicação, contêm um fluxo considerável de teor interdisciplinar em suas fissuras, para também aprender com o “inimigo” para melhor combatê-lo. Isto requer um sofisticado trabalho investigativo, e teórico, entrelaçado às fontes, com exímio e apurado conhecimento de teoria e crítica da arte. Reflexões adornianas sobre a dialética da forma, por exemplo, estão presentes em Ginzburg¹⁵. Seu tratamento teórico não é

¹⁴ “Sem dúvida, a possibilidade de diálogo nesse ponto é tensa e conflituosa. Certamente isso ocorre por conta da mentalidade moderna moldada na cultura ocidental que considerou apenas a experiência da uniformidade moderna quando conjugou natureza, sociedade e narrativa” (DIEHL, 2002, p. 105).

¹⁵ Em *Teoria Estética*, Adorno entende que a situação dialética é inerente à obra de arte, o que se manifesta em sua forma. A forma garantiria a totalidade da obra estética, mas também sua autonomia. “O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma. Geralmente, a hermenêutica das obras de arte é, pois, a transposição dos seus elementos formais em conteúdos. No entanto, estes não pertencem directamente às obras de arte como se elas recebessem simplesmente o conteúdo da realidade. O conteúdo constitui-se num movimento contrário. Imprime-se nas obras que dele se afastam. O progresso artístico, tanto quanto acerca dele se pode falar

afável a toda espécie de literatura e de experimentação literária, como também não o é a teoria de Adorno. Talvez haja, como há no filósofo alemão, um saudosismo a uma ideia de reconciliação da arte com o belo (ou com o feio), muito difícil de ser aplicado a uma vertente mais relativista das vanguardas. A literatura que Carlo Ginzburg quer combater, através de um discurso e teorizações claramente beligerantes, ocupa um lugar bem delimitado em sua teoria da história. Retiremos então sua teoria da história, de qualquer possibilidade de hibridismos textuais e empréstimos recíprocos, como ele mesmo disse. Uma menção a Virginia Woolf, a Proust e a Musil¹⁶, por exemplo, que são considerados mais modernistas, que pós-modernistas, não exime Ginzburg de que há em seus textos, uma maior importância ao realismo de tempos anteriores ao século XX, porque talvez, aconteceria aí maior apego à potenciação realista da forma mais propícia à historiografia que se quer no futuro.

Entretanto, uma ampliação da escala analítica em seus ensaios historiográficos, aos literatos anteriores ao século XX, não exclui uma demanda pelas experimentações literárias de sua geração mais próxima. Quanto à interseção da escrita da história com os textos literários de sua mãe, Natalia Ginzburg, que viveu de perto a experiência fascista, e com Italo Calvino e Primo Levi, que também conheceram o horror totalitário, possuímos também citações e notas de rodapé (o que faz com que, em nossa hipótese, sua metodologia microscópica seja comparável também à teoria estética de Jorge Luis Borges). Nesses trechos, Carlo Ginzburg explicita a relação da leitura dessa literatura com a potenciação realista da forma em sua historiografia.

Em relação à biografia de Natalia, e a sua literatura intimista, cabe assinalar que estão presentes na memória da vida do historiador, e em seus escritos, como experiência visceral e familiar de luta política, dentro e fora do texto, pela verdade da palavra contra tantos desmandos. Já sua experiência com Primo Levi e sua literatura, misturam lembranças, realismos, amizade, profecia e tragédia. Ginzburg dedica o importante ensaio “*Unus testis — O extermínio dos judeus e o princípio de realidade*” a Primo Levi, defendendo o compromisso da narrativa historiográfica pela veracidade dos fatos. A importância realista da literatura de Primo Levi mescla-se com a genealogia do próprio termo *microstoria* que apareceu, segundo o historiador, pela primeira vez em *A tabela periódica* (primeira edição em 1975), importante

de modo convincente, é a totalidade desse movimento. Participa do conteúdo mediante sua negação determinada” (ADORNO, 2008, p. 214).

¹⁶ Sobre a relação da escrita da história de Ginzburg com romancistas do porte de Proust, Musil e Virginia Woolf, via Auerbach, consultar o importante artigo de Henrique Espada Lima, “Narrar, pensar o detalhe: à margem de um projeto de Carlo Ginzburg” (LIMA, 2007, p. 99-111).

livro de ficção, que permeia humor, experimentações químicas (Primo Levi era químico), e uma potenciação realista da forma pelo contato frontal com a experiência do horror. Na citação do livro selecionada pelo historiador, a autobiografia relaciona-se com o relato histórico, que todos contariam, “em suas vitórias, derrotas e misérias”, ao “sent[irem] próximo de ver[em] encerrar-se o[s] ciclo[s] de sua[s] trajetória[s] e a arte deixa de ser longa” (PRIMO LEVI *apud* GINZBURG. Micro-história. In: *O fio e os rastros*. p. 255). Mas para Ginzburg, se “a arte deixa de ser longa”, a história poderia reunir, em uma potencialidade microscópica da forma, os limites, como também, as capacidades promissoras para experimentações estilísticas, em uma comunidade seletiva feita dos historiadores e dos literatos mais próximos ao realismo. A confecção da tradução de *Exercícios de Estilo* de Raymond Queneau, e outros textos desse vanguardista, reuniriam na experiência genético-formal da comunidade crítica da micro-história, nomes como Calvino e Primo Levi, literatos claramente adeptos a uma possível interlocução entre fantasia, realismo e experimentação; o que não impediria que na escrita da história de Ginzburg, por sua vez, estabelecesse uma demarcada distância em relação aos espaçamentos vazios, ausências de referencialidade, mortes autorais, sublimações desinteressadas, silêncios da palavra, e outros procedimentos literários da denominada vertente céptica da metodologia desconstrucionista da forma.

1. 2 O estranhamento em Tolstói: rumo à história total? — um procedimento realista em um romance do século XIX

Retomemos agora a leitura que Ginzburg realiza sobre Tolstói, para caminharmos um pouco mais na metodologia do historiador no trato com a potenciação realista da forma, ou com a potenciação realista de um procedimento literário visto também como documento histórico — o estranhamento. Ele cita textos em que o crítico russo Viktor Chklovski retira exemplos de estranhamento (*ostranienie*) “sobretudo de Tolstói”. Chklovski, formalista russo, leitor de Tolstói, “prescind[ia] voluntariamente de qualquer perspectiva histórica. Esse desinteresse pela história, típico dos formalistas russos, reforçou a ideia de ‘arte como procedimento’. Porém isso não o impedia de “ocultar algumas questões importantes” (GINZBURG. Estranhamento. Pré-história de um procedimento literário. In: *Olhos de madeira*, p. 17). São sobre esses indícios que Ginzburg prestará toda atenção e, nas análises sobre a percepção de Chklovski, verá que ele não se descuidou de preocupações históricas na tessitura de sua crítica teórica. “Por que, à parte os óbvios motivos práticos, Chklovski se

deteve quase tão-somente em textos russos? As adivinhas, como gênero literário, estarão ligadas de alguma maneira ao uso refinado que Tolstói faz do estranhamento?” (p. 18 modificação nossa).

Ginzburg parte de outro caminho que não a “discussão entre a teoria da arte e a prática literária e pictórica da vanguarda futurista” (GUERIZOLI-KEMPINSKA, 2010, p. 63). Para Olga Guerizoli-Kempinska (2010), o conceito de estranhamento surge com a moderna teoria da literatura, para depois se proliferar em múltiplos usos, significados e traduções. “O ‘estranhamento’ carrega traços da situação de sua elaboração nas condições de ruptura dos limites entre arte e vida” (p. 64). Ao contrário do artigo de Guerizoli-Kempinska, a análise do conceito em Ginzburg, não se dá pelo viés do exílio, do estrangeiro, e sim do familiar. “A própria palavra *иностраный*, que significa ‘estrangeiro’ em russo, e que tantas vezes serviu à descrição do efeito das experiências com a linguagem trans-mental dos futuristas, remete de fato à combinação do ‘outro’, do ‘diferente’, (*иной*), e do ‘país’, ‘lugar’ (*страна*)” (p. 70).

Ginzburg debruça-se sobre as leituras que Tolstói fazia da oratória do imperador romano Marco Aurélio, que de uma forma ou de outra, o teria influenciado na elaboração de seu conceito de estranhamento, posteriormente apropriado por Chklovski. “Segundo Epicteto, o escravo-filósofo cujas ideias haviam suscitado em Marco Aurélio um eco profundo, cancelar a representação era um passo necessário para alcançar uma percepção exata das coisas”. (GINZBURG. Estranhamento. Pré-história de um procedimento literário. In: *Olhos de madeira*, p. 19). Tolstói, escritor de romances históricos que versam sobre guerras, era leitor apaixonado do estrategista imperador romano. Não haveria o “automatismo da percepção”, porque haveria a distância objetiva no olhar. “Ante seu olhar [de Tolstói], ao mesmo tempo apaixonado e distante, as coisas se revelavam — para empregar as palavras de Marco Aurélio — ‘como realmente são’”. (p. 22 acréscimo nosso). O estranhamento na leitura não poderia representar alguma figuração extratextual, ou ser a recusa de apresentar-se em seu aspecto causal-realista? Em Ginzburg, a resposta caminha para um procedimento de estranhamento que provocaria a busca por indícios e vestígios. “Devemos nos afastar do objeto para buscar seu princípio causal, fazendo uma pergunta semelhante a uma adivinha” (*Ibidem*).

O estranhamento em Ginzburg quer ganhar contornos morais e éticos, semelhantes à leitura que Roger Chartier (2010) faz da ampliação do campo de visão da técnica de leitura, que os vivos fazem dos mortos, a partir do início da Europa moderna. “Em primeiro lugar porque, para mim, tratar-se-á de sempre vincular o estudo dos textos, quaisquer que sejam, com o das formas que lhes conferem a própria existência e com aquele das apropriações que

lhes proporcionam o sentido” (CHARTIER, 2010, p. 14). O historiador em Ginzburg, teria comprometimento com o passado, e também com o presente de sua escrita. O estudo das batalhas na obra de arte não propõe a invisibilidade do “real”. A guerra em Tolstói e em Albrecht Altdorfer por exemplo, transmite-nos “uma imagem inteira”, e poderia ser comparada à obsessão de nossa modernidade televisiva e digital pelo “efeito de real” bélico, desde a Guerra do Golfo, transmitida ao vivo para todo o mundo, em seus mínimos detalhes. “O olhar aproximado nos permite captar algo que escapa da visão de conjunto, e vice-versa”, e é aí que o literato russo deixa de ser ficcionista e passa a ser historiador: “devemos então concluir, com Aby Warburg, que ‘Deus está nos detalhes’? É a tese sustentada por ‘dois grandes historiadores’ como Tolstói de *Guerra e Paz* e sir Lewis Namier” (GINZBURG. Estranhamento. Pré-história de um procedimento literário. In: *Olhos de madeira*, p. 267 e 269).

A extraordinária capacidade que tem Tolstói de comunicar o leitor a certeza física, palpável, da realidade parece incompatível com a ideia, própria do século XX, que ele colocou no centro da micro-história: a de que **os obstáculos postos à pesquisa sob a forma de lacunas e distorções da documentação devem se tornar parte do relato**. Em *Guerra e Paz* acontece exatamente o contrário: tudo o que precede o ato da narração (das recordações pessoais à memorialística da era napoleônica) é **assimilado e deixado para trás** a fim de permitir que o leitor entre numa relação de especial intimidade com os personagens, **de participação imediata nas suas histórias. Tolstói supera de um salto a brecha inevitável entre as pistas fragmentárias e distorcidas de um acontecimento (uma batalha, por exemplo) e o próprio acontecimento**. Mas esse salto, essa relação direta com a realidade, só pode se dar (ainda que não necessariamente) no terreno da ficção: ao historiador, que só dispõe de rastros, de documentos, a ele é por definição vedada. Os afrescos historiográficos que procuram comunicar ao leitor, com expedientes muitas vezes medíocres, a ilusão de uma realidade extinta, removem tacitamente esse **limite constitutivo do ofício do historiador**. A micro-história escolhe o caminho oposto: **aceita o limite explorando as suas implicações gnosiológicas e transformando-as num elemento narrativo**. (*Ibidem*, p. 271 grifos nossos).

1. 3 A potenciação realista na forma indiciária: raiz das experimentações estilísticas de Garlo Ginzburg

No vasto conjunto dos ensaios de Ginzburg, “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” (primeira edição em 1979) sintetiza em muitos aspectos, a incessante procura pela potenciação realista da forma presente em seu abrangente projeto de uma interseção entre filosofia e filologia da história. O texto é muito conhecido no Brasil, mas vale para desenvolvermos um pouco mais nossa problematização. É sugestivo o apego em desvendar as

minúcias da forma, já na epígrafe do ensaio: “DEUS ESTÁ NO PARTICULAR (A. WARBURG)”. O paradigma indiciário expõe as tentativas do teórico da história em “sair dos incômodos da contraposição entre ‘racionalismo’ e ‘irracionalismo’”. Ousada, sua microscopia narrativa fala que “pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível”. O teórico da história quer outro lugar, partindo da semiótica, já presente nas ciências humanas por volta de 1870-80, para procurar as raízes dos sinais presentes nos documentos históricos (GINZBURG. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais*. p. 143-152). O automatismo da percepção seria temporalizável, e diversas disciplinas indiciárias, como a psicanálise de Freud, e a literatura de Conan Doyle, confluem em Ginzburg para que sejam instrumentos da história. O historiador seria um caçador desde tempos muito remotos. “Talvez a própria ideia de narração (distinta de sortilégio, do esconjuro ou da invocação) tenha nascido pela primeira vez numa sociedade de caçadores, a partir da experiência da decifração das pistas”. A vontade de narrar nasceria da necessidade de lidar com a linguagem decifrada das “figuras retóricas”, em suas ligações com as formas e as metáforas: “‘decifrar’ ou ‘ler’ as pistas dos animais são metáforas” (p. 152).

Estamos no início do realismo moderno e do romance policial burguês, e uma das técnicas desse romance, segundo Ginzburg, seria a “adivinhação voltada para o passado”, outra seria uma descomunal atenção às “impressões digitais” realistas na escrita. O objetivismo da análise requereria distância, e uma tentativa de máximo controle sobre o corpo e o sentido do texto. A moderna noção de historiografia significava o ápice do perspectivismo inaugurado pelos artistas, cientistas e escritores do renascimento italiano como Galileu Galilei e Nicolau Maquiavel, e o predomínio da visão sobre os outros sentidos. “A paixão de Maquiavel pela ‘verdade efetiva da coisa’, assim como suas palavras desdenhosas com relação aos que haviam escrito sobre repúblicas ideais e puramente imaginárias (...), poderiam ter sido, se não inspiradas, pelo menos reforçadas pela atitude distante e analítica de Leonardo em face da realidade” (GINZBURG. Distância e perspectiva. Duas metáforas. In: *Olhos de madeira*. p. 190).

O lugar da historiografia em Ginzburg configuraria uma potencialidade epistemológica — a *enargeia* — ante a posição céptica que segundo ele, imperaria nas ciências humanas nos dias de hoje. Desde a antiguidade, relata Ginzburg, a *enargeia* aponta para a *demonstratio*. “O historiador conseguia comunicar aos leitores a própria experiência — direta, como testemunho, ou indireta — colocando sob seus olhos uma realidade invisível”. A maneira de comunicar a *enargeia* recorreria às “virtudes do estilo”, e estaria a serviço da

autopsia. Homero já oferecia para os historiadores um modelo “ao mesmo tempo, estilístico e cognitivo”, e a *enargeia* seria também instrumento da arte pictórica e da retórica, Plutarco por exemplo, elogiara a vivacidade pictórica de Tucídides.

A perspectiva de análise da micro-história permitiria então que se reunissem em um texto curto, vários tipos de documentos, diferentes gêneros estilísticos, e diversas formas de narrar a história no decorrer do tempo. Essa metodologia de ampliar a escala de análise, em uma proliferação de citações em um escopo textual reduzido, guarda intensos diálogos com procedimentos literários de grandes contistas do século XX, como Jorge Luis Borges. A narrativa de Ginzburg permeia a gênese da potenciação realista da forma em diferentes contextos, muitas vezes anacrônicos. Assim, ia delimitando-se ao passar do tempo, um novo gênero: “narração histórica – descrição – vividez – verdade”. Ao narrar a história, o exagero de citações auxiliariam na prova da veracidade — que Borges também propõe, diríamos, nem sempre de uma forma inversamente proporcional. Posteriormente, a prova documental (*evidence*) ia logo se sobressaindo sobre a *enargeia* (*evidentia in narratione*) (GINZBURG. Descrição e citação. In: *Os fios e os rastros*. p. 21-38). Para o que nos interessa aqui, *evidence* e *enargeia* caminhariam juntas, pois para Ginzburg, narração e arte literária prestar-se-iam à prova de vividez no passado, no que concerne à relação entre história e literatura.

O estranhamento (familiar em Ginzburg como vimos acima), proporcionado pela equação de correspondência entre o romance ou conto realista, e o lugar da história na literatura, faz-nos retornar às implicações morais e éticas do realismo sério — que quer brincar com os jogos do falso, mas não com a materialidade da experiência humana (sua dor e sua história), que, por ventura, pudesse vir a ser confundida com alguma falsificação ou mentira. Mas, perguntamos, o próprio falso não teria também o papel de contestar certezas materialistas da experiência, quando a cruel realidade da vida impede a própria escrita de outras formas de vivências? A literatura realista seria então desmanteladora de mitos e de gênios sublimes, expondo em suas entranhas a crueldade documental da experiência humana (GINZBURG. Mito. Distância e mentira. In: *Olhos de madeira*. p. 42-84). Tânia Pellegrini, pesquisadora do conceito de realismo na literatura, vê a “persistência de um mundo hostil” nesse tipo de relato ainda atual, mas perguntamos se seria como uma alternativa à desconstrução epistemológica; ou ao contrário, isto é, continuaria mesmo depois de passar por um grande descrédito? Ou ainda, a persistência da hostilidade do realismo no que se denomina pós-modernidade, não seria a materialização da desconstrução céptica, como

potencialidade realista, em um anti anti-relativismo¹⁷? Pellegrini recusa o realismo enquanto uma mera teoria do reflexo, ou arcabouço positivista, e o apresenta em seu aspecto contestador de verdades estabelecidas. (PELLEGRINI, 2009, p. 11-36).

O realismo pode ser tomado como uma **postura** geral e um **método** específico, aplicável a qualquer época, na medida em que é historicamente transformável. Tal postura sempre teve um forte componente **moral**, quando não político; tal método é preferencialmente **documental**, sendo esses dois adjetivos aqui empregados em sentido lato, significando, em conjunto um compromisso de descrever os fatos e coisas como realmente existem. Daí a possibilidade dos muitos realismos: naturalista, mágico, fantástico, subjetivo, feroz, sujo, traumático, lírico, romântico, neo, hiper, pós... (PELLEGRINI, 2009, p. 19 grifos da autora).

Nas reflexões de Ginzburg, soa necessária uma perspectiva distanciada (objetiva) e crítica em relação ao objeto aqui tratado — a literatura —, para que não a vejamos como meramente falsa. Tudo isso já falamos acima. Mas a relatividade que tal conceito, que lida com medidas e proporções abstratas exige, não nos eximiria, de aproximações morais em relação ao outro e a suas diferenças. Ele não poupa em sua narrativa comparações e metáforas, para que o leitor de historiografia, e também de literatura, aproxime-se cada vez mais da vivez de experiências distantes no tempo, no espaço e no estilo, mas que poderiam encontrar-se nas margens das marcas realistas, deixadas nos textos em uma proliferação de sinais.

Os animais também são influenciados pelo modo como percebemos as dimensões e a distância. As consequências desse princípio aparentemente inocente não são explicitadas. Elas não são nem um pouco óbvias. Devemos estender às formigas a compaixão que sentimos por um cavalo que sofre? Ou devemos estender aos cavalos e aos seres humanos a falta de compaixão que nós, seres humanos, temos para com as formigas? (...). Num mundo que sabemos dominado pelas crueldades do atraso e do imperialismo, nossa indiferença moral já se constitui em uma forma de cumplicidade (GINZBURG. Matar um mandarim chinês. As implicações morais da distância. In: *Olhos de madeira*. p. 206 e 210).

Fato é que as implicações da noção do que se entende por realismo, e representação da realidade, estão distantes de um consenso, e de uma delimitação de lugares epistemológicos mais rígidos. Se é preciso, de acordo com Ginzburg, manter distância à “máquina céptica”, e

¹⁷ Anti anti-relativismo (*Anti anti-relativism*) é título de um artigo de Geertz publicado em *American Anthropologist* em 1984. Segundo Giovanni Levi, para Geertz, o anti-relativismo estaria reafirmando aspectos errôneos do racionalismo ocidental, como o “pensamento primitivo” e o “desvio social”, além de acreditar em essências naturalistas do homem. Levi, claro, contrapõe-se a Geertz (LEVI, 1992, p. 147).

lutar contra esta, usando suas técnicas, seus métodos, e suas armas narrativas, um dos objetos literários contemporâneos, o dito céptico pós-moderno, não ocupa um lugar de destaque em suas análises, no sentido de uma perspectiva narrativa micro-englobalizante, tão cara ao seu pensamento. Não estamos falando de historiadores acadêmicos ou profissionais, o que não quer dizer que não venham a preocupar-se com a história, com o passado, com representações da realidade (ou ausências dessas), e com a utopia e a experiência da vida, ou da morte, em suas mais diversas facetas, tanto na prática ativa da vida intelectual, quanto em seus escritos. Seguindo as trilhas propostas pela crítica Tânia Pellegrini, o realismo (um conceito complexo) ainda permanece atuante, mesmo no “neo, hiper, pós...”. Talvez sejam assim, que muitos expoentes da denominada “máquina céptica” também procurem diálogo com a experiência nas várias experimentações da forma, mesmo na mais irrealista, na mais desencantada.

Ainda na relação história e ficção, Ginzburg procura alguma relação com a literatura dita irrealista de Italo Calvino, de quem era amigo e admirador. O ponto principal onde podemos vislumbrar um diálogo entre eles, está na intenção do historiador italiano em focalizar um Calvino distante, em suas palavras, da “euforia céptica hoje na moda”. No conto *Lembrança de uma batalha* (primeira edição em 1974), Calvino relembra “um episódio da guerrilha contra a ocupação alemã, que ele procura trazer à luz quase trinta anos depois” (GINZBURG. Micro-história. In: *O fio e os rastros*. p. 273). Aqui não poderia haver prazer estético na recordação do horror da guerrilha contra o totalitarismo, e talvez seja toda essa carga dolorosa — presente em seu próprio testemunho autobiográfico — que faça com que o judeu Ginzburg carregue nas tintas ao lidar com seu realismo. O que não é menor. A citação de um testemunho visceral e crítico do ofício de historiador, atrelado pragmaticamente à memória dos duros anos de experiência da luta armada contra o regime nazista, confirma o quanto as conexões com o estranhamento literário poderiam parecer familiares a uma comunidade de militantes pela potenciação realista da verdade na forma estética, inseparável de suas prerrogativas políticas. Ginzburg continua em sua leitura de Calvino, a potenciação realista da forma em Marc Bloch (2002), que escreveu sua *Apologia da história* nos campos de batalha contra o nazismo.

Que esse encanto esteja bem longe de se apagar, uma vez abordada a investigação metódica, com suas necessárias austeridades; que, ao contrário — todos os [verdadeiros] historiadores podem testemunhar isso —, ele ganhe mais ainda em vivacidade e plenitude: quanto a isso, de certa forma, não há nada que não valha alguma coisa para qualquer trabalho do espírito. [Todo exercício intelectual habilmente conduzido não será, à sua maneira, uma obra de arte?]. A história no entanto, não se pode duvidar disso, **tem seus gozos estéticos próprios, que não se**

parecem com os de nenhuma outra disciplina. É que o espetáculo das atividades humanas, que forma seu objeto específico, é, mais que qualquer outro, feito para seduzir a imaginação dos homens. Sobretudo quando, graças a seu distanciamento no tempo ou no espaço, **seu desdobramento se orna das sutis seduções do estranho.** O grande Leibniz, ele próprio nos deixou uma confissão a respeito: quando das abstratas especulações matemáticas ou da teodicéia passava para o deciframento dos velhos documentos ou das velhas crônicas da Alemanha imperial, experimentava, como todos nós, essa “volúpia de aprender coisas singulares”. **Resguardemo-nos de retirar de nossa ciência sua parte de poesia** (BLOCH, 2002, p. 43 e 44 grifos nossos).

A precoce absorção da tradição iluminista por Tolstoi condicionou profundamente sua leitura posterior de Marco Aurélio. Essa dupla influência explica por que Tolstoi nunca utilizou o estranhamento como mera técnica literária. Pare ele, tratava-se de um modo de atingir, como escrever Marco Aurélio, “as coisas mesmas e *penetrá-las* totalmente, até discernir qual seja a sua **verdadeira natureza**”, até “pô-las a nu observar a fundo sua pouquidão e suprimir a busca por meio da qual adquirem tanta importância”. Tanto para Marco Aurélio como para Tolstoi, atingir “as coisas mesmas” significava libertar-se de ideais e representações falsas; em última análise, significava aceitar a caducidade, e a morte (GINZBURG. Estranhamento. Pré-história de um procedimento literário. In: *Olhos de madeira*. p. 34 grifo nosso).

Nos anos pós-guerra, a batalha pela cognição da experiência continua, e segundo esta perspectiva, é ainda necessário manter distância ao que se escancara como inegavelmente falso. Mas, o procedimento do estranhamento que Calvino sugere, ao testemunhar sua profunda aproximação ao núcleo do horror realista, mantém contatos muito próximos à metodologia literária desconstrucionista, especificamente com a *naderia* de Borges, um de seus mestres literários declarados¹⁸. Ginzburg lê Calvino, que lê (como crítico) e usa os procedimentos literários de Borges, mesmo na recordação da miséria humana: “pode a memória abolir a mediação constituída pelas ilusões e distorções do nosso eu de outrora, para alcançar as ‘coisas’ (as ‘coisas em si’)? A conclusão faz eco, com uma variante amargamente irônica, à falsa confiança do início: “Tudo o que escrevi até aqui me serve para compreender que daquela manhã já não recordo quase nada” (GINZBURG. Micro-história. In: *O fio e os rastros*. p. 274). Ginzburg ressalta a “precariedade de nossa relação com o passado” nas últimas palavras do conto de Calvino, que também deixou pistas ambigualmente realistas já em seu início. O “já não me lembro de quase nada” encontrado na ficção bifurca-se na interpretação historiográfica de que “o passado, apesar de tudo, não é inalcançável”. Ginzburg

¹⁸ “O que mais me interessa é a maneira como Borges consegue suas aberturas para o infinito sem o menor congestionamento, graças ao mais cristalino, sóbrio e arejado dos estilos; sua maneira de narrar sintética e esquemática que conduz a **uma linguagem tão precisa quanto concreta**, cuja invenção se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, em seus adjetivos sempre inesperados e surpreendentes. Nasce em Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é a extração da raiz quadrada de si mesma” (CALVINO, 2009, p. 63) “Borges e Bioy Casares organizaram uma antologia de *Histórias breves e extraordinárias*. De minha parte, gostaria de organizar uma coleção de histórias de uma só frase, ou de uma linha apenas, se possível” (p. 64).

acredita na capacidade de cognição realista da história no interior da ficção, e diz aprender muito com seu amigo, ao mesmo tempo em que rejeita o dito último Calvino como um escritor pós-moderno. Em nosso entender, nessa passagem, Ginzburg alinha sua análise com a seleção interpretativa do que ele quer ler em Calvino, o “quase” permitiria então, em suposição, manter distância às prerrogativas borgianas sobre o vazio do nada — isto é, seria necessário manter distância a um membro da dita “máquina céptica”, para poder chegar-se à cognição da experiência referencializada na ficção. Em nossa hipótese, o vazio da forma em Ginzburg, deve fazer o possível e o impossível para estar acompanhado da presença realista em potenciação.

Se Carlo Ginzburg vê como simplista a postura metodológica que não diferencia historiografia e ficção, ao se estudar a literatura, e procura veementemente decifrar “espaços em branco” (GINZBURG. Decifrar um espaço em branco. In: *Relações de força*, p. 100-117.) na ficcionalidade; o receio da “diluição” também poderia vir do outro lado, ante a alternativa que somente leva em conta as pesquisas em lupa empírica sobre esse documento tão peculiar e indefinido, que discute os limites da experiência utópica. Se a leitura dos ditos “cépticos pós-modernos” seria feita a contrapelo do realismo, procurando o além da realidade, a leitura de Ginzburg também o seria. Ele quer estar à altura da ousadia dos ditos “cépticos”, só que por vias opostas. Talvez conceda ao documento literário, e à capacidade dos historiadores em desvendá-lo, mais do que “realmente” sua forma potencial e atuante poderia doar (ou não) à cognição da experiência de mundo.

1. 4 A forma em alguns ditos “pós-modernos” e simpatizantes: o outro lado do mesmo?

Se nas partes anteriores estudamos brevemente a potenciação realista da forma em Ginzburg, discutiremos agora, um pouco mais, a relação forma/conteúdo na tradição historiográfica, mas agora em diálogo com outras tradições epistemológicas, que apregoam uma maior autonomia da forma, sublinhando o fato de que aí também estariam presentes diálogos com os realismos, e com a cognição da materialidade da experiência. Assim, destacamos para nossas problematizações, as interlocuções entre forma e experiência em um texto de um membro da comunidade teórica dita “céptica pós-moderna”, Roland Barthes (alvo de ataques de Ginzburg), e também na teoria da história, e/ou na teoria estética de Husserl, de

Jörn Rüsen, e de Paul Ricoeur. Antes de chegarmos a Borges nos próximos capítulos, faremos uma pequena digressão por esses teóricos para aproximarmos de outras relações possíveis com a forma realista no texto literário, através da mirada historiográfica. Não sabemos determinar ao certo o grau de realismo nessa documentação, mas ele está presente. Em uma “negação determinada”, termo adorniano, o grau de autonomia da estética (aqui da literatura) continua mesmo no historiador mais protocolar, quando essa é tratada como fonte, narrativa e experiência, também a carga de objetividade e temporalidade não está eliminada, mesmo no mais céptico. Seria ainda algum arraigamento à reação dialética hegeliana, concretizada nas exigências metodológicas da prova de realidade? A teoria da história de Ginzburg, e outras de sua geração, têm um temor maior à chamada “diluição”, ou mesmo à autonomia da arte, seguramente mais que a confusão de pensamentos e possibilidades, dadas às gerações que se adentraram a academia após a virada do milênio. A “volta” ao realismo na teoria da literatura atual, juntamente com o germe de uma crise na dita pós-modernidade e na desconstrução-pela-desconstrução (que muitas vezes continuava os ares totalizantes pelo avesso), faz com que nossos medos e certezas, já não sejam exatamente aqueles dos que presenciaram os escombros das velhas categorias estanques, e tentaram reconstruir o conhecimento do passado sobre os cacos e os estilhaços do que tinham em mãos com certa confiança. Nossas migalhas já são outras, apesar de continuarem a ser, de certa forma, as mesmas.

A materialidade do documento histórico sobreviveu para que continuássemos a constatar a habilidade do historiador em processar a memória da realidade fora do texto. Mas ainda é impossível trazê-la ao entendimento sem a narração; e se essa narração, ou a forma, ou a metáfora, ou a literatura, ou a crítica literária, for o próprio documento a ser perpetuado e conformado dentro da realidade do texto? As problemáticas sobre a textualidade da experiência, há muitos anos, são objetos de densas investigações, mas aqueles que estudam a literatura na história, já estariam um pouco menos saudosistas a alguma consolidação da união entre hermêutica e fenomenologia da forma, nas amarras de alguma interpretação mais cientificista, ou mesmo de alguma filosofia vitalista com apelos totalizantes. Sobrevivera aos escombros, a prática ativa de lembrar que cada documento exige sua própria metodologia, o que não seria diferente, por exemplo, ao debruçar-se sobre a literatura, micro-globalizada em seu elemento primordial, a metáfora e/ou a forma. Pretensões de potenciação realista da forma irão sempre chocar-se com a memória utópica da autonomia alusiva da metáfora, sempre reprocessada nas expectativas de futuro. Caso contrário, a literatura deixaria de ser literatura. Aí sim, a tão temida “diluição”, que tanto propalam, poderia acontecer, agora mais pela força da história.

Husserl, por exemplo, ao pensar sobre a fenomenologia do tempo histórico, tentara capturar o instante fugidio pela “relembração”, no qual o tempo só poderia ser subjetivo, mas sem apartar sua objetividade intrínseca. Husserl, que recusara o logicismo e o psicologismo do fenômeno, tentara resolver-se no “trágico da história”, quando não podia mais ignorá-lo, uma vez que, enquanto judeu na Alemanha, sentia-se ameaçado pela “doença nazista”. Dosse expõe a busca pela fenomenologia transcendental em Husserl, como não desligada à teleologia de uma rememoração da experiência na tradição iluminista. Se na crise do projeto de Europa e de Ocidente, estaria configurada uma “desgraça metodológica”, com os “efeitos funestos do objetivismo”, a consciência histórica subjetiva (em plano idealista) ainda permitiria aflorar a liberdade cognitiva sobre algum entendimento sobre o inexplicável. “Ricoeur redescobre aí, nessa ligação entre uma filosofia crítica e um desígnio existencial, a projeção, em Husserl, no plano coletivo ‘de uma filosofia reflexiva já concluída no plano da interioridade’” (DOSSE, 2012, p. 153).

Já o saudosismo ao racionalismo iluminista no estudo sobre a forma, em Jörn Rüsen (2010), dá-se por outros meios, em um processo historiográfico de dessublimação da arte. Ante a dita corrosão narrativista, Rüsen busca amparo no cientificismo para reler a tradição da potenciação realista da forma, através de uma nova retomada ao historicismo do século XIX. Reconhece os caminhos bifurcados na escrita da história, e tenta a conhecida reconciliação dialética de extremos: “*Rüsen tries to reconcile postmodernism and Historik, utopian and historical thinking, rationality and emotionality, culture and science (Forschung), and universal human rights and historical relativism*” (JONG, 1997, p. 287). Conjuntamente, reconhece a utopia do sonho de cientificidade apolíneo, no que escancara os traçados de suas raízes iluministas. Já no início de *História Viva: Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico* (2010) percebemos os ataques de Rüsen às teorias de Nietzsche, e de Hayden White, e também o apelo a uma nova roupagem ao historicismo¹⁹.

A questão das formas e funções do saber histórico parece, à primeira vista, desviar-se da temática própria à teoria da história. Pois agora já não se trataria mais da histórica como ciência, nem da regulação metódica que fundamenta a cientificidade do conhecimento e sua pretensão específica de verdade. Diante dessa racionalidade intrínseca do saber histórico, de sua clareza apolínea, formas e funções parecem pertencer a um outro lado da ciência, à sua vivacidade dionisíaca, na qual se trata não das regras e fundamentações, mas das formas

¹⁹ “Of course Rüsen is fully aware of the merits of (postmodernist and aestheticist) narrativism, and he openly admits the weaknesses in traditional foundations of historicism. So his strategy is certainly not a nostalgic plea for a return to historicism (or its Enlightenment predecessor); his tactics should rather be described as a reorientation to historicism” (JONG, 1997, p. 276).

estéticas, das intenções retóricas e do uso prático (RÜSEN. Tópica — formas da historiografia. In: *História viva*. p. 9).

Essa utopia seria também um novo giro cientificista na teoria da história, um retorno renovado à “densidade” disciplinar, isto é, uma utopia da forma reconciliada em potenciação epistemológica, algo não muito distante à teoria da história de Ginzburg, mas salta aos olhos, o desejo humanista de atrelar a pesquisa historiográfica à crítica, à experiência, e à vida, algo por sua vez, não muito distante à teoria da história de Nietzsche. Henk de Jong (1997) nota semelhanças a Nietzsche em Rüsen, apesar do intenso combate. E Rüsen, comentador da estética hegeliana, não descarta o pensamento kantiano acerca da faculdade de juízo reflexionante, não determinada, sobre o objeto estético, já que este seria (em chave antropológica) uma das matrizes para o que se entende por espírito subjetivo libertador, em relação a uma possível reificação da experiência artística.

Temos assim já um segundo significado para o termo “estética”. É o que designa uma determinada intenção da formatação historiográfica no plano pré e extracognitivo. Essa intenção relaciona a percepção sensível e a força das representações imagéticas, como fontes da vida prática do saber histórico, aos conteúdos cognitivos da apresentação histórica. Essa relação se dá de maneira a que o entendimento histórico das energias da vida prática atue de modo *libertador*, sempre que haja interesse em agir. Com suas propriedades estéticas, a historiografia não apenas enraíza o saber histórico nas dimensões intencionais profundas da vida prática humana, como produz também o entendimento histórico como compreensão das coerções do agir, possibilitando assim uma relação livre e incondicionada dos destinatários com sua memória histórica. A intenção da estética de fomentar a liberdade provém da filosofia clássica da arte (Kant, Schiller, Hegel). Ela pode ser mostrada também como elemento formador da historiografia. Seus efeitos aparecem quando o saber histórico está a tal ponto enraizado nos impulsos intencionais da vida prática, que a memória histórica se abre a representações do passado não predeterminadas. Os elementos estéticos da historiografia introduzem o saber histórico como fator de libertação na motivação para o agir, que depende de memórias históricas. As coerções tornam-se assim tão visíveis, que podem ser vencidas. A subjetividade dos destinatários é inserida no movimento de participação ativa na memória, do que extrai sua força criativa para dar forma ao futuro. Dá pela historiografia uma espécie de catarse da memória. Por seu intermediário, os destinatários alcançam um entendimento aprofundado de si mesmos e de sua historicidade. Ganham ademais, uma motivação para agir, na qual seu próprio eu se vê liberado das coerções decorrentes de um passado incompreendido no presente, que pesaria como um lastro. Uma catacrese assim libertadora e estimulante se funda na coerência estética da formatação historiográfica (RÜSEN. Tópica — formas da historiografia. In: *História viva*. p. 31 e 32).

Assim, como poucos, Rüsen filia-se também à potenciação utópico-fictícia da forma. Utópica, primeiramente, porque ainda não completamente realizada e concretizada em nosso tempo, apesar de, como toda utopia, partir de alguma realidade. “A questão está, pois, em

saber se a história não vive também, em suas constituições de sentido, do superávit de expectativa que critica na utopia” (RÜSEN. Utopia, alteridade, *Kairos* — o futuro do passado. In: *História viva*. p. 140). Importante observar, Rösen aproxima também esse superávit utópico da forma à memória, a partir do que chama de seu “potencial experiencial”, isso permite que “a utopia vazia de experiência torna-se uma alteridade plena de experiência” (p. 142). Nada mais dialético, mais dito pós-moderno... E assim Rösen procura, utopicamente, a consumação deste *kairos* (tempo pleno), que “ultrapassa os próprios limites da experiência”, e, após citar *A consumação do amor* de Robert Musil, propõe momentos que poderiam ocorrer também “além da experiência amorosa de cada pessoa” (p. 148). É difícil não perceber aqui o transcendentalismo kantiano, Rösen propõe a metáfora, para que se coloque a “melodia do passado” para dançar, sem “absorção”, “supressão total” ou “negação” da condição utópica da experiência (p. 143).

Se Rösen ainda fala de amor, em *O prazer do texto*, Barthes (2004) alia construção e leitura do texto à sensibilidade/sensualidade da recepção, tentando estancar alguma metafísica desinteressada da forma (como?). “O sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens”. (BARTHES, 2004, p. 8). Esse texto crítico de Barthes é autorreferencial, sinuoso, fragmentário, impreciso, o que não quer dizer que não jogue com a expressão e representação da experiência, e também com a alusão, a impossibilidade e irregularidade desta pelo discurso; enfim, esbraveja formas que não estão distantes dos conteúdos (não únicos) a serem buscados também pela historiografia do século XXI, como o objeto textual que não se alheia, em suas entranhas formais, à vida — isto é, a crítica e a literatura ditas desconstrucionistas e/ou cépticas, como objetos materiais e documentos de época para o historiador. Como retirar a vida utópica que corre pela obra crítico-poética de Barthes²⁰?

Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isso que elas têm sempre duas margens: A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impulsiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição. A cultura retoma, portanto, como margem: sob não importa qual forma. Sobretudo, evidentemente (é aí que a margem será mais nítida) sob a forma de uma materialidade pura: a língua, seu léxico, sua métrica, sua prosódia. Em *Lois*, de Philippe Sollers, tudo é atacado, desconstruído: os

²⁰ “A ilusão autoral seria a realidade de um dispositivo de poder, digamos o poder autoral, que dirigiria a leitura e reduziria o leitor à docilidade e à incapacidade de ver que o rei está nu, que o autor é uma tirânica miragem hermenêutica. Assim, essa dissipação da ilusão autoral, seria também uma devolução do digamos assim, poder hermenêutico para o leitor” (RIOS, 2005, p. 23). *La mort de l’auteur* foi publicado pela primeira vez em 1968, e embates do pensamento efervescente da época rompem neste texto.

edifícios ideológicos, as solidariedades intelectuais, a separação dos idiomas e mesmo a armadura sagrada da sintaxe (sujeito/predicado); o texto já não tem a frase por modelo; é amiúde um potente jogo de palavras, uma fita de infralíngua. No entanto, tudo isso vem bater contra uma outra margem: a do metro (decassílabo), da assonância, dos neologismos verossímeis, dos ritmos prosódicos, dos trivialismos (citacionais). A desconstrução da língua é cortada pelo dizer político, bordejada pela antiquíssima cultura do significante (*Ibidem*, p. 12).

