

O LABIRINTO E A BÚSSOLA

Mariângela de Andrade Paraizo

O LABIRINTO E A BÚSSOLA

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Letras - Literatura Comparada - elaborada sob a orientação da Profa. Dra. Maria Luiza Ramos.

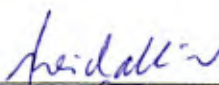
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

1997

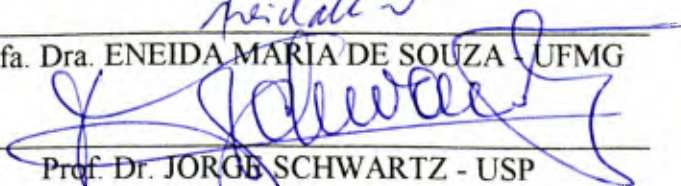
Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Profª. Dra. MARIA LUIZA RAMOS - UFMG
Orientadora



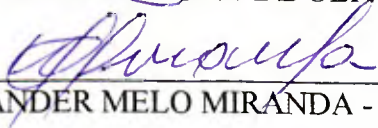
Profª. Dra. ENEIDA MARIA DE SOUZA - UFMG



Prof. Dr. JORGE SCHWARTZ - USP



Profª. Dra. MARIA ESTHER MACIEL DE OLIVEIRA - UFMG



Prof. Dr. WANDER MELO MIRANDA - UFMG



Profª. Dra. ELSE RIBEIRO PIRES VIEIRA
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras - FALE/UFMG

Belo Horizonte, 6 de novembro de 1997

A meu avô, Nelson Alves de Andrade,
e a meu amigo, Bartolomeu Campos Queirós,
linhagens de sangue e de letras.

AGRADECIMENTOS

Registro aqui meus agradecimentos:

Em primeiro lugar, a Marilu, pela amizade, pelo carinho e pelo empenho com que orientou esta tese.

À solidariedade de meus colegas do COLTEC, especialmente os do Setor de Letras, que proporcionaram-me algumas horas a menos em meu trabalho docente.

A meus professores e a meus alunos, por tudo que compartilhamos.

Aos que leram partes de meu trabalho e contribuíram com observações fundamentais: Maria Raquel, Zaira, Plínio, Lyslei, Pepe e Maria Lúcia.

Àqueles que me ajudaram no levantamento bibliográfico e me forneceram dados que me faltavam: Maria Zilda, Edson, Mauro, Airton, Ana, Pitti, Graziella, Serginho, José Olympio, Maria Helena, Durval, Flávia, Álvaro, Sílvio, Ângela, Eraides, Célia Flud, Célia Bambirra, Eduardo Bambirra, Regina, Marilise, Raul, e Diva.

Aos psicanalistas Flávio Fontenelle, Stélio Lage Alves e Custódio Cruz de Oliveira e Silva, quando tanto disso tudo começou.

Muito especialmente, agradeço a minha mãe, Maria de Lourdes, e a minha filha, Larissa, que não só se dispuseram a ler o que escrevi, como também me dedicaram amor e paciência.

Finalmente, agradeço a meus amigos que entenderam e respeitaram minha falta de tempo, bem como àqueles que me seduziram por inúmeros desvios. Agradeço, inclusive, aos que causaram os contratempos necessários para desencadear todo o processo.

Eu canto porque o instante existe.

Cecília Meireles

RESUMO

Nesta tese, pretendo trabalhar com a obra do escritor argentino Jorge Luis Borges, com o objetivo de explorar alguns dos recursos de que se utiliza para compor sua poética e que trouxeram novos elementos à literatura. Tentarei situá-lo no contexto da Argentina e no cenário das teorias literárias do século XX, pesquisando a maneira como trabalha com o tempo, um conceito que encontra ressonância em quase todas as áreas do conhecimento humano e que sua obra também privilegia. Dessa maneira, poderei cotejar sua proposição estética à linguagem de outras disciplinas, como a matemática, a filosofia e a psicanálise. Para tanto, buscarei explorar as referências a Zenon de Eléia e a maneira como Borges se utiliza de seus paradoxos como tema ou como arcabouço na construção de seu próprio texto.

SUMÁRIO

1ª parte: A ROSA-DOS-VENTOS	p.11
1 - O DESEJO COMO BÚSSOLA	p.13
1.1 - Primeiras demarcações	p.13
1.2 - Esboçando uma carta	p.15
1.3 - Da escolha de referências	p.18
1.4 - O ponto Norte	p.22
1.5 - Entrando no labirinto	p.25
2ª parte: UM PORTO DE PARTIDA	p.27
1 - O OUTRO LADO DO ESPELHO	p.29
1.1 - Uma capa literária	p.29
1.2 - O jogo das simetrias	p.30
1.3 - As imagens paradoxais	p.34
1.4 - Tempo e contratempo	p.36
1.5 - Uma trilha de migalhas	p.39
2 - FAZENDO DE CONTA	p.41
2.1 - Tornando-se personagem	p.41
2.2 - O vivido e o inventado	p.44
2.3 - Maneiras de não ver	p.46
2.4 - Construindo o próprio nome	p.49
2.5 - Enlaçando vida e arte	p.51
3 - ERA UMA VIDA	p.55
3.1 - Particularmente universal	p.55
3.2 - Entrando em cena	p.57
3.3 - Atitudes políticas e polêmicas	p.60
3.4 - Inventando uma tradição	p.63
3.5 - Os cantores da cidade	p.65
3.6 - Primeiros escritos, primeiras reações	p.67
3.7 - Esboçando novos rumos	p.69
4 - OS CAMELOS DE BORGES	p.73
4.1 - Uma nova postura estética	p.73
4.2 - Alimentando as paixões	p.76
4.3 - Outra forma de inscrição	p.77
4.4 - Posicionamentos e convicções	p.80
4.5 - Participando da guerra	p.81
4.6 - Construindo sua representação	p.84
4.7 - Uma leitura contemporânea	p.86

5 - DAS CERCANIAS	p.91
5.1 - O idioma da fronteira	p.91
5.2 - Aproximando a distância	p.92
5.3 - O que os vizinhos costumam dizer	p.94
5.4 - Instinto e tradição	p.98
5.5 - A prova dos nove	p.102
3ª parte: QUANTOS DISSERAM EU	p.105
1 - UM GESTO LITERÁRIO	p.107
1.1 - Falso e verdadeiro	p.107
1.2 - Réplicas e entrelinhas	p.109
1.3 - De nomes e pronomes	p.112
1.4 - A natureza da obra	p.115
2 - O TRAPACEIRO E O FINGIDOR	p.119
2.1 - A dramatização da autoria	p.119
2.2 - Sonhando o sonhador	p.121
2.3 - Desautorizando a figura do autor	p.125
2.4 - Co-autores da nova imagem	p.128
2.5 - Uma postura lúdica	p.130
3 - TODO MUNDO E NINGUÉM	p.133
3.1 - Uma linhagem sem início	p.133
3.2 - Um réquiem para o autor	p.134
3.3 - Uma função	p.139
3.4 - Quase uma tautologia	p.144
4 - A OBRA INCOMPLETA	p.149
4.1 - Breve levantamento bibliográfico	p.149
4.2 - O livro roubado	p.152
4.3 - Um inventário do universo	p.155
4.4 - Um livro feito de livros	p.159
4.5 - O papel do leitor	p.163
5 - CARTAS E CAMINHOS	p.167
5.1 - Um lugar comum	p.167
5.2 - O território e o mapa	p.170
5.3 - A edificação do invisível	p.174
5.4 - A topografia de uma ausência	p.178
5.5 - Um mundo subterrâneo	p.181
4ª parte: O LABIRINTO COMO ESTILO	p.185

1 - OS PRECURSORES DE ZENON	p.187
1.1 - Colocando o problema	p.187
1.2 - Delimitando o que é sem fim	p.190
1.3 - Uma concepção de estilo	p.191
1.4 - O tempo navegável	p.194
1.5 - Tramando as relações textuais	p.197
2 - UM PEDACINHO DE TREVA	p.201
2.1 - Uma linhagem de discípulos	p.201
2.2 - Uma jóia delicada	p.205
2.3 - Uma biografia do infinito	p.207
2.4 - A trajetória impossível	p.209
2.5 - Afirmando pelo verso	p.212
3 - TÊNUES LABIRINTOS DE TEMPO	p.215
3.1 - Tapeando o tempo	p.215
3.2 - Cartas na mesa e nas mangas	p.217
3.3 - Uma esquina de muito movimento	p.219
3.4 - Seguindo uma trilha já esboçada	p.222
3.5 - Enredando momentos diversos	p.225
3.6 - Entrelaçando o desmesurado	p.227
4 - UMA CÓPIA DESPEDAÇADA	p.229
4.1 - Fora e além da linguagem	p.229
4.2 - Do tempo à eternidade	p.231
4.3 - Um espelho sutil e secreto	p.232
4.4 - Rabiscando novamente as pegadas	p.235
4.5 - Um momento do tempo histórico	p.237
5 - COM PASSOS DE TARTARUGA	p.241
5.1 - As rendas do labirinto	p.241
5.2 - O repouso em movimento	p.243
5.3 - Perseguindo a própria sombra	p.245
5.4 - Uma obra fragmentária	p.247
5.5 - Uma lógica caleidoscópica	p.249
5ª parte: DO INFINITO AO INFINITESIMAL	p.255
1 - O INFINITO COMO LIMITE	p.257
1.1 - Lendo alguns de seus leitores	p.257
1.2 - A filosofia como instrumento	p.259
1.3 - A letra e o mundo	p.262
1.4 - A leitura crítica	p.265
2 - DE RELÓGIOS E CALENDÁRIOS	p.267

2.1 - Traços de identificação	p.267
2.2 - Os riscos da aproximação	p.269
2.3 - Inscrevendo sua história	p.271
2.4 - Desalinhando o tempo	p.274
2.5 - Compondo constelações	p.278
3 - RASTROS E RUÍNAS	p.281
3.1 - Tensões e deslizamentos	p.281
3.2 - Os textos folheados	p.284
3.3 - Moldando os próprios passos	p.287
3.4 - Sombra e sentença	p.291
4 - UMA PÁTRIA ENCADERNADA	p.293
4.1 - Das diversas orientações	p.293
4.2 - De anjos e estrelas	p.296
4.3 - A Escritura Sagrada	p.298
4.4 - Um livro definitivo	p.301
4.5 - O poder da letra	p.304
4.6 - Contexto e eternidade	p.308
5 - UM LESTE LITERÁRIO	p.313
5.1 - Uma diferença como traço cultural	p.313
5.2 - Zenon e o budismo	p.315
5.3 - Um pouco de história	p.316
5.4 - Um conjunto de contrários	p.318
5.5 - O <i>karma</i> e suas implicações	p.321
5.6 - Variantes da doutrina	p.323
6ª parte: AS REDES DO TEMPO	p.327
1 - ENTRE O EFÊMERO E O ETERNO	p.329
1.1 - Um sentido ausente ou reticente	p.329
1.2 - Entrelaçando os tempos	p.331
1.3 - Uma construção abismal	p.334
1.4 - Um bloco sem fendas	p.339
1.5 - Espelhos e molduras	p.343
1.6 - O tempo subvertido	p.346
1.7 - Fecho os olhos e vejo...	p.351
BIBLIOGRAFIA	p.357
SUMMARY	p.387

1ª parte:

A ROSA-DOS-VENTOS

Como exigir de um viajante que parte para dar a volta ao mundo uma resenha de sua viagem, no momento em que estamos nos despedindo dele no porto de partida? A única coisa que podemos exigir dele é que saiba geografia e que leve uma bússola.

Jorge Luis Borges

1 - O DESEJO COMO BÚSSOLA

1.1- Primeiras demarcações

Observando os traços que marcaram o século XX, pode-se verificar que a obra de Jorge Luis Borges tem influência decisiva na definição do perfil de nosso tempo, especialmente nas questões que concernem ao mundo das letras. Dentre os escritores da América Latina, é provavelmente o que mais interlocutores conseguiu no mundo todo. Dessa maneira, não apenas levou o nome da Argentina e as imagens de Buenos Aires a freqüentar as diversas línguas para as quais sua obra foi traduzida, como também tornou-se, ele próprio, um ícone da cultura portenha.

Sendo um escritor da América Latina, sua obra vem marcar um novo lugar para a recepção da literatura que aqui se produz, um novo ponto de articulação para nossa maneira de falar. Em consequência do diálogo que provocou com autores europeus ou americanos e da expressividade que pôde obter na cultura oriental, levou nosso exotismo a diversas partes do mundo.

Por tudo isso tem motivado muitas pesquisas, tanto as diretamente ligadas a teorias literárias, quanto as que se relacionam a outros campos da investigação científica,

como a filosofia ou a psicanálise. Mesmo em áreas aparentemente menos afins, como a física ou a matemática, suas idéias encontram ressonância, por serem a expressão poética de paradoxos e aporias e, enquanto tal, promoverem uma articulação bastante precisa.

Assim, para se proceder a mais um estudo de seus textos, foi necessário que se fizesse um corte no sentido de demarcar o objeto e o objetivo desta nova pesquisa. Neste caso, o tema que desejei investigar foi o tempo, questão crucial que, por isso mesmo, é estudada sob muitos aspectos em diversas ciências. O tempo é um problema comum à física, à história e à literatura, bem como à filosofia, à química ou a teologia, e recebe um tratamento diferenciado em cada uma dessas disciplinas. Além disso, o tempo é uma questão instigante para Borges, cuja literatura dá testemunho das diversas maneiras de abordá-lo, de concebê-lo ou de representá-lo.

Para que essa tarefa fosse cumprida a contento, tornou-se necessário que o problema fosse focado de diversos ângulos, ou seja, o tempo como causa, como alvo ou como efeito de escritura, observando-se não apenas como fornece a Borges matéria de fabulação, mas também como constitui um arcabouço de sua poética e como influi na forma como é lido. Dito de outro modo, interessava a maneira como o assunto é tratado em sua obra, bem como o tempo no qual Borges se inscreve e que ajudou a construir.

Para o poeta grego Giórgos Seféris, o artista é seu próprio tempo, já que nele vive, bem como o modela e o vivifica. Em suas palavras: *“El nexo del poeta con su tiempo no es el nexo ideológico o aun afectivo que reúne a los hombres en una manifestación política. Es un nexo umbilical, como el que liga al embrión con su madre, es un nexo pura-*

mente biológico.”¹ Ainda que seja metafórico esse vínculo tão “*puramente biológico*”, os traços culturais de um determinado momento histórico recebem diretamente a influência da produção poética que, dessa maneira, contribui para moldar o perfil de sua época, modificando não apenas a maneira como será evocada futuramente, mas também o modo como o próprio conceito de tempo é visto por aqueles que nela vivem.

Nesse sentido, Borges faz parte dos que contribuíram para uma subversão desse conceito, ajudando a causar a transformação que vem se processando durante o século XX na maneira de se perceber e de se operar com o tempo. Refiro-me aqui à configuração que se propõe atualmente para esse fenômeno, segundo a qual ele é pensado para além de uma linearidade desfiada sempre do passado para o presente, em relações causais encadeadas, determinadas e imutáveis. Essa é uma das questões fundamentais deste trabalho e a ela estaremos frequentemente retornando.

1.2 - Esboçando uma carta

Ao *corpus* desta tese interessava toda a obra de Jorge Luis Borges, sem que se pretendesse abrangê-la em sua completude. Para compô-lo, procurei ler não apenas os textos que escreveu, como também suas conferências e entrevistas, já que há um Borges oral que se tornou tão importante quanto o escritor, em parte devido à cegueira que o impedia de escrever sozinho (já que não se interessou em utilizar o método Braille), mas

¹ SEFÉRIS, 1992. p.161.

também pela importância que seu nome foi alcançando no cenário mundial. Para o relevo que essas conferências e entrevistas obtiveram, contribuíram sua postura polêmica diante do contexto político que viveu, bem como suas contradições, sua erudição e seu humor, elementos que se mesclam em seus pronunciamentos, tornando-os bastante atraentes e originais.

Quanto a sua escrita, seja a que produziu sozinho ou em colaboração, nem sempre foi possível o acesso a ela toda: há poemas que foram publicados apenas nas primeiras edições, há prólogos que só aparecem nas obras a que foram destinados, há pronunciamentos registrados com exclusividade por coletâneas que já não estão em circulação... Entretanto, embora tenha me empenhado em reunir o maior número possível de seus trabalhos, não foi minha intenção registrar uma leitura de cada um de seus textos. Em minha pesquisa, procurei inteirar-me dessa produção e deixar que a memória e o esquecimento fizessem o trabalho de seleção, de sorte que, à medida que os assuntos foram surgindo, os textos que me ocorriam foram sendo mencionados ou comentados mais detidamente. Acredito que, embora existam textos mais famosos ou mais explorados que outros, a importância de cada um na obra de Borges ou no contexto da literatura mundial varia de leitor para leitor. Aliás, qualquer seleção tem seu tanto de arbitrariedade.

Alguns textos foram privilegiados, à medida que abordavam mais diretamente a questão que é o móvel desta pesquisa. Mas é provável que, mesmo nesses casos, fosse possível uma outra seleção, dada a riqueza e variedade da obra em estudo e a grande quantidade de nuances que sua exploração proporciona ao investigador. Além disso, um dos traços característicos de Borges é o gosto pela repetição. Isso faz com que seus temas retornem insistentemente, o que nos permite a observação de seu trabalho por vários ân-

gulos diferentes, mas tem também um efeito de caleidoscópio, em que os elementos podem se combinar de tão variadas formas que o resultado nunca é o mesmo. Assim, a leitura de seus textos produz observações diferentes também devido à proximidade de outras leituras, inclusive do próprio Borges, e muda quando feita em outro tempo. Obviamente, o fenômeno não é uma característica exclusiva de sua obra, mas ela nos oferece oportunidades ímpares de observá-lo.

Justamente porque uma de suas singularidades é reutilizar conceitos e situações já trabalhados por outras ciências ou mesmo por outros poetas, tornou-se fundamental situar o trabalho de Borges em relação a seus pares. Para tanto, foi necessário que o localizássemos no palco da literatura argentina e no cenário do século XX, procurando verificar como foi construindo um lugar de onde lhe foi possível dirigir-se a um público leitor e formar leitores borgeanos, o que significa que, além de ter ele conquistado para si parte desse público, também ajudou a criar uma nova maneira de ler e de escrever.

Interagindo com suas leituras, explorando-as até os limites da apropriação ou da traição, contribuiu para dar ao leitor uma feição menos reverente, mas talvez mais respeitosa, na medida em que esse tipo de trabalho exige que seja feito um pacto com o texto e que efetivamente aquele que o percorra seja conduzido pelo desejo, que, se é o horizonte de toda procura, é também o que a causa e impulsiona.

1.3 - Da escolha de referências

Para proceder à leitura de uma obra literária, contamos sempre com uma bibliografia de apoio, formada para os fins a que se destina, mas, igualmente, com toda a experiência anterior que nos levou ao encontro dessa obra em questão.

No caso de Borges, como disse, procurei situá-lo na literatura argentina, principalmente buscando seus primeiros passos e a maneira como se inscreveu nas letras de sua terra, ou como procurou retratá-la em prosa e verso. Para tanto, foi fundamental a leitura daqueles que registraram os dados de sua vida ou se debruçaram na pesquisa de sua obra. Ainda que nem sempre tenham sido os argentinos a empreender essas tarefas, o número de seus compatriotas que se ocuparam dessas questões é bastante expressivo.

Interessava-me, também, sua relação com a literatura brasileira, ainda que fosse para situar minha própria leitura, o olhar estrangeiro com que o vejo. Nesse caso, julguei importante fazer um recorte de maneira a confrontar uma das questões levantadas em sua poética - a questão da nacionalidade - ao tratamento que o mesmo tema recebeu no Brasil. Trata-se de um artifício cujo fim era promover uma aproximação que Borges não procurou, já que nunca manifestou maiores interesses por nossa produção. Naturalmente, também procedi à leitura de autores brasileiros que se detiveram em seu trabalho. Entretanto, também nesse caso não se tratava de fazer uma pesquisa exaustiva de sua fortuna crítica, já que promover um levantamento dessa ordem é tarefa capaz de ocupar um pesquisador por muito mais tempo do que aquele de que se dispõe para escrever uma tese de doutorado - salvo se o tema fosse esse - tão grande é o número de trabalhos e tão diversificado é o universo daqueles que se ocuparam de sua obra.

Além disso, não podemos nos deter somente no que se disse sobre Borges em seu próprio país ou nos países vizinhos, sobretudo considerando que também são muitos os seus leitores que se contam entre os nomes eminentes de nosso tempo. Vamos encontrá-los espalhados pelo mundo e em diversas áreas de saber. Na medida do possível, procurei reportar-me aos textos mais expressivos e, principalmente, situar essa obra no contexto do pensamento do século XX, cotejando algumas de suas posições com as que assumiram outros estudiosos de nosso tempo: poetas, críticos, filósofos, enfim, alguns nomes que, como ele, trabalharam no estabelecimento de linhas de pesquisa e indagaram-se acerca dos conceitos de que nos valem. Nesse caso, não julguei relevante distinguir entre seus leitores europeus, americanos ou da própria América Latina. Pareceu-me suficiente agrupá-los por algumas afinidades intelectuais.

É um dos objetivos deste trabalho definir traços da poética de Borges que se contam entre os mais significativos de nosso tempo, não necessariamente os que eventualmente tenham sido criados por ele, mas aqueles que fortaleceu ou renovou, criando, com isso, uma outra maneira de percebê-los, modificando sua recepção.

Essas alterações na articulação entre elementos estéticos me parece ser a contribuição mais expressiva de sua obra, que se ocupou principalmente de uma nova maneira de ler. Ainda que as conseqüências se façam sentir em seu modo de escrever - mesmo porque, só a partir de sua escrita poderiam chegar ao leitor - a ênfase do processo de produção textual, no caso de Borges, recai sobre a leitura.

Nessa busca de novas dicções, promove uma abordagem estética de alguns conceitos da filosofia, da matemática e da teologia. A partir daí, termina por encontrar um arcabouço lógico para sua poética, inserindo elementos exóticos, provenientes de campos

estrangeiros à poesia, mas que não são estranhos ao leitor que, mesmo por curiosidade, tenha freqüentado também essas disciplinas. Fica evidente que Borges não procura compor tratados filosóficos, matemáticos ou teológicos, mas enriquecer a literatura com elementos que já foram amplamente explorados nessas outras áreas de investigação. Acreditando nisso, procurei trabalhar alguns desses conceitos a partir da obra em estudo e também dos autores nela indicados, como Heráclito, Parmênides ou Bertrand Russell, dentre outros, com o objetivo de me valer, principalmente, da maneira como outras linguagens trabalham com o tempo. Uma vez renovado esse conceito, tentei proceder à leitura da obra literária sob os diferentes enfoques obtidos.

Contei também com a leitura de diversos autores que não necessariamente estavam ligados a Borges, autores que, aparentemente, não o leram nem foram lidos por ele, mas que se impuseram ao meu trabalho porque foram lidos por mim e, principalmente, porque suas teorias se prestavam ao esclarecimento de algumas questões fundamentais na obra do escritor argentino.

Dentre esses autores, alguns daqueles a quem mais recorri são Roland Barthes, Walter Benjamin, Sigmund Freud e Jacques Lacan. O primeiro, porque suas reflexões sobre a literatura são fundamentais, e é bastante difícil tratarmos de temas como o estatuto do autor, do leitor e da obra ignorando suas teorias. Em Benjamin, busquei os conceitos de fragmento e de ruína, que trazem consigo uma reflexão sobre a alegoria. Interessava-me, principalmente, como ele tratou do tempo, sua maneira inusitada de percebê-lo e de contá-lo. Finalmente, na leitura de Freud, principalmente sob a ótica explorada por Lacan, podemos encontrar uma maneira de se pensarem os conceitos da matemática e alguns elementos da lógica. Esses autores procederam à construção de um estilo que muito se

aproxima do estilo de Borges, ainda que este não perdesse oportunidades de negar sua relação com Freud e com a psicanálise de um modo geral.

Ao criar uma maneira de indagar sobre nossos mecanismos psíquicos através da interpretação dos sonhos, Freud foi o primeiro a ressaltar a importância que a literatura alcança na tarefa de cifrar o desejo em linguagem que não só o torna menos temível, como também prazenteiro. Nessa mesma direção, Lacan apontou mais de uma vez uma certa maneira de ler capaz de explicitar os mecanismos psíquicos que se entremostam também na construção do texto literário. Ambos se apropriaram da lógica e da literatura para construir o seu campo de investigação. Acreditando na eficácia desses métodos, procurei fazer o mesmo movimento, alterando-lhe um pouco a direção e o sentido: tentei utilizar-me de uns poucos elementos da lógica e da descrição de alguns dos mecanismos psíquicos no intuito de, através deles, proceder a uma leitura literária.

Muitos outros leitores, implícita ou explicitamente, valeram-se de uma aproximação entre Borges e cada um desses autores, principalmente destes últimos, caso em que se contam quantos intentaram uma abordagem psicanalítica de sua obra. Entretanto, ainda que os conceitos da psicanálise tenham me ajudado sobremaneira na consecução de meus objetivos, não foi minha intenção fazer esse tipo de leitura. A linha de pesquisa em que me inscrevi trata das poéticas da modernidade e, quando procurei uma interlocução com outros campos, foi com o intuito de trazer esclarecimentos para o estudo da literatura.

1.4 - O ponto Norte

Assim, na segunda e na terceira partes desta tese, intituladas “Um porto de partida” e “Quantos disseram eu”, ocupei-me principalmente da caracterização do contexto de Borges: primeiro, buscando demarcar sua posição na literatura argentina e assinalar alguns traços de uma possível relação com a literatura brasileira. Depois, observando a repercussão que sua estética encontra em nosso século, procurei avizinhar elementos de sua poética das proposições de outros autores significativos em nossa época. Sempre que possível, destaquei o modo como esses elementos se refletiram no tratamento que ele deu ao tempo.

Já na quarta e quinta partes, o recorte tem por finalidade a exploração desse tema em Borges, dos textos em que o assunto é explicitado, discutido ou encenado. Entretanto, o percurso dessa abordagem não poderia ser traçado de maneira aleatória, uma vez que a própria obra apresenta um caráter de labirinto, em que a repetição de alguns aspectos faz com que estejamos sempre voltando a determinados pontos.

Por isso, fez-se necessário criar uma estratégia que, no caso, foi escolher um tópico na obra de Borges que se repetia com certa insistência, mas que não chegava a alcançar a abrangência da questão do tempo, com a qual queria trabalhar. Delimitar o ponto a ser buscado não implicaria em reduzir o campo de pesquisa, desde que fosse um aspecto realmente significativo, que pudesse orientar os passos sem cercear as incursões que se fizessem necessárias. Minha opção foi destacar os momentos em que Borges se referia a Zenon de Eléia, que, por sua vez, deixou-nos apenas fragmentos de texto, traços mínimos com que podemos nos acercar de seu pensamento. Por esse viés, procedi a um recorte dos

textos de Borges que inclui ensaios, contos e poemas, além de algumas conferências e entrevistas.

Nada há de casual em uma escolha dessa ordem; antes, sabemos que ela é menos causada que causal, porque, uma vez formulada, determina o rumo que os passos deverão tomar, na construção do caminho. Ainda que não nos forneça os resultados, que só serão obtidos depois do trabalho elaborado, a escolha determina o estilo, o que fará com que o ponto a ser buscado guarde uma relação tal com o Norte que anteriormente definimos, que, uma vez tendo encontrado essa referência, podemos nos deslocar com desenvoltura para alcançar o objetivo.

Na tentativa de seguir esse tópico previamente demarcado, na quarta parte, intitulada “O labirinto como estilo”, localizei os momentos em que Borges se refere a Zenon e as relações que estabelece entre as aporias eleáticas e sua concepção pessoal do tempo, a maneira como a expõe através de seus ensaios ou a encena em seus contos e poemas, tantas vezes paradoxais, sempre lembrando que, quando se trata de Borges, nada o impede de fazer também o contrário, ou seja, utilizar-se de um ensaio para dramatizar uma idéia que será exposta em poemas quase dissertativos.

Já na quinta parte, “Do infinito ao infinitesimal”, trabalhei com os leitores que também comentaram a maneira como Borges se utilizou dos fragmentos em sua poética e como ele a tornou, por sua vez, fragmentária e lacunar. Para tanto, explorei sua prática de organizar o texto em torno de uma profusão de citações, o que não deixa de ser uma forma de empilhar ou alinhar os séculos, ignorar e, paradoxalmente, realçar as águas e areias que muitas vezes separam os autores desses trechos, o que resulta no que poderíamos chamar de uma estética do fragmento. O que se evidencia é que qualquer leitura promove

cortes no texto lido e os reúne a outros trechos, de outras leituras, cuja vizinhança será fundamental para estabelecer o sentido que será atribuído ao texto em questão.

Ainda a partir das relações que Borges estabelece para os fragmentos de Zenon, chegamos à Cabala e ao budismo, doutrinas que o escritor argentino tanto admira e das quais também se acerca esteticamente, procurando novas respostas e mesmo novas indagações sobre o estar no mundo. Através delas, entrevemos o tempo mítico e o tempo místico, sob diferentes aspectos, principalmente porque propõem mais de uma concepção da eternidade. No entanto, essas doutrinas se avizinham, na própria dicotomia entre o eterno e o efêmero que sustenta nossa condição humana e mortal.

Depois dessa abordagem, busco, afinal, já na sexta e última parte do trabalho, intitulada “As redes do tempo”, extrair algumas conclusões sobre a questão que foi o móvel da pesquisa. Em nossa época, fala-se demasiado na dificuldade que existe em concluir. Entretanto, a consequência imediata de uma pesquisa ter finalidade é que ela tenha também um término, mesmo que sempre reste muito a dizer, o que, aliás, faz parte da natureza das palavras. Ao final do trabalho, procuro fazer, então, algumas observações sobre a maneira como se entrelaçam os diversos aspectos assumidos pelo tempo, na obra de Borges, e sobre o modo que ele encontrou de subverter poeticamente esse conceito. Com esse propósito, procuro explorar os mecanismos da repetição tal como se representam em sua obra.

1.5 - Entrando no labirinto

Finalmente, só nos resta começar. Peço, então, ao leitor, que compactue com a imagem que utilizei como título desta tese, “O labirinto e a bússola”, com a qual pretendo acercar-me de elementos dessa poética. Os dois significantes são recorrentes na obra de Borges e, ainda que não apareçam explicitamente associados, sua reunião se impõe, desde que pensemos que a vastidão e a monotonia do mar, do deserto ou do pampa constroem os labirintos por excelência, dos quais é mais difícil escapar² que das intrincadas construções humanas forjadas para esse fim.

Por outro lado, pode-se observar como o tempo encontra sua força de expressão na imagem do labirinto. Preso ao tempo como a aranha à sua própria teia, o homem também é feito de tempo e, por isso, não pode percebê-lo em toda sua dimensão. Desloca-se no tempo, enquanto é consumido por ele. Homem, aranha e teia, com seus fios e vazios, são apenas aspectos de uma mesma substância. Nessas circunstâncias, o fio de Ariadne já não pode evitar que Teseu se perca nesse outro labirinto que compreende a própria trama de sua história numa outra eternidade.

Trabalhar com a obra de Borges parece ser também repetir o movimento de percorrer um labirinto de labirintos, confrontar os conceitos de infinito, de ilimitado e de eternidade até os limites da vertigem com que parece explorá-los. Para que dessa experiência fosse possível registrar o novo, o de novo dessa repetição, sem cair demasiadamente

² Borges explorou o tema no relato “Los dos reyes y los dos laberintos”, em que um rei da Babilônia zomba de um rei árabe fazendo com que se perca num labirinto que mandara construir. O rei dos árabes se vinga do babilônio abandonando-o no deserto de onde não consegue sair. (BORGES, 1989 (1949), v.1, p.607)

na tentação de encontrar o mesmo, tomei a imagem da bússola como norteadora desta proposta. No soneto “Una brújula”³, está evocado o labirinto, representado pela escrita de Alguém ou de Algo, escrita que, se por um lado é enigmática e babélica, é também a história do mundo. A sombra do que não se nomeia e que resta por detrás do nome se entremostra na agulha dessa bússola que dá título ao poema e que é também relógio, apontando o tempo do desejo no emaranhado do tempo histórico.

Na demarcação do campo, já não se trata de se estabelecer um fio condutor, mas um ponto de referência que, se é inapreensível, por outro lado se mantém constante e torna possível toda a errância necessária a um percurso sem que se perca de vista o objeto da investigação.

Cabe ainda observar que, com os dois significantes, pretendo reunir duas tendências em uma só articulação: enquanto o labirinto evoca o todo, o grande ou o múltiplo, a bússola particulariza e remete a várias opções, mas uma só escolha e um único ponto, um traço mínimo que desconstrói a paisagem e, apontando para além do que se vê, estabelece uma direção. A partir desse ponto, podemos percorrer tanto as construções intrincadas, planejadas com muitas faces repetidas para que nelas o visitante se perca, como também a vastidão onde o que se repete é o próprio chão no qual se pretende abrir caminho.

³ Transcrevo aqui o poema: “*Todas las cosas son palabras del / Idioma en que Alguien o Algo, noche y día, / Escribe esa infinita algarabía / Que es la historia del mundo. En su tropel // Pasan Cartago e Roma, yo, tú, el, / Mi vida que no entiendo, esta agonía / De ser enigma, azar, criptografía / Y toda la discordia de Babel. // Detrás del nombre hay lo que no se nombra; / Hoy he sentido gravitar su sombra / En esta aguja azul, lúcida y leve, // Que hacia el confín de un mar tiende su empeño, / Con algo de reloj visto en un sueño / Con algo de ave dormida que se mueve.*” (BORGES, 1989 (1964). v.2, p.253.)

2ª parte:

UM PORTO DE PARTIDA

*mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.*

Carlos Drummond de Andrade

1 - O OUTRO LADO DO ESPELHO

1.1 - Uma capa literária

Borges, como amplamente se sabe, foi um homem de letras. Suas primeiras lembranças de infância são da biblioteca de seu pai, e foi bibliotecário quando adulto. Foi também um grande tradutor e divulgador de literatura, organizando coleções e antologias que tornaram acessíveis muitos textos que eram até então desconhecidos, reunindo, sob um mesmo olhar, obras que, por natureza, eram bastante diferentes. Além de contos, poemas e ensaios, escreveu resenhas e roteiros para cinema, fez muitas conferências, deu inúmeras entrevistas a jornais, revistas e a emissoras de rádio e de televisão, no mundo todo, e sua vida envolveu-se em uma capa de literatura que lhe conferiu uma dimensão dramática e lhe emprestou a aura com a qual se tornou conhecido.

Foi, sobretudo, um escritor e um leitor de seu tempo, que modificou a escrita do século XX, seja pelo que aportou a nossa época, trazido de séculos anteriores através de resenhas, traduções, referências ou alusões, seja pelo que ele próprio produziu, a partir dos traços culturais que encontrou tanto no Ocidente como no Oriente, além daqueles que faziam parte de uma tradição que ele próprio ajudou a construir. Trabalhando conceitos de

maneira a explorar-lhes uma estética, apropriando-se da linguagem da teologia, da filosofia e da matemática e, principalmente, operando com esses conceitos na produção de sua obra, deu-nos, a partir de uns poucos preceitos, uma nova poética da leitura - como tão apropriadamente a nomeou Emir Rodríguez Monegal - cuja dimensão Borges explicita quando adverte que a criação é a arte do recorte, já que *“La imaginación es una especie de arte combinatoria de la memoria.”*⁴

Uma das propostas deste trabalho é explorar alguns desses preceitos de Borges e deles extrair traços que possam enriquecer o debate sobre sua obra e sobre aspectos teóricos da literatura, de modo geral.

1.2 - O jogo das simetrias

Trata-se de uma poética que valoriza, sobretudo, uma relação de simetria, já bastante explorada pela crítica⁵, porque as imagens dessa natureza estão presentes na obra toda. Neste estudo, pretende-se uma investigação desse processo, mas sobretudo entendendo que entre duas imagens simétricas não há, necessariamente, uma relação de complementariedade: trata-se, antes, de um processo de suplência, que pode vir a ser bastante esclarecedor, se devidamente interrogado.

⁴ BORGES, 1993c (1980-1982). p.134

⁵ Como Borges trabalhou insistentemente com as imagens especulares, isso não passou despercebido. A título de ilustração, remeto o leitor a um artigo de Alberto Giordano em que denuncia, ironicamente, o hábito da crítica de interpretar a obra de Borges em termos binários, contrapondo os opostos e observando sua complementariedade. (CUETO et al., 1995. “El encuentro con la literatura”. p.113-122)

É importante também observar que, embora as relações de simetria e identidade possam reenviar-se mutuamente, há que se marcar uma diferença entre elas, já que são relações distintas entre dois pontos, relações que explicitam uma semelhança, mas em diferentes aspectos. Quanto à simetria, é sabido que se trata de uma relação harmônica, resultante de determinadas correspondências, combinações e proporções que variam conforme a localização dos pontos observados tendo como referência os eixos fixos - como o plano cartesiano - enquanto identidade é uma relação de hierarquia entre os valores das variáveis comparadas. Em outras palavras, na simetria estão em causa as relações estabelecidas num dado conjunto, a partir da *posição* ocupada pelos pontos que o compõem, no espaço em que se apresentam, enquanto na identidade interessam os *valores* das variáveis desse conjunto dado. Finalmente, sempre cabe lembrar que nem dois eixos simétricos nem dois idênticos são os dois um mesmo eixo. Em uma relação entre dois, há o irreduzível do outro que impede o desaparecimento de um deles.