Seria também algo próximo a esse “poder hermenêutico” antitotalizante, compartilhado também com o leitor, o que deseja Ricoeur ao discorrer sobre a referencialidade da forma/metáfora. Os leitores de história podem transformar a história que lêem e/ou que experimentam, através da memória. Em *A metáfora viva* (2005), publicado pela primeira vez em 1975, como resultado de um seminário realizado no Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Toronto, em 1971, Ricoeur dedica, para o que nos interessa aqui, a comparar a metáfora com a referencialidade, e também com o discurso filosófico.

Ricoeur rejeita alguma unilateralidade hermenêutica para ir além do velho dilema forma/conteúdo, conotação/denotação, pois a questão da referencialidade poderia ser resolvida tanto no nível da semântica, quanto no da hermenêutica. Analisando G. Frege, Ricoeur importa que “não ter denotação é ainda um traço de denotação” (RICOEUR, 2005, p. 333). A produção de discursos seria uma obra, uma prática, categoria de produção e de trabalho, para adquirir sentido e retornar ao mundo. Para tal, Ricoeur expõe claramente que se opõe à “psicologizante” hermenêutica de Schleiermacher e de Dilthey. Não poderia haver uma “busca quase sempre impossível” na “congenialidade entre a alma do autor e a do leitor”, uma vez que, segundo Ricoeur, a obra desvelaria seu próprio mundo (p. 331-337). Sobre a literatura propriamente dita, o problema da metáfora não conduz necessariamente, em *A metáfora viva*, à suspensão das referências denotativas, o mais viável seria uma atenção maior à “referência duplicada”. Haveria, aponta Ricoeur, uma relação entre referência suspensa e referência desvelada, no qual estariam em jogo os conceitos de verdade, mundo e realidade. A literatura transfere categorias das ciências humanas e da filosofia para seu arcabouço cognitivo, o que muitas vezes, propicia, segundo Ricoeur, alguns preconceitos, como o de que “não há verdade fora da verificação possível (ou da falsificação) e que toda verificação, em última análise, é empírica, segundo os procedimentos científicos”. Ricoeur critica também o movimento conhecido como Nova Retórica na França, que interage, segundo ele, teoria da literatura e epistemologia positivista. O “discurso opaco” em Todorov, não seria, por exemplo, um “discurso sem referência” ou “transparente” (p. 338-347). Sobre a relação

metáfora e referência, Ricoeur sustenta a tese de que a “suspensão da referência, no sentido definido pelas normas do discurso descritivo, é a condição negativa para que seja liberado um modo mais fundamental de referência” (p. 349). Seriam estes os novos ares da “metáfora viva”? Sua novidade não consiste em trazer algo inédito, e sim uma síntese sobre a teorização da linguagem discutida no momento, em uma negação tanto da a-referencialidade, quanto do pragmatismo neo-racionalista. A relação com a denotação seria invertida na “metáfora viva”. “É necessário desfazer cuidadosamente o preconceito segundo o qual representar é imitar por semelhança” (p. 356). Haveria então na teoria da metáfora alguma potenciação realista da forma invertida ou negativa? Qual seria o potencial desta experiência utópica?

A “alegre ondulação das vagas” em Hölderlin não é uma realidade objetiva no sentido positivista, nem um estado de alma no sentido emocionalista. É graças a uma concepção na qual a realidade foi previamente reduzida à objetividade científica que a alternativa se impõe. O sentimento poético, em suas expressões metafóricas, manifesta a indistinção entre interior e do exterior. As “texturas poéticas” do mundo (alegre ondulação) e os “esquemas poéticos” da vida interior (lago de gelo), correspondendo-se, manifestam a reciprocidade do dentro e do fora. É essa reciprocidade que a metáfora eleva da confusão e da indistinção à tensão bipolar. Uma coisa é a fusão intropática que precede a conquista da dualidade sujeito-objeto, outra é a reconciliação que ultrapassa a oposição do subjetivo e do objetivo [...]. O mecanismo de Descartes e o de Newton são hipóteses cosmológicas de caráter universal. A questão é precisamente saber se a linguagem poética não faz uma incursão em um nível pré-científico, antepredicativo, em que as próprias noções de fato, de objeto, e de realidade, tais como a epistemologia as delimita, *são postas em questão*, graças a um vacilo da referência literal. [...]. É assim que a objetividade fenomenológica do que se chama vulgarmente emoção ou sentimento é inseparável de estrutura tensional da própria verdade dos enunciados metafóricos que exprimem a construção do mundo por e com o sentimento. A possibilidade da realidade textual é correlata da possibilidade da verdade metafórica dos esquemas poéticos; a possibilidade de uma é estabelecida ao mesmo tempo em que a possibilidade da outra (*Ibidem*, p. 375-376, 386 e 388).

Capítulo 2: Mito e política ou políticas dos mitos em algumas comunidades críticas borgianas: leia-se no (totalitarismo?) de Tlön

2. 1 Introdução e tentativa de aproximação de Borges à recepção sociológica de Pierre Bourdieu

O eco de *Acerca da verdade e da mentira* se prolongou fora do âmbito estritamente filosófico. Nos anos 70 do século passado, aquele fragmento se tornou um dos textos fundadores do Desconstrucionismo, graças sobretudo à argutíssima leitura feita por Paul de Man num ensaio inicialmente apresentado num congresso sobre Nietzsche organizado pela revista *Symposium*. Um dos participantes do encontro (Robert Gates) criticou De Man por ter apresentado Nietzsche exclusivamente como um comentador irônico da realidade e o congresso por não ter confrontado temas políticos, sociais ou econômicos. Temas como “Nietzsche e o Vietnã” ou “Nietzsche e Nixon”, ou “Nietzsche e o nosso sistema de valores”, observou Gates, “seriam mais congeniais ao espírito de Nietzsche”, e acrescentou: “Um Nietzsche desprovido de conexões com o Reich é, para mim, inconcebível” (GINBURG. Introdução. In: *Relações de força*. 32).

Acreditamos que há um Borges um tanto quanto diferente ao de Ginzburg, e de tantos outros, que o confinam como irrealista, vazio, direitista, etc. Não afirmamos que seja o ideal, o verdadeiro, ou o único, talvez seja apenas a dupla face do mesmo, e já que a teoria de Ginzburg faz-nos retornar à crítica em duplicidade (Ginzburg lera Paul de Man que lera Borges e Nietzsche), seria interessante nesse capítulo, colocar Borges também em conexão com o realismo e o autoritarismo — Ginzburg lera Borges, que leram tantos autoritarismos. Pretendemos apontar algumas metodologias, que de alguma forma, contribuam para um hipotético e utópico historiador que trabalhe com a literatura, em direto diálogo com a teoria da literatura presente na obra de Borges. As críticas contextualistas em Borges seriam interessantes instrumentais para o historiador, uma vez que problematizariam o que se entende por realismo na literatura. Tentaremos, portanto, interseções da criação literário-ficcional borgiana com práticas utópico-contextualistas de leituras críticas. Para tanto, aproximaremos a teoria borgiana à recepção sociológica de Pierre Bourdieu, e convidaremos o historiador Roger Chartier para adentrar-se ao debate texto/contexto/autor em Borges, buscando diálogos da criação literário-ficcional com a história, a política e a sociologia.

Nessa introdução apresentamos nosso objeto/fonte de estudo, Jorge Luis Borges (sua literatura e algumas de suas críticas), como uma fortuna crítica problematizável por diversificadas recepções — Borges é lido (mais citado que lido) por diversos campos das

ciências humanas (história, sociologia, política, etc., além, é claro, da literatura). É um escritor teórico-crítico que não tem uma literatura meramente didático-explicativa e de fácil assimilação (sua literatura não vem a ser generosa e piedosa com o historiador que espere a literatura enquanto reflexo da realidade). Nossa proposta não seria portanto, uma análise documental-objetivista-linear pormenorizada, sequer um minucioso levantamento documental para uma determinada reconstituição de um fato histórico, e sim, algo mais próximo a configurações de diálogos para sugestões de hipóteses teórico-metodológicas que, de alguma forma, tragam para os estudiosos de história, como também para os de literatura, alguns apontamentos sobre práticas de estudar a literatura através de críticas contextualistas críticas. Como essas críticas poderiam ser complementares, ou até mesmo repulsivas a outras tradições opostas?

O nosso contexto teórico pode ser beligerante, mas pode também possibilitar encontros. Percebemos em uma primeira aproximação, que mesmo Borges não escapara aos estudos históricos, mas estamos cientes dos velhos mitos que ainda poderiam circunscrever algumas de suas recepções. Entretanto, como objetos para o historiador, isto é, como aquilo que muda no decorrer do tempo, críticas contextualistas apresentam-se em relação a outros mitos, que reconstróem seus antecessores, recriando o que se entende como a sempre porosa, lacunar e comunicante tradição. Para falar em invenções de tradições na escritura borgiana, contribuiu uma girada de perspectiva na crítica sobre Borges, que tentou afastar-se das ironias e paródias do próprio autor sobre os realismos, e passou a preocupar-se também com traços documentais, biográficos, autobiográficos, e com interseções de sua criação literário-ficcional com a política, a sociologia²¹ e a história. Nem Jorge Luis Borges estaria imune a um *fin-de-siècle* e início de outro, atormentado por esmiuçar a realidade e a verdade a todo o momento e em todas as partes. Pululam atualmente publicações de manuscritos, cartas, diários e biografias sobre o autor em todo o mundo, e diríamos que Borges já não é mais o que até então sempre fora, ou o que quisera (sempre?) ter sido — o mito do escritor fantástico-fantasmático-niilista, tanto em sua obra como em sua vida.

Ainda na sociologia densa e nada líquida de Pierre Bourdieu (BOURDIEU. “Fieldwork in philosophy”. In. *Coisas ditas*) (que não iremos aplicar a esse trabalho), no que

²¹ O sociólogo da Universidade de São Paulo (USP), Sergio Miceli (2007), divulgador da obra e metodologia de Pierre Bourdieu, rendeu-se aos encantos de um possível realismo em Borges. “Este artigo examina condicionantes e práticas sociais que viabilizaram a trajetória literária de Jorge Luis Borges, autor que teria logrado apagar as marcas de sua vida pessoal. Por meio da análise dos textos de juventude, das relações familiares e do campo literário argentino no início do século XX, o artigo deslinda novas chaves para a compreensão da obra borgeana” (MICELI, 2007, p. 155).

ela tem de práxis importante para os estudos literários (numa atualização do que já vinha sendo feito por E. Durkheim, Lukács²², Gramsci, Weber, Marx, Hegel, Lévi-Strauss, dentre outros), as estratégias de “campo intelectual” e “*habitus*” até que permitiriam que adentrássemos de certa forma na escritura irrealista-circular-fechada borgiana, tida muitas vezes como uma releitura “pós-moderna” e “céptica” dos idealismos platônico e alemão. Mas até que ponto o meramente, especificamente, ou essencialmente literário, teria o poder de escapar aos desígnios do determinismo histórico-sociológico, perguntaria Bourdieu? Bourdieu distancia-se de qualquer assertiva estruturalista, ou pós-estruturalista, que apregoe o desaparecimento do sujeito e da filosofia do sujeito nas tramas da obra literária. Aproxima-se de Chomsky de uma maneira peculiar, frisando as “disposições adquiridas, socialmente constituídas” em meio às intencionalidades inventivas mas, como é amplamente difundido em sua sociologia, o *habitus* tem uma necessidade voraz pela incorporação da objetividade.

Percebe-se a que ponto é absurda a catalogação que inclui no estruturalismo destrutor do sujeito um trabalho que se orientou pela vontade de reintroduzir a prática do agente, sua capacidade de invenção, de improvisação. Mas eu queria lembrar que essa capacidade “criadora, ativa, inventiva”, não é de um sujeito transcendental como na tradição idealista, mas a de um agente ativo. [...]. Tratava-se de retomar no idealismo o “lado ativo” do conhecimento prático que a tradição materialista, sobretudo a teoria do “reflexo”, havia abandonado. Construir a noção de *habitus* como sistema de esquemas adquiridos que funciona no nível prático como categorias de percepção e apreciação, ou como princípios de classificação e simultaneidade como princípios organizadores de ação, significava **construir o agente social na sua verdade de operador prático de construção de objetos** (BOURDIEU. “Fieldwork in philosophy”. In: *Coisas Ditas*. p. 25-26 grifos nossos).

Sedutoras para o cientista social, para o historiador, essas teorizações muito sociologizantes não podem abarcar os espectros e pontos cegos da ficção de Borges, dada sua acentuada carga antifísica²³, que sempre flui, mesmo em qualquer tentativa compactadora de objetivação. Borges é tido como o midas das intenções de purismo literário de seu tempo, e sua narrativa, altamente provocadora, mexe com as delimitações rígidas da “práxis”. Borges ganhou de muitos de seus críticos um papel condensador de uma gigantesca biblioteca imaginária e infinita que, no âmbito da desconstrução (guardadas as devidas proporções e inversões), talvez possa ser comparado com o que Hegel fora a progressão (?). Haveria em

²² Marcos Rogério Cordeiro (2009) atenta para o esforço de teorização das relações entre forma e conteúdo, literatura e história, nas obras de Lukács e outros materialistas (CORDEIRO, 2009, p. 141-171).

²³ COSTA LIMA. A antiphysis em Jorge Luis Borges. In: *Mimesis e modernidade*. p. 237-265. Para Costa Lima neste ensaio, a *antiphysis* borgiana teria o poder de se opor à *mimesis*.

Borges aquela utopia dialógica, que tanto repetem de Bakhtin? Ou uma utopia que atravessasse alguns confinamentos institucionalizadores (para lembrar Foucault), e unisse por alguns instantes, sem resolver o litígio — ficção, história, memória e vida — com as várias temporalidades do texto?

2. 2 Hipóteses para uma teoria da leitura libertária e guerrilha crítica na relação texto/contexto em Borges

Em nossas introdutórias colocações acima, não defendemos que a teoria desenhada por Borges em sua literatura, como também em sua crítica, seja a única e a ideal teoria contextualista. Contenhamos ao território teórico borgiano, que por si só, já é demasiadamente abrangente. Interessa-nos também, como objeto para o historiador que lida com a literatura, e como metodologia para sua prática, elencar algumas hipóteses utópicas para a crítica em Borges. Elas seriam generalistas, porque não implicariam em uma prática restritiva, isto é, não podemos descaracterizar Borges ao ponto de requerer uma teoria do reflexo da sociedade em sua literatura; buscar-se-ia então uma prática mais pluralista.

Nossas hipóteses não são tanto determinismos que impomos ao viés literário, e sim utopias, isto é, estão presentes em nossa realidade, mas não foram ainda totalmente efetivadas — apresentam-se como projetos de um construto teórico-literário transdisciplinar. Aqui, o historiador não teria receios da literatura, e buscaria tentar humildemente compreendê-la. Seus méritos não estariam apenas na análise documental, isto é, na literatura contextualizando uma época. Ao aproximar-se com maior esmero da estética, visualizar-se-ia o quanto proposições formal-ficcionais do escritor, em nosso caso, um escritor-crítico, tentam romper com práticas institucionalizadas do fazer literário, e com recepções unilaterais. A literatura de Borges é atual, e tenta ultrapassar várias barreiras teóricas, cabe assim ao estudioso de práticas humanas no tempo, colocar essa arte (ou artifício) no calor dessas hipóteses (não necessariamente demonstráveis por documentos e bibliografias), sobretudo porque utópicas.

A literatura de Borges importa sim àqueles que queiram deter-se ao estudo de problematizações que envolvam as recepções institucionalizadoras das fontes literárias, modificáveis e nunca definitivas no decorrer do tempo. Nossa principal hipótese é que a literatura de Borges permita avançar no estudo prático de uma complicada utopia literário-crítica (que não almeje ser meramente didática e busque despertar o leitor de alguma morosidade, como é próprio do literato argentino que estudamos), exposta vivamente em

meio a tantas ruínas críticas. Ruínas porque são restos, remendos de outras teorias, vindas de diversos “lugares”. Ainda se tenta re-construir esse objeto histórico, apontar quais seriam essas fontes e com quais instituições ele buscaria dialogar. Para isso contribuem, mas não determinam, nossa experiência latino-americana (mais que simplesmente argentina) e os diversos autoritarismos político-discursivos, que tanto incomodaram a Borges. Qual seria a contribuição de um literato argentino para a formulação de uma teoria abrangente e humanista, apropriada por vários lugares epistemológicos? O que sua literatura teórica poderia alcançar de *ethos* libertário-político?

Any reading of Borges should take into account the ethics that sustains it. For certain readers, the term might seem strange, even dubious. By ethics I mean the honest conduct and conveyance of text, seemingly deceitful yet aware of its deceptions, admitting to its inevitable traps, confessing to the creation of simulacra it does nothing to conceal (MOLLOY, 1994, p. 4).

[Qualquer leitura de Borges deve levar em conta a ética que a sustenta. Para certos leitores, o termo pode parecer estranho, até mesmo duvidoso. Pela ética eu quero dizer a conduta honesta e transmissão de texto, aparentemente enganoso, ainda consciente de seus enganos, admitindo às suas armadilhas inevitáveis, confessando à criação de simulacros, que ele não faz nada para esconder-se (tradução nossa)].

Nossa hipótese também tenta atravessar uma cartografia crítico-pedagógica (que emanaria do próprio autor-narrador?), que se posiciona contra rigores determinista-metodológicos, ao lidar com o objeto literatura. Em nossas ponderações, ou nas borgianas, as discriminações técnico-criativas e procedimentos de leitura e crítica, aproximam-se e querem aproximar-se (se possível até por instâncias do desejo e do erotismo — vide Barthes (2004)) de autoritarismos discursivos, justamente para procurar alguma forma de libertação. Nossas utopias caminham por propósitos um tanto quanto alheios aos cânones, mesmo que estes sejam nosso foco principal — Borges quer-se realisticamente enquanto cânone e mito da literatura argentina e universal. O crítico-leitor-autor do discurso utópico em Borges busca algum não-sentido no CORPO DA LETRA, no vazio da PALAVRA, no submundo da narrativa literária monumental, nas possibilidades do impossível, e tenta sublinhar alguns lugares de sua escritura crítica.

A técnica seria meio essa: o universo da imaginação crítica, da utopia, da memória literária, afasta-se (ao aproximar-se) da grande narrativa mítica, seja ela qual for. O crítico-historiador-ficcionista em Borges, encarrega-se de despertar o leitor intrínseco ou extrínseco de sua letargia, para tentar dialogar com outras consciências, sempre de-batendo, registrando,

criptografando ou descriptografando os preenchimentos, os exílios, as tensões, as falhas, rupturas e ausências do corpo da escrita. Autor-leitor-crítico-personagem em Borges, busca respostas envoltos em uma sensibilidade democrática, aristocrática, anarquista e realista, e porque não — “bárbara”. Podemos perceber sem nenhum espanto, certos traçados autoritários e sistemáticos na narrativa borgiana. Mas eles (nem sempre) ganham ares libertários, uma vez em que são sintetizados e centralizados a partir de certa inversão (já tão discutida por muitos) na centralidade hegeliano-iluminista. Sylvia Molloy (1994) afirma que o “texto borgiano tenta ignorar a fixidez, por causa de sua imperfeição”; diríamos que só poderia ser um perfeccionismo em meio à perfeição imperfeita. Antes, ela ressalta a natureza do discurso borgiano: “a vocação de marginalidade que move esses textos” (MOLLOY, 1994, p. 6 e p. 3 tradução nossa). Marginalidade para almejar incansavelmente alguma fama e centralidade, diríamos, o sonho de chegar-se ao topo por vias tortas e ousadas.

Como Borges atuaria nas táticas de guerrilha crítica, com uma narrativa tão esparramada, que estilhaça a narrativa de outros escritores, convidados através da leitura a fazerem parte de sua ficção? Daniel Balderston (1993) em *Menard and his contemporaries: The arms and letters debate*, mostra a nostalgia do tempo “pós-moderno” por uma temporalidade moderno-quixotesca, em que ações da escrita dos homens de letras circulavam no sentido moral das “*rules of dueling*” [regras de duelo], tão comuns aos cavaleiros andantes. Polêmicas à parte, a crítica de Balderston intenta atualizar a recepção do famosíssimo conto de Borges. Preocupa-se com intencionalidades, alicerçadas na construção do artefato ficcional, descartando o fato de que o narrador no conto de Borges enumerava um escritor qualquer e imaginário, que plagiaria a obra mais conhecida de Cervantes, apropriando-a despidoradamente como sua. “*There is a nostalgia for time before there were intellectuals, a refusal to entertain the Sorelian distinction between bourgeois (and state) repressive force and proletarian violence, a desire to discuss modern war as if it were still conducted by rules of dueling*” (BALDERSTON, 1993, p. 33, p. 18-38). [“Há uma nostalgia por um tempo antes de existirem intelectuais, uma recusa para entreter a distinção soreliana entre a força burguesa (e do estado) repressiva e violência proletária, um desejo de discutir a guerra moderna como se ainda estivesse conduzida por regras de duelo” (tradução nossa)]. Borges engendra algo popular e antropológico calor folhetinesco pela atualidade modificadora e atuante (mesmo inserida em uma massificação comunicativa), em construções formais abstratas e altamente sofisticadas.

Borges [...] contradiz a pretensão de totalidade de uma estética que funda o valor literário na unidade compacta de ideias de um texto hegemônico. Pelo contrário, reivindica a superfície cheia de gretas e semanticamente pobre, cuja unidade frágil só se mantém pelas operações da forma: isso é literatura, um discurso composto de discursos, onde o procedimento decide a eficácia da invenção (tradução nossa) (SARLO, 1998, p. 114).

2.3 Realismos e “condições sociais de possibilidades de leitura” em Borges? Retorno a Bourdieu

Atentos acima, também à forma em Borges, importante para o historiador de críticas utópicas, fazemos aqui mais um movimento em nosso texto, com o objetivo de retornarmos à teoria sociológica de Pierre Bourdieu. Uma atenção à forma, não significa que defendemos que Borges e seus narradores estariam indiferentes às “condições sociais de possibilidades de leitura”. “Interrogar-se sobre as condições de leitura significa interrogar-se não só sobre as condições sociais de possibilidade das situações em que se lê [...], mas também sobre as condições sociais de produção de *lectores*” (BOURDIEU. *Leitura, leitores, letrados, literatura*. In: *Coisas ditas*. p. 135). A teoria de Bourdieu provoca a teorização de alguns leitores de Borges, a partir do momento em que se choca com supostos projetos filológicos universalizantes e essencialistas.

Os filólogos correm o risco de projetar nas palavras que estão estudando a filosofia das palavras implicada no fato de estudar as palavras, e de assim deixar escapar o que constitui a verdade das palavras, quando, no uso político, por exemplo — que joga sabiamente com a polissemia —, elas têm como verdade o fato de terem diversas verdades. [...]. Percebe-se que, se o filólogo refletisse sobre o que é ser filólogo, seria obrigado a se perguntar se o uso que ele faz da linguagem por ele estudada coincide com o uso que dela faziam os que a produziram; e se não há o risco de que os descompassos entre o uso e os interesses linguísticos introduza na interpretação um viés essencial [...] (*Ibidem*, p. 137).

Em proposições instigadoras, Bourdieu coloca o crítico e o intérprete (filólogo ou etnólogo) da literatura à margem do logocentrismo abstratizante da contemporaneidade, e retorna à crítica que Platão faz à poesia na qual “a relação mimética, com a linguagem que ela implica, envolve todo o corpo: o poeta, o aedo, evoca poesia como se evocam os espíritos, e a evocação (isso vale também para os poetas berberes) é inseparável de toda uma ginástica corporal” (*Ibidem*, p. 128). Aqui, não há a separação moderna entre poesia, poema, prosa, ritual, etc.; e o objeto de estudo — o mito grego ou “primitivo” — é produto da própria alteração logocêntrica que se propõe na atualidade. O sacerdote, aquele que prepara e exerce o

ritual coletivo, é meramente humano e singular. “De fato os letrados nunca entregam ritos em estado bruto (o ferreiro talha, corta, aniquila, separa o que está reunido, logo, é especialmente indicado para operar todas as separações rituais, etc.)” (p. 140). Quando o objeto experimental é narrado, ele já não é mais apenas uma “práxis mimética”, e está atravessado por uma “lógica corporal orientada para algumas funções”. “Mudam os interesses e os alvos que estão em jogo, ou, para dizer as coisas de um modo simples: acredita-se neles de uma forma diferente” (p. 141). Assim, não poderia haver a distanciada cultura letrada-erudita-autorreferencialista. “O jogo da reinterpretação não é inteiramente livre; ele supõe, da parte do narrador hermeneuta (Homero, Hesíodo ou o poeta cabilia), uma familiaridade imediata com a estrutura de primeiro grau, uma espécie de intuição estrutural dessa estrutura, característica da relação viva com a cultura viva” (p. 145).

Essas explanações sobre a teoria sociológica de Bourdieu (aqui não tão determinista como poderia supor), em interseção com a antropologia, são desculpas para adentrarmos ao Borges construtor e atuante em uma comunitária *civitas* literária. Não é difícil perceber na obra borgiana, quão grande são o apreço e a paixão pela materialidade da prática artesanal da leitura, algo que busque fincar um lugar no vasto “horizonte de expectativa” (KOSELLECK. “Espacio de experiência” y “Horizonte de expectativa”, dos categorias históricas. In: *Futuro pasado*. p. 333-357), que luta contra a instantaneidade do tempo presente da “modernidade” ou “pós-modernidade”.

O *locus* da leitura intimista de outros textos expõe uma direta consonância com sua exterioridade pública — o “consenso flutuante”, que o literato-crítico cria com seus pares e com o mundo. A atualidade (o instante) da crítica subjetiva inscreve-se na con-figuração e interseção de vários espaços, temporalidades, utopias e distopias, que se comunicam em constante trânsito. A leitura seria possibilidade de refundação da tradição. Haveria alguma relação entre o “eu” empírico — a experiência íntima do eu — e a construção extemporânea da “função autor”, para retornar a Foucault em *Qu’est-ce qu’un auteur?* e *L’ordre du discours?*

É ali onde se fixam as categorias fundamentais que organizam a ordem do discurso literário moderno, tal como Foucault o caracterizou em dois textos célebres, *Qu’est-ce qu’un auteur?* e *L’ordre du discours*: o conceito de *obra*, com seus critérios de unidade, coerência e persistência; a categoria de *autor*, que faz com que a obra seja atribuída a um nome próprio; e, por último, o *comentário*, identificado com o trabalho de leitura e interpretação que traz à luz a significação já presente de um texto (CHARTIER, 2000, p. 198).

2. 4 O historiador Roger Chartier adentra-se ao debate texto/contexto/autor em Borges

Se acima tentamos aproximar Borges à teoria de Pierre Bourdieu, agora, convidamos Roger Chartier (2000) para adentrar-se ao complicado debate contemporâneo pós-morte do autor, via Barthes, e ao debate sobre o ressurgimento do mesmo, recentemente. Chartier pode auxiliar-nos em nossas construções de hipóteses utópicas, sobretudo porque lança mão do Borges teórico de sua própria obra, como no conto “*Borges y yo*”, publicado em *El hacedor* (1960). “À experiência íntima do eu se opõe a construção do autor por parte das instituições” (CHARTIER, 2000, p. 199). Irremediavelmente, cai-se na temática do duplo, tão caracteristicamente borgiano, e nas oscilações sempre não resolvidas entre realismo e ficção. A partir de qual momento, Borges que era o “primeiro” Borges deixou de sê-lo? Talvez o “segundo” Borges seja mais institucionalizado e institucionalizador que o “primeiro”... E o “terceiro”, que seria uma volta a algumas mitologias do “primeiro”? O caso autoral borgiano constitui-se por si só um agravante, pela quase completa diluição entre obra, crítica e vida, sempre, mesmo nos momentos mais fantasmáticos. “Aos gostos secretos que definem o indivíduo em sua irreduzível singularidade se opõe o exagero teatral das preferências exibidas pelo autor, figura pública e ostentativa” (*Ibidem*, p. 200).

A crítica de Chartier é apurada no estudo do “*El espejo y la máscara*”, conto publicado em *El libro de arena* (1975). Rejeita-se a interpretação da literatura enquanto representação de uma verdade-realidade una e previamente estabelecida, e “descobre em alguns textos literários uma representação aguda e original dos próprios mecanismos que regem a produção e transmissão do mistério estético” (CHARTIER, 2000, p. 197). Não há nada que não seja historicizável e cotidianizado (mesmo que a história não seja capaz de abarcar toda e qualquer prática), e o leitor, enquanto personagem no texto literário, está inserido na “*ekphrasis*”, como “prática dentro da escrita”. O personagem leitor constrói a institucionalização, a canonização e a mitologização da leitura, ao mesmo tempo em que particulariza a “noção universalizada de ‘público’ que costumamos generalizar como ‘autonomia crítica’, ‘opinião pública, ‘livre-concorrência’ etc.” (HANSEN, 2000, p. 209). Está exposta para aquele que quiser, e puder ler, a relação visceral entre poeta, rei (poder) e comunidade de leitores; entre o discurso, o enredo e o fazer poético.

Para realmente superar a oposição artificial que se estabelece entre as estruturas e as representações, também é preciso romper com o modo de pensamento que Cassirer denomina

substancialista e que leva a não reconhecer nenhuma outra realidade além das que se oferecem à intuição direta na experiência cotidiana os indivíduos e os grupos. A contribuição maior daquilo que realmente se deve chamar revolução estruturalista constitui em aplicar ao mundo social um modo de pensamento relacional, que é o modo de pensamento da matemática e física modernas e que identifica o real não a substâncias, mas a relações (BOURDIEU. Espaço social e poder simbólico. In: *Coisas Ditas*. p. 152).

Determinismos sociológicos e históricos à parte, nesse conto e também em outros do mesmo autor, estão em jogo visões de mundo sobre o poder simbólico da palavra, que não deixam de ser capturáveis nos limiares da estética, ainda que sua centralidade consigne uma intencionalidade de vazio. Os vários textos (escritos e declamados) e contextos do conto chamam a “realidade” da escrita para a alquimia do fazer-se movimento. A estética borgiana prima pela relação com diversas temporalidades, que se coadunam na porosa e descontínua linha do tempo e da tradição, sempre intercalada com a presença ou ausência da palavra. Seria aí onde o literato e sua literatura buscariam fundar algum tipo de parâmetro, apontaria propósitos e movimentaria soluções para a prática da escrita e crítica literária, tanto para o passado, como para o presente e o futuro? O narrador borgiano é também teórico e crítico de sua escritura.

As lutas simbólicas a propósito da percepção do mundo social podem adquirir duas formas diferentes. Do lado objetivo, pode-se agir através de ações de representação, individuais ou coletivas, destinadas a mostrar e a fazer valerem determinadas realidades: penso por exemplo, nas manifestações que têm por objetivo tornar manifesto o grupo, seu número, sua força, sua coesão, fazê-lo existir visivelmente; e, ao nível individual todas as técnicas de apresentação de si [...]. Do lado subjetivo, **pode-se agir tentando mudar as categorias de percepção e apreciação do mundo social, as estruturas cognitivas e avaliatórias**: as categorias de percepção, os sistemas de classificação, isto é, em essência, as palavras, os nomes que constroem a realidade social tanto quanto a exprimem, constituem o alvo por excelência da luta política, **luta pela imposição do princípio de visão e divisão legítimo**, ou seja, **pelo exercício legítimo do efeito de teoria**. Mostrei no caso de Cabília, que os grupos, as famílias, clãs ou tribos, e os nomes que os designam, são os instrumentos e os alvos de incontáveis estratégias e que os agentes **estão continuamente ocupados a negociar a propósito de sua identidade**: por exemplo, **eles podem manipular a genealogia**, como nós manipulamos, e com os mesmos fins, os textos dos *founding fathers* da disciplina. [...]. Do mesmo modo, ao nível da luta de classes cotidiana que os agentes sociais travam de maneira isolada e dispersa, **estão os insultos, enquanto tentativas mágicas de categorização (*kathegoresthai*, de onde vêm nossas “categorias”, significa, em grego, “acusar publicamente”)**, os mexericos, os boatos, as calúnias, as insinuações, etc. Ao nível coletivo, mais propriamente político, há todas as estratégias que visam impor uma nova construção da realidade social rejeitando o velho léxico político, ou que visam conservar a visão ortodoxa conservando as palavras, que muitas vezes são eufemismos (lembrei agora mesmo a expressão “classes modestas”), destinadas a designar o mundo social. **As mais típicas dessas estratégias de construção são as que visam reconstruir retrospectivamente um passado ajustado às necessidades do presente** — como quando o general Flemming diz ao embarcar em 1917: “La Fayette, aqui estamos!” —

ou construir o futuro, por meio de uma predição criadora, destinada a delimitar o sentido, sempre aberto, do presente (*Ibidem*, p. 161-162 grifos nossos).

Em “*El espejo y la máscara*”, a comunidade de autores, críticos e leitores, está arquitetada em poucas páginas, pelo incrível poder de síntese borgiano. Outros poderiam escrever o mesmo enredo em um romance de grosso volume, mas talvez, a própria alternativa ao conto curto, já condiz com uma escritura-crítica oposta às grandes narrativas épicas tanto de antigamente, quanto da modernidade. O triunfo na batalha é o que quer-se narrar, durante os muitos anos que perpassam o enredo. A narrativa do poeta seria uma constante tentativa de refundar a imortalidade do instante sublime. O poeta está a serviço de vossa majestade para ser um novo Virgílio, que cantaria as loas do novo Enéias. A escrita é a pretensão de congelar o presente e reconstruir o passado; já o futuro, é a indeterminação do tempo perante a comunidade política renovadora da escrita e leitura. O niilismo não é a previsibilidade que a massa receptiva tenta impor sobre a narrativa borgiana, e sim construção utópica realista dentro da escrita.

O rei da Irlanda quer o poeta, para o que ele entende como a narração de si, e o poeta se diz capaz de correspondê-lo, pois domina toda a arte e mitologia da palavra, capaz de produzir a “verdadeira poesia”. O poeta quer diluir a política, a história e a poesia oficiais na elaboração de uma unidade compacta da escrita. “Domino a escrita secreta que defende nossa arte do indiscreto exame do vulgo” (BORGES. O espelho e a máscara. In: *O livro de areia*. p. 50). Porém, a transcrição que trinta escribas fazem do panegírico doze vezes, demonstra que a constante reescrita da história pelos cortesões não consegue abarcar nenhuma totalidade e, só faz ressaltar os silêncios da escrita; ou a releitura e transcrição feita pelos que foram silenciados, corresponde apenas ao simulacro de perceber a mimesis na literatura como *imitatio* da realidade que quer-se narrar²⁴. Não cairemos também em uma solução revolucionária simplista de luta de classes antagônicas — oprimidos contra opressores, leitores (ouvintes) contra o autor. O articulador da narrativa consegue dar a corda (no caso borgiano, o pesadelo do espelho e da máscara), para que o poeta (o indivíduo, esteja ele onde for) enforca por si próprio. Borges retorna ao pesadelo do espelho que reflete a distopia de tantos sonhos, tanto na ficção como na realidade. O poeta prestes a despir-se de sua palavra mágica e bela não é ninguém, ou é inteiramente humano como qualquer outro. Traços

²⁴ A *mimesis* (como não *imitatio*) e a *imaginatio* (como não semelhança) foram estudadas por Luiz Costa Lima em diversas obras.

autobiográficos do autor Borges apresentam-se em sua escritura-crítica, que insulta e incomoda a escrita de tantos outros.

— O que agora compartilhamos os dois — murmurou o Rei. — O de haver conhecido a Beleza, que é um dom vedado aos homens. Agora nos cabe expiá-lo. Dei-te um espelho e uma máscara de ouro; eis aqui o terceiro presente, que será o último. Pôs em sua mão direita uma adaga. Do poeta, sabemos que se matou ao sair do palácio; do Rei, que é um mendigo que percorre aos caminhos da Irlanda, que foi seu reino, e que nunca repetiu o poema (*Ibidem*, p. 53).

Roger Chartier (2000) talvez procure alguma compatibilidade com a “estética da recepção”²⁵, ao discorrer que, cada nova escrita e publicização do poema épico de “*El espejo y la máscara*”, corresponde a diferentes motivações. “Três vezes, cada vez com um ano de distância, o poeta retorna diante do rei com um poema cujo objeto é idêntico: celebrar o rei triunfante. Mas diferente. E cada vez são diferentes a escritura poética, a estética que a governa, a forma da publicação do texto e a figura de seu destinatário” (CHARTIER, 2000, p. 201-202).

No início, o poeta está a serviço dos caprichos e regras da idiomática para depois, não querer mais respeitá-las. “A obra não se ajusta às convenções da arte literária: ela não é mais imitação, mas invenção” (HANSEN, 2000, p.203). Para o que nos importa, a invenção e a impossibilidade de imaginar a completude e a abrangência do fato, assumem lugares antes delegados à *imitatio* de projetos realistas, à consagração do gênio autoral, e ao entendimento da literatura e da crítica como reflexo da natureza mítica. João Adolfo Hansen retoma instâncias políticas do acontecimento crítico nas análises que Chartier faz sobre Borges e Pirandello, e propõe uma teoria da resistência do tempo presente, que pode reler o passado, visando destruir e reconstruir monumentos (p. 215).

²⁵ Segundo Hans Robert Jauss, “a experiência estética não se distingue apenas do lado de sua produtividade, como *criação através da liberdade* [...], mas também do lado de sua receptividade, como ‘aceitação em liberdade’. À medida que o julgamento estético pode representar tanto o modelo de um julgamento desinteressado, não impondo uma necessidade [...], quanto o modelo de um consenso aberto, não determinado a priori por conceitos e regras [...], a conduta estética ganha, indiretamente, significação para a práxis da ação. É o caso exemplar, distinguido por Kant como o procedimento de sucessão (*Nachfolge*) em face do mero mecanismo da imitação (*Nachahmung*), que medeia entre a razão teórica e a prática, entre a universalidade lógica da norma e do caso e a vigência apriorística da lei moral, possibilitando, deste modo, a ponte entre o estético e o ético” (JAUSS. A estética da recepção. In: ... et al.; COSTA LIMA (Sel.; Coord.; Trad.). *A literatura e o leitor*, p. 67-84).

Outra vez cantou o rouxinol nas selvas saxônicas e o poeta retornou com seu códice, menor que o anterior. **Não o repetiu de memória; leu-o com visível insegurança, omitindo certas passagens, como se ele mesmo não as entendesse completamente ou não quisesse profaná-las.** A página era estranha. Não era a descrição da batalha, era a batalha. Em sua desordem bélica, agitavam-se o Deus que é Três e é Uno, os numes pagãos da Irlanda e os que guerrearão centenas de anos depois, no princípio da *Edda Maior*. A forma não era menos curiosa. Um substantivo singular podia reger um verbo plural. As preposições eram alheias às normas comuns. A aspereza alternava com a doçura. As metáforas eram arbitrárias ou assim pareciam. O Rei trocou umas poucas palavras com os homens de letras que o rodeavam e falou deste modo: — De tua primeira loa pude afirmar que era um feliz resumo de quanto se cantou na Irlanda. Esta supera tudo o que a antecedeu e também o aniquila (BORGES. O espelho e a máscara. In: *O livro de areia*. p. 51-52 grifos nossos).

2. 5 Críticas sociais e políticas nas inter(invenções) nas tradições canonizadoras, e a utopia de uma mescla entre lugares institucionais em Borges

Ainda falamos em leituras e críticas borgianas, e em invenções de tradições. Contudo, buscaremos nesse momento, relacionar a teoria crítica borgiana não apenas aos aspectos sociais, mas também aos políticos. Assim, a crítica borgiana poderia hipoteticamente, adquirir mais uma problematização — esta também objeto de estudo para o historiador da literatura. Lembremos seu conhecidíssimo ensaio sobre Franz Kafka, melhor, o “exame” que faz dos “precursores de Kafka”. Neste texto, cuja temática central também se repete em outras publicações, o que nos comove é a *mezcla* das institucionalizadas identidades do ficcionista, do crítico literário, e do historiador da literatura, suas rupturas e inter(invenções) nas tradições canonizadas. O narrador borgiano chama atenção para as diversas vozes no texto e para as falsificações nas recepções de diversas épocas, isto é, para o caráter construtor da leitura e da literatura. “Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si” (BORGES. Kafka e seus precursores. In: *Outras Inquisições* (1952). p. 98).

O fato de cada escritor criar seus próprios precursores interage com nossa inquirição, na medida em que a crítica do texto oral ou escrito pode intuir, nesse intenso fluxo, certas intencionalidades, “crenças e valores literários”. Seria nas palavras de Sergio Pastormerlo (2000), uma “*crítica estratégica de intervenciones políticas*” [“crítica estratégica de intervenções políticas” (tradução nossa)] (PASTORMERLO, 2000, p. 100). Nesse ponto, é interessante estabelecer pontes com desejos e sonhos, às vezes pretensiosos, mas que não deixam de expor e assombrar os limites e alcances da imaginação crítica. “Modifica(m) nossa

concepção de passado, como há de modificar o futuro” (BORGES. Kafka e seus precursores. In: *Outras Inquisições* (1952). p. 98). Isso é o que podemos chamar de figurações utópicas.