Registrando sua leitura de Lévi-Strauss, Octavio Paz observa que o antropólogo encontrou traços de uma simetria inversa, quando contrapôs elementos da cultura. Para citar apenas alguns exemplos, há os contos da Cinderela europeia e do *Ash boy* norte-americano (ambos mediadores entre luz e sombra, o alto e o baixo, etc.), bem como as constelações de Órion e do Corvo, que cumprem funções também inversas e simétricas quando se comparam os gregos e alguns índios do Brasil⁶.

⁶ PAZ, 1977. p.29 e 35. respectivamente. Paz não esclarece as funções das duas constelações, de Órion e do Corvo, entre os gregos e os índios brasileiros. Há outras referências às simetrias inversas na p.71. por exemplo, em que menciona o sistema social hindu e o Ocidente contemporâneo.

De todas as relações desse tipo que encontramos registradas por Paz, a mais interessante, para este trabalho, é a que se estabelece entre a poesia e a matemática⁷, porque me parece ser um dos pontos norteadores da poética de Borges, escritor que apõe a precisão da linguagem matemática à fluidez do signo poético, de forma que ambos se contaminam um do outro, o que empresta à literatura um caráter singular.

O estudo das relações de simetria se mostra bastante eficaz, tanto para Lévi-Strauss como para o próprio Paz, favorecendo o conhecimento de nosso perfil cultural, permitindo-nos contemplá-lo nas feições do outro - por confronto ou por contraste - quando o referente se inverte na figura apresentada.

No manifesto “Anatomia do meu Ultra”, Borges faz, dentre outras, esta afirmação categórica: “*Só há, pois, duas estéticas: a estética passiva dos espelhos e a estética ativa dos prismas.*”⁸ Nesse caso, o prisma iria interferir na formação da imagem, decompondo-a ou distorcendo-a, enquanto ao espelho estaria destinado o papel de reproduzi-la passivamente, o que, nesse caso, significa o mais fielmente possível, sem interferências.

Entretanto, no espelho, trata-se justamente de uma simetria que inverte a imagem, ponto por ponto, em seu reflexo. Cabe observar que isso implica uma tensão, da qual nem sempre nos damos conta quando contemplamos um espelho plano. Por um lado, acreditamos em sua veracidade, embora o reflexo não seja uma cópia fiel do objeto apresentado.

⁷ “No universo propriamente lingüístico a poesia e a matemática se encontram em situação de oposição simétrica: na primeira, os significados são múltiplos e os signos inamovíveis; na segunda, os signos são movíveis e o significado unívoco. É claro que a música e as outras artes não-verbais participam desta característica da poesia. A ambigüidade é o signo distintivo da poesia e esta propriedade poética converte em artes a música, a pintura e a escultura.” (PAZ, 1977. p.53.)

⁸ BORGES, 1921. (In: SCHWARTZ, 1995. p.107. Sobre essa proposta estética, Schwartz observa as semelhanças que guarda com o movimento cubista, os princípios de Mallarmé e a estética da deformação de Huidobro, ainda que Borges sempre tenha se mostrado em posição contrária à deste último. Lembra também que mais tarde Oliverio Girondo usaria expressão semelhante: “*pupila de prisma*”.)

Além disso - e muito mais importante que as eventuais infidelidades dos espelhos - essa inversão com a qual nos acostumamos a conviver nem sempre é ignorada pelo sujeito que a tem diante de si.

Tem sido bastante explorado pela psicanálise o papel que a contemplação da imagem especular, nos primeiros meses de vida, exerce na formação do eu. Para Lacan⁹, as imagens parciais apreendidas no espelho pelo lactante serão o umbral do mundo visível e estabelecem as primeiras relações entre o corpo e sua realidade. São tão precoce e precariamente percebidas, tão restritas a traços de um esboço que chegam a ser mais constituintes que constituídas. Futuramente, tanto a inversão simétrica que o espelho proporciona quanto esse esfacelamento com que as primeiras imagens são concebidas serão reconstituídos nas edificações da neurose, na construção de sonhos importantes e significativos na direção do tratamento, quando o sujeito se encontra em análise.

Murilo Mendes traduziu a tensão existente entre a imagem e sua distorção através da metáfora da “*simetria dissonante*”¹⁰, enquanto Salvador Dalí a explorou sob a mágica ótica surrealista, com cisnes refletindo-se num lago, que se traduzem como elefantes deitados de costas sobre o espelho das águas, ou - e este é o nome do quadro - “Cisnes refletindo elefantes”. A água, que se interpõe, distorce e refaz a paisagem, trocando os animais que a povoam, mudando a leveza de um no peso de outro, sem que eles percam suas próprias características¹¹.

⁹ Refiro-me, aqui, ao texto “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je” (LACAN, 1966, p.93-100). Entretanto, sobre esse assunto pode-se consultar também DOLTO, NASIO, 1987, em que o tema é trabalhado de maneira sensível e precisa.

¹⁰ MENDES, 1994. “Murilograma a Baudelaire”, p.672-674.

¹¹ HARRIS, 1995, p.46-47. Trata-se de um quadro pintado em 1937.

Seguindo essa mesma trilha, no texto de Borges, é possível que um arquétipo se contraponha à sua réplica, como no poema “Blake”: “*¿Dónde estará la rosa que en tu mano / prodiga, sin saberlo, íntimos dones? / (...) / La rosa verdadera está muy lejos. / Puede ser un pilar ou una batalla / (...) / o un terrible arquetipo que no tiene / la forma de la rosa.*”¹².

1.3 - As imagens paradoxais

As simetrias de Borges às vezes levam ao reconhecimento de algumas situações, às vezes ao seu desconhecimento. Compõem-se entre o instante e a eternidade, o infinitesimal e o infinito, a bússola e o labirinto¹³, estabelecendo relações paradoxais, atravessadas pelo tempo e pela linguagem.

Uma vez que o sujeito fez seu ingresso no campo do simbólico - e só aí ele se constitui como tal - dá entrada à temporalidade, porque a linguagem, por ser sucessiva e ter duração, é também feita de tempo. Entretanto, enquanto a linguagem parece ser permeável às imagens simétricas - ela própria estruturando-se na dupla articulação enunciação/enunciado e na divisão significante/significado - o tempo, que fornece às palavras seu suporte e seu estofo, resiste a esse tipo de aprisionamento. A busca de um momento em que aquilo que já havia passado pudesse ser recuperado e novamente vivido norteou a

¹² BORGES, 1989 (1981). v.3, p.310.

¹³ Na própria concepção de um labirinto, podemos encontrar as relações simétricas. Isso se explicita, por exemplo, em uma observação feita pelo protagonista do conto “El inmortal”: “*Un laberinto es una casa*

obra de Proust. O encontro de um instante que, ao se repetir, parece desfazer a série temporal inscreve-se na obra de Borges de maneira decisiva, e a isso tornaremos adiante.

Vamos, também, deter-nos um pouco no exame de algumas relações fundamentais para o estudo de sua poética; mais exatamente, naquela que se estabelece entre autor e leitor, a partir de uma aparente simetria em que há uma torção e uma tensão entre os dois topos. Para tanto, convém, antes, examinarmos alguns momentos em que o próprio Borges nos fornece um conceito de simetria, como ocorre, por exemplo, quando ele lê os contos de fadas chineses:

“El cuento occidental es una especie de artefacto simétrico, dividido em compartimentos. Es de una simetría perfecta. ¿Habrá cosa que se parezca menos a la belleza que la simetría perfecta? (No quiero hacer una apología del caos; entiendo que en todas las artes nada suele agrandar como las simetrías imperfectas...) En cambio, el cuento de hadas chino es irregular. El lector empieza por juzgarlo incoherente. Piensa que hay muchos cabos sueltos, que los hechos no se atan. Después - quizá de golpe - descubre el porqué de esas grietas. Intuye que esas vaguedades y esos anacolutos quieren decir que el narrador cree totalmente en la verdad de las maravillas que narra. Tampoco es simétrica la realidad ni forma un dibujo.”¹⁴

Observe-se que é na irregularidade desses contos que mais se evidencia a relação simétrica para o leitor ocidental, que é levado a procurá-la justamente para não encontrá-la. Borges parece se aproveitar muitas vezes desse desencontro, em seus próprios textos, explorando, ao mesmo tempo, tendências da cultura ocidental, na qual se inscreve, e reflexos da cultura oriental, que tanto admira. O resultado é uma obra instigante, que, sem deixar seu território, nos convida a incursionar por outros universos.

labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin.” (Idem. idem, (1949). v.1, p.537.)

Um ponto que pretendo buscar na poética de Borges é, então, uma estética da simetria, ou a maneira como ela toma corpo em sua obra, quer se encontre no espelho, no arquétipo, no outro, no duplo, na sombra, nas resenhas, nos parênteses ou nos rodapés. O objetivo é verificar como se propõe a relação entre o autor, o leitor e o texto, ou como ele procede forjando gretas e lacunas que, criando a ilusão de haver mais de um registro, possibilitam o espelhamento - não apenas no que concerne às questões temáticas, mas também na própria configuração do que nos é apresentado - e, principalmente, como sua concepção estética vincula-se ao tratamento que ele dá ao tempo.

1.4 - Tempo e contratempo

A um tempo dado pode equivaler um contratempo - não na acepção corrente de imprevisto ou aborrecimento, mas em um sentido mais próximo ao que a palavra recebe na linguagem musical, quando designa um som “... *articulado sobre um tempo fraco ou sobre a parte fraca de um tempo, mas [que] não se prolonga sobre um tempo forte ou sobre a parte forte de um tempo, que são substituídos por uma pausa.*”¹⁵, ou ainda quando na função de advérbio, significando “*fora do tempo*”¹⁶, usado sempre com a preposição *em*. Nesses casos poderíamos tomar o termo *contratempo* como um reflexo espelhado

¹⁴ BORGES, 1990 (1936-1939). p.205

¹⁵ AURÉLIO, 1996. Os casos em que o tempo fraco se prolonga sobre o tempo forte ou sobre a parte forte do tempo recebe o nome de *sincope*.

¹⁶ *Ibidem*.

do *tempo*, tal como ocorre nas funções matemáticas, em que se observam domínio e contradomínio como imagens refletidas.

A mera suspeita de que poderia haver dois momentos que se repetissem, estabelecendo entre si uma relação simétrica, a simples menção dessa possibilidade seria suficiente para subverter o sentido do tempo que deixaria de se inscrever em uma série para se fragmentar em estilhaços que poderiam - ou não - guardar uma relação com o todo. Veremos como Borges se compraz em trabalhar com possibilidades de subverter o conceito de tempo linear, seja através da exploração da idéia levantada pelos que defenderam a teoria do eterno retorno, seja pela construção de labirintos de tempo em que o sujeito se perde num emaranhado de alternativas.

Não só no que diz respeito a esse tema, sua estética está sempre posta em confronto com a própria vida, ou à concepção pessoal que desta ele faz e que, em essência, não difere muito de suas teorias sobre a literatura fantástica. Como podemos observar em mais de uma ocasião, o fantástico, para Borges, é um artifício para se refazer a realidade, mas está mais vizinho a ela que, por exemplo, os textos ditos psicológicos, que com ela tentam se confundir¹⁷.

¹⁷ Das muitas ocasiões em que o termo ganha dimensões significativas em sua obra, quero mencionar aqui pelo menos duas: o prólogo que Borges escreveu para *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, e a antologia que ambos reuniram sob o título de *Cuentos breves e extraordinarios*. No prólogo a *La invención...* acusa os romances que ele chama de psicológicos da pretensão de serem também realistas: "... *prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil.*" (BORGES. "Prólogo" (1940). In: BIOY-CASARES. 1948. p.12.) Já no prólogo à antologia, de 1953, lê-se: "*Este libro quiere proponer al lector algunos ejemplos del género, ya referentes a sucesos imaginarios, ya a sucesos históricos. Hemos interrogado, para ello, textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales.*" (BORGES, BIOY CASARES, 1973. p.7.) Como se pode ver, os contos *extraordinarios* não se limitam à ficção, nem correspondem, necessariamente, ao surgimento do fantástico como gênero, situado no século XIX, mas se opõem ao chamado romance psicológico. A essa concepção borgeana de literatura fantástica, voltaremos sempre que se oferecer uma ocasião.

A vida contada nos livros corre ao lado da vida dos indivíduos em uma relação em que a distância entre elas é bastante variável. Às vezes, essa relação entre vida ficcional e vida real nem sequer é estável ou discernida com facilidade, já que ambas podem ser vividas com maior ou menor intensidade e um elemento da fantasia é capaz de trazer mais dor ou maior prazer que um episódio acontecido no mundo exterior aos livros e à imaginação. A realidade nem sempre forma um desenho, mas o texto literário é um espelho que a reflete.

E ele crê na verdade de seus contos assim como na de seus ensaios. Instado a comparar poesia e verdade, afirma: *“Posiblemente no haya ninguna diferencia, posiblemente la poesía sea un modo más vivido de decir la verdad, un modo más memorable de decir la verdad. Yo no concibo una poesía como falsa.”*¹⁸ É dessa fé inabalável e fingida - uma suspensão provisória da incredulidade¹⁹ - que ele constrói o mundo como um labirinto. Mas, ainda que Borges nos forneça todas as chaves, a casa de Asterion não tem portas. Para percorrê-la, é necessário que cada um compareça com sua própria sensibilidade. No texto *“La supersticiosa ética del lector”*²⁰, adverte-nos sobre essa necessidade de se deixar tomar por sua própria emoção e conduzir-se por suas convicções, em detrimento de alguns preconceitos que geralmente fazem com que o leitor vá avaliando o escrito para saber se o texto tem o direito de lhe agradar.

¹⁸ BORGES, 1993c (1980-1982). p.47

¹⁹ *“Sí, creo que hay un acto de fe, lo que Coleridge llamaba la voluntaria o complaciente suspensión de la incredulidad.”* Ibidem, p.142.

²⁰ Idem. 1989 (1932). v.1, p.202-205.

1.5 - Uma trilha de migalhas

Como autor, assinou seu nome, mas também criou pseudônimos, embaralhou as pistas. Publicou os primeiros contos sob máscaras diversas, além de repetir temas e, muitas vezes, suas próprias frases e versos, com outras entonações. Podemos observar, por exemplo, o que nos conta sobre “Límites”, que ele considera um de seus melhores poemas: aproveitara-se antes da idéia para escrever um outro, atribuído por ele próprio a um poeta imaginário montevideano, chamado Jacinto Madero Haedo²¹. Outra experiência semelhante se deu quando morava na Europa, ainda adolescente, e escreveu um poema em francês, mas, como sabia que seria um francês de estrangeiro, intitulou-o: “Poème pour être récité avec un accent russe”²².

E quanto às personagens Quilos y Molino, que criou em criança juntamente com Norah Borges, até que ponto fazem parte de suas obras? Os papéis que inventou e desempenhou na infância, ao lado da irmã e da prima, em que medida prepararam a personagem Jorge Luis Borges?²³

Nem sempre o nome escolhido como disfarce de autoria era o de um estrangeiro ou o de um indivíduo imaginário. Há por exemplo um conto, “La última bala”, publicado na *Revista Multicolor de los Sábados*, atribuído a Pascual Güida, que não era um escritor,

²¹ Idem, 1993c (1980-1982), p.124.

²² BORGES, THOMAS DE GIOVANNI. 1993. *Perfis*, um ensaio auto-biográfico (1970), p.80. Esse texto foi escrito originalmente em inglês e a tradução ao espanhol nunca foi autorizada por Borges. Nesta tese, será citado sempre em português.

²³ “Não tendo amigos de infância, minha irmã e eu inventamos dois companheiros imaginários, chamados, por uma ou outra razão, de *Quilos* e *O Moinho* [Molino, em espanhol]. (Quando finalmente nos aborreceram, dissemos a nossa mãe que tinham morrido.)” (Ibidem, p.70)

mas o ilustrador do conto em questão²⁴. À sua maneira, alguém que registrou sua própria leitura, de um modo muito peculiar: uma ilustração em três planos de um homem representado em sua agilidade e em sua hombridade. Um homem que traz um punhal, uma das metáforas recorrentes da estética borgeana. A ilustração de Güida tenta traduzir, plasticamente, a personagem de Borges. Na trama do conto, esse homem se defende de balas com uma arma branca e o saber que ela lhe confere: o jogo de corpo que seu manejo lhe exige e o poder que lhe transmite. A última bala dá título ao relato justamente porque não será disparada: o atirador se dá por vencido, rende-se à agilidade e à frieza com que o *compadrito* se desvencilhara das primeiras. Güida é um leitor de Borges que, graças ao próprio trabalho e ao artifício do pseudônimo, faz parte de um texto seu, compartilhando a autoria.

Borges se criou como um autor-leitor, em uma atmosfera lúdica em que somos convidados a participar ativamente, ora no papel de quem desvenda os intrincados caminhos da ficção, ora como quem deve mesmo ser ludibriado, precisa perder-se na trilha para que a trama se sustente. Em qualquer das posições, devemos partir de nosso próprio envolvimento com “*las maravillas*” que nos são propostas, sabendo que, sempre, o que se aposta são nossas próprias emoções, enquanto o desejo lança os dados.

²⁴ BORGES. 1995a (1933-1934). p.116-119

2 - FAZENDO DE CONTA

2.1 - Tornando-se personagem

Borges trata de aproximar os conceitos de autor e de leitor, misturando-os com o de personagem, de tal forma enleando vida e arte que muitas vezes fica difícil discernir o Borges-autor do Borges-leitor, ou do Borges-personagem-de-Borges²⁵.

No espaço de sua realidade, soube se fazer *persona* de maneira tão enfática que sua imagem já foi emprestada a personagens de ficção bastante diferentes. Ainda no início de sua carreira literária, foi retratado como Luís Pereda, no romance *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, em que este o acusa, ironicamente, “... *de andar por los barrios de Buenos Aires haciéndose el malevo, echando a diestro y siniestro oblicuas miradas de matón, escupiendo por el cohnillo y rezongando entre dientes la mal aprendida letra de algún tango.*”²⁶. Tratava-se, nesse caso, de uma personagem satírica, junto a outras que

²⁵ RODRÍGUEZ MONEGAL (1987 e 1993) enfatiza insistentemente o alcance desses jogos na estética de Borges.

²⁶ apud BORGES, SORRENTINO. 1996 (1972). p.59. A edição do livro de Marechal que Sorrentino cita como referência é de 1948.

também podiam ser identificadas a personalidades de Buenos Aires, inclusive o próprio Marechal.

Bem mais tarde, já famoso, emprestou alguns traços com que se construíram diferentes personagens de ficção. Em *O nome da rosa*²⁷ (1980), de Umberto Eco, foi o bibliotecário cego Jorge de Burgos, uma espécie de guardião do labirinto cujo enigma - não por acaso - revela-se através de um espelho. Segundo o alemão Gerhard Köpf, no romance *There is no Borges* (1992), ele nem existiu: não passou de uma criação de Bioy Casares²⁸. No caso dessas duas obras, o que há em comum entre a pessoa e as personagens é uma estreita relação com os livros. Além disso, fica patente a popularidade de Borges, facilmente identificável no mundo todo, o que não apenas possibilita aos leitores encontrar suas características nessas personagens, como o próprio ambiente em que aparecem é em parte recortado da vida do escritor argentino. É difícil imaginá-lo como alguém que se propusesse a incendiar uma biblioteca, como o fez Jorge de Burgos, mas é fácil observar nessa imagem seu reflexo invertido. Por outro lado, é plausível que dois desconhecidos se encontrem em uma viagem de avião e praticamente comecem uma conversa citando seu nome e sua obra, como acontece no romance de Köpf.

No Brasil, Murilo Mendes lhe fez um de seus *Retratos-Relâmpago*²⁹ (1973), no qual os dois se encontram em uma biblioteca, há séculos atrás, no interior da Babilônia. Em um clima eminentemente onírico, marcado por lacunas, deslocamentos e condensações, vão surgindo as imagens tão caras ao escritor argentino. Como nos sonhos, uma súbita transformação: “*De repente fixei a cabeça de Borges: não era mais uma cabeça*

²⁷ ECO, 1983.

²⁸ KÖPF, 1993.

*comum de carne e osso, antes uma esfera coberta de letras, números, signos.*³⁰ Nesse instantâneo de Murilo Mendes, o sonhador de mundos torna-se o sonho de outro poeta, que conclui: “*Com efeito, Jorge Luis Borges é um cérebro eletrônico.*”³¹

Mais recentemente, Antonio Fernando Borges publicou os contos reunidos sob o título *Que fim levou Brodie*³² (1996), em que se aproveita de seu sobrenome para criar personagens que podem ser desdobramentos dele mesmo, como se explicita na dedicatória, mas que também evocam o Borges de Buenos Aires, de inúmeras maneiras. Por exemplo, em “Com toda a certeza, quem sabe”, a personagem é alguém chamado Jorge Luis Borges que encontra uma carteira pertencente a outro Jorge Luis Borges. Em contrapartida, no último conto (o que dá título ao livro), a história acontece com o escritor Antonio Fernando Borges, de quem Jorge Luis é personagem. Já em “Zilt, ou à falta de sentido”, os episódios são relatados a um Borges que pode ser qualquer um dos dois. Não apenas o brasileiro se reinventa como um duplo, a partir das personagens que constrói, como o próprio nome de seu livro é um eco de *El informe de Brodie* (1970)³³.

No livro de Antonio Fernando, mais de uma vez há referências a outros escritores argentinos, como Leopoldo Lugones, Vitória e Silvina Ocampo, Macedonio Fernández e Adolfo Bioy Casares, semi-disfarçados com seus próprios nomes, vivendo situações fictícias. Entretanto, a simples evocação dessas personalidades ajuda a compor o clima, bastante carregado com paráfrases dos textos de Borges e dos autores que ele admirava.

²⁹ MENDES, 1994. p.1218-1220.

³⁰ Ibidem, p.1219

³¹ Ibidem, p.1220.

³² BORGES, 1996.

³³ Cabe destacar que o nome *Brodie* é quase um anagrama composto de Borges e Georgie, nome pelo qual Jorge era chamado na infância, por seus familiares.

Apesar de mencionar lugares e fatos de nossa geografia e nossa história, o livro não faz uma leitura brasileira de Borges; antes, tenta, de todas as maneiras, reproduzir um tom metafísico, quase atópico e atemporal da obra do escritor argentino, que, sem dúvida, é o grande homenageado.

2.2 - O vivido e o inventado

Além dessas representações na literatura de ficção, sua vida tem sido o tema de muitas biografias que narram histórias verídicas, mas bem diferentes umas das outras, não só pelo estilo de seus autores como também pelo que dizem³⁴. Estela Canto fala apaixonadamente sobre seu relacionamento com Borges, de quem chegou a ficar noiva, enquanto María Esther Vázquez desmente grande parte dessas declarações, inclusive desmoralizando-a. Ambas afirmam que Borges era um homem sempre atormentado por grandes e incontroláveis paixões equivocadas. Por outro lado, Estela Canto posiciona-se francamente a favor do casamento de Borges com María Kodama, enquanto María Esther Vázquez acusa implacavelmente a viúva³⁵ de ter contribuído para o afastamento de Borges de seus amigos, familiares e de seu próprio país, por ciúmes e interesses financeiros.

Emir Rodríguez Monegal escreve uma biografia literária, num trabalho metódico e criterioso, em que vai mesclando comentários sobre a vida e sobre a obra, mas parece

³⁴ Os livros que citei aqui estão destacadas na bibliografia, com o subtítulo *biografias*.

³⁵ Vale lembrar que ela foi a segunda esposa. Em 1967, Borges casou-se com Elsa Astete Millán, com quem permaneceu até 1970. Seu segundo casamento durou ainda menos, de abril a junho de 1986, quando faleceu. No entanto, María Kodama já o acompanhava há alguns anos.

evitar uma tomada de posição a respeito das situações controvertidas acarretadas pela postura de Borges diante dos governos militares da América Latina. Refere-se ao assunto ligeiramente, dando-lhe uma importância menor. Já Horacio Salas, cujo principal objetivo é a contextualização das obras de Borges no cenário em que se produziram, procura muitas vezes justificar suas atitudes políticas, motivo pelo qual é severamente criticado por Norberto Galasso, cujo livro tem por finalidade contestar essa biografia e, em consequência, promover a acusação de Borges e do próprio Salas.

O texto de Adrian Lennon, que apresenta Borges aos norte-americanos, é talvez o mais despretensioso, ainda que bem abrangente. Há ainda o de José Luis Sánchez Ferrer, destinado ao público espanhol, que apenas esboça circunstâncias de sua vida ao lado de uma resenha de sua obra. Dentre seus biógrafos, são os menos envolvidos emocionalmente. No extremo oposto, o brevíssimo texto de seu sobrinho Miguel de Torre y Borges é o testemunho apaixonado da rotina do escritor³⁶.

Cabe ainda mencionar o *Autobiographical Essay*, compilado originalmente em inglês, por Norman Thomas di Giovanni, a partir de fontes diversas e com a participação do próprio Borges, que proibiu terminantemente qualquer tradução desse texto ao espanhol. Esse ensaio é amplamente citado e explorado por seus biógrafos. Além da excentricidade dessa proibição, a obra é marcada pela ironia, um dos traços mais fortes do estilo de seu autor.

Conforme o próprio Borges afirmou tantas vezes, é perfeitamente possível que sobre um mesmo indivíduo se escrevam histórias tão díspares que seja difícil reconhecê-lo

³⁶ Há muitas outras biografias que não li.

nas várias maneiras de se retratá-lo; nada mais natural, pois, que isso ocorresse justamente com ele.

2.3 - Maneiras de não ver

Chama a atenção o modo como a crítica contemporânea, seja ela literária ou filológica, trata os estudos sobre seus livros de forma semelhante à que ele adotava em suas resenhas, ou seja, compondo os comentários sobre as obras com alguns detalhes da vida pessoal de seus autores.

A cegueira de Borges, por exemplo, é um fator determinante de sua produção já que, por causa dela, passou a escrever com colaboradores - o que só havia feito espontaneamente com Bioy Casares - e diz ter optado por escrever poemas por serem mais fáceis de memorizar para depois serem ditados a alguém que pudesse registrá-los. É também forçado pelas circunstâncias que Borges segue uma carreira de conferencista e aceita longas entrevistas, mais propriamente diálogos com determinadas pessoas, o que é uma maneira de produzir ensaios, oralmente. Segundo ele, se não fosse cego, ficaria em casa, lendo. Pelo menos um Borges desapareceria: o conferencista, o que fala com seu público. Restaria o professor? Continuará a existir um Borges oral?³⁷

³⁷ Borges se refere a esse tema em diferentes oportunidades, além de o assunto ser vastamente explorado por seus biógrafos. Apenas para situar o leitor, cito duas ocasiões: seu ensaio autobiográfico e suas entrevistas a Osvaldo Ferrari. No ensaio, fala sobre sua necessidade de retomar a poesia, abandonando o verso livre pela métrica, devido à maior facilidade que oferecia para a memorização. (BORGES, THOMAS DE GIOVANNI. 1993 (1970) p.114.) Com Osvaldo Ferrari, observa, inclusive, que, se não fosse a cegueira, talvez nem viajasse tanto. Isso se pode ler especialmente nas conversas intituladas: "El eterno viajero".

Em diversas ocasiões, o fato de ser cego lhe serviu de escudo, não apenas para vencer a timidez e enfrentar o público, em suas palestras, como também para isentar-se de opinar sobre a vida de seu país. Por exemplo, quando acusado de uma posição alienada frente ao regime militar, defende-se dizendo que não lê os jornais e se restringe a saber o que lhe dizem³⁸. Esse hábito de alhear-se da realidade, sendo ou não decorrente da doença, é fundamental em seus escritos.

Por outro lado, converteu sua cegueira em um eixo estético, como se pode ver em inúmeros de seus textos, não só porque a emprega como tema, mas porque a transforma em uma postura ética. Ela passa a ser um traço que o define, condicionando sua vida e sua obra. Dentre as inúmeras ocasiões em que o tema vem à tona, remeto o leitor a pelo menos três exemplos da maneira peculiar com que Borges o aborda: um deles é o “Poema de los dones”³⁹, cuja proposta é transformar a cegueira em um dom, em mais um artifício com que acercar-se da arte ou da realidade. Outro é o brevíssimo conto “El Hacedor”⁴⁰, em que atribui ao protagonista uma progressiva perda de visão e uma reação também semelhante à sua, quando dividido entre armas e letras. Um terceiro exemplo é sua conferência sobre o tema⁴¹, em que faz uma relação dos cegos que foram também autores fa-

“Cómo nace y se hace un texto de Borges”, “Borges y el público” ou “Nuevo diálogo sobre la poesía”, dentre outras. (BORGES, FERRARI, 1992 (1984-1985).)

³⁸ Em entrevista ao escritor espanhol Fernando Sánchez Dragó, ao ser questionado sobre seu apoio ao governo militar, Borges teria dito: “... *pero puedo aducir en mi descargo que me faltaba información. No se olvide de que soy ciego y dependo de lo que los demás me dicen.*” Apud SALAS, 1994, p.261.

³⁹ BORGES, 1989 (1960), v.2, p.187-188.

⁴⁰ *Ibidem*, p.159-160.

⁴¹ *Idem*, 1995b (1977), “La ceguera”, p.141-160.

mosos, como Homero, Milton ou Joyce, e termina por defini-la como um estilo, uma maneira de ver ou de não ver o mundo e de representá-lo a partir daí⁴².

A preocupação com o tempo, que transparece em toda a sua obra, parece ter, dentre outros motivos, uma forte relação com a doença que também o acompanha, com variações de intensidade, durante toda a vida. O próprio Borges propõe, no ensaio “La penúltima versión de la realidad”⁴³, de 1928, que, se desaparecessem todos os sentidos, exceto a audição e o olfato, o sujeito estaria imerso num mundo feito exclusivamente de tempo, sem que a noção de espaço tivesse lugar. Ratifica essa colocação em conferência pronunciada na Universidade de Belgrano⁴⁴, cinquenta anos depois, dessa vez abolindo também o sentido do olfato para que toda noção de espaço se transformasse em temporalidade.

É certo que ele busca no idealismo a matéria dessas especulações, mas é bem provável que a cegueira progressiva tenha exacerbado sua maneira de representar ou de valorizar o tempo, já que essa opinião é compartilhada por pelo menos uma corrente da medicina⁴⁵. De certa maneira, a tentativa de indagar sobre as diversas possibilidades de haver

⁴² Maurice Blanchot também explora esse tema: “... a cegueira ainda é visão, visão que já não é possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera - sempre e sempre - numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.” (BLANCHOT, 1987. p.23) O que cabe destacar é que não é apenas Borges quem vê uma possibilidade de se criar uma estética da cegueira. A diferença radical entre os dois é que, não sendo efetivamente cego, Blanchot se restringe a entrever essa idéia.

⁴³ BORGES. 1989 (1932). v.1, p.198-201.

⁴⁴ Idem, 1995c (1978). “El tiempo”. p.109-129

⁴⁵ Estudando o caso de um paciente que recuperou a visão após quarenta e cinco anos de cegueira, Oliver Sacks declara: “Nós, com a totalidade dos sentidos, vivemos no espaço e no tempo; os cegos vivem num mundo só de tempo. Porque os cegos constroem seus mundos a partir de seqüências de impressões (táteis, auditivas, olfativas) e não sendo capazes, como as pessoas com visão, de uma percepção visual simultânea, de conceber uma cena visual instantânea. Efetivamente, se alguém não consegue mais ver no espaço, a idéia de espaço torna-se incompreensível - mesmo para pessoas muito inteligentes que ficaram cegas relativamente tarde na vida - essa é a tese central da formidável monografia de Von Senden, que é

momentos simultâneos não deixa de ser uma compensação pela perda da visão, sentido através do qual vivenciamos rotineiramente a experiência da simultaneidade sem nos darmos conta do processo.

2.4 - Construindo o próprio nome

E há outros detalhes de sua vida pessoal que se tornam marcantes para a compreensão de sua obra. Por exemplo, em 1938, o ano da morte do pai, há um acidente famoso, em que bateu a cabeça numa janela, depois do qual pensou que poderia estar perdendo a razão devido às conseqüências da septicemia e, para testar-se, escreveu “Pierre Menard, autor del *Quijote*”⁴⁶, que na autobiografia diz ter sido seu primeiro conto. Mas esse só é o primeiro depois do acidente, o primeiro que escreveu e publicou sem subterfúgios. Na realidade, em “El Acercamiento a Almotásim”⁴⁷, publicado como uma nota no livro *Historia de la eternidad* (1936), já havia usado o recurso de fingir que estava resenhando um texto alheio, a mesma estratégia empregada no conto “Pierre Menard...”

Também já havia antes produzido uma dezena de contos sob pseudônimos. Só no *Diário Crítica: Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), aparecem assinados por Alex Ander, Benjamín Beltrán, Andrés Corthis, Pascual Güida, Bernardo Haedo e José Tuntar. Mesmo na *Historia universal de la infamia* (1935) Borges já praticava a prosa

vigorosamente transmitida por John Hull em sua notável autobiografia, *Touching the rock, quando fala de si, do cego, como “vivendo (quase que exclusivamente) no tempo”*. (SACKS, 1995, p.138)

⁴⁶ BORGES, 1989 (1941). v.1, p. 444-450

⁴⁷ Idem, idem, (1936). “Dos notas”. v.1, p.414-418.

literária. A questão é que, como ele mesmo diz, até a escrita de “Pierre Menard...”, seus contos eram exercícios de um tímido que se ocultava sob pseudônimos ou sob a forma de narrativas apócrifas⁴⁸. A produção do que seria seu primeiro conto fica, assim, associada a um acidente pessoal que pôs sua vida em risco, em uma relação marcada também pela fantasia.

O que se observa é que a contraposição de vida e obra é contingente, mas há uma constante contaminação de realidade e de ficção, e verifica-se que a diferença entre elas é pequena. Esse acidente, mesmo, Borges o atribuiu a um de seus personagens, Johannes Dahlmann⁴⁹, modificando alguns detalhes, mas também havia mudado as circunstâncias do episódio quando escreveu sobre ele no ensaio autobiográfico. Borges usou a literatura para reescrever sua vida, assim como gastou sua vida com a literatura, e nem sempre os dados que encontramos em suas entrevistas ou na autobiografia são verdadeiramente mais próximos à realidade que aqueles que aparecem em sua ficção. Assim, podemos dizer que ambas são simétricas, mas que os fios que as delineiam muitas vezes se entrecruzam e se trocam.

⁴⁸ “*Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias.*” (BORGES, 1989 (1935). “Prólogo a la edición de 1954”. v.1, p.291) Cabe lembrar que Borges, cujo nome completo era Jorge Francisco Isidoro Luis Borges, nunca abandonou inteiramente a estratégia de recorrer a pseudônimos ou a citações apócrifas que atravessam toda a sua obra. Por exemplo, em *El hacedor* há uma seção denominada “Museo” em que todos os textos são atribuídos a outros autores. (Idem, idem, (1960) v.2, p.223-232)

⁴⁹ Idem, idem, (1944). v.1, p.525-530.

2.5 - Enlaçando vida e arte

Geralmente, falar do autor é falar de um indivíduo: o nome próprio designa tanto a vida como a obra, no verbete da Enciclopédia. Os dados mais conhecidos de sua vida contaminam a obra e são iluminados por ela a partir do momento em que se explicitam através da palavra escrita, quer seja ou não uma autobiografia. Em consonância com esse princípio, pode-se concluir, com Borges, que todo texto é autobiográfico, porque a vida do autor adquire conotações emprestadas de sua obra e vice-versa.

Mas, especialmente no seu caso, quase tudo parece estar ligado aos livros, em todas as suas lembranças, em quaisquer de suas atividades pessoais. A única diferença parece reservar-se a sua vida amorosa: embora tenha sido um eterno apaixonado - segundo a maior parte de suas biografias - escreveu apenas um conto, "Ulrica"⁵⁰, em que o enamoramento dá o tom da narrativa, e, no conjunto de sua obra, há poucos poemas sobre o tema. As dedicatórias a uma ou outra mulher foram feitas de forma bastante discreta, resultando quase secretas. Nesse ponto, a matéria épica parece predominar em sua literatura, enquanto, na vida, ele segue se apaixonando e se desiludindo. Mas esse é o único aspecto que procura preservar. Inclusive seus sonhos, se já não são relacionados com a vida literária ou relativos a livros já existentes, tornam-se literatura, fornecendo-lhe a matéria e o estofo, segundo inúmeros de seus depoimentos.

Desenvolvendo a arte de trapacear, que nunca abandonou de todo, também fez citações apócrifas, como já disse, de pequenos trechos ou de textos inteiros, como no caso

⁵⁰ Idem, idem. (1975). v.3. p.17-19.

de “El espejo de tinta”⁵¹, cuja fonte citada por ele é o livro *The Lake Regions of Central Equatorial Africa*, de Richard Burton. Emir Rodríguez Monegal revelou-nos que o conto está baseado em *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, de Edward William Lane. A relação entre os dois autores é que foram ambos tradutores das *Mil e uma noites*⁵². É ainda Rodríguez Monegal quem lembra aos leitores que Borges gostava de fazer um chiste privado, entre seus amigos, colocando-os em seus contos⁵³, como fez, por exemplo, com Patricio Gannon e com o próprio Rodríguez Monegal em “La otra muerte”⁵⁴. Um dos casos mais singulares é a presença de Bioy Casares em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”⁵⁵, conto em que ele aparece citando uma frase do próprio Borges em “El tintorero enmascarado Jákim de Merv”⁵⁶ e, agora, atribuída a uma misteriosa enciclopédia. Da primeira vez, o contexto para o surgimento da frase era o Islã, seus profetas, espelhos e máscaras; da segunda, o texto de uma enciclopédia alterada por seres de outro planeta.