Em outro de seus tantos textos que falam de crítica, Borges esboça uma genealogia crítica que vai das alegorias aos romances. Dessa maneira, explicar sobre os conceitos de alegoria e romance é mais um pre-texto para traçar precursores e tradições. Croce *versus* Chesterton (críticos), Platão *versus* Aristóteles (fundadores), universos *versus* indivíduo — ordem *versus* erro — realismo *versus* nominalismo (conceitos); enfim **tradições-traduições-leituras**: [Parmênides, Platão, Spinoza, Kant, Francis Bradley] Dupin (razão) *versus* [Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James] Don Segundo Sombra (*gaucho*). Borges não decide para qual tradição crítica irá pender, e prefere os “tantos anos [que] multiplicaram até o infinito as posições intermediárias e as distinções”.

O tempo ou os “tantos anos” são as trajetórias que atravessam a alegoria e o romance, e permitem que a “monstruosa” alegoria, enquanto “arte arremedando ciência” (como defende Croce), possa ser vista como o alegórico, que “nega que a arte esgote a expressão da realidade” (como propõe Chesterton). Assim, o narrador borgiano traz a parcialidade e o “erro” para as proposições universais do realismo. Nessa mistura de gêneros, a alegoria ganha ares de romance, e preocupa-se também com fatos concernentes às coisas meramente humanas (BORGES. Das alegorias aos romances. In: *Outras Inquisições* (1952). p. 134-137).

As abstrações são personificadas; por isso em toda alegoria há algo de romanesco. [...]. A passagem da alegoria ao romance, de espécies a indivíduos, do realismo ao nominalismo, demandou alguns séculos, mas ousou apontar uma data ideal. Aquele dia de 1832 em que Geoffrey Chaucer, que talvez não se julgasse nominalista, tentou traduzir para o inglês o verso de Boccaccio “*E con gli occulti ferri i Tradimenti*” (“E com ferros ocultos as Traições”) e reproduziu deste modo “*The smyler with knyf under the cloke*” (“Aquele que sorri, com o punhal sobre a capa”) (*Ibidem*, p. 137).

O *desplazamiento* das leituras ou alegorias “realistas” ou “universais” declara, como na crítica que Borges faz a Chesterton, a “insuficiência da linguagem”. Mitos perpassam e são perpassados pelo urbanismo da crítica, que é “feita de palavras, mas não é uma linguagem da linguagem, um signo de outros signos da virtude valorosa e das iluminações secretas que essa palavra indica” (p. 135). Nesse aspecto, esboçam-se alguns contornos de geografias imaginadas no ato de leitura. Constrói-se um estatuto de “valores e crenças”, mesmo perene, nas fronteiras, margens e centros da tradição crítica. “A literatura tenta desenhar fronteiras

geográficas e corporais, e inscrever a topografia da individualidade em uma topografia comunitária” (RODRÍGUEZ PÉRSICO, 1994, p. 83 tradução nossa).

Como ocorreria o embate na literatura de Borges sobre possibilidades presentes, passadas e futuras do ser, do vir-a-ser, e também do não-ser bárbaro ou civilizado, latino-americano ou europeu, atrasado ou moderno, moderno ou pós-moderno? Tudo isso num cenário intelectual híbrido ou *mezclado*, onde uma modernidade paradoxal poderá propor utopias como o “entre-lugar” (SANTIAGO, 2000, p. 9-26) ou *orillas*, e mesmo contra-utopias e distopias. Velhas problemáticas, tanto formais quanto alegóricas, vindas do romantismo e do realismo-naturalismo (como o mito da refundação e configuração da literatura, do sujeito literário e comunidade de leitores e críticos nacionais ou universais), ainda ressoam em Borges, mesmo em um momento mais maduro de sua obra.

Ainda continuamos no espaço das relações entre a literatura de Borges e os realismos. Sergio Pastormerlo (2000) vê as relações de Borges com a “ideologia romântica” a partir de “*declives*”, manifestos nas amarras mais sólidas dos projetos dos escritores intelectuais do século XIX. Borges seria, dentre outras coisas, um “*ateo literario*” nesse complexo e denso sistema de crenças utópicas e ironizaria o “culto romântico do artista individual”, tão comum a Gustave Flaubert. O caráter experimental em Borges, estaria em seu desejo de criar um “público novo”, um “leitor futuro”, livre e sensato, que se desligaria dos rastros religiosos deixados pelo romantismo. Essa seria a fé borgiana, uma espécie de contra-crença — a possibilidade da dúvida e da ironia. Borges duvida dos valores literários que ele mesmo formula. “A crítica borgiana não só mudou as coisas de lugar, mas se viu obrigada a interrogar os pressupostos de toda crença e valor literário” (PASTORMERLO, 2000, p. 85 e seguintes, tradução nossa).

Isto não quer dizer que Borges não acreditasse em nada, que fosse um incorrigível niilista. Em *Borges Crítico*, Pastormerlo (2007) desenha, dentre outras, uma interessante “*crítica del gusto*” em Borges. Nada mais parcial, mais pessoal, mais autobiográfico, uma vez que em Borges, suas leituras podem confundir-se com sua própria vida. “*Hablar del problema del valor en la crítica borgiana es hablar de[l] carácter resueltamente valorativo de sus textos críticos, que nunca acataron el precepto de Menard: ‘Censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica’*” (p. 141 alterações nossas). [“Falar do problema do valor na crítica borgiana é falar do caráter decididamente valorativo de seus textos críticos, que nunca acataram o preceito de Menard: ‘Censurar e elogiar são operações sentimentais que nada tem a ver com a crítica’” (tradução nossa)]. As colocações de Pastormerlo recusam uma prática rotineira na crítica sobre Borges, a de alçar o lugar bem

específico do autor ou escritor (real), sem nenhum despropósito político, à mera continuidade de sua obra crítico-ficcional. Mas isso não é uma questão somente da crítica sobre Borges, ele mesmo ajudou como nenhum outro, à institucionalização de sua fantasmagoria na “*nadería de la personalidad*” — não faltaram entrevistas para revistas e televisão, e conferências, nas quais parecia não existir, ao falar de si e de sua obra²⁶.

Robin Lefere (2005) propõe uma não simples continuidade entre o escritor empírico, isto é, aquele que se situa fora do texto, e o “autor implícito”, o que está no interior das margens do livro. A instituição literária “Borges” não seria um homogêneo “*bookman*”, como querem muitos, e sim um espaço de tensões e conflitos onde convergem múltiplas facetas. “*Deberemos estar atentos tanto a las convergencias como a las divergencias, incoherencias o incluso contradicciones: entre el Borges de la escritura y el de las relaciones públicas*” (LEFERE, 2005, p. 9) [“Deveremos estar atentos tanto às convergências como às divergências, incoerências e inclusive contradições: entre o Borges da escritura e o das relações públicas” (tradução nossa)].

[...] Hoy parece imposible acercarse a la obra prescindiendo de la personalidad de su autor. No sólo vuelve a un primer plano la consabida y discutible fórmula “el hombre, la obra”, sino que el hombre amenaza la obra. Se puede lamentar que lo anecdótico acabe encubriendo lo literario, pero lo cierto es que tanto el hombre como la obra han permitido, incluso fomentando el equívoco. Aquél no rehuyó dicho protagonismo, sino que lo asumió y jugó con su imagen pública. Y la obra, por muy intertextual y metaliteraria que sea, encierra un

²⁶ “[...] Soy una superstición y quizás una cariñosa superstición. Según he comprobado en mis últimos viajes, hay mucha gente que me quiere, que ha leído unas líneas, quizá me quieran por eso. En todo caso, hay una imagen de un escritor Borges, en Buenos Aires; además, yo sentí eso cuando fui a los Estados Unidos por primera vez, en el año sesenta y uno, con mi madre. Pensé, bueno, tengo muchas cartas fuertes, una es que soy un hombre viejo, la otra es que soy sudamericano, eso me hace pintoresco, es casi si fuera un indio pampa; y la otra, una carta fuerte también, es la de ser ciego (tengo que darme cuenta de que es una combinación fuerte), y poeta: un viejo poeta sudamericano; eso ya crea una figura simpática para la gente. A mí, la idea de ser viejo no me es simpática. La idea de ser sudamericano no me llama tanto la atención, aunque en lo de ser poeta, no estoy seguro, pero de todos modos, la gente me ve así: un viejo poeta sudamericano y ciego, lo cual me convierte en Milton o en Homero”. Entrevista de Borges a Antonio Carrizo em um canal de televisão, dezembro de 1981. Publicada como: Borges el memorioso. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 505-507, p. 104, julho-setembro de 1992. [“Sou uma superstição e talvez uma carinhosa superstição. Segundo comprovei em minhas últimas viagens, há muita gente que gosta de mim, que leu umas linhas, talvez gostem de mim por isso. Em todo caso, há uma imagem de um escritor Borges, em Buenos Aires; também, eu senti isso quando fui aos Estados Unidos pela primeira vez, no ano de sessenta e um, com minha mãe. Pensei, bem, tenho muitas cartas fortes, uma é que sou um homem velho, a outra é que sou sul-americano, isso me faz pintoresco, é quase se fosse um índio pampa; e a outra, uma carta forte também, é a de ser cego (tenho que dar-me conta de que é uma combinação forte), e poeta: um velho poeta sul-americano; isso já cria uma figura simpática para as pessoas. Para mim, a ideia de ser velho não me é simpática. A ideia de ser sul-americano não me chama tanta atenção, embora na de ser poeta, não estou seguro, mas de todos os modos, as pessoas me vêem assim: um velho poeta sul-americano e cego, os quais me convertem em Milton ou em Homero” (tradução nossa)].

importante y variado componente autobiográfico (lato sensu) que, como sus demás aspectos referenciales, ha sido infravalorado. Por otra parte, compiten con los textos que critican la “nadería de la personalidad” y la superstición del autor otros que reivindican ambas nociones, al mismo tiempo que todos afirman una voz y un universo inconfundibles, y significativamente constantes (Ibidem, p. 8).

[...]. Hoje parece impossível aproximar-se da obra prescindindo da personalidade de seu autor. Não apenas volta a um primeiro plano a consagrada e discutível fórmula “o homem, a obra”, mas que o homem ameaça a obra. Pode-se lamentar que o anedótico acabe encobrando o literário, mas o certo é que tanto o homem como a obra tem permitido, inclusive fomentado o equívoco. Aquele não evitou dito protagonismo, mas o assumiu e jogou com sua imagem pública. E a obra, por mais intertextual e metaliterária que seja, encerra um importante e variado componente autobiográfico (*lato sensu*) que, como seus demais aspectos referenciais, foi infravalorizado. Por outra parte, competem com os textos que criticam a “*nadería de la personalidad*” e a superstição do autor outros que reivindicam ambas noções, ao mesmo tempo que todos afirmam uma voz e um universo inconfundíveis, e significativamente constantes (tradução nossa)].

Essas “novas” leituras críticas da obra de Borges respondem de certa forma às acusações veementes, imputadas pelos que se dizem combatentes à “máquina céptica” da “pós-modernidade”. Borges e Paul de Man são tratados, por exemplo, como uma personalidade similar, real e estético-literária, pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, que travou em muitas obras, uma luta acirrada contra teorias, que supostamente, tenderiam a transformar a historiografia em aparatos ficcionais. O niilismo de Nietzsche e o poder da duplicidade e apropriação em Borges, o poder mágico que leitor teria de se transformar no que lê, inclusive no autor, seria inspiração (no sentido de respirar ficção) para as “inverdades” e “relativismos” de De Man. “De Man tratava de Borges ou o utilizava para expressar-se? Mas aqui estamos ainda no plano, relativamente simples, dos conteúdos. Muito mais significativo é o fato de De Man ter chegado a elaborar uma teoria crítica que via, no ‘ato de ler, um processo interminável no qual a verdade e a mentira estão inextricavelmente entrelaçadas’” (GINZBURG. Introdução. In: *Relações de força*. p. 34).

As proposições de Robin Lefere (2002) sobre as relações entre Borges e a dita “pós-modernidade” são mais apropriadas, pois não visam a pasteurizar como negação, as complexidades inerentes à construção de um possível realismo que permeia a obra, em paralelo ou transversalmente, aos seus muitos con-textos. “[...] *No me parece resuelta la cuestión de ‘Borges y la posmodernidad’, a pesar de una nota de Jaime Alazraki sobre el tema (1988). Mejor dicho, me parece mal resuelta*” (LEFERE, 2002, p. 51). “[...] Não me parece resolvida a questão de ‘Borges e a pós-modernidade’, apesar de uma nota de Jaime Alazraki sobre o tema (1988). Melhor dito, me parece mal resolvida” (tradução nossa)]. Se

pesa uma definição epistemologicamente totalizante do irrealismo e do cepticismo pós-modernos, como algo unilateralmente antimoderno, não caberia reduzir a literatura de Borges a esse conceito.

Si bien Borges comparte con muchos modernos una actitud crítica hacia el lenguaje, en especial tiene la convicción de que es inadecuada para representar el mundo y expresar al hombre, dicha convicción, además de ser vacilante (recuérdense cierto realismo, el concepto del texto como autorretrato...), no desemboca claramente en la crítica de una metafísica de la verdad. No encontramos aquí una crítica de corte kantiano, marxiano o freudiano de la expresión y de la representación, sino una frustración y una nostalgia, incluso un anhelo que no duda de satisfacerse a nivel simbólico (en las ficciones, los ensayos, los poemas). Piénsese en las evocaciones complacidas de la palabra verdad (Ibidem, p. 57).

[Se bem, Borges compartilha com muitos modernos uma atitude crítica pela linguagem, em especial tem a convicção de que é inadequada para representar o mundo e expressar o homem, dita convicção, além de ser vacilante (recordem certo realismo, o conceito de texto como autorretrato...), não desemboca claramente na crítica de uma metafísica da verdade. Não encontramos aqui uma crítica de corte kantiano, marxiano ou freudiano da expressão e da representação, mas uma frustração e uma nostalgia, inclusive um anseio que não duvida de satisfazer-se a nível simbólico (nas ficções, nos ensaios, nos poemas). Pensemos nas evocações comprazidas da palavra verdade (tradução nossa)].

2. 6 Interseções da ficção borgiana com o biografismo, o autobiografismo e os contextualismos

Interseções da ficção com o biografismo ou o autobiografismo impedem, por exemplo, uma contraparte unilateral do textualismo em Borges. Se lembrarmos os comentários de Chartier citando Foucault, de que nem toda prática seria textualizável em um discurso, e que algumas poderiam até escapar aos contornos da escrita, perceberemos então na atualidade, certa condescendência com propostas de reabilitação autoral em Borges. “*Soy de los que piensan que conviene rehabilitar al autor, en el mismo plano teórico; es decir, no se trata por supuesto de volver a la situación anterior, sino de reinterpretar al autor, [...] de reevaluar el papel de la ‘noción’ desde los puntos de vista genético y hermenéutico*” (LEFERE, 2005, p. 13) [“Sou dos que pensam que convêm reabilitar o autor, no mesmo plano teórico; quer dizer, não se trata claro de voltar à situação anterior, mas de reinterpretar o autor, [...] de reavaliar o papel da ‘noção’ desde os pontos de vista genético e hermenêutico” (tradução nossa)]. Seguindo a crítica de Lefere, a interpretação em chave hermenêutica puxa de alguma maneira, a revalorização de algum traço de propriedade sobre o estilo do texto. Entretanto, a

hermenêutica e a estilística constituiriam seu próprio limite, ao não se renovarem enquanto caricatura do velho “*ego-cogito*” cartesiano.

El autor ‘efectivo’ (el hacedor, relativamente distinto del hombre y del escritor) es a la vez principio, función y producto: es, sustentada en un sujeto que es “Yo”, “Ello” y “Superyo”, en un cuerpo y sus ritmos, una mente polémicamente determinada, comprometida y articulada en el lenguaje, que, al transmutarse en el texto que va creando, proyecta en éste una imagen de sí, de forma indirecta e implícita (el “autor implicado”), y a veces directa y explícita (el “autor representado”) (Ibidem, p. 17).

[O autor “efetivo” (o fazedor, relativamente distinto do homem e do escritor) é ao mesmo tempo princípio, função e produto: é sustentada em um sujeito que é “Eu”, “Ele” e “Super-eu”, em um corpo e seus ritmos, uma mente polemicamente determinada, comprometida e articulada na linguagem, que, ao transmutar-se no texto que vai criando, projeta neste uma imagem de si, de forma indireta e implícita (o “autor implícito”), e às vezes direta e explícita (o “autor representado”) (tradução nossa)].

Tudo o que falamos sobre as diversas distinções da subjetividade no texto borgiano (poema, conto, ensaio-crítico), sobre o autor que se projeta como personagens ou narrador, sobre o escritor empírico que não fala outra coisa publicamente (nos meios de comunicação de massa), que sua presença ou ausência marcante em seus repetidos textos, encontra confluências com a teoria da citação e da crítica — discursos sobre outros discursos, formas dos textos e misturas de gêneros (literatura, ficção, história, política, filosofia, sociologia). As obras críticas e literárias, como discursos e ações políticas, são decisivas nos processamentos temporais do texto. Contudo, não são determinadas pela “exterioridade” e fixidez de contingências realistas²⁷.

O conjunto da obra borgiana quer-se cânone (uma literatura marginal que se torna cânone), que lê outros cânones — delineadores de identidades, de mitos e memórias coletivas. Entretanto, não deixa de marcar a presença de uma *persona* imaginária, ficcional, autoconstrutora, ou até autodestrutiva. Às vezes sarcástica com esse mesmo cânone, pode escapar aos trâmites da própria escrita e do processo criativo autoral, não buscando diálogo em público (na multidão das vozes altissonantes), mas somente uma conversa curta, ao pé do ouvido, com o leitor em sua intimidade.

Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha; não que eu esteja cheio de citações ou esteja atormentado por elas, mas elas me

²⁷ “O uso rígido de critérios de exterioridade e interioridade da construção textual é prejudicial tanto ao objeto historiográfico quanto ao ficcional” (COSTA LIMA, 2006, p. 37).

perturbam e me provocam, deslocam uma força, pelo menos a do meu punho, colocam em jogo uma energia [...]. Mais que a fotografia, mais que a biografia, é a bibliografia que me informa e é capaz de despertar meu desejo (COMPAGNON, 2007, p. 45 e 112).

“A ênfase na leitura deixa de incidir na tópica e desloca-se para questões referentes à disposição textual” (GÁRATE, 2001, p. 16). As preocupações sobre os deslocamentos espaciais, temporais e contextuais da tradição crítica, estão interiorizadas nas problematizações e posturas físico-corporais dos objetos, figuradas através da prática da reescritura autobiográfica²⁸ O texto relaciona-se com a historiografia crítico-literária e com a historiografia do contexto. Há ainda mais um complicador: os referenciais teórico-metodológicos podem estar inseridos e prefigurados no *corpus* das leituras. Qualquer tentativa de impor abstrações teóricas sobre os objetos é inócua, pois logo irão se diluir no intertexto dos escritores-teóricos-críticos. Há um trânsito e deslocamento crítico, em constante comunicação, e não uma sobreposição ou anulação da crítica.

A tradição crítica em Borges é convergência de experiências ímpares e compartilhadas em comunidade, além de temporalidades e utopias diversas. Tentar emergir na tradição é reconhecer propostas teóricas no campo da leitura, da autobiografia, da citação, da intertextualidade, da autobi(bli)ografia, além das relações, sempre porosas e não resolvidas, entre texto e contexto. Intenções e inter(invenções) utópicas, políticas e estéticas podem ser “capturáveis” por atitudes subjetivas, às vezes partidárias, outras vezes fluidas — claramente autobi(bli)ográficas — que entram na esfera pública em tensão e conflito, ou em encontro, através de alguma corporificação crítico-textual.

Defendemos que Borges possa vir a ser um sugestivo teórico para metodologias e práticas de críticas contextualistas e/ou realistas — objeto e prática para o historiador da literatura. Reiteremos aqui, que nossa intenção não é uma análise documental pormenorizada, sequer uma reconstituição de determinado fato, evento ou momento histórico, usando a literatura como prova. O que almejamos são modestas tentativas de mapear hipóteses, que são gerais, abrangentes, o que não diz que não venham a ser também realidades e práticas pontuais. A literatura de Borges marca seus fundamentos, ao recusar verdades consolidadas e resolvidas sobre as recepções do texto literário, e sempre traz a dúvida, a ironia e o paradoxo para o ato da leitura. As proposições borgianas não são as únicas, muito menos receituários

²⁸ “Quanto à crítica, penso que é uma das formas modernas de autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras. Não é o contrário do Quixote? O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê” (PIGLIA *apud* BRANDÃO, 2006, p. 9).

ideais para o terreno literário. Vive-se atualmente o dilema da canonização daquilo que não buscara (necessariamente) percorrer os trâmites, para que se consolidasse enquanto monumento e didática “pós-moderna”. O texto de Borges não é facilitador — no sentido que sempre dialoga com a provocação. Se a leitura dessa literatura não é facilitadora, assim também suponhamos que, utopicamente, apresente sua crítica contextualista, ela mexeria portanto, com delimitações rígidas de práticas disciplinares que lidam com o realismo literário, ou mesmo com a desconstrução em sua vertente mais céptica.

A racionalidade história, com a revolução dos *Annales*, se coloca fortemente como a submissão daquilo que ocorre à condição de sua possibilidade. Com isso ela chega a **identificar o tempo como o sistema das condições dessa possibilidade**, identificação que resumirei numa fórmula: **só existe possível segundo o tempo**. Essa forma de racionalidade que submete o real ao possível segundo o tempo — e, ao contrário, **identifica a inexistência com a impossibilidade segundo o tempo**, ao que ela chama anacronismo — tem duas propriedades notáveis. A primeira é sua capacidade de ocupar o lugar de crença política. [...]. Só existe possível segundo o tempo: o possível autorizado pelo “século”, segundo o estado do desenvolvimento, das riquezas e dos costumes; o possível que se define em termos de ritmos temporais: formação, desenvolvimento, tendência, indícios e prazos [...]. Se são os historiadores que usam correntemente, diante da opinião, o discurso da política realista, não é em virtude de algum tipo de sabedoria ou lição da história. É porque a racionalidade segundo a qual eles pensam sua ciência é a única enunciação teórica apresentável da política realista. [...]. O tempo é idêntico à própria crença. Pode-se escapar ao controle de um tempo como esse? [...]. Pode-se imaginar a exceção, **um homem que recusa a crença imanente ao tempo, um precursor?** [...]. Assim, o historiador exemplar de nosso tempo condiciona estritamente a questão da verdade à da possibilidade, identificando a questão dessa possibilidade com a própria questão do tempo. O que ele demonstra, no fundo, é a impossibilidade de que jamais comece o tempo que tornaria possível o tempo da ruptura com o tempo da impossibilidade. [...]. Em outras palavras, **não há de um lado a questão da análise dos fatos históricos e do outro a questão platônica da mentira e do não-ser** (RANCIÈRE, 1995, p. 242-247 grifos nossos).

O leitor crítico do discurso utópico, entranhado na literatura, procura o “não-sentido”, segundo a interpretação de Jacques Rancière. Se espaço e tempo são ingredientes básicos da utopia, ela experimenta, nos contos de Borges, sopro de vida fora, ou dentro, da matriz sintetizadora ou diminuidora da escala representacional, mesmo que céptica. Há impossibilidades possíveis fora do espaço fundado pelo sentido unificador e unilateral da “verdade”; que, no labirinto, no espelho (imagens borgianas), pode levar-nos a outros lugares, a infinitas séries de tempo e espaços. Talvez assim, a história de uma utopia pudesse ser reescrita pelo seu “duplo” (outra imagem borgiana) — a literatura-crítica.

2. 7 A comunidade crítico-realista de Tlön, Uqbar, Orbis Tertius: sobre a experiência do horror na historiografia borgiana

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções* (1944). p. 475-489) denomina de alguma maneira, as interseções da ficção de Borges com os conceitos de tradição, mito, utopia, comunidade, (auto)biografia, crítica e política, que falamos acima. Publicado em *Ficciones*, os mitos do “espelho” e da “enciclopédia” como multiplicadores de texto, já estão presentes nas primeiras linhas do conto. É conhecido o episódio de ficcionalização de um de seus grandes amigos escritores. Como não poderia ser diferente, o personagem Bioy Casares entra em uma polêmica com o narrador, sobre a elaboração de um romance em primeira pessoa, até que o horror os acomete — “o espelho [...]os espreitava”. Segundo Bioy Casares, no artigo da *The Anglo-American Cyclopaedia* sobre o país Uqbar, encontrar-se-iam registros sobre a “sentença” de um dos heresiarcas de Uqbar, de que “o espelho e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens”. A insana busca pelo artigo (não-encontrável, sempre fugidio) é a busca pela forma, pela origem da linguagem, pela palavra imaginária, pela capacidade de representabilidade, ou não, da palavra e da ficção. No dia seguinte, Bioy encontrara na *Enciclopédia*, o suposto artigo (falso) sobre Uqbar, mas não o nome de seu heresiarca-autor-crítico.

Graciela Ravetti (2004) traz uma chave importante para nossa investigação sobre o conto de Borges, quando indaga sobre possibilidades tradutórias da alteridade em algumas ficções latino-americanas. Longe do lugar-comum dos estudos culturais pós-colonialistas, que tende a homogeneizar o categorizável “outro”, Ravetti concentra-se em algo meio não-classificável, não-denominável. “Conjeturamos sobre o outro, lhe adjudicamos palavras e pensamentos, o nomeamos a nosso modo, lhe aplicamos nossa lei, mas ele se safava, e continua sendo outro, ele tem e mostra um excesso, um a mais irredutível à tradução, que não se pode subjugar” (RAVETTI, 2004, p. 79). Ravetti vai confeccionando um conceito de “tradução”, ou leitura, entrelaçando-o com outros denominadores críticos, para atualizá-los em relação ao conceito de alteridade (como visão de mundo) — os termos “viagem”, “movimento”, “mudança” seriam mais propícios para o deslinde. A espacialidade des-construcionista choca-se, e luta por alguma inércia de “historicidade”, e de “memória”, que almeje “territorializá-la], para se transformar em própria do lugar de chegada” (p. 80 e 81 acrescimos nossos). “Transliterando” alguma *performancidade* do texto de Ravetti, para o conceito de “tradução”

em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, emana a dificuldade de uma concepção de traduzibilidade, como cópia ou equivalência a algum substrato original-verdadeiro da forma.

A seleção de obras como *Nove Noites* de Bernardo Carvalho e *El entenado* de Juan José Saer, por exemplo, vai, segundo Ravetti, ao encontro da náusea, da vertigem, do pesadelo antropológico em Borges, por não conseguirmos ver o “outro”, e sim nós mesmos. “Mas, o que acontece se o que nosso olho vê somos nós mesmos? Que classe de inferno seria esse que não nos permite deixar que observemos a nós mesmos o tempo todo? O horror aos espelhos e à cópula, porque nos reproduzem, que era o horror de Borges, se faria realidade potencializada até o indescritível” (*Ibidem*, p. 86).

Luiz Costa Lima (2003) em um texto muito anterior ao de Graciela Ravetti, publicado pela primeira vez em 1977, acentua o tom pessimista da narrativa borgiana sobre o duplo — mesmo que este não a determinaria — que em Ravetti já ganha ares mais positivos. Para Costa Lima, o duplo apresenta-se como possibilidade de “ponto cego” na ficção de Borges. “É do jogo entre a lucidez manifesta e o pesadelo em que o duplo se esgarça que resulta o caráter da produção borgiana: a produção do irrespirável” (COSTA LIMA, 2003, p. 261). Talvez não consigamos abarcar toda a dimensionalidade das proposições de Costa Lima, por estarmos contaminados por um viés ou outro da crítica sobre o autor, entretanto, o crítico brasileiro atende às demandas da própria ficção de Borges, simultaneamente crítica sobre si mesma. Ela novamente escapa aos seus próprios domínios, agora, à sua “irrespirável” carga (quase totalitária) de irrealidade. Para Costa Lima (2003), seria complicado escapar aos desmandos de uma “*antiphysis*” em Borges, pela simples recorrência à objetivação, subjetivação, ou mesmo, a algo mais sofisticado, como a psicanálise. Mais relevante, seria o jogo sem perdas e danos que a “*antiphysis*” travaria em sua interlocução com a “*mimesis*”.

A cópula, daí a paternidade, colocar-se-ia no mesmo horizonte dos espelhos: uns e outros seriam geradores. A identificação reiterada pelo autor procura conscientemente ludibriar o leitor. Na verdade, a cópula é o oposto do espelho. Aquela supõe a conjunção de duas identidades, que geram uma terceira. O espelho, a duplicação de uma identidade por meio de uma “ficção”, a imagem do refletido. Fecundidade contra a esterilidade do duplo. Antagonismo que se prolonga ao estabelecido entre *mimesis* e *antiphysis* (COSTA LIMA, 2003, p. 256).

Costa Lima recorre a Freud para recusar qualquer condenação ao horror do narcisismo na literatura borgiana. Como se quisesse afirmar que todos somos narcisistas, desde a mais tenra infância — irremediavelmente humanos — e continuamos a ser, na mais completa

reprodução e multiplicação de si e dos “outros”, no interior de nós mesmos. “O ensaio de 1914 nos é aqui decisivo porque mostra que o narcisismo ultrapassa a dicotomia entre libido do ego e libido objetal, sendo a ponte entre as duas” (*Ibidem*, p. 259). Buscaríamos não o amor ao “outro”, e sim o desejo deste a-quém por nós mesmos. “A experiência do duplo é oposta à da cópula, aqui tomada como metonímia do jogo erótico. No duplo, é o um que se biparte, que se vê como parcelas rivais, embora estranhamente congraçadas e interdependentes. O duplo é então a paródia da cópula” (*Ibidem*. 260).

O narrador borgiano teceria um mundo matemático, combinatório, sistemático — mas concomitantemente humano. Costa Lima chama-o de “inconsciente do texto”, que por sua vez, não se reduziria ao inconsciente subjetivo. Não haveria nenhuma ingenuidade pela apologia ao irrealismo no decorrer do texto borgiano, e sim um lúcido jogo que procurasse “esmagar o que se procura entender por *mímesis*”, assim que lhe conviesse. “Mas esse orgulhoso projeto tem um limite. Em certo ponto da análise, vemos sua ficção dobrar-se sobre si mesma, escapar da onisciente consciência que procurou dominá-la e, ao contrário, apresentar seu ponto cego” (*Ibidem*, p. 260 e 261).

“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” disserta sobre a “vacuidade” de uma verossimilhança, demasiadamente ajustada aos anseios da ficção sistemática. Os tomos da enciclopédia discorrem sobre uma geografia real e imaginária, que cita vários pontos de referência. A busca por Uqbar é o encontro do *utopus*, do não-lugar, de fronteiras geográficas que delimitam um lugar inexistente, mas ao mesmo tempo é a possibilidade dos contornos “reais” da fantasia, que nunca tendem a fechar o texto.

“Um único traço memorável: anotava que a literatura de Uqbar era de caráter fantástico e que suas epopéias e suas lendas não se referiam nunca à realidade, mas às duas regiões imaginárias de Mlejnas e Tlön...” (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções* (1944). p. 477). Cabe frisar que percebemos o texto de Borges tanto como “representação do espaço”, no que ele re-significa a espacialidade extratextual — em uma incessante reformulação de uma comunidade de leitores “empíricos” —, quanto como uma “estruturação espacial” própria, no interior da leitura. Não há também uma anulação ou suspensão da temporalidade (duração e instante), o que se dá pelos mais variados deslocamentos da tradição crítica, que nem sempre recorre à linearidade ou à unidimensionalidade, e sim à simultaneidade das leituras. Não é exaustivo lembrar a proposição de Costa Lima sobre a lucidez da estética borgiana, semelhante ao que Luis Alberto Brandão (2007) analisa como “espaço como focalização”:

Assim, o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. Mas observar também pode equivaler, bem mais genericamente, a configurar um campo de referências do qual o agente configurador se destaca (o que justifica que se enfatize, por exemplo, a auto-reflexividade da voz poética) (BRANDÃO, 2007, p. 208-211)²⁹.

A citação de diversos textos, os mais disparatados possíveis, seria a tentativa (autoritária) de uma fundação de uma comunidade crítica impossível e universal? A experiência (ou a procura incessante desta) confunde-se com as leituras e as nomeações dos livros e também, do que se leu. “*La implicación es que si algo no está en un libro, no existe*” (WEED, 2004, p. 32). [“A implicação é que se algo não está em um livro, não existe” (tradução nossa)]. Novamente é Roger Chartier (2010) quem visualiza experiências práticas e vivenciais nas experimentações borgianas sobre a leitura, ao se “escutar os mortos com os olhos”. A tentativa realista de descoberta do livro, da biblioteca ou da enciclopédia que contivesse todas as dimensões do universo escrito, não exclui sua tonalidade de violência. O “patrimônio da humanidade” pode estar acessível a todos, em um futuro capaz de promover a simultaneidade de leitura para milhares, mas as formas das leituras promovidas pelo presente “não são mais aquelas em que os encontraram os leitores do passado” (CHARTIER, 2010, p. 11). Sempre o lapso, ou a rasura do passado, reivindicará presença na tradição labiríntica, caso contrário, a matriz da liberdade de leitura poderia estar ameaçada.

“Alguma lembrança limitada e diluída de Herbert Ashe, engenheiro de ferrovias do Sul, persiste no hotel de Adrogué, entre as efusivas madressilvas e no fundo ilusório dos espelhos” (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções (1944)*. p. 477). Não é inoportuno que a memória remeta ao “Sul”, que, mais que um lugar geográfico, é uma confiança identitária (coletiva e pessoal). O misterioso personagem Herbert Ashe, amigo de seu pai, remete às experiências autobiográficas do autor, isto é, ao cheiro de madressilvas, e à sua genealogia inglesa em terras argentinas. O que se comunica com o engenheiro também se insere na tradição literária nacional, como a “vida pastoril”, os “capangas”, e a “etimologia brasileira da palavra *gaucho*”. Ao mesmo tempo, o livro deixado ao narrador por Ashe, depois de sua morte, não seria a “história de minhas emoções”. Contudo, se não há espaço para sentimentalismos baratos, há vias para a crítica e citações (auto)bibliográficas, reivindicadas

²⁹ Os conceitos “representação do espaço”, “estruturação espacial” e “espaço como focalização” foram extraídos desse artigo.

pela memória do que se leu. “O livro estava redigido em inglês e o compunham 1001 páginas” (p. 478). Vemos assim, que isso caminha passo a passo, e não é excludente ao projeto do horror utópico-bárbaro e ir(racionalista) de *Orbis Tertius*.

Fazia dois anos que eu descobrira num tomo de certa enciclopédia pirática uma sumária descrição de um falso país; agora me proporcionava o acaso algo mais preciso e mais árduo. Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e seus naipes, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinal ou tom paródico (*Ibidem*, p. 478 e 479).

Aqui, a literatura está ao serviço do que a crítica literária e/ou a crítica historiográfica jamais conseguiram. Não foram poucos os historiadores e/ou críticos, numa época em que ainda se acreditava na elaboração de grandes quadros épicos, que escreveram suas “histórias universais”, ou “histórias universais da literatura” (retilíneas, iluministas, teleológicas e centralizadoras) — mas que logo se diluíam no alvorecer de um século sombrio, para citar a expressão de Hannah Arendt. O narrador em Borges tem em mãos o que nenhum urbanista totalitário (dos quatro cantos do mundo) jamais tivera, e como sonhou ter tido... O pacto com o leitor é sumariamente realista e verossímil, não permitindo dúvidas e descrenças. O narrador deixa bem claro que não se trata de um “tom paródico” — porém não se trata de um “propósito doutrinal”, não se sabe dos “obscuro[s] home[ns] de gênio” inventores de Tlön. “Muitos são os indivíduos que dominam essas disciplinas diversas, mas não os capazes de invenção e menos os capazes de subordinar a invenção a um rigoroso plano sistemático” (*Ibidem*, p. 479).

Não se duvida do poder da invenção estético-literária que leva o criacionismo (quem inventou a arte?) aos seus últimos limites. O narrador chegou lá (não se questiona). Porém, a massa de desafetos não vem dos autores da *Enciclopédia*, mas dos críticos inquietos infiltrados nos textos mais populares. “As revistas populares divulgaram, com perdoável excesso, a zoologia e a topografia de Tlön; penso que seus tigres transparentes e suas torres de sangue não merecem, talvez, a contínua atenção de *todos* os homens” (*Ibidem*, p. 479-480). O tigre, com a beleza de suas listras, é outro nome para o espelho borgiano, que o acompanha como mito, como forma, como metáfora, como fotografia, ou como rabiscos e desenhos em seu texto, desde sua infância. Tlön possui então dois hemisférios, intercalados com a presença da memória da leitura.

Esses objetos de segundo grau podem combinar-se com outros; o processo, mediante certas abreviaturas, é praticamente infinito. Há poemas famosos compostos de uma única enorme palavra. Essa palavra integra um objeto poético criado pelo autor. O fato de que ninguém acredite na realidade dos substantivos faz, paradoxalmente, com que seja interminável seu número. [...]. Não é exagero afirmar que a cultura clássica de Tlön compreende uma única disciplina: a psicologia. As outras estão subordinadas a ela. Disse que os homens desse planeta concebem o universo como uma série de processos mentais, **que não se desenvolvem no espaço, mas de modo sucessivo no tempo** (*Ibidem*, p. 480-481 grifos nossos).

A “metafísica”, segundo os metafísicos de Tlön — um “ramo da literatura fantástica” — não é no texto de Borges, a busca pela verdade, nem pela verossimilhança. O narrador deseja a ciência e a classificação (aristotélica?) como simulacros: “todo estado mental é irreduzível: o simples fato de nomeá-lo — *id est*, de classificá-lo — implica falseio” (*Ibidem*, p. 481). Maria Esther Maciel (2007) discute o conceito de “inclassificável” no insólito, tendo em vista a noção grega e barthesiana de “atopia”, como o que resiste a uma definição, a palavra que não quer a nomeação (MACIEL, 2007, p. 155-62). Dizemos que “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” joga também com possibilidades de *topoi*, ao menos no tempo da leitura. Correto prevalecer uma impossibilidade do tempo, mas tal “negação” não é senão permear as tendências historiográficas mais contemporâneas, ou tentar mais uma revisão da escrita da História? A vontade de potência do presente, como transformação, que re-escreve constantemente o passado e o futuro, já não é nenhuma novidade desde Nietzsche ³⁰. Pese

³⁰ “E sabem vocês o que é ‘o mundo’ para mim? Querem que eu o mostre para vocês no meu espelho? Este mundo: um monstro de força, sem começo nem fim; uma soma fixa de força, dura como ferro, que não aumenta nem diminui, que não é consumida mas se transforma, cuja totalidade é uma grandeza invariável, uma economia em que não há gastos ou perdas, mas também sem acréscimo ou ganhos; encerrado no ‘nada’ que é o seu limite, sem nada de flutuante, sem gasto, sem nada de infinitamente extenso, mas incrustado como uma forma definida num espaço definido e não num espaço que compreenderia o ‘vazio’; uma força em todo lugar presente, um mundo uno e múltiplo como um jogo de forças e ondas de força, acumulando-se num ponto e diminuindo num outro; um mar de forças em tempestade e em fluxo perpétuo, eternamente em vias de mudar, eternamente em vias de fluir, com gigantescos anos de retorno regular, um fluxo e refluxo de suas formas, indo das mais simples às mais complexas, das mais calmas, mais fixas, mais frias às mais ardentes, às mais violentas, às mais contraditórias, para logo retornar da multiplicidade à simplicidade, do jogo dos contrastes à necessidade de harmonia, afirmando novamente o seu ser nesta regularidade de ciclos e anos, vangloriando-se na sacralidade do que deve eternamente retornar, com um devir que não conhece qualquer saciedade, nem desgosto, nem cansaço — este é o meu universo dionisíaco que se cria e se destrói a si próprio eternamente, este mundo misterioso de voluptuosidades duplas; este é o meu para além do bem e do mal, sem finalidade, sem querer, a não ser que a felicidade de ter realizado o ciclo seja um fim, sem querer, a não ser que um anel tenha a boa-vontade de retornar eternamente sobre si mesmo — querem vocês um *nome* para este universo? Uma solução para todos os seus enigmas?, uma luz mesmo para vocês, os mais tenebrosos, os mais secretos, os mais fortes, os mais intrépidos de

uma comparação entre semelhanças e diferenças da filosofia de Borges e a do filósofo alemão, realça-se a abstratização do “eu” no “vazio” universalizante, não como seu total desaparecimento, mas como um lapidar das forças potencias que interferem no presente, e são mescladas ao tempo, mesmo que cíclico (como o tempo do mito), mesmo que esparso — e que retornam como lembranças e ruínas, algumas já “irrecuperáveis”.

Uma das escolas de Tlön chega a negar o tempo: argumenta que o presente é indefinido, que o futuro não tem realidade senão como esperança presente, que o passado não tem realidade senão como lembrança presente. Outra escola declara que transcorreu já *todo o tempo* e que nossa vida é apenas a lembrança ou reflexo crepuscular, e sem dúvida falseado e mutilado, de um processo irrecuperável (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficcões* (1944). p. 482).