Em consequência desses jogos, não poucas vezes encontrou, entre seus leitores, aqueles que também acreditaram na verdade de *las maravillas* narradas, o que os torna cúmplices de suas trapaças e artimanhas. Como exemplo desse fenômeno, conta em diversas entrevistas que mais de uma vez foi abordado por pessoas desconhecidas que lhe perguntavam se realmente existe a enciclopédia de Tlön. Não seria tão absurdo, já que existe Bioy Casares, existia a frase que ele disse, existe quem escreve sobre esse tipo de fenômeno e não é, necessariamente, autor de ficção.

⁵¹ BORGES, 1989 (1935). v.1, p.341-342.

⁵² RODRÍGUEZ MONEGAL, 1993, p. 238.

⁵³ Leopoldo Lugones e Macedonio Fernández também se utilizavam desse recurso.

⁵⁴ BORGES, 1989 (1949). v.1, p.571-575.

⁵⁵ Idem, idem. (1941). v.1, p.431-443.

⁵⁶ Idem, idem. (1935), parte intitulada “Los espejos abominables”. v. 1, p.327

O fato é que construiu, viveu e representou a imagem do escritor Jorge Luis Borges e emaranhou as categorias de indivíduo, autor, leitor e personagem. Segundo ele, é difícil discernir o que é da língua e o que é do escritor, já que, em cada fala, estão representados quantos disseram *eu*⁵⁷. Sempre buscando em Schopenhauer elementos com que tratar essa questão, conclui: “... *el yo es un punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo.*”⁵⁸. À fixidez e imortalidade do pronome, contrapõe-se a temporalidade do nome. No lugar do sujeito, cria-se uma tensão entre a palavra *eu* - que é um *shifter*, uma máscara vazia - e o nome do autor, que tem, no registro do simbólico, a propriedade de nos informar sobre lugares e datas de referência, já que um nome é uma inscrição no tempo e no espaço: falar de Jorge Luis Borges é designar o escritor argentino e a época em que viveu. Por isso mesmo, o nome é passível de perecer, como o próprio indivíduo que ele representa. É a partir dessa tensão e das maneiras de se articulá-la que vai sendo criado o lugar do autor em relação à obra que assina, bem como ao universo cultural em que se inscreve.

Vejamos como isso se dá na obra de Borges, a partir de seu ingresso no mundo da literatura.

⁵⁷ Borges cita textualmente Schopenhauer: “*Un tiempo infinito ha precedido a mi nacimiento: ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: Yo siempre fui yo: es decir, todos aquellos que dijeron yo durante ese tiempo, fueron yo en hecho de verdad.*” (Idem. 1993a (1925). p.102.)

⁵⁸ Ibidem, p.104.

3 - ERA UMA VIDA

3.1 - Particularmente universal

Uma das questões que mais se discutem⁵⁹ é a posição de Borges em relação a seu país. Há quem considere sua obra como estando fora do contexto nacional, sendo universal por falta de vínculos com a realidade na qual se produz, mas há quem o veja como um dos principais responsáveis pelo perfil da literatura argentina. Para Rafael Olea Franco,

⁵⁹ Para reconstituir esse quadro, utilizei-me principalmente da seguinte bibliografia: PIGLIA, 1984, ago. 1990 e set. 1991; ANTELO, 1986; LORENZO ALCALÁ, SCHWARTZ, 1992; OLEA FRANCO, 1993; SALAS, 1994 e SARLO, 1995. Os textos de Piglia são sempre elucidativos, sobretudo porque não se eximem de dar depoimentos pessoais, sobre Borges e sobre seu país; os de Antelo - que se propõe a estudar a relação entre Mário de Andrade e os latino-americanos - comparam as atitudes de Borges às do escritor brasileiro, sendo quase uma condenação do argentino. O livro de Lorenzo Alcalá e Schwartz, além de comentários sobre o panorama das vanguardas argentinas, traz uma coletânea de textos representativos, que favorecem a observação do muito que Borges significou nesse contexto, seja pela quantidade de textos que publicou, seja pela qualidade ou representatividade dessa produção. (Aliás, Schwartz vem desenvolvendo esse importante trabalho de recuperar os textos de época, na América Latina, com bastante sucesso.) Olea Franco, Salas e Sarlo são os que contextualizam mais sistematicamente sua obra em relação aos fatos, sendo que Olea Franco não fala apenas de Borges, dedicando vários capítulos a outros nomes da literatura argentina. Salas faz sua leitura sob a forma de biografia, privilegiando, portanto, suas atitudes e o efeito de suas publicações. Dentre os três últimos, Sarlo faz a leitura mais crítica da obra de Borges, a mais distanciada das três, sob a ótica das colocações do pós-modernismo. Cabe ainda mencionar BALDERSTON, 1996, cuja proposta é realizar "*uma leitura imaginativa*" da obra de Borges, recompondo livremente o contexto esboçado em alguns de seus contos para demonstrar que é feita uma leitura oblíqua da história, registrada com muitos detalhes que geralmente não saltam aos olhos e que têm sido negligenciados pela crítica. Uma curiosidade: não há uma preocupação maior em situar o momento da produção da obra, mas aquele a que o enunciado se refere.

por exemplo, “... *la ‘universalidad’ de Borges sólo fue posible a partir de sus relaciones con la cultura rioplatense, como producto de su compleja interacción con ella.*”⁶⁰ Para Beatriz Sarlo, “*No existe un escritor más argentino que Borges: él se interrogó, como nadie, sobre la forma de la literatura de una de las orillas del occidente.*”⁶¹ Já o francês Claude Couffon, no editorial ao “Dossier” de Borges publicado pelo *Magazine littéraire*, diz dele: “... *celui qui fut le moins latino-américain de ses écrivains y est aujourd’hui le plus populaire.*”⁶²

Parece inquestionável que a obra de Borges modifica radicalmente o perfil da literatura de seu tempo e de seu país, já que é através dela que se dá o acesso de grande parte do público estrangeiro a essa literatura. Entre os argentinos, Ricardo Piglia, por exemplo, dá testemunho de que Borges é um ponto de referência, tanto pela importância de sua obra, como pela imagem de escritor que ele construiu⁶³. Destaca sua renúncia a uma vida social em benefício de seus trabalhos, esperando em empregos humildes, mas que não impediam sua produção literária, até que sua carreira tomasse corpo e o levasse a posições mais importantes. Em outras palavras, dedicava-se profissionalmente à literatura, mesmo quando não ganhava ainda o suficiente para isso.

Se, como Borges mesmo lembra, não há camelos no Alcorão, que é o livro mais representativo da literatura árabe⁶⁴, no caso de sua obra isso não se verifica por completo. Há muitos elementos locais em sua literatura, desde os nomes das ruas até a construção de personagens, em qualquer de suas fases. Desnecessário dizer que não pretendo aumentar

⁶⁰ OLEA FRANCO. 1993 . p.17

⁶¹ SARLO. 1995. p.12

⁶² *Magazine littéraire*, n.º 19, Paris, nov. 1988. p.16

⁶³ PIGLIA. 1991. p.10-11.

ou exaurir a polêmica sobre o caráter nacional de sua obra, mas situá-la e, com isso, traçar um contexto aproximado do universo em que é lida.

3.2 - Entrando em cena

No panorama da literatura argentina, ocupa um papel ativo nos movimentos de vanguarda, que, lá, se insurgem contra o Modernismo⁶⁵, na época representado principalmente por Leopoldo Lugones. É nessa ocasião que Borges publicou insistentes provocações a ele, nem sempre apresentando argumentos para combatê-lo, e nem sempre em favor de causas literárias. Havia, inclusive, chistes com seu nome ou o de sua obra, como, por exemplo, o de chamar o seu livro, *Lunário Sentimental*, de *Nulário Sentimental*. Em 1925, publica uma resenha⁶⁶ do *Romancero*, em que faz, dentre outras, a seguinte acusação: “*Don Leopoldo se ha pasado los libros entregado a ejercicios de ventriloquia y puede afirmarse que ninguna tarea intelectual le es extraña, salvo la de inventar ...*”⁶⁷

Porém, com o tempo, muda de atitude: além de dedicar-lhe *El Hacedor*, escreve, com Betina Edelbert, *Leopoldo Lugones*⁶⁸, em que chega a defendê-lo de uma acusação de plágio. Entretanto, embora passe a promover a figura do poeta, não o faz sem restri-

⁶⁴ BORGES, 1989 (1932). v.1, p.267-274.

⁶⁵ Paz esclarece: “... *el modernismo hispano-americano es, hasta cierto punto, un equivalente del Parnaso y del simbolismo francés, de modo que no tiene nada que ver con lo que en lengua inglesa se llama modernism. Este último designa a los movimientos literarios y artísticos que se inician en la segunda década del siglo XX; el modernism de los críticos norteamericanos e ingleses no es sino lo que en Francia y en los países hispánicos se llama vanguardia.*” (PAZ, 1993. p.128) Observe-se que, nesse caso, a designação brasileira acompanha a norte-americana.

⁶⁶ BORGES, 1993a (1925). p.95-97.

⁶⁷ *Ibidem*, p.97.

ções. Ora exalta o conjunto da obra, mas lembra que está marcada por novidades que se desgastaram, ora mostra que seus artificios são jogos retóricos que não transcendem o plano literário. Também procura justificá-lo: “*Nadie discute que Lugones sea un gran poeta; esa definición, aplicada en general a escritores de producción abundante, acepta la presencia de irregularidades y de cierta grandilocuencia.*”⁶⁹

Ainda na década de vinte, tendo escrito manifestos ultraístas, editoriais de revistas que dirigia, prólogos de antologias que organizava, inclusive uma *Antología de la nueva poesía uruguaya*; tendo traduzido poemas e publicado sua própria produção poética nessas revistas e antologias, tornou-se uma evidência na cena da cultura nacional. Mais tarde, retira-se para um trabalho mais solitário, embora tantas vezes compartilhado com seus colaboradores, e torna-se conhecido no panorama da literatura mundial.

Morando em Genebra e em Lugano, durante a Primeira Guerra Mundial, foi um tradutor e criador de poesia de vanguarda, principalmente do Expressionismo. Já radicado em Mallorca, chega a escrever um livro, que depois destruiu, *Los ritmos rojos*, sobre a revolução russa. Ficaram-nos seu texto, “Acerca del expresionismo”, publicado em *Inquisiciones*, e alguns poucos poemas esparsos, além de uma resenha a uma antologia intitulada *Die Aktion-Lyrik* (1914-1916).

Quando morou em Madri, passou a fazer parte do Ultraísmo, criado ou pelo menos nomeado na Espanha por Rafael Cansinos-Assens. A primeira proposta do movimento, em 1918, é de um Ultra-Romantismo que estivesse aberto a tudo que surgisse de novi-

⁶⁸ BORGES, EDELBERT, 1983 (1965). p.8-62

⁶⁹ *Ibidem*, p.39.

dade⁷⁰. Borges acreditava que o Ultraísmo não teria passado de uma broma de Cansinos-Assens, que os amigos levaram demasiado a sério. Mas não foi um movimento de um líder e vários seguidores: nasceu antes de uma articulação de diversas revistas literárias, e não de obras individuais que se somassem num grupo diretor. O movimento foi integrado por Borges que, em 1919, publica o manifesto “Anatomia do meu Ultra”, na revista *Ultra*, e um poema, “Hino ao Mar”, na revista *Grecia*, ambas de Madri. Ao tentar uma exegese do movimento, em seu manifesto “À margem da estética moderna”, publicado também na revista *Grecia*, em janeiro de 1920, Borges adverte que não pretende falar em nome do grupo dos poetas ultraístas, já que o movimento “... *traduz impressões essencialmente individuais, abandona a grei e busca o individuo.*”⁷¹ Ainda na capital espanhola, haverá outras esparsas publicações de Borges.

Em 1921, já em Buenos Aires, publicou com Guillermo Juan Borges (seu primo), Guillermo de Torre (seu futuro cunhado) e Eduardo González Lanuza a revista mural *Prisma*, que só teve dois números, mas foi uma primeira divulgação do Ultra e de seus representantes portenhos. Publicou também o manifesto “Ultraísmo”, em *Nosotros*, uma consequência, mesmo, de ter sido lido por Alfredo Bianchi, um dos organizadores dessa revista, que era muito bem conceituada e tinha um público já formado⁷². Nesse texto, Borges define o movimento no contexto da literatura do país, situando-o e legitimando-o, além de cotrapô-lo a outras correntes da vanguarda europeia.

Em 1922, participou com Macedonio Fernández, Eduardo González Lanuza, Francisco Piñero, Guillermo Juan Borges e Roberto Ortellí da criação da revista *Proa*, que

⁷⁰ Apud ANTELO. 1986. p.19

⁷¹ In: LORENZO ALCALÁ. SCHWARTZ, 1992. p.25

teve três números em sua primeira fase, de agosto a julho. Em 1923, viaja novamente à Europa com a família. Logo depois, em 1924, começa, com Ricardo Güiraldes (que ainda não havia escrito *Dom Segundo Sombra*, livro que o tornaria famoso), Brandan Caraffa e Pablo Rojas Paz, uma segunda fase de *Proa*. Na época, Borges publica também em *Martín Fierro*, que foi a revista mais popular, no gênero, em Buenos Aires, ainda que, depois, ele declare não estar plenamente de acordo com sua linha, e que ela cultuava uma tradição francesa de literatura.

3.3 - Atitudes políticas e polêmicas

Quando houve a famosa batalha entre as revistas literárias, conhecida pelo confronto entre os intelectuais de Florida e de Boedo - duas ruas de Buenos Aires com características sociais bem diferentes - Borges estava entre os de Florida, representados por *Martín Fierro* e *Proa*, liderados por Ernesto Palacio. Esse grupo mantinha-se afastado da política, ou pelo menos procurava essa postura de isenção. O grupo de Boedo publicava as revistas *Claridad*, *Los pensadores*, *Renovación* e *La Campana de Palo*, e Roberto Mariani o liderava. Representava a comunidade intelectual de esquerda, na Argentina. Segundo Borges declara, no ensaio autobiográfico e em inúmeras entrevistas, tudo não passava de uma broma destinada a aquecer o panorama cultural da época, torná-lo interessante aos olhos do público leitor, chamando a atenção para os escritores de ambas as facções.

⁷² Apud BORGES, THOMAS DE GIOVANNI, 1993 (1970). p.97.

Entretanto, mesmo que alguns intelectuais, como Roberto Arlt e Nicolás Olivari, tenham feito parte dos dois grupos, se observarmos a seriedade da produção artística da época e as agressões trocadas por ambas as facções - que de fato tinham diferentes propostas literárias e apresentavam diferentes soluções estéticas e ideológicas - houve realmente uma contenda que mais tarde teria sido minimizada. Talvez se possa dizer com Borges que seu efeito publicitário foi maior que o literário, mas isso não invalida o conflito.

Outro confronto é motivado por um famoso artigo de Guillermo de Torre, de abril de 1927, intitulado “Madri, meridiano intelectual da América hispânica”, em que propõe a Espanha, em substituição à França, como exportadora de cultura e de vanguardas, e diz que considera a intelectualidade americana como um prolongamento da espanhola. O artigo recebeu publicamente o repúdio de vários intelectuais de toda a América Latina. *Martin Fierro*, em um dos números mais importantes - o nº 42, de julho do mesmo ano - esteve em evidência na reação da intelectualidade argentina, a mais veemente, e Borges é um dos que se manifestam, reafirmando a *argentinidad* em oposição à estética da antiga metrópole.

Reverendo-se o que produziu na década de 20, verifica-se que foi muito ativa sua estréia no panorama cultural da cidade de onde estivera distante por tantos anos. Mário de Andrade, para quem Borges era uma das figuras mais representativas do movimento da vanguarda argentina, observa a dinâmica dos trabalhos lá realizados: “*A literatura argentina possui vida coletiva muito forte. Os grupos são ativos e práticos publicando livros e*

revistas.⁷³ A observação procede inteiramente, já que foram criadas 83 revistas na Argentina⁷⁴, na década de 20. O número das publicações no Brasil parece ser menos expressivo⁷⁵. Na realidade, o Ultraísmo era um ponto a que convergiam diferentes buscas, diferentes concepções estéticas sob um programa impreciso e bastante amplo. A contribuição de Borges, nesse contexto de intensa produção, era bastante significativa.

No ensaio autobiográfico, diz que se orgulha de ter tido como mestre a Rafael Cansinos-Assens, mesmo tendo mudado de idéia quanto ao Ultraísmo⁷⁶. Fazendo uma avaliação do movimento em entrevista de 1972, dirá: *“Y creo que el error del ultraísmo - salvo que el ultraísmo no tiene ninguna importancia - fue el de no haber enriquecido, el de haber prohibido simplemente.”*⁷⁷ Dentre as proposições do Ultra estão, por exemplo, o corte da pontuação, a supervalorização da metáfora, à qual a lírica deveria ser reduzida, a abolição de ornatos, rebuscamentos e do tom confessional ou obscuro. De um modo geral, buscava a síntese e seu poder de expressão.

⁷³ ANTELO, 1986. p.170.

⁷⁴ Apud LORENZO ALCALÁ, SCHWARTZ, 1992. p.11

⁷⁵ Não se sabe ao certo o número dessas publicações, já que ainda não se concluíram as pesquisas sobre o Modernismo brasileiro, principalmente no que diz respeito a suas fontes primárias, das quais têm-se ocupado muitos de nossos estudiosos. Ao que parece, havia diversas revistas, mas tinham vida breve e publicação irregular, a maioria delas composta por escritores muito jovens.

⁷⁶ Em um breve texto sobre Borges, com data de 1963, Cansinos-Assens dirá que esse movimento (o qual considera, antes de mais nada, uma *atitude estética*) surgiu de um laboratório dos *ismos* literários, como resultado de uma fusão entre vários deles. Borges teria feito uma escolha pelo novo quando optou pelo Ultraísmo, levando-o para Buenos Aires. (CANSINOS-ASSENS, Rafael. “Evocación de Jorge Luis Borges”. In: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. “Destiempo de Borges” n.º 188 (Número especial), ago. 1986. p.38.)

⁷⁷ BORGES. SORRENTINO, 1996 (1972). p.31.

3.4 - Inventando uma tradição

Ainda nessa primeira fase, a literatura de Borges é *criollista*, procurando se caracterizar como argentina, seja descrevendo a própria cidade, seja buscando uma linguagem mais argentina que a dos argentinos, como ele brinca. Cria-se, dessa maneira, uma tensão em sua obra: por um lado, há os movimentos de vanguarda, de que participa, e que pretendem o novo a toda prova; por outro, Borges procura inscrever-se em uma tradição que, na verdade, estava ajudando a criar: a tradição dos *compadritos* e dos *orilleros*, das milongas e dos duelos com punhais.

A princípio, o termo *criollo* era usado para identificar as pessoas nascidas na América, em oposição às que teriam vindo da Europa ou da África. No Brasil, mais exatamente em Belo Horizonte⁷⁸, houve um suplemento literário, publicado pelo jornal *Estado de Minas*, que se intitulava *Leite Criôlo*, organizado por um grupo cujo movimento denominava-se Crioulismo. Esse grupo se insurgia "... *contra a bacharelise e a favor da regeneração do mulato ...*"⁷⁹, conforme explicitaria João Dornas Filho, um de seus criadores, quatorze anos depois. Na época em que o suplemento foi publicado - de 2 de junho a 29 de setembro de 1929, totalizando dezesseis números - o movimento não apresentou um programa com propostas explícitas, mas sabe-se que, no Brasil, o termo *crioulo*, embora também designe genericamente os nativos da América, geralmente é empregado para se referir aos negros e aos mulatos, e o título do suplemento remete inequivocamente a essa acepção.

⁷⁸ Apud BUENO, 1982. p.101-105

⁷⁹ Ibidem. p.102.

O *Criollismo* argentino era um movimento que envolvia mais a comunidade intelectual do país que o movimento brasileiro de mesmo nome, e procurava expressar a legítima manifestação da cultura nacional, num sentido muito mais abrangente que o que recebeu entre nós. Lá, o termo equivale ao que, aqui, chamamos Nacionalismo⁸⁰. O Borges *criollista* será o cantor de sua terra, e assim ele se manifesta, em um ensaio publicado em 1925: “*Creo que deberían nuestros versos tener sabor de patria, como guitarra que sabe a soledades y a campo y a poniente detrás de un trebol.*”⁸¹ Mas é sempre importante lembrar que a afirmação da pátria, em Borges, nunca esteve condicionada à negação de uma herança cultural europeia que ele muito prezava e cultivava.

Embora o campo seja muito frequentemente o tema da tradição *criolla*, trata-se de uma poética eminentemente urbana. É a visão que tem da zona rural aquele que mora na cidade, sendo também urbana a própria mitologia que pretende encontrar no campo a legítima origem nacional. A periferia que Borges percorre, com seus *orilleros*, é o lugar onde o campo e a cidade se encontram e se desfazem mutuamente. Conforme esclarece: “*La irrealidad de las orillas es más sutil: deriva de su provisorio carácter, de la doble gravitación de la llanura chacarera o ecuestre y de la calle de altos, de la propensión de los hombres a considerarse del campo o de la ciudad, jamás orilleros.*”⁸²

Quando Beatriz Sarlo fala de uma estética das margens, refere-se principalmente a esse topos de sua obra, em que os limites se distinguem para mais se confundirem. Segundo ela, Borges mostra uma “... *ciudad estética sin centro, construida totalmente sobre la*

⁸⁰ Observe-se como ele situa a diferença entre a herança espanhola e o *Criollismo*: “*Todavía queremos y padecemos en español, pero en criollo sabemos alegrarnos y hombraear.*” (BORGES, 1993b (1926) p.73)

⁸¹ Idem. 1993a (1925), p.21

⁸² Idem, 1989 (1930). v.1, p.141

matriz de un margen.”⁸³ São margens sem um centro, mas com uma matriz, ou seja, com a possibilidade de dar origem a uma linhagem. Podem estar em qualquer parte e, a partir delas, Borges teria construído uma literatura de fronteiras, uma poética que vive da diferença. Pela peculiaridade de seu processo, é acusado de cosmopolitismo, mesmo tendo sido o principal responsável pela retomada das tradições do subúrbio. Ele o faz, mas de uma perspectiva de vanguarda.

3.5 - Os cantores da cidade

May Lorenzo Alcalá e Jorge Schwartz observam que a temática urbana caracteriza a poesia da época e destacam os livros *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, e *Fervor de Buenos Aires*, de Borges, como os marcos mais significativos da tendência, mas citam também *La calle de la tarde*, de Norah Lange, *Ciudad*, de César Fernández Moreno, *Versos de la calle*, de Álvaro Yunque e *La calle del agujero en la media*, de Raúl González Tuñón⁸⁴, um número bastante expressivo, suficiente para construir uma poética urbana nos moldes da Buenos Aires de cada um.

Para Olea Franco⁸⁵, Borges é um anti-flâneur: recusa-se a misturar-se à multidão de transeuntes anônimos. A cidade que percorre é deserta, quando não hostil. Pode-se contrapô-la à cidade de Roberto Arlt, por exemplo, que é futurista, ultramoderna, intensa, marcada pela miséria e pelo progresso. Lorenzo Alcalá e Schwartz, comparando Borges e

⁸³ SARLO. 1995. p.55

⁸⁴ LORENZO ALCALÁ, SCHWARTZ. 1992. p.17.

Girondo, dizem que suas visões da cidade estão também em pólos opostos. Enquanto a poética de Borges é nostálgica, diáfana, eternizada no tempo do mito, a de Girondo “... se multiplica na visão simultaneísta de um diário de viagem cosmopolita.”⁸⁶ Borges não vê a cidade pelo que ela possa estar criando de grandioso, mas pelo que nela vai desaparecendo, no limiar entre a vida urbana e a vida no campo. Rastreia os vestígios de uma tradição que vai sumindo, mais exatamente de uma tradição inventada, construída como já em desaparecimento, uma nostalgia de vanguarda, por paradoxal que isso pareça.

Em “El tamaño de mi esperanza”, ensaio publicado em livro do mesmo nome, de 1926, Borges dizia: “*No hay leyendas en esta tierra y ni un solo fantasma camiña por nuestras calles. Ese es nuestro baldón. Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga.*”⁸⁷ Há uma tradição que vai sendo pesquisada, mas também forjada, assim como vai-se construindo dia a dia uma nação. Observe-se no trecho citado que Borges faz questão de grafar *realidad*, ao invés de *realidad*. É uma época em que cria alguns neologismos e intenta uma sorte de escrita fonética, que deveria estar mais próxima da linguagem falada. Já que, paradoxalmente, está inventando sua tradição, essa poética também vai forjar uma nova língua, um idioma para os argentinos, uma linguagem própria e, com ela, seus precursores. Cria suas filiações a partir de um passado que se outorga. Paradoxalmente, o novo é inventado como substituto de uma origem mítica, que falta, e tem a função de restauração. A tradição, aqui, não se opõe à novidade, mas ao que é meramente convencional.

⁸⁵ OLEA FRANCO, 1993, p.138.

⁸⁶ LORENZO ALCALÁ, SCHWARTZ, 1992, p.17.

⁸⁷ BORGES, 1993b (1926), p.13

É muito importante diferenciarmos o *Criollismo* do *Nacionalismo* argentino, que tinha outras conotações políticas. Em conversas com Fernando Sorrentino, Borges relata, inclusive, que foi convidado por Alfonso Reys para publicar na revista *Libra*, dirigida por Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal, revista cujo único número saiu no inverno de 1929, mas não o fez porque não quis ser confundido com os nacionalistas que publicavam nessa revista, dentre os quais, o próprio Marechal.

3.6 - Primeiros escritos, primeiras reações

Já nesse primeiro período, a crítica se divide na avaliação da obra de Borges. Para muitos, seu *criollismo* é uma autêntica manifestação das tradições e aspirações da Argentina; para outros, é artificial e não traduz mais que os anseios de uma burguesia decadente.

Os livros dessa primeira fase são as coletâneas de poemas *Fervor de Buenos Aires*, de 1923, *Luna de enfrente*, de 1925, e *Cuadernos San Martín*, de 1929, além dos três volumes de ensaios: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, e *El idioma de los argentinos*, de 1925, 1926 e 1928, respectivamente.

Os poemas são marcadamente descritivos e mostram instantâneos de Buenos Aires com um tom de nostalgia. No primeiro dos livros de ensaios, além de um esboço de sua própria poética, encontram-se vários textos sobre outros poetas argentinos que, como ele, eram *criollistas*. Mas, ao lado de “Queja de todo criollo” e “Acerca del expresionismo”, por exemplo, encontram-se ensaios como “La nadería de la personalidad” e “La encrucijada de Berkeley”, textos que introduzem as especulações metafísicas com as quais se ocu-

pará pela vida afora. No segundo livro, ainda encontramos “La pampa y el suburbio son dioses”, “Las coplas acriolladas”, ou ainda “Invectiva contra el arrabalero”, por exemplo, que, já nos títulos, mostram o teor de suas preocupações naquela ocasião.

No terceiro livro, “Ascendencias del tango” e o próprio ensaio que lhe dá título continuam suas investigações sobre o assunto. A novidade são os textos “Sentir-se en muerte” e “Hombres pelearon”, relatos de experiências que funcionam como esboços de contos. Ao primeiro deles, cujo tema é a apreensão de um instante que desfaz a série do tempo, voltaremos diversas vezes neste trabalho. O segundo transformou-se, em 1935, no conto “Hombre de la esquina rosada”. Vários aspectos de sua poética já se entremostam nesses três livros de ensaios. Talvez, a grande diferença de sua produção posterior esteja no tom mais entusiástico, um pouco mais enfático e um pouco menos sutil ou irônico que aquele que mais tarde assumiria Borges.

Olea Franco observa que o culto ao *criollo*, o amor a seus hábitos, como a uma tradição, havia sido exaltado por Rosas e estava intimamente ligado a sua imagem. Na década de 20, Borges manifestara seu apoio a Hipólito Yrigoyen, líder da Unión Cívica Radical e duas vezes Presidente da Argentina. Em 1928, Borges chegou a formar um comitê de apoio a sua candidatura, dentre os colaboradores de *Martín Fierro*, que queriam um compromisso público com a causa, o que, segundo May Lorenzo Alcalá, resultou no fechamento da revista, já que seu diretor, Evar Méndes, não abria mão de uma atitude de isenção nesse setor⁸⁸. A partir de 1930, os acontecimentos políticos provocam uma mudança na maneira como Borges via Rosas e Sarmiento. Dentre esses acontecimentos polí-

⁸⁸ LORENZO ALCALÁ. SCHWARTZ, 1992. p.64

ticos, destaca-se o golpe militar do general Uriburu, que dá origem a um processo que culmina com o peronismo. Quando o culto de Rosas se intensifica, torna-se *rosismo*, Borges afasta-se do *criollismo* e da cena política, adotando uma posição mais reservada.

3.7 - Esboçando novos rumos

Desaparecem as revistas de vanguarda, e dissolvem-se os grupos. Borges publica *Evaristo Carriego* que, a princípio, pretende ser uma biografia, mas que termina por ser um livro de ensaios, mais amplo que a proposta inicial, e que se torna uma espécie de mitologia portenha. A escolha de Carriego parece provir de pelo menos duas razões fundamentais. Uma delas é que ele era amigo de seu pai, e, por isso, foi um dos poucos argentinos que Borges lia na Suíça. Não era um amigo seu, como Macedonio Fernández - também amigo de seu pai e uma espécie de guru socrático para Borges - mas Carriego representava uma tradição ou, mais exatamente, ocupava uma posição à margem da literatura argentina da qual Lugones era o centro. No livro *El tamaño de mi esperanza*, de 1926, ele já merecera de Borges o ensaio “Carriego y el sentido del arrabal”.

Beatriz Sarlo dirá que Borges perverte a tradição argentina⁸⁹. Primeiro, ao fazer de Evaristo Carriego uma prefiguração de sua própria literatura; depois, através de *Historia Universal de la Infâmia*, em que prega uma estética das histórias menores - de gente in-

⁸⁹ SARLO. 1995. p.93

fame, em oposição à gente famosa e bem afamada, com toda a carga afetiva e as nuances de sentido que os adjetivos comportam.

Sua leitura do *Martin Fierro*, de José Hernández,⁹⁰ - sobre o qual ele comenta que, se os argentinos não o tivessem escolhido para representar sua literatura, outra teria sido sua história⁹¹ - articula-se através de textos como “Biografia de Tadeu Isidoro Cruz” e “Martin Fierro”, em que também mostra sua atitude desconstrutora com relação à tradição. No segundo, refaz a história do livro e de sua escrita, em um relato relâmpago. Como tantas vezes, em sua obra, a criação e o sonho se mesclam e ultrapassam a realidade individual: “*Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; (...) el sueño de uno es parte de la memoria de todos.*”⁹² No primeiro, reconstitui a biografia de uma das personagens a partir do dia de sua morte, que foi marcado, inclusive, por um sonho que o precedeu. Trata-se de um homem que, no calor da batalha, tem uma revelação sobre seu destino e deixa o grupo dos soldados cujo uniforme vestia para alistar-se ao lado de Martín Fierro.

⁹⁰ Sarlo observa: “... su reescritura y corrección del Martín Fierro, para la cual adopta la única actitud que le parece posible frente a una tradición: traicionarla.” (Ibidem, p.93)

⁹¹ Em sua conferência intitulada “El libro”, declara: “*Es como si cada país pensara que tiene que ser representado por alguien distinto, por alguien que puede ser, un poco, una suerte de remedio, una suerte de triaca, una suerte de contraveneno de sus defectos. Nosotros hubiéramos podido elegir el Facundo de Sarmiento, que es nuestro libro, pero no, nosotros, con nuestra historia militar, nuestra historia de espada, hemos elegido como libro la crónica de un desertor, hemos elegido el Martín Fierro, que si bien merece ser elegido como libro, ¿cómo pensar que nuestra historia está representada por un desertor de la conquista del desierto?*” (BORGES, 1995c (1978). p.23-24) No ensaio “La poesía gauchesca”, examina longamente vários aspectos da obra e de sua recepção na Argentina (Idem, 1989 (1932). v.1, p.179-197), enquanto no livro intitulado *El “Martín Fierro”*, escrito com Margarita Guerrero, questiona a pseudo-tradição em que a obra de Hernández se inscreve, mas elogia a maneira como aborda a paisagem local e como consegue encontrar o tom adequado para a composição de personagem. Finalmente, cabe observar que, nesse livro, estabelece um diálogo com a crítica de Lugones de maneira bastante conciliatória, ainda que dele discorde algumas vezes. (BORGES, GUERRERO, 1983 (1953). p.65-120)

⁹² BORGES, 1989 (1960). v.2, p.175.

Dentre os lampejos de iluminação que lhe são atribuídos, compreendeu “... *que el otro era él.*”⁹³

É ao comungar com a tradição que Borges irá traí-la, na medida em que a reescreve emprestando-lhe novos atributos. Nos dois exemplos citados, a história é convertida em mito, o que, se reforça seu lugar na cultura popular, o faz sob nova inscrição, um outro estatuto bastante diferente, já que o tempo da história e o tempo do mito se desconstroem mutuamente. No prólogo a *Evaristo Carriego*, esclarece que recompõe a tradição de Buenos Aires também pela imaginação:

“¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o como hubiera sido hermoso que fuera?”

A esas preguntas quiso contestar este libro, menos documental que imaginativo.”⁹⁴

Ainda na década de trinta, Borges contribui com resenhas, contos e traduções para as revistas *Sur*, recém-criada, da qual era também um consultor, para o Diário *Crítica: revista multicolor de los sábados* (em 1933 e 1934) e para a revista *El Hogar* (de 1936 a 1939). Nessa ocasião, fala de literatura contemporânea ou não, argentina ou não, além de traduzir autores incipientes como Virginia Woolf, William Falkner, Franz Kafka ou James Joyce, de colocá-los ao lado de nomes bem mais antigos, mas nem sempre muito divulgados - como Raimundo Lulio e sua máquina de pensar - e de avizinhá-los de clássicos como

⁹³ Idem. idem. (1949). v.1. p.563.

⁹⁴ Idem. idem. (1930). v.1. p.101.

William Shakespeare. Publicou, ainda, dois livros de ensaios: *Discusión*, 1932, e *Historia de la eternidad*, 1936.

Essa década assinala o momento em que se intensificam as críticas contra Borges. As mesmas razões políticas que o farão retirar-se aos poucos da cena *criollista* acabam por promover profundas mudanças em sua vida. Na década de 40, bem menos por convicção que por descrença (a se acreditar no que ele mesmo tantas vezes afirmou), filiou-se ao partido conservador, afrontou de diversas maneiras o governo e a figura de Perón, e sua grande paixão política foi o ódio devotado a esse governante e a tudo que lhe dizia respeito, sentimento que marca sua vida e ajuda a definir sua carreira.

É provável que o governo de Perón seja o marco mais significativo para se falar em uma nova etapa na poética de Borges. Embora continue bastante ativo, será colocado à margem da cena literária. É bastante conhecido o fato de que, em 1946, foi afastado de seu emprego na Biblioteca Municipal e nomeado inspetor de aves e coelhos nos mercados municipais, o que dará início a sua carreira de professor e depois à de conferencista, atividades que sua futura cegueira não o impediu de desenvolver.

4 - OS CAMELOS DE BORGES

4.1 - Uma nova postura estética

Afastando-se do *criollismo*, Borges inicia, então, uma nova fase, em que postula que é um autêntico argentino, não importa que literatura esteja produzindo. Um dos exemplos dessa nova postura é “La muerte y la brújula”⁹⁵, publicado em *Artificios*, em 1944, livro que vai fazer parte de *Ficciones*, juntamente com *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). Trata-se de um conto em que, segundo o próprio Borges⁹⁶, havia desenhado sua terra usando nomes de outros lugares. Entretanto, seus leitores teriam percebido que era um de seus contos mais *nativos*, que mais demonstravam sua cor local.

⁹⁵ BORGES, 1989 (1944). v.1, p.499-507

⁹⁶ O autor dá essa explicação pelo menos duas vezes: em “El escritor argentino y la tradición” (Idem, idem, (1932). v.1, p.270-271) e no prólogo a *Artificios*. Da segunda vez, acrescenta: “Ya redactada esa ficción, he pensado en la conveniencia de amplificar el tiempo y el espacio que abarca: la venganza podría ser heredada; los plazos podrían computarse por años, tal vez por siglos; la primera letra del Nombre podría articularse en Islandia; la segunda, en Méjico; la tercera, en el Indostán. ¿Agregaré que los Hasidim incluyeron santos y que el sacrificio de cuatro vidas para obtener las cuatro letras que imponen el Nombre es una fantasía que me dictó la forma de mi cuento?” (Idem, idem, (1944). v.1, p.483) Observe-se que não apenas o conto propõe um retrato de Buenos Aires, ainda que alterando-lhe as feições, como seu cenário pode-se estender pelo mundo todo. Nesse sentido, a cidade torna-se também uma réplica do mundo, em outras dimensões.

Há em sua obra pelo menos duas linhas de contos aparentemente muito diferentes, que podem ser exemplificadas com “Hombre de la esquina rosada” e “El Aleph”⁹⁷. Ambos situados em Buenos Aires, retratam-na de um ponto de vista físico e de um ponto de vista metafísico. Por outro lado, as duas linhas de contos, qual uma música, compõem-se de tema e voltas, de algumas poucas metáforas que retornam, muitas vezes como um cânone - no sentido que o termo recebe na linguagem musical, quando se constrói uma estrutura de labirinto através da repetição de frases - ou como uma fuga canônica, em que as frases vão se invertendo e se recompondo, voltando sempre diferentes, intensificando o efeito labiríntico de sua organização. É uma imagem sua, referindo-se a *Orlando*, de Virginia Woolf: “*Es, además, un libro musical, no solamente por las virtudes eufónicas de su prosa, sino por la estructura misma de su composición, hecha de un número limitado de temas que regresan y se combinan.*”⁹⁸ Como costuma ocorrer em suas resenhas, as palavras que usou para se referir à escritora inglesa poderiam ser aplicadas para descrever seu próprio método de composição.