Se o conceito de tempo é de difícil interpretação em Tlön, não ficam atrás os de “identidade” e “igualdade”. Novamente o tema do uno, do duplo e do múltiplo. “Já sabemos que em Tlön o sujeito do conhecimento é uno e eterno”, o que não determina a eterna reprodução e multiplicação... “Essa conjetura feliz afirma que há um único sujeito, que esse sujeito indivisível é cada um dos seres do universo e que estes são órgãos e máscaras da divindade. X é Y e é Z. Z descobre três moedas, porque se lembra de que X as perdeu” (*Ibidem*, p. 484 e 483).

O narrador borgiano repudia o solipsismo, ao mesmo tempo em que mantém a tradição da religião, “a possibilidade de conservar o culto aos deuses”. Qualquer apelo a alguma religião é uma busca de sentido para o estar no mundo. No “Pós-escrito de 1947”, as referências realistas estão mais latentes, e a data pós-guerra não está no texto por acaso. (Não se sabia, quando o texto fora publicado, que em 1947 a grande guerra já estaria terminada). O texto sobre Tlön, descoberto durante a grande guerra (1941), disserta sobre fundação de países, e projetos de sociabilidade e comunidade utópicos, em meio ao horror no tempo. Nada mais humanista em Borges — a religião e a potência crítico-construcionista são projetadas nos homens de boa fé. “‘A obra não pactuará com o impostor Jesus Cristo’. Buckley descrê em Deus, mas quer demonstrar ao Deus não existente que os homens mortais são capazes de conceber um mundo” (*Ibidem*, p. 487).

todos os espíritos? — Este mundo é o mundo da vontade de poder — e nada mais! E vocês mesmos, vocês são também esta vontade de poder — e nada mais!” (NIETZSCHE, 2005, p. 275).

2. 8 A utopia realista-contextual-pop na historiografia de Tlön

Não saberíamos ao certo determinar a carga de politicamente-correto, ou mesmo afirmar se existiria no conto de Borges — a agradabilidade aos ouvidos dos inquietos vem pelo recurso da narrativa (também já trilhado por muitos, destacamos Michel Foucault) à anomalia, ao erro, ao incorreto, que rondam a ordem. “Manuais, antologias, resumos, versões literais, reimpressões autorizadas e reimpressões piráticas da Obra Maior dos Homens abarrotam e continuam abarrotando a terra” (*Ibidem*, p. 489). O perigo totalitário é iminente na temporalidade da escrita-crítica, tanto na Europa universal quanto na realidade mais local. O impulso à “ordem” pode provir das aproximações de fidedignidade da ficção em relação ao “real” e à essência. Mas, “a realidade cedeu em mais de um ponto. O certo é que desejava ceder”. Os leitores futuros não se encantarão mais por qualquer “simetria com aparência de ordem” — como o “materialismo dialético, o anti-semitismo, o nazismo” (*Ibidem*).

Embora uma rede crítica, o universo borgiano de Tlön não versa sobre a perfeiteabilidade racional-iluminista-evolucionista-elitista do conhecimento literário-crítico. Plágio e cópia são estratégias construtivistas dos cultores de leituras no texto³¹. É tentador elencar algum dispositivo lugar-comum nos estudos literários (culturais!) atuais, tal como o ente tradicional-vencido-imaculado que lutaria contra a homogeneidade global da modernidade, em suas mais diversas instâncias, etc., tudo aquilo que abarrota teses e compêndios acadêmicos, e que não reiteraremos mais uma vez aqui. Porém, o narrador de Borges em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” evoca o complicado revés do “duplo”, seu “oposto”, ou simplesmente, o “segundo” mesmo do duplo. Algum espectro de desordem dá-se pela presença dos “segundos objetos”, chamados “*hrönir*”. “As coisas duplicam-se em Tlön; propendem simultaneamente a apagar-se e a perder os detalhes, quando as pessoas os esquecem” (*Ibidem*, p. 486). O narrador entrança a materialidade presentificadora dos objetos *hrönir* ao tempo da memória pessoal, que nem sempre se basta para a concretização do insólito. No circuito fantástico de Tlön, o espaço é continuamente aberto pela incorporação do estranhamento, e a procura pelos *hrönir* pode ser a procura pela liberdade. Fatos que tendem a alguma concretude no tempo, os *hrönir* não existem sem quem lhes dê vida, isto é, sem os

³¹ “Essa suposição desafia de forma radical a filosofia européia, que não problematiza as suas tradicionais distinções dualistas tais como linguagem/mundo, sujeito/objeto, enunciado/objeto, ser/consciência, conduzindo a impasses, até hoje não solucionados, com respeito a problemas de objetividade, referência, identidade e verdade” (OLINTO, 2010, p. 27).

leitores-caçadores que os retiram da *nadería* da página em branco, e os retornam à condição de letra-viva, para posteriormente derivarem outros.

Leitor é o produtor de jardins que miniaturizam e congregam o mundo. Robinson de uma ilha a descobrir mas “possuído” também por seu próprio carnaval que introduz o múltiplo e a diferença no sistema escrito de uma sociedade e de um texto. Autor romanesco portanto. **Ele se desterritorializa, oscilando em um não-lugar entre o que inventa e o que modifica.** Ora efetivamente, como o caçador na floresta, ele tem o escrito à vista, descobre um pista, ri, faz “golpes”, ou então, como jogador, deixa-se prender aí. Ora perde aí as seguranças fictícias da realidade: suas fugas o exilam das certezas que colocam o eu no tabuleiro social. *Quem lê com efeito? Sou eu ou o quê de mim? [...].* Longe de serem escritores, fundadores de um lugar próprio, herdeiros de servos de antigamente mas agora trabalhando no solo da linguagem, cavadores de poços e construtores de casas, os leitores são viajantes; circulam nas terras alheias, nômades caçando por conta própria através dos campos que não escreveram [...]. A escritura acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar e multiplica sua produção pelo expansionismo da reprodução. A leitura não tem garantias contra o desgaste do tempo (a gente se esquece e esquece), ela não conserva ou conserva mal a sua posse, e cada um dos lugares por onde passa é repetição do paraíso perdido. [...]. Seu lugar não é *aqui* ou *lá*, um ou outro, mas nem um nem outro, simultaneamente dentro e fora, perdendo tanto um como o outro misturando-os, associando textos adormecidos mas que ele desperta e habita, não sendo nunca seu proprietário. Assim, **escapa também à lei de cada texto em particular**, como à do meio social (DE CERTEAU, 1994, p. 269-270 grifos nossos).

De forma elegantemente ensaística, o historiador e teórico da história, Michel de Certeau (leitor declarado de Borges nesse texto) pontua, como gosta tanto, sobre a problemática dos “lugares”, mas agora não os lugares da história propriamente ditos (institucionalmente aceitáveis), e sim os da leitura, os de qualquer leitura. O lugar da leitura é a própria utopia em sua origem etimológica grega, o não-lugar ou lugar nenhum, que permeado pelo processo de criação estética, ganha conotações políticas. A liberdade de leitura requer trânsito e a não fixação, e não que seja um nada. A epígrafe de Jean-François Lyotard no texto de De Certeau realça o não esvaziamento da palavra: “Eliminar de uma vez por todas o sentido das palavras, eis o objetivo do Terror!” (*Ibidem*, p. 259). O ato de caçar “leituras” pressupõe uma peculiar ocupação do espaço literário, via tramóias usadas pela arqueologia e pela etnografia para “recuperar” o tempo perdido. O conto borgiano dialoga com o ensaio de De Certeau no patamar em que o narrador da ficção desinstitucionaliza as “leis” autoritárias sobre o texto — proposição presente no historiador francês.

O “esquecimento” e a “distração” não impedem a busca por alguma materialidade. Tornamos a enfatizar o alcance largamente popular do projeto estético borgiano. De Certeau já recusara a teoria da total massificação dos leitores-espectadores pelo sistema: “Às massas só restaria a liberdade de pastar a ração de simulacros que o sistema distribui a cada um/a. Eis

precisamente a ideia contra a qual me levanto: não se pode admitir tal representação de consumidores” (*Ibidem*, p. 260). Daniel Link (1992), que escutara trechos da obra de Borges em uma casa noturna de Buenos Aires, como ele mesmo afirma, percebe que “*la utopía borgiana prefigura la utopía pop. Borges, avant la lettre, como el mayor de los escritores (y teóricos) del pop*” (LINK, 1992, p. 191) [“a utopia borgiana prefigura a utopia *pop*. Borges, *avant la lettre*, como o maior dos escritores (e teóricos) do *pop*” (tradução nossa)]. Diríamos então que um Boges anti-adorniano seria possível ?

La utopía de “Tlön” es una utopía de las repeticiones incesantes, infinitas, pero jamás idénticas. [...] Podría pensar que el narrador toma partido por la producción artesanal en contra de la producción en serie. En rigor no es así: se presenta un tipo de producción (de sentido) cuyo único contexto posible es la industria cultural o la producción masmediática (Ibidem).

[A utopia de “Tlön” é uma utopia das repetições incessantes, infinitas, mas jamais idênticas. [...]. Poderia pensar que o narrador toma partido pela produção artesanal contra a produção em série. Em rigor não é assim: apresenta-se um tipo de produção (de sentido) cujo único contexto possível é a indústria cultural ou a produção midiática de massa (tradução nossa)].

Os primeiros arqueólogos-escavadores de *hrönir* foram justamente os presos do Estado, na promessa de obterem liberdade caso encontrassem o objeto fantástico, quer dizer, decifrassem o mistério da palavra e/ou da forma. O “*modus operandi*” desta operação está articulado à memória do narrador e “merece ser recordado”. Não há facilidade na busca pelo improvável, pelo documento que teima em querer manter-se sem forma; mas o documento (em nosso caso o não monumental) é a matriz para a leitura do passado, e para a construção de uma narrativa sobre o mesmo, para que se perpetue enquanto inscrição-instrumento para a memória do narrador, e de todos os que compartilharem a leitura das atas historiográficas dessa comunidade crítica. Annick Louis fala sobre a relação entre documento e relato narrativo, que nem sempre se coaduna com os interstícios do que comumente se define pela relação entre literatura e história, isto é, pelo o que se entende geralmente por alguma referencialidade sempre ligada a algo externo ao texto³².

³² “É pois uma outra história literária, bem diversa daquela dos manuais institucionais, que se delinea na obra crítica desses escritores modernos. Conscientemente ou não, o modo como eles olham o passado corresponde às propostas mais recentes da historiografia. Historiadores desenvolvidos, eles afirmam, sem hesitar, sua opção pela visada sincrônica contra a diacronia fixada uma vez por todas; **o descontínuo cria figuras, constelações, contra o contínuo que alinha**; a busca da generalidade no particular, no original, no único, no excepcional mesmo; a assunção de uma objetividade por uma subjetividade que não é da personalidade narcísica, que traria tudo à unicidade, mas a de uma

*Los relatos de Borges ponen en escena una vacilación entre ficción y documento (verídico o histórico) destinada a extenderse a lo largo del relato. Aunque se pueda encontrar **lectores capaces (deseosos) de decidir**, antes del final, si se trata de una ficción o de un documento, el texto les propone suficientes elementos para mantener en suspenso la cuestión, incluso, después de terminada la lectura* (LOUIS, 2007, p. 184 grifo nosso).

[Os relatos de Borges põem em cena uma vacilação entre ficção e documento (verídico ou histórico) destinada a estender-se durante o relato. Embora se possam encontrar leitores capazes (desejantes) em decidir, antes do final, se se trata de uma ficção ou de um documento, o texto propõe-lhes suficientes elementos para manter em suspenso a questão, inclusive, depois de terminada a leitura (tradução nossa)].

Mas os “*lectores deseosos de decidir*” estão distantes de qualquer neutralidade, são o que Annick Louis chama de “*descifradores*”. O ato de decifrar os arcanos do texto aproxima-os das atividades da rotina arqueológica, ao enfrentarem o fantástico da narrativa; não para anularem sem motivação política, o sentido da palavra, mas para “*presuponer que la realidad tiene la apariencia de un caos detrás del cual existe un orden oculto*” (*Ibidem*, p. 169). [“pressupor que a realidade tem a aparência de um caos detrás do qual existe uma ordem oculta” (tradução nossa)]. Como Louis mesmo destaca, uma característica importante da modernidade, e acrescentamos, de sua continuação, a pós-modernidade, é a obsessão por, digamos, antigos procedimentos formalistas da prática historiográfica, como “*descifrar, decodificar, revelar, descobrir*”. Ato crítico-político que continua até na pós-pós-modernidade que se esboça atualmente.

Entretanto, os cientistas-arqueólogos borgianos não poderiam ser os defensores da ordem universal racionalista que Foucault tanto combateu. Em “Verdade e poder”, o filósofo (2008) assinala que não mais existe o “grande escritor”, e que esse foi perdendo espaço para o “cientista absoluto”. O grande escritor é o gênio que abraça “sozinho a causa de todos, que se opõe ao soberano ou aos governantes injustos e faz ouvir seu grito até na imortalidade” (FOUCAULT, 2008, p. 11). A alternativa que Foucault propõe para o leitor-intelectual contemporâneo não seria um regresso ao “intelectual universal”. Em seu lugar, propõe um “intelectual específico”, que teria derivado do “cientista-perito”; entretanto, seu combate já não seria mais “em favor’ da verdade, mas em torno do estatuto da verdade e do papel econômico-político que ela desempenha”. Assim seria aponta Foucault, “que a questão da profissionalização do intelectual, da divisão entre trabalho manual e intelectual, pode

experiência individual que se desmente, como tal, na experiência impessoal da linguagem”. (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 58-59 grifos nossos).

novamente ser colocada”. Podemos comparar esse intelectual de Foucault ao nosso Borges historiador, que se preocupa também com a materialidade de sua escrita, com o manuseio de suas fontes fantásticas trazidas das entranhas da realidade utópica. Não ignora alguma fixação realista, mesmo que perene, em alguma comunicabilidade crítica e política.

Foucault insiste novamente na definição do que ele quer propor por “verdade”, e não a exime de um “conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados”. Assim, a “‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e a apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem”. Podemos interferir, dizendo que em uma comunidade crítica, vários setores e intelectuais digladiam-se pela busca da tal “verdade”. Mas o entendimento sobre o que seria essa verdade não a aproxima de alguma consumação relativista de sua forma expressivo-política, “entendendo-se, mais uma vez, que por verdade não [...] ‘o conjunto de coisas verdadeiras a descobrir ou a fazer aceitar’, mas o ‘conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder’” (*Ibidem*, p. 13-14). Entendemos também que se Carlo Ginzburg quer distinguir o verdadeiro do falso na literatura e na narrativa historiográfica (certo, ele tem plausíveis motivações políticas, em sua luta contra o fascismo); a motivação crítico-político-historiográfica no texto de Borges que estamos analisando, não seria nenhuma apologia a um cepticismo com ares determinantes.

As obras épico-literário-enciclopédicas, como discursos de ação política foram decisivas, durante a consumação da disciplina história literária, como partes estruturantes de vetores de poder, que no século XX, muitas vezes, primaram pela totalidade. Contudo, no conto de Borges elas não estão determinadas pela “exterioridade” das contingências realistas, muito menos das consideradas direitistas. Ocorre uma problematização frontal e peculiar no âmbito do que seria contexto ou con-texto, tão comuns em pesquisas acadêmicas que se localizam na interface entre a história, a literatura e a ficção; sejam trabalhos de críticos literários, ou de historiadores da literatura. A possibilidade de um “novo historiador” estaria em uma maior atenção às discussões já não tão incomuns entre teóricos da história que lidam com a questão da linguagem, como por exemplo, Dominick LaCapra.

O contexto já é, ele mesmo – tanto na observação de LaCapra sobre o trabalho crítico do historiador como na obra de crítica de Borges – uma somatória de textos, rede tecida de muitas textualidades. [...]. A tentativa é de ampliar o campo da historiografia, projetando-o para o espaço da crítica literária, dissolvendo eventuais barreiras que separem lugares de produção de conhecimento (PINTO, 1998, p. 216-217).

Como bem mostrou o historiador e crítico literário Júlio Pimentel Pinto, na citação acima, o texto de Borges pode sim com-pactuar com uma abertura na comunidade crítica dos historiadores. Daniel Balderston por exemplo, em *Out of context*, coloca a “realidade” numa projeção exterior, e ao mesmo tempo interior ao “texto”. A literatura também se torna prova de realidade, que provaria que um fato teria acontecido nessa ou naquela data, nesse ou naquele lugar, que não somente na mentira, invenção e falsificação autoral³³. Balderston usa até livros em tcheco, idioma que menciona não dominar, para verificar a “realidade” na ficção borgiana. Isso provaria que a ficção borgiana não estaria fora de contexto, não seria tão irreal assim, poderia estar comprometida com seu tempo e com seu mundo, em toda sua carga realista e dolorosa. Mas, como saber o exato tempo da escrita? Seria em uma crítica genética do momento presente em que a tinta da caneta fora inserida na cronologia reconciliadora da verdade com a forma, como sugere a teoria da história de Ginzburg? Adiantamos uma resposta indefinida entre o sim e o não. E, mais uma vez, Kafka seria um precursor velado, para lembrar outro importante estudo de Balderston (1985) da vontade crítico-autoral de Borges, ou vice-versa.

Hayden White, citado em *Out of context*, é também atencioso à problemática texto/contexto. Fortemente marcado pelas convicções do estruturalismo (Northrop Frye, Jakobson, Piaget, dentre outros), White, diferentemente do que determinou o senso comum, jamais diluiu a história na ficção. Mais conhecido e lido no Brasil que Dominick LaCapra, White é referência obrigatória para historiadores que estudam literatura. Sua grande lição vem salientar a importância do aspecto da linguagem, do texto e da narrativa, na formulação do discurso histórico. Caso não haja narrativa, não pode haver discurso histórico. Entretanto, isso não garante uma liberdade ficcional ao discurso historiográfico, amarrado a fortes proposições (conceitos) tropológicos. Os “tropos de linguagem” (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia)

³³ “Unlike Robbe-Grillet and *Kafka*, who blur or erase the context that some critics have reconstructed, reality is present in all of its painful detail in Borges; **not the author but the critics have erased the historical and political references**. (...). In all of these assessments, history is fragmented, providing by Borges with loose elements on which to found his fictions, and by implication history is subordinated to literature. What I have been suggesting here is in fact quite the opposite: that history often becomes in Borges that ‘more complex reality’ the existence of which is implied – and required – by the literary text”(BALDERSTON, 1993, p. 137 grifos nossos). [“Diferente de Robbe-Grillet e Kafka, que borram ou apagam o contexto que alguns críticos têm reconstruído, realidade está presente em todos os seus detalhes dolorosos em Borges; não o autor mas os críticos têm apagado as referências históricas e políticas (...). Em todas essas avaliações, a história está fragmentada, proporcionada por Borges com elementos soltos, nos quais encontram-se suas ficções, e por implicação a história está subordinada à literatura. O que eu venho sugerindo aqui é de fato quase o oposto: que a história geralmente torna-se em Borges a ‘realidade mais complexa’, a existência que está implícita – e exigida – pelo texto literário” (tradução nossa)].

são usados para “dramatizar” o fato, mas a diferença entre fato e ficção não é destituída. O fato histórico permanece fortemente con-textualizado, objetivado. “White formula a necessidade de se perceber texto e contextos históricos mesclados pelo trabalho de representar que, por sua vez, vive imerso na leitura e na escritura” (PINTO, 1998, p. 220). Podemos afirmar que para White, essa representação, apesar de não ser “fiel aos fatos”, está formatada, controlada e compactada pela própria dialética das estruturas narrativistas. “Trópico é a sombra da qual todo discurso realista tenta fugir. Entretanto, esta fuga é inútil, pois trópico é o processo pelo qual todo discurso *constitui* os objetos que ele apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente” (WHITE, 2001, p. 14). Essa leitura é semelhante a que Dominick LaCapra faz de Hayden White³⁴.

Contrariando Carlo Ginzburg (que estudamos no primeiro capítulo dessa dissertação) e Hayden White, LaCapra insere-se na tradição da teoria da linguagem inaugurada na modernidade por Nietzsche, e exacerbada por Borges, Roland Barthes, Jacques Derrida, Foucault, etc. LaCapra é seguramente aquele que mais se aproxima às criações teóricas, que de alguma forma poderiam mesclar-se, sem descaracterizar tanto, à práxis crítica borgiana, já inserida na trama literária. “*One of the more challenging aspects of recent inquires into textuality has been the investigation of why textual process cannot be confined within the bindings of the book*” (LACAPRA, 1983, p. 16). [“Um dos aspectos mais desafiantes dos questionamentos recentes em textualidade tem sido a investigação de porque o processo textual não pode estar confinado entre as encadernações do livro” (tradução nossa)]. Suas explicações são ricas para vislumbrarmos o utópico “novo historiador” ou crítico-historiador (aquele que se preocupa com texto e contexto). E reiteramos essa utopia. Assim, Borges seria “objeto” literário e ao mesmo tempo, teórico-crítico de sua escrita. “As utopias não foram,

³⁴ (LACAPRA. A poetics of historiography: Hayden White’s *Tropics of Discourse*. In: *Rethinking intellectual history: texts, contexts, language*) LaCapra elogia e concorda com várias assertivas do trabalho de White, mas não deixa de incomodar-se com a tentativa de White de resolver estruturalmente a questão retórica da polissemânticidade da palavra em sua unicidade, isto é, na relação entre as palavras e as coisas, cara aos desígnios epistemológicos objetivistas das ciências humanas. White não estaria atento aos “pontos-zero”, aos vazios e lapsos da historiografia. “*For White, as for Vico, there are four Master Tropes (which function theoretically as masters of troping): metaphor, metonymy, synecdoche, and irony. These tropes are presented as the origin or fundamental ground that structures discourse and gives rise to other discursive levels (emplotment, argument, and ideology). Modal patterns further coordinate the relationships among the primary tropes and the other typological levels of discourse. White’s own thought is here close to a genetic structuralism*” (p. 77). [“Para White, como para Vico, há quatro tropos mestres (que funcionam teoricamente como *masters of troping*): metáfora, metonímia, sinédoque, e ironia. Esses tropos estão apresentados como a origem, ou a base fundamental, que estrutura o discursivo, e que dá desenvolvimento a outros níveis discursivos (*emplotment*, argumento e ideologia). Padrões modais ainda coordenam relações entre os tropos primários e outros níveis tipológicos do discurso. O próprio pensamento de White está aqui próximo ao estruturalismo genético” (tradução nossa)].

durante a modernidade, um mero escape em direção ao futuro, mas se constituíram em instrumentos poderosos de crítica ao presente, capazes de estimular a resistência a governantes ferozes” (BIGNOTTO, 1993, p. 69, p. 61-73).

Uma história, enfim, entendida no diálogo, na oscilação proporcionada pelas múltiplas abordagens, na variabilidade trazida por seu caráter múltiplo, na mobilidade definida pelas várias influências que um texto recebe. É esse tipo de história apresentado por LaCapra ou White que, pode-se dizer, pratica Borges, quando olhamos exclusivamente para sua produção textual: uma história definida pelas leituras e pelo trabalho contínuo de construção, de repetição e de crítica, uma história que continuamente se divisa com o exercício de produção literária. [...]. Aproximação do ofício do historiador a um contínuo exercício da crítica, uma crítica que se afirma no contexto de um conhecimento só existente enquanto pensado na temporalidade em que é produzido, nas motivações ideológicas e estilísticas que o geram: conhecimento, portanto, fluido e ambíguo, tramado como teia historiográfica, como texto, e, sobretudo, datado, marcado pela temporalidade de que é resultado. Texto, então, que, derivado de uma experiência histórica determina um homem, uma situação de onde fala, uma perspectiva. Percepção aguda do tempo, da especificidade; percepção do conhecimento histórico como variante e perspectiva, algo em constante estado de reelaboração: como texto que é, fundado no movimento de reescritura, alimentado pelas leituras (PINTO, 1998, p. 218 e 221).

Por fim Pimentel Pinto (1998) que, entre as proposições de Hayden White e LaCapra de um lado, e as de Daniel Balderston de outro, defende uma “poética da memória” em Borges, entre texto e contexto, na qual os dois grupos estariam unidos. “Memória pelos textos, pela constituição poética. Uma poética, enfim, da memória que, ao mesmo tempo e não contraditoriamente — inclui Borges no terreno da história e o distancia dela” (PINTO, 1998, p 291). Nesta intrépida matemática utópica, a trama pende para o deslocamento proporcionado pela con-figuração poética ³⁵; podemos delimitá-lo em um ou outro setor-campo-contexto, mas logo ele escapará pela tangente. História ou ficção? Quem estaria com a “verdade”? Compreendemos que depende mais do lado e da intensidade do movimento, ou se preferirmos, podemos parar a movimentação da dita “máquina céptica”, e ganhar a queda de braço na “relação de força” de Carlo Ginzburg (2008). Então, o que mais vale para nós seria a

³⁵ “*Todo lo que dice Derrida de una manera un poco esotérica sobre el contexto, sobre el margen, sobre los límites, sobre la firma y la atribución, es lo mismo que dice Borges de una manera más sencilla y más clara. Los dos han leído la teoría de los tipos de Bertrand Russell, los dos conocen el teorema de Gödel y los dos saben de dónde proviene la teoría de la ficción. La diferencia es que Borges es mucho más eficaz y más elegante*” (PIGLIA, 1997, p. 27). [“Tudo o que disse Derrida de uma maneira um pouco esotérica sobre o contexto, sobre a margem, sobre os limites, sobre a assinatura e a atribuição, é o mesmo que disse Borges de uma maneira mais sensível e mais clara. Os dois leram a teoria dos tipos de Bertrand Russell, os dois conhecem o teorema de Gödel e os dois sabem de onde provem a teoria da ficção. A diferença é que Borges é muito mais eficaz e mais elegante” (tradução nossa)].

mescla crítico-política-epistemológica, e nem tanto seu desfecho, e Kafka, mais uma vez, seria precursor de todos nós, leitores-críticos de Borges:

Mas Kafka, se abandona a felicidade terrena de uma vida normal, abandona também a firmeza de uma vida justa, coloca-se fora da lei, priva-se do solo e da base sólida de que necessita para ser e, numa certa medida, priva-se da lei. É o eterno dilema de Abraão. [Do Cristianismo?] O que é exigido a Abraão não é somente que sacrifique seu filho mas o próprio Deus: o filho é o futuro de Deus na terra, porquanto é o tempo que, na verdade, é a Terra Prometida, a verdadeira, a única morada do povo eleito e de Deus em seu povo. Ora, Abraão, ao sacrificar seu filho único, deve sacrificar o tempo, e o tempo sacrificado não lhe será dado, por certo, na eternidade do além: no além nada mais existe senão o futuro, o futuro de Deus no tempo. O além é Isaac. [...]. Para Kafka, tudo é mais confuso, porque ele procura confundir a exigência da obra e a exigência que poderia trazer o nome de sua salvação. [...]. Escrever converte-se, então, no seio do desamparo e da fraqueza de que esse movimento é inseparável, numa possibilidade de plenitude, num caminho sem objetivo capaz de corresponder, talvez, a esse objetivo sem caminho que é o único que se cumpre atingir. [...]. O próprio Brod, tão cioso de fazer de Kafka um homem sem anomalias, reconhece que ele está, por vezes, como que ausente e como que morto (BLANCHOT, 1987, p. 55-56)

Assim, a ficção em Borges não prima pela vã “mentira”, como o que estaria categoricamente oposto à “verdade”. Não interessa a consumação da “verdade” totalizante nas linhas do conto que estamos analisando, mas isso não quer dizer que ela não possa ser buscada, catalogada, registrada; que não possamos discorrer sobre o processo de separação do que seja “falso”, simulacro e simulação, e do que venha a ser “verdadeiro” (tanto para o narrador-crítico quanto para as personagens), uma vez que a posse da “verdade” em nosso caso significa a posse do poder da criação institucional, já que estamos atrelados à teorização de Foucault que enunciamos acima. O narrador lança mão das famigeradas falsificações borgianas, das máscaras autorais, porque, talvez, como enfatiza Annick Louis com outras palavras, a “realidade” exterior-interior ao texto venha a ser cruel demais, para que possa ser desconjuntada de toda sua radicalidade realista, no momento em que seria mimetizada na escritura. O “mais falso” não está na ficção, mas na violência que aflige os homens de carne e osso. Se há uma atenção demasiada à relação entre realidade e ficção aqui, isso não está separado da tessitura da trama. Se nos regimes totalitários ocorre uma acentuada politização e estatização da estética, a política em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” não pode ser meio para a desmotivação do cidadão-crítico; pelo contrário, é ética, e fonte e pulsão para a “verdade” anárquica da liberdade de leitura.

Paradójicamente, afirma Borges, quien sostiene la existencia de un complot secreto destinado a dominar el mundo, argumento que en parte sirve para que el propio grupo intente extender

su dominación, es inverosímil. La realidad de Adolf Hitler es inverosímil [...]. Si para Borges, lo inverosímil pertenece al orden de la realidad es porque — y aquí reencontramos el orden de las cosas — lo verosímil es del orden de la ficción [...]. De este modo, se postula una frontera tajante entre realidad y ficción: lo inverosímil se proyecta hacia el ámbito de lo real cuando éste es invadido por lo ficcional-inverosímil (LOUIS, 2007, p. 174).

[Paradoxalmente, afirma Borges, quem sustenta a existência de um complot secreto destinado a dominar o mundo, argumento que em parte serve para que o próprio grupo intente estender sua dominação, é inverossímil. A realidade de Adolf Hitler é inverossímil [...]. Se para Borges, o inverossímil pertence à ordem da realidade é porque — e aqui reencontramos a ordem das coisas — o verossímil é da ordem da ficção [...]. Deste modo, postula-se uma fronteira taxativa entre realidade e ficção: o inverossímil projeta-se até o âmbito do real quando este é invadido pelo ficcional-inverossímil (tradução nossa)].

Borges e sua obra não se resumem a uma mera comparação com o vazio político-literário. Correto explicar que sua literatura não estava de todo desprovida de política, ou que sua política poética (mais que literária) seria uma opção de não interessar-se por política. Contudo, uma crítica literária e filosófica em Borges, não deixa de passar marcadamente pelo terreno do diálogo e da política, com uma carga de personalidade muito característica. O narrador em Borges fala a seus leitores, quando se olha no espelho da forma em que eles mesmos se vêem. *“Esta subjetividad no es arbitrariedad egoísta, ni sólo la condición necesaria de toda comprensión interpretativa, sino una forma de diálogo que sustituye al juicio crítico y en le que la interpretación es interpretación del propio quehacer”* (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1992, p. 281). [“Esta subjetividade não é arbitrariedade egoísta, nem somente a condição necessária de toda compreensão interpretativa, mas uma forma de diálogo que substitui o juízo crítico e na qual a interpretação é interpretação do próprio fazer” (tradução nossa)].

Mas não diríamos que substitui o juízo crítico simplesmente, melhor seria dizer que ocorre uma complementação entre a atividade crítico-reflexiva e a *persona*, que então substituiria, isso sim, um juízo crítico mais tradicional, mais próximo a uma hermenêutica objetivista-neutra da obra literária. O poético em Borges não se confinaria somente nas tramas da forma (o que não seria nenhum desmerecimento). *“No el arte de leer tiene Borges en mientes, sino una invitación al pensamiento crítico radical”*. O leitor em Borges não almejava apenas o tal livro total, *“el libro pilar”* de Stéphane Mallarmé *“...un Libro, explicación del hombre...”, que tratará de todas las cosas existentes, impersonal”* (Ibidem, p. 287). Em Borges haveria possibilidades também para o humano singular, mesmo que inconclusas e ambivalentes. Uma comparação entre os projetos estéticos de Borges e Mallarmé requer uma clara distinção entre ambos. Gutiérrez Girardot (1992) destaca que as

atividades dos leitores-críticos no conto “Pierre Menard” (como pensar, analisar, inventar) não são anômalas, são próprias. A aventura literária em Borges não seria um chiste alucinado, e Borges não enaltece a concepção da literatura como a consumação de um Livro total e absoluto, com fortes conotações hegelianas. “*El libro de Mallarmé es este cementerio en el sentido de que en él descansan todos los ‘impersonalizados’*” (Ibidem, p. 288-289). Não sabemos o quão estreita, ou não, seja esta afirmação, e não nos interessa aprofundar aqui na obra de Mallarmé, principalmente no que ela tem de viva experimentação, mas como nossos propósitos caminham por alguma sociologia das práticas³⁶, não poderíamos deixar de expor, reescrevendo Borges, o desejo de exumação de corpos da letra, para trazê-los também para a ordem da visão da leitura política.

Retornando a Tlön, as quinquilharias que sobraram do passado não são transmitidas exatamente como foram, uma vez que são ao mesmo tempo “produzidas” pelo presente. Também não se consegue restituir o “todo”, há inscrições que não são cabíveis de leitura, de “decifração”, como as do “torso de um rei”. O mito da fundação de uma personalidade no texto não é o regresso à leitura testemunhal-essencialista, que ditaria a “verdade” sobre o fato, e a via correta em que este seria consumado. O popular, ou “as pesquisas em massa” em Borges, impedem a unilateralidade do duplo, e prima-se pela “contradição”, e também pelo “improvisado”. O passado que se pratica (e seus mitos) não são menos nebulosos que os projetos utópicos de futuro.

Em três, foi quase total o fracasso; no quarto (cujo diretor morreu casualmente durante as primeiras escavações), os discípulos exumaram — ou produziram — uma máscara de ouro, uma espada arcaica, duas ou três ânforas de barro e o límpido e mutilado torso de um rei com uma inscrição no peito que ainda não se conseguiu decifrar. Descobriu-se, assim, a improcedência de testemunhas que conhecessem a natureza experimental da busca... As pesquisas em massa produzem objetos contraditórios; agora se preferem os trabalhos individuais e quase improvisados. A metódica elaboração de *hrönir* (diz o Décimo Primeiro Tomo) prestou serviços prodigiosos aos arqueólogos. Permitiu examinar e até modificar o passado, que agora não é menos plástico e menos dócil que o futuro (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções (1944)*. p. 485).

A duplicação das coisas em Tlön está diretamente relacionada à experiência individual e coletiva da lembrança e do esquecimento. Os decifradores de *hrönir* podem não interpretá-los, mas terão plena ciência sobre a manipulação do discurso da “verdade”, que afeta a leitura

³⁶ “*El entrecruzamiento entre la historia del libro (y la imprenta) y la sociología de los textos tal como la definió D. F. McKenzie, procura la posibilidad de superar la división duradera y mutiladora entre hermenéutica y bibliografía*” (CHARTIER, 2006, p. 1).

de qualquer sujeito. A derivação de *hrönir* resulta desde cópias “uniformes”, até “aberrações do inicial”. “Os *hrönir* de segundo e terceiro grau — os *hrönir* derivados de outro *hrön*, os *hrönir* derivados do *hrön* de um *hrön* — exageram as aberrações do inicial; os de quinto são quase uniformes; os de nono confundem-se com os de segundo; nos de décimo primeiro, há uma pureza de linhas que os originais não têm” (*Ibidem*). Essa “pureza de linhas” não pode durar muito tempo, e logo se percebe a decadência e a anomalia. Esse insólito processo de purificação não se transforma em uma apologia ao pessimismo. Essas são as propriedades da “máscara de ouro” que ocultam e revelam a identidade do falso. “O processo é periódico: o *hrön* de décimo segundo grau já começa a decair. Mais estranho e mais puro que todo *hrön* é, às vezes, o *ur*: a coisa produzida pela sugestão, o objeto eduzido pela esperança. A grande máscara de ouro que mencionei é um ilustre exemplo” (*Ibidem*, p. 485-486). Os humanos e as coisas em Tlön estão acima de qualquer homogeneização totalitária, e não há um decreto para que se esqueça o mito da reprodutibilidade da vida (que sempre lida com o que falta), e a utopia da liberdade crítica. “É clássico o exemplo de um umbral que perdurou enquanto o visitava um mendigo e que se perdeu de vista com sua morte. Às vezes, alguns pássaros, um cavalo, salvaram as ruínas de um anfiteatro” (*Ibidem*, p. 486).

Por falarmos em memória, história, utopia e mito, partiremos agora de algumas observações feitas pelo historiador francês Pierre Nora (1993) em *Lugares da memória*. Mas sentimos muito que o texto escrito na primeira metade dos anos 1980, já não responde à intensa proliferação ocorrida nos anos 1990 e 2000, de textos teóricos sobre a relação história e literatura. Nora demonstra-se asfixiado pelo que se tornara a produção historiográfica nacional, e procura “lugares” onde pudesse respirar. Diagnostica o fim da história-memória, na qual já não seria mais possível resgatar a memória pelo discurso historiográfico. A história escrita a partir dos tempos modernos, cada vez mais tecnicista, propalaria a morte da “memória viva”, da memória que é vida, encontrada no mito de um tempo primordial, primitivo, tradicional, já extinto. Sabemos que memória não é história, mas o pessimismo, justificável, de Nora, afasta contundentemente as duas instâncias (que contêm certa familiaridade), tornando-as praticamente antagônicas. Os monumentos, museus e medalhas que os historiadores conservariam da deteriorização do tempo, destruiriam os “lugares da memória”. Nora percebe a “história total” como a morte da palavra, oposta à memória, tida como resquício de vida. “Memória, promovida ao centro da história: é o luto da literatura”. No trecho abaixo, Nora parece estar dialogando com a religiosidade indiciária de Carlo Ginzburg:

À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse tomar prova em não se sabe que tribunal da história. O sagrado investiu-se no vestígio, que é sua negação (NORA, 1993, p. 15).

Afirmamos que podemos comparar algumas colocações de nosso objeto literário à louvável afobação de Pierre Nora. Em “Tlön” tenta-se “ressuscitar” justamente os lugares da memória no interior da própria escrita da história inserida no texto literário. Ao invés de uma oposição rígida entre história e memória, preferimos trabalhar com uma demarcação entre História (com H maiúsculo) e história (com h minúsculo), acompanhadas respectivamente pela grande e pequena política — esta mais atenta às coisas da intimidade e do afeto que aquela. A grande História (arquitetada nos sublunares da literatura) seria aquela unilateral, pilar de Estados e de nações, herdeira do racionalismo cartesiano e do iluminismo. A pequena história seria aquela que sempre caminhou nas fissuras e fronteiras daquela e, justamente por isso, está mais propensa ao exílio, isto é, ao diálogo com outras esferas do conhecimento, em nosso caso, com a utopia, a literatura, a crítica e a política. Parodiando Nora, diríamos que a memória (estilhaçada, incompleta), promovida à fronteira da grande História, seria a ressurreição da crítica e da história-memória. O universo ideal da imaginação, da utopia, afasta-se da narrativa da História, aproxima-se da história, e torna-se visualizado pela literatura, entendida com manifestação da presença material da crítica. O mito utópico do resgate da tradição é constantemente destruído, renovado e recriado, ele depende dos alicerces fraturados do (im)possível, encontrados nos vazios da memória viva, e na perenidade do tempo.

2. 9 Escavadores e decifradores: historiadores-leitores que experimentam o *pop*

O duplo do leitor em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” é o historiador, o escavador, o “decifrador”, que compartilha suas experimentações de leitura em uma comunidade crítica — esboça pactos entre os escritores-leitores de todo o universo, mas também com seus pares próximos. Mas pode ser que esteja em um instante ou recorte de invenção em que não queira,

ou não consiga compartilhar nada, ou porque temeria perder a singularidade de sua liberdade crítica (entendida como sensibilidade anárquica não fixável) ³⁷, ou porque, simplesmente, o “outro”, indiferente ao viés politicamente correto, recusaria a estender suas mãos, ou estaria inapto ao diálogo — nem sempre o “outro” se dispõe a inserir-se nas classificações antropológicas e didáticas inventadas pelo “cientista”, pleno de boas intenções. O universo inventivo-crítico é plural na comunidade crítica, e escrever a história da crítica e de suas práticas nessa literatura, é atentar para a teoria da literatura na contemporaneidade, em sua vasta pluralidade.

“Once upon a time it might have been possible to think of criticism as a simple activity practices with different emphasis. The acrimony of recent debates suggests the contrary: the field of criticism is contentiously constituted by apparently incompatible activities” (CULLER *apud* LACAPRA, 1985, p. 96). [“Era uma vez que poderia ter sido possível pensar a crítica como uma prática de simples atividade. A aspereza dos debates recentes sugere o contrário: o campo da crítica é contenciosamente constituído por atividades aparentemente incompatíveis” (tradução nossa)]. Dominick LaCapra está ciente de que a crítica contemporânea já não significa, há muito tempo, crítica literária propriamente dita. *“The discourses of criticism extend beneath and beyond the literary to intersect with philosophy, linguistics, the ‘human sciences’, social criticism, and much else besides”* (LACAPRA. *Writing the History of Criticism Now?* In: *History & Criticism*, p. 96). [“O discurso da crítica estende-se abaixo e além do literário para interagir com filosofia, lingüística, as ‘ciências humanas’, crítica social, e muito mais além disso” (tradução nossa)]. Termo da moda (já antigo) para caracterizar a crítica que se faz atualmente, seria assim o dialogismo:

*Indeed, as I have already intimated, Derrida shakes or “solicits” the metaphysical foundations of historiography itself by elaborating a notion of temporality that is the story of neither continuity nor discontinuity and that disrupts the classical opposition between the particular or unique and the universal or intemporal. His account is one wherein repetition and change, iteration and alteration, occur together over (or as) time. [...]. The result of this effort might be a transformed notion of “intertextuality” that would both test the limits of the textual metaphor and have more evident political effects. One such effect would be an attempt to relate the problems of undecidability and aporia to the issue of discursive carnivalization as a mode in which irreconcilable but impure differences are played out and discursive “black holes” are somehow negotiated. [...]. Indeed, as Bakhtin indicates, the carnivalesque may itself assume the role of a “realistic” utopia that characterizes not society as a whole, **immobilized in a perfect moment**, but rather a way of life and thought that alternates, more or less rhythmically and controversially, with workday practices and procedures (Ibidem, p. 106-108 grifo nosso).*

³⁷ Isto não quer dizer que sempre queiram agir sozinhos. Há pontes de comunicação (específicas) entre os partidários da comunidade anárquica (conservadora?).