Enquanto a obra de Borges se marca pela insistência em tratar determinados temas, pela literariedade que emprestou a sua vida, ela também se assemelha à arte da dança, quando o sujeito - com seu corpo, atitudes, razões e emoções - é o seu estofo. Mas na arte literária, além do gesto, há palavras. Enquanto a música e a dança estão sujeitas,

⁹⁷ BORGES. 1989 (1935), v.1, p.329-334, e (1949), v.1, p.617-628, respectivamente. Observe-se que a publicação de *El Aleph*, o segundo volume de contos - terceiro, se considerarmos que *Ficciones* é a reunião dos dois primeiros - deu-se cinco anos depois e entre eles Borges não publicou nenhum volume de ensaios ou de poemas.

⁹⁸ Idem. 1990 (1936-1939), p.39

como diz Octavio Paz, “*ao tempo irreversível da audição*”⁹⁹, o gesto literário ultrapassa o tempo do corpo. O autor empresta vida à linguagem assim como o dançarino deixa passar por seus gestos a música que causa o movimento. E, se falamos de música, não podemos nos esquecer de toda a teatralidade que anima o tango e a milonga, as danças típicas de Buenos Aires. Borges escreveu sobre o tango e, durante toda a sua vida, compôs muitos poemas “*para las seis cuerdas*”, como ele metonimizava a milonga. A relação de sua poesia com a música se faz ao mesmo tempo pela exploração da história, dos sons e do cenário que evoca, representando as tradições da terra natal.

A nova postura estética que o afasta dos temas anteriores - embora ele nunca os abandone inteiramente - é formalizada em um ensaio de 1932, publicado em *Discusión*, “El escritor argentino y la tradición”, texto bastante conhecido e comentado, em que propõe que serem argentinos é uma fatalidade a que estão sujeitos, e desnecessário é criar uma literatura que simule o que na realidade já é, inexoravelmente. De qualquer forma, não é um nacionalismo convencional e nem sempre é bem visto.

⁹⁹ PAZ. 1977. p.46. A partir da leitura de Lévi-Strauss, o escritor mexicano contrapõe o tempo da música ao tempo do mito, observando que este retorna, reengendrando-se, voltando sobre si mesmo. O tempo da escrita também retorna, ainda que de maneira diferente, já que sua recepção não está sujeita às mesmas leis que ritualizam a repetição do mito, principalmente porque o texto não inclui, como na partitura, o tempo de sua leitura ou execução.

4.2 - Alimentando as paixões

Raúl Antelo, por exemplo, afirma que a literatura de Borges se caracteriza por um nacionalismo utópico e acrônico¹⁰⁰ e ironicamente observa que ele foi buscar as raízes argentinas tão longe, em suas fronteiras, que chega a situá-las fora do país: “*De fato, o local é inusitado: os estados do norte do Uruguai! Para dizer verdade, poderia ser ali ou alhures. Para ele, o importante é que fosse um ‘topos’ desligado do contexto social.*”¹⁰¹

Mais adiante, acrescenta:

“Em Borges, as categorias convencionais de tempo, espaço e personagem se esfacelam. Acontece, porém, que essa explosão se dá num universo indiferenciado que não pretende revelar conflitos entre os setores de uma sociedade que, por sua vez, é subdesenvolvida e subalterna. O apelo borgeano ao fantástico não explicita para que grupos sua escrita se torna uma experiência de ruptura, embora saibamos que se trata da ambição umbilical da sub-burguesia americana. Além disso, Borges revela a convicção de ter alcançado uma linguagem neutra e universal, que nos impressiona como uma linguagem traduzida. Em outras palavras, ao negar a especificidade colonial, Borges não faz mais do que confirmar sua existência.”¹⁰²

É interessante contrapormos essa proposição à de Beatriz Sarlo: “*Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética.*”¹⁰³ Embora aparentemente as afirmações de ambos se contradigam, fazer da margem uma estética é reafirmar a especificidade, a argentinidade de sua literatura. Resta saber se a literatura de Borges funda, realmente, uma estética das

¹⁰⁰ ANTELO. 1986. “O nacionalismo de Borges. utopia e acronia” p.46-51.

¹⁰¹ Ibidem, p.48

¹⁰² Ibidem, p.51.

¹⁰³ SARLO. 1995. p.16

margens, ou se é uma literatura colonial, uma literatura menor e dependente da literatura da metrópole, como quer Raúl Antelo, ou mesmo se uma literatura eminentemente nacional precisa, para existir, de romper radicalmente com qualquer matriz.

Essa questão pode ser trabalhada através de sua maneira de representar o tempo. Aparentemente, vincular história e literatura levaria à construção de uma ficção mais facilmente identificável ao discurso nacional, nos moldes convencionais desse discurso. Em Borges, a negação do tempo é também afirmação de uma outra forma de representá-lo, a que se traduz na eternidade e no instante, tempo sem duração, que não faz série, que não pode ser alinhado de maneira sucessiva, mas só até o momento em que os instantes e as eternidades são contados¹⁰⁴, ou seja, são inscritos em uma seqüência, o que nem sempre se mostra simples ou coerente.

4.3 - Outra forma de inscrição

O modo como as séries podem ser arbitrárias se evidencia, por exemplo, através da lista dos animais na suposta enciclopédia chinesa¹⁰⁵ que Foucault tornou famosa com seu

¹⁰⁴ Essas duas maneiras de se pensar o tempo podem também se representar, como propõe Deleuze, sob as figuras de Aiôn e de Chronos, respectivamente. Para ele, Aiôn é o passado e o futuro ilimitados, enquanto Chronos é o presente, em que se medem as mudanças e transformações dos corpos. (DELEUZE, 1969.)

¹⁰⁵ BORGES, 1989 (1952). v.2, p.86. Borges, aqui, reuniu duas tradições que o fascinavam - a milenar cultura chinesa e as enciclopédias que povoaram sua infância - e o resultado é um encontro tão inusitado como o dos animais que compõem a lista. A própria idéia dessa enciclopédia chinesa intitulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos* é uma broma, já que, por tradição, uma enciclopédia é um modelo de coletânea tipicamente ocidental, que se propõe ordenar o conhecimento reunindo-o em uma só obra e fragmentando-o em verbetes. Sabe-se que, embora o termo seja grego, a mais antiga enciclopédia conhecida entre nós - a *História Natural* de Plínio, o Velho - data do século I d.C. (Apud BENTON, 1965. v. 5. p.347.) Outra ocasião em que Borges se refere a uma enciclopédia chinesa é no conto "El jardín de sende-

prefácio¹⁰⁶. A partir da construção de Borges - que o filósofo francês considera uma desconstrução da linguagem, uma estrutura afásica - Foucault demonstra que uma lista pode agrupar toda espécie de conjuntos e que, muitas vezes, é a única relação necessária entre os elementos. Um traço basta para dar suporte à identidade desse conjunto, o que não depende da igualdade ou da semelhança entre seus termos. É a individualidade de cada um deles que nos permite contá-los, nomeá-los com um número ou uma letra, conferir-lhes um lugar na lista.

Para Silviano Santiago, Foucault faz uma leitura européia de Borges, assim como este faz uma escrita latino-americana de nossa diferença, exportando o nosso exotismo. No território da América, encontram-se todos os animais, reunidos como os da enciclopédia chinesa, que é citada daqui. Dito de outra maneira, o território do absurdo não é diferente do chão da pátria. Não o tempo todo. Para Santiago, a Europa de 68 precisava da desordem causada pelo riso para contrapor à desordem em que se encontrava a realidade. E conclui: *“Ao voltar os olhos em lance cultural vanguardista para o seu passado colonial, transformando-o em manifestação cultural autêntica, Borges representa o escritor latino-americano.”*¹⁰⁷

ros que se bifurcan”: *“Reconoci, encuadernados en seda amarilla, algunos tomos manuscritos de la Enciclopedia Perdida que dirigió el Tercer Emperador de la Dinastía Luminosa y que no se dio nunca a la imprenta.”* (BORGES, 1989 (1941). v.1, p.476)

¹⁰⁶ FOUCAULT. 1987. O filósofo não explicita que esse trecho sobre a enciclopédia não se encontra em um texto de ficção, mas em um ensaio, o que o torna ainda mais surpreendente. É curioso observar que, ainda que Borges tenha se tornado conhecido por seus contos, esse ensaio, publicado em *Otras inquisiciones* (1952), tendo recebido essa homenagem de Foucault, muito contribuiu para seu renome. Naturalmente, não devemos nos esquecer de que foi o prêmio Formentor, que Borges dividiu com Samuel Beckett em 1961, o fator que mais impulsionou sua carreira, talvez até o responsável pelo interesse do próprio Foucault por sua literatura.

¹⁰⁷ SANTIAGO. 1996.

Dessa forma, a arte volta a ser a melhor maneira de imitar a vida, ainda que pareça o contrário, o que confirma a teoria de Borges de que sua obra será argentina, seja qual for a postura que adote frente ao fazer poético. As séries, em Borges, estão sempre repetindo uma linhagem e se espelhando mutuamente, pelo menos enquanto modelos expressivos. Há, por exemplo, uma série de antepassados de sangue e outra de antepassados literários, como observa Ricardo Piglia; as duas linhagens que Borges exaltou e cantou, como ele mesmo diz¹⁰⁸. Enquanto organização que se estrutura como repetição de um traço, a própria idéia de série percorre a obra de Borges, produzindo diferentes composições para um mesmo tema ou apenas atribuindo verossimilhança a alguns dados através da credibilidade que um conjunto confere a seus elementos, pelo simples fato de reuni-los. Entre uma série e outra, os traços de descontinuidade também vão compor a nossa diferença, marcando-se como uma literatura eminentemente latino-americana.

Cabe lembrar que uma ruptura é ainda um elo - já que o vazio é fundamental para promover uma articulação - e que não há literatura em língua espanhola, como em língua portuguesa, que possa romper com a cultura e a tradição europeia sem deixar vestígios.

¹⁰⁸ PIGLIA. 1984.

4.4 - Posicionamentos e convicções

A postura de Borges, bem como sua estética, nem sempre consegue se manter apolítica¹⁰⁹. Seu comportamento despertou - e ainda desperta - uma reação bastante forte da crítica literária e da sociedade em geral, sobretudo na Argentina. Nas décadas de 70 e 80, Borges passa por uma fase antidemocrática, herança de seu antiperonismo, na qual inicia uma relação amigável com os militares, relação que depois mudou publicamente. De início, parecia-lhe que qualquer governo seria melhor que o anterior e apoiou o golpe militar de 1976. Depois percebeu que se enganara, mas já havia construído para si uma imagem que o acompanhou por toda a vida e que, possivelmente, custou-lhe o prêmio Nobel. Nesse período, por exemplo, em que milhares de pessoas eram assassinadas pelos governos militares em toda a América Latina, esteve no Brasil, em 1970, durante o governo do General Emilio Garrastazu Médici, quando ganhou o prêmio Bienal e foi recebido pelo governador de São Paulo no Palácio dos Bandeirantes, com honras que a maioria dos escritores brasileiros dificilmente teria aceitado, na ocasião. Embora tenha sido convidado a visitar também o palácio da Alvorada, recusou-se a ir à Brasília, mas não por razões políticas: queria passar o aniversário de sua mãe em Buenos Aires. Na Argentina, encontrou-se oficialmente com o ditador Jorge Rafael Videla. Enquanto os escritores de esquerda

¹⁰⁹ Em 1955, com a queda de Perón, Borges alcança uma situação de prestígio que sua obra há muito já fizera por merecer, o que o leva a ser frequentemente convidado a dar palestras e entrevistas, surgindo, dessa maneira, o Borges oral. Além disso, como a data também assinala uma evolução de sua cegueira que determina o fim de sua carreira de leitor - pelo menos no sentido de percorrer um texto com seus próprios olhos - a partir de então passa a escrever em colaboração, além de continuar publicando seus livros com a ajuda de amigos e, principalmente, da mãe. Devido a essa diversificação em sua produção, e como não tenho por objetivo uma cronologia de sua obra, deixo de registrar o momento da publicação de cada livro, como vinha fazendo até aqui.

eram perseguidos, Borges era visto com muito bons olhos pelos governos militares. Chegou a ser condecorado, no Chile, pelo General Pinochet.

Por outro lado, essa sua aparente aliança com os governos ditatoriais não está em sua obra; pelo menos, não com a força das evidências de suas atitudes. Seu amor pelas batalhas é uma herança que remonta à história de seus antepassados, e não aos acontecimentos militares que lhe são contemporâneos.

Embora nunca tenha adotado uma postura de esquerda, nem sempre alistou-se nas colunas da direita. Manifestava veementemente seu horror por qualquer governo que se situava nos extremos, simpatizava-se com a anarquia e várias vezes explicitou a idéia de que a verdade pode ser alcançada tanto através da realidade quanto da fantasia, nunca inteira, nunca toda a verdade.

4.5 - Participando da guerra

No contexto dessa postura político-poética, é perfeitamente compreensível que, em seu último livro, *Los Conjurados*, escrito durante a guerra das Malvinas, faça um poema¹¹⁰, bastante conhecido, em que se encontram dois soldados, um argentino e um inglês, um Juan e outro John, que morrem como Abel e Caim. Ambos são enterrados juntos, passam a fazer parte da mesma terra. Esses soldados são dois leitores, irmanados pelos livros que amavam. Essa capa literária é a maneira borgeana de inscrever seus conterrâneos e

¹¹⁰ BORGES, 1989 (1985). "Juan López y John Ward". v.3, p.500

contemporâneos no universo de *las maravillas* que elegeu e a que devotou sua vida, ou seja, o mundo das letras. Mas não é obrigatório concluir que fala de uma morte menor, ou que minimize seu peso e seu valor.

Ricardo Piglia nos conta que, alguns meses antes da guerra das Malvinas, suspeitava-se de que a Argentina entraria em guerra com o Chile. Surgiu, então, um boato de que teria sido visto um trem que ia para o Sul levando uma carga de esquifes vazios. No imaginário popular, a guerra foi uma confirmação dessa hipótese, concedeu veracidade à imagem da nação atravessada pelos caixões, que seguiam na frente, aguardando aqueles que iriam morrer lutando. A imagem desse trem enlaça a guerra contra o Chile (cujos boatos não se confirmaram), a guerra das Malvinas e a lembrança dos desaparecidos, mortos pelo governo militar.

Para Piglia, é dessas histórias narradas anonimamente e confrontadas com a visão oficial que se constrói diariamente a nação. A literatura tem uma função de resistência, ao lado das narrativas diárias, porque ela ajuda a forjar o estilo dessas narrativas. Das ficções que se repetem no imaginário argentino, Piglia vê o *complô* como uma das mais insistentes, o ponto comum no cruzamento das narrações sociais, as do Estado e as da ficção literária. Para ele, “... *o complô é o centro do imaginário paranóico do Estado e está no centro da história da novela argentina (...). Inclusive a obra de Borges se constitui como a trama e a construção de um complô.*”¹¹¹

“Juan López y John Ward” é um poema que desconcerta, induz a uma leitura borqueana de uma realidade que é contemporânea ao escrito, diferentemente do que costuma

¹¹¹ PIGLIA, 1990, p.5

acontecer em seus contos e poemas, sempre em um outro tempo. Embora repita suas fórmulas, trata-se de um texto bastante original, na obra de Borges e no contexto em que se produziu. E reproduz a idéia de um complô, na medida em que coloca em posição de desamparo seus protagonistas, à mercê de outro desejo diferente do seu.

O episódio custou muito caro à Argentina, que enfrentou os soldados da Inglaterra com um exército de recrutas. Além dos homens que foram mortos na ocasião, gira em torno de duzentos o número de ex-combatentes que se suicidaram nos últimos anos¹¹². Em sua maioria, os veteranos sofrem discriminação quando se candidatam a um emprego, têm problemas familiares e são propensos à angústia e à depressão.

Borges tem plena consciência dos horrores da guerra e chega a afirmar, em entrevista a Roberto d'Ávila¹¹³, que quem se decidiu por ela só poderia ser um grupo de militares, talvez bêbados, que não mediram conseqüências ou apenas queriam desviar a atenção dos problemas do governo. (Outra narrativa, outro complô.) Na entrevista, chama a atenção das pessoas que costumam minimizar o episódio, quando não esquecê-lo. Acreditava que os soldados argentinos que lutavam e morriam não sabiam o que estava acontecendo, não eram informados sobre o sentido ou estratégias da guerra. Não receberam um treinamento adequado, foi-lhes roubado o suprimento, não lhes forneceram agasalhos suficientes para o frio que enfrentavam e seus chefes militares os abandonaram. Borges se recusava, também, a responsabilizar os ingleses pela atitude de seus dirigentes. No poema dos dois soldados, não há dois inimigos de diferentes nacionalidades, mas dois leitores que são enterrados juntos.

¹¹² De acordo com informação prestada pela Federação de Veteranos de Guerra da República Argentina, pelo menos 220 ex-combatentes se suicidaram nos últimos dezessis anos. (Apud MARIN, 10/03/1996.)

Em um outro poema que escreveu sobre o tema, “Milonga del Muerto”¹¹⁴, denuncia o despreparo dos argentinos e especula que a guerra é uma oportunidade de testar a coragem de cada combatente, mesmo dos que morrem¹¹⁵. Lembra que, durante um combate, há sempre a chance de uma demonstração de hombridade, como sugere a escolha de uma milonga para cantar esse feito, e termina: “... *Nadie se asombre / de que me dé envidia y pena / el destino de aquel hombre.*” Como se vê, é ainda uma maneira de idealizar a guerra pelo mito da coragem e da bravura.

4.6 - Construindo sua representação

Ainda que a literatura de Borges pareça estar fora de contexto, é dele que ela dá testemunho, porque é nele que ela se produz, é do cotidiano que ele trama sua ficção. Afirma a existência de uma especificidade colonial, da sub-burguesia, talvez, mas de uma classe que ele representa, não só por sua linhagem portenha, mas por sua maneira de ver e

¹¹³ BORGES, D'ÁVILA. 1985.

¹¹⁴ BORGES. 1989 (1985). v.3, p.497-498

¹¹⁵ A guerra e o heroísmo que ela leva os homens a experimentar são temas recorrentes na poética de Borges. A título de ilustração, cito duas ocasiões em que são explorados. Uma, quando escreve a história do tango: “*En un diálogo de Oscar Wilde se lee que la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos: de mí confesaré que no suelo oír El Marne o Don Juan sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo.*” (Idem, idem, (1930). v.1, p.162). Outra ocasião em que o tema retorna é quando, em “La otra muerte”, fala uma personagem, um velho coronel que está contando uma história: “*Con otra voz dijo que la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que, antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es.*” (Idem, idem, (1949). v.1, p.572). Esses dois exemplos são elucidativos com relação a sua postura frente à guerra: por um lado, seus próprios atos de bravura fazem parte de um passado apócrifo e, por outro, a guerra é condição para que um homem venha finalmente a se conhecer. Desse ponto de vista, não seguindo uma carreira de armas, Borges está fadado a não saber para sempre quem é.

registrar o mundo através de fórmulas recortadas de toda a literatura, e não só da ocidental.

Embora esse patriotismo seja uma manifestação de um grupo muito específico da sociedade, qualquer que seja a representatividade desse grupo ela é legítima. Borges não constrói, propriamente, uma imagem de exceção, já que a molda sobre estereótipos. Constrói uma identidade de escritor argentino com a qual se representa na literatura mundial. Esta é a grande fronteira que transpõe: representar um país do qual se espera algo exótico sem simular essa diferença, que é registrada no que ela tem de peculiar, ou seja, a matéria cotidiana, vista através da literatura. Em um país que se orgulha de ter uma população bastante ativa, politicamente falando, a posição de Borges é muitas vezes considerada alienada.

Para Davi Arrigucci Jr.: “Atualmente, não ficam bem na face universal de Borges traços de cor local.”¹¹⁶ Entretanto, adverte, é no contexto da literatura argentina que Borges está inscrito, e ler o Borges desgarrado, habitando o universo de suas leituras, é também situá-lo no bairro de Palermo onde lhe chegavam tanto os ecos dos subúrbios - com sua música, seus *compadritos* e seus duelos - como os livros da biblioteca de literatura inglesa que pertencia a seu pai. Para os brasileiros Silviano Santiago e Davi Arrigucci Jr. parece fácil observar a *argentinidad* de Borges, as marcas portenhas em sua literatura, que, embora não se preocupe em explicitar uma cor local, traz um inequívoco tom latino-americano em sua articulação.

¹¹⁶ ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987. p.193.

O argentino Ricardo Piglia observa que a obra de Borges lê a literatura européia através da tradição de seu país. Por isso, o resultado é uma “*mirada estrábica*”, como ele metaforiza, já que tem um olho posto em cada lugar. Conclui: “[Borges] *Não queria que lhe concedessem a vantagem de lê-lo com misericórdia, porque era um escritor que havia nascido em Buenos Aires e não em Londres.*”¹¹⁷ Seu traço singular não recusa nenhuma influência, o que é uma forma de incorporar à tradição argentina elementos da literatura européia, bem como da Cabala, da literatura árabe ou do budismo; enfim, de inúmeras outras dicções.

4.7 - Uma leitura contemporânea

É sempre temerário empreender a classificação de uma obra em um determinado estilo de época. No caso de Borges, como no da maioria dos autores contemporâneos, não há um consenso estabelecido sobre o lugar que ele deve ocupar nesse tipo de classificação.

Como já vimos, a princípio filiou-se aos movimentos de vanguarda, marcadamente ao Ultraísmo. Mais tarde, em 1972, no prólogo ao livro de poemas *El oro de los tigres*, ele próprio vai rever essa posição, afirmando:

“Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde

¹¹⁷ PIGLIA, 1991. p.12

proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España.”¹¹⁸

Hoje, seria mais adequado, talvez, ler a sua obra entre as pós-modernas, pela proximidade que apresenta de uma estética contemporânea. A expressão, como já foi amplamente discutido¹¹⁹, é bastante precária. Por um lado, uma das maiores revoluções que o movimento propõe diz respeito a uma nova representação do tempo, na qual é possível a coexistência de períodos paralelos ou conflitantes, mesmo que em desacordo uns com outros. Por outro lado, a idéia de posteridade - expressa no prefixo *pós* - pressupõe a mesma representação linear que o movimento procura desfazer. Como o auto-intitulado *Modernismo* já trazia em si a idéia de contemporaneidade, a expressão *Pós-modernismo* comporta ainda o problema de fazer o tempo confrontar-se consigo mesmo e ultrapassar sua própria dissolução, já que a idéia de sermos posteriores ao tempo atual é, por si só, um paradoxo. Entretanto, vamos usar essa designação porque parece ser a que circula entre nós, de maneira mais corrente.

Qualquer que seja o lugar que venha a ocupar, Borges inscreveu seu nome na história de seu tempo e contribuiu para mudar a leitura do século XX: enquanto o leitor mo-

¹¹⁸ BORGES, 1989 (1972). v. 2, p. 459. Cabe observar que incluir-se no Modernismo argentino significa não apenas colocar-se antes das vanguardas, num movimento que surge no século XIX - posição no tempo que, diga-se de passagem, Borges se compraz em designar-se - mas também é alistar-se como moderno no sentido corrente da palavra, como ele próprio esclarece no prólogo de *Luna de enfrente*, escrito quando de sua publicação na coletânea da Emecé: “*Ser moderno es ser contemporáneo, ser actual; todos fatalmente lo somos.*” (Idem, idem. (1969). v.1, p.55.)

¹¹⁹ Apenas para situar o leitor, estou me valendo sobretudo das concepções trabalhadas por PAZ, principalmente em *Los hijos del limo* (1993), e da leitura crítica de sua obra, empreendida por MACIEL, *Itinerários da Modernidade* (1995a) e em *As Vertigens da Lucidez* (1995b). Entretanto, sempre que falo em Modernismo estou me referindo ao sentido que a expressão tem no Brasil.

dermo está à procura de continuidade e de completude, o leitor pós-moderno vive tanto de rupturas quanto de lacunas.

Uma das características que o identificam à nova estética é a maneira como trabalha com a repetição, subvertendo o conceito de plágio tanto quanto alimentou os processos de intertextualidade. Para Ricardo Piglia, Borges trabalhou o estereótipo como uma resposta à mudança de relação entre literatura e público, ocorrida no século XX. Enfrentou a banalidade do clichê, utilizou-se de sua estrutura para oferecer-nos variações que resultaram no efeito labiríntico de sua obra, e nisso se aproxima de Manuel Puig¹²⁰ que, à primeira vista, ocuparia uma posição absolutamente dispare em relação à de Borges.

Para Matei Calinescu - e ele não é o único a manifestar essa opinião - Borges e Nabokov seriam os precursores do movimento no mundo, embora não haja muitas semelhanças entre a obra de ambos ou sequer uma afinidade pessoal entre eles¹²¹. Curiosamente, seriam precursores, inclusive, à sua revelia:

“... la problemática posmodernista parece haber recibido el tratamiento más claro y enérgico en las obras de los escritores que jamás soñarían en llamarse posmodernos y que se oponían, tanto ideológica como estéticamente, a casi todo lo que los primeros posmodernistas americanos defendían.”¹²²

¹²⁰ Puig é um escritor argentino muito lido no Brasil. Seu livro *O beijo da mulher aranha* ganhou publicidade através do filme de mesmo nome.

¹²¹ Calinescu lembra que Nabokov, no livro *Ada*, usa um anagrama - *Osberg* - para se referir ironicamente ao “escritor español de cuentos de hadas pretenciosos y anécdotas místico-alegóricas.” (NABOKOV, Vladimir. *Ada*. New York: MacGraw-Hill, 1969. p.262-263. Apud CALINESCU, 1987. p. 289.)

¹²² CALINESCU, 1987. p.289. Os primeiros pós-modernos a que se refere são Randall Jarrell, John Berryman e Charles Olson (p.259). Há pelo menos uma declaração de Borges em que se posiciona contra essa classificação: “*Al rever estas páginas [de *El outro, el mismo*], me he sentido más cerca del modernismo que de las sectas ulteriores que su corrupción engendró y que ahora lo niegan.*” (BORGES, 1989 (1964). v.2, p.236.)

Já Antoine Compagnon aponta uma discrepância entre os precursores escolhidos pelos americanos e aqueles que habitualmente são eleitos pelos europeus:

“Os pós-modernos americanos, aliás, reivindicam precursores ilustres tendo na primeira fila Borges, Nabokov e Beckett. Ora, esses três escritores não têm muito em comum, a não ser brincar com as convenções da representação. Na Europa e na França tem-se o hábito de classificá-los entre os modernos ...”¹²³

Como o pós-modernismo se alimenta principalmente de polêmicas, não cabe aqui optarmos por uma ou outra posição, mas apenas registrá-las.

Entretanto, ainda que Borges tenha algo de moderno, há pelo menos um ponto fundamental em sua estética que o diferencia dos modernistas e que constitui matéria fundamental para esta tese. Enquanto o movimento que revolucionou o começo do século vivia pelo futuro, numa obstinada corrida atrás do amanhã, Borges sempre se auto-caracterizou como um autor do século XIX, buscando construir os fundamentos de sua poética nos moldes de Poe, Chesterton, Stevenson, dentre tantos outros. Entretanto, diferentemente da famosa máquina de Wells que proporcionava viagens ao passado ou ao futuro, sua concepção do tempo permite mais de um caminho e se estrutura de maneira tal que o sujeito entra para se perder. As muitas formas que escolheu para representar o tempo - seja no labirinto dos caminhos que se bifurcam, seja nos anacronismos deliberados de Pierre Menard - identificam-no à estética contemporânea.

¹²³ COMPAGNON, 1996. p.113.

eta para representar, através dela, o povo português que, por ocasião da morte de Camões, estava ameaçado de perder suas conquistas e seu próprio território. Borges consola o poeta predizendo, desde o futuro em que se encontra, que o passado restaria eternizado através de *Os lusíadas*.

Além desse tributo prestado a Camões, teve a oportunidade de participar de uma homenagem a Fernando Pessoa e manifestou-se mais de uma vez sobre Eça de Queirós, além de incluir *O mandarim* entre os cem livros que escolheu para publicações destinadas à venda em bancas de jornais¹²⁷. Sempre disse apreciar sua literatura, que teria conhecido através de sua mãe.

5.2 - Aproximando a distância

No que diz respeito à literatura brasileira, salvo uma ou outra referência ocasional, registrou apenas a leitura de Rui Ribeiro Couto, Paulo Faria de Magalhães e Euclides da Cunha. Este último é citado em uma nota a “Tres versiones de Judas”¹²⁸, a propósito das idéias de Antônio Conselheiro.

Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, ano XVII, n.º 853, 2/12/73, p.1. (FERRER, Antonio Fernández. “El Aleph de El Aleph”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505/507 - jul./set., 1992, p.481-493.)

¹²⁷ Além de escrever um prólogo ao romance *O mandarim* (BORGES, 1988a, p.23-24), diz a Fernando Sorrentino que considera Eça de Queirós um dos maiores escritores do século XIX e chega a afirmar que *O primo Basílio* é muito superior a *Madame Bovary*. (BORGES, SORRENTINO, 1996 (1972), p.76-78). Sobre a relação entre a literatura de Borges e a de Pessoa, voltaremos oportunamente.

¹²⁸ BORGES, 1989 (1944), v.1, p.516.

Sobre os dois primeiros, publicou resenhas no *Diario Crítica: Revista multicolor de los sábados*¹²⁹. Faz uma série de referências depreciativas ao livro de Paulo Faria de Magalhães e diz que, depois de encontrar na página dez a afirmação de que “... *para ser poeta basta creer en la belleza y en la verdad y que su escuela de cantoresteta era su propia sensibilidad...*”¹³⁰, desistiu de continuar a leitura.

Quanto a Rui Ribeiro Couto, interessa-se por seu texto graças a uma semelhança com Walt Whitman, mas aproveita a oportunidade da resenha para explicitar os motivos por que não costuma freqüentar a literatura dos países vizinhos. Para ele, como somos muito parecidos, despender nosso tempo tentando nos conhecer literariamente seria como freqüentar “... *esos trabajosos velorios que nos infieren el incómodo trato de aciagos primos derrotados por la urticaria o de pálidas tias que viven a la espera del escorbuto.*” Mais adiante, ainda esclarece que não se envergonha de sua quase total ignorância da literatura brasileira, afirmando que não se trata de descaso, mas de uma “... *indolente convicción - tal vez equivocada, pero no ilógica - de que personas parecidas a mi o a los amigos que frecuento, y provistas de una biblioteca no muy distinta, no pueden depararme vastos asombros.*”¹³¹ Esta última explicação é absolutamente coerente com o pensamento que irá expressar pela vida afora. Depois da cegueira, por exemplo, deixa de freqüentar a literatura contemporânea alegando as mesmas razões, ou seja, as prováveis semelhanças com sua própria maneira de pensar e de escrever.

¹²⁹ Idem, 1995a (1933-1934). “Nordeste e outros poemas do Brasil”, p.196-198 e “Versos”, p.212-213.

¹³⁰ Ibidem, p.213.

¹³¹ Ibidem, p.196 e 197, respectivamente.

Há ainda uma curiosidade: em entrevista a Roberto d'Ávila¹³², Borges cantarolava uns versos da “Canção do Exílio”, mas diz ignorar que se tratava, originalmente, de um poema de Gonçalves Dias. Havia conhecido esses versos como uma música que, ouvida de passagem no navio que o levou à Europa em sua primeira viagem, nunca mais foi esquecida.

Apesar de serem muito escassas suas manifestações a esse respeito, há quem afirme que seu interesse era maior que o que demonstrava¹³³. Entretanto, era realmente um interesse muito discreto, que não veio a público em seus textos ou em suas incontáveis entrevistas.

5.3 - O que os vizinhos costumam dizer

Por outro lado, foi lido e admirado por pelo menos dois de nossos maiores escritores do começo do século: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Este traduziu um de seus poemas, “Pátio”¹³⁴, publicando-o em sua coletânea *Poemas traduzidos*. Já Mário de Andrade, em 1928, escreveu alguns textos sobre a literatura argentina¹³⁵, dentre os quais três

¹³² BORGES, D'ÁVILA. 1985.

¹³³ Em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*, quando lhe perguntam se Borges gostava de Machado de Assis, María Esther Vázquez responde: “Sim, muitíssimo. Havia dois escritores de língua portuguesa que ele amava: Camões e Machado de Assis. Uma vez também eu li para ele um conto lindíssimo e muito triste de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”. Me emocionei muito lendo, e Borges também, e depois, quando se encontrou pessoalmente com Guimarães Rosa, num congresso de escritores, não perdeu a oportunidade de felicitá-lo.” (In: *Folha de São Paulo*, 19/05/96, cad. 6, p.5.)

¹³⁴ BANDEIRA. 1973. p.389. O poema de Borges faz parte de *Fervor de Buenos Aires*, mas Bandeira só publicará *Poemas traduzidos* em 1945.

¹³⁵ Esses ensaios e resenhas foram reproduzidos na íntegra em ANTELO. 1986, p.162-188. Sempre que me reporto a eles, estou recorrendo a essa fonte.

ensaios intitulados “Literatura Modernista Argentina I, II e III” fazem referências a Borges, sempre muito auspiciosas. Cito uma delas: “*Este poeta e ensaísta me parece ser a personalidade mais saliente da geração moderna da Argentina.*”¹³⁶

Ainda segundo Mário, em 1930 houve uma tradução de nove autores brasileiros - dentre os quais o próprio Mário de Andrade¹³⁷ - realizada por Enrique Bustamante y Ballivián. O que quero destacar é que os autores que liam Borges no Brasil poderiam ter sido lidos por ele, naquela ocasião, inclusive em uma publicação de seu próprio país. Entretanto, se o fez, não registrou essa leitura.

Já comentamos neste trabalho¹³⁸ que Murilo Mendes lhe faz um *retrato-relâmpago* e Antonio Fernando Borges o homenageia em um livro de contos, mas também não são comuns as referências a ele nos textos de escritores brasileiros. Thiago de Mello fez uma entrevista que publicou sob o título de *Borges na luz de Borges*¹³⁹, em que demonstra sua admiração pelo escritor argentino e, por ocasião de sua morte, manifestaram-se, alguns poetas brasileiros como Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Décio Pignatari e Haroldo de Campos¹⁴⁰. Naturalmente, não foi a única ocasião em que falaram sobre Borges, especialmente Haroldo de Campos que sempre faz referências a sua poética, como também o faz Silviano Santiago, mas não encontrei nenhum trabalho de escritores brasileiros que tratasse especificamente de sua obra, além dos que já mencionei.

¹³⁶ ANDRADE, Mário. “Literatura Modernista Argentina III” (13/05/28) In: ANTELO, 1986. p.176. (A princípio, Mário de Andrade admirava mais Ricardo Güiraldes, mas, tendo em vista sua morte precoce, elegeu Borges como seu legítimo sucessor.)

¹³⁷ A relação completa: Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, Gilka Machado, Cecília Meireles, Murilo Araújo, Ribeiro Couto e Tasso da Silveira. (Ibidem, p.186.)

¹³⁸ O comentário está na parte intitulada “Fazendo de conta”, p. 42-43.

¹³⁹ BORGES, MELLO, 1992.

¹⁴⁰ Esses depoimentos foram publicados pelo *Jornal da Tarde*, jun. de 96. Décio Pignatari e Haroldo de Campos também se pronunciaram para a *Folha de São Paulo*, 15/06/86. (Apud CLARET, 1987. p.85-86.)

No entanto, de um modo geral, sua literatura é muito bem recebida no Brasil. Antônio Paula Graça¹⁴¹ atribui ao prefácio de Foucault¹⁴² o sucesso de Borges entre os brasileiros, assinalando que é a partir dos anos 70 que o grande público, estimulado pela mídia, vai interessar-se realmente por sua obra. O fato é que, principalmente nos meios universitários, ele se tornou bastante conhecido, e não só pelos estudantes de Letras. A relação que os autores brasileiros não estabeleceram com Borges - e vice-versa - parece ter ficado a cargo dos leitores, que, eventualmente, apontam traços de semelhança entre alguns de nossos clássicos e sua estética. Nesses casos, não tem de haver, necessariamente, uma comunhão entre eles, mas uma vizinhança que se estabeleça através da própria leitura, uma vez que é com nossa formação cultural que podemos receber a obra do escritor argentino.

Guimarães Rosa é um exemplo de autor que parece ter vários pontos em comum com a prosa de Borges; pelo menos, há duas teses defendidas no Brasil¹⁴³ que os aproximam, sob diferentes perspectivas. São evidentes, no texto de ambos, as preocupações metafísicas e a importância que atribuem à recuperação de traços de oralidade, ainda que, obviamente, esta última característica seja muito mais marcante no escritor brasileiro. Entretanto, embora se tenham conhecido pessoalmente, nenhum deles se manifestou publicamente sobre a literatura do outro.

¹⁴¹ GRAÇA, Antônio Paula. "As afinidades ilusórias". In: *Folha de São Paulo*, 19/05/96, p.7. Trata-se de um texto que historia a recepção de Borges no Brasil, de maneira bastante criteriosa.

¹⁴² FOUCAULT, 1987 (1966).

¹⁴³ COVIZZI, 1978 e CAMPOS, 1988. A primeira trilha os caminhos da metafísica propostos pelos dois autores, enquanto a segunda se detém na linguagem de Borges e de Rosa.

Mais um exemplo notável é Clarice Lispector. Walnice Galvão¹⁴⁴ a compara a Borges, salientando que ambos eram demiurgos, criadores de seus próprios mundos. Cabe lembrar que os dois eram deuses bastante falíveis, que demonstravam uma postura mais de perplexidade que de onipotência diante de sua criação. Também os aproximam o gosto pela metafísica (maior em Borges que em Lispector) e, sobretudo, sua relação com a cultura oriental, que ambos cultivaram e trouxeram à sua literatura.

Depois desse ligeiro comentário, pode-se dizer, aqui, o que encontramos no ensaio “Kafka y sus precursores”¹⁴⁵: os autores portugueses e brasileiros enumerados nem sempre se parecem entre si, mas cada um deles, sob um ou outro aspecto, aproxima-se de Borges. Ainda que a título de ilustração - já que este não é o propósito desta tese - creio que é lícito e apropriado tomarmos pelo menos uma questão levantada por Borges para cotejar suas posições e o tratamento brasileiro do mesmo problema¹⁴⁶.

¹⁴⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. “Texte, intertexte, contexte: Borges et Clarice Lispector”. Nesse artigo, também coteja a literatura de Borges com a de outros escritores de língua portuguesa, embora privilegie o paralelo com a obra de Lispector. (In: SICARD, MORENO, 1996. v.1, p.169-179.)

¹⁴⁵ BORGES, 1989 (1952). v.2, p.88-90

¹⁴⁶ Remeto o leitor a um estudo de Jorge Schwartz, “Lenguajes utópicos. ‘Nuestra ortografía bangwardista’: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte”, que explora a maneira como as vanguardas da América Latina elaboraram a questão da herança lingüística, especialmente os casos brasileiros, argentinos e peruanos. Nesse ensaio, aproxima os casos de São Paulo e Buenos Aires, cidades que parecem procurar uma linguagem americana de maneira e intensidade semelhantes, fato que atribui à onda de imigrantes que afluíram intensamente a esses centros. Trata-se de um estudo bem mais abrangente que este que aqui registro, a título de ilustração. (In: PIZARRO, 1995. p.31-55.)

5.4 - Instinto e tradição

Em “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”, Davi Arrigucci Jr.¹⁴⁷ destaca pelo menos uma semelhança entre Borges e Machado de Assis: ambos causaram estranheza no meio em que surgiram. Tanto no caso brasileiro como no argentino, é difícil explicar sua literatura em relação à que os precedeu ou à que os sucedeu, porque, aparentemente, seus escritos estabelecem uma ruptura em relação à produção nacional. Nos dois casos, a tendência é justificá-los a partir das influências estrangeiras que ambos receberam.

Para Arrigucci, Antonio Cândido teria sido o primeiro a empreender um estudo de Machado de Assis que não o coloca num lugar de exceção: embora reconhecendo a influência estrangeira na prosa machadiana, é a partir de nossa ficção romântica que vai contextualizá-la. Tarefa semelhante se propõe o próprio Arrigucci em relação ao trabalho de Borges: é também no contexto da literatura argentina que procura reconhecê-lo.

Neste momento, interessa-me comparar esses dois vizinhos e observar como se pode ler a literatura brasileira pelo viés da literatura argentina e vice-versa, desde que saibamos fazer o recorte adequado. Ainda que pudesse aproximar esses dois autores a partir de seus contos, por exemplo, que portam em comum o traço da ironia e o da concisão, pretendo cotejar apenas dois ensaios, na esperança de que cada um deles possa se tornar mais claro, à luz do outro: são eles o “Instinto de nacionalidade” (1873) e “El escritor argentino y la tradición” (1932)¹⁴⁸.

¹⁴⁷ ARRIGUCCI JUNIOR. 1987. p.193-226.

¹⁴⁸ ASSIS. [s.d.] p.157-164, e BORGES. 1989 (1932). v.1, p.267-274.

Ambos partem de um pressuposto muito semelhante: o de que restringir a literatura a temas locais resulta no empobrecimento das letras nacionais, embora essa seja uma posição compartilhada por grande parte dos intelectuais de sua época. Na comparação entre os dois textos, fica claro que a questão levantada por cada um deles era um problema comum aos dois países, com uma diferença de aproximadamente sessenta anos.

Machado de Assis adverte: “... manifesta-se às vezes uma opinião que tenho por errônea: é a que só reconhece espírito nacional nas obras que tratam de assunto local, doutrina que, a ser exata, **limitaria** muito os cabedais de nossa literatura.” e Borges reafirma: “... los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren **limitar** el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.”¹⁴⁹ A semelhança é tão evidente, que dispensa maiores comentários.

Também na escolha dos argumentos, as coincidências são inequívocas: “... e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.” Compare-se o trecho a este outro: “Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses, y si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir Hamlet, de tema escandinavo, o Macbeth, de tema escocés.”¹⁵⁰

Ainda desenvolvendo sua argumentação, ambos vão lançar mão de outro recurso que os aproxima. Enquanto Machado de Assis alude a um crítico francês (cujo nome não

¹⁴⁹ ASSIS. [s.d.] p.159, e BORGES. 1989 (1932). v.1. p.271. Os destaques são meus.

¹⁵⁰ ASSIS. [s.d.] p.159, e BORGES. 1989 (1932). v.1. p.270.

explícita) para dizer que “... *se podia ser bretão sem falar sempre do tojo ...*”, ou ser “... *bom escocês, sem dizer palavra do cardo ...*”, Borges recorre a Gibbon (que não teria encontrado camelos no *Alcorão*), e leva essa idéia às últimas conseqüências: “... *yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe.*”

É claro que encontramos também diferenças interessantes. A primeira delas se destaca nos títulos dos dois ensaios: enquanto Machado de Assis fala de um *instinto* de nacionalidade, Borges questiona a *tradição* de seu país. Enquanto o primeiro aponta em nossa literatura - que, segundo ele, “*não existe ainda*” - o que seria uma tendência natural nessa direção, o segundo faz uma denúncia: “*El culto argentino del color local es un reciente culto europeu ...*” Para Borges, o maior problema que enfrenta o escritor argentino para dar testemunho de sua tradição não é propriamente a falta da tradição, mas a falta do problema, uma vez que não passa da importação de mais um modismo. Ele apenas se equivoca - ou, mais provavelmente, ironiza - ao dizer que era um culto recente, já que, embora na ocasião o sentimento nacionalista estivesse exacerbado pela política mundial, tratava-se de uma tendência que se desenvolvia na literatura desde o século passado.

O tom de Machado de Assis, em todo o ensaio, embora seja irônico muitas vezes, não é mordaz como o de Borges. O brasileiro exalta alguns valores nacionais, embora combata a posição de nossos críticos; o argentino faz acusações mais diretas, embora também reconheça o mérito de alguns de seus conterrâneos. É lícito supor que Machado de Assis, geralmente mais cáustico, tenha atenuado suas críticas pelo fato de que esse texto destinava-se a ser publicado em Nova York - como de fato o foi - enquanto Borges lavava a roupa suja em sua própria casa.

Uma diferença fundamental entre eles é que Borges vai mais fundamentado em busca de seus argumentos. Enquanto o escritor brasileiro se contenta em mostrar, por exemplo, que a poética de Gonçalves Dias, embora tenha traços de cor local, interessa a toda a humanidade, resultando, portanto, em uma *contribuição* brasileira à literatura mundial, o escritor argentino faz questão de demonstrar que, para o sucesso de um livro como *Don Segundo Sombra*, considerado eminentemente argentino, foi necessário que ele se valesse de um argumento emprestado a Kipling, que, por sua vez, teria recorrido a Mark Twain, processo através do qual se pode concluir que qualquer literatura *deve* seu tanto a outras tradições.

Assim, o impacto causado por Machado de Assis e Borges no contexto em que aparecem advém, por exemplo, do fato de que nenhum dos dois recusou a influência estrangeira. Ao contrário, ambos enfatizavam a importância de suas leituras na produção de seus textos. Outros escritores que lhes foram contemporâneos eram tão ou mais influenciados que eles, uma vez que, de maneira até ingênua, seu culto ao nacionalismo derivava de uma atitude que não se originara no solo da pátria, e todo seu esforço os conduzia no sentido daquilo que procuravam evitar.

Como adverti, as semelhanças entre esses dois autores estão longe de se esgotarem nestas breves observações, mas, aos propósitos desta tese, é suficiente a abordagem desse tópico que, por sua vez, leva-nos a uma reflexão sobre o contexto maior da América Latina e os problemas comuns por que passamos.

5.5 - A prova dos nove

Se Borges tinha razão ao imaginar que encontraria muitas semelhanças entre seu pensamento e o dos vizinhos, errou ao pressupor que os mesmos livros resultariam em leituras iguais, no mesmo tempo. Com relação ao tratamento do problema que estamos abordando, até por ter sido detectado no Brasil mais de meio século antes de aparecer na Argentina, aqui já havia um trabalho nesse sentido: quando Borges escreveu seu texto, na década de trinta, Oswald de Andrade já havia publicado o *Manifesto Antropófago*¹⁵¹ (1928).

A solução estética de Borges, através dos processos intertextuais que desenvolve, está muito próxima à proposta de Oswald: ambos pregavam o reconhecimento de uma dívida sem culpa. A diferença fundamental é que, na proposta do brasileiro, isso é explicitado de maneira irreverente e bem humorada (*"A alegria é a prova dos nove"*¹⁵² dá o tom do *Manifesto*) e, mais que uma inferência, a devoração cultural é uma proposta, é o programa do movimento antropofágico que, por sua vez, é uma das faces de nossa vanguarda. Se Borges observa que cada livro deve seu tanto a outros livros, Oswald faz graça dessa dívida que assume para desconstruir. A tradição que nos propõe, fundada na devoração, é uma tradição acrônica que pretende fazer uma desleitura da história do país, inserindo novas datas e nova maneira de contar, numa versão latino-americana da herança cultural.

¹⁵¹ ANDRADE, Oswald, 1928. In: TELES, 1973. p.226-232.

¹⁵² *Ibidem*. p.231.

Também Mário de Andrade, ainda que negasse um interesse maior pelo tema, tinha uma posição semelhante à de Borges: “... o Brasil não foi feito por ninguém, Brasil é uma fatalidade que a gente pode melhorar ou piorar, esfacelar ou conservar, com psicologia já própria e fatal, através e apesar de todas as pesquisas conscientes.”¹⁵³ Embora fale de Borges nesse mesmo ensaio, trata-se de um texto anterior à publicação de “El escritor argentino y la tradición”. O que se pode verificar é que o problema se impunha na América Latina, com tanta força no Brasil quanto na Argentina, bem como em quase todos os países deste continente.

Maria Esther Maciel abre “O leque das tradições” expondo-nos a maneira como Octavio Paz trabalhou essa questão: “Se, no imaginário clássico, a reverência à tradição se impunha como forma de se perpetuar o passado sem criticá-lo, os escritores modernos fundaram uma maneira criativa de com ela se relacionar: a via da negação.”¹⁵⁴ Seu trabalho aproxima a leitura de Borges, de Paz e dos dois Andrade, no que concerne à problemática da identidade cultural. Ao que parece, a própria atitude de se colocar essa questão nos identifica, já que não faz parte dos problemas levantados pelos poetas-críticos do *modernism* norte-americano e muito menos das vanguardas européias.

Assim, se a estética de Borges causa estranheza no meio em que surge, entre os próprios escritores latino-americanos ela encontra seus pares e refaz sua inscrição. Para se perceber a extensão de suas proposições, não basta lê-lo de maneira desgarrada nem apenas no contexto da literatura argentina: as articulações da rede de leituras que sua escrita nos propõe também se entrelaçam à de seus vizinhos, talvez porque as bibliotecas não

¹⁵³ ANDRADE, Mário. “Literatura Modernista Argentina I” (22/04/28). In: ANTELO, 1986. p.170.

fossem mesmo muito diferentes, nem nos livros que continham, nem na luminosidade de que dispunham.

¹⁵⁴ MACIEL, 1995b. p.190. "O leque das tradições" é uma das partes do capítulo 4. "Itinerários da modernidade", em que a autora explora cuidadosamente essa questão que aqui esbocei.

3ª parte

QUANTOS DISSERAM EU

*Neste momento
O juízo de Orfeu canta baixinho
Um poema de Orfeu que não é seu.*

Vinícius de Moraes

1 - UM GESTO LITERÁRIO

1.1 - Falso e verdadeiro

Como já vimos, a entrada de Borges na literatura de ficção se deu não só pela via da criação literária propriamente dita, mas também pela resenha. Através dela, expôs sua biblioteca para que o leitor a folheasse, dando-lhe elementos com que interrogar o texto comentado. Seduzia para os caminhos da ficção pela porta da informação jornalística e científica. Daí a usar como isca uma obra inexistente, foi simples, mas o ato demandou uma torção: Borges tomou a fantasia ao pé da letra e compôs o conto “El Acercamiento a Almotásim”¹⁵⁵, que, de todas as suas trapaças, é uma das mais curiosas e bem sucedidas. Borges descreve o processo de sua criação, na autobiografia:

“Meu conto (...) “A Aproximação a Almotásim”, escrito em 1935, é uma burla e também um pseudo-ensaio. Dá a entender que é a resenha de um livro publicado originalmente em Bombaim três anos antes. Dotei a falsa segunda edição com um editor real, Victor Gollanez e um prefácio de um escritor real, Dorothy L. Sayers. Mas o autor e o livro eram de minha inteira invenção. Dei o enredo e detalhes de alguns capítulos - tomando-os

¹⁵⁵ BORGES, 1989 (1936). v.1, p.414-418.

emprestados de Kipling e encaixando o místico persa do século XII, Farid ud-Din Attar - e então cuidadosamente aponteí seus defeitos. (...) Aquêles que leram “A Aproximação a Almotásim” levaram-na a sério e um de meus amigos chegou a encomendar um exemplar de Londres.”¹⁵⁶

Cabe lembrar que o livro atribuído a Mir Bahadur Alí, *The Conversation with the Man Called Al-Mu'tasin*, traz, como subtítulo, *A Game with Shifting Mirrors*, e é uma segunda edição. Através de um apêndice, pode-se entrever o que foi a primeira edição, intitulada *Acercamiento a Almotásim*, que não pôde ser encontrada. Havia sido resenhado também por Mr. Cecil Roberts e por Phillip Guedalla, ou seja, Borges não é o primeiro a registrar seus comentários sobre esse livro. O que quero destacar é que, nesse conto-resenha, tudo reflete a idéia dos duplos e seus desdobramentos: o fato de ser o comentário de um livro, a evocação da conversação e do espelho (no título e no subtítulo), a existência de outros comentadores, o apêndice e o prefácio que, como a própria resenha, também são textos paralelos. Além disso, trata-se de uma réplica a um livro imaginário que, por sua vez, é uma segunda versão de um original que desapareceu.

A resenha levou pelo menos um indivíduo a procurar o falso livro, e esse leitor, ao descobrir a troça, já fora apanhado pela teia de Borges e passara a fazer parte dessa narrativa, na periferia de sua história. (María Esther Vázquez atribui essa busca real do falso livro a pelo menos duas pessoas: Adolfo Bioy Casares e Emir Rodríguez Monegal¹⁵⁷.) Esse ato faz parte da obra de Borges, é também uma criação sua. É uma demonstração de como estabelece um diálogo com seus leitores, envolve-os, torna-os personagens da tra-

¹⁵⁶ BORGES. THOMAS DE GIOVANNI. 1993 (1970). p.102-103

¹⁵⁷ “... yo me pregunto cuántas personas no habrán tratado de buscar el original inexistente, además de Bioy Casares, que lo encargó en Al Ateneo, librería de Buenos Aires, y de Emir Rodríguez Monegal, que lo pidió a una librería de Londres.” (VÁZQUEZ. 1996. p.155)

ma, confundindo os limites entre ficção e realidade. Nessa anedota, prenuncia-se o franqueamento das fronteiras que foram alargadas pela realidade virtual criada pelos computadores em rede.

Como um autor de resenhas, Borges publica suas leituras, numa posição intermediária entre a criação e a recepção da literatura. Mas, ao resenhar um livro inexistente, afirma-se como criador literário e, nessa ficção, representa-se como personagem-leitor, em um processo em que o registro da leitura é verdadeiro, embora o texto não exista. Devido a esse ardil, o livro, que antes não havia, agora falta. Paradoxalmente, ao se tornar menos leitor que autor, mostra-se como alguém que não pode parar de ler, com ou sem um livro.

1.2 - Réplicas e entrelinhas

Na simetria autor-leitor, as linhas se emaranham e quase coincidem, mas a dobra não se completa, pois o autor não se transforma totalmente em leitor nem o movimento contrário se verifica por inteiro. A dobra é, antes, um corte, e a obra de Borges toca esse ponto quando representa, resenha um livro que faz faltar à literatura. Ela é uma isca que seduz por não haver, evocando o objeto que sua inscrição no universo simbólico metaforizou e que falta no lugar que lhe é designado. Mesmo quando se trata de um texto que tenha sido verdadeiramente escrito, é a essa falta que se dirige, ao impossível de sua apreensão. O que Borges faz é roçar o real com as asas da imaginação.

Aproximamo-nos, pois, da teoria lacaniana, sabendo que, para a inscrição do sujeito, um objeto imaginário se destacou do real, simbolicamente¹⁵⁸. Subtraindo um livro que ele próprio tornou atraente, Borges é um autor de leituras e de leitores. Ele nos diz, em “La muralla y los libros”: “... *esta inminencia de una revelación que no se produce, es quizás, el hecho estético.*”¹⁵⁹ Através da resenha desse livro elidido - resenha cujo fim é convidar o leitor a procurá-lo - simula a construção desse objeto cuja inexistência é um apelo, e acaba pondo em cena sua falta, evocando miticamente o canto da sereia, tal como esse canto é ouvido por Maurice Blanchot quando aponta seu sucedâneo no livro por vir.

Blanchot vai dizer: “*Qualquer coisa ocorreu, que foi vivida e que em seguida se conta, do mesmo modo que Ulisses teve necessidade de viver o acontecimento e de lhe sobreviver para se tornar o Homero que o conta.*”¹⁶⁰ Analogamente, Borges tem de ler entre os livros de sua biblioteca aquele que ainda está por ser escrito. Mas Homero não reproduz o canto que Ulisses ouviu, assim como Borges não compõe o livro que falta. Não se trata de suturar o lugar vazio criado pelo canto, mas de encená-lo através de Ulisses ou do leitor que Borges se torna quando comenta e contesta o livro que não há.

¹⁵⁸ O objeto a, formalizado por Lacan, está inscrito como um furo na conjunção dos três registros: real, simbólico e imaginário, no centro do nó de Borromeu. Por causa desse pequeno a, o Grande Outro, o A, é não-todo, é barrado, e sempre que se trata de uma representação, trata-se do campo do Outro, e falta o objeto do desejo. Lacan trabalha essa questão em toda sua obra. Por exemplo, em *Le séminaire*, 20, *Encore*, 1972-1973, quando expõe essa topologia. Ou antes, em *Le séminaire*, 4, *La relation d'objet*, 1956-1957. Já na primeira parte, no capítulo II, estuda as três formas com que se apresenta a falta do objeto, como se posiciona o sujeito em relação a ela e que papel o Outro é convocado a desempenhar.

¹⁵⁹ Cito a frase completa: “*La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizás, el hecho estético.*” (BORGES, 1989 (1952). v.2, p.13.) Observe-se que o tempo, aqui, é sempre por vir, seja ele passado, presente ou futuro. É o tempo da expectativa, mais que o da esperança.

¹⁶⁰ BLANCHOT, 1984, p.14. A título de curiosidade, cabe lembrar o conto “El inmortal” (BORGES, 1989 (1949). v.1, p.533-544.) em que assistimos à transformação de Homero em Ulisses, depois de ter recebido o nome de Argos, o cachorro do herói.

Assim como ocorre na resenha, a escrita de Borges vai se articulando como réplicas de suas leituras, cada texto enviando-nos a outro texto, além de que, para cada um de seus livros, sempre costuma haver um contralivro¹⁶¹. Podemos nos conduzir em sua obra a partir da idéia de simetria e chegaremos à questão da identidade, uma vez que é quase inevitável a evocação da imagem especular. Por um lado, um livro e seu contralivro evocam a relação simétrica, em que as palavras ou suas tramas, ao se duplicarem, reenviam-se mutuamente. Por outro lado, a simetria, por seu próprio caráter de repetição e inversão, não faz série: faz redes, grupos de relações.

Pensar no conceito de identidade se impõe no momento em que observamos que, apesar das semelhanças, os textos não são meras imagens uns dos outros, mas, paradoxalmente, únicos e originais, cujos valores se equivalem. Cada um é uma nova inscrição, uma nova maneira de se articular a construção da identidade do sujeito. Borges, com seus artificios e ardis, acaba por demonstrar que, entretanto, a linguagem permanece alheia ao sujeito, ainda que o represente¹⁶². É basicamente isso que está implícito em sua recusa em mitificar a figura do autor e na ênfase que empresta ao fato de que a própria língua é co-autora de qualquer texto: “... *lo único cierto es la imposibilidad de apartar lo que pertenece al escritor de lo que pertenece al lenguaje.*”¹⁶³

¹⁶¹ “*Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto.*” (Idem, idem. (1941). v.1, p. 439.)

¹⁶² O que se pode observar é que não há sujeito fora da palavra, embora toda linguagem seja exterior ao sujeito da enunciação. Ainda recorrendo a Lacan, o significante representa o sujeito para outro significante, e a representação é entre dois significantes, ou, mais precisamente, o sujeito é representado pelo significante mestre, S_1 , para o tesouro dos significantes, S_2 , o que equivale a dizer que o sujeito é representado por um significante para os demais significantes da cadeia, não para os outros sujeitos. E é pela via do simbólico, através da representação, que se constitui a identidade. Lacan trabalha em toda sua obra essa questão da constituição do sujeito. Sua definição de significante é “*o que representa o sujeito para outro significante*”, refrão bastante divulgado. A título de referência, veja-se LACAN, 1975b, p.19-27

¹⁶³ BORGES, 1989 (1932), v.1, p.239.

1.3 - De nomes e pronomes

Sempre cabe lembrar que em uma relação de identidade não se trata do estabelecimento da igualdade, porque não estão em jogo apenas as semelhanças. Sabe-se demasiadamente que o conceito de identidade implica também diferenças fundamentais. No que diz respeito ao sujeito, é a identidade que faz com que o *eu* venha a designar o indivíduo que o diz, no momento em que o faz, eterna e provisoriamente, enquanto o nome o localiza de maneira mais estável.

A negação do *eu*, na obra de Borges, não é uma negação da identidade individual, mas a afirmação da humanidade falando através de quantos dizem e disseram *eu*. E talvez seja o caso de situá-la menos como uma negação do indivíduo, que como uma ênfase à afirmação do nome do autor em detrimento de seu ego. À fugaz eternidade do *eu*, apõe-se e contrapõe-se a temporalidade e a geografia evocadas pelo nome, o qual está inscrito em uma história e em uma tradição, que o indivíduo traz consigo e ajuda a construir, e que, além de ser um topos, é ainda uma representação da terra natal. Ele traz a marca da coletividade, da comunidade em que se registra, situa o sujeito em uma linhagem, marca a passagem das gerações. É um verbete na Enciclopédia e é também um lugar no Atlas. Singular e múltiplo¹⁶⁴, metonimicamente o nome do autor é também o nome da obra.

¹⁶⁴ Sempre é bom lembrar que quando se diz nome, pensa-se também em sobrenome. No caso de Borges, por exemplo, este se sobrepôs e quase ganhou exclusividade na maneira de nos referirmos a ele. Um sobrenome, mais que um nome, reenvia à comunidade, designando a família. Nesse caso específico, sua família está mesmo imiscuída em seu trabalho, de diversas maneiras. Muitos de seus pseudônimos, inclusive, foram retirados de nomes de seus antepassados. Uma curiosidade: sua primeira tradução, quando ele era ainda criança, foi atribuída a seu pai; mais tarde, um trabalho de seu pai foi-lhe atribuído, e muitas das traduções que trazem seu nome são atribuídas, por ele, a sua mãe. A confusão dos tradutores faz parte da poética e da família borgeana.

Trata-se ainda de uma inscrição que pode ser feita da vida para o texto ou vice-versa. O efeito simbólico é o mesmo, já que é sempre da vida para o texto: nos dois casos, a personagem vive da fantasia do autor e do leitor. Por outro lado, ainda segundo Borges, basta que se leia uma frase escrita para que alguém se transforme naquele que a escreveu¹⁶⁵.

Borges nos diz: *“Ya sabemos que en Tlön el sujeto del conocimiento es uno y eterno. En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados.”*¹⁶⁶ Mas também coloca: *“El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.”*¹⁶⁷ O *eu* congrega aqueles que dizem ou disseram *eu*, mas o nome acompanha o sujeito, como uma sombra ou um duplo. Indicia sua divisão, não sua dissolução ou aderência ao Outro, porque deixar a identidade em questão não é fazer com que ela desapareça, mas, ao contrário, colocá-la em evidência.

A construção desse tópico na obra de Borges é uma afirmação do nome em detrimento do *eu* ou do *mim*: mesmo quando ele some, assinala-se no texto a passagem do sujeito, marcada pelo estilo, preservando-se o papel da autoria. Trata-se de uma questão laboriosamente construída, que aparece na maioria de seus escritos, quer se apresentem sob a forma de ensaios ou de ficção propriamente dita. Segundo Borges, em Tlön as obras raramente são assinadas, mas, eventualmente, a crítica sente necessidade de inventar autores: escolhe duas obras e *“... luego determina con probidad la psicología de ese intere-*

¹⁶⁵ *“Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare son William Shakespeare.”* BORGES, 1989 (1941). v. 1, p. 438.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 439.

¹⁶⁷ *Idem. idem*, (1952). v.2, p. 135-149.

sante homme de lettres...”¹⁶⁸ O que cabe destacar é que, se é possível a criação de um autor imaginário a partir de alguns livros, é porque o conceito de autoria permanece implícito na noção de obra, e anonimato não é ausência do autor, mas ignorância ou omissão de seu nome. Na obra anônima, seu lugar está sempre se atualizando, cobrando uma maior cumplicidade do leitor.

O que Borges desautoriza é fazer do ego uma obra, atitude que atribui a alguns escritores do século passado¹⁶⁹ e outros tantos de nosso tempo. Sua proposta, ao sugerir que quantos disseram *eu* são *eu*, assinala um lugar, ainda que inapreensível. Um *shifter* é um topos, mesmo que se caracterize negativamente como uma atopia, um não-lugar, já que a imagem de quem diz *eu* é volátil, mas inscreve-se no tempo da enunciação. Por isso, paradoxalmente, tornar-se anônimo seria a consagração, quase um jeito de se eternizar, identificando-se o sujeito ao pronome que o designa, além de que o anonimato se propõe como uma compensação ou uma maneira de tentar suturar o Outro - que também é um lugar. Entretanto, o estatuto do autor se preserva: ao invés de desaparecer, multiplica-se em hipóteses.

Em entrevista a Fernando Sorrentino, Borges declara:

“... cada uno oye cuatro o cinco anécdotas muy buenas, precisamente porque han sido trabajadas. Porque es un error suponer que el hecho de que sean anónimas signifique que no hayan sido trabajadas. Al contrario: creo que los cuentos de hadas, las leyendas, incluso los cuentos verdes que uno oye, suelen ser buenos porque, a medida que han pasado de boca en boca,

¹⁶⁸ BORGES, 1989 (1941). v.1, p. 439.

¹⁶⁹ “*El siglo pasado, en sus manifestaciones estéticas, fue raigalmente subjetivo. Sus escritores antes propendieron a patentizar su personalidad que a levantar una obra; sentencia que también es aplicable a quienes hoy, en turba caudalosa y aplaudida, aprovechan los fáciles rescaldos de sus hogueras.*” (Idem, 1993a (1925). p.99.)

se los ha despojado de todo lo que pudiera ser inútil o molesto. De modo que podríamos decir que un cuento popular es una obra mucho más trabajada que un poema de Donne o de Góngora o de Lugones, por ejemplo, puesto que, en el segundo caso, la obra ha sido trabajada por una sola persona, y, en el primero, por centenares.”

O anonimato significa que a ficção durou mais que a realidade de um determinado autor. Significa que o que alguém falou ou escreveu um dia, sobre algo que ouviu e esqueceu, foi lido, foi aceito de volta pela comunidade que tornou a falar sobre o assunto até que o texto conseguisse a aparência dinâmica que dele se tem hoje, causada pelas múltiplas versões e edições. E, é claro, mesmo a ficção do primeiro autor pressupõe a pré-existência da língua. Portanto, esse autor mítico também deveria seu tanto à tradição em que se inscrevesse, ainda que essa tradição estivesse sendo inaugurada por ele.

1.4 - A natureza da obra

Para sustentar um caráter de dinamismo, a obra deve ter uma natureza topológica, que permita uma mudança de formas sem alterações de suas propriedades, de seu traço de singularidade. Sabe-se que um objeto topológico é aquele que tem uma configuração tal que suas propriedades não se modificam quando sofrem determinadas transformações. (Por exemplo, é possível cortar-se uma banda de Möebils no sentido longitudinal, sem que se desfaça a topologia, o mesmo não acontecendo se o corte for feito no sentido lateral.) Lacan utilizou alguns desses objetos para descrever a realidade psíquica. A obra literária certamente tem uma estrutura topológica, porque também pode sofrer modificações sem

perder algumas de suas características, desde que essas modificações sejam em número e qualidades tais que lhe permitam continuar identificando-se em sua particularidade, ainda que se perca o título e o autor.

A trajetória do *Quijote* é um bom exemplo desse aspecto topológico da obra literária, e Borges o explicita em seus ensaios, além de encená-lo em sua própria ficção. Trata-se de um dos livros mais modificados: foi lido, traduzido, adaptado, pintado e cinegrafado, sem contarmos a obra de Pierre Menard¹⁷⁰, que, tendo sido o mais fiel de seus leitores, foi também quem mais radicalmente mostrou o seu avesso e o fez dobrar-se sobre si mesmo. Não escreveu mais que dois capítulos e um fragmento de capítulo, desordenados, que já haviam sido escritos *ipsis litteris* e, no entanto, já tinha uma obra superior à do primeiro criador do *Quijote*, porque, além de tudo, havia conseguido ser anacrônico. A obra de Menard é a tentativa de repetir o tempo, escrever o livro já escrito, fazer-se coincidir ponto por ponto com a figura ou a leitura do outro, mesmo que o resultado seja um texto irrisório. Entretanto, o livro é ainda - e mais ainda - o *Quijote* de Cervantes.

No ensaio “La supersticiosa ética del lector”, encontramos a questão colocada da seguinte maneira:

“... basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaban demasiado los destinos de Quijote y de Sancho para dejarse distraer por su propia voz. (...) La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página “perfecta” es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vo-

¹⁷⁰ BORGES. 1989 (1941). v.1. p.444-450.

cación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba.”¹⁷¹

O *Quijote* atrai os leitores, sobrevive ao tempo da leitura e resiste às variações que cada um lhe imprimiu. Em nenhuma das inúmeras possibilidades que oferece, a perspectiva de escrever através da leitura anula os limites da autoria; antes, também os reafirma, apesar de tantas alterações que impõe ao texto. Um exemplo dessas mudanças que devem ser consideradas é o fato de que o leitor, mesmo que involuntariamente, sempre modifica o contexto da obra, já que vai recebê-la em sua própria biblioteca, numa vizinhança contagiosa em que os limites são dinâmicos, atravessados pelos rios do tempo e da linguagem.

Se a alguns autores basta uma obra para inscrever seu nome na Biblioteca, como aconteceu a Cervantes, para Borges bastou menos uma. Há um movimento de eclipse, e, numa das voltas, ela desapareceu, não sem antes registrar o seu lugar.

Resenhando um livro que não existia, faz uma obra menor que a de Menard, ou afirma mais completamente a falta na obra, porque a reconstrói exatamente enquanto falta. E é o que ele repete, ao resenhar também a obra de Pierre Menard. Só que, da outra vez, “El Acercamiento a Almutasin” era uma nota a um livro de ensaios, e “Pierre Menard, autor del *Quijote*” é um conto, publicado primeiro na revista *Sur*, em 1939, e depois em um livro que - significativa ou tautologicamente - recebeu o título de *Ficciones*. Aliás, Borges volta a publicar “El Acercamiento a Almutasin” nesse mesmo livro, mas agora identificado como conto. Dessa vez, a tática se explicita, mas o logro persiste, e muitos de

¹⁷¹ Idem. idem. (1932). v.1. p.203-204.

seus leitores possivelmente serão ludibriados, ainda que não levem o engano às últimas conseqüências.

2 - O TRAPACEIRO E O FINGIDOR

2.1 - A dramatização da autoria

Fernando Pessoa é o escritor que mais se parece com Borges, no que concerne à visão que ambos têm do sentido da autoria e de seu lugar em relação à obra. Obviamente, a semelhança entre as duas poéticas não se restringe a esse tópico. Pelo contrário, mesmo em um brevíssimo levantamento, podemos lembrar que ambos são exilados da língua inglesa aprendida na infância, ambos têm uma forte relação com a Cabala, embora nenhum dos dois seja judeu¹⁷², e a ambos seduziam os conceitos da metafísica, ainda que o tratamento desses temas tenha muitas características diferentes na obra de cada um¹⁷³. Segundo Santiago Kovadloff, Borges teria escrito a Fernando Pessoa uma carta, por ocasião do cinquentenário de sua morte, pedindo-lhe que o deixasse ser seu amigo¹⁷⁴. Infelizmente,

¹⁷² Fernando Pessoa, por parte de pai, era descendente de judeus conversos.

¹⁷³ Harold Bloom estuda suas semelhanças a partir da relação de ambos com Walt Whitman, que se manifesta de diversas maneiras, inclusive através de tributos prestados por ambos ao escritor norte-americano, como o poema "Saudação a Walt Whitman", escrito por Álvaro de Campos (PESSOA, 1986, p.336-341), ou o ensaio "El otro Whitman", publicado em *Discusión* (BORGES, 1989 (1932), v.1, p.206-208). Bloom explora a relação entre os três escritores, contrapondo, ainda, a figura de Pablo Neruda. (BLOOM, 1995, p.442-468)

¹⁷⁴ KOVADLOFF, Santiago. "Borges y Pessoa: las íntimas coincidencias". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505/507, jul.-set., 1992, p.551-557. O documento foi lido por Borges em uma homenagem ao es-

não tive acesso a esse documento, mas sua existência mostra que o próprio Borges reconhecia algumas afinidades entre eles. Aqui interessa-nos, apenas, o modo como ambos trataram o conceito de autor, já que os dois o dramatizaram de maneira parecida¹⁷⁵.

Aos heterônimos de Fernando Pessoa, equivalem, ainda que com outras nuances, os autores criados com Adolfo Bioy Casares (H. Bustos Domecq e B. Suárez Lynch¹⁷⁶) e as falsas atribuições de autoria - como na *Historia universal de la infamia*¹⁷⁷, livro no qual cita suas fontes (nem sempre verdadeiras) e escreve em desacordo com elas. Entretanto, Borges apenas fingia ser os outros, mesmo quando dissimulava os traços de seu estilo, enquanto Fernando Pessoa acreditava na existência de seus heterônimos, exceto pelo fato de que, para ele, o poeta, por definição, é um fingidor¹⁷⁸.

critor português realizada em Paris a 02/01/85, promovida pela Fondation Jorge Pompidou, e publicada pela editora De la différence.

¹⁷⁵ Há uma conferência de Eduardo Lourenço, intitulada “Kierkegaard e Pessoa ou as máscaras do absoluto” (LOURENÇO, 1986, p.97-109), em que explora a relação entre os pseudônimos de um e os heterônimos de outro. Nos dois casos, Lourenço acredita que se trata de uma “... tradução poética e mítica das relações do homem com o tempo” (p.105), uma vez que haveria, na obra de ambos, uma tentativa de negar o tempo: ou vivendo-o no limite em que irrompe a eternidade, posição atribuída a Kierkegaard, ou tomando o tempo sucessivo como uma versão da eternidade, postura que parece assumir Alberto Caeiro. Creio que, na obra de Borges, o sentido da eternidade, que se entremostra na consciência do instante, parece arruinar o próprio conceito de sucessividade, atribuído ao tempo. Nesse caso, os pseudônimos ou atribuições de textos a autores verdadeiros que, no entanto, não os escreveram, é uma forma de encenar o tempo em que todos os tempos se misturam, confundindo as páginas escritas nos livros de história ou de ficção, misturando os autores, personagens e os próprios leitores.

¹⁷⁶ BORGES, BIOY CASARES, 1983 (1942, 1946a, 1946b, 1955, 1967, 1977)

¹⁷⁷ BORGES, 1989 (1935), v.1, p.287-345

¹⁷⁸ Refiro-me, aqui, ao conhecido verso de “Autopsicografia”: “O poeta é um fingidor”. (PESSOA, 1986, p.164). Quanto a Borges, transcrevo uma declaração sua: “Tenho medo de que a qualquer momento desconfiem de que me sobreestimaram. Então serei tido como um tapeador ou, o que é pior, um impostor.” (In: STORTINI, 1990, p.36) A declaração é mais uma de suas bromas...

2.2 - Sonhando o sonhador

Quando se trata de ambos, há que se acercar de sua poética sabendo que nenhum dos dois estava muito certo da existência real do mundo ou de si próprios; portanto, o que é da realidade nem sempre está próximo ao que é verdadeiro. Nesse caso, poderíamos ser, como Alice¹⁷⁹, o sonho de um sonhador prestes a despertar e, nem por isso, nossa fantasia deixaria de tocar a verdade. Aliás, segundo Octavio Paz, os séculos para os indus são, literalmente, o sonho de Brahma, sujeitos a se dispersarem a cada vez que ele acorda¹⁸⁰. Conforme a teoria budista, o mundo é *maya*: o que chamamos de realidade não passa de mais uma ilusão.