[Na verdade, como eu já anunciei, Derrida abala ou “solicita” a fundação metafísica da historiografia por ela mesma, elaborando a noção de temporalidade que é a história nem da continuidade, nem da descontinuidade e que perturba a oposição clássica entre o particular ou único e o universal ou intemporal. Seu relato é onde repetição e mudança, interação e alteração, ocorrem juntos sobre (ou com) o tempo. [...]. O resultado deste esforço pode ser uma noção transformada de “intertextualidade” que tanto testa os limites da metáfora textual e tem efeitos políticos mais evidentes. Um desses efeitos seria uma tentativa de relacionar os problemas de indecidibilidade e aporia para a questão da carnavalização discursiva como um modo nos quais diferenças irreconciliáveis, mas impuras, são jogadas fora, e “buracos negros” discursivos” são de alguma forma negociados. [...]. De fato, com Bakhtin indica, o carnavalesco pode ele mesmo assumir o papel de utopia “realística” que caracteriza não a sociedade com o um todo, imobilizada em um momento perfeito, mas sim um modo de vida e pensamento que se alterna, mais ou menos controversa e ritmicamente, com práticas de jornada de trabalho e procedimentos (tradução nossa)].

Dominick LaCapra analisa a citadíssima teoria da carnavalização labiríntica bakhtiniana, e o conceito de dialogismo, para tentar ir um pouco além do lugar-comum que eles se encontram nos estudos literários atuais. Se na política e na negociação crítica não reina um consenso utópico-místico “imobilizado em um momento perfeito” (?) — que implicações práticas para a teoria do texto que reproduz outros textos, infinitamente, em um caleidoscópio antinaturalista como o de Borges? As incitações realistas no texto viabilizam considerações sobre o ritmo alternativo, ou não, imposto sobre a imaginação criativa. O panorama seria de controvérsias que disparam para todos os lados simultaneamente, e não haveria o alcance de nenhuma plenitude. São as práticas vitais do dia-a-dia, alicerçadas por filosofias do tempo, como a de Jacques Derrida (antimetáfísicas), que movimentam os procedimentos da ficção. Estão ainda em jogo modos práticos de vida e pensamento, mais do que ideais e sentimentos unilateralistas³⁸.

Não aparece um corpo borgiano místico-transcendental, pré-determinando toda a escrita, saneando o texto de todo conflito, ou totalizando-o em um aparato livresco ou textual — em Borges, a ordem fechada de um livro ou de uma coleção (mesmo que contemple em sua interioridade todo o universo) não pode estar anterior ao processo de criação, de recepção e suas práticas. Ao continuar a discorrer sobre as institucionalizações da literatura, e de suas

³⁸ DEORSOLA, Livia. O universo particular de Mario Bellatin. Entrevista a Mario Bellatin. “Alguns amigos criaram o termo ‘mariontopía’, que consiste em considerar que muitos dos acontecimentos ao meu redor se comportam de uma maneira particular. Não tenho certeza de que isso seja exatamente assim, mas talvez eu possa funcionar como um eixo em torno do qual as coisas sejam vistas pelos outros a partir de ângulos diferentes dos tradicionais. Transformar essas experiências em escrituras? Ufff, seria um trabalho interminável e, além disso, sem sentido. Para que escrever algo já regido pela lei de sua própria ‘mariontopía’?”. In: <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraEntrevista/11321/12/Flores.aspx>. Acesso em 06/01/2012.

fortes correntes disciplinares, a utopia crítica futura terá que lidar com a “agitação” de uma “rede de inclusões e exclusões”, do que escrever ou não, do que ler ou não, ditada pelos desígnios dos formuladores de cânones e enciclopédias, e também por seus seguidores. Quais os poderes dos escritores e as decisões que eles têm sobre seus críticos, como seus guias, e vice-versa? Na comunidade crítica de Tlön não reina a paz da homogeneização do entendimento, sendo que leitores-críticos, assim como os autores, proclamam a propriedade sobre o ficcional. “A crítica costuma inventar autores: escolhe duas obras dissímiles — o *Tao Te King* e as *Mil e Uma Noites*, digamos —, atribui-as a um mesmo escritor e logo determina com propriedade a psicologia desse interessante *homme de lettres...*” (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções (1944)*. p. 484).

Mesmo que haja um só escritor universal, e que todos os outros sejam derivações do uno, a complexa rede textual de Tlön vai em direção contrária ao afunilamento. “Um livro que não encerre seu contralivro é considerado incompleto” (*Ibidem*). Os conceitos de igualdade, soberania nacional e seus efeitos éticos, tais como formulados por Grínor Rojo, Alicia Salomone e Claudia Zapata, são importantes para descartarmos a grande falta que implica a extinção da diferença nas relações entre os iguais na modernidade. Em Borges, o referencial, claro, não é tanto a “nação” liberal (segundo a entendem e a rejeitam os críticos pós-coloniais), mas um paradoxo entre o local e o universal. “*A la autonomía, convertida en prepotencia solipsista, la democracia le pone la barrera que mejor le calza; a la universalidad, cuando ella quiere involucrarnos a todos en el mismo traje opaco, le recuerda el derecho y las prerrogativas de la diferencia*” (ROJO; SALAMONE; ZAPATA, 2003, p. 41).

Se o universo textual é palco para disputas de poderes, a autonomia autoral estará sempre em cheque³⁹. Não há como negar que as portas estejam sempre escancaradas, e convidem ao anonimato — a presença da “noite do Islã” e do livro de 1001 páginas dispensa comentários sobre a quase completa exclusão dos nomes, e dos lugares, em que se assinam a propriedade sobre a escritura. Entretanto, o problema fundamental dos inventores de Tlön não está de maneira alguma eliminado. “[...] quem são os inventores de Tlön? O plural é inevitável, porque a hipótese de um único inventor — de um infinito Leibniz trabalhando na treva e na modéstia — fora descartada unanimemente” (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções (1944)*. p. 479). São essas provocadoras “função autor” (não descartadas),

³⁹ “A fantasia não pode ser a simples faculdade de se subtrair ao existente ao pôr o não existente como se existisse. [...]. A fantasia é também essencialmente a utilização ilimitada das possibilidades de solução que se cristalizam no seio de uma obra de arte” (ADORNO, 2012, p. 263-264).

para lembrar o conceito caro a Michel Foucault, que fazem com que o texto retorne como *performance* para a esfera pública e política

Um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura (KLINGER, 2008, p. 16).

2. 10 Borges, Jitrik, e os vários Borges mítico-políticos

A essa altura, nada disso é novidade, mas não convêm esquecer que os membros do “lar de expressão” nem sempre almejam, ou conseguem, a harmonia benfazeja e reconciliada na comunidade crítica. As vozes dissonantes no texto ganham seus mais diversos adeptos na chamada exterioridade “realista”, conhecida também como recepção crítica. Os dizeres que o autor “empírico” intercala ao texto, às vezes ambíguos, irresolutos e latentes, permitem que os leitores, também adeptos ao “empirismo”, extraíam e defendam a autoficção que lhes convenha. Diana Klinger é precisa quando diz que não mais interessa a relação do texto com a vida do autor (e acrescentaríamos com a vida do leitor), e sim o texto como “forma de criação de um ‘mito de escritor’” (*Ibidem*, p. 22). “Considerando que o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, cuja existência ontológica possa ser provada, senão que o autor, a figura do autor, é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’” (*Ibidem*, p. 24), formulamos agora uma questão crucial: qual mito de Borges escolher, defensor de qual mito de “Tlön”?

Segundo a recepção crítica, Borges leitor de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” são muitos, e às vezes diametralmente opostos. Encontramos desde aquele precursor de teorias pós-coloniais libertárias, muito antes virarem a moda acadêmica que se propagou a partir do universo anglo-saxônico; e até mesmo o divulgador de mensagens autoritárias — subtendidas na ficção — direcionadas à elite que se contrapunha aos povos marginalizados (ditos perigosos), às suas culturas e suas práticas. Paralelo ao que estamos mencionando, o crítico argentino Noé Jitrik (2005) chama atenção para a dualidade paradoxal na recepção dos escritos de Borges e sua pessoa, em “*Complex feelings about Borges*” (JITRIK, 2005, p. 1-26) Jitrik foi testemunha ocular da constituição do mito sobre Borges desde seus primórdios, e de sua canonização pelas instituições literárias, a partir dos anos da ditadura militar argentina.

Porém, o mito traçado por Jitrik não se deixa levar por este ou aquele sectarismo (comuns na militância direitista ou esquerdista), colocando-o em um contexto de trânsito⁴⁰. “*At any rate, the contradiction could have another base, that is, if closedness is the predominant feature of*

⁴⁰ São vários, segundo a classificação de Noé Jitrik, os discursos críticos sobre Borges: “*a. In this category we can include all those writings that exalt the person of the author, Borges, and consider him to be a felicitous source of unquestionable work. b. Here we can place pieces that exalt Borges’s work and that devote themselves to discussing his most famous topics — labyrinths, tigers, circular time, courage — all generally thematic. c. To a lesser degree there are those studies that avoid focusing on the person and even on the works in order to instead attempt a description of an esthetic that Borges outlines, in prologues, articles, statements, and indirectly, in stories. d. To an even lesser degree, I understand that there are studies that seek to establish his implicit esthetic, or, in other words, that look for structures that underline his texts and whose domination would imply the predominance of certain esthetic concepts, some in accordance with those he declares, and others discrepant. e. Of course we must also realize there are studies that forego the obligation of discovering, recognizing, or describing a universe called ‘esthetic’ and instead prefer to distinguish the structures that hold up the texts rather than the concepts that determine their scope, as well as meanings that go beyond the common and immediately visible ones. f. There is a collection of studies that distinguish between the writer and the man, especially the political aspects of Borges the man; at the same time that they enthusiastically or soberly proclaim his merits as a writer, they either attack the debatable goodness of his political and human tendencies, or else choose to ignore the issue altogether. g. As to be expected, there are those studies that rather than examine his merits as a writer, on the contrary attempt to show that the ideological contents of his writings are pernicious, in accordance with the perniciousness he never fails to exhibit in the political realm. h. Correspondingly, there is no lack of works that directly attack the political significance of his declarations, his attitudes, and his loyalties, whether connecting these to his writings or not. i. Not necessarily as a counterpart to the criticisms that critique him in one way or another, there are studies that, perhaps spontaneously, describe and glorify his evident philosophy, finding it valid, or else threatening, because Borges identifies with his sources, is an idealist, a follower of Berkeley, etc.” (Ibidem, p. 16-17 grifo nosso). [a. Nessa categoria podemos incluir todos os trabalhos que exaltam a pessoa do autor Borges, e que o considera como a fonte feliz de trabalho inquestionável. b. Aqui podemos colocar peças que exaltam a obra de Borges e que dedicam a discutir seus mais famosos tópicos — labirintos, tigres, tempo circular, coragem — todas as temáticas em geral. c. Em menor grau, há aqueles estudos que evitam focar na pessoa e até mesmo nas obras, a fim de tentar, ao invés disso, a descrição de uma estética que Borges descreve, em prólogos, artigos, declarações, e indiretamente, nas histórias. d. Para um grau ainda menor, entendo que há estudos que buscam estabelecer sua estética implícita, ou em outras palavras, que olham para estruturas que sublinham seus textos e nas quais dominação implicaria a predominância de certos conceitos estéticos, alguns em acordo com os que ele declara, e outros discrepantes. e. Claro que devemos também perceber que há estudos que antecedem a obrigação de descobrir, reconhecer, ou descobrir o universo chamado ‘estética’ e que, ao invés disso, preferem distinguir as estruturas que sustentam os textos mais do que os conceitos que determinam seu âmbito, como também significados que vão além dos comuns e imediatamente visíveis. f. Há uma coleção de estudos que distinguem entre o escritor e o homem, especialmente os aspectos políticos do homem Borges; ao mesmo tempo em que eles, soberba ou entusiasticamente, proclamam seus méritos como escritor, eles também atacam a bondade discutível de suas tendências políticas e humanas, ou então, optam por ignorar o problema completamente. g. Como seria de esperar, há aqueles estudos que, mais do que examinar seus méritos como escritor, pelo contrário, tentam mostrar que os conteúdos ideológicos de seus escritos são perniciosos, e, de acordo com essa perniciosidade, ele nunca falha em exibir o domínio político. h. Correspondentemente, não faltam obras que atacam diretamente o significado político de suas declarações, suas atitudes, e suas lealdades, ligando-os aos seus escritos ou não. i. Não necessariamente como contraparte às críticas que o criticam de uma maneira ou outra, há estudos que, talvez espontaneamente, descrevem e glorificam sua evidente filosofia, encontrando-a válida, ou então ameaçando-a, porque Borges identifica-se com suas fontes, é um idealista, um seguidor de Berkeley, etc.” (tradução nossa)].*

a conservative political attitude, closedness in writing can be the code or key to richness” (*Ibidem*, p. 4) [“De qualquer modo, a contradição poderia ter outra base, isto é, se fechamento é a característica predominante de uma atitude política conservadora, fechamento na escrita pode ser o código ou a chave para a riqueza” (tradução nossa)].

Jitrik adentra-se em uma tarefa crítica nem um pouco desinteressada ou gratuita. Percebemos cargas de sentimentos e valores (humanitários), que não se diferenciam em qualidade de sua acuidade analítica característica. Não foi fácil para os milhares de exilados e desaparecidos, seus familiares e amigos, ouvirem as polêmicas declarações de Borges em apoio às ditaduras de Videla ou Pinochet. Por outro lado, Jitrik é um leitor perspicaz de ficção, e tem o esmero de não reduzir Borges e sua literatura, mesmo ao condenar seu conservadorismo político. O crítico argentino oscila entre os vários Borges, e aproxima-se do que melhor lhe convem — um escritor de complexa definição, de difícil classificação, sempre mais enriquecedor do que se poderia imaginar. A parcialidade política do crítico não impede a sedução pelo aspecto criativo do texto sintético de Borges; e no interior deste, percebe-se o denso diálogo aberto que Borges (o escritor, o mito, o narrador) vai tecendo com a interioridade não resignada dos leitores-críticos — além de qualquer institucionalização. A literatura de Borges não canoniza ou institucionaliza qualquer contexto realisticamente totalitário ou autoritário.

A recepção de Noé Jitrik é bem particular, sua autonomia crítica não pretende ser nenhuma voz oficial sobre o escritor, muito menos a voz oficial das esquerdas latino-americanas. Podemos notar que o crítico consegue aproximar-se de Borges, ao ponto de propor uma experiência de dessacralização do mito. Em alguns aspectos, o escritor argentino continuaria a comportar-se como uma criança, *“selfish and spoiled, he continues being the Georgie in whom a bad temper is cleverly replaced by an unfaltering intelligence* (*Ibidem*, p. 8). Outra característica “humana” do mito seria seu cinismo típico, *“he utilizes cynicism as an instrument, and therein lies the key to this effectiveness, precisely because he imposes nothing personal at the same time that he destroys the personal beliefs of the other”* (*Ibidem*, p. 10).

De acordo com Jitrik, Borges seria também o oposto do erudito inacessível, *“he calls himself a poet and believes that in poetic discourse because he can find themes on which to reflect publicly, or rather, in public, and without embarrassment”* (*Ibidem*, p. 11). E Borges teria integrado algumas proposições de ruptura das vanguardas artísticas do século XX, com ideias de politização literária: *“politization through representation, through belonging, through the elevation of language, though an ideology of writing, and so on”* (*Ibidem*, p. 20 e 21). Relembrando a ousadia crítica de Ricardo Piglia, Jitrik cita o conhecido comentário de

que a escrita borgiana seria “anticapitalista”, “*which would allow us to understand his writing and how its operates on multiple levels*” (*Ibidem*, p. 11).

Esse comentário exaustivo faz-nos imaginar “*the possibility that literature is a system of objects in circulation, not only in preparation*” (*Ibidem*, p. 21). Os textos de Borges são de poucas páginas, o que não quer dizer que sejam de leitura rápida e fácil, mas são materialmente de fácil manuseio e circulação. Não deixam de ser convidativos, dado que são constantemente reelidos e reescritos — é deixado ao leitor, seja ele o escritor-leitor, ou o leitor-crítico, o “poder” do re-fazer, e não a proibição ou a censura do não-ler, comuns em regimes autoritários. “*There was a thing as ‘repression’, and we cannot ignore its effects on writing, even on the writing of those who where happy with the repression*” (*Ibidem*). Mais uma observação de que a literatura borgiana prima pela livre-circulação, dentro e fora das páginas do texto, e que passara pelo peronismo e ditaduras sem muitos problemas restritivos à leitura. Borges portanto, não fora nenhum intelectual orgânico, legitimador de ditaduras e autoritarismos. Jitrik mostra o poder de encantamento da escrita de Borges e não apenas isso, o leitor (tanto da direita quanto da esquerda), às vezes, confunde-se com o escritor em uma mesma gama de sentimentos, que podem ser os mais abjetos, comuns em jogos de sedução. O campo da criação receptiva não deixa de ser muito amplo e subjetivo. Jitrik intercepta a complexidade da experiência de nos confundirmos com Borges, e suas consequentes temeridades utópicas.

Borges comes to function as a depository of what we place in him, implying — and thus compelling us to open ourselves to him — a fantastic confirmation of that little piece of ourselves that we have placed or are placing in him. What is more, it would seem that in general we all exalt Borges to such an extent precisely because we cannot abandon ourselves, we cannot renounce what we are in him. Is this a mechanism only inherent in Borges? Couldn’t this be a principle of interpretation that is part of a much broader phenomenon? Be that as it may, from this assortment of multiple pieces of ourselves arises the “important”, “invincible”, “triumphant” figure, as he himself liked to say. And if this figure in which we have placed so much with does not withdraw his political “support”, a sense of deception arises in some of us, even a feeling of betrayal, as if the part of us that that has become Borges has been handed over to the enemy, who suppresses and attacks everything else we are made of. Of course, through this same mechanism others can find a comforting confirmation: having a piece of themselves fully identified with Borges restores a dictatorial totality. Perhaps for this reason those on the left and those on the right can still argue about the matter. All of which gives us some idea of what Borges means, of how he moves us, and of what he promises (*Ibidem*, p. 25 e 26 grifo nosso).

[Borges passa a funcionar como um depósito do que colocamos nele, implicando — e portanto, compelindo-nos a abrir nós mesmos a ele — uma confirmação fantástica daquele pequeno pedaço de nós mesmos que temos colocado ou estamos colocando nele. Mais que isso, parece que em geral, nós todos exaltamos Borges a tal ponto, precisamente porque não podemos abandonar nós mesmos, não podemos renunciar ao que somos/estamos no interior

dele. Este é um mecanismo apenas inerente a Borges? Não poderia ser esse um princípio de interpretação que faz parte de um fenômeno muito mais amplo? Seja como for, a partir desta variedade de várias partes de nós mesmos, surge a "importante", "invencível", "triumfante" figura, como ele mesmo gostava de dizer. E se esta figura na qual nós nos colocamos em contato, não retrata seu "apoio" político, um sentimento de decepção surge em alguns de nós, até mesmo um sentimento de traição, como se a parte de nós que se tornou Borges tem sido entregue ao inimigo, que suprime e ataca tudo o mais que do que somos feitos. Claro que, através deste mesmo mecanismo, outros podem encontrar uma confirmação reconfortante: ter um pedaço deles mesmos totalmente identificado com Borges restaura uma totalidade ditatorial. Talvez por essa razão, aqueles à esquerda e aqueles à direita, ainda podem discutir sobre o assunto. Tudo isso nos dá alguma idéia do que Borges significa, de como ele nos move, e do que ele promete (tradução nossa)].

2. 11 Borges e a antropologia iseriana da forma estética

Se concordamos com a afirmação de Daniel Link de que Borges seja um escritor *pop*, uma primeira aproximação entre Borges e Adorno não se daria necessariamente pela total compatibilidade da literatura de um, com a filosofia da arte esboçada pelo outro. Partimos da encenação *pop* que o narrador borgiano estabelece em sua literatura, especificamente no conto "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", onde se materializa as interseções da ficção com conceitos paradoxais e ambivalentes de tradição, mito, utopia, comunidade, (auto)biografia, crítica e política. Escrito em um contexto beligerante, a Segunda Guerra Mundial, o texto de Borges possui várias recepções críticas. Ou compactuaria com o conservadorismo, dito por alguns, esteticamente engajado, ou estaria lá, ressoando gritos de liberdade que lutariam contra o fechar-se em aparatos reificados pela busca impossível da FORMA ORIGINAL FANTÁSTICA. Talvez aí houvesse alguma semelhança entre Borges e Adorno, a partir desse "outro Borges" receptado pela crítica. Mas logo, uma continuidade comparativa de aproximações tenderia a afastar os pólos, uma vez que Borges intensifica a penetração de sua estética na massa receptiva com-partilhadora, ficcionalizando-a e ficcionalizando-se como um escritor *pop*. Assim, acreditamos que a ficção de Borges mantém maiores contatos com a antropologia da recepção de Iser do que com a teoria estética de Adorno, sem esquecermos Jauss. É mais ou menos sobre isso que tentaremos discorrer agora. É interessante observar que inserimos Borges e os teóricos aqui escolhidos (Adorno, Jauss e Iser) em diálogo com a teoria estética do belo kantiana. Em contextos onde os totalitarismos são ameaças latentes, a arte ou se libertaria, reconciliando-se com a humanidade, ao conservar a potência singular e autônoma do belo (que poderia aqui ser o feio) que se corrompe; ou perderia seu poder de

mimetizar a natureza, (mímesis como não *imitatio*), apresentando-se somente como mais uma dominação que se perpetua, dentre tantas.

Iniciemos então por Wolfgang Iser: “uma obra literária não deve ser considerada um registro documental de algo que existe ou já existiu, mas antes uma reformulação de uma realidade identificável, reformulação que introduz algo que não existia antes” (ISER. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA (Org.). *Teoria da ficção*. p. 21). Iser aponta para a teorização da obra literária como uma “realidade virtual”, e descarta qualquer homogeneização no que se entende por recepção de uma obra estética. Um lugar específico para essa recepção estaria entre o determinante histórico objetivista (atrelado e restrito ao que é dado e recriado pelo documento), e algo mais fugaz e de difícil compreensão — o “chamado efeito ou impacto que um texto pode provocar” (*Ibidem*, p. 20). A recepção, como crítica, não escapa portanto, aos juízos da época, perceptíveis pela metodologia da hermenêutica e da semântica histórica; mas na problemática da ficcionalidade na obra literária, o “efeito estético” não adquire um papel secundário. “Tem sido utilizado o termo ‘efeito estético’ porque, ainda que se trate de um fenômeno desencadeado pelo texto, a imaginação do leitor é acionada, para dar vida ao que o texto apresenta, reagir aos estímulos recebidos” (*Ibidem*). Essa imaginação pode dialeticamente não conter nenhuma equivalência à “realidade empírica”, ao buscar-se certa autonomia.

Por que recorrer agora à teoria de Iser? Como o texto de Borges não deixa em nenhum momento de versar sobre a teoria de seu próprio fazer (no momento em que algum fluir estético estaria aliado a alguma compreensão teórica), podemos aqui aproximar (como poderíamos fazer com tantas outras) as teorias de Wolfgang Iser e Borges. De uma forma ou de outra, o mundo “real” é também contaminado pelo universo “fantástico” (não há escapatória, também somos seres imaginativos). Comparar Iser e Borges significa medir as diversas arestas de variados realismos (presentes também nas teorias ditas “pós-modernas” tidas como mais cépticas), em suas inseparáveis interseções com o ficcional e o insólito; e, em nosso caso, ainda ponderar as diferenciações e nuances no trato da comunidade crítica-receptiva, quando interpelada no interior do não-esgotamento da interpretação. “A agulha azul indicava o norte magnético; a caixa de metal era côncava; as letras da esfera correspondiam a um dos alfabetos de Tlön. Tal foi a primeira intrusão do mundo fantástico no mundo real” (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções (1944)*. p. 487).

David Wellbery, comentador de Iser, questiona os alcances da antropologia (em sua vasta pretensão humanista) em relação ao efeito estético (não menos vasto), e ao que deste pode ser apreendido pela teoria literária. Ou ao contrário, se a literatura poderia conter todo o

antrophos. Questiona enfim até que ponto as teorias da recepção e do efeito estético podem ser, ou não, munidas de antropologia (Qual antropologia? Qual ciência social?). Wellbery pergunta se não há na contemporaneidade um neo-romantismo idealizado, uma volta ao “modelo schilleriano, no qual a arte como jogo representa a atualização plena do humano” (WELLBERY, 1999, p. 183). Seria pois, necessário preservar a tal diferença no jogo da literatura. “Em lugar da reconciliação totalizante, o que há na teoria iseriana é uma irreduzível diferença, uma diferença, na verdade, entre a diferença e a eliminação da diferença” (*Ibidem*, p. 184). A arte exposta na literatura não seria solução sublime totalizante, nem reconciliação para as mazelas do mundo, muito menos um falso prazer estético indiferente aos realismos. José Fernández Vega fala de uma falsa realidade no prazer estético proporcionado pela cultura antiética, pois esse prazer, como bem analisou Adorno na *Teoria Estética*, seria indiferente à dor histórica (FÉRNÁNDEZ VEGA, 2005, p. 44).

Poderíamos perceber, sem titubear, em Borges, o que Wellbery associa à teoria de Iser — a topologia da fronteira — dentro do texto e fora dele. O “observador” ou leitor sempre caminha pelo espaço imaginário, dicotômico e poroso da arte e da não-arte. “A arte constitui portanto, um sistema social que está sempre negociando e renegociando os seus próprios limites. Trata-se de um sistema social que se reinsere constantemente em si mesmo, a fim de encenar a sua própria diferença definitiva e de extrapolar uma tal diferença” (*Ibidem*, p. 188). Perguntaríamos, já que nos preocupa a relação entre literatura e política em Borges: em que medida esse transitar constituiria um “livre trânsito”? Dito de outro modo, remetendo às questões ainda atuais (como as de Noé Jitrik), e, ao mesmo tempo, tão antigas — poderia uma obra artística permanecer incólume às proposições políticas do autor? A obra seria (ou não) uma negociação, e resposta política, ao contexto estético, realista e ético? Em que medida uma arte (em nosso caso a literatura), seria uma manifestação “libertária” do estético, livre de amarras coercitivas que a impelem por todos os lados (instâncias do autor, do leitor, das instituições)? Qual o trato da literatura em relação a questões tão urgentes e contemporâneas, para não estar banalizada e reificada como um discurso a mais dentre tantos outros?

Polemizando com Noé Jitrik, é difícil aqui separar o Borges político do literato. Tentaremos uma hipótese, limitada é claro, pela amplitude (diríamos infinita) de nosso objeto e de seus críticos. Comparar Iser e Borges deixa-nos novamente imersos em uma potenciação positiva (?) da massa crítica no texto literário. Como então os críticos reagem a essa potenciação; positivamente ou não? Poderíamos começar pela utopia da recusa de um idealismo vazio em Borges, pois sua literatura ainda continuaria, mesmo na época “pós-

moderna” dita céptica, a ser um jogo, ou como diriam os velhos românticos alemães — um *medium*⁴¹.

O leitor deve reagir não apenas às instruções dadas pelo texto, mas também aos resultados de sua própria atividade ideacional [...]. A descontinuidade dos segmentos textuais desencadeia operações sintéticas na mente do leitor, porque **as lacunas levam as concepções individuais elaboradas a colidir, impedindo assim a “boa continuidade”**. O leitor tem então que reagir ao seu próprio correlato noemático, podendo desse modo desligar-se de suas disposições habituais, disposições essas que afetam significativamente o processo de ideação. **O leitor pode libertar-se temporariamente de tais disposições e criar ideias de outro modo inatingíveis.** As lacunas constituem uma condição fundamental da comunicação, porque intensificam nossa atividade ideacional (ISER. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA (Org.). *Teoria da ficção*. p. 30 grifos nossos).

Para Iser, as lacunas e vazios (próprios da estética) apresentados no texto literário, seriam como expressões de negatividade, em algumas interseções com a teoria de Adorno. Mas, o conceito de negatividade não anuncia, segundo Iser, uma ideia de arte restrita à sua produção. A negatividade (“estrutura subjacente à invalidação da realidade manifesta”) ganha ares “capacitadores”, e é “componente básico da comunicação”. O subjetivismo no ato de leitura não é excluído, e “o texto permite diferentes opções, as tendências próprias do leitor, diferentes *insights*” (*Ibidem*, p. 33). Comparando com a teoria literária de Borges, diríamos que não ocorre que toda criação formal esteja interiorizada à parte de efervescências políticas. O texto literário não exige que o leitor comum tome partido por uma ética (consensual ou não) produtiva de experiência crítica. “E como não há um sentido específico do texto, essa aparente deficiência é, na verdade, a matriz produtiva que torna o texto significativo, que lhe permite fazer sentido em diversos contextos históricos” (*Ibidem*). Mais que um ideal unilateral e imanentista de leitura est(ética), não importa o esboçar de uma individualidade de leitura implícita do texto (materializável ou não) — não é isso que diz Iser — apesar da leitura sempre exigir alguma intimidade. Acontece que a leitura crítica é uma infinita ação comunicativa, na qual o leitor sempre ganha correligionários: desde os que proclamam formas

⁴¹ Se usássemos o conceito de contemporaneidade de Giorgio Agamben, diríamos que os “contemporâneos” de Borges e Iser não seriam tanto Schiller, e sim Schlegel e Novalis. “Ao invés dos primeiros românticos terem restringido a crítica apenas ao trabalho de propedêutica para uma filosofia futura, como Kant o fizera, eles procuraram fundar uma crítica de utilidade não apenas negativa — no sentido de delimitar as fronteiras do conhecimento, por exemplo, eliminando do seu território o numênico —, mas que ampliasse diretamente o conhecimento e a razão; que fosse a crítica e ao mesmo tempo síntese: filosofia, história e [...] estética” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 45).

de ateísmo e segregação (não menos atrelados à experiência), aos que compartilham os parâmetros da comuna construtivista.

2. 12 Jauss e sua hermenêutica do prazer estético na forma realista

Hans Robert Jauss (mais próximo à crítica hermenêutica de Noé Jitrik que vimos acima que Iser), teoriza com perspicácia até onde poderiam chegar os anseios libertários do efeito estético, interiorizados no meio de reflexão da leitura crítica⁴². Por ser a arte (entendida como forma) relacionada com a natureza, o conteúdo, a verdade, etc., Jauss não aceita qualquer retorno da contemporaneidade à exaltação platônica do belo, ou da arte pela arte, ou similares. Para as prioridades da crítica, mais importante seria perscrutar a “práxis estética”. A tradição crítica tem na obra de Kant, *Crítica da Faculdade de Julgar*, um grande marco, mas de acordo com Jauss, ainda haveria nessa obra um continuísmo sobre uma “teoria da experiência estética que fundava o belo no consenso do juízo de reflexão” (JAUSS. A estética da recepção. In: ... et al.; COSTA LIMA (Sel.; Coord.; Trad.). *A literatura e o leitor*. p. 68). Pois bem, desde as lições inauguradas em Konstanz, Alemanha, constituiu-se uma hermenêutica literária que entende que:

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado (*Ibidem*, p. 69).

Percebe-se claramente que Jauss não faz nenhuma apologia à a-historicidade da obra de arte. Na “nova teoria da literatura” seria necessária a “emancipação da experiência sensível do belo”. Na teoria da arte moderna, as vias de contemplação idealistas seriam substituídas pela experiência estética subversiva e libertária. A arte moderna e a de vanguarda seriam desritualizadas, e não serviriam mais como uns instrumentos, por vezes aptos, ao eterno retorno da conservação da forma. A teoria de Jauss quer livrar a arte (e conseqüentemente o

⁴² Entenda-se que todos, na comunidade de leitura, são críticos, sem as distinções epistemológicas que querem impor-lhes as instituições.

texto literário) da sublimação metafísica, ao mesmo tempo em que critica severamente a *Ästhetische Theorie* (*Teoria Estética*) de Adorno. “Reconheço em Adorno o adversário que me provocou à busca de assumir o papel pouco comum de apologeta da experiência estética, posta em descrédito” (*Ibidem*, p. 79).

Na *Ästhetische Theorie* de Adorno, estas funções, como toda práxis estética da arte pré-autônoma, caem numa dialética formada entre afirmação e negatividade: em vista de uma função funesta, que ameaça reduzir toda experiência estética ao círculo das necessidades manipuladas, ao comportamento consumista, apenas a obra de arte monádica ainda tem a força de, por efeito de sua negatividade e pela reflexão de seu contemplador solitário — contemplador que renuncia a todo prazer estético — de romper com a aparência do contexto geral de enfeitamento (*Ibidem*).

Mas, como na leitura que Jitrik faz de Borges, Jauss ainda crê demasiadamente na potência compartilhadora da arte em plena “pós-modernidade”, com seus feitiços, prazeres e encantamentos (nem sempre a serviço dos aparatos totalitários e manipuladores). Jauss é incansável em afirmar que a recepção da obra artística nunca é “apenas um consumo passivo, mas sim uma atividade estética”. Jauss retorna à *Crítica da Faculdade de Julgar* de Kant, e lhe propõe uma leitura mais diversificada, que já não seria tanto o clássico fundamento do belo no consenso desinteressado do juízo de reflexão. Se no pós-guerra fica complicado falar em beleza na arte (enquanto *mimesis* da natureza, já tão dominada), as reflexões de Kant sobre a crítica da faculdade de juízo permanecem para Jauss, mais atuais que nunca. Poderia a arte (como resquício ou descontinuidade) continuar de alguma maneira amarrada às instâncias do belo, mesmo negando-as? A teoria do juízo estético já não depende somente do velho prazer desinteressado kantiano, agora, “o consenso de outrem possibilita a participação em uma norma em formação, e, ao mesmo tempo, constitui a sociabilidade” (*Ibidem*, p. 83). Enfim, o futuro da crítica para Jauss, seria uma volta universalista ao passado, e um resgate de uma parte do “contrato social originário”, à maneira de Rousseau.

Jauss diz que em alemão, a palavra camarada (*Genosse*) provém da palavra prazer (*Geniessen*). No uso primitivo dos termos, os sentidos de “participação e apropriação” e de “alegrar-se com algo”, por vezes confundiam-se (Jauss. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *Katharsis*. In: _____... et al.; COSTA LIMA (Sel.; Coord.; Trad.). *A literatura e o leitor*. p. 85). A arte clássica alemã precedeu, segundo Jauss, um momento em que “conhecimento e prazer, isto é, a atitude teórica e estética, mal podiam ser verbalmente diferenciados” (*Ibidem*, p. 86). Mas, retomando Aristóteles, passando por

Santo Agostinho e Górgias, Jauss intenta realçar a autonomia da *katharsis* no efeito estético da recepção. “A tradição aí iniciada da retórica realça a **função comunicativa do efeito catártico**: o prazer estético dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia é a tentativa de deixar-se persuadir pela **transformação do pathos arrebatador na serenidade ética** (na terminologia posterior, *excitare et remittere, movere et conciliare*)” (*Ibidem*, p. 89 grifos nossos).

A estética romântica viria abalar um pouco essas arraigadas pretensões consensuais da retórica. “A subjetividade que goza de si mesma, como novo ideal do prazer estético, abandonou o *sensus comunis* como expressão de uma simpatia comunicativa, enquanto, ao mesmo tempo, o culto do gênio desterrou, uma vez por todas, a ‘estética do efeito’ da retórica” (*Ibidem*, p. 90). Assim, o conceito de “prazer” foi se separando, na modernidade, da ideia de práxis contratual e comunitária, entendida enquanto trabalhismo englobante e universalista. Por isso, destaca Jauss, para Schiller, escritor de *Ober die ästhetische Erziehung des Menschen (Sobre a educação estética da humanidade)*, “a realização do ‘Estado estético’, condição prévia do ‘ideal de igualdade’ [...] permanece utópica” (*Ibidem*, p. 91) na modernidade iluminista. Já Marx, em sua utopia comunista, sonhava rejeitar o que se encontrava irremediavelmente separado, isto é, trabalho e prazer. Assim, cada vez mais na contemporaneidade, “o prazer perdeu muito de seu sentido elevado” (*Ibidem*, p. 92). Jauss incomoda-se com o estado da recepção crítica na “atualidade” e teoriza, para o futuro, a utopia do regresso a um ideal de comunidade apta ao “prazer estético”. Então, a partir dessas observações, quais seriam os limites e avanços para o “prazer estético” na “pós-modernidade”?

Em que consiste, porém, a experiência estética original? Como, afinal de contas, o prazer estético se distingue do prazer dos sentidos? Como a função estética do prazer se relaciona com outras funções do mundo cotidiano? [...]. À medida que o prazer estético libera da obrigação prática do trabalho e das necessidades naturais do cotidiano, funda uma função social, que sempre caracterizou a experiência estética. Por outro lado, a experiência estética não era, desde o princípio oposta ao conhecimento e à ação (*Ibidem*, p. 95).

Jauss contesta a doutrina do “prazer desinteressado” — geralmente direcionada a Kant — sobre a distância e a distinção entre os “prazeres simples” e o “prazer estético”. “Enquanto o eu se satisfaz no prazer elementar, e este, enquanto dura, é auto-suficiente e sem relação com a vida restante, o prazer estético exige um momento adicional, ou seja, uma tomada de posição, que exclui a existência do objeto e, deste modo, o converte em objeto estético”

(*Ibidem*, p. 96). Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, a grande discussão é que o tal “objeto” (frequentemente oriundo das profundezas do universo fantástico) apresenta uma natureza fictícia (nem sempre ficcional) que teima em ser tautologicamente arredia à pedagogia estética — que é sempre relacional a outrem. No conto de Borges, o fictício requer a “interação” com o imaginário sublime e fantástico, também contrário à “boa continuidade” reconciliada da forma. Como realizar-nos plenamente em “outros”, se ainda o que nos faz interagir na comunidade crítica seria “uma possibilidade limitada de nós mesmos”, com seus erros e acertos?

Como leitores, estamos assim enredados no texto, **sendo simultaneamente capazes de observar a nós mesmos nesse enredamento**. É possível listar outras características que apontam para o fato de que os seres humanos parecem precisar de tal meio de “fingimento”. Em face dessa aparente necessidade, ou se reconhece que a teoria do efeito estético não pode mais explicá-la, ou se amplia essa mesma teoria a tal ponto, que **o estudo do processamento do texto dá lugar a um estudo do que o meio pode revelar acerca das disposições que caracterizam a constituição humana**. [...]. Se **os seres humanos só conseguem sair de si mesmos mediante perpétuo autodesdobramento**, suas possibilidades não podem ter uma forma previamente dada, pois isso significaria imposição de padrões preexistentes a tal desdobramento. Mas, **se as formas das possibilidades e a distinção entre elas não estão dadas previamente, precisam ser adquiridas**. Uma vez que não podem ser deduzidas das realidades, só podem ser adquiridas mediante uma encenação que ultrapasse tais realidades. Noutras palavras, **seres humanos, enquanto desdobramentos de si mesmos, nunca podem presentificar-se plenamente para si próprios**, porque, em qualquer estágio, só possuem a si mesmos na possibilidade realizada, e isso é precisamente o que não são — **uma possibilidade limitada de si mesmos** (ISER. O fictício e o imaginário. In: ROCHA (Org.). *Teoria da ficção*. p. 66, 76 e 77 grifos nossos).

Retornando a Jauss, vemos o quanto aqui sua teoria (que deve muito à Ludwig Giesz e Moritz Geiger), não se assemelha muito às de Borges em “Tlön”, e às de Iser. “O sujeito, enquanto utiliza sua liberdade de tomada de posição perante o objeto estético irreal, é capaz de gozar tanto o objeto, cada vez mais explorado por seu próprio prazer, quanto seu próprio eu, que nesta atividade, se sente liberado de sua existência cotidiana. Por conseguinte, o prazer estético realiza-se sempre na relação dialética do prazer de si no prazer de outro” (JAUSS. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: _____... et al.; COSTA LIMA (Sel.; Coord.; Trad.). *A literatura e o leitor*. p. 97-98). O prazer estético não seria em Jauss menos que um ato de restituição da “unidade primária do prazer cognoscente e da compreensão prazerosa”, e atem-se ao “significado original” da palavra prazer no idioma alemão, que se relaciona com “participação e apropriação”. Se o “prazer desinteressado” de Kant não conseguiria abarcar essa nova dimensionalidade da

retomada do significado, ocorreria então o complemento oscilatório da “participação experimentadora”, “um modo da experiência de si mesmo na capacidade de ser outro” (*Ibidem*, p. 98). Essa capacidade projetiva que Jauss recolhe da estética parece retornar ao famigerado “distanciamento”, quando lida com o que nem sempre pode ser belo — como “o feio, o terrível, o cruel, o disforme” — isto é, as “outras” dimensões humanistas da estética, destacadas na modernidade desde o sublime de Edmund Burke (1993). Essas, como veremos, são problematizações constantes nos textos borgianos, que as enfrenta, às vezes, sem propor resoluções inerentes à potenciação realista da significação da palavra, ou até mesmo destacando colocações distópicas, que visam abalar ou retorcer significados consolidados na forma.