As personagens podem ser construções do poeta, mas, como não é nele que se localiza a causa original da criação literária, ele próprio deve ser também o sonho de outro. Na poética de Borges, isso se metaforiza, por exemplo, no conto “Las ruinas circulares”, através do sonho dos magos, ou no relato “*Everything and nothing*”, que apresenta um diálogo entre Deus e Shakespeare, ou ainda no poema “El golem”¹⁸¹, que representa um rabino, sua criatura e seu criador. Dentre as várias leituras que tantas vezes explicita

¹⁷⁹ Em *Through the looking glass*, Tweedledee previne Alice: “ ‘And if he [the Red King] left off dreaming about you, where do yo suppose you’d be?’ (...) ‘If that there King was to wake,’ added Tweedledum, ‘you’d go out - bang! - just like a candle!’” O título do último capítulo é “Witch dreamed it?”. De volta a suas gatinhas, Alice interroga uma delas: “Now, Kitty, let’s consider who it was that dreamed it all. This is a serious question, my dear (...). You see, Kitty, it must have been either me or the Red King. He was part of my dream, of course - but then I was part of his dream, too!” (In: CARROLL, [s.d.]. p.238 e 343-344, respectivamente.) Borges utiliza-se de parte da frase de Tweedledee como epígrafe ao conto “Las ruinas circulares”. (BORGES, 1989 (1941). v.1, p.451.)

¹⁸⁰ PAZ, 1993. p.32.

¹⁸¹ BORGES, 1989 (1941). v.1, p.451-455; (1960). v.2, p.181 e (1964). v.2, p.263-265. respectivamente.

como motivação para esse tipo de reflexão, está a dos idealistas, para quem viver e sonhar são sinônimos¹⁸², e a de Schopenhauer, que estabelece a seguinte analogia:

“A vida e os sonhos são folhas de um livro único: a leitura seguida destas páginas é aquilo a que se chama a vida real; mas quando o tempo habitual da leitura (o dia) passou e chegou a hora do repouso, continuamos a folhear negligentemente o livro, abrindo-o ao acaso em tal ou tal local e caindo tanto numa página já lida como sobre uma que não conhecíamos; mas é sempre no mesmo livro que lemos.”¹⁸³

Se a vida é um livro que lemos, nada impede que também façamos parte de um outro livro, para outro leitor. Enquanto sonha Dom Quijote, estão a sonhá-lo Alonso Quijano e o próprio Cervantes¹⁸⁴. Mas as páginas dos livros podem se misturar, e há momentos dramáticos em que o sujeito se perde na rede de sonhos ou se confronta consigo mesmo¹⁸⁵. O encontro de Borges com Borges se dá, por exemplo, no prólogo à edição de *Fervor de Buenos Aires* (quando da reunião de suas obras pela Emecé), no poema “Borges y yo” ou nos contos “El otro” e “Veinticinco Agosto, 1983”¹⁸⁶, para ficarmos apenas em alguns exemplos. Neste último, ele trata de sua própria morte; nos quatro, está

¹⁸² BORGES, 1989 (1949). v.1, p.595.

¹⁸³ SCHOPENHAUER. [s.d.]. p.27. Borges faz referência a essa imagem no ensaio “Cuando la ficción vive en la ficción”. publicado em *El Hogar* a 2 de junho de 1939. (BORGES, 1990 (1936-1939). p.325-327.). Arturo Schopenhauer, por sua vez, na mesma página em que expõe essa idéia, cita William Shakespeare: “*We are such stuff / As dream are made of, and our little life / Is rounded with a slepp*”.

¹⁸⁴ BORGES, 1989 (1960). “Parábola de Cervantes y de Quijote”. v.2, p.177 e (1975) “Sueña Alonso Quijano”. v.3, p.94.

¹⁸⁵ Borges constrói algumas dessas situações de maneira bastante curiosa. Por exemplo, comentando a obra de Flaubert, assinala que há pelo menos um momento em que o sonhador “... *nota que está soñándose y que las formas de su sueño son él.*” Outra ocasião é quando uma de suas personagens se perde num labirinto de sonhos: “*Alguien me dijo: ‘No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable y morirás antes de haber despertado realmente.’*” (Idem, idem. (1932 e 1949) v.1, p. 260 e 598, respectivamente.)

¹⁸⁶ Idem, idem. (1923. prólogo de 1969) v.1, p.13; (1960) v.2, p.186. (1975 e 1983) v.3, p.11 e p.377, respectivamente.

em cena a divisão do sujeito. Não custa lembrar que, para Borges, os espelhos - especialmente um espelho tríplice, que havia no seu quarto, quando criança¹⁸⁷ - representavam um grande perigo, e essa imagem se multiplica em sua obra.

Se Borges acreditava que o escritor cria seus precursores¹⁸⁸, Pessoa concebeu seu próprio mestre e escreveu por ele. Assim, tornou-se discípulo de Alberto Caeiro, bem como Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Tanto Rodríguez Monegal quanto Kovadloff atribuem a resistência de ambos em aceitar a paternidade de seus escritos a uma recusa desse papel. O primeiro escreveu um ensaio intitulado “Borges auteur de Fernando Pessoa”¹⁸⁹, em que destaca essa questão:

“En premier lieu, l’un comme l’autre pensent que le texte n’appartient à personne en particulier. La notion d’“auteur”, en tant que propriétaire et père, est intolérable à leurs yeux. Ils savent que la littérature, de même que la langue, est un produit social et que, par conséquent, l’“auteur” (entre guillemets) est à peine un des “auteurs” du texte, et pas nécessairement le plus important.”¹⁹⁰

¹⁸⁷ Há muitas ocasiões em que Borges se refere a seu temor a espelhos. Esse é também um assunto bastante explorado por seus biógrafos. Apenas a título de referência, remeto o leitor a RODRÍGUEZ MONEGAL, 1995, segmento intitulado “La compañera de juegos”, p.30-39, ou a VÁZQUEZ, 1996, segmento “De los juegos infantiles a las obsesiones literarias”, p.36-37.

¹⁸⁸ A observação está no ensaio intitulado “Kafka y sus precursores” (BORGES, 1989 (1952) v. 2. p.88-90), mas há também um conto, “Examen de la obra de Herbert Quain”, em que Borges simula ser discípulo do protagonista, que se encarrega de criar argumentos para os escritores que não são capazes de inventá-los: “Para esos ‘imperfectos escritores’ cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro Statements. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento (...). El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, The Rose of Yesterday, yo cometi la ingenuidad de extraer Las ruinas circulares, que es una de las narraciones del libro El Jardín de senderos que se bifurcan.” (Idem, idem, (1941). v.1, p.464)

¹⁸⁹ In: *Magazine littéraire*. n.º 69. “Jorge Luis Borges”. Paris, nov. 1988. p.58-62. (Segundo o próprio *Magazine*, o artigo teria sido publicado primeiro na revista *Vuelta*, n.º 105, ago. 1985.)

¹⁹⁰ RODRÍGUEZ MONEGAL, 1988. p.60. Devo observar que esses dois ensaios, o de Kovadloff e o de Rodríguez Monegal, juntamente com o estudo de Harold Bloom (intitulado “Borges, Neruda e Pessoa: Whitman Hispano-Português”, já citado neste trabalho), são os únicos que encontrei sobre o assunto. Principalmente os dois primeiros foram, de um modo geral, bastante felizes em suas colocações.

No texto “Borges y Pessoa: las íntimas coincidencias”, Kovadloff faz uma curiosa analogia:

“Esta fuerte sed de disonancia entre el hacedor y lo hecho, tan pronunciada en Borges como en Pessoa, remite, por lo demás, a un relato prebíblico que se sitúa en las antípodas de nuestros dos escritores: el de los hijos devorados por su padre, central en la tradición mitológica griega. La feroz impugnación que de la paternidad hace Cronos, dios filicida, o el tortuoso vínculo que entablan con sus respectivos padres Epimeteo y Edipo, quieram acaso recordarnos que el horror a reconocernos en lo más cercano arraiga en propensiones tan remotas como oscuras pero muy emparentadas con la angustia que nos produce saber que sólo podemos parecernos a quiens *no son* como nosotros.”¹⁹¹

Cabe lembrar que a relação entre autoria e paternidade é metafórica, ou seja, não pode ser tomada ao pé da letra nem é a única imagem que se impõe. Entretanto, é oportuno notar que, ainda que Borges tenha feito do tempo um tema privilegiado em sua obra, nunca dedicou nenhum de seus textos à figura de Cronos, ausência que, nesse caso, torna-se significativa. Mas, embora tenhamos elementos suficientes para observar na vida de Borges ou de Pessoa uma relação familiar bastante intrincada, os conceitos de autoria e de paternidade não são, necessariamente, sinônimos perfeitos.

¹⁹¹ KOVADLOFF. 1992. p.552.

2.3 - Desautorizando a figura do autor

Sabe-se que a imagem do autor como criador absoluto e original se consolida¹⁹² com a exacerbação do subjetivismo, ocorrida no Romantismo, estilo de época que corresponde à voz da burguesia. Essa voz, por sua vez, é sustentada pela imagem da família, na qual o pai é a figura capital. Entretanto, a reivindicação do lugar do autor também deve seu tanto à criação dos direitos autorais como pagamento pelo trabalho artístico, em substituição ao mecenato. O poeta não apenas precisa ser o pai de seus textos, como também, através deles, o seu próprio patrocinador. Assim, a idéia de autoria ligada à paternidade não só é cultural, como acentua-se em uma época determinada e tem razões não necessariamente artísticas para seu fortalecimento. Estes versos de Baudelaire denunciam, sob fina ironia, essa questão: *“Para ter sapatos ela vendeu sua alma; / Mas o bom Deus riria se, perto dessa infame, / Eu bancasse o Tartufo e fingisse altivez, / Eu, que vendo meu pensamento e quero ser autor.”*¹⁹³

¹⁹² Embora o Romantismo seja a época em que a imagem do autor como pai tenha sido tomada de maneira mais exacerbada, a relação entre os dois termos é bem mais antiga. Mesmo o direito autoral, ou a possibilidade de que um autor viesse a usufruir financeiramente de seu trabalho, já vinha sendo colocado, em termos jurídicos, desde 1725, como observa Roger Chartier, em seu trabalho *A ordem dos livros*, em que dedica um de seus ensaios, intitulado “Figuras do autor” (CHARTIER, 1994, p.33-66), à exploração da questão da autoria e do momento histórico em que ela é registrada como um fator relevante associado ao livro. Nesse estudo, lembra que, em 1605, Cervantes escrevia: *“Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrasto de don Quijote ...”*, ironicamente referindo-se à informação que ele mesmo veicula de que o livro na realidade não havia sido escrito por ele, mas apenas traduzido. Entretanto, na primeira página do *Quijote*, juntamente com os nomes de Cervantes e do Duque de Bejar, que deveria apadrinhar a obra, está a licença concedida pelo rei que, ainda segundo Chartier, reconhecia a *“... paternidade literária do autor”* (p.48). A Chartier interessava observar que *“... a função autor está, apesar de tudo, no centro de todos os questionamentos que ligam o estudo da produção de textos ao de suas formas e seus leitores.”* (p.58). No momento, interessa-me ressaltar que a imagem do autor ligada à metáfora da paternidade parece se registrar, no mínimo, desde então.

¹⁹³ Apud. BENJAMIN, 1989, p.30. Trata-se de um de seus primeiros poemas e não foi incluído em *As flores do mal*.

Em consonância com sua própria época, Borges e Pessoa, mesmo que não tivessem as relações familiares que viveram, poderiam ter desvinculado os dois conceitos, como efetivamente o fizeram. Na obra de ambos, o autor não é a origem da obra, mas apenas um autor dentre outros e - como diz Rodríguez Monegal, no trecho citado - não necessariamente o mais importante.

O tempo, para Borges, é também co-autor e não teria só a aparência desse pai terrível que devora os próprios filhos, mas também a de um artesão caprichoso que trabalha as imagens, enriquecendo-as. Isso se mostra mais de uma vez em seus escritos. Por exemplo:

“El tiempo, tanpreciado de socavador, tan famoso por sus demoliciones y sus ruinas de Itálica, también construye. Al erguido verso de Cervantes *¡Vive Dios, que me espanta esta grandeza!*... lo vemos refaccionado y hasta notablemente ensanchado por él. Cuando el inventor y detallador de *Don Quijote* lo redactó, *vive Dios* era interjección tan barata como *caramba* y *espantar* valia por *asombrar*. (...) El tiempo - amigo de Cervantes - ha sabido corregirle las pruebas.”¹⁹⁴

Ou ainda: “*Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones), el tiempo, que despoja los alcázares, enriquece los versos. (...) El tiempo agranda el ámbito de los versos ...*” Assim, o tempo ajudará o poeta, não só depois de ter passado - restaurando e destruindo, conforme seu feitio - como também será determinante nas escolhas que o autor vai promover, já que também modifica a própria cultura e sua recepção. O conceito de autoria, em Borges, desvincula-se da idéia de paternidade como também se desliga do

¹⁹⁴ BORGES, 1994a (1928) p.91-92.

conceito de invenção: “... *un famoso poeta es menos inventor que descubridor.*”¹⁹⁵ O texto preexiste a seu criador, no universo das palavras que o vão formar, e ao poeta cabe encontrá-lo entre tantos outros que já foram ou que serão escritos. Nessa tarefa, vai apoiar-se em toda a tradição cultural a que tem acesso.

Em versos de Álvaro de Campos, canta Fernando Pessoa:

“Depois de escrever, leio... / Por que escrevi isto? / Onde fui buscar isto? / De onde me veio isto? Isto é melhor do que eu... / Seremos nós neste mundo apenas canetas com tinta / Com que alguém escreve a valer o que nós aqui traçamos?...”¹⁹⁶

O poeta português era visitado por todos os seres e resultava em nenhum. Para ele, seus heterônimos são figuras “*minhamente alheias*”, e a poesia, um exercício de se “*outrar*”¹⁹⁷. Quanto ao poeta argentino, registrou diversas vezes sua oscilação entre a sensação de ser ninguém e a de ser multifacetado. Ainda a título de exemplo, transcrevo o poema “*Le regret d’Heraclite*”¹⁹⁸: “*Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / Aquel en cuyo abrazo desfallecia Matilde Urbach.*” Além de o poeta situar-se entre o que não foi e os muitos que tem sido, o texto, publicado em *El hacedor*, na parte intitulada “*Museo*”, é imputado a “*Gaspar Camerarius, en Deliciae Poetarum Bortussiae, VII, 16.*”

¹⁹⁵ Idem, 1989 (1949). v.1, p.586-587

¹⁹⁶ PESSOA, 1986. p.394. Comparem-se os versos de Pessoa a esta declaração de Borges: “*Quanto a mim, reli muito pouco o que escrevi. Ainda que de vez em quando me releiam passagens do que escrevi e às vezes elas me agradam. E digo: ‘de onde tirei tudo isso? Na certa devem ser plágios, porque é bom.’*” (In: STORTINI, 1990. p.32) Também Carlos Drummond de Andrade, em *Alguma poesia* (1923-1930), oferece-nos uma imagem desse alheamento do autor diante da obra: “*A mão que escreve este poema / não sabe que está escrevendo / mas é possível que se soubesse / nem ligasse.*” (ANDRADE, 1977. “*Poema que aconteceu*”, p.62)

¹⁹⁷ PESSOA, 1976. p.85 e p.86. Observe-se ainda esta declaração: “*Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de não-eus sintetizados num eu postiço.*” (p.82). A realidade que sobra nos heterônimos falta à pessoa do poeta.

2.4 - Co-autores da nova imagem

Borges e Pessoa não são os únicos poetas que compartilham esse esvaziamento do conceito de autor, sua destituição do pátrio poder, preterido pela pluralidade de vozes que ele pode vir a oferecer. Escolhi compará-los, não apenas porque Fernando Pessoa é um autor de língua portuguesa, mas também porque me parece ser o escritor que mais trabalhou na reformulação desse conceito e que se desvestiu das antigas roupagens para melhor dramatizá-lo. Na realidade, estão trilhando caminhos semelhantes aos definidos, por exemplo, por Rimbaud e Mallarmé, ou mesmo pela prática de Duchamp quando, através do *ready-made*, desvia a essência da criação do produto estético para o gesto de deslocar o objeto, instituindo-o como obra de arte, apenas porque o faz ocupar um lugar que a ela estava previamente destinado. Mas Borges e Pessoa inscrevem-se nessa linhagem, como bem poderiam fazer parte de muitas outras¹⁹⁹, dependendo das relações estabelecidas pelo leitor, conforme seu desejo, suas leituras e suas recordações.

Cabe ainda lembrar que Valéry referia-se à criação poética como a uma “*caça mágica*”, na qual os poetas entram para se perder e aqueles que evitam se desviar estão sujeitos ao fracasso²⁰⁰. Observe-se que a metáfora favorece a idéia de que o caçador está à

¹⁹⁸ BORGES, 1989 (1960). v.2, p.230.

¹⁹⁹ Em toda linhagem há o arbítrio do leitor. Vale lembrar aquela em que Borges inscreve Pierre Menard “... *devoto essencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste.*” (BORGES, 1989 (1941). v.1, p.447.) Nessa, por exemplo, ele próprio poderia inscrever-se.

²⁰⁰ VALÉRY, Paul. “Discurso sobre a estética”. pronunciado no Segundo Congresso Internacional de Estética e de Ciência da Arte. a 08/08/1937. (In: LIMA, 1983. v.1, p.7-25). No ensaio “Valéry como símbolo”, Borges o compara a Whitman, dizendo: “*El orbe entero de la literatura parece no admitir dos aplicaciones más antagónicas de la palabra poeta. Un hecho, sin embargo, los une: la obra de los dos es menos preciosa como poesia que como signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra.*” (BORGES,

procura de algo que deve tentar capturar, mas algo que preexiste a sua busca, mesmo que a caçada seja o ato que confira à caça essa pré-existência.

Por outro lado, a mesma questão se insinua, por exemplo, nas teorias de Ezra Pound, de maneira um pouco diferente. Quando divide os criadores literários nas classes de “*inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes, beletristas e lançadores de moda*”, aos primeiros cabe inventar o seu processo, como o nome diz, o que também equivale a descobri-lo, conforme a definição: “*Inventores. Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.*”²⁰¹ (Aos outros, cabe o desenvolvimento dessa descoberta, seja no sentido de aperfeiçoá-la ou de deteriorá-la, conforme se explicita nas diversas classificações.) Dito de outra maneira, embora os chame de “*inventores*”, Pound não está preocupado, como Borges, em distinguir com precisão os termos *inventar* e *descobrir*. Por outro lado, Pound também não fala em inventores de obras, mas de processos, ou seja, inventam uma nova maneira de se fazer arte (a palavra de ordem é “*make it new*”). A originalidade não recai sobre o produto, mas sobre o modo de se obtê-lo. O que merece destaque é que os termos *criador, inventor* e *descobridor* encontram equivalência na obra de Pound, enquanto, na de Borges, distinguem-se para mais radicalmente proporcionar um esvaziamento do lugar do autor que contará com a contribuição de muitos outros autores que o precederam para a consecução de seus objetivos.

1989 (1952). v.2, p.64.) Assim, se Pessoa e Borges podem ser aproximados tendo a relação com Whitman como traço comum, conforme postula Bloom (1995), Valéry também deveria fazer parte dessa linhagem.

²⁰¹ POUND, [s.d.], p.42-43. (Esse trabalho foi publicado pela primeira vez em 1934.)

2.5 - Uma postura lúdica

O formalismo e sua grande herdeira, a crítica estruturalista, levam às últimas consequências a idéia de abolir a autoria, extraíndo o escrito de qualquer contexto, sendo este, inclusive, o principal defeito que lhes é imputado atualmente. Retirar do autor a primazia da criação favorece esse tipo de conduta, mas se fundamenta em bases muito diferentes.

Por um lado, Borges o faz de maneira lúdica, jogando com os deslocamentos do sentido de autoria, como ocorre quando, em *Tlön*, os autores são inventados a partir da reunião arbitrária de dois ou mais livros, ou quando, em “Pierre Menard ...”, defende-se a “*técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas*”²⁰², que consiste em creditar, por exemplo, a *Imitação de Cristo* a Céline ou a Joyce, resultando, segundo Borges, em um enriquecimento da leitura. A própria idéia da grande obra do escritor francês - a composição de um livro de outro escritor, de outro tempo e outra nacionalidade - torna evidente que Borges não está propondo o fim do conceito de autor, ou menosprezando sua importância quando da recepção de uma obra, mas, antes, problematizando seu estatuto, levando-o ao território do absurdo.

Por outro lado, trata-se de exaurir o lugar do autor, quase misticamente, em uma postura que se avizinha à dos gnósticos²⁰³, à dos cabalistas e à dos budistas, no que concerne à maneira como o indivíduo deve despojar-se de si, em cada uma delas, ainda que

²⁰² BORGES, 1989 (1944). v.1, p.439 e p.450, respectivamente.

²⁰³ Bloom, lendo Yeats a partir de sua relação com o gnosticismo, interroga-se: “*Se a besta da visão de Yeats em “The Second Coming” é uma emanção de seu daimon, como parece ser, qual é, então, a rela-*

por motivos diversos e fins diferentes. Pode-se mesmo nomeá-la como uma *impostura poética* que a estética ocidental vai buscar principalmente no Oriente, tendo na figura de Ezra Pound um dos principais precursores. A imagem da impostura não visa a nomear essa atitude de maneira pejorativa; pretende apenas realçar seu caráter de artifício, já que não se trata de uma conversão mística, mas, muito explicitamente, de uma conduta poética assumida a partir dessas questões, um tratamento poético de temas místicos e filosóficos.

Em Borges, essas tendências adquirem uma importância primordial. Sobre o gnosticismo, há pelo menos um ensaio, “Una vindicación del falso Basilides”²⁰⁴, em que trata o assunto com admiração e respeito, classificando os gnósticos como homens “*desesperados y admirables*”. Sobre o budismo e a Cabala, há tantas ocasiões em sua obra em que essas questões foram trabalhadas que voltaremos a esses tópicos, oportunamente. Por enquanto, nunca é demais lembrar que Borges não adotava esses preceitos como dogmas, mas como objetos de reflexão, deles retirando, muitas e muitas vezes, a matéria de seus escritos.

Em Pessoa, esses mesmos preceitos ampliam o campo poético de *Mensagem*, que se compõe com as idéias do ocultismo, da maçonaria e da Cabala. Ele próprio declara: “*Sou, de fato, um nacionalista místico, um sebastianista racional.*”²⁰⁵ No heterônimo Alberto Caeiro, as convicções budistas transparecem na filosofia que ele pratica, seja pelas questões que veicula, seja pela própria forma de seus poemas²⁰⁶, muitas vezes semelhantes

ção de Yeats com sua própria visão? Quem está criando o poema, o poeta ou o daimon?” (BLOOM, 1994, p.216)

²⁰⁴ BORGES. 1989 (1932), v.1, p.213-216.

²⁰⁵ PESSOA. 1976. Rascunho a uma carta dirigida a Adolfo Casais Monteiro, p.93.

²⁰⁶ Leyla Perrone-Moisés explora cuidadosamente esse tema em seu estudo sobre Fernando Pessoa, dedicando-lhe o quarto e último capítulo intitulado “Caeiro Zen”. (PERRONE-MOISÉS, 1982, p.113-159.)

à poesia oriental. Outorgando a Caeiro o lugar de mestre, Pessoa ratifica a importância dessa postura estética em sua obra.

Se o conceito de autor vai recebendo um tratamento diferenciado na poética do começo do século - tratamento que, ao que parece, está mais sintonizado com a postura atual que outros que o sucederam - a crítica contemporânea não ficou indiferente a essa questão. Passemos a um exame um pouco mais detalhado desse tópico.

3 - TODO MUNDO E NINGUÉM

3.1 - Uma linhagem sem início

Octavio Paz, como o próprio Borges, segue uma tradição que de certa forma desenvolve as propostas de Baudelaire, para quem o poeta é um tradutor e um decifrador do universo, embora, para ser coerente com esse raciocínio, é necessário admitirmos que o início dessa linhagem não existe e o sentido de uma origem só pode ser concebido como perdido:

“Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo. El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte al poema del poeta en el poema del lector. La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluraridad de autores.”²⁰⁷

Depois de comparar a estética contemporânea às propostas românticas, Octavio Paz conclui: *“Para los románticos, la voz del poeta era la de todos; para nosotros es*

²⁰⁷ PAZ. 1993. p.109. Nesse estudo, a estética da analogia Paz opõe a da ironia, que é *“... el reverso de la palabra, la no-comunicación.”* (p.111)

rigurosamente la de nadie."²⁰⁸ (Imagem semelhante podemos encontrar em Borges, na fala final que Deus dirige a Sheakspeare, no poema "*Everything and nothyng*": "... *entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.*"²⁰⁹) A idéia do autor como mediador, um mensageiro da palavra que se preserva quando cifrada em poesia, opõe-se ao esvaziamento da condição de autor que presenciamos contemporaneamente. Entre o romantismo e a estética contemporânea, há o apogeu e a queda da teoria estruturalista, que afastou o autor da cena do texto, momento em que a linguagem parecia falar sozinha, quando a obra era analisada como se constituísse, por si, seu próprio universo, cabendo, à crítica, uma abordagem impessoal de sua estrutura.

A teoria de Paz entremostrada nas citações é fundamental para uma descrição da estética de Borges, mas é interessante cotejar também as proposições do escritor argentino com as posições de pelo menos três outros críticos que se destacaram no século XX, a saber, Roland Barthes, Maurice Blanchot e Michel Foucault.

3.2 - Um réquiem para o autor

Na obra de Barthes há pelo menos dois momentos distintos em que a figura do autor é colocada em evidência, momentos bastante distanciados em seu texto. São eles "O

²⁰⁸ PAZ, 1993, p.224.

²⁰⁹ BORGES, 1989 (1960), v.2, p.182.

escritor em férias”, publicado em *Mitologias* (escrito entre 1954 e 1956), e “A morte do autor” (1968), que aparece em *O rumor da língua*²¹⁰.

No primeiro, Barthes destaca o fato de que, ao se criar a figura de um escritor em férias, ele é comparado a um trabalhador comum, que goza dos mesmos privilégios dos demais. Barthes considera essa imagem paradoxal, feita para ser desfeita, porque dá lugar a uma mistificação ou mitologia, que torna ainda mais milagrosa qualquer obra. Nessa imagem, o escritor seria o lugar de reunião e, por isso mesmo, de separação do autor e do indivíduo, como um anjo, um mensageiro da palavra poética. Faz parte dessa imagem a idéia de que muitos escritores, mesmo em férias, não podem parar de escrever, são subordinados a uma causa superior.

Já em “A morte do autor”, Barthes fará uma distinção mais radical entre as categorias autor, escritor e leitor, e entre sujeito e pessoa. O autor é anterior à obra, enquanto o escritor moderno é seu contemporâneo, se não um seu produto. Passado o momento da criação, não cabe procurá-lo entre pessoas, mas entre sujeitos:

“... lingüisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la.”²¹¹

²¹⁰ BARTHES, 1985 (p.23-25) e 1988 (p.65-70), respectivamente.

²¹¹ Idem. 1988. p.67.

O leitor de Barthes é “... o ser total da escritura (...) o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura ...”²¹² O autor está morto e seu mensageiro é o leitor.

Maurice Blanchot, antes mesmo que o dissesse Roland Barthes, postula a morte do autor diante da obra; entretanto, em seu texto, essa morte tem outras nuances, já que está condicionada à conclusão de seu trabalho:

“... o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece. Observação que talvez se deva inverter, porquanto o escritor não estaria morto a partir do momento em que a obra existe, como ele próprio tem, por vezes, o pressentimento, na impressão de uma ociosidade das mais estranhas?”²¹³

O autor é empurrado para fora da cena, e a metáfora utilizada para essa expulsão é sua morte, da qual o texto passa a depender para adquirir autonomia. De um jeito ou de outro, parte da estética contemporânea parece proclamar a morte do autor, enquanto outra facção faz cessar a analogia entre autoria e paternidade. Não é difícil acreditar que a própria concepção do autor como um pai tenha decretado a necessidade de sua morte, como os primitivos teriam sido impelidos a assassinar o pai primevo e fazer vigorar a sua lei, conforme a mitologia recriada por Freud em *Totem e tabu*²¹⁴. A se apostar nessa ana-

²¹² BARTHES. 1988. p.70. Mais tarde, em *O prazer do texto* (1973). Barthes reitera a volta do autor ao espaço dramático da obra: “Como instituição, o autor está morto: sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar a narrativa: mas no texto, de uma certa maneira, eu desejo o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (salvo no “tagarelar”).” (Idem. 1977. p.38.)

²¹³ BLANCHOT. 1987. p.13. É importante observar que esse livro, *O espaço literário*, é de 1955.

²¹⁴ Nesse ensaio, estudando o pensamento primitivo. Freud assinala: “Apenas em um único campo de nossa civilização foi mantida a onipotência de pensamentos e esse campo é o da arte. Somente na arte acontece ainda que um homem consumido por desejos efetue algo que se assemelhe à realização desses

logia, se o pai morto torna-se mais forte que o pai vivo²¹⁵, o autor morto ocupa toda a cena do texto, da qual antes apenas fazia parte, povoando-a com os ecos de sua voz e de seu silêncio. De qualquer forma, a relação entre autoria e paternidade não está presente na obra de Borges.

Ao invés de sustentar essa imagem, ele parece acreditar que, para que o processo da escrita ocorra sem entraves, o autor deve proporcionar um espaço de passagem para a musa. A forma verbal que o representa é o performativo, o “*Eu canto*”, dos poetas antigos, como afirma Barthes, que se impõe pelo imperativo “*Canta, oh musa, a cólera de Aquiles*”²¹⁶, conforme os versos da Iliada, que Borges mais de uma vez destaca.

Se os dois têm em comum a noção de que a língua, o universo simbólico, canta pela boca do poeta, fazem parte da diferença entre eles a posição do autor e conceitos como o de leitor ou o de obra, já que Borges ambiciona um livro de areia, um livro infinito, que seria tanto o maior sonho como o pior pesadelo da humanidade. Por extensão, o leitor de um tal livro em sua totalidade não existe, porque teria de ser imortal. Assim, fica fora de questão uma leitura - como queria Barthes - que exaurisse a linguagem, o grande Livro a que todos recorremos, provisórios. Por isso é possível que Scheherazade conte a

desejos e o que faça com um sentido lúdico produza efeitos emocionais - graças à ilusão artística - como se fosse algo real. As pessoas falam com justiça da 'magia da arte' e comparam os artistas aos mágicos. Mas a comparação talvez seja mais significativa do que pretende ser.” (FREUD, 1974, p.113)

²¹⁵ “*O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo - pois os acontecimentos tomaram o curso que com tanta freqüência os vemos tomar nos assuntos humanos ainda hoje. O que até então fora interdito por sua existência real foi doravante proibido pelos próprios filhos, de acordo com o procedimento psicológico que nos é tão familiar nas psicanálises, sob o nome de 'obediência adiada'.*” (Ibidem, p.172.)

²¹⁶ E ainda: “*Es decir, Homero sabía que él era simplemente el amanuense, digamos; realmente la que cantaba era la musa.*” (BORGES, 1993c (1980-1982). p.107.)

história do leitor²¹⁷. Afinal, nossos nomes fazem parte do mesmo Livro e, um dia, farão parte do mesmo tempo. Citando Borges:

“He leído esas tres plegarias de marineros fenicios en el cuento de Kipling (...) ¿Son auténticas, como malamente se diría, o las escribió Kipling, el gran poeta? Después de formularme la pregunta senti vergüenza, porque ¿qué importancia puede tener elegir? (...) Rudyard Kipling (...) de algún modo, *es* ellos. (...) Todo ocurrió en el pasado: los anónimos marineros fenicios han muerto. Kipling ha muerto. ¿Qué importa cuál de esos fantasmas escribió o pensó los versos?”²¹⁸

O que se observa é que Borges retoma insistentemente a idéia de que os livros - da vida, da história ou da fantasia - misturam-se no tempo, e que vincula a essa convicção a tese de que o autor é sempre co-autor, cabendo a ele a escolha do que vai buscar no universo cultural de que faz parte, mesmo que essa escolha seja inconsciente. Já que nós nos lembramos de personagens do passado ou de nossos contemporâneos famosos da mesma forma que nos lembramos de personagens de ficção, Kipling e os marinheiros fenícios estão finalmente no mesmo barco.

²¹⁷ Refiro-me aos versos finais de “Metáforas de las Mil e Una Noches”: “*Las Noches son el Tiempo, el que no duerme. / Sigue leyendo mientras muere el día / Y Shahrazad te contará tu historia.*” (BORGES, 1989 (1977). v.3, p.169-170)

²¹⁸ Idem, idem. (1980). v. 3, p.266

3.3 - Uma função

Michel Foucault, no ensaio “O que é um autor?”²¹⁹, propõe uma “*função autor*”, a que corresponderia uma obra. Através dessa proposição, sua relação com a questão da autoria aproxima-se da proposta de Borges, pelo esvaziamento que o conceito de autor sofre na obra de ambos, tornando-se mais próprio nomeá-lo como um lugar ou, como quer Foucault, como uma função.

Os conceitos de autor, leitor e livro - cada um com seu contralivro - tal como aparecem em Borges, são uma representação possível dos conceitos de que se vale Michel Foucault, em sua descrição da função autor. Embora não mencione Borges nesse trabalho, não se pode esquecer de que Foucault é um de seus leitores, como tão enfaticamente revela no prefácio ao livro *As palavras e as coisas*²²⁰.

Na proposição de Foucault, a maior dificuldade estaria em se definir a obra, não o autor, já que não existe uma teoria da obra. A obra completa não existe, devido à enorme dificuldade de se lidar com os textos marginais, os que os organizadores não sabem se devem ou não entrar na compilação, tais como os rascunhos, projetos, emendas, notas de rodapé, uma indicação de um encontro, um endereço ou a nota da lavanderia, conforme enumeração sua. Já as categorias autor ou leitor são funções significantes que dão acesso ao universo da representação em literatura e, como tal, bastam para desencadeá-la, quer se trate da leitura ou da escritura do mundo, de um diário ou da lista de compromissos na

²¹⁹ FOUCAULT, 1992.

²²⁰ Idem, 1987.

agenda. O sujeito se representa para o universo da escritura, onde recorrerá a sua biblioteca pessoal, a seu banco de dados.

Paradoxalmente, o autor é definido pela obra, já que é esta que o autoriza. O autor é o autor de uma obra²²¹. Ainda para Foucault, todos os discursos que compõem o campo da função autor, uma subdivisão da função sujeito, comportam uma pluralidade de *eus*, as variáveis que dependem da obra para se caracterizarem. Seus exemplos são o *eu* que escreve o prefácio de um tratado de matemática e o *eu* que fala numa demonstração - o performativo que nos apontava Barthes. Somente no primeiro caso haveria uma singularidade do *eu* do autor, já que, no segundo, esse *eu* pode designar, imaginariamente, o leitor.

A distinção que estabelece entre o autor e o indivíduo estaria no que ocorre com seu nome: o de um bordejia os textos que compõem a obra, enquanto o de outro transita do interior do discurso para designar aquele que o profere:

“Chegaríamos finalmente à idéia de que o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu, mas que, de algum modo, bordejia os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser ou pelo menos caracterizando-lho. (...) O nome de autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular.”²²²

Parece-me que esse trânsito do nome próprio - do interior do discurso para o indivíduo - é uma ficção, que a obra ficcional traveste. Na fala comum, acredita-se nessa

²²¹ Borges termina o conto “La busca de Averroes” fazendo a seguinte constatação: “*Senti que la obra se burlaba de mí. Sentí, en la última página, que mi narración era un símbolo del hombre que yo fui, mientras la escribía y que, para redactar esa narración, yo tuve que ser aquel hombre y que, para ser aquel hombre, yo tuve que redactar esa narración, y así hasta lo infinito. (En el instante en que yo dejo de creer en él. "Averroes" desaparece.)*” (BORGES. 1989 (1949). vol.1. p.588.)

identificação entre o nome e o indivíduo, ou mesmo entre o pronome *eu* e o indivíduo que o diz, enquanto as artes literárias - quando imortalizam o autor ou quando decretam sua morte - assinalam uma disjunção no momento da escrita ou, ainda mais explicitamente, quando uma personagem é representada por um ator, durante uma encenação. Mas, em qualquer circunstância, o *eu* é sempre um espaço vazio, enquanto o nome próprio é um lugar datado no discurso.

Foucault chama a atenção para a diferença entre texto e obra, estando essa última num transbordamento do primeiro. Para Blanchot, embora o autor tenha em mente a produção da obra, o que ele constrói é o livro. Para se tornar obra, é necessário que ela seja “... a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê.”²²³ Borges não se detém muito nessa questão. Sente uma nostalgia do livro arquetípico:

“Nuestra desidia conversa de libros eternos, de libros clásicos. Ojalá existiera algún libro eterno, puntual a nuestra gustación y a nuestros caprichos, no menos inventivo en la mañana populosa que en la noche aislada, orientado a todas las horas del mundo. Tus libros preferidos, lector, son como borradores de ese libro sin lectura final.”²²⁴

Também questiona o que denomina um “*culto de los libros*” em nome do fato de que grandes mestres da humanidade não deixaram nada escrito²²⁵. Ainda segundo ele, esse culto à palavra escrita deveria ser abandonado em prol da fruição da obra, embora ele

²²² FOUCAULT. 1992. p.45-46.

²²³ BLANCHOT. 1987. p.13.

²²⁴ BORGES. 1994a (1928). p.89.

²²⁵ Sobre esse assunto, há pelo menos dois textos fundamentais: o artigo intitulado “Del culto de los libros” (Idem, 1989 (1952) v.2. p.91-94) e sua conferência “El libro”, pronunciada na Universidade de Belgrano (Idem, 1995c (1978). p.11-29)

próprio confesse que continua comprando livros, mesmo depois que a cegueira já o impedia de usufruir de seus caracteres e ilustrações.

É curioso interrogar essa diferença entre texto e obra quando o autor dá uma entrevista. Quem se pronuncia? Fala o indivíduo singular? Se o que ele diz não se caracteriza como as suas (outras) obras, como esse autor pode ser reconhecido no entrevistado? A maior proximidade assinala também a maior distância, como as atitudes e a obra de Borges explicitam e problematizam.

Finalmente, para esta abordagem, uma outra vantagem do uso da designação de função autor é que, se nos reportarmos ao vocabulário da matemática, verificamos que o conceito de função surgiu justamente para responder à pergunta: um objeto pode estar em dois lugares ao mesmo tempo? Assim, podemos levar essa metáfora para esse campo e explorarmos suas possibilidades estéticas.

Desenvolvidas a partir dos estudos de Galileo Galilei, no final do século XVI, as funções, a princípio, são a tradução, em linguagem matemática, da relação dos conjuntos numéricos do tempo e do espaço, uma formalização do movimento que responde negativamente à pergunta inicial. Embora essa solução não se aplique à mecânica quântica, segundo a qual é possível que partículas infinitesimais passem simultaneamente por dois orifícios, ou seja, ocupem dois lugares ao mesmo tempo²²⁶ - proposta que, aliás, parece mais borgeana que a concepção tradicional da relação tempo-espaço - ainda é interessante uma proposição estética que se fundamenta numa dimensão em que dois conceitos são

²²⁶ GOSWAMI, 1995. p.65-77.

levados em consideração na maneira de se designá-la, além de introduzir os eixos do tempo e do espaço que orientam a poética de Borges.

Ao mesmo tempo em que o conceito de autor afasta-se da idéia de um pai - presente ou ausente, vivo ou morto - e de todas as evocações de uma origem que a imagem traz consigo, aproxima-se dos atributos de um nome próprio, localizando-se no espaço e no tempo em que se inscreve²²⁷. Além disso, se há uma função autor é possível identificá-lo também pelo estilo, o que traz como consequência o fato de que, mesmo que seu nome não esteja apostado ao texto, é possível procurá-lo através de traços que o caracterizam.

A própria representação de uma função, com seu domínio e contradomínio - imagens especulares invertidas²²⁸ - retoma a idéia de simetria de que temos tratado neste estudo. Dessa maneira, podemos pensar que a obra resulta da interação entre a função autor e a função leitor, como em uma função composta. Tantas vezes o texto foi comparado a um espelho que não nos é difícil imaginar que em cada uma dessas posições há um domínio e um contradomínio: objetos e imagens, projeções de que o sujeito lança mão para compor a obra.

²²⁷ Quando aborda a questão colocada pelas psicoses, Lacan propõe que a função do pai é constituição da metáfora do *Nome-do-pai*. Já no seminário sobre esse tema, dirá que é a partir da inscrição do pai no registro do simbólico que se pode pensar na idéia de um pai tal como é entendida em termos culturais. (LACAN, 1988, p.344.) Ao longo de sua prática e de seus textos, elabora criteriosamente essa questão e a expõe em um seminário. *Le non dupe errant* (seminário que só foi publicado em edições piratas), concluindo que na metáfora paterna não se trata do significante *pai* ou do nome do pai do sujeito, mas de um significante qualquer que venha a ocupar esse lugar, ou seja, um significante que metaforize essa função. Embora as consequências para o entendimento da estrutura psíquica tenham um alcance diferente da designação de uma função autor na proposição estética, a aproximação entre ambas é bastante evidente.

²²⁸ O domínio e o contradomínio expressam o campo de definição de uma função. Ambos se representam no plano cartesiano, no espaço compreendido pelos ângulos retos opostos pelo vértice, estando o domínio no lado superior e o contradomínio no lado inferior. Cabe lembrar ainda que a composição de duas funções resulta em uma terceira, na qual se estabelece nova simetria, dessa vez entre os ângulos que têm um dos lados em comum e que ficam na parte superior do plano cartesiano, aos quais corresponde uma nova imagem, também simétrica, que se forma na parte inferior deste mesmo plano, também no espaço dos ângulos

3.4 - Quase uma tautologia

A partir dessa formulação, é possível promover uma aproximação à obra que estamos estudando, de sorte a estabelecer um topos para o leitor. Borges parecia fazer da leitura sua maior e melhor atividade. Convidado a falar sobre a diferença entre escrever e ler, responde:

“Decía Schopenhauer que no conviene leer porque uno piensa con cerebro ajeno. Es que no hay diferencia esencial entre leer y pensar. Yo tengo un poema mío en que digo, si no me acuerdo mal, “que otros se enorgullezcan de lo que han escrito, yo me enorgullezco de lo que he leído”, y enumero los libros que han influido en mí; y quizá esa lista es incompleta, ya que todo está influyéndonos, todo el pasado está influyéndonos, toda la historia del Universo hasta este momento está enseñándonos cosas.”²²⁹

A história do Universo ou a história cotidiana poderiam ser incluídas na mesma lista, sem grandes distinções entre uma e outra, e o leitor é o lugar em que as diversas escrituras, atravessando os tempos, finalmente se encontram, embora nem todas, como queria Barthes. Pode ter mais ou ter outras informações, sempre diferentes das que moveram o autor, e a leitura modifica o que foi lido:

“*La Divina Comedia* de Dante es un texto más rico ahora que cuando Dante lo escribió, ya que ha sido enriquecido por Benedetto Croce y por De Sanctis (para citar sólo a dos de sus lectores). Y sin duda Shakespeare es más rico ahora, enriquecido por tantos lectores: por Goethe, por

opostos pelo vértice. Como um objeto em sua imagem especular, o domínio é invertido no contra-domínio, ponto por ponto, mas, neste caso, há também uma torção.

²²⁹ BORGES, 1993c (1980-1982), p.138

Coleridge y por cada uno de nosotros también. El texto simplemente es una posibilidad de emociones.²³⁰

O autor cria o texto como possibilidades, o leitor as amplia ou reduz. Mas o autor é o leitor de um outro texto e, por sua vez, está modificando algo para o presente leitor. Isso não invalida o conceito de autoria: é só uma maneira de formalizá-lo. Os conceitos de autor e leitor não se superpõem, apenas se definem: cada autor está reproduzindo o que leu, de alguma forma, no texto da cultura, e ao leitor compete reinventar. Não há superposição porque os tempos são diferentes. A leitura não retoma o tempo da autoria, assim como a obra não é recebida no mesmo contexto em que foi produzida. Nem mesmo duas leituras do mesmo texto reproduzem o mesmo tempo.

Considerando esse tipo de relação aparentemente tautológica entre os significantes de um conceito (em que o autor, por exemplo, define-se como sendo o autor de uma obra), Bertrand Russell nos dá a seguinte definição de número: "*Um número é qualquer coisa que seja o número de alguma classe.*"²³¹ Mas logo adverte: não devemos nos deixar enganar pela aparência verbal de tal definição, a aparência de ser circular, porque as definições desse tipo são muito comuns, legítimas e frequentemente necessárias. Um dos exemplos que cita é a classe dos pais que é, por definição, a de todos aqueles que são pais de alguém.

Assim como o conceito de função matemática pode ser associado à função autor, podemos recorrer novamente a essa ciência e seguir a recomendação de Russell de não nos deixarmos ludibriar pela aparência de tautologia que uma definição às vezes comporta.

²³⁰ Ibidem. p.116.

²³¹ RUSSELL. 1966. p.25.

Assim como é a classe que define o número que a ela pertence, ou o filho que nomeia o pai que o gerou, é a obra que designa o autor enquanto tal. Também cabe lembrar que, ao invés de essa ser uma construção circular, trata-se de uma definição *après-coup*: embora se pressuponha que aquele que gera vem antes, só depois será convocado a esse lugar. Novamente o efeito não é o de espiral, mas o de elipse²³², em que se escamoteia a inversão do sentido linear do tempo cronológico, procedimento fundamental para tal articulação.

Ao autor cabe dar início à criação de uma obra, mas como não há o primeiro autor, qualquer início faz parte de uma rede, onde não há meada: só entrelaçamentos. Por outro lado, o que distingue um texto de uma obra está intimamente relacionado com a atitude do leitor que, em última instância, é quem lhe atribui esse sentido. *Après-coup*, a obra também foi causada por ele, assim como um caminho só é um caminho na condição de já ter sido percorrido, o que não impede que já estivesse lá, à disposição do caminhan-te.

Foucault, embora se refira de passagem ao leitor, não lhe designa um lugar especial nessa articulação autor-obra. Borges, em contrapartida, construiu uma ficção que personaliza suas leituras. Ele é o autor-leitor, que Foucault se eximiu de nomear, ou que identificou ao “*individuo singular*” que escreve um prólogo. Borges apropria-se de suas leituras para escrever o texto e o escreve através de resenhas, traduções, contos, poemas, prólogos, conferências ou entrevistas, obscurecendo os limites entre informação e ficção.

²³² Há diferenças fundamentais entre uma espiral e uma elipse que interessam a este trabalho. Enquanto, na espiral, pressupõe-se um ponto girando em torno de uma reta que, por sua vez, gira em torno de um eixo fixo, na elipse há dois centros. Nos dois casos trata-se de estruturas dinâmicas, mas na elipse opera-se na ordem do dois, como no caso dos dois significantes - autor e obra - necessários para uma definição. Além disso, na elipse também se pressupõe uma elisão que constitui a figura enquanto tal, supressão que a própria etimologia da palavra vem designar. (Elipse, do grego *élleipsis*, significa omissão.)

Assim como é verdade que Poe criou-nos enquanto leitores de contos policiais²³³, Borges é responsável pelo surgimento do leitor borgeano²³⁴. Como para tantos outros, mas muito especialmente no seu caso, a linguagem é um conjunto de citações²³⁵, e seu artifício consiste em fazer com que isso se represente e se evidencie.

²³³ “La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó despues el tipo de lector de ficciones policiales.” (BORGES, 1995c (1978). p.86)

²³⁴ Harold Bloom comenta que Borges é, dentre o grupo composto de Freud, Proust e Joyce, o que tem, praticamente, “... mais poder de contágio que todos os demais, mesmo quando os talentos e a escala das obras destes em muito excedem os dele”. (BLOOM, 1995. p.450)

²³⁵ Em seu conto “Utopia de un hombre que está cansado”, Borges o diz textualmente, na fala de uma personagem: “Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.” (BORGES, 1989 (1975). v.3. p.55.) No contexto do conto, a personagem está descrevendo um mundo fantástico, que é também uma caricatura do nosso, como costuma acontecer em sua literatura. Entretanto, nunca é demais lembrar que o conceito de *dialogismo* ou de *polifonia* é formalizado por Mikail Bakhtin (BAKHTIN, 1981) e, depois, trabalhado e modificado por Julia Kristeva, que lhe dá o nome de *intertextualidade* (KRISTEVA, 1969), forma pela qual se tornou mais conhecido.

4 - A OBRA INCOMPLETA

4.1 - Breve levantamento bibliográfico

Embora este trabalho não pretenda se deter em todos os textos de Borges, o que seria de antemão inviável, é sempre interessante acercar-se da maior quantidade possível desses textos, para depois fazer um recorte. Entretanto, como se sabe, muitos são de difícil acesso, ou porque só foram publicados uma vez, em revistas que já não existem, ou porque apareceram em edições já esgotadas e posteriormente foram retirados, ou ainda porque fazem parte de coletâneas organizadas pelo mundo afora e que, por uma ou outra razão, não se encontram disponíveis. Ainda assim, é bastante grande a quantidade de textos a que temos acesso.

Se é difícil definir os limites do que se convencionou chamar de *obra completa* (deve-se ou não incluir o rol de roupas sujas?), nesse caso, a impossibilidade parece se evidenciar de maneira ainda mais tangível. Como excluir, por exemplo, suas resenhas, se alguns de seus contos mais famosos são pseudo-resenhas, ou verdadeiras resenhas de falsas publicações? Se Borges construiu uma poética a partir de suas leituras, em sua fortuna crítica deveriam entrar não apenas os comentários de seus leitores, mas também os livros

que leu. Ainda que *après-coup*, passam a fazer parte de sua obra, porque ele escreveu sobre eles, a partir deles e sua leitura os modificou. Se nos ensaios e resenhas dá testemunho de suas convicções estéticas, fornecendo traços de sua poética, nos contos e poemas também faz ouvir o diálogo entre os textos.

E quanto a suas conferências ou entrevistas? Há que se levar em consideração sua cegueira e as limitações que ela impôs a sua produção escrita, já que nunca se utilizou do método Braille, dependendo sempre de alguém que registrasse seus textos. Em vista disso, suas falas em público passaram a ser, na maioria das vezes, uma forma de fazer ensaios orais.

O fato é que não há, verdadeiramente, uma reunião satisfatória de sua produção. Os volumes das *Obras completas* organizados por María Kodama e Emecé Editores excluem alguns de seus livros. Para minorar a incompletude da coletânea, publicaram recentemente um quarto volume, trazendo as resenhas de *El hogar*, bem como os prólogos reunidos em dois livros: *Prólogos com um prólogo de prólogos* e *Biblioteca personal*, além de suas conferências na Universidade de Belgrano

Entretanto, ainda resta muito a ser incorporado a essas obras supostamente completas. Por exemplo, os primeiros livros de ensaios: *Inquisiciones*, *El tamaño de mi esperanza*, *El idioma de los argentinos*. (Neste caso, a exclusão respeita uma determinação do próprio Borges de não reeditá-los, embora María Kodama os tenha trazido de novo a público, através de outra editora, a Espasa Calpe Argentina.) Excluem-se também as resenhas e contos publicados nas revistas *Sur* ou *Crítica: Revista multicolor de los sábados*, para citar apenas dois exemplos. As primeiras ainda não foram reunidas em livro, enquanto as segundas foram publicadas pela Atlantida. Mas também não se incluem suas

conferências na Escola Freudiana de Buenos Aires, publicadas pela Agalma, ou suas inúmeras entrevistas, publicadas em vários volumes, por diferentes editores, além das que não foram reunidas em livro. A própria Emecé publicou algumas de suas obras fora da coletânea intitulada *Obras completas*.

Há outra tentativa - também fracassada - de se agrupar alguma totalidade de suas obras. Trata-se das *Obras completas em colaboração*, da Alianza Editorial²³⁶. Reúnem sua publicação com Bioy Casares, além dos livros que escreveu com Betina Edelberg, Margarita Guerrero, Alicia Jurado, María Kodama e María Esther Vázquez. Entretanto, embora incluam a *Breve antología anglosajona*, compilada com María Kodama (provavelmente por ser mesmo muito breve) não trazem outras antologias, como as duas de contos fantásticos que ele organizou com Bioy Casares, uma delas contando com a colaboração de Silvina Ocampo, ou *El compadrito*, compilada em parceria com Silvina Bullrich e que mereceu uma segunda edição ampliada, vinte e três anos depois, ou ainda a coletânea *Antiguas literaturas germánicas*, que organizou com Delia Ingenieros.

Na França, há uma edição da Pleiáde que parece deixar as franjas do texto para mostrar que se trata de um recorte. Segundo João Alexandre Barbosa²³⁷, o plano da obra, já parcialmente executada, inclui a publicação de ensaios, resenhas, contos e poemas, mesmo alguns que não estão nas obras da Emecé. Além disso, para quase todos os livros reeditados, há uma seção, “À Margem”, na qual se recuperam textos de edições anteriores que depois foram excluídos ou textos que nunca foram publicados em livro. A obra de Borges representa, muitas vezes, um esboço, o que distancia o produto, mas dá a ilusão de

²³⁶ Há uma edição equivalente na Argentina, que reúne as mesmas obras em um só volume.

aproximar o instante da criação, ilusão que essa edição parece explorar. Por outro lado, como em qualquer tradução, falta a língua em que os poemas foram escritos.

4.2 - O livro roubado

Exclusões à parte, provavelmente o que há de mais equivocado nas coletâneas de obras completas seja a pretensão que seu nome denuncia. Não deve ser possível uma publicação completa - das obras de Borges ou de qualquer outro escritor. Dentre várias razões enumeráveis, considere-se que sempre há muitos textos situados no limite entre o que deve ou não ser incluído em uma coletânea desse porte, como adverte Foucault: ainda não se respondeu de maneira satisfatória à questão sobre o que é uma obra²³⁸.

Se o próprio estatuto da obra é algo que deve ser pensado com cautela, em se tratando de Borges, também está em causa a noção de completude. Quando nada, por ter resenhado livros que não havia, por ter roubado à Biblioteca aquilo que não estava lá. Dito de outra maneira, deve pelo menos um livro, *The approach to Al-Mu'tasim*²³⁹, que entreviu em várias publicações e que fez faltar à literatura mundial. O processo metaforiza todos os livros que foram imaginados e nunca foram escritos. A diferença é que Borges faz um registro dessa elisão e, segundo ele, convence pelo menos um leitor a procurar o que não há. O resultado é um significante que assinala uma falta no Outro, a grande Biblioteca de todas as culturas.

²³⁷ BARBOSA. 1993.

²³⁸ FOUCAULT. 1992. p.37 e seguintes.

Um outro aspecto a ser considerado é a falta intrínseca à cadeia significativa em torno da qual a linguagem se estrutura, uma falta na obra que, no entanto, a constitui. Não é da mesma ordem do livro roubado de que estamos tratando até aqui, embora esse livro, que só existe como não havendo, seja uma metáfora do objeto perdido. Para abordar essa falta estruturante, vamos recorrer a uma leitura da poética de Borges, feita por Eneida Maria de Souza:

“Nesta superfície textual, tênue e escorregadia, em que convivem autores, personagens, citações, reflexos e reflexos da escrita alheia, torna-se impossível considerar a escrita borgeana como texto singular, ícone do autor e marca registrada de seu traço individual. Ressoam aí vozes saídas dos antigos contadores de histórias, Quixotes, Xerazades e Aladins, desencantados pela lâmpada maravilhosa que faz refletir falas e linguagens.”²⁴⁰

O mundo de Borges, recriado no trecho citado de forma poética e bastante sedutora, é o mundo labiríntico das múltiplas fontes no território da ausência de uma origem. Mas é possível fazermos uma leitura segundo a qual a singularidade de Borges reside exatamente em fazer-se instrumento da musa até o limite do anonimato; mais aproximadamente, sua singularidade seria a falta desse ícone no lugar do autor. Ao reivindicar uma posição de co-autoria, tenta devolver ao grande Livro parte da dívida que contraiu. Como essa dívida só se paga com outra dívida, pode não se tratar de uma falta de lugar para o autor, que continua assinalado - e assinado - embora seja um lugar que se esvaziou o mais possível, povoado de múltiplas vozes e entonações.

²³⁹ BORGES, 1989 (1936). v.1, p.414-418.

²⁴⁰ SOUZA, 1993. p.102. Trata-se de um ensaio fundamental para a compreensão das relações entre a vida de Borges, sua poética e seu processo de leitura

Nesse caso, a vacância estaria no lugar da obra, porque, à produção de cada uma, equivale uma falta, na confluência dos três registros: perde-se um objeto no imaginário que, pela via do real, faz falta no simbólico²⁴¹, o que não seria uma característica restrita à obra de Borges, mas à representação lingüística de um modo geral, e à literatura em particular, uma vez que esta se fundamenta na fantasia que desperta. Se, além de se eliminar o ícone no lugar do autor, fossem desfeitos os traços que nos permitem reconhecê-lo enquanto tal, como poderíamos atribuir essa ou qualquer outra característica à obra de Borges, se já nem poderíamos identificá-la como sendo dele?

Sabemos - também com a psicanálise, mas não só através dela - que cada ato de fala assinala a perda do referente: ao representá-lo, a palavra também o elide, faz sumir aquilo que nomeia. Por outro lado, dentre todos os objetos nomeados cuja ausência é circunscrita pela palavra, há também o objeto de desejo, aquele que não apenas falta onde é convocado, mas que só pode ser convocado enquanto falta. É o lugar vazio na cadeia significante que possibilita qualquer articulação. A cada inscrição do sujeito, ou, mais precisamente, a cada tentativa de se repetir sua inscrição no simbólico, repete-se também uma representação sem representante²⁴², e o sujeito encontra e devolve nada. Enquanto a obra se produz em torno desse furo, o lugar do autor fica assinalado.

²⁴¹ Já nos referimos a essa construção de Lacan, no capítulo intitulado "Um gesto literário", à página 110. Cabe enfatizar que se trata de uma construção topológica, o que tem como uma das conseqüências o fato de que não existe essa relação causal que a descrição, por sua natureza, imprime ao processo. Dito de outra maneira, não se trata de uma seqüência cronológica em que primeiro se perde o objeto para que depois ele venha a fazer falta. A falta é um índice do objeto perdido, mas é também a causa de sua construção enquanto perdido.

²⁴² Quando desenvolve a teoria das pulsões (a partir de 1905, nos *Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*). Freud trabalha a idéia de que sua construção é a de uma representação sem representante, já que o objeto do desejo, alvo da pulsão - que é sempre parcial - é uma meta que não se atinge, mas que se contorna, o que faz com que o objeto, faltante, torne-se também o seu estofo. Lacan trabalha cuidadosamente a teoria freudiana das pulsões em *Le séminaire*, XI. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*

4.3 - Um inventário do universo

Outra característica da obra de Borges é que está sempre nos proporcionando uma lista que reúne elementos muitas vezes díspares. O recurso não é novo na literatura e foi muito explorado, por exemplo, por Walt Whitman, um dos autores que mais admirava. Mas o próprio Borges observa:

“Muchos ni siquiera advirtieron que la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos - recuérdense los salmos de la Escritura y el primer coro de *Los persas* y el catálogo homérico de las naves - y que su mérito esencial no es la longitud, sino el delicado ajuste verbal, las “simpatías y diferencias” de las palabras.”²⁴³

Em sua obra encontramos todo tipo de séries, as quais se podem exemplificar com a lista que compõe o “Otro poema de los dones”²⁴⁴, lista que parece se estender a tudo quanto há, ou, em mais de um ensaio, com a relação de pensadores que abordaram o problema do eterno retorno, ou ainda com a enumeração de nomes e datas fundamentais na história humana, ao lado de um verdadeiro rol de ninharias. Daí, inclusive, deriva sua composição labiríntica, que é muitas vezes um simulacro de totalidades.

Uma série, para se constituir, deve repetir pelo menos um elemento: na lista de animais da enciclopédia chinesa²⁴⁵, Foucault observa que se agrupam e se perfilam pelas letras do alfabeto, que, nesse caso, são as únicas responsáveis pela sustentação da seqüên-

(1973). Na página 163, fornece um desenho do circuito da pulsão, representada por uma seta passando pela borda - a zona erógena - e a ela retornando, ainda sem tocá-la, depois de contornar o objeto a.

²⁴³ BORGES, 1989 (1932). v.1, p.206.

²⁴⁴ Idem, idem, (1964). v.2, p.314-315

²⁴⁵ Idem, idem, (1952). v.2, p.86.

cia de que esses animais fazem parte. Mas há que se considerar também o fato de que em todos os itens trata-se de animais. Se o alfabeto os ordena, esse significante os reúne.

O mesmo princípio da repetição sustenta a série de números naturais, na qual basta que se some um a qualquer número para se conhecer o seu sucessor. Esse traço que a organiza é também responsável por sua continuidade. Borges se utiliza dessa série numérica tanto para dar coesão ao que reúne, quanto para mostrar os vazios de sua composição.

Há ocasiões em que suas listas nos são propostas como fragmentos, mas, na realidade, a simples evocação de um todo infinito provoca a dimensão fragmentária daquilo que nos é apresentado. Não fosse a lista descontínua dos números que ordenam os “Fragmentos de un evangelio apócrifo”²⁴⁶, como poderíamos saber que se trata de fragmentos? Não há qualquer relação de continuidade entre uma sentença e outra, a não ser a lista que as reúne, à qual faltam alguns números.

Podemos encontrar um outro exemplo no “Aleph”, quando se propõe uma tarefa de antemão impossível: *“Por lo demás, el problema central es irresoluble; la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito.”*²⁴⁷ Esse tipo de tentativa sentenciada ao fracasso é freqüente em sua obra. Exemplo semelhante à enumeração do universo visto no Aleph é a proposta de se escrever uma história da eternidade, também um projeto de inscrever uma dimensão em outra que lhe é avessa. Um dos resultados dessas tentativas é que as listas estão sempre apontando a linearidade da linguagem em oposição às redes do tempo que ela tenta representar.

²⁴⁶ BORGES. 1989 (1969). v.2. p.389-390

²⁴⁷ Idem. idem. (1949). v.1. p.625.

Harold Bloom, em *O cânone ocidental*, faz a seguinte proposição: “*Toda originalidade literária forte se torna canônica.*”²⁴⁸ Cotejando-se essa afirmação com a obra de Borges, pode-se observar que ele nos diz praticamente o contrário:

“Un criterio vulgar sólo concede preeminencia al profundizador; otro, diversamente equivocado, al iniciador. Muchos confunden lo asombroso y lo nuevo, siendo suceso extravagante que entrambos se presenten en una misma obra artística, pues la novedad nunca es áspera y en su principio muestra humilde impureza...”²⁴⁹

Se pensamos no cânone a partir do conceito de origem, temos de acreditar que as obras que a ele pertencem foram produzidas ou organizadas em uma série que, ao prosseguir, acarreta uma valoração dos elementos considerados, inscrevendo-os em uma hierarquia. Assim, a obra do suposto precursor teria mais valor que a de qualquer um de seus discípulos, por estar mais carregada de originalidade.

Mesmo tendo em vista que a própria estrutura de um cânone implica em repetição, a obra que o motiva não tem de aprofundar-se em uma proposta nem tem a tarefa de inventá-la para que outros a imitem. Basta que, a partir dela, uma determinada prática se torne identificável, de maneira a agrupar tanto seus precursores quanto seus sucessores. O tempo, nesse caso, não tem de ser linear ou de correr em um único sentido, porque o presente está sempre modificando as imagens do passado e o que reúne os componentes de uma linhagem não tem de ser a escrita de obras afins, mas uma leitura que as congregue.

Nesse sentido, a obra que faz aflorar um cânone se parece mais a uma matriz que a uma origem, porque o conceito de matriz rompe com a idéia de linearidade que transpare-

²⁴⁸ BLOOM, 1995. p.33

ce no conceito de origem. Enquanto à origem se outorga o papel de iniciar uma seqüência, a matriz inscreve-se em pelo menos dois lugares: cria condições de dar prosseguimento a uma idéia, mas não faz parte da linhagem que provocou nem tem de ser a primeira de uma outra série em que se inscreva, ou seja, a série das matrizes. Trata-se novamente de se observar uma relação de simetria, em que as imagens se refletem e se entrelaçam, formando redes de relações²⁵⁰, mas sem estarem ordenadas em uma seqüência e, principalmente, sem se subordinarem à noção de valor.

O cânone do qual participa Borges pode nos fornecer um exemplo bastante claro dessa articulação, já que sua obra circula entre seus pares, e há pares de Borges em diferentes contextos e em diversas áreas do conhecimento. Não inaugura nem encerra um movimento, mas seu nome é suficiente para agrupar um número de autores díspares, de séculos diferentes, em conjuntos diversos que, ocasionalmente, se tocam e a partir de sua obra se identificam. São conjuntos que congregam, além de seus escritos, suas próprias leituras e as leituras que dele se fez. Reúnem, por exemplo, elementos da poesia, da literatura de ficção, da teoria literária, da teologia, da filosofia ou da psicanálise, mas também livros de física que o citaram sob a forma de epígrafes²⁵¹.

²⁴⁹ BORGES. 1993a (1925). p. 62

²⁵⁰ Cabe lembrar a proposta de Deleuze e Guattari de substituir a metáfora das *raízes* de uma obra, com a noção de hierarquia que ela pressupõe, pela imagem dos *rizomas*, núcleos de sentido ramificados em outro tipo de organização, mais próxima à idéia de uma rede. (DELEUZE, GUATTARI, 1980.)

²⁵¹ Segundo POMMER, 1991, está citado dessa maneira em um livro de física teórica sobre universos paralelos, intitulado *The many-worlds interpretation of quantum mechanics*, editado por Bryce S. DeWitt e Neil Graham, e em *Self-organizing universe*, de Erich Jantsch (da escola de Ilya Prigogine) quando aborda a auto-organização das estruturas dissipativas. (Essas informações se encontram nas páginas 51 e 53, respectivamente.) O trabalho do próprio Pommer faz uma leitura da obra de Borges a partir de elementos da mecânica quântica, além de empreender uma abordagem psicanalítica.

4.4 - Um livro feito de livros

Não só, mas também devido ao próprio caráter da literatura de Borges, é bastante temerário pretender uma reunião completa de suas obras. Em diversas ocasiões, reconheceu ele essa característica que lhe é inerente. Por exemplo, disse, em entrevistas: *“Andam por aí minhas obras completas, mas a minha obra é realmente incompleta, uma miscelânea. Não acho que tenha realizado uma obra: tenho sido uma pessoa muito malandra que se dedicou a escrever sobre tudo e a publicar.”* Ou ainda: *“Minha obra é feita de fragmentos, é uma miscelânea.”*²⁵² Mesmo que haja muito de modéstia nas declarações, há também uma estética do fragmento que o caracteriza. No prólogo que escreveu para integrar a publicação de suas obras pela *Bibliothèque de la Pléiade*, isso se esclarece quando propõe: *“Não sei até que ponto uma leitura seguida pode lhe ser conveniente; talvez haja mais concordância de ali entrar e sair ao acaso, como se folheia uma enciclopédia ou a Anatomia da Melancolia de Burton.”*²⁵³

A questão da completude já foi mais de uma vez abordada pela matemática, e creio que uma aproximação a essas indagações pode nos ser de grande valia. Uma dessas abordagens é a de Berthrand Russell²⁵⁴, que nos propõe um paradoxo cuja formulação pode ser a seguinte: o conjunto de todos os conjuntos que não contêm a si mesmos estaria contido em si mesmo? Borges, que foi um apaixonado pela teoria dos conjuntos, mais de uma

²⁵² In: STORTINI, 1990. p.32 e 33, respectivamente.

²⁵³ Apud BARBOSA, 1993. p.15.

²⁵⁴ Seymour Lipschutz propõe a seguinte leitura do paradoxo de Russell: *“Seja Z o conjunto de todos os conjuntos que não contêm a si mesmo como membro, isto é, $Z = \{X \mid X \notin X\}$. Pergunta: Z pertence ou não a si mesmo? Se Z não pertence a Z, então, pela definição de Z, Z pertence a si mesmo. Além disso, se*

vez explorou essa proposição. Por exemplo, na tão famosa enciclopédia chinesa, um dos itens enumera os animais “(h) *incluidos en esta clasificación*”²⁵⁵. A partir desse item, Foucault chega a algumas conclusões:

“... se todos os animais classificados se alojam, sem exceção, numa das casas da distribuição, todas as outras não estarão dentro desta? E esta, por sua vez, em que espaço reside? O absurdo arruína o *e* da enumeração, afetando de impossibilidade o *em* onde se repartiriam as coisas enumeradas. Borges não acrescenta nenhuma figura ao atlas do impossível; não faz brilhar em parte alguma o clarão do encontro poético; esquiva apenas a mais discreta, mas a mais insistente das necessidades; subtrai o chão, o solo mudo onde os seres podem justapor-se.”²⁵⁶

Mais uma vez, Borges se destaca não pelo que acrescenta, mas pelo que seu texto desconstrói. No caso, teríamos que interrogar o paradoxo de Russell até os limites do absurdo: as obras completas estariam incluídas na compilação das obras completas? No caso da obra do escritor argentino, pode-se fazer uma outra edição de obras completas, incluindo todas as obras completas que até hoje se intentaram. Até aqui, trata-se de uma tarefa que pode ser possível - ainda que não necessariamente desejável - e que apenas não se levou a termo até hoje. Mas é preciso ser conivente com a obra e encená-la nos moldes da própria ficção. Por exemplo, podemos nos questionar se uma das páginas do livro de areia não poderia abrir-se para o próprio livro de areia de forma que pudéssemos entrever o infinito contido em si mesmo. É bem provável que isso fosse possível, uma vez que no Aleph deveria estar contido um Aleph, o que coloca o ponto observado em Buenos Aires

Z pertenece a Z, então, pela definição de Z, Z não pertenece a si mesmo. Em ambos os casos somos conduzidos a uma contradição.” (LIPSCHUTZ, 1968, p.264.)

²⁵⁵ BORGES. 1989 (1952). v.2. p.86.

²⁵⁶ FOUCAULT. 1987. p.7

sob a suspeita de ser um falso Aleph. Nesse caso, a mesma desconfiança recairia sobre o livro de areia que tivéssemos em mãos²⁵⁷. Do infinito ao infinitesimal, a simetria estende sua rede de sorte a também envolver o desmesurado da obra de Borges.

Mas, para levar o paradoxo às últimas conseqüências, cabe ainda observar que a lista da enciclopédia, além de conter-se a si mesma, também abarca o que ela não enumera. Isso porque um dos itens - e não o último - cataloga: “(1) *etcétera*”²⁵⁸. Como se pode ver, aponta um além de si mesma que também faz parte de sua enumeração. Por analogia, mesmo o livro que contivesse todos os livros e que também contivesse a si mesmo ainda não seria a obra completa, porque há um mais além que, paradoxalmente, por estar incluído, faz com que a lista não se feche.

O próprio fato de Borges se debruçar freqüentemente sobre sua obra numa leitura crítica nos coloca um outro problema. Por um lado, isso é feito muitas vezes de maneira lúdica, como, por exemplo, quando se expõe a lista da produção de Pierre Menard²⁵⁹. É uma relação que pode ser lida como um mapeamento da obra de Borges, com traços de caricatura. Por outro lado, há os textos que escreveu sobre outros autores cujas características também lhe podem ser imputadas. E há ainda as muitas ocasiões em que se deteve sobre sua poética e a expôs para o leitor na linguagem crítica, traduzindo-a ou expressando-a em outro registro. Em todos esses casos, coloca-se uma questão: uma obra pode resenhar-se a si mesma?

²⁵⁷ BORGES, 1989 (1975), v.3, p.68-71 e (1949), v.1, p.617-628, respectivamente.

²⁵⁸ Idem, idem. (1952), v.2, p.86.

²⁵⁹ Idem, idem. (1941), v.1, p.444-450.

Kurt Göedel, no trabalho que ficou conhecido como o Teorema da Incompletude²⁶⁰, afirma que nenhum sistema formal é capaz de descrever-se a si mesmo, em seus próprios termos, ou seja, por mais bem construído que esteja, não pode reproduzir toda proposição verdadeira sob a forma de teoremas. Para chegar à formulação e demonstração do Teorema da Incompletude, retomou uma antiga questão filosófica: o paradoxo de Epimênides, que, sendo cretense, propunha que todos os cretenses eram mentirosos²⁶¹.

Ainda que uma obra literária não seja um sistema formal, o mesmo se pode dizer com relação a ela. Se Göedel sustentava que a matemática não podia se valer apenas da matemática para descrever-se a si mesma e provar suas próprias proposições, podemos afirmar que a ficção também não é capaz de explicar-se apenas sob a forma de ficção, e a obra de Borges é suficiente para prová-lo porque suas tentativas foram inúmeras e nem a ele satisfizeram plenamente, uma vez que teve de recorrer a outros registros para comentá-la. E o fracasso, nesse caso, faz parte da proposta.

Entretanto, vista por esse viés, a obra tem-se evidenciado em aberto²⁶² desde que surgiram os poetas-críticos²⁶³. Se a produção crítica faz parte de uma obra completa, até

²⁶⁰ Lacan, quando postulou que o grade Outro é não-todo, valeu-se da obra de Göedel para fundamentar sua proposição.

²⁶¹ apud HOFSTADTER, 1987, p.17 e seguintes. Borges chama a atenção para o fato de que essa proposição às vezes é atribuída a Epimênides, às vezes a Demócrito. (BORGES, 1995a (1933-1934), p.27)

²⁶² Cabe mencionar aqui o trabalho de Eco, *Obra aberta*, no qual observa que a qualidade de *aberta*, atribuída à obra de arte, deve-se à dupla natureza de sua organização comunicativa e de seu próprio processo de compreensão. Uma de suas conclusões é a seguinte: "*Portanto, sob este aspecto, a abertura é a condição de toda fruição estética e toda forma fruível, enquanto dotada de valor estético, é 'aberta'.*" (p.88-89). Nesse caso, a abertura se deve tanto à obra quanto à sua recepção. Entretanto, isso se poderia afirmar sobre toda a extensão da rede lingüística, já que esse processo de comunicação e recepção descreve seu funcionamento e não apenas o das obras de arte. Quando retomo a idéia de abertura, na obra literária, quero ressaltar sua semelhança com os sistemas formais que tentam uma descrição de si próprios. Para tanto, estou considerando como indicadora de uma obra em aberto a presença de elementos convencionalmente chamados de *metalingüísticos*.

²⁶³ Quando me refiro aos poetas-críticos, não pretendo me restringir aos que surgiram com o Romantismo. O próprio Camões pode ser assim considerado, uma vez que não faltam a sua obra reflexões sobre o fazer

que ponto os livros por ela comentados também estão incluídos? E quando se trata de livros do próprio autor? Serão incluídos duplamente, no item dos livros enumerados?

No performativo da expressão “*Eu minto*”, enunciação e enunciado não se misturam, apesar de serem ambos encenados. Ainda que se toquem, o que mais se evidencia é uma dupla inscrição: o tempo do enunciado é o presente da enunciação²⁶⁴. Entretanto, isso não implica a morte do sujeito que o declara, mas sua exclusão do lugar onde ele se representa. Assim, retomamos, por um outro aspecto, uma questão que já foi colocada: se o autor é o autor de uma obra, também faz parte dela? Se o fizer, isso se dá aos olhos de quem?

Aqui tocamos um problema que já nos propunha a cultura oriental: mesmo o olho que tudo vê não pode ver-se (vendo-se) a si mesmo.

4.5 - O papel do leitor

Se a obra define o autor enquanto tal, atravessa o leitor tanto quanto é atravessada por ele e também o identifica. No caso de Borges, sua relação com os livros é mais surpreendente: é um autor, um bibliotecário e um leitor, atividades que exerce profissional-

poético, e seu texto se produz quando a própria língua portuguesa ainda está se fazendo. Assim, a evidência dessa incompletude entrevista nas obras que se abrem para uma dimensão também crítica é quase imemorial.