Parece não ser essa a intenção da teoria de Jauss em sua leitura da comoção trágica de *Poetik und Hermeneutik* de Hans Blumenberg, na qual “o espectador deixa de se perturbar quando consegue gozar reflexivamente apenas a função de suas próprias faculdades afetadas” (*Ibidem*, p. 99). Semelhante é a leitura que Jauss faz da sensação de alívio, e distância da dor do recalcado em Freud, ao projetarmos nossas fantasias em delírios e sonhos. “Deste modo, o prazer estético da identificação possibilita participarmos de experiências alheias, coisa de que, em nossa realidade cotidiana, não julgaríamos capazes” (*Ibidem*). Ocorre uma superação da distância do estranhamento ao próximo, no “eu interior”, via *katharsis*, e percebemos que ainda ecoam em Jauss as aproximações ao belo dialético-consensual — o “‘sentir-se em casa no mundo’, ao ‘retirar do mundo exterior sua dura estranheza’ e convertê-la em sua própria obra” (*Ibidem*, p. 101).

Como experiência estética comunicativa básica, a *katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social — isto é, servir de mediadora, inauguradora e legitimadora das normas de ação —, **quanto à determinação ideal de toda arte autônoma**: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer de outro, **para a liberdade estética de sua capacidade de julgar** (*Ibidem*, p. 101-102 grifos nossos).

2. 13 Costa Lima critica Jauss e Adorno

Essa teorização de Jauss esboçada acima, recebeu duríssimas críticas de Luiz Costa Lima (2002) em “O leitor demanda (d)a literatura”. Se Adorno, criticado por Jauss, ainda continuava atrelado a uma concepção idealista de arte; para Costa Lima, o próprio Jauss não conseguiu afastar-se dela. “É por conta da adirecionalidade de sua afirmação e por não verificar que as normas estéticas estão evidentemente entrelaçadas às normas sociais, que afirmamos Jauss pertencer ao mesmo solo idealista que critica em Adorno” (COSTA LIMA, 2002, p. 43). Costa Lima, obcecado pela teorização do controle ao imaginário em obras de arte — controle exercido pelas “normas sociais” — sente-se incomodado com o grau de “prazer estético”, ainda muito autônomo, concedido por Jauss à literatura. “A crítica a Adorno não oferece uma réplica de igual peso porque Jauss se mantém na arcádia paradisíaca da literatura” (*Ibidem*).

De acordo com Costa Lima, Jauss compusera a partir de Kant, um conceito de “juízo de reflexão” frágil, que “não dispõe de uma rede conceitual auto-suficiente e, que assim, mais ajustado a exprimir a liberdade individual, pois seu reconhecimento sempre dependerá da aceitação pelos outros, pela formação de um consenso” (*Ibidem*, p. 44). Costa Lima preocupa-se com o fato de que, como o juízo estético em Kant não é auto-suficiente, Jauss deveria ater-se com maior profundidade na exposição desse consenso que “não se impõe por si; obviamente há instâncias e instituições que o inclinam nesta ou naquela direção” (*Ibidem*). O crítico brasileiro propõe então uma bifurcação no caminho a se percorrer entre o conceito kantiano, e outro tido por ele historicamente “suficiente”, como o de “Ser”.

Aqui, apesar de não sermos totalmente alheios às ponderações que Costa Lima faz em relação à teoria de Jauss, para a teoria de Borges que se apresenta, algumas questões ainda permanecem em aberto e indefinidas, relativas sobretudo à fundação da *communitas* crítica e política — obviamente singular, mas também ética e obra de cidadãos críticos. Destacamos práticas cotidianas da crítica, como o colocar-se (que colocar-se?) no lugar do outro (que outro?) — que Jauss determina como fundamento da comunicabilidade do prazer estético — e às permanências cíclicas e não-lineares do abjeto e anormal, que não consegue ser purificado pela interpretação glorificadora e unificadora do belo. Costa Lima exigiu que Jauss desse maior atenção ao conceito de “desinteresse interessado” de Geiger — que contesta o “prazer desinteressado” kantiano, mas faltava-lhe, segundo Costa Lima, um maior labor de análise do

prazer estético enquanto “atividade de conhecimento”, mais próximo à cognição do realismo, e aos seus controles na arte — diferente de Kant, no qual o juízo não o produziria, necessariamente. “Ora, nesta experiência assim complexa, o conhecimento só experimenta a diferença do outro a partir do próprio estoque de prenoções que traz consigo”. Se o sujeito exerce um papel crucial na teorização de Jauss, “ao passo que Jauss destaca a alteração do conhecimento do sujeito, alteração devida à ação do efeito estético, creio que devemos partir do momento anterior a esta alteração, isto é, o momento representado pelo conjunto de expectativas, prenoções e previsões do sujeito” (*Ibidem*, p. 47).

2. 14 A leitura kantiana de Arendt em Borges

Aprofundando o que já foi dito por Costa Lima, a teoria antropológica de Hannah Arendt sobre a faculdade de juízo de Kant, se comparada à de Borges, parece avançar melhor no que estamos tentando elaborar sobre a complicada política na comunidade crítica do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. O que afirma e insiste Costa Lima sobre a incompatibilidade de gêneros entre o juízo de reflexão kantiano e o conceito de Ser, parece não ser grande problema para Borges, bifurcando-se ainda mais, ao ponto de se encontrarem, ou não, em alguma esquina mitológica (violenta)⁴³ peculiar. O “juízo de gosto dos sentidos” (subjetivo) que não é o mesmo que o “juízo de gosto ou de reflexão” moralista kantiano, não fora de todo excluído da comunidade crítico-estética de Tlön, e tenta-se romper com o universo harmonioso do filósofo alemão, que ainda persiste (como veremos no próximo capítulo), após a contestação e abalo das utopias românticas sobre a forma estética do belo na arte.

Antes de tudo, é preciso convencer-se inteiramente de que o juízo de gosto (sobre o belo) imputa-se a *qualquer um* a complacência no objeto, sem contudo se fundar sobre um conceito (pois então se trataria do bom); e que esta reivindicação de validade universal pertence tão essencialmente a um juízo pelo qual declaramos algo *belo*, que sem pensar essa universalidade

⁴³ A arte borgiana não é alheia à violência e ao “prazer estético” que esta pode proporcionar ao leitor e à comunidade crítica (tudo o que apavorava Adorno). Hannah Arendt também teoriza a violência como uma prática não-política, contrária à fundação do espaço público, que demanda debate, consenso, alguma permanência, e não o horror. Entretanto, em Borges e em tantos outros, quer-se uma ampliação desse conceito, que não seria exatamente a mesma coisa que a plenitude da potência nietzschiana da arte, tampouco, claro, a harmonia e hegemonia do belo. Violência enquanto o político “fim sem fim” kantiano? Uma comparação entre alguns pontos, das tão distintas teorias de Borges, Arendt e Kant, pode dar-nos algumas pistas, sem resolver, claro, esse imbróglio.

ninguém teria ideia de usar essa expressão, mas tudo o que apraz sem conceito seria computado como agradável, com respeito ao qual deixa-se a cada um seguir sua própria cabeça e nenhum presume do outro adesão a seu juízo do gosto, o que, entretanto, sempre ocorre no juízo do gosto sobre a beleza. Posso denominar o primeiro de gosto dos sentidos; o segundo, de gosto da reflexão: enquanto o primeiro profere meramente juízos privados, o segundo, por sua vez, profere pretensos juízos comumente válidos (públicos), de ambos os lados, porém, juízos estéticos (não práticos) sobre um objeto simplesmente com respeito à relação de sua representação com o sentimento de prazer e desprazer (KANT, 2010, p. 58).

Hannah Arendt lê, pois, a faculdade de juízo kantiana em uma chave política, “interessada” subjetivamente, e próxima à ação. A faculdade de juízo reflexivo kantiano não deixaria de priorizar o princípio da harmonia do diverso. “A faculdade de juízo reflexivo, no entorno do sistema crítico kantiano, opera uma espécie de ideia *regulativa*, que torna razoável e projeta como razoavelmente possível a unidade harmoniosa entre natureza e liberdade” (PEREIRA, 2011, p. 187). A partir dessa proposição, podemos notar também que natureza e liberdade, como não poderia ser diferente, estão na ordem do dia na literatura borgiana — como em tantas outras na América Latina. Porém, a harmonia entre natureza e liberdade em Borges, não se afasta muito da indeterminação sublime da forma estética; o que faz projetar uma barbárie utópica e céptica, que desarmoniza e tenta romper qualquer ordem do belo, que membros da comunidade crítica possam impor sobre o realismo da forma. Assim, ele traz para a forma realista do texto, que mimetiza a natureza, o horror disforme do sublime, apartado do belo da arte por Kant.

Borges, que já fora acusado de simpatizante ao populismo e ao totalitarismo, dentre outras coisas, por seu encantamento, proveniente das memórias do que ouvira desde criança sobre *milongas*, *compadritos*, batalhas de *cuchilleros*, criminosos, etc.; continua a ficcionalizar essa “natureza”, seguindo uma tradição crítico-literária já rica, quando começa a escrever nos anos 1920. A natureza americana, tema crítico por excelência, desde Montaigne, com seus “bons selvagens”, em Borges, ainda alcança as sedimentações não-resolvidas deixadas pelos realistas — o narrador de Ricardo Piglia ficcionaliza-o enquanto o último escritor do século XIX em *Respiración Artificial*. Acontece que desde os românticos, a literatura gauchesca, Sarmiento, José Hernández, Echeverría (Borges os lê durante toda a sua trajetória), natureza e liberdade não se garantem enquanto pólos harmoniosos e mais — a liberdade natural (antes da lei e do contrato social) poderia ser a liberdade contra pretensões pacificadoras e autoritárias da harmonia. Na tradição crítica argentina — (re)inventada por tantos — o criticar (emitir algum juízo) já é colocar-se mediante a natureza, não ao seu lado, mas em seu interior espacial-temporal-crítico-mítico. Resta ainda saber como o crítico lidará

com a liberdade da forma na comunidade, sem levar-se muito pela posterior comoção conceitual da maioria, após o primeiro impacto político do sublime; que costuma ser extático, e pode arrebatá-los da esfera de criticabilidade da ação, sempre singular, mesmo que comunitária.

A faculdade do juízo reflexionante, a partir de si, estabelece uma lei, não para determinar a natureza, mas para refletir sobre ela. E o princípio que fundamenta esse procedimento é o subjetivo *a priori* desta faculdade de juízo reflexionante, que pressupõe a concordância da natureza com a faculdade de conhecimento. A faculdade de juízo reflexionante, a partir do seu princípio *a priori*, estabelece o procedimento para si própria, isto é, reflete sobre os múltiplos da natureza sem um conceito, tendo em vista a possibilidade dada *a priori* de uma conformidade a fins entre natureza e entendimento. É um procedimento restrito à faculdade de juízo, uma vez que estabelece este procedimento e esta perspectiva apenas para si própria, enfim, não determinando de forma objetiva os elementos e múltiplos da natureza, **indicando em caráter transcendental a sua possibilidade** (PEREIRA, 2011, p. 190 grifo nosso).

A perspectiva de Arendt, sobre o juízo reflexionante enquanto ato político, não se dimensiona em uma equiparação deste ao juízo teleológico, que para Kant é determinante, objetivo e não estético. A harmonia universalizável do *sensus communis* sobre comunicabilidade (compartilhamento) do gozo do belo, não decorre para Arendt, sem uma tensão de difícil conciliação e entendimento, que almeje subjetivamente o “fim sem fim”. “Essa harmonia não é uma tentativa de construir um elemento teórico, mas de poder comunicar o sentimento estético, o que a princípio é incomunicável [...]. Afirma-se que essas faculdades têm entre si uma tensão, e que, pelo juízo de gosto, elas são articuladas em razão da possibilidade de uma comunicabilidade” (*Ibidem*, p. 194). A utopia seria condição para o próprio presente da crítica, como possibilidade *a priori* (já imaginada e fantasiada) para o (im)possível. “O que se coloca é a possibilidade dada *a priori*, ou seja, subjetivamente. Uma conformidade a fins subjetiva, ou seja, sem a determinação de uma perfeição do objeto, ou até mesmo do caráter utilitário do objeto” (*Ibidem*, p. 195).

Se a representação dada, que enseja o juízo de gosto, fosse um conceito, que unificasse entendimento e faculdade de imaginação no ajuizamento do objeto <*Gegenstandes*> para um conhecimento do mesmo <*Objekts*>, então a consciência desta relação seria intelectual (como no esquematismo objetivo da faculdade de juízo, do qual a crítica trata). Mas o juízo tampouco seria proferido em referência a prazer e desprazer, portanto, não seria nenhum juízo de gosto. Ora, o juízo e gosto, contudo, determina independentemente de conceitos o objeto com respeito à complacência e ao predicado da beleza. Logo, aquela unidade subjetiva da relação somente pode fazer-se cognoscível através da sensação. A vivificação de ambas as faculdades (da imaginação e do entendimento) para uma atividade indeterminada, mas contudo unânime através da iniciativa da representação dada, a saber daquela atividade que pertence a um

conhecimento em geral, é a sensação, cuja comunicabilidade universal o juízo de gosto postula. Na verdade, uma relação subjetiva somente pode ser pensada, mas na medida em que de acordo com suas condições é subjetiva, pode todavia ser sentida no efeito sobre o ânimo; e em relação que não se funda sobre nenhum conceito (como na relação das faculdades de representação a uma faculdade de conhecimento em geral) tampouco é possível uma outra consciência da mesma senão por uma sensação de efeito, que consiste no jogo facilitado de ambas as faculdades do ânimo (da imaginação e do entendimento) vivificadas pela concordância recíproca. Uma representação, que como singular e sem comparação com outras todavia possui uma concordância com as condições da universalidade, a qual constitui a tarefa do entendimento em geral, conduz as faculdades do conhecimento à proporcionada disposição, que exigimos para todo o conhecimento e que por isso também consideramos válida para qualquer um que esteja destinado a julgar através de entendimento e sentidos coligados (para todo o homem) (KANT, 2010, p. 63).

Na leitura política que Arendt faz de Kant, virtualiza-se para a ação vital, os acenos do efeito estético — sempre susceptíveis de (re)fundação pela memória, sempre inacabados e imperfeitos. Não nos atemos aqui aos pontos de semelhança da filosofia de Arendt com a de Adorno e outros frankfurtianos, que condenam o consumismo da arte pela indústria cultural de massas. Defendemos que a literatura de Borges é *pop*, como já extraímos acima de Daniel Link, facilmente devorável e consumível — diríamos mais pela brevidade dos contos do que por sua profundidade característica — mas que, graças a essa mesma profundidade, permite uma presença em uma proliferação de espaços epistemológicos e críticos. As leituras (críticas) dessa literatura dão-se em qualquer ambiente, que não apenas o erudito-institucional-acadêmico, que também pode ser instrumento do poder autoritário. Propõe-se então uma visão do “belo” e/ou feio mais pluralista, nos procedimentos da forma estética que podem tornar-se objetos realistas de criticabilidade.

Há duas espécies de beleza: a beleza livre (*pulchritudo vaga*) e a beleza simplesmente aderente (*pulchritudo adhaerens*). A primeira não pressupõe nenhum conceito que o objeto deva ser; a segunda pressupõe um tal conceito e a perfeição do objeto segundo o mesmo. Os modos da primeira chamam-se belezas (por si subsistentes) desta ou daquela coisa; a outra, como aderente a um conceito (beleza condicionada), é atribuída a objetos que estão sob o conceito de um fim particular. Flores são belezas naturais livres. **Que espécie de coisa uma flor deve ser, dificilmente o saberá alguém além do botânico; e mesmo este, que no caso conhece o órgão de fecundação da planta, se julga a respeito através do gosto, não toma em consideração este fim da natureza.** Logo, nenhuma perfeição de qualquer espécie, nenhuma conformidade a fins interna, à qual se refira a composição do múltiplo, é posta a fundamento deste juízo. Muitos pássaros (o papagaio, o colibri, a ave-do-paraíso), uma porção de crustáceos do mar são belezas por si, que absolutamente não convêm a nenhum objeto determinado segundo conceitos com respeito a seu fim, mas aprazem livremente por si (*Ibidem*, p. 75 grifo nosso).

2. 15 O prazer estético em meio ao horror seria possível?

A partir da proposição kantiana citada acima, podemos indagar um pouco sobre os alcances da “função comunicativa” do “prazer estético” conciliador elaborado por Jauss, com seu catártico realizar-se do “si” no “outro”, e sua “serenidade ética”. Repetimos que os espelhos borgianos sempre duvidam da plenitude racionalista da compaixão do “mesmo” pelo “outro”, e até do “mesmo” pelo “mesmo”. O mitológico niilismo do vazio em Borges deixa sua literatura demasiadamente plural, para que possa vir a ser o delimitado armamento, a partir do qual, o antropólogo-cientista classifica o mundo, e define sem muito demorar, quem seja o mesmo, e quem seja o outro. O “outro” necessita que o “mesmo” lhe confira alguma fala, para que não se veja mais como o mesmo, que sempre fora, e almeje a se tornar algo outro? Não entraremos aqui nessas discussões que acaloram os estudos culturais atualmente, que terão que enfrentar nas próximas décadas, uma maneira mais apurada de lidar com a já perceptível exaustão e a fetichização da “diferença” — isto é, como lidar com a complexidade ética no estudo da miséria humana. Como disse Foucault em *As palavras e as coisas*, Borges cria as famosas “heterotopias”, que são cépticas quanto ao poder da palavra de representar fielmente as coisas na ordem institucional da forma; e diríamos que os mitos em Borges não se sustentam camuflados atrás da normalidade e da arbitrariedade con-sensual da palavra e da linguagem.

Dizer que o supremo talento, em se tratando de um artista, é o de imitar a realidade a ponto de nos confundir é, contudo, um lugar-comum do julgamento estético que, mesmo entre nós, e até recentemente, prevaleceu por muito tempo. Para celebrar os pintores, os gregos acumulavam anedotas: uvas pintadas que os pássaros vinham bicar, imagens de cavalos que seus congêneres acreditavam estar vivos, cortina pintada que um rival ao autor que suspendesse para poder contemplar o quadro que ela ocultava. A lenda atribui a Giotto e Rembrandt o mesmo tipo de proeza. A China e o Japão contam histórias muito próximas acerca de seus pintores famosos: cavalos pintados que, à noite, deixam o quadro para ir ao pasto, dragão que sai voando pelos ares quando o artista acrescenta o último detalhe. Quando os índios das planícies da América do Norte viram, pela primeira vez, um pintor branco em atividade, confundiram-se. Catlin tinha retratado um deles de perfil. Um outro índio, que não simpatizava com o modelo, exclamou que o quadro provava que este não passava de um meio homem. Seguiu-se uma briga mortal. [...]. Kant deu a forma definitiva à noção de um “entre-dois”, no qual estaria situado o julgamento estético, subjetivo como o julgamento de gosto mas que, como o julgamento de conhecimento, pretende ser válido universalmente. A descoberta dos fractais revela, a meu ver, um outro aspecto desse “entre-dois”, que não diria respeito unicamente ao julgamento estético, mas também aos próprios objetos a que esse objeto reconhece a qualidade de obra de arte. Por menos que esforcemos em localizá-los, objetos extremamente comuns na natureza são fractais e, frequentemente, inspiram-nos sentimento estético. **Não estão tais objetos “entre-dois”, e isso duplamente?** Sua realidade é

intermediária entre a linha e o plano; e os algoritmos que os engendram — aplicação repetida de uma função a seus produtos sucessivos — requerem, além disso, uma filtragem que discrimina ou elimina certos valores obtidos pelo cálculo (dependendo de serem ou não incluídos no campo, serem pares ou ímpares, estarem à direita ou à esquerda; ou ainda segundo outros critérios) (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 24 e p. 65 grifo nosso).

Na urbanismo-crítico anti-platônico e anti-idealista de Borges, o desfalecimento do mito da *katharsis* que cura e alivia o “ser”, através de uma “descarga prazerosa” e moralista sobre o “outro” — como em Aristóteles e Jauss — (função comunicativa na comunidade?) salienta as lacunas e limites da retomada da tradição e sua memória pela ficção-crítica e política. Mesmo o compartilhar a “compaixão”⁴⁴ pelo “outro” seria de difícil fundação (contratualista?) na comunidade crítico-borgiana de Tlön. A arte (aqui o som da música escrito na literatura), denominada pelo antropólogo como “primitiva”, mescla-se e se comunica com “outros” (?) objetos — transportados de outras dimensões do tempo (passado ou futuro?), para o espaço da fronteira.

Deitamo-nos, mas não nos deixou dormir até o amanhecer a bebedeira de um vizinho invisível, que alternava injúrias inextricáveis com rajadas de milongas — melhor, com rajadas de uma única milonga. Como é de supor, atribuímos à fogosa cachaça do proprietário essa gritaria insistente... De madrugada, o homem estava morto no corredor. A aspereza da voz nos enganara: era um rapaz jovem. Durante o delírio caíram-lhe do cinturão algumas moedas e um cone de metal reluzente, do diâmetro de um dado. Em vão um menino tentou pegar esse cone. Apenas um homem mal conseguiu levantá-lo. Eu o tive na palma da mão por alguns minutos: lembro-me de que seu peso era intolerável e que, depois de retirado o cone, a opressão perdurou. Também me lembro do círculo preciso que me gravou na carne. Essa evidência de um objeto muito pequeno e, ao mesmo tempo, pesadíssimo deixava uma impressão desagradável de asco e de medo. Um lavrador propôs que o jogassem na correnteza do rio: Amorim o adquiriu por alguns pesos. Ninguém sabia nada sobre o morto, exceto que “vinha da fronteira”. Esses cones pequenos e muito pesados (feitos de um metal que não é desse mundo) são imagens da divindade, em certas religiões de Tlön⁴⁵ (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções* (1944). p. 488).

⁴⁴ “Razão ocidental e compaixão formam um par dialético que se desdobra na violência. Esta dialética leva a uma paradoxal incorporação violenta do outro, que destrói as diferenças sob o manto da solidariedade. [...]. Esta compaixão, que quer evitar a ‘coisificação’ do outro, não deixa de ser tão violenta quanto as práticas que pretende evitar” (SELIGMANN-SILVA. *Por uma crítica da compaixão*. p. 94 e 95).

⁴⁵ “Era necessário que, rompendo com a tradição oral, a música viesse a ser escrita para fazer-se representativa (não de outra coisa, mas de si mesma; Kant não gostava de música, colocava-se na última categoria das belas-artes e acusava-a, entre outras coisas, de perturbar os vizinhos. Contudo **as obras musicais também correspondem à sua definição de arte como finalidade sem fim**). Sem escrita, a expressão oral produziu grandes obras, inicialmente confinadas apenas à memória: os poemas homéricos, canções de gesta, mitos” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 122-123 grifo nosso).

A leitura que Borges realiza do terror e da morte, nesse trecho do conto, não é uma simples determinação, nem apologia de sua prática. O realismo da descrição contrasta, em igual intensidade, com a incompletude da palavra para desvendar a exata “realidade” do crime (?) entre aqueles que compactuam a cena. Karl Erik Schøllhammer (1999), em um debate com David Wellbery, indaga sobre o “imaginar-mos mortos” e a experiência da morte na arte. “Sentir-se a si mesmo na morte — nas palavras de Jorge Luis Borges, *sentirse en muerte* — quer dizer **representar-se em situações de perda, vacuidade, ruptura, violência, erotismo**. Situações nas quais ao mesmo tempo ‘somos’ e ‘não somos’. Estamos ‘vivos’, porém, numa ameaçadora situação de mortalidade” (SCHØLLHAMMER, 1999, p. 202-203 grifo nosso). Wolfgang Iser responde sobre essa impossibilidade. Citando Shakespeare e David Hume, não acredita que podemos experimentar a morte na arte, mas crê na imaginação como o último recurso dessa tentativa. Contudo, o excesso de imaginação, de “fantasia”, como em Macbeth, seria segundo Iser, um tormento e a própria “morte em vida” da personagem. “Recordemos David Hume: quando a fantasia controla inteiramente uma pessoa, ela se metamorfoseia em fonte de terror, deixando de ser a força criativa que permite que os homens se aventurem em domínios situados para além da realidade” (ISER. Debate. In: ROCHA (Org.). *Teoria da ficção*. p. 203-204).

Como a estética borgiana é autodestrutiva (e descrê dos alicerces míticos do seu laboratório teórico-literário, e de seus controles ficcionais), a “fantasia” na descrição da morte, aponta para a re-criação de um realismo singular no policial borgiano, um “fim sem fim”, no qual as personagens movimentam-se para se livrarem do pesadelo e do medo, que nunca lhes são estranhos. Elas estão no presente de seu “fim” presumível, e enfrentam a fantasia totalitária composta nas amarras da trama — o “cone” é representação de alguma totalidade invisível. Os membros da comunidade crítica apresentam-se em suas diferenças, e não são todos bons, aliás, “apenas um homem mal” conseguiu levantar o objeto estético-fantástico-realista — emblematizado na carne do corpo comunicativo do próprio narrador, que escuta a proposição de um reles lavrador. O objeto misterioso é mote para alguma reunião, e “encenação para a presença de seu próprio fim” (*Ibidem*, p. 204), mas não da morte enquanto um fim em si. Não há uma continuidade linear e planificada entre o cantor de milongas invisível (não “primitivo”, mas jovem), sua morte misteriosa, os que o ouviram, e o insólito (porém comum) aparecimento do objeto cortante de “metal reluzente” em Tlön.

Entretanto, tudo parte do resgate (im)possível da tradição oral e da memória de uma única canção.

A presença de objetos estéticos (massificamente) em vários ambientes, inclusive no gueto (aqui a fronteira) — que não determinam a ação receptiva — facilita a leitura e a comunicabilidade sobre as (im)possibilidades do resgate da memória, e da tradição, entre os habitantes da comunidade crítica de Tlön, que chegam *a priori* a alguns acordos político-anárquicos — não eternos. A ação política permanece como uma utopia constantemente atualizável e não determinada *a posteriori*. A prática crítica [que para nós, seria o que tenderia ao anarquismo] de homens livres está adentrada em suas movimentações nos tempos e nos espaços, e não cessam de se (inter)penetrarem no lamaçal originário, de expor catástrofes, limitações e ruínas de tradições comunitárias de mitos utópicos românticos [do que nunca foi e ainda não será] — destruídas e construídas incessantemente para que os homens continuem a imaginá-las e a criticá-las. “Na análise de Arendt, o juízo repousa sobre um possível acordo com outrem. [...]. Entretanto, em vários momentos dessa obra, Kant afirma essa peculiaridade do juízo, ou seja, a pretensão do assentimento dos outros, mas simplesmente como pretensão e possibilidade, não como uma determinação” (PEREIRA, 2011, p. 199).

La mayor dificultad relacionada con el juicio radica en que es “la facultad de pensar lo particular”; pero pensar significa generalizar, por lo tanto, es la facultad que combina de manera misteriosa lo particular y lo general. Esto es relativamente fácil si lo general está dado — como una regla, un principio, una ley — de forma que el juicio se limita a subsumir en él lo particular. La dificultad aumenta “si sólo lo particular es dado, sobre el cual él debe encontrar lo general”. Pues la pauta no se puede tomar prestada de la experiencia y no puede tener su origen en el exterior. No puedo juzgar un particular con la ayuda de otro particular; para poder determinar su valor es preciso un tertium quid o un tertium comparationis, algo relacionado con ambos particulares y, a la vez, distintos de ellos. [...]. Habíamos hablado de la parcialidad del actor que, al estar implicado, nunca ve el significado del todo. Esto sirve para todas las historias [stories]; [...]. Esto mismo no sirve para lo bello o para cualquier acto en sí mismo. Lo bello es, en terminología kantiana, un fin en sí porque contiene en sí mismo todos los posibles significados, sin referencia a otros, sin vínculos con otras cosas bellas. En Kant se da tal contradicción: el progreso infinito es la ley de la especie humana y, al mismo tiempo, la dignidad del hombre exige que él (cada uno de nosotros) sea visto en su particularidad y, como tal, como reflejo de la humanidad en general; pero sin comparación alguna y con independencia del tiempo. En otras palabras, la misma idea del progreso — si designa algo más que un cambio de circunstancias y una mejora del mundo — contradice la noción kantiana de la dignidad del hombre. Es contrario a la dignidad humana creer en el progreso. El progreso significa que la historia [story] nunca tiene un fin. El fin de la historia [story] misma está en el infinito. No existe un lugar en el que podamos situarnos y mirar atrás con la mirada nostálgica del historiador (ARENDR, 2003, p. 140, 142).

[A maior dificuldade relacionada com o juízo localiza-se no que é “a faculdade de pensar o particular”; mas pensar significa generalizar, portanto, é a faculdade que combina de maneira misteriosa o particular e o geral. Isto é relativamente fácil caso o geral esteja dado — como uma regra, um princípio, uma lei — de forma que o juízo limita-se a subsumir nele o

particular. A dificuldade aumenta “se somente o particular é dado, sobre o qual ele deve encontrar o geral”. Pois a pauta não se pode tomar emprestada da experiência e não pode ter sua origem no exterior. Não posso julgar um particular com a ajuda de outro particular; para poder determinar seu valor é preciso um *tertium quid* ou um *tertium comparationis*, algo relacionado com ambos particulares e, ao mesmo tempo, distinto deles. [...]. Falamos da parcialidade do autor que, ao estar implícito, nunca vê o significado do todo. Isto serve para todas as histórias [*stories*]; [...]. Isto mesmo não serve para o belo o para qualquer ato em si mesmo. O belo é, em terminologia kantiana, um fim em si porque contem todos os significados possíveis, sem referência a outros, sem vínculos com outras coisas belas. Em Kant dá-se tal contradição: o progresso infinito é a lei da espécie humana e, ao mesmo tempo, a dignidade do homem exige que ele (cada um de nós) seja visto em sua particularidade e, como tal, como reflexo da humanidade em geral; mas sem comparação alguma e com independência do tempo. Em outras palavras, a mesma ideia de progresso — se designa algo mais do que uma mudança de circunstâncias e uma melhora do mundo — contradiz a noção kantiana da dignidade do homem. É contrário à dignidade humana crer no progresso. O progresso significa que a história [*story*] nunca tem um fim. O fim da história [*story*] mesma está no infinito. Não existe um lugar onde possamos situar-nos e olhar para trás com a olhada nostálgica do historiador (tradução nossa)].

Capítulo 3: Um outro, mesmo Borges: depois (antes?) do horror, (agora?) na comunidade crítica dos românticos — Ou por um Borges historiador-crítico⁴⁶

I

Resultaria insolente em nossa pós-modernidade, principalmente em sua vertente dita céptica, e até fora dos parâmetros da presumível normalidade crítica (ética, política e ao mesmo tempo estética para alguns), ouvir dizer que Jorge Luis Borges teria sido de alguma forma romântico, ou minimamente se interessado por algo parecido. Mas, entendendo aqui alguma abrangência ao conceito de romantismo, que nem sempre se delimita cronologicamente ao século XIX, e também um alargamento espacial por suas margens, faz-nos ainda a ingrata tarefa de mais uma vez tentar esmiuçar o mito portenho — lutar com ele e contra ele, para tentar visualizar algumas permanências concretas na utopia crítica bifurcada que estamos analisando nessa dissertação, tanto no passado, como no presente ou futuro da comunidade crítica, que às vezes pende-se mais para o simulacro da *persona* autoral, alçando-a até mesmo à canonização irrealista e alusiva.

*Las parejas concretas de conceptos cambian su cualidad y su acción en el curso del tiempo. Los espacios de experiencia se desplazan y se abren nuevos horizontes de expectativas. Las posibilidades lingüísticas surgen o desaparecen, los significados antiguos se van perdiendo o son enriquecidos, de modo que la secuencia temporal también es irreversible en el uso de los conceptos contrarios, cuya inalterable unicidad queda resaltada por aquélla. Esta antinomia metódica entre la unicidad histórica y la repetibilidad estructural de las figuras lingüísticas no es más que una consecuencia de la situación que se ha mencionado antes: **que la historia no es nunca idéntica a su comprensión lingüística y a su experiencia formulada, como se condensa oralmente o por escrito, pero que tampoco es independiente de estas articulaciones lingüísticas.** Así, pues, nuestros conceptos contrarios dan testimonio tanto de la repetibilidad como de la novedad de las situaciones a las que se refieren. Pero estas situaciones son siempre algo diferente de lo que puede dar a entender su autocomprensión lingüística. [...]. Al introducir lingüísticamente la “humanidad” como magnitud política de referencia, precisó de una calificación suplementaria, por ejemplo, del hombre como*

⁴⁶ Nesse capítulo, às vezes, citamos trechos, para desenvolvê-los mais, de nossa dissertação de mestrado defendida no Departamento de História da UFMG, em 2007. MIRANDA, Breno Anderson Souza de. *As rosas de R(R)osas*. Exílio, utopia e imaginação urbana nas “margens”: *Facundo* e Borges. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2007. (Dissertação de mestrado). Não estamos distantes da prática borgiana de sempre reescrever seus textos.

*ciudadano, que aún no es deducible por sí misma del uso de la palabra “hombre”. Que alguien fora cristiano o pagano, heleno o bárbaro, se podía seguir del concepto puesto positivamente e incluso los conceptos negativos contrarios tenían su sentido que se podía consumir inmanentemente. Quien se remite a la humanidad se sitúa lingüísticamente bajo una obligación de compleción, pues a la humanidad se puede remitir quien quiera. Por eso hay que determinar quién y qué es la humanidad para poder cualificar políticamente el concepto. Quien no lo haga se pone bajo la sospecha de ideología. El uso de la palabra lleva rápidamente a la incertidumbre a causa de las posibilidades ambivalentes que surgen de su pretensión de universalidad: puede apuntar a todos los hombres de modo que no se puede excluir nadie o alcanza una cualidad determinada — la de la humanitas, la humanidad — de modo que son posibles delimitaciones que no están incluidas en la propia palabra. [...]. Marx utiliza las categorías de superhombre y lo inhumano de forma crítico-ideológica para destruir la teoría de los dos mundos que mantenía el reflejo religioso del hombre en el superhombre celestial, por lo que el propio hombre quedaba degradado a inhumano. Su lugar lo ocupará en el futuro el hombre total, que no es sólo un proyecto personal perfecto, sino un tipo de mundo libre de dominación y producido socialmente. A su lado, Dostoyevski podría denominarse omnihumano — consumación social de la unificación máximamente humana, en la que los rusos cristianos serían capaces de superar todas las contradicciones. La expresión se hizo políticamente virulenta sobre todo en la historia de Nietzsche. Para él, el superhombre es el hombre del futuro que superaría al actual hombre del rebaño democrático [...]. En el momento en que esta expresión debía realizarse políticamente, el polo contrario ya no era, en absoluto, en hombre en tanto que ser retrasado, sino el infrahombre a quien era válido destruir. [...]. El hombre, desde que el que se derivan lo inhumano, el super y el infrahombre, solamente confirma una arbitrariedad ideológica que se equivoca en lo que se deduce históricamente del concepto de hombre: que es un ser ambivalente y que establecerlo sigue siendo un riesgo político. [...]. En las palabras de Kant, se trata de la forma esférica de la Tierra, sobre la que los hombres no se pueden dispersar en lo infinito, sino que definitivamente tienen que tolerarse juntos. Así surgió un ámbito de acción intersubjetivo y cerrado que es demasiado estrecho como para que la violación de un derecho en un lugar de la Tierra no se sufra en toda ella (KOSELLECK, Sobre la semántica histórico-política de los conceptos contrarios asimétricos. In: *Futuro pasado*. p. 210, 238, 247, 248, 239).*

[Os pares concretos dos conceitos mudam sua causalidade e sua ação no curso do tempo. Os espaços de experiência deslocam-se e abrem-se novos horizontes de expectativas. As possibilidades linguísticas surgem ou desaparecem, os significados antigos vão-se perdendo ou são enriquecidos, de modo que a sequência temporal também é irreversível no uso dos conceitos contrários, cuja inalterável unicidade fica ressaltada por aquela. Esta antinomia metódica entre a unicidade histórica e a repetibilidade estrutural das figuras linguísticas não é mais que uma consequência da situação que se mencionou antes: que a história não é nunca idêntica à sua compreensão linguística e à sua experiência formulada, como se condensa oralmente ou por escrito, mas que tampouco é independente destas articulações linguísticas. Assim, pois, nossos conceitos contrários dão testemunho tanto da repetibilidade como da novidade das situações às que se referem. Mas estas situações são sempre algo diferente do que pode dar a entender sua autocompreensão linguística. [...]. Ao introduzir linguísticamente a “humanidade” como magnitude política de referência, precisou-se de uma qualificação suplementar, por exemplo, do homem como cidadão, que ainda não é deduzível por si mesma do uso da palavra “homem”. Que alguém fosse cristão ou pagão, heleno ou bárbaro, podia-se seguir do conceito posto positivamente, e inclusive os conceitos negativos contrários tinham um sentido que se podia consumir immanentemente. Quem se remete à humanidade situa-se linguísticamente sob uma obrigação de compleição, pois à humanidade pode-se remeter quem quiser. Por isso tem que determinar quem e o que é a humanidade para poder qualificar politicamente o conceito. Quem não o faz põe-se sob a suspeita de ideologia. O uso da palavra leva rapidamente à incerteza a causa das possibilidades ambivalentes que surgem de sua pretensão de universalidade: pode-se apontar a todos os homens de modo que não se pode excluir ninguém ou se alcança uma qualidade determinada — a da *humanitas*, a humanidade

— de modo que são possíveis delimitações que não estão incluídas na própria palavra. [...]. Marx utiliza as categorias de super-homem e de inumano de forma crítico-ideológica para destruir a teoria dos mundos que mantinha o reflexo religioso do homem no super-homem celestial, pelo que o próprio homem ficava degradado ou inumano. Seu lugar o ocupará no futuro o homem total, que não é somente um projeto pessoal perfeito, mas um tipo de mundo livre de dominação e produzido socialmente. Ao seu lado, Dostoiévski poderia denominar-se *omnihumano* — consumação social da unificação maximamente humana, na qual os russos cristãos seriam capazes de superar todas as contradições. A expressão se fez politicamente virulenta sobretudo na história de Nietzsche. Pare ele, o super-homem é o homem do futuro que superaria o atual homem do rebanho democrático [...]. No momento em que esta expressão deveria realizar-se politicamente, o pólo contrário já não era, em absoluto, um homem um tanto que ser atrasado, mas o infra-homem a quem era válido destruir. [...]. O homem, do qual se derivam o inumano, o super e o infra-homem, somente confirma uma arbitrariedade ideológica que se equivoca no que se deduz historicamente do conceito de homem: que é um ser ambivalente e que estabelecê-lo segue sendo um risco político. [...]. Nas palavras de Kant trata-se da forma esférica da Terra, sobre a que os homens não podem dispersar no infinito, mas que definitivamente têm que tolerar-se juntos. Assim surgiu um âmbito de ação intersubjetivo e fechado que é demasiado estreito como para que a violação de um direito em um lugar da Terra não se sofra em toda ela (tradução nossa)].

Para Borges crítico, nenhuma citação é impune, e principiar um texto sobre Borges elencando manifestações do humanismo na filosofia política contemporânea, não deixa de fazer com que suas teorias colidam com a massa teórica de seus detratores, que na maior parte das vezes, o acusavam de uma falta de uma preocupação maior com a realidade política em sua estética. Se Borges e seus leitores abrem espaços infinitos de recepção, justamente Kant, lido por Koselleck, manifesta a iluminada “forma esférica da Terra” — uma comunidade aldeã (?) onde os vizinhos se espreitam, e qualquer movimentação jamais seria não percebida, e não anotada. Se confinarmos Borges nas gigantescas arestas críticas proporcionadas pela fabricação de sua mitologia, seguramente, não fora quem inaugurou o gênero ou a teoria do escritor-crítico, mas fora um dos grandes responsáveis para a sua consolidação, principalmente no até então considerado periférico universo das letras e crítica latino-americanas, e para além dele, como bem mostra Emir Rodríguez Monegal (1980). No momento do *boom* da literatura latino-americana na Europa e Estados Unidos, na década de 1960, Borges ganhou cada vez mais leitores, mesmo renegando veementemente o aparato estético-ideológico dos escritores esquerdistas do *boom*, alguns deles agraciados com o Prêmio Nobel.

A recepção européia, dentre eles grandes nomes da filosofia do século XX, conferiram-lhe o duvidoso posto de um dos pais fundadores do niilismo e do ceticismo epistemológico do século XX; fato é que Borges tornou-se um escritor mundialmente famoso e respeitado, devido, fora seu indiscutível talento como ficcionista, a esta receptividade que lhe outorgou esse posto, que ele mesmo, muitas vezes, elevou em potenciação abstrata. Tudo

o que ficou conhecido como “máquina céptica” (não afirmamos que seja) leu e divulgou os escritos borgianos, principalmente através da França. Jacques Derrida foi seu amigo, Michel Foucault, Gérard Genette e Maurice Blanchot dedicaram-lhe obras e ensaios; constituiu-se então o que ficou conhecido como “borgeomania parisiense”, e o próprio escritor dava alento a este tipo de interpretação a sua obra. Um “último Borges” recusava-se a ser real, afastava-se dos realismos, e se mostrava como farsa, um simulacro de si mesmo, o duplo distópico de seu eu-nada.

Entretanto, a crítica do e sobre o autor, também se embrenhou por outros rumos. Em relação à crítica do próprio Borges, uma forte tendência crítica do século XX — que não apareceu nesse século — seria a mescla entre ficção, crítica, (auto)biografia, e também política. A intensa atividade de crítica literária de alguns escritores não seria empecilho à sua atividade como ficcionista, uma atividade não seria mais importante, ou mereceria mais atenção que a outra, já que sua atividade como crítico, ensaísta e ficcionista costuma ser um ponto de partida e chegada, como quiser, para o que Michel Foucault (2009) — leitor de Borges — chama de genealogia crítica, ou história da memória crítica.

Assim, as descrições críticas e as descrições genealógicas devem alternar-se, apoiar-se umas nas outras e se complementarem. A parte crítica da análise liga-se aos sistemas de recobrimento do discurso; procura detectar, destacar esses princípios de ordenamento, de exclusão, de rarefação do discurso. [...]. A parte genealógica da análise se detém, em contrapartida, nas séries da formação efetiva do discurso: procura apreendê-lo em seu poder de afirmação, e por aí entendo não um poder que se apóia ao poder de negar, mas o poder de constituir domínios de objetos, a propósito dos quais se poderia afirmar ou negar as proposições verdadeiras ou falsas. Chamemos de positividade esses domínios de objetos; e, digamos, para jogar uma segunda vez com as palavras, que se o estilo crítico é o da desenvoltura estudiosa, o humor genealógico será o de um positivismo feliz (FOUCAULT, 2009, p. 69-70).

Michel Foucault “brinca” nesse trecho com a ordem, com a seriedade epistemológica do discurso crítico no estruturalismo francês em inícios dos anos 1970. Contra toda rigidez, contra os ranços de uma escala positivista que ainda perdurava, Foucault propôs uma guinada de humor crítico-performático, ou um humor na crítica. Uma crítica pós-estruturalista que mostrasse ao leitor-crítico como seriam rarefeitas todas aquelas ditas homogêneas e cientificistas construções teórico-críticas:

Em todo caso, uma coisa ao menos deve ser sublimada: a análise do discurso, assim entendida, não desvenda a universalidade de um sentido; ela mostra à luz do dia o jogo de rarefação

imposta, com um poder fundamental de afirmação. Rarefação e afirmação, rarefação, enfim, da afirmação e não generosidade contínua do sentido, e não monarquia do significante (*Ibidem*, p. 70).

Foucault, em sua aula inaugural, está preocupado em focalizar na medida do possível, quais seriam seus planos de estudo nos próximos anos no *Collège de France* (“fase genealógica”) e, ao mesmo tempo, ressaltar uma contínua e inseparável interseção entre controle, ficção, crítica, e seus objetos de estudo, não somente literários, ao abranger também o discurso propriamente científico e institucional-disciplinar. Mostra que o acaso do discurso, ou os atos de ficcionalidade (que não são “mentiras” opostas à “verdade”), estariam entrepostos em qualquer escritura-crítica, e que seriam as tramas dos jogos de poder e coerção, as responsáveis por localizá-los em um devido lugar (móvel), sempre perigoso ao método científico-cartesiano⁴⁷. Portanto, seriam segundo Foucault, as descontinuidades e os instantes que prevaleceriam nas amarras da possibilidade da tradição lógica, e não as permanências, as memórias e as *mentalités* de um resgate simplista do que se entende por recalcado:

O fato de haver sistemas de rarefação não quer dizer que por baixo deles reine um grande discurso ilimitado, contínuo e silencioso que fosse por eles reprimido e recalcado e que nós tivéssemos por missão descobrir restituindo-lhe, enfim, a palavra. Não se deve imaginar, percorrendo o mundo e entrelaçando-se em todas as suas formas e acontecimentos, um não-dito ou um impensado que se deveria, enfim, articular ou pensar. **Os discursos deveriam ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem** (*Ibidem*, p. 54-53).

As relações entre crítica, ficção e estética, antes intimidadadas pelo viés cientificista, vieram a intensificar-se na tendência pós-estruturalista, deixando muitos atordoados sobre o futuro do próprio fazer crítico e ficcional. Já que tudo seria crítica ou ficção, ou ficção-crítica, ou crítica-ficção, haveria segundo alguns teóricos, a impossibilidade de qualquer discurso referencial, e tudo se diluiria em nada. Como um jogo de espelhos, a obra literária não falaria apenas de uma exterioridade estética, autoral, temporal ou sociológica, mas também e principalmente de si mesma. Abandonar-se-ia uma sempre posta competitividade entre o escritor e o crítico literário, já que todo escritor seria também crítico e vice-versa. A intertextualidade em uma obra crítica ou literária chegaria à exaustão, e contaminaria até a identidade autoral. (PERRONE-MOISÉS, 2005). Alguns teóricos da literatura afirmam até

⁴⁷ Ver também: (COSTA LIMA, 2007).

que ela estaria em perigo de extinguir-se. Um dos principais teóricos e divulgadores do estruturalismo e do pós-estruturalismo na França, Tzvetan Todorov (2009) depois de muito defender, ou não, uma autonomia da forma e das experimentações estético-estilísticas (interna ou externa) em relação à rigidez do objeto literário, tenta agarrar-se a uma espécie de *mea culpa*, com a publicação de seu polêmico livro.

Numerosas obras contemporâneas ilustram essa concepção formalista de literatura; elas cultivam a construção engenhosa, os processos mecânicos de engendramento do texto, as simetrias, os ecos e os pequenos sinais cúmplices. Todavia, essa tendência não é a única a dominar a literatura e a crítica jornalística na França no início do século XXI. Outra tendência influente encarna uma visão de mundo que poderíamos qualificar de niilista [...]. Para essa crítica, o universo representado no livro é auto-suficiente, sem relação com o mundo exterior, abrem-se as portas para sua análise sem que se tenha de interrogar sobre a pertinência das opiniões expressas no livro, nem sobre a veracidade do quadro que ele pinta. A história da literatura o mostra bem: passa-se facilmente do formalismo ao niilismo e vice-versa, e podem-se mesmo cultivar os dois simultaneamente (TODOROV, 2009, p. 42-43).

Talvez, um ponto marcante no livro de Todorov (2009) seria uma necessidade premente de renovação, ou até mesmo recriação, da atividade crítica e literária. Para os latino-americanos, Emir Rodríguez Monegal, através de um estudo crítico sobre Jorge Luis Borges e Octavio Paz, citado acima, já chamava atenção para a falta de um espaço público, onde os dissensos críticos-criativos não fossem apenas caprichos de alguns aventureiros. Uma alternativa não deixa de ser uma retomada da “poética da leitura”, ou uma ética da leitura crítica e política (o conceito ainda não está esgotado), cujo principal divulgador no século XX foi um poeta-crítico que surgira na dita “periferia”. Em relação a essa crítica “construtivista” sobre o autor, ainda muito desconhecida, destacamos três trabalhos, de suma importância para os estudos borgianos. O primeiro é o clássico de Emir Rodríguez Monegal já citado, que tenta mapear a estética borgeana para além da “*borgeomanía parisina*”, e localizá-la na difícil tarefa de consolidação de uma crítica latino-americana. Outra pesquisa, não menos importante, é o também clássico de Beatriz Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*, proferido inicialmente como uma série de conferências na Universidade de Cambridge em 1992. Conhecidíssimo no mundo hispânico, e só recentemente traduzido para o português, a obra de Sarlo chama atenção para o caráter paradoxal da escrita borgiana. Ela partiu da vida do escritor, que foi basicamente literária, de suas amizades literárias, de seu encontro palpável com os livros de sua biblioteca real, onde podemos encontrar livros europeus e norte-americanos, e também obras importantes da literatura argentina. O mito borgiano passa a ter referenciais, e afasta-se um pouco da irrealidade cognoscível; então, o Borges fantástico seria

também o Borges leitor-crítico de livros reais, que estiveram na biblioteca de seu pai, desde sua infância. “*Como también sucede con Sarmiento, el mito biográfico se funda en la apropiación de la literatura*” (SARLO, 1998, p. 10). Por último, citamos o trabalho de Sergio Pastormerlo (2007) *Borges crítico*. Pesquisa minuciosa e historiográfica, é importante para desmistificar um escritor visto por muitos críticos como apenas simulacro e ficção.

Ao lermos, incorporamos o texto a nosso acervo memorial e (re)estabelecemos as ligações internas desse repertório. O movimento é de reeleição de afinidades literárias: inventamos vínculos, fundamos tradições, enxergamos continuidades ou cortes. É assim que podemos identificar, Borges já nos lembrou, tantos precursores de Kafka [...]. O problema é quando, estabelecidas as afinidades, passamos a acreditar que elas sejam inevitáveis, esquecendo que são resultado circunstancial de leituras específicas, situadas num espaço e num tempo (PINTO, 2004, p. 56).

E podemos dizer que um desses resultados circunstanciais de afinidade crítico-realista deu-se na aproximação de Borges à comunidade crítica dos românticos que ele lia. Os biógrafos dizem, e o próprio Borges confirma: sua vida foi atravessada pela atividade da leitura. Borges não foi muito namorador, não teve filhos, uma acirrada militância política, ou nada que chamasse muita atenção, por isso, os livros que leu, na biblioteca de seu pai, marcaram profundamente sua vida/obra, aqui inseparáveis. Se o que Jorge Luis Borges entendeu como romantismo foi apenas formalismo conceitual e retórico (como lhe era muito próprio), sem nenhuma relação à temporalidade do romantismo que ficou conhecido como escola literária, por que então despenderia alguma atenção a autores canônicos dessa “escola”, não como simples figurações abstratas, mas enquanto artífices dessa visão de mundo? Sabemos que os comentários de Borges sobre esses escritores estão relativamente distantes de visualizá-los como o que ficou conhecido como “gênios” românticos, e que suas presenças marcantes em uma biblioteca “real”, que não era tão infinita assim (mas muito seletiva e contingente), desperta interesse para discutir-se ainda mais, pontos ambíguos de seus valores críticos e políticos, e de seu próprio processo realista de escrita ficcional.

Distante de uma apologia ao fantasmal, e a algum essencialismo estético, ficcional ou literário, a rígida distinção entre os estilos clássico e romântico, mesmo que elaborada por um Borges “teórico” que pairaria sobre suas ironias, e sobre as querelas acadêmicas e temporais, não nos dá arcabouços suficientes para interceder por uma *mimesis* pretensamente borgiana em seu ato de leitura (idealista-absoluta?), ou até mesmo a recusa de toda e qualquer *mimesis* em sua ficção. Sim, Borges não tivera o poder de eximir-se da série literária e do mundo, entendido não apenas como matéria. O universo borgiano atravessa, e é atravessado pela

mimesis moderna, segundo a entendeu Philippe Lacoue-Labarthe (LACOUÉ-LABARTHE, 1986, p. 15-36). Aqui *mimesis* não pode ser confundida como *imitatio* do “real”, como a leitura de uma suposta “realidade”, mesmo que ideal, ou alguma tentativa de aproximar-se da verossimilhança. Alguma lógica da *mimesis* perpassaria pela lógica do paradoxo, e não pela simples reprodução ou representação do que quer que seja. Paradoxos e “duplos” que não cessariam até mesmo no narrador borgiano de ensaios e textos críticos (que não se situam no terreno literário propriamente dito). Assim, Borges poderia ser lido como um autor-narrador-leitor de aproximações, e não distanciamentos, em relação ao mundo, mesmo que ficcional. O Borges “empírico” sai à procura de autoficções, de figurações de escritor em alguma intensidade crítico-romântica e utópica, ambigualmente expressiva e alusiva. A questão que nos preocupa não é a luta sem partidos ou vencedores da ficção borgiana contra os tais biografismos, seus e dos “outros”, e sim a imaginação-construção de mitos autoficcionais ambivalentes, dentro e fora das páginas dos livros.

Sobre a aproximação realista de Borges à comunidade crítica dos românticos, que iremos introduzir a partir de agora, ele disse alguma vez que queria ter sido Walt Whitman, ou que era seu amigo íntimo, e isto ressoa nas memórias de suas ficções-críticas, mesmo que as negue. Em “*Borges y la tradición mística*”, Gamero (2006) diz claramente que Borges não fora um poeta místico, apesar de muitos destes o perturbarem em suas leituras, e exercerem uma forte atração ao narrador de seus ensaios críticos-ficcionais; como por exemplo, Walt Whitman, dentre outros.

O que é exatamente um místico e qual a experiência que o define como tal? Tomo a definição de Gershom Scholem, por ser um autor que Borges frequentava e respeitava. No capítulo “A autoridade religiosa e a mística” de seu livro *A cabala e seu simbolismo* nos diz Scholem: “Místico é aquele a que se há concedido uma expressão imediata, e sentida como real, da divindade, da realidade última... Tal experiência poder ter vindo até ele por meio de um repentino resplendor, uma iluminação, o bem como resultado de largas e acaso complicadas preparações”. O próprio Borges em *Que é o budismo*, enuncia as seguintes características que, segundo ele, compartilham a mística cristã, islâmica e budista: a) o desdém por esquemas racionais; b) a percepção intuitiva, alheia aos sentidos; c) o conhecimento absoluto, que nos dá uma certeza cabal e irrefutável; d) a aniquilação do Eu; e) a visão do múltiplo universo transformado em unidade; f) uma sensação de felicidade intensa. Eu agregaria uma g) a anulação da duração, da sucessão temporal, o seja uma entrada - mesmo que fosse temporária - na eternidade (...). Esta anulação da sucessão temporal supõe outra qualidade fundamental da experiência mística, que é seu caráter não verbal - já que a linguagem humana, a verbal pelo menos, é sucessiva, quer dizer, inconcebível sem a duração (GAMERRO, 2006, p. 94-95 tradução nossa).

Em nosso texto, autor, leitor e narrador borgianos não poderiam ficar irrefutáveis ao tempo e, praticariam a arte da emergência, tal como entendeu David Wellbery (2011) lendo este conceito em Hans Ulrich Gumbrecht. Talvez o mais pontual a ressaltar fosse uma atenção à antropologia da emergência na rede textual, não interessando somente as condições intrínsecas do texto, mas uma vasta e produtiva rede relacional-autorreferente. “O que emergência significa, finalmente, é que aquela clausura autorreferencial é pensada com a temporalização e a perturbação imprevisível, ordem com ruído” (WELLBERY, 2011, p. 74). O que poderia então emergir quando (de uma forma não reducionista) Borges recorre novamente à tradição crítica? Borges e seus narradores não foram leitores de todos os livros, de todas as bibliotecas do universo, em uma intensa explosão das possibilidades da experimentação literária. Quiséramos que fosse. “A visão mística resolve as contradições: desaparece a distância sujeito-objeto, se tornam simultâneos, presente, passado e futuro, e espaço inteiro cabe em um ponto. (...). Tornam-se equivalentes o uno e o múltiplo, o todo e o nada” (GAMERRO, 2006, p. 95 tradução nossa). Com um toque de sensibilidade empírica, suas leituras foram até muito seletivas e pouco arbitrarias, emergindo conforme interesses em uma ou outra fé literária. Assim, Borges não recusaria de todo o que disse no ensaio “*Profesión de fe literaria*”, presente em um de seus livros proibidos (só massivamente conhecidos depois de sua morte) “*El tamaño de mi esperanza*” (2000).

Já tenho declarado que toda poesia é plena confissão de um eu, de um caráter, de uma aventura humana. O destino assim revelado pode ser fingido, arquetípico (*novelaciones* do *Quixote*, de *Martín Fierro*, dos soliloquistas de Browning, dos diversos Faustos), ou pessoal: *autonovelaciones* de Montaigne, de Tomas De Quincey, de Walt Whitman, de qualquer lírico verdadeiro. Eu solicito o último” (BORGES. *Profesión de fe literaria*. In: *El tamaño de mi esperanza*. p. 148 tradução nossa).

A fé borgiana não poderia ficar posteriormente confinada a alguma imagética abstrata de um suposto “eu” literário, que regulasse de alguma forma, até o estranhamento criacional realista, presente mesmo no cepticismo. No entanto, não conseguimos (leitores de Borges) dar um salto aquém do vazio, ou *nadería*, ou limitações intrínsecas e extrínsecas, ao ato empírico da forma fazer-se letra em Borges. O que não procederia em uma *persona* extramundana. O Borges “leitor-crítico” do realismo discutiria sobre a absolutização da *nadería* de seu próprio sistema literário, vista como definitiva e total por muitos de seus críticos. Pensamos que esses procedimentos seriam ações, tentativas de conexões, fruição de lugares. Assim, há também em Borges o caráter construtor da leitura (o retorno à massa crítica como meio de reflexão), o

que não o deixaria indiferente à tradição e à história. Esses são portanto, os novos (velhos românticos) lugares da crítica que o narrador borgiano quer alcançar. Se Borges alguma vez fez a conhecida oposição dualista do clássico ao romântico, preferindo um ao outro, fazendo sua própria teorização do que seria um e outro, a contrapelo da própria Teoria da Literatura, não confiaremos cegamente nele. Seu discurso é carregado de ironia. Qualquer historiador positivista saberia que *Declínio e queda do Império Romano* é tudo, menos um tratado de alusões abstratas, mas isso é outra história que não iremos prosseguir aqui (estamos nos referindo ao ensaio “A postulação da realidade” de Borges). E retornando à Teoria, se Lacoue-Labarthe e Nancy (1988) disseram que “o propósito de tudo isso, o distinto trato do que nós iremos então chamar romantismo, é nada mais do que o clássico — as chances pelo e a possibilidade do clássico na modernidade” (LACOUÉ-LABARTHE; NANCY, 1988, p. 10 tradução nossa), estamos ainda longe de um consenso previsível, que dividiria Borges em dois ou três.

II

Em nosso caso, duas tradições críticas (dentre tantas) chamam atenção, dois diálogos cruciais do escritor com seu próprio passado autobi(bli)ográfico. Borges foi educado em inglês e em espanhol lendo, dentre outros, os românticos anglo-americanos, como Macpherson, William Wordsworth, Samuel T. Coleridge, Walt Whitman, etc., e os românticos argentinos como Domingo Faustino Sarmiento e José Hernández. Essas leituras estão espalhadas em diversos contos, resenhas e ensaios curtos, elaborados praticamente durante todo seu ofício de escritor. A crítica que Borges faz aos românticos anglo-americanos e argentinos, está distante de não intuir nenhuma intencionalidade, crença ou valor literário. Talvez aí, o mais importante seja justamente a militância política e estética pela liberdade de leitura, criação e re-criação de obras comuns, banais, circunstanciais. Coloca-se em questionamento o dom genial do escritor, que elevaria a obra ao mais transcendente infinito, e ratifica-se a proposta de que a criação estética pode estar ao alcance de qualquer um. Como bom francófono, Borges apropria-se dos românticos anglo-americanos e também dos românticos de seu país, uma vez que estes eram exímios saqueadores do arquivo literário ocidental, e produtores-divulgadores de uma literatura altamente material e panfletária. Sua

perspectiva crítica, altamente “moderna” ou “pós-moderna”, somente intensifica e reconstrói uma memória crítica que já existe no passado. Seus apontamentos sobre o passado literário e sua historiografia, são também projetos e utopias para escritores-críticos no futuro.

Não defendemos que Borges deixe de ser o “midas céptico”, que ainda traz tanta comoção aos meios acadêmicos. E mais, podemos perceber características autoritárias em suas narrativas, e em seu formalismo, permissiva por um acentuado niilismo, pela não menos famosa “*nadería de la personalidad*”, e por seus intermináveis labirintos circulares. Porém, sua estética ganha também contornos libertários, uma vez que ocorre uma comunicabilidade crítica, a partir da periferia do cânone romântico, e uma constante reconstrução da tradição. Nesse sentido, poucos literatos foram tão longe, e expuseram tanto as entranhas realistas dos procedimentos de sua ficção, como Jorge Luis Borges. Expunha sua própria autobiografia, já que seu destino era literário, como ele disse tantas vezes. Ele foi um *expert* no que denominamos “poesia-crítica”. Menosprezava a crítica “parasitária” de seus críticos, mas, além de ser o maior divulgador e crítico de sua própria obra, a introduziu de várias formas, e várias vezes, em sua ficção. “A metáfora da serpente que se autodevora, recorrente em toda a obra [de Valéry], pode, com justeza, prestar-se à atividade crítica dos demais poetas-críticos” (MACIEL, 1994, p. 87). Borges criou, recriou e descartou várias hipóteses sobre a utilidade dessa, e de outras metáforas, que parecem ser sempre a mesma — a metáfora da criação e crítica poética. Seus vários ensaios e sua obra ficcional propriamente dita, comunicam-se em suas próprias teorizações.

Em relação à teoria da história borgiana sobre o romantismo, conforta-nos o fato de que não houve um só romantismo, mas vários. Embora segundo muitos estudiosos, a matriz seja a francesa, arraigadamente nacionalista, não podemos esquecer da contribuição das periferias. Muitos poetas-críticos surgiram em periferias, como na desconhecida Dinamarca de Søren Kierkegaard. E o próprio “romantismo central” permite leituras divergentes, como os ensaios sobre Flaubert feitos por Borges. O argentino vê o ícone francês como “o primeiro Adão de uma nova espécie: a do homem de letras como sacerdote, como asceta e quase como mártir”. Diz Borges: “pensar na obra de Flaubert é pensar em Flaubert [...]. Quixote e Sancho são mais reais que o soldado espanhol que os inventou, mas nenhuma criatura de Flaubert é real como Flaubert. Os que dizem que sua obra capital é a *Correspondência* podem argumentar que nesses volumes varonis está a face de seu destino. Esse destino continua sendo exemplar, como o de Byron para os românticos” (BORGES. Flaubert e seu destino exemplar. In: *Discussão* (1932). p 284-287).

Entendemos que também fez parte do destino borgiano, aproximar-se circunstancialmente da comunidade crítica dos românticos. Borges é o poeta do duplo, do paradoxo, da metáfora e também da parceria. No rol de seus parceiros, que se encontram em todos os tempos, e nos quatro cantos do mundo, seus compatriotas não poderiam ficar de fora. Uma forma de quebrar a arrogância (para usar uma palavra de Rodríguez Monegal) da universalidade labiríntica borgiana é por seu destino sul-americano e britânico. Se todas as metáforas podem ser reduzidas a umas poucas, como bem disse o escritor argentino, a metáfora do universo abstrato pode ser reduzida à do mundo, a do mundo à de seu país (ou países) que, num sentido regressivo e diminutivo, chegaria até ao duplo poético, feito de duas personalidades, de duas experiências, mas sempre a mesma.

Os românticos anglo-americanos foram leitores de Immanuel Kant e dos românticos de Jena. Foram esses alemães que fundaram o que se entende por crítica na modernidade iluminista. Walter Benjamin assinala: “de todas as expressões técnicas, filosóficas e estéticas, o termo ‘crítica’ e ‘crítico’ são provavelmente os mais frequentes nos escritos dos primeiros românticos” (BENJAMIN, 2002, p. 56). Já as reflexões kantianas na Terceira Crítica, ou *Crítica da Faculdade de Juízo*, abriram caminhos irreversíveis para uma postura subjetiva (ou não) mais apurada e sofisticada ante o objeto artístico.

Através da obra filosófica de Kant o conceito de crítica havia recebido um significado quase mágico para a geração mais jovem; de qualquer modo, inegavelmente se associou a ele justamente não o sentido de uma atitude espiritual simplesmente judicativa e não produtiva, mas, para os românticos e para a filosofia especulativa, o termo ‘crítico’ significava ‘objetivamente produtivo’, ‘criador da clareza de consciência’. Ser crítico implica elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade (*Ibidem*).

Ainda continuando em Walter Benjamin, o conceito de crítica em Kant implicaria em uma ambiguidade fundamental. “Pois esta significa que uma obra crítica, por mais alta que se considere sua validade, não pode ser conclusiva. Neste sentido, os românticos aludiram ao mesmo tempo sob o nome de crítica ao reconhecimento da insuficiência inevitável de seus esforços, procuraram mostrá-la necessária e, finalmente, aludiram com este conceito àquilo que se poderia designar a necessária incompletude da infalibilidade” (*Ibidem*, p. 57). Além do conceito de crítica, outras preocupações caras aos românticos que estamos estudando, eram os conceitos de belo, sublime, natureza, e suas relações. O filósofo e historiador conservador irlandês Edmund Burke (1993) escreveu uma das obras mais importantes que versam sobre o

assunto, uma das fontes de Kant para a elaboração de sua *Crítica da faculdade de Juízo* — *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Oposto ao moralismo e à ética kantiana, às suas doutrinas sobre o “prazer desinteressado”, Edmund Burke fundou o que seria o germe para a futuramente conhecida como estética realista do terror e/ou do horror. Edmund Burke era estudioso da Revolução Francesa e testemunha ocular de seus desdobramentos; uma mente atenta aos relatos que atravessavam o Canal da Mancha, temia pois o poder assassino e destruidor das massas populares. Transitava facilmente do trágico ao sublime, e vice-versa, pensando novas proposições para um mundo que discutia ao calor da hora, os alcances estéticos e realistas do belo, e suas implicações políticas. A positividade linear das composições estéticas humanistas já não teria qualquer efeito na e sobre a “natureza” — não mais estática e idílica — agora perversa. Procura-se pensar, mais uma vez, utopias, pactos, contratos e fundações, que de alguma forma saneassem os instintos naturais e selvagens do homem enquanto “lobo do homem”. Propunha-se o sublime de um poder forte que pudesse conter, e sobrepor-se a tamanha convulsão popular, ou ao menos igualar-se a ela, para diluírem-se imediatamente seus efeitos, na preservação do indivíduo.

As idéias de *dor*, de *doença* e de *morte* enchem o espírito de intensos sentimentos de pavor; *vida* e *saúde*, não obstante nos proporcionem a sensação de prazer, não produzem tal impressão mediante o mero contentamento. Portanto, as paixões que estão relacionadas à preservação do indivíduo derivam principalmente da dor e do perigo e são as mais intensas de todas. [...]. Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. [...]. Os lobos não têm mais força do que muitas espécies de cães, mas, devido a sua fúria indomável, a idéia de um lobo não é desprezível e ele não é excluído de descrições e comparações nobres. É desse modo que a força, como poder *inerente*, nos impressiona. O poder que deriva da instituição de reis e governantes tem a mesma conexão com o terror. Aos soberanos muitas vezes refere-se pelo título de *temível majestade*. [...]. Quando contemplamos um objeto tão incomensurável, sob a força, por assim dizer, do poder absoluto, e totalmente envolvidos em sua onipresença, recolhemo-nos à insignificância de nossa própria natureza e somos que anulados perante ele (BURKE, 1993, p. 47, 48, 73 e 74).

Explicamos um pouco sobre o conservadorismo político no romantismo de Edmund Burke, mas temos ciência da limitação dessa leitura, que seria mais enviesada e paradoxal do que se imagina. Outras leituras sobre o sublime em Burke são possíveis, ao tentar recuperar a filosofia do irlandês das densas camadas críticas que recebera de tantos esquerdismos. Michael Löwy (2008), por exemplo, o aponta como o “inimigo mais encarniado da Grande Revolução, em todas as suas manifestações” (p. 14). Entretanto, a leitura que, por exemplo,

Daniel Lago Monteiro (2009) realiza em sua dissertação de mestrado, no Departamento de Filosofia da USP, intitulada *No limiar da visão: a poética do sublime em Edmund Burke*, permite-nos maiores aproximações ao sublime em Borges, que tentamos esboçar no segundo capítulo dessa dissertação de mestrado. Monteiro expõe o pensamento de Burke como uma ruptura com a visão moralizante-clássico-linear sobre o sublime, que perdurava na filosofia e na poética ocidentais⁴⁸.

Outro contemporâneo da Revolução Francesa, também conservador em sua maturidade⁴⁹, também livre dos “nocivos” tumultos do continente, preferiu ater-se a uma ideia um tanto quanto “desinteressada” — aliar a ideia de natureza ao belo, para então chegar-se ao

⁴⁸ Monteiro estuda a *Estrutura da Lírica Moderna*, de Hugo Friedrich, para se chegar a Burke. “Se para os remanescentes do classicismo, Goethe e Schiller, a poesia deve sempre redundar em ‘aprazimento, alegria, plenitude harmônica e afetuosa’, em tudo aquilo que cabe na forma e que exprime, por uma ‘justa medida’, o ‘conteúdo significativo’ da palavra; na lírica moderna, em contrapartida, há uma predileção pela dor, pelo inacabado, pelo sentido oculto, ambíguo e multívoco”. (MONTEIRO, 2009, p. 131).

⁴⁹ O historiador de tradição marxista E. P. Thompson tem uma crítica muito instigante sobre a experiência comunitário-crítico-política em William Wordsworth. Thompson concede grande apreço à juventude republicana, militante, e reformista de vanguarda de Wordsworth, que logo caminharia para o conservadorismo na fase de maturidade. “Quando lançou seu libelo fulminante contra os ‘80 mil jacobinos incorrigíveis’, Burke estava pensando não nas comunidades populares mas na jovem intelectualidade radical da Grã-Bretanha. Foram esses estudantes, jovens advogados, filhos e filhas de comerciantes, que sinalizaram seus pontos de vista de vanguarda com mudanças no vestuário e no penteado, na educação e no cuidado com os filhos e com o aleitamento materno, nas excursões a pé — até mesmo mulheres finas podiam agora passear no campo, como fez Dorothy Wordsworth, desde que conseguissem encontrar botas” (THOMPSON. A crise de Wordsworth. In: *Os românticos*. p. 117-118). Thompson coloca questões centrais para a crítica de Wordsworth e Coleridge, que também poderiam ecoar na crítica de e sobre Borges. Uma delas diz respeito à tentativa de separação do homem politicamente engajado e do homem poeta, do jovem e do velho, que Thompson classifica como “estereótipo crítico”. Thompson também coloca uma demarcação bem clara entre apostasia e desencanto — Coleridge, Wordsworth e outros românticos ingleses praticariam mais o desencanto que a apostasia: “o impulso criativo surgiu do cerne do cerne desse conflito [entre apostasia e desencanto]. Há uma tensão entre aspiração ilimitada — por liberdade, razão, *égalité*, perfectibilidade — e uma realidade peculiarmente agressiva e incorrigível”. Notamos nessa passagem de Thompson um conflito entre realismos inóspitos e ideais políticos positivos, o que não seria bem resolvido em Wordsworth e Coleridge, bom para as letras, porque permitiria intensa criação literária. Aqui, o historiador britânico captura momentos de experiência crítica em sua experimentação narrativa que, de tão lúcidos, diluem-se no melhor fazer literário. “O impulso criativo pode ser sentido durante todo o tempo em que persiste essa tensão, mas quando a tensão diminui o impulso criativo também falha. Não há nada no desencanto que seja hostil à arte, mas quando se nega ativamente a aspiração, aí estamos à beira da apostasia e a apostasia é um fracasso moral e um fracasso imaginativo. Em literatos isso frequentemente se apresenta com uma disposição especial para autodepuração de aspectos imorais, seja no sr. Southey, seja no sr. Auden. É um fracasso imaginativo porque envolve esquecer — ou manipular de modo inadequado — a autenticidade da experiência: uma manipulação do próprio ser existencial anterior do escritor. Numa notável passagem em seu ensaio ‘Sobre a coerência de opinião’ (1821), Hazlitt comentou que não deve haver nenhuma objeção ao fato de um homem mudar de opinião. Mas ‘ele não precisa (...) baixar um decreto de proscrições de todas as suas ideias, esperanças, desejos, desde sua juventude, para oferecê-los no santuário de subserviência amadurecida; não precisa tornar-se uma antítese vil, uma sátira viva e ignominiosa de si próprio’” (THOMPSON. Desencanto ou apostasia? In: *Os românticos*. p. 56-57).

sublime. Em uma primeira leitura, pode-se delinear a como radicalmente oposta à de Burke, mas ponderamos que não deixa de guardar algumas similitudes, relacionadas sobretudo à conservação, ao afastar-se das rupturas políticas democráticas ensaiadas pelo presente, que naquele momento já se apresentavam irreversíveis. O crítico marxista de Cambridge, Raymond Williams (1990), localiza William Wordsworth em “oposição às pressões sociais concretas da época”. O poeta inglês preferia exilar-se em um passado atemporal e idílico, projetando a beleza natural e sensível ao revés das guerras, do comércio, das indústrias e das cidades. “Uma reconstrução diferente de um passado mais feliz, com um apelo consciente à moralidade no presente”. Wordsworth confiava nos apelos da estética humana à preservação da unicidade do belo... “uma confiança na natureza, nos processos naturais, que ao menos de início também era uma confiança mais ampla, mais humana, no próprio homem”. A transformação humana viria de um reencontro com sua essência na natureza simples e bucólica — domesticável. “Agora não é mais a vontade que vai transformar a terra, e sim a solitária imaginação criadora” (WILLIAMS, 1990, p. 113, 178 e 184). Como a experimentação e a paixão da potencialidade estética de ruptura o aterrorizavam, ele preferia então uma poética “rememorada em tranqüilidade”.

Então Wordsworth fala da dicção poética. Diz que todos ou quase todos os poetas contemporâneos a buscam, que ele se deu tanto trabalho para evitá-la quanto outros para encontrá-la. De modo que a ausência de dicção poética, de expressões como “brando zéfiro”, de metáforas mitológicas, etc., isso foi deliberadamente excluído por ele. E diz que procurou uma linguagem singela, mais ou menos afim da linguagem oral, sem os balbucios, as hesitações, as repetições desta. Wordsworth pensava que a linguagem mais natural é a dos campos, porque pensava que a maioria das palavras tem sua origem nas coisas naturais - falamos do “rio do tempo”, por exemplo — e que a linguagem se conserva mais pura na região em que a gente está vendo continuamente campos, montes, rios, montanhas, auroras, acasos e noites. Mas ao mesmo tempo ele não queria admitir nenhum elemento dialetal na sua linguagem. De modo que poemas como *Leaves of Grass* de Whitman, de 1855, as *Baladas dos quartéis* de Kipling, a poesia contemporânea de Sandburg tê-lo-iam horrorizado (BORGES. Aula n° 12. Vida de William Wordsworth. “The Prelude” e outros poemas. In: *Curso de Literatura Inglesa*. (Org.). ARIAS; HADIS. p. 173).

Ao contrário do projeto estético de Wordsworth, como podemos ver na citação de Raymond Williams, Borges enfrentou como poucos a questão da oralidade e sua transposição na literatura. Escrevera um livro, depois renegado, que se intitula *El idioma de los argentinos*⁵⁰. Entretanto, o poeta inglês não é um de seus favoritos, ele prefere Samuel T.

⁵⁰ “*Quiero repartir una de mis ignorancias a los demás: quiero publicar una volvedora indecisión de mi pensamiento, a ver si algún otro dubitador me ayuda a dudarla y si su media luz compartida se*

Coleridge. O idealismo de Coleridge estaria mais próximo a seu projeto estético-crítico-criativo (?). Borges dedicou vários ensaios a este romântico inglês, contemporâneo a Wordsworth. Coleridge era leitor de Kant, como vemos em sua *Biographia Literaria*. Suas posições ante o belo, o universo natural, o sublime, estão entrelaçadas com o pensamento sobre a crítica, do filósofo alemão. Seria preciso encontrar alguma subjetividade, alguma vitalidade, através da “suspensão da descrença” no projeto da modernidade. A imaginação e a fantasia ganham traços de cotidianidade, e a pulsão estética em seu pensamento, atua na interseção da filosofia com a mística e a política.

The clearness and evidence, of the Critique of the Pure Reason; and the Critique of Judgment; of the Metaphysical Elements of Natural Philosophy; and of his Religion within the bounds of Pure Reason, took possession of me as with the giant's hand. After fifteen years' familiarity with them, I still read these and all his other productions with undiminished delight and increasing admiration. The few passages that remained obscure to me, after due efforts of thought, (as a chapter on original apperception,) and the apparent contradictions which occur, I soon found were hints and insinuations referring to ideas, which Kant either did not think it prudent to avow, or which he considered as consistently left behind in a pure analysis, not of human nature in toto, but of the reflection, or natural consciousness: while in his moral system he was permitted to assume a higher ground (the autonomy of will) as a postulate deducible from the unconditional command, or (in the technical language of his school) the categorical imperative, of the conscience (COLERIDGE, 2010).

[A clareza e evidência, da Crítica da Razão Pura; e a Crítica do Juízo; dos Elementos Metafísicos da Filosofia Natural; e de sua Religião dentro os limites da Razão Pura, tomou posse de mim como a mão do gigante. Depois de quinze anos de familiaridade com eles, eu ainda leio estas e todas suas outras produções com não diminuído prazer e crescente admiração. As poucas passagens que permanecem obscuras para mim, depois devidos a esforços de pensamento, (como um capítulo na apercepção original,) e as aparentes contradições que ocorrem, eu logo descobri foram sugestões e insinuações referentes às ideias, que Kant também não acha prudente confessar, ou que ele considerou como consistentemente deixada para trás numa análise pura, não a natureza humana em totalidade, mas da reflexão, ou consciência natural: enquanto que em seu sistema moral ele foi autorizado a assumir um alto terreno (a autonomia da vontade) como um postulado dedutível do comando incondicional, ou (na linguagem técnica de sua escola), o imperativo categórico, da consciência (tradução nossa)].

vuelve luz. El sujeto es casi gramatical y así lo anuncio para aviso de aquellos que han censurado (con intención de amistad) mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra humana. Yo podría contestar que lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática [...]” (BORGES, 2002, p. 11). [“Quero compartilhar uma das minhas ignorâncias aos demais: quero publicar uma retornável indecisão de meu pensamento, para ver se algum outro duvidador ajuda-me a duvidá-la e se sua meia luz compartilhada torna-se luz. O sujeito é quase gramatical e assim o anuncio para aviso daqueles que censuraram (com intenção de amizade) minhas ‘gramatiquerías’ e que solicitam de mim uma obra humana. Eu poderia contestar que o mais humano (isto é, o menos mineral, vegetal, animal e ainda angelical) é precisamente a gramática [...]” (tradução nossa)].

Após a Revolução Francesa, a filosofia continua a discorrer sobre os alcances da imaginação, em um mundo que tende a discutir e a redefinir os espaços que estavam até então determinados a este fim. Segundo Luiz Costa Lima (2009) a contradição entre a “fragmentação do mundo” e o “primado [...] concedido à imaginação” já se encontra em Kant (COSTA LIMA, 2009, p. 146). O véu da tradição, que ocultava a potência da imaginação, fora rompido. Era necessário intuir paixões que (re)construíssem outra tradição⁵¹, porém, como as rupturas temporais não se dão de uma maneira abrupta e definitiva, Coleridge continuava apegado ao misticismo — um impasse em um novo ciclo, com novas perspectivas, para o início das últimas utopias de encantamento do mundo, que ainda ecoariam estilhaçadas na literatura de Jorge Luis Borges. O apego ao místico contrasta com os apelos às capacidades humanas. Se ainda havia uma “unidade da imaginação criadora em Deus”, o panorama crítico era de inquietação e dúvidas — buscar uma última unidade reconciliadora sem contudo, virar as costas à ferrenha crítica à representação do real que se iniciava. Costa Lima vê em Coleridge uma crítica à ideia de gênio em Fichte. O poeta inglês propõe uma “identidade expansiva” contra o unitarismo sectário da semelhança entre arte e mundo em Fichte (COSTA LIMA, 2009, p. 147).

Kant por sua vez, afirma que “não existe nenhum argumento empírico capaz de impor um juízo de gosto a alguém. [...]. Uma prova a priori segundo as regras determinadas pode menos ainda determinar o juízo sobre a beleza” (KANT, 2010, p. 131, 129). A beleza seria encontrada na arte e não na natureza. “O gosto reivindica simplesmente autonomia”. Em Kant, a imaginação, atrelada à faculdade de juízo estética, ganha proporções políticas e novas posturas “morais” (para alguns éticas) que avançam sobre a natureza. Seria uma forma de arte reconciliada em sua plenitude bela.

A complacência do sublime da natureza é por isso também somente *negativa* (ao invés disso, a no belo é *positiva*), ou seja, um sentimento da faculdade da imaginação de privar-se por si própria da liberdade, na medida em que ela é determinada conformemente a fins segundo uma lei diversa da do uso empírico. Desse modo, a faculdade da imaginação obtém uma ampliação e um poder maior do que aquele que ela sacrifica e cujo fundamento, porém, está oculto a ela própria; ao invés disso, ela *sente* o sacrifício ou a privação e ao mesmo tempo a causa à qual ela é submetida. A *estupefação* — que confina com o pavor, o horror e o estremecimento sagrado que apanha o observador à vista de cordilheiras que se elevam aos céus, de gargantas profundas e águas que irrompem nelas, de solidões cobertas por sombras profundas que convidam à meditação melancólica, etc. — não é, na segurança em que o observador se sente, um medo efetivo, mas somente uma tentativa de abandonar-nos a ela com a imaginação, para sentir o poder da mesma faculdade, ligar o assim suscitado movimento do ânimo com seu

⁵¹ “Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço” (ELIOT, 1989, p. 38).

estado de repouso e deste modo ser superior à natureza em nós próprios, por conseguinte também à natureza fora de nós, na medida em que ela pode ter influência sobre o sentimento de nosso bem-estar. Pois a faculdade da imaginação, quando opera segundo a lei da associação, torna o nosso estado de contentamento fisicamente dependente; mas a mesma, quando opera segundo princípios do esquematismo da faculdade de juízo (coseqüentemente enquanto subordinada à liberdade), é instrumento da razão e de suas idéias, como tal, porém, é um poder de afirmar nossa independência contra as influências da natureza, de rebaixar como pequeno o que de acordo com a primeira é grande e, deste modo, pôr o absolutamente grande somente em sua própria destinação (isto é, do sujeito). [...]. Pode-se agora comparar com a recém-concluída exposição transcendental dos juízos estéticos também a fisiológica, como um *Burke* e muitos homens perspicazes, entre nós, a elaboraram, para ver aonde leva uma exposição meramente empírica do sublime e do belo. *Burke*, que nesta espécie de abordagem merece ser considerado como o autor mais importante, descobre por esta via [...] “que o sentimento do sublime fundamenta-se sobre o instinto de autoconservação e sobre o *medo*, isto é, sobre uma dor que, pelo fato de ela não chegar ao efetivo dismantelamento das partes do corpo, produz movimentos que, pelo fato de purificarem os vasos mais finos ou mais grossos de obstruções perigosas e incômodas, são capazes de provocar sensações agradáveis, na verdade não um prazer, mas uma espécie de calafrio complacente, uma certa calma que é mesclada com terror” (*Ibidem*, p. 115, 116, 123, 124).