²⁶⁴ Trabalhando esse paradoxo, Lacan observa: “*Il est tout à fait clair que le je mens, malgré son paradoxe, est parfaitement valable. En effet, le je qui énonce, le je de l'énonciation, n'est pas le même que le je de l'énoncé, c'est-à-dire le shifter qui, dans l'énoncé, le désigne. Dès lors, du point où j'énonce, il m'est parfaitement possible de formuler de façon valable que le je - le je qui, à ce moment-là, formule l'énoncé - est en train de mentir, qu'il a menti peu avant, qu'il ment après, ou même, qu'en disant je mens, il affirme qu'il a l'intention de tromper.*” (LACAN, 1964, p.127.)

mente. Vive dos livros, em torno deles e rodeado por eles, quer pensemos nisso como metáfora ou não.

Por um lado, essa maneira de escrever a partir da leitura confunde os limites do conceito de obra, uma vez que põe em questão a originalidade como um valor, ou mesmo como um de seus atributos, mas, por outro, define um estilo que a circunscreve. E o faz debruçando-se sobre o estatuto do leitor e da obra. Comentando, por exemplo, o fato de que Nietzsche buscou em Pitágoras a teoria do eterno retorno, Borges observa: *“Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio; Nietzsche, interrogado, replicaría que lo importante es la transformación que una idea puede obrar en nosotros, no el mero hecho de razonarla.”* E acrescenta, em nota de rodapé: *“Tanto difieren la razón y la convicción que las más graves objeciones a cualquier doctrina filosófica suelen preexistir en la obra que la proclama.”*²⁶⁵ Observe-se que, entrelaçando sua leitura à obra do filósofo alemão, fala por ele - ou faz com que fale através de sua voz, o que está no cerne de uma encenação - enquanto caracteriza uma obra por seus efeitos. Nesse caso, não importa a aprovação do leitor, mas sua implicação.

Para Borges, o leitor é responsável por aquilo que lê, até, justamente, os limites da autoria: *“El que lee mis palabras está inventándolas.”*²⁶⁶ E pelo menos duas vezes dependeu efetivamente da cumplicidade do leitor, de uma forma peculiar: uma delas, quando publica *Para las seis cuerdas*; outra, quando da publicação de seu *Atlas*. O primeiro é um livro de milongas das quais só existe a letra e cuja leitura nos vem proposta no prólogo:

²⁶⁵ BORGES, 1989 (1932), v. 1, p.253.

²⁶⁶ Idem, idem, (1981), v. 3, p.308

“En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes.”²⁶⁷

Observe-se que as palavras contam menos, mas só há palavras. No *Atlas* - livro de fotos e poemas - segundo o prólogo, “*Cada título abarca una unidad, hecha de imágenes y de palabras.*”²⁶⁸ Dessa vez, foi o próprio Borges quem teve de compor com a imaginação o que faltava porque, já estando cego, não viu as fotografias que fazem parte das unidades do livro. Naturalmente, esteve presente nos lugares representados, sendo muitas vezes ele mesmo o fotografado, mas teve de contar com a descrição das imagens que deve ter-lhe feito a própria María Kodama. Curiosamente, na edição da Emecé, somos nós os que não vemos as fotos: recompomos a cegueira de Borges e dependemos unicamente dos poemas para imaginá-las.

Se o leitor é um dos co-autores, uma grande diferença entre escritura e leitura é o que delas resulta: ao passar os olhos sobre o escrito, o leitor o modifica²⁶⁹. A função autor e a função leitor podem ser desempenhadas por um mesmo indivíduo, mas em tempos diferentes - ainda que se sucedam imediatamente - e essa diferença já é uma primeira mudança que uma obra sofre. Se puder passar pelas modificações a que um segundo leitor a submete como um objeto da topologia, sem perder suas propriedades, então ela transbor-

²⁶⁷ Idem, idem. (1965). v. 2, p.331.

²⁶⁸ Idem, idem. (1984). v. 3, p.403.

²⁶⁹ Sobre isso, há uma imagem recorrente na obra de Borges: “*Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aun para el mismo lector el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos (para volver a mi cita predilecta) el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy y el de hoy no será el de mañana.*” (Idem, idem. (1980). v. 3, p.254)

dou ou desbordou a textualidade. Isso distingue o que deve e o que não deve entrar nas obras completas, que acaba sendo diferente para diferentes leitores.

Por outro lado, se da leitura resulta um segundo texto, a rede pode se estender ao infinito, criando novas relações, e já não há como ou por que delimitá-la. Assim, enquanto houver um leitor para uma obra, ela estará em aberto, não se completando antes da última leitura²⁷⁰. Paradoxalmente, se não houver uma leitura depois da última, se na série de leitores se fechar a casa do sucessor, a obra ainda assim não se completa: desaparece, deixa de existir.

Aqui podemos concluir com Borges: "*¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez.*"²⁷¹

²⁷⁰ Michel Tournier constrói uma imagem bastante curiosa para descrever esse processo: "... lorsqu'il publie un livre, il lâche dans la foule anonyme des hommes et des femmes une nuée d'oiseaux de papier, des vampires secs, assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs. A peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves. Il fleurit, s'épanouit, devient enfin ce qu'il est: un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement - comme sur le visage d'un enfant les traits de son père et de sa mère - les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur." (TOURNIER. 1981. p.12-13.)

²⁷¹ BORGES. 1995c (1978). p.28.

5 - CARTAS E CAMINHOS

5.1 - Um lugar comum

Lê-se, em um curioso volume XI, de 1001 páginas - *A First Encyclopaedia of Tlön*: “*A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruínas de un anfiteatro.*”²⁷² É que, lá, os monumentos desaparecem quando deixam de ser visitados. Nesse universo, é imprescindível a presença de uma testemunha para que o milagre cotidiano se atualize. Universo escrito no livro, criado para a leitura, ele também precisa ser visitado pela lembrança de alguém, para que suas palavras não se desfiem como contas de um colar e se organizem como as outras, que dormem no mesmo Livro.

O único corte que essa topologia não aceita é aquele que a exclui enquanto estilo, enquanto traço que ordena uma determinada relação. Para que esse traço se preserve, é necessário que haja uma testemunha, alguém que se disponha a contar aquilo que viu, enlaçar o texto lido a outros discursos, colocá-lo em circulação, como moeda corrente. Se sua singularidade resiste em meio às outras obras, é que construiu o seu lugar, entre as

²⁷² BORGES, 1989 (1941). v.1, p.440.

páginas do grande Livro. Nesse caso, o lugar-comum é o topos por excelência de uma obra consagrada.

O leitor é a grande ficção de Borges, o lugar de referência de sua poética:

“La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual - ésta, por ejemplo - como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil.”²⁷³

Quando afirma essa prevalência da leitura sobre a escritura como fator de modificação e agrupamento, não apenas especula sobre o futuro, como também o está forjando. Se é verdade que a leitura é capaz de modificar o passado, como não o seria de moldar o futuro, que ainda está por vir? A questão é que sempre se supõe a leitura em um tempo posterior ao da escritura. Borges demonstra que se pode ler entre os livros como se lê nas entrelinhas: a leitura pode preceder a escritura, porque quem escreve também está lendo.

O processo é tão marcante na construção de uma poética que o autor se aproxima mais de seus pares que de si mesmo. Isso nos é dito no mesmo texto em que Borges escreve que um escritor cria seus precursores: “*El primer Kafka de Betrachtung es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.*”²⁷⁴ Há uma verdade na leitura que interfere na escritura, e essa interferência é causa do dinamismo da composição.

²⁷³ BORGES, 1989 (1952), v.2, p.125.

²⁷⁴ *Ibidem*, p.90.

E é provável que uma leitura, incidindo sobre diferentes recortes, reúna-os sincronicamente num outro plano temporal. É o que se faz diariamente, já que cada texto pode vir a público muitos séculos depois de sua escrita, logo em seguida à sua publicação, ou antes de que fosse registrada. E textos com séculos de diferença entre si podem chegar ao leitor no mesmo dia. A partir de todos esses textos e tempos, diariamente estamos narrando, atualizando uma tradição e construindo, com a memória coletiva, o nosso perfil cultural. Uma obra como a de Borges contribui para encenar a tensão que ocorre entre lembrança e esquecimento, continuidade ou repetição, nacional ou estrangeiro, justamente porque, ao borrar esses limites, ela os reafirma e evidencia.

A subversão do tempo proposta por Borges tem, como traço original, a característica de inscrever-se em uma tradição que ele também inventa e que continua se produzindo depois dele. Mas não é uma tradição do único, do restrito e do coerente. É uma tradição bifurcada, que entrelaça tempos diferentes, que se abrem a interpretações simultâneas, desde que em leituras diferentes. Se o tempo for contado em números transfinitos, os momentos podem ser paralelos ou se cruzarem em diferentes pontos, armados em uma rede, ainda que alinhados no mesmo cordão, que a linguagem, por sua natureza, nos obriga a fiar. Cada escolha modifica toda a cadeia, inclusive porque promove outra articulação no tempo. Os reflexos de cada mudança se fazem sentir por todo passado ou futuro. Os diferentes relatos, intervalos de tempo representado, podem se repetir, mas nunca farão ou serão o mesmo, porque estarão entrelaçados a diferentes momentos e outras narrativas.

O Borges que faz os prólogos não é o mesmo da escrita dos livros, repetindo a fórmula de Heráclito; entretanto, é Borges. Será sempre o cantor de sua terra, ainda que a

chame de outros nomes, porque a pátria construída pela literatura não é muito diferente da outra, e muitas vezes é a literatura o que nos atrai ao país.

A cidade de Borges, ele a representa através de suas margens - inclusive daquelas franjas onde a fantasia é ficção e realidade - e na topografia cultural mora numa casa cujo portão se abre como a página de um livro, onde coexistem os contos ingleses, a vanguarda alemã, a *Divina comédia*, as *Mil e uma noites*, o budismo e uma enciclopédia chinesa, bem como a realidade do bairro onde se encontrava esse portão. Quando se chega a Buenos Aires depois de conhecer sua literatura, o que era realidade virtual se materializa. A cidade que o olhar estrangeiro pode percorrer é também construída pela ficção que a precedeu, pelos *buenos aires* que seu nome promete, pelo porto - traço de sua topografia com que seus habitantes se identificam - e pela imensa planura em que se edifica e que repete, a sua maneira, os labirintos de Borges.

Há, portanto, duas pátrias: a pátria geográfica e a pátria literária, ainda que ambas sejam uma única cidade, que a ficção exaltou e desconstruiu sob sua representação. Nesse processo, ele entrelaçou histórias de seus predecessores e fez com que seu próprio texto emprestasse um mapa para os que o sucederam. Vamos incursionar brevemente por alguns desses relatos para registrar esse diálogo.

5.2 - O território e o mapa

A escritura, sendo também leitura, faz e refaz os caminhos da obra, enredando-a de várias maneiras. Comparem-se, como exemplo, os textos da figura 1, na página seguinte.

“Tão grande era a perplexidade de Mein Herr, que considerei apropriado mudar de assunto. “Um mapa de bolso é algo muito útil”, eu observei.

“Essa foi uma das coisas que aprendemos no *seu* país: como fazer mapas”, disse Mein Herr. “Mas nós demos aos mapas um emprego muito mais amplo. Qual seria, na sua opinião, a escala do maior mapa realmente útil?”

“Seis polegadas para milha.”

“Somente seis polegadas?!” exclamou Mein Herr. “Nós logo chegamos à escala de seis jardas para milha... e, depois, à escala de cem jardas para milha. Finalmente, tivemos a nossa grande idéia! Construimos o mapa do país na escala de *uma milha para milha!*”

“E vocês o utilizaram muito?”, eu perguntei.

“Ele nunca foi aberto, até hoje”, disse Mein Herr. “Os fazendeiros se opuseram, dizendo que o mapa cobriria todo o nosso território e impediria a recepção da luz do sol! Por isso, atualmente, usamos o nosso próprio território como mapa do país, e eu lhe asseguro que ele funciona muito bem.”

(CARROLL, Lewis In: *Silvia e Bruno*. (1893) apud MEDEIROS, 28/04/96, p.7)

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

SUÁREZ MIRANDA: *Viajes de varones prudentes*, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658.

(BORGES, J. L. “Del rigor en la ciencia” In: *El Hacedor* (1960), vol. 2, p. 225)

FIGURA 1 - Textos de Carroll e de Borges

O conto de Borges não é uma transcrição do trecho de Carroll, mas uma leitura que suporta uma relação dialógica e dialética. O conto de Borges constrói-se em tensão com o de Carroll, como um mapa sobre um território, à diferença que, no caso das narrativas, ambas são representações da mesma natureza. A segunda abre a carta que se mantivera fechada e nos oferece um espaço de ruínas. Por outro lado, há pedaços, fragmentos do mapa nos desertos, lugares devastados e labirínticos.

A destruição do território está prevista no texto de Carroll, os restos do mapa estão expostos no conto de Borges. O objeto representado é elidido pela representação, mas esta também pode se desfazer em contato com a realidade, já que há sempre pelo menos um ponto no real que escapa e não se representa.

O primeiro mapa, como estava previsto, desconstrói o território de tal forma que não precisa sequer ser aberto para tomá-lo todo: seus habitantes usam o próprio território como mapa. O que o segundo nos indica é que há os que usam seu próprio mapa como território, pois o abriram e agora caminham sobre ele. (Além disso, sabemos que há lugares fabulosos, que só existiram na cartografia que a ficção proporcionou, e que têm atravessado os tempos, como as demais paisagens e monumentos.) E não basta o nome, sua representação mais abrangente, para fazer desaparecer o território nomeado? O texto de Borges aponta esse poder de corromper que a palavra tem: enquanto edifica, também arruína, representando, trazendo de novo à tona, mas, dessa outra vez, apresentando como ausência.

O mapa de Borges, texto que começa com reticências, é um fragmento e uma citação, conforme explicita a referência bibliográfica no final. Trata-se de uma falsa atribuição,

já que Suárez Miranda é mais um dos nomes de autores criados por Borges²⁷⁵, mas não deixa de ser verdadeiramente uma citação, já que se contrapõe precisamente ao mapa de Carroll. É possível que conhecesse esse texto e só não o tenha mencionado ou mesmo que o tenha esquecido, bem como é possível, mas muito pouco provável, que não o conhecesse. De um jeito ou de outro, os textos dialogam entre si. A leitura desconstrói a obra, mas, lembrando o universo de Tlön, também a visita e a salva do desaparecimento.

5.3 - A edificação do invisível

Do outro lado do espelho e do outro lado do mar, Calvino também se encontra com Borges. Conforme ambos postulam, os livros clássicos, em geral, só podem ser relidos, já que primeiro nos chegam através de outras leituras²⁷⁶. Por outro lado, essas leituras seriam as responsáveis pela designação de *clássica* emprestada a uma obra. Ninguém es-

²⁷⁵ Maria Esther Vázquez afirma que se trata de um escritor imaginário (VASQUEZ, 1995, p.197). De fato, não é difícil ver na composição desse nome um dos critérios favoritos de Borges, que consiste em se disfarçar assinando um nome de família (Suárez é também o sobrenome de sua avó materna).

²⁷⁶ Borges trabalha várias vezes com o conceito de clássico. Cito três ocasiões: “*Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de releer a los clásicos resulta de inocente veracidad.*” (BORGES, 1989 (1932), v.1, p.239.) “*Clássico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. (...) Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad.*” (Idem, idem, (1952), v.2, p.151.) “*Clásico tiene su etimología en classis: "fragata", "escuadra". Un libro clásico es un libro ordenado, como todo tiene que estarlo a bordo; shipshape, como se dice en inglés. Además de ese sentido relativamente modesto, un libro clásico es un libro eminente en su género.*” (Idem, idem, (1980), v.3, p.267). Quando Calvino escreve seu ensaio “Por que ler os clássicos?”, retoma algumas dessas colocações, dizendo, por exemplo: “*Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.*”. ou: “*Chama-se de clássico um livro que se configura como equivalente do universo, à semelhança dos antigos talismãs.*” (CALVINO, 1993, p. 11 e 13.)

creve um livro desse tipo, porque é a leitura que irá designar-lhe - ou não - esse lugar. Só mais tarde, Borges vai procurar uma característica do livro clássico que seja intrínseca ao texto considerado como tal. Sob alguns desses aspectos, o primeiro Borges talvez seja mais clássico que o segundo, já que nos chega depois e já trabalhado pelos textos que o sucederam, inclusive os do próprio Borges.

O tempo da leitura pode obedecer à lógica da ficção, e um autor contemporâneo ou posterior pode vir a precedê-lo, mesmo que já tenha sido lido antes, e um livro, então, pode vir a tornar-se um clássico a partir do grupo de leituras em que se inscreva. Um outro autor constrói outra imagem da obra que leu, e essa nova imagem passa a fazer parte de nossa própria construção. Esse tipo de recriação que desloca o texto lido ocorre na obra de Borges como na de Calvino, cujas histórias estão sempre falando de outras tramas e contando-as em outra tradição cultural, com uma nova dicção. Nesse sentido, ambos produziram obras clássicas: não necessariamente os livros que escreveram, mas aquelas obras a que somos levados, a partir da leitura de seus textos.

É a escuta - a função leitor - que confere sentido à narração. Não fornece apenas um significado ao relato, mas, como uma bússola, aponta um sentido ao texto lido. O autor sabe que concluiu seu trabalho cada vez que o leitor - que, em primeira instância, é ele mesmo - finalmente se dá por satisfeito, de alguma maneira. O bom livro corresponde à expectativa do leitor, ainda que essa expectativa seja a de ser surpreendido. E sempre surpreende, não importa quando e quantas vezes seja lido, desde que atentemos para a subjetividade desse adjetivo e observemos que um livro capaz de tal proeza varia de acordo com cada leitor. Em última instância, o leitor é construção de uma obra, mas, *après-coup*, tudo é causado por ele, como tão precisamente se diz em *As cidades invisíveis*:

“Eu falo, falo - diz Marco -, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo à qual você empresta a sua bondosa atenção, outra é a que correrá os campanários de descarregadores e gondoleiros às margens do canal diante da minha casa no dia do meu retorno, outra ainda a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances de aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido.”²⁷⁷

Este texto de Calvino, em que Marco Polo descreve a Kublai Kan as cidades do reino, além de promover uma definição do leitor, fornece um reflexo de tantas outras construções similares que podemos encontrar na obra de Borges. Quando nada, pelo lugar atribuído ao leitor na poética de ambos²⁷⁸. Para dizer com significantes borgeanos, uma obra é um *Aleph*, ou um seu simulacro, um ponto através do qual o leitor vai construindo o texto, enquanto folheia sua própria biblioteca, além daquela que o escrito traz à tona, ou a que as próprias palavras guardam de sua herança lingüística. Como amplamente já foi dito, Calvino é leitor de Borges, refez e desfez sua poética²⁷⁹. Um leitor que poderia ter sido - e que foi, em certa medida - criado pela ficção borgeana.

Os dois vêm sempre falar de outros textos, mas, ao invés de nos fornecer um texto segundo, cada obra é um topos singular onde a escritura encontra um leitor que a registra. As obras inscrevem-se novamente no universo simbólico, através de outra boca, cujo depoimento é exclusivo, embora a referência não o seja, e apesar de não ser, necessaria-

²⁷⁷ CALVINO. *As cidades invisíveis*. 1990. p.123. (O livro veio a público em 1972.)

²⁷⁸ Cabe enfatizar que Borges e Calvino não são os primeiros nem os únicos a marcar o lugar do leitor. Na realidade, desde meados deste século tem-se explorado exaustivamente a importância da participação do leitor na construção de uma obra. O que estou buscando destacar é a maneira peculiar com que a obra de ambos se assemelha na abordagem dessa questão.

mente, um depoimento original. Não é preciso que se diga o que nunca foi dito para se criar um texto novo, o que seria uma teoria esquizofrênica do texto; basta se criar uma nova obra...

Quando discorre sobre a rapidez, a segunda de suas propostas para o próximo milênio, Calvino propõe:

“Nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração da raiz quadrada de si mesma: uma ‘literatura potencial’, para usar a terminologia que será mais tarde aplicada na França, mas cujos prenúncios podem ser encontrados em *Ficciones*, nas alusões e fórmulas dessa que poderia ter sido a obra de um hipotético autor chamado Herbert Quain.”²⁸⁰

O que afirma sobre o escritor argentino adequa-se a sua própria poética. Em *As cidades invisíveis*, por exemplo, as narrativas se reúnem sob uma designação comum (“As cidades e a memória 1”, “As cidades e a memória 2”... Embora varie a relação estabelecida, já que nem sempre é a memória o outro termo do binômio, todos os títulos têm “As cidades” como primeiro termo). Essa designação vai construindo uma rede de caminhos que se repetem e se alternam, de sorte que o roteiro da viagem pode ser traçado de diversas maneiras: ou na seqüência em que aparecem na narrativa, ou pelas cidades reunidas sob um mesmo título, ou pelas que se agrupam pelo mesmo número, enfim, há vários traços que as identificam, embora os nomes das cidades, sempre nomes de mulher, não se repitam nunca.

²⁷⁹ Sobre a relação entre a obra de ambos há, por exemplo, os textos de um colóquio realizado pela Université de Poitiers, em 1994, publicados em dois volumes.

Visto dessa perspectiva, o livro simula em parte o labirinto de tempo construído por Ts'ui Pên, no conto "El jardín de senderos que se bifurcan"²⁸¹, com seus caminhos convergentes, divergentes, entrelaçados ou paralelos²⁸². Encarrega-se de topografar os rumos que o leitor vai percorrer, sem que, no entanto, possam se esgotar em um percurso. Ao contrário, quanto mais se adentra o universo ficcional, mais amplo ele se torna. No entanto, a imagem dessa outra dimensão pode não ser a do infinito, mas a do infinitesimal, sugerida pela própria brevidade dos relatos, escritos com a precisão e a economia da linguagem poética.

Nesse processo de leitura desconstrutora, o mapeamento de Calvino vai tornando as cidades invisíveis. O relato, como um mapa que as suprime, vai revelando um território, apenas para tornar a velá-lo aos olhos do leitor, de Kublai Kan e do próprio narrador.

5.4 - A topografia de uma ausência

Uma nova maneira de ler esse mapa que desfaz o território acontece na obra de Ricardo Piglia, para quem Borges é sempre um curinga, conforme declara mais de uma vez²⁸³.

²⁸⁰ CALVINO, 1990, p.63.

²⁸¹ BORGES, 1989 (1941), v. 1, p.472-480.

²⁸² *Rayuela*, de Julio Cortázar, é também um livro com vários caminhos, trazendo, inclusive, um quadro de orientação ao leitor que sugere duas combinações diferentes entre os capítulos e pelo menos duas possibilidades de leitura.

²⁸³ PIGLIA, 1990, p.5 e 1991, p.11. Essa aproximação entre o curinga no jogo de pôquer e a poética de Borges é bastante pertinente. A capacidade de assumir a função que a vizinhança das outras cartas - ou obras - requer, permite que se aproxime de uma grande quantidade de escritores diferentes entre si e diferentes dele próprio.

Em *A cidade ausente*²⁸⁴ (1992), Piglia recria uma Buenos Aires que bem poderia ser a de Borges, na condição de também ser percorrida como o famoso jardim de caminhos bifurcados, ou seja, promovendo-se escolhas entre as múltiplas possibilidades que o texto vai oferecendo, numa cidade-enciclopédia, marcada pelos nódulos brancos - pontos em que o código genético e o código verbal se identificam - organizados em rede. Cada um deles constitui um núcleo de sentido, como um verbete que tivesse a estrutura de um mito, capaz de se abrir a múltiplas interpretações.

O livro conta a história da Máquina de Macedônio²⁸⁵, criada, a princípio, como uma máquina de traduzir relatos, mas que, curiosamente, cria réplicas desses relatos. Com o tempo, verifica-se que a Máquina apropria-se de todas as histórias (“... até mesmo os contos de Borges vinham da Máquina de Macedônio”²⁸⁶), constrói sua própria memória e acaba por interferir na realidade, tornando reais os relatos que inventa ou transformando em realidade virtual a cidade que invadiu. Quando essa máquina começa a falar de si mesma, o governo resolve desativá-la. Trata-se de um governo ditatorial que tenta se apropriar do artefato como da própria narrativa, para conduzir a história segundo seus próprios interesses. Mas ainda seria possível parar essa Máquina ou já seriam todos prisioneiros de sua trama?

Algumas marcas identificam Buenos Aires: seu nome, citado algumas vezes no relato, lugares percorridos por Junior, marcas de sua História, denúncias de uma situação de

²⁸⁴ PIGLIA, 1993.

²⁸⁵ O nome talvez se deva à concepção poética de Macedonio Fernández, segundo a qual não importava a quem a literatura fosse creditada. Vários de seus textos teriam, inclusive, sido publicados com os nomes de Borges, de Cortázar ou de Marechal. (Apud PIGLIA, 1990, p.61.) Como se vê, a estética de Borges recebeu dele contribuições significativas.

²⁸⁶ Idem, 1993, p.119

desmando de um governo autoritário. Mas o próprio texto de Piglia - feito de letras de tangos, fragmentos de textos, citações e réplicas - reproduz a linguagem da Máquina, é um grande receptor de todos os discursos. Uma anti-Babel, *A cidade ausente* é lugar onde os relatos encontram sua tradução e é também construída pelo cruzamento de narrativas, feita e desfeita pelo poder da história que produz. É um ponto de fratura e de articulação.

Junior, o protagonista, é aquele que escuta, das personagens, as histórias da Máquina e que desfia a cidade que percorre. Se tudo começa a existir quando é visitado, converte-se em realidade virtual à medida que é transposto para a narrativa e passa a fazer parte do museu da Máquina. Um anti-narrador, inventa um percurso e desfaz o caminho, até se imiscuir de vez ao enredo que seus passos produziram. Finalmente, também se torna uma personagem do relato que ouvia, e uma ameaça semelhante paira sobre Ricardo Piglia ou o próprio leitor.

Os limites da cidade traduzida pela máquina são limites temporais, conjugados como verbos e feitos de diversas linguagens. Entretanto, a cidade representada, mapeada e delimitada só se consubstancia como uma réplica de si mesma, uma cidade que não está onde é convocada pela palavra, já que a dinâmica da linguagem elide o que nomeia e a representação se dá ao preço de consumir o que é representado.

Embora a literatura dos dois não se pareça, *A cidade ausente* se constrói nos moldes da estética borgeana, em que se fazem ouvir as vozes da literatura universal no cruzamento de citações, réplicas e alusões. A cidade de ambos se constrói por oposição ao campo, mas suas diligências são bastante diferentes. Enquanto a cidade de Borges é construída nos moldes da ficção, a de Piglia vai modelando a narrativa que a constitui, mas tem

no próprio Borges uma de suas figuras representativas. Entretanto, avizinhandoo de uma cacofonia onde se reproduzem os clichês, a cultura popular ou a literatura universal, questiona sua prevalência nas letras argentinas.

Pode-se ler esse romance como se fosse também uma leitura da obra de Borges, uma forma de traduzi-lo, como as narrativas que a Máquina faz a partir dos relatos que a alimentam: enquanto produz uma cópia, reproduz o que vê, mas não sem contestar. Nesse sentido, a Máquina, de Ricardo Piglia, é uma metáfora da leitura de Borges.

A comparação entre as duas obras resulta em duas formas de se percorrer Buenos Aires, sob olhares que se cruzam em diferentes pontos de vista e que se sustentam por uma maneira semelhante de buscar o que descrevem, ainda que não encontrem a mesma paisagem.

5.5 - Um mundo subterrâneo

Uma das características que acompanham toda a carreira de Borges é que ele sempre despertou grandes paixões, não necessariamente grandes simpatias. Sua obra foi objeto de controvérsias em qualquer uma de suas fases, tanto no período de sua adesão à vanguarda - quando a demolição era fator quase obrigatório, quase constitutivo da construção do texto - como depois de deixar o *Ultraísmo* e o *Criollismo*, quando passa a desenvolver o trabalho que o tornou mundialmente conhecido.

Mais de um leitor mudou de opinião em relação a sua obra à medida que ia sendo produzida. Ernesto Sábato foi um desses leitores que assumiram uma postura ambígua

diante da literatura e da posição política de Borges, tornando-se o modelo de um discípulo-dissidente. Inicialmente, parecia reverenciar sua figura e, mais tarde, vai designá-lo como um de seus mestres²⁸⁷.

Salas observa²⁸⁸, entretanto, que, de todos os que participaram do nº 94 da revista *Sur*, de 1942 - número especial de desagravo a Borges, uma espécie de compensação pelo Prêmio Nacional de Literatura (1939-1941) que ele não recebeu - o artigo de Sábato foi o mais reticente, separando o prosista do poeta, condenando o primeiro, embora justificando e perdoando o segundo²⁸⁹.

No conto “El inmortal”, Borges faz uma brincadeira, citando o nome de Sábato em uma nota de rodapé, a propósito de um pretense escritor italiano²⁹⁰. Mais tarde, em 1956, trocaram acusações mútuas na revista *Ficción*, devido a questões políticas²⁹¹ e, com o passar do tempo e o acirrar dos ânimos, Sábato terminou por rechaçar a literatura de Borges, chegando a ser muitas vezes bastante duro e nem sempre muito justo:

“...mais livresco que vital, mais refinado que poderoso, [Borges] produziu uma literatura em geral bizantina e anêmica, embora formosa. Não por caráter apátrida, mas, simplesmente, por temperamento. E, embora se dê nele

²⁸⁷ Em 1986, por exemplo, em entrevista à *Folha de São Paulo*, Sábato declarava: “Borges é um dos grandes ourives da nossa língua e um dos maiores escritores do nosso tempo. Ele foi um mestre para a minha geração, que é também a de Júlio Cortázar.” (Apud CLARET, 1987. p.84.)

²⁸⁸ SALAS, 1994. p.204.

²⁸⁹ Sorrentino transcreve este trecho em uma nota a seus diálogos com Borges: “A usted, Borges, heresiarca del arrabal porteño, latinista del lunfardo, suma de infinitos bibliotecarios hipostáticos, mezcla rara de Asia Menor y Palermo, de Chesterton y Carriego, de Kafka y Martín Fierro. A usted, Borges, ante todo, lo veo como un Gran Poeta. Y luego: arbitrario, genial, tierno, relojero, débil, grande, triunfante, arriesgado, temeroso, fracasado, magnífico, infeliz, limitado, infantil, inmortal.” (BORGES, SORRENTINO, 1996 (1972). p.58.)

²⁹⁰ BORGES, 1989 (1949). v.1, p.543.

²⁹¹ Apud SALAS, 1994. p.230-231

esse peculiar tom metafísico de nossa melhor literatura, falta-lhe a força exigida por uma grande literatura.”²⁹²

A relação entre os dois lembra um pouco a que Borges manteve com Lugones, exceto pelo fato de que, para Sábato, houve tempo, antes da morte de Borges, para uma espécie de retratação, pública e documentada, ainda que a reconciliação não tenha sido completa e ocorresse não sem marcas e mágoas.

Em 1963, dedicou a Borges uma antologia, através de um pequeno texto que conta a história de seu relacionamento conturbado e termina dizendo: “... *yo quisiera convidarlo con estas páginas que se me han ocurrido sobre el tango. Y mucho me gustaría que no le disgustase. Creameló.*”²⁹³ O trecho lembra a dedicatória de *El Hacedor*, embora, neste caso, os termos sejam mais engenhosos e quase humorísticos: “*Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mio.*”²⁹⁴ Da mesma forma que Lugones - que, aliás, já estava morto, quando recebeu essa homenagem - Borges não respondeu ao convite de Sábato. Pelo menos, não divulgou nem uma nota sobre essa dedicatória.

Futuramente, os dois chegaram a publicar uma obra juntos, os seus *Diálogos*, compaginados por Orlando Barone em 1975. Mas em número especial da revista *Proa*, publicado em 1996, Sábato reitera o que disse no artigo “Sobre os dois Borges”, em um texto agora intitulado “Los dos Borges”, em que apenas em alguns aspectos atenua as acusações anteriores.

²⁹² SABATO. 1994. p.40. Observe-se que a primeira edição dessa obra foi impressa no Chile em 1968.

²⁹³ In: SALAS. 1994. p.231.

²⁹⁴ BORGES, 1989 (1960). v.2, p.157.

Sábato também cantou sua cidade, mas preferiu navegá-la por caminhos subterrâneos. Em sua trilogia composta de *O túnel* (1948), *Sobre heróis e tumbas* (1958) e *Abaddon, o exterminador* (1976), encontramos uma cidade invadida por uma política devastadora e perversa, que persegue seus inimigos e os mata nos porões de suas penitenciárias. A saída é também construir um túnel, qualquer que seja a dimensão metafórica que ele possa percorrer. Mas como não pensar em Borges, o grande poeta cego de Buenos Aires, quando os cegos de *Sobre heróis e tumbas* se organizam nos subterrâneos da cidade para corroê-la e dominá-la? A literatura de Sábato não apenas propõe uma estética diferente da de Borges, como também se opõe a ele em sua maneira de compor a cidade, seja pelo prisma que escolhe para representá-la, seja pelas críticas que lhe dirige explicitamente. Entretanto, é tão clara a presença de Borges como contraponto de seu texto que este acaba por também representá-lo, ainda que nos mostre apenas o negativo.

O que quero ressaltar mais uma vez é que a poética de Borges estabelece um diálogo que reúne vozes bastante díspares, em consonância ou dissonância com sua própria proposição.

4ª parte

O LABIRINTO COMO ESTILO

*Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.*

João Cabral de Melo Neto

1 - OS PRECURSORES DE ZENON

1.1 - Colocando o problema

Depois, então, de percorrer o tempo de Borges, acredito ser interessante observarmos como essa questão do tempo será colocada em sua obra. Como isso se dá de variadas maneiras, apresentando cada uma diversas facetas, será necessária uma demarcação do percurso, para que não tenhamos de refazer a estrutura labiríntica de sua construção. Assim, minha proposta é investigar a maneira como Borges trabalha esse conceito, valendo-nos de um elemento norteador. Acredito que uma boa referência serão os fragmentos da obra de Zenon de Eléia, várias vezes citados pelo escritor argentino.

Dentre as bases lógicas explicitadas como fundamentação da estética borgeana e também de sua concepção de tempo, uma das mais importantes são essas aporias. O mais curioso é que Borges levará esses fragmentos da lógica a adquirirem conotações poéticas, mágicas ou míticas, ao sabor de sua fantasia e necessidades de suas teses.

Das aporias eleáticas, a que mais parece atraí-lo é a corrida entre Aquiles e a tartaruga, que pode ser assim enunciada: dada qualquer distância entre eles, trata-se de uma distância infundável porque nunca poderá ser percorrida nem até a metade, já que a metade

do caminho sempre pode ser dividida pela metade, e assim ao infinito. Uma variante desse problema é encontrada na imagem da flecha que nunca atinge seu alvo. A diferença entre as duas aporias é que a tartaruga também se move, enquanto o alvo da seta permanece em repouso. A infinita distância entre o móvel e seu objetivo é o que Borges chama de labirintos de Zenon, que ele mais de uma vez levou ao território do tempo. Podemos representar essa aporia através de uma função e observar a simetria traçada pelo movimento da seta em direção a seu alvo, bem como uma simetria composta produzida pela corrida sem fim de Aquiles e da tartaruga em direção a sua meta também inatingível.

Ao imaginar essas construções como sendo labirintos, devemos ter em conta que percorrê-los tem um caráter de ritual. Dentre as várias características desse ritual, cabe lembrar que os labirintos costumam ter um único centro. Embora sejam construídas inúmeras pistas falsas, para manter distantes os não-iniciados, o de Creta, por exemplo, conforme propõe o mito, é concebido para que o guerreiro se perca, encontre o Minotauro e a morte. Na época das cruzadas, foram desenhados no chão de diversas igrejas católicas para que os fiéis os percorressem como uma substituição à peregrinação a Jerusalém, que se tornava muito perigosa²⁹⁵. No labirinto da escrita, a entrada é a saída, e Borges inscreve seu nome nesse limiar. Em qualquer dos casos, o sujeito volta-se para si mesmo, na procura de um encontro que, naturalmentê, não ocorre, ou ocorre em negativo.

No deserto, no mar ou no pampa, como já observamos, os labirintos se constroem de maneira ainda mais intrincada: se a casa de Astérion não tem portas, a monótona imensidão dos lugares planos não tem entradas ou saídas visíveis, a não ser que estejamos per-

correndo suas margens, onde o sem fim se delimita²⁹⁶. São os passos do caminhante que construirão o caminho. Entretanto, uma forma de orientar-se nessas vastidões é ampliar o universo de observação, guiando-se pelas estrelas. Contrapondo chão e céu, inscrevem-se na paisagem marcas com que caminhar. Outra opção é recorrer a uma bússola.

Nos labirintos de Zenon, o ponto zero, ao qual tende a eterna diminuição da distância entre os dois corredores, é a causa e o fim do certâmen. Uma das maneiras de se compreender a divisão da distância que separa Aquiles da tartaruga, ou a flecha de seu alvo, é que essa distância não seria feita entre números inteiros, mas entre metades, entre números fracionários e proporcionais. A divisão de dois números naturais tende a diminuir, mas não é nunca igual a zero. Dito de outra maneira, o zero não pode ser representado pela divisão de dois números naturais, não pode ser encontrado entre as frações, a não ser que o numerador seja zero e o denominador seja diferente. Esse ponto é um limite ao infinito, que faz a mágica da disputa, porque a série de números cujo numerador é zero e o denominador é diferente de zero é infinita, mas não pertence à série das metades da distância entre dois pontos, quando ambos - ou apenas um deles - estão em movimento.

²⁹⁵ *