Seguindo as trilhas de Kant, Coleridge introduz uma preocupação com o inconsciente na criação. “A introdução do inconsciente na reflexão de Coleridge, provável decorrência da influência de Schelling, levava-o, é certo que não de uma maneira sistemática, a corrigir a teoria da imitação” (COSTA LIMA, 2009, p. 146). Coleridge começa a questionar o grande espelho estético que imitaria a natureza (ainda bela, ou agora selvagem?). “É incontestado o propósito do autor: converter a imaginação em um princípio capaz de romper com a divisão cartesiana, bem como com a kantiana entre modalidades da razão e do entendimento” (*Ibidem*, p. 150). Para Borges, Coleridge não interessava tanto enquanto poeta, e mais enquanto crítico. “Wordsworth foi um poeta superior a Samuel Taylor Coleridge. [...]. Mas pensar em Wordsworth é pensar num cavalheiro inglês da época vitoriana, parecido com tantos outros. Já pensar em Coleridge é pensar num personagem de romance. [...]. E a verdade é esta, que há em Coleridge algo que parece cumular a imaginação. É a própria vida, que é de demoras, de promessas não-cumpridas, de conversação brilhante. Tudo isso corresponde a um tipo humano” (BORGES. Aula nº 13. Vida de Samuel Taylor Coleridge ... In: *Curso de Literatura Inglesa*. (Org.). ARIAS; HADIS. p. 184, 190 e 191).

A obra de Coleridge estaria ligada, segundo Borges, à atividade do diálogo, à conversação — diríamos que Coleridge seria um dos primeiros urbanistas de uma comunidade crítica atrelada à liberdade de expressão e de comunhão. “*De su obra capital, la Biographia Literaria, Arthur Symons ha dicho que es el más importante tratado crítico que hay en idioma inglés, y uno de los más fastidiosos que hay en idioma alguno. [...]. Andrew Lang, más razonablemente, lo llama ‘el Sócrates de su generación, el conversador’.* Su obra

es el eco descifráble de su vasta conversación. De esa conversación procedió - no es exagerado afirmarlo - todo el movimiento romántico de Inglaterra”. (BORGES. Dos semblanzas de Coleridge. In: *Textos cautivos (1986)*. p 415). [“De sua obra capital, a *Biographia Literaria*, Arthur Symons disse que é o mais importante tratado crítico que há em idioma inglês, e um dos mais fastidiosos que já em qualquer idioma. [...]. Andrew Lang, mais razoavelmente, o chama ‘o Sócrates de sua geração, o conversador’. Sua obra é o eco descifrável de sua vasta conversação. Dessa conversação precedeu — não é exagerado afirmá-lo — todo o movimento romântico da Inglaterra” (tradução nossa)].

Mas segundo Borges, nenhum outro poeta anglo-americano teria traduzido como Walt Whitman, a utopia romântica da criação-crítica. Esta seria uma hipótese para um diálogo com um lirismo sentimental e marginal na obra borgiana — com o qual geralmente não é muito simpática. O que não quer dizer que exclua completamente interseções com essas formas de lirismo em sua comunidade crítica. “*Montaigne había prevenido al lector para que éste no se llamara al engaño: ‘Je suis moy-mesme la matière de mon livre’; Whitman dirá lo mismo, pero con un temblor en la voz: ‘Camerado, this is no book, / Who touches this, touches a man’*. [...]. *La obra está en primera persona, pero a veces habla el autor y a veces el lector: ‘Oh take my hand, Walt Whitman! / o What do you hear, Walt Whitman?’*” [“Montaigne previniu ao lector para que este não se chamasse ao engano: ‘Je sui moy-mesme la matière de mom livre’; Whitman dirá o mesmo, mas com um tremor na voz: ‘Camerado, este não é um livro, / Quem toca isso, toca um homem’. [...]. A obra está em primeira pessoa, mas às vezes fala o autor e às vezes o leitor: ‘Oh, pegue minha mão, Walt Whitman! / O que você ouve, Walt Whitman?’” (tradução nossa)].

Aqui, Borges consegue dar humanidade ao “homem lobo do homem” de Thomas Hobbes, e adentra-se aos questionamentos da arte enquanto espelho reconciliador, que imitaria o belo da natureza. A organicidade política em Whitman requeria outros ajuntamentos e acordos, que nem sempre passam pelos autoritarismos discursivos do estado absoluto da comunidade crítica. “*En realidad, autor y lector son pares de Whitman, que, como el famoso gigante del frontispicio de Leviathan, es una figura plural, integrada por la muchedumbre de seres*” (BORGES, 2007, p. 37-38). [Em realidade, autor e leitor são pares de Whitman, que, como o famoso gigante do frontispício de Leviatã, é uma figura plural, integrada pela multidão de seres (tradução nossa)].

Whitman ya era plural; el autor resolvió que fuera infinito. Hizo del héroe de ‘Hojas de hierba’ una trinidad; le sumó un tercer personaje, el lector, el cambiante y sucesivo lector.

Éste ha tendido siempre a identificarse con el protagonista de la obra; leer ‘Macbeth’ es de algún modo ser ‘Macbeth’; un libro de Hugo se titula ‘Víctor Hugo narrado por un testigo de su vida’; Walt Whitman, que sepamos, fue el primero en aprovechar hasta el fin, hasta el interminable y complejo fin, esa identificación momentánea (BORGES. Hojas de hierba. In: *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975). p. 159).

[Whitman já era plural; o autor resolveu que fosse infinito. Fez do herói de “Folhas da relva” uma trindade; o somou um terceiro personagem, o leitor, o cambiante e sucessivo leitor. Este tendeu sempre a identificar-se com o protagonista da obra, ler “Macbeth” é de algum modo ser “Macbeth”, um livro de Hugo titula-se “Victor Hugo narrado por um testemunho de sua vida”; Walt Whitman, que saibamos, foi o primeiro em aproveitar até o fim, até o interminável e complexo fim, essa identificação momentânea (tradução nossa)].

Em entrevistas concedidas nos últimos anos de sua vida, Borges mostra-se muitas vezes feliz — o que não sabemos se veracidade ou ironia. Renega sua juventude (fase dita triste), e alguns textos que escrevera e livros que lera nesta época, dentre eles os de Walt Whitman. Paradoxalmente, a memória sobre os anos de juventude também são lembranças alegres, e restituem momentos de comunhão e de gargalhadas entre amigos — muito interessados e comprometidos na leitura de Walt Whitman. No final das contas, o balanço que Borges faz do poeta norte-americano parece ser positivo, repetidamente relido e citado em seus textos. A relação de Borges com Whitman diz muito (como um espelho) sobre o diálogo crítico com sua própria escrita. Borges era amigo-crítico do romântico Whitman, poeta que descobriu em sua juventude e que o teria deixado feliz: “eu era um jovem muito infeliz. Imagino que os jovens têm um gosto pela infelicidade; fazem de tudo para ser infelizes, e em geral conseguem. Descobri naquela época um autor, que, sem dúvida, era alguém muito feliz. Deve ter sido em 1916 que topei com Walt Whitman, e senti vergonha de minha infelicidade. Senti vergonha porque tentara ficar mais infeliz ainda lendo Dostoiévski” (BORGES. *Esse ofício do verso*. p. 109). “*Durante un tiempo pensé que Whitman no era sólo un gran poeta sino el único poeta. En realidad, creía que lo que habían hecho todos los poetas del mundo hasta 1855 había sido conducirnos a Whitman, y que no imitarlo era una prueba de ignorancia*” (BORGES; GIOVANNI, 1999, p. 47-48). [“Durante um tempo pensei que Whitman não era somente um grande poeta, mas o único poeta. Em realidade, cria que o que fizeram todos os poetas do mundo até 1855 foram conduzirmos a Whitman, e que não imitá-lo era uma prova de ignorância” (tradução nossa)]. Aos 19 anos, Borges escreveu o poema “*Himno del mar*”. Nesse poema, “*hacía lo posible para ser Walt Whitman*”.

*Oh mar! Oh mito! Oh sol! oh largo lecho!
Y sé por qué te amo. Sé que somos muy viejos.*

*Que ambos nos conocemos desde siglos...
Oh proteico, yo he salido de ti.
¡Ambos encadenados y nómadas;
Ambos con una sed intensa de estrellas;
Ambos con esperanza y desengaños...! (Ibidem, p. 53).*

O reencontro romântico da imaginação com a natureza e seus aspectos realistas e físicos, em Whitman lido por Borges, não se dá como uma possibilidade de dominação, ou uma fuga ao mito atemporal e idílico de uma ideia de natureza alheia às transformações, como em um Wordsworth desencantado. Borges esforça-se para dialogar com esse mito sublime de uma maneira inusitada para seus costumeiros leitores. Certo que esse poema fora repudiado por um suposto “segundo Borges”, alheio à expressividade; mas está marcado, nas páginas e na memória do autor e de seus leitores, e não há como renegar suas interpelações existenciais, que se incorporaram de tal maneira aos alicerces genéticos do próprio mito utópico borgiano, que não há mais como anulá-las. Talvez Borges nunca tenha deixado de amar e de ser o bom velhinho jovial, que pode também despertar tanto encanto e atração, com suas “*esperanzas e desengaños*” (?).

Borges cita o comentário do poeta inglês Lascelles Abercrombie: “[Whitman] extraiu de sua nobre experiência essa figura vívida e pessoal que é uma das poucas coisas grandiosas da literatura moderna: a figura dele mesmo”. O próprio Borges opina sobre o poeta norte-americano: “Byron e Baudelaire dramatizaram, em ilustres volumes suas infelicidades; Whitman sua felicidade. (Trinta anos depois, em Sils-Maria, Nietzsche descobriria Zaratustra; esse pedagogo é feliz, ou, em todo caso, recomenda a felicidade, mas tem o defeito de não existir.) Outros heróis românticos – Vathek é o primeiro da série, Edmond Teste não é o último – acentuam prolixamente suas diferenças; Whitman, com impetuosa humildade, quer se parecer com todos os homens. *Leaves of Grass*, adverte, ‘é o canto de um grande indivíduo coletivo, popular, homem ou mulher’”. Em sua “universalidade”, Borges admirava-se com o poema de Whitman “*Song of Myself*”, e também o cita, o traduz - “pastos” também podiam crescer na América: “Estes são na verdade os pensamentos de todos os/Homens em todos os lugares e épocas; não são originais meus./Se são menos teus que meus, são nada ou quase nada./Se não são o enigma e a solução do enigma, são nada./Se não estão perto e longe, são nada./Este é o pasto que cresce onde há terra e água, Este é o ar comum que banha o planeta” (BORGES. Nota sobre Walt Whitman. In: *Discussão* (1932). p. 268-269). Defendemos então que Whitman pode ser o outro de tantos “duplos” borgianos — a figura do comum e do mesmo. A natureza é criação poética, transformação e preservação em Whitman, intercalada

com utopias, e com obras de homens reais que querem permanecer por muito tempo na terra. O fato “falso” da construção do mito Walt Whitman, seria assim verdadeiro, para não esquecermos o primeiro capítulo dessa dissertação, no qual a experiência crítico-literária verdadeira não poderia brincar com as inverdades éticas de sua prática, isto é, com a reprodução, imitação e plágio cépticos, em relação à dor realista da escrita do “outro”. A citação abaixo diz que Whitman foi também a lenda impessoal, mas nunca deixou de ser o humano singular.

Walt Whitman, homem, foi diretor do *Brooklyn Eagle*, e leu suas idéias fundamentais nas páginas de Emerson, de Hegel e de Volney; Walt Whitman, personagem poético, derivou-as do contato com a América, ilustrado por experiências imaginárias nas alcovas de New Orleans e nos campos de batalha da Geórgia. **Um fato falso pode ser essencialmente verdadeiro.** É fama que Henrique I da Inglaterra não voltou a sorrir depois da morte de seu filho; o fato, talvez falso, pode ser verdadeiro como símbolo do abatimento do rei. **Dizia-se em 1914, que os alemães haviam torturado e mutilado alguns reféns belgas; a notícia, sem dúvida, era falsa, mas sintetizava utilmente os infinitos e confusos horrores da invasão.** Ainda mais perdoável é o caso dos que atribuem uma doutrina a experiências vitais e não a tal biblioteca ou a tal epítome. Nietzsche, em 1874, zombou da tese pitagórica de que a história se repete ciclicamente (*Vom Nutzen und Nachteil der Historie*, 2); em 1881, numa trilha dos bosques de Silvaplana, subitamente concebeu essa tese (*Ecce Homo*, 9). **O grosseiro, o ordinariamente policial, é falar de plágio; Nietzsche, questionado, replicaria que o importante é a transformação que uma idéia pode operar em nós, não o mero fato de expô-la.** Uma coisa é a abstrata proposição da unidade divina; outra, a rajada que arrancou do deserto alguns pastores árabes e os impeliu a uma batalha que não cessou e cujos limites foram a Aquitânia e o Ganges. Whitman se propôs exibir um democrata ideal, não formular uma teoria. [...]. **Whitman deriva de seu uso uma relação pessoal com cada futuro leitor. Confunde-se com ele e dialoga com o outro,** com Whitman (*Salut au Monde*, 3). *O que ouves, Walt Whitman?* Assim se desdobrou no Whitman eterno, nesse amigo que é um velho poeta americano de mil oitocentos e tantos e também sua lenda e também cada um e também a felicidade. Vasta e quase inumana foi a tarefa, mas não menor foi a vitória (*Ibidem*, p. 271-272 grifos nossos).

Desprezado ou não em sua maturidade, fato é que Whitman faz parte da bi(bli)ografia do autor, mesmo que somente pela memória. Lendo Whitman, Borges comunica-se com a “outra América”, com a parte anglófila do continente e com sua íntima língua inglesa. Profetiza uma ampliação da comunidade crítico-política provinciana de seu país, e do continente americano — a “margem” não somente existiria, mas poderia alçar-se ao “centro”. Escreve, ou publica no ano conturbado do “*crack*”: “nós, homens das diversas Américas, permanecemos tão incomunicados que nos conhecemos apenas por referência, contados pela Europa. Em tais casos, a Europa costuma ser sinédoque de Paris. A Paris interessa menos a arte que a política da arte: veja-se a tradição corrilheira de sua literatura e de sua pintura,

sempre dirigidas por comitês e com seus dialetos políticos: um parlamentar, que fala de esquerdas e direitas; outro, militar, que fala de vanguardas e retaguardas”. Borges prefere Whitman e suas proclamações expansivas sobre a política, que poderiam ser comparadas à leitura que Hannah Arendt faz da crítica reflexionante de Kant — uma faculdade de juízo não determinante e não teleológica, que Borges, leitor de Whitman, caracterizaria enquanto “destino comunicado, não proclamado”.

No poema “*Once I passed through a populous city*”, Whitman comunica-se na “tradução” borgiana: “Certa vez passei por uma cidade populosa, guardando na mente, para uso futuro, seus espetáculos, sua arquitetura, seus hábitos, suas tradições/Agora de toda essa cidade me lembro apenas da mulher que encontrei por acaso, que me demorou por amor”. Whitman seria, de acordo com Borges, o poeta da “arbitrariedade e da privação”. “É como se Whitman dissesse: Inesperado e elusivo é o mundo, mas sua própria contingência é uma riqueza, já que não podemos nem mesmo determinar a que ponto somos pobres, pois tudo é dádiva. Uma lição da mística da parcimônia, proveniente da América do Norte?” Borges, “lendo” Whitman, acredita nos homens, na terra feita por homens. “[Whitman] é um abreviado símbolo de sua pátria. [...]. Porque houve certa vez uma selva e ninguém se lembrou de que era feita de árvores; porque entre dois mares há uma nação de homens tão forte que ninguém costuma lembrar que é de homens. De homens de humana condição” (BORGES. O outro Whitman (1929). In: *Discussão* (1932), p. 218-221).

Como não submeter a Tlön, à minuciosa e vasta evidência de um planeta ordenado? Inútil responder que a realidade também está ordenada. Quem sabe o esteja, mas conforme leis divinas — traduzo: leis desumanas — que nunca percebemos completamente. Tlön será um labirinto, mas um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens. [...]. Uma dispersa dinastia de solitários mudou a face do mundo. Sua tarefa prossegue... Com isso desaparecerão do planeta o inglês e o francês e o simples espanhol. O mundo será Tlön (BORGES. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: *Ficções* (1944). p. 489).

O “pobre literato” que inventou *Leaves of Grass* não seria nenhum mito panteísta. Borges, historiador e leitor de Whitman, lê a experiência da utopia realista de uma forma bifurcada, como espelho terrível da *naderia* crítica de si próprio, e como futuro para a memória que compartilhará a forma da experiência do belo na comunidade crítica dos românticos. “Elaborou uma estranha criatura que não acabamos de entender e deu-lhe o nome de Walt Whitman. Essa criatura é de natureza biforme; é o modesto periodista Walt Whitman [...], e é, mesmo assim, o outro que o primeiro queria ser e não foi, um homem de aventura e

amor” (BORGES. Walt Whitman. Hojas de hierba. In: *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975). p.158 tradução nossa).

Considerações finais: Desencanto sim, apostasia não.

Se há um desencanto (não apostasia) para os historiadores, e para a historiografia atual de matriz nietzschiana, ele está relacionado com a constatação de que os equívocos e mal-entendidos, por parte de muitos historiadores de matriz empiricista, dão-se sobretudo, ainda hoje, pelas camadas e mais camadas de preconceitos concebidos à literatura, seja de qual gênero for, como impossibilitada de falar sobre a experiência, a realidade, a vida, a dor e o amor. Mas haja o que houver, a estética, que prossegue como possibilidade, mesmo na pós-pós-modernidade, constata a impossibilidade de redução da literatura a qualquer átomo ou micro-elemento com ares totalizantes. A utopia realista garante seu estilçamento pelas experimentações historiográficas, e os cacos são então reunidos em comunidades críticas, ainda modernas, ainda românticas, no sentido de um compartilhar político ainda por realizar-se. Jörn Rüsen, de quem falamos no primeiro capítulo, conhecido por seu empiricismo (apesar de reconhecer o valor de Nietzsche para a escrita da história), fala como ninguém sobre este encontro utópico — entre a literatura, a poderosa instituição História, e a experiência. Talvez não o assistamos nessa contemporaneidade, mas ele já está esboçado há anos, no futuro do passado utópico.

A formação histórica aumenta as chances de racionalidade da cultura histórica pela abertura à experiência, pela sensibilidade estética, pela reflexão política e pelas fundamentações discursivas. Ela depende, nesse processo, dos potenciais de sentido que a memória histórica conserva e renova em seus conteúdos. A pretensão de racionalidade da formação histórica articula-se sempre com o fato de o sentido histórico ter sido instituído na experiência histórica. A formação histórica, contudo, não se satisfaz em apenas continuar a reproduzir esse sentido já disponível. Isso somente poderia ocorrer ao elevado preço do descarte, altamente restritivo, da experiência atual do tempo, que problematiza as circunstâncias e as ordens da vida. Os critérios de sentido que orientam o agir, objetivamente inseridos nas circunstâncias da vida, carecem de reelaboração ativa e produtiva na memória histórica, na qual se refletem as provocadoras experiências do tempo atual (RÜSEN. Utopia, alteridade, kairos — o futuro do passado. In: *História viva*. p. 135-136).

Se as “provocadoras experiências do tempo atual” esbarram-se, sem dúvida, no que se denomina esteticismo pós-moderno céptico, ou até mesmo nas tentativas de superação deste por uma retomada aos realismos; a fundação (inconclusa) desta forma ainda é moderna,

romântica e utópica⁵². Utopia como fundação tanto para as experiências formais distópico-autoritárias nos séculos XIX e XX, que começamos a ver no segundo capítulo dessa dissertação (em que se presencia uma autonomia e recusa da forma de reificar-se na dominação da razão iluminista, ou na potenciação realista da crueldade); como fundação para uma nova tentativa reconciliação realista com o belo da forma, como esboçamos nas críticas de Borges a Coleridge e a Whitman, no último capítulo. Fique aqui registrado nessa introdução (início de uma conversa, não uma conclusão), de que outras leituras sobre o indeterminável mito Jorge Luis Borges também são possíveis.

⁵² “A era romântica se auto-declara como a era do criticismo: de insatisfação com seu presente e de constante busca de um mundo acolhedor. A máxima realização da crítica contém em si o gesto da fundação de novas (sempre plurais) utopias” (SELIGMANN-SILVA. Do utopismo iluminista ao (anti)utopismo romântico. p. 317).

Bibliografia:

- ABENSOUR, Miguel. *O novo espírito utópico*. ARANTES, Urias (Org.). Tradução de Cláudio Stieltjes, Lucy R. de Moura, Lygia Watanabe, Urias Arantes. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ARENDT, Hannah. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Trad. Carmen Corral. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. Tradução Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 153-176.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano). In: _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 193-226.
- BARTHES, Roland. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 163-180.
- _____. *Crítica e Verdade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- BALDERSTON, Daniel. Menard and his contemporaries. In: _____. *Out of context: historical reference and representation of reality in Borges*. Durham and London: Duke University Press, 1993, p. 18-38.
- _____. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Tradução de Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica da arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- BIGNOTTO, Newton. Os sentidos da utopia. In: ANDRÉS, Aparecida (Org.). *Utopias: sentidos, Minas, margens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993, p. 61-73.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história: ou o ofício de historiador*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

- BORGES, Jorge Luis. O espelho e a máscara. In: _____. *O livro de areia (1975)*. Tradução de Lígia Morrone Averbuck. *Obras Completas*, v. 3, 1975-1985. São Paulo: Editora Globo, 1999, p. 50-53.
- _____. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras Inquisições (1952)*. Trad. Sérgio Molina. *Obras Completas*, v. 2, 1952-1972. São Paulo: Editora Globo, 2005(a), p. 96-98.
- _____. Das alegorias aos romances. In: _____. *Outras Inquisições (1952)*. Trad. Sérgio Molina. *Obras Completas*, v. 2, 1952-1972. São Paulo: Editora Globo, 2005 (b), p. 134-137.
- _____. Entrevista de Borges a Antonio Carrizo em um canal de televisão, dezembro de 1981. Publicada como: Borges el memorioso. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 505-507, p. 99-112, julho-setembro de 1992.
- _____. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: _____. *Ficções (1944)*. Trad. Carlos Nejar. *Obras Completas*, v. 1, 1923-1949. São Paulo: Editora Globo, 2001, p. 475-489.
- _____. Domingo F. Sarmiento. Facundo. In: _____. *Prólogos con un prólogo de prólogos (1975)*. *Obras Completas*, v. 4, 1975-1988. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996 (a), p. 125-129.
- _____. Walt Whitman. Hojas de hierba. In: _____. *Prólogos con un prólogo de prólogos (1975)*. *Obras Completas*, v. 4, 1975-1988. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996 (b), p. 157-160.
- _____. Profesión de fe literaria. In: _____. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 142-149.
- _____. O outro Whitman (1929). In: _____. *Discussão (1932)*. *Obras Completas*, v. 1, 1923-1949, trad. Josely Vianna Baptista, São Paulo: Editora Globo, 2001 (a), p. 218-221.
- _____. Nota sobre Walt Whitman (1929). In: _____. *Discussão (1932)*. *Obras Completas*, v. 1, 1923-1949, trad. Josely Vianna Baptista, São Paulo: Editora Globo, 2001 (b), p. 267-272.
- _____. Aula nº 12. Vida de William Wordsworth. “The Prelude” e outros poemas. In: _____. *Curso de Literatura Inglesa*. Org. Martín Arias; Martín Hadis, trad. Eduardo Brandão, São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 169-183.
- _____. Flaubert e seu destino exemplar. In: _____. *Discussão (1932)*. Tradução de Josely Vianna Baptista. *Obras Completas*, v. 1, 1923-1949. São Paulo: Editora Globo, 2001, p. 284-287.
- _____. Aula nº 13. Vida de Samuel Taylor Coleridge. Um conto de Henry James. Coleridge e Macedônio Fernández comparados. Coleridge e Shakespeare. In Cold Blood, de Truman Capote. In: _____. *Curso de Literatura Inglesa*. (Org.). Martín Arias; Martín Hadis. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 184-196.

- _____. Dos semblanzas de Coleridge. In: _____. *Textos cautivos (1986). Obras Completas, v. 4, 1975-1988*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996 (a), p. 415.
- _____. Montaigne, Walt Whitman. In: _____. *Textos recobrados (1956-1986)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, p. 36-39.
- _____. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 109.
- _____. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- BORGES, Jorge Luis; GIOVANNI, Norman Thomas di. *Autobiografía 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *L'ontologie politique de Martin Heidegger*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- _____. "Fieldwork in philosophy". In: _____. *Coisas ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorin. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, p. 15-48.
- _____. Leitura, leitores, letrados, literatura. In: _____. *Coisas ditas*. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorin. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, p. 134-146.
- _____. Espaço social e poder simbólico. In: _____. *Coisas ditas*. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorin. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 149-168.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan.-jun. 2007.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- BURUCÚA, José Emílio. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CALVINO, Italo. Rapidez. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 45-67.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. Ler: uma operação de caça. In: _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 259-273.
- CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. Tradução Jean Briant. *Estudos Avançados*, São Paulo, 24 (69), p. 7-30, 2010.

- _____. Conferência. In: CHARTIER, Roger; HANSEN, J. A.; DAHER, A. Debate Literatura e História. Roger Chartier, João Adolfo Hansen e A. Daher. *Topoi*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 197-216, janeiro-dezembro 2000.
- _____. Materialidad del texto, textualidad del libro. *Orbis Tertius*, La Plata, ano XI, n. 12, 2006, p. 1-9.
- COLERIDGE, Samuel T. *Biographia Literaria*. The Project Gutenberg EBook. <http://www.gutenberg.org/cache/epub/6081/pg6081.html>. Acessado em 11/10/2010.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CORDEIRO, Marcos Rogério. Considerações sobre a teoria e o método histórico-literário. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n.14, p. 141-171, 2009.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders e Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. Clio em questão: a narrativa na escrita da história. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção & história*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988, p. 63-89.
- _____. A antiphysis em Jorge Luis Borges. In: _____. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 237-265.
- _____. O leitor demanda d(a) literatura. In: _____. et al.; COSTA LIMA, Luiz (Sel.; Coord.; Trad.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 37-66.
- _____. *Trilogia do Controle: O Controle do imaginário/ Sociedade e discurso ficcional / O fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Editora Topbooks, 2007.
- _____. Quem tem medo de teoria? In: _____. *Dispersa Demanda: ensaios sobre Literatura e Teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 193-198.
- _____. A historiografia frente aos princípios de realidade, causa e ficção. In: _____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 152-157.
- DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- DEORSOLA, Livia. O universo particular de Mario Bellatin. Entrevista a Mario Bellatin. In: <http://editora.cosacnaify.com.br/ObraEntrevista/11321/12/Flores.aspx>. Acesso em 06/01/2012.

- DIEHL, Astor Antônio. História e narrativa: origem, alegoria e estética. In: _____. *Cultura historiográfica: memória, identidade e representação*. Bauru, SP: Edusc, 2002, p. 97-109.
- DOSSE, François. Um pensamento fenomenológico do tempo histórico: Husserl. In: _____. *A história*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp: 2012, p. 151-154.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.
- FÉRNÁNDEZ VEGA, José. Crítica e prazer na estética de Adorno. *A crítica do prazer e o prazer da crítica*. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; KANGUSSU, Imaculada (Orgs.). *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005.
- FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: _____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008, p. 1-14.
- _____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio, São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- GAMERRO, Carlos. Borges y la tradición mística. In: _____. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006, p. 93-111.
- GÁRATE, Miriam. *Civilização e barbárie n'os sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.
- GAY, Peter. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GINZBURG, Carlo. Sinais: Raízes de um paradigma indiciário. In: _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a, p. 143-179.
- _____. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. Introdução. In: _____. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia da Letras, 2008a, p. 13-45.
- _____. Lorenzo Valla e a doação de Constantino. In: _____. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia da Letras, 2008b, p. 64-79.

- _____. Decifrar um espaço em branco. In: _____. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Baptista Neto. São Paulo: Companhia da Letras, 2008c, p. 100-117.
- _____. Notas. In: _____. *Relações de força: história, retórica, prova*. Trad. Jônatas Baptista Neto. São Paulo: Companhia da Letras, 2008d, p. 137-179.
- _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a
- _____. Estranhamento. Pré-história de um procedimento literário. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b, p. 15-41.
- _____. Mito. Distância e mentira. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009c, p. 42-84.
- _____. Representação. A palavra, a idéia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009d, p. 85-103.
- _____. Estilo. Inclusão e exclusão. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009e, p. 139-175.
- _____. Distância e perspectiva. Duas metáforas. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009f, p. 176-198.
- _____. Matar um mandarim chinês. As implicações morais da distância. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2009g, p. 199-218.
- _____. Introdução. In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b, p. 7-14.
- _____. Descrição e citação. In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c, p. 17-40.
- _____. No rastro de Israel Bertuccio. In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007d, p. 154-169.
- _____. A áspera verdade — Um desafio de Stendhal aos historiadores. In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007e, p. 170-188.

- _____. *Unus testis* — O extermínio dos judeus e o princípio de realidade (*para Primo Levi*). In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007f, p. 210-230.
- _____. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: _____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007g, p. 249-279.
- _____. Introdução. In: _____. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a, p. 11-15.
- _____. O velho e o novo mundo vistos de Utopia. In: _____. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b, p. 17-42.
- GUERIZOLI-KEMPINSKA, Olga. O estranhamento: um exílio repentino da percepção. *Gragoatá*, Niterói-RJ, n. 29, p. 63-72, 2º sem. 2010.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. Crítica literaria y filosofía en Jorge Luis Borges. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 505-507, p. 279-297, julio-septiembre de 1992.
- HANSEN, João Adolfo. Debate. In: CHARTIER, Roger; HANSEN, J. A.; DAHER, A. Debate Literatura e História. Roger Chartier, João Adolfo Hansen e A. Daher. *Topoi*, Rio de Janeiro, nº 1, p. 197-216, janeiro-dezembro 2000.
- HELLER, Agnes. O que é Natureza? O que é Natural? Shakespeare como filósofo da história. Tradução de Helvio Gomes Moraes Jr. *Morus* — Utopia e Renascimento. Campinas, n. 2, 2005, p. 19-38.
- ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 19-33.
- _____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 65-77.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: _____... et al.; COSTA LIMA, Luiz (Sel.; Coord.; Trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 67-84.
- _____. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Tradução de Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: _____... et al.; COSTA

- LIMA, Luiz (Sel.; Coord.; Trad.) *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002 (b), p. 85-103.
- _____. Debate. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 189-206, p. 203-204.
- JED, Stephanie. Proof and transnational rhetorics: opening up the conversation. *History and Theory*, Malden MA, vol. 40, n. 3, oct., 2001, p. 372-384.
- JITRIK, Noé. Complex feelings about Borges. In: JITRIK, Noé; BALDERSTON, Daniel (Ed.). *The Noé Jitrik reader: selected essays on Latin American literature*. Translated by Susan Benner. Durham and London: Duke University Press, 2005, p. 1-26.
- _____. Productividad de la crítica. *La Biblioteca*, La crítica literaria en Argentina. Buenos Aires, Edición doble, n. 4 e 5, verano 2006, p. 17. 16-25.
- JONG, Henk de. Historical orientation: Jörn Rüsen's answer to Nietzsche and his followers. *History and Theory*, Malden MA, vol. 32, n. 2, may 1997, p. 270-288.
- KADIR, Djelal. Totalization, totalitarianism, and Tlön: Borge's cautionary tale. In: NAGLE, Marilene; RODRÍGUEZ-CARRANZA, Luz (Eds.) *Reescrituras*. Editions Rodopi: Amsterdam - New York, NY, 2004, p. 155-165.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- KLINGER, Diana. Escrita de si como *performance*. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 12, 2008, p. 11-30.
- KOSELLECK, Reinhardt. "Espacio de experiencia" y "Horizonte de expectativa", dos categorías históricas. In: _____. *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Trad. Norberto Smilg. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993, p. 333-357.
- _____. Sobre la semántica histórico-política de los conceptos contrarios asimétricos. In: _____. *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993, p. 205-250.
- LACAPRA, Dominick. The Cheese and the Worms: the cosmos of a Twentieth-Century Historian. In: _____. *History and Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, p. 45-69.
- _____. A poetics of historiography: Hayden White's *Tropics of Discourse*. In: _____. *Rethinking intellectual history: texts, contexts, language*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983, p. 72-83.

- _____. Rethinking intellectual history and reading texts. In: _____. *Rethinking intellectual history: texts, contexts, language*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983, p. 23-71.
- _____. Writing the History of Criticism Now? In: _____. *History & Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985, p. 95-114.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Le paradoxe et la mimésis. In: _____. *L'imitation des modernes*. Paris: Éditions Galilée, 1986.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *The literary absolute: the theory of literature in German Romanticism*, trad. Philip Barnard e Cheryl Lester, Albany: State University of New York Press, 1988.
- LEFERE, Robin. *Borges: entre autorretrato y automitografía*. Madrid: Editorial Gredos, 2005.
- _____. Borges ante las nociones de “modernidad” y “posmodernidad”. *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, Pamplona-Navarra-España, 18.1, 2002, p. 51-62.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cia. da Letras, 1997.
- LIMA, Henrique Espada. Narrar, pensar o detalhe: à margem de um projeto de Carlo Ginzburg. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 99-111.
- LINK, Daniel. Borges, él mismo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 505-507, p. 183-193, julio-septiembre de 1992.
- LOUIS, Annick. El relato, el caos y las cosas (Borges ante las ficciones del mundo). In: _____. *Borges ante el fascismo*. Bern: Peter Lang, 2007, p. 157-211.
- LÖWY, Michael. Marxismo e romantismo revolucionário. In: _____. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. Tradução de Myriam Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 11-34.
- MACIEL, Emílio Carlos Roscoe. O eu desfigurado (autobiografia, em e de Paul de Man). *Remate de Males*, Campinas, vol. 28, n. 2, jul.-dez. 2008, p. 211-225.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do inclassificável. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 15, p. 155-162, jan.-jun. 2007.
- _____. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. *Revista de estudos da literatura*, Belo Horizonte, v. 2, p. 75-96, out. 1994.
- MICELI, Sergio. Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n.77, p. 155-182, março 2007.
- MIRANDA, Breno Anderson Souza de. *As rosas de R(R)osas*. Exílio, utopia e imaginação urbana nas “margens”: *Facundo* e Borges. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 2007. (Dissertação de mestrado).

- MOLLOY, Sylvia. *Signs of Borges*. Transl. Oscar Monteiro. Durham and London: Duke University Press, 1994.
- MONTEIRO, Daniel Lago. *No limiar da visão: uma poética do sublime em Edmund Burke*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2009. (Dissertação de mestrado).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História*, São Paulo, 10, dez. 1993, p. 7-28.
- OLINTO, Heidrun Krieger. Dimensões construtivistas nos estudos literários. In: VERSIANI, Daniela Beccaccia; OLINTO, Heidrun Krieger (Orgs.). *Cenários construtivistas: temas e problemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010 p. 26-42
- PASTORMERLO, Sergio. Sobre el declive de una ideología literaria romántica en la crítica de Borges. *Variaciones Borges*. Revista del Centro de Estudios y Documentación J. L. Borges. Copenhagen: Borges Center, n. 9, p. 84-103, 2000.
- _____. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 14, p. 11-36, 2009.
- PEREIRA, Geraldo Adriano Emery. A leitura arendtiana da faculdade de juízo kantiana. *Síntese*, Belo Horizonte, v. 38, n. 121, p. 183-210, 2011.
- PERES, Ana Maria Clark. Estilística: os impasses de uma disciplina. In: GONÇALVES, Gláucia Renate; RAVETTI, Graciela (Orgs.). *Lugares críticos: línguas, culturas, literaturas*. Belo Horizonte: Orobó Edições; Faculdade de Letras da UFMG, 1998, p. 107-114.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Atlas literatura: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma *velha-nova* história. *Nuevo Mundo/Mundos Nuevos*, Paris, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index1560.html>>. Acesso em: 12 out. 2011.
- PIGLIA, Ricardo. Los usos de Borges. Entrevista realizada por Sergio Pastormerlo. *Variaciones Borges*. Revista del Centro de Estudios y Documentación J. L. Borges. Copenhagen: Borges Center, n. 3, p. 17-27, 1997.
- PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade: Fapesp, 1998.

- _____. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- RAVETTI, Graciela. A tradução na ficção da América Latina: vestígios pós-coloniais. Trad. Luciana Gonçalves. In: _____. VECCHI, Roberto; ROJO, Sara (Orgs.). *Transliterando o real: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna*. Belo Horizonte: UFMG, Faculdade de Letras, POSLIT, 2004, p. 79-92.
- RANCIÈRE, Jacques. *A política da Escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- RICOEUR, Paul. Metáfora e referência. In: _____. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 331-389.
- RIOS, André Angel. O prazer do autor. In: GLENADEL, Paula; NOVA Vera Casa (Org.). *Viver com Barthes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 21-31.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. Identidades nacionais argentinas 1910 y 1920. In: ANTELO, Raúl (Org.). *Identidade e representação*. Florianópolis: Pós-graduação em Letras/ Literatura Brasileira e Teoria da Literatura — UFSC, 1994, p. 83-92.
- ROJO, Grínor; SALOMONE, Alicia; ZAPATA, Claudia. Empezar otra vez. _____. In: *Postcolonialidad y nación*. Santiago: LOM, 2003, p. 121-141.
- RÜSEN, Jörn. Tópica — formas da historiografia. In: _____. *História viva*. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora da Unb, 2010a, p. 17-83.
- _____. Utopia, alteridade, *kairos* — o futuro do passado. In: _____. *História viva*. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico. Trad. Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora da Unb, 2010b, p. 135-150.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- SCHØLLAMMER, Karl Erik. Debate. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 202-203.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e crítica poética. São Paulo: Fapesp; Iluminuras, 1999.
- _____. *Para uma crítica da compaixão*. São Paulo: Lumme Editor, 2009.

- _____. Do utopismo iluminista ao (anti)utopismo romântico. *Morus: Utopia e Renascimento*. Anais do II Congresso Internacional de Estudos Utópicos da revista *Morus*. O que é Utopia? Gênero e modos de representação, Campinas, n. 6, 2009, p. 307-323.
- STONE, Lawrence. O ressurgimento da narrativa: reflexões sobre uma nova velha história. Tradução Denise Bottmann. *Revista de História*, Campinas, IFCH-Unicamp, n. 2/3, p. 13-37, 1991.
- THOMPSON, E. P. Desencanto ou apostasia? In: _____. *Os românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 56-57.
- _____. A crise de Wordsworth. In: _____. *Os românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Tradução de Sérgio Moraes Rego Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 103-129.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução Caio Meira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- VIEIRA, Beatriz de Moraes. Um ‘giro linguístico’ em torno de Carlo Ginzburg, Hayden White e Eric Auerbach. In: Marcelo de Mello Rangel; Mateus Henrique Faria Pereira; Valdeci Lopes de Araujo (Orgs). *Caderno de resumos & Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia – O giro-linguístico e a historiografia: balanço e perspectivas*. Ouro Preto: EdUFOP, 2012. In: <http://www.seminariodehistoria.ufop.br/ocs/index.php/snhh/2012/schedConf/presentations>. Acessado em 29/01/2013.
- WEED, Ethan. Aspectos de la citación en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. *Variaciones Borges*. Revista del Centro de Estudios y Documentación J. L. Borges. Copenhagen: Borges Center, n. 17, p. 21-42, 2004.
- WEISER, Frans. Getting out of fiction: Luiz Costa Lima, Hayden White, and the debate on the literary. *Crossroads: an interdisciplinary journal for the study of history, philosophy, religion and classics*. St. Lucia Qld. Australia, vol. IV, n. 2, 2010, p. 77-84.
- WELLBERY, David. O que é (e não é) Antropologia Literária. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução de Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 179-188.
- _____. Dez perspectivas sobre a emergência, trad. João Adolfo Hansen, *Floema*. Caderno de Teoria e História Literária, Vitória da Conquista, n. 8, p. 65-75, 2011.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica da cultura*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura inglesa*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1990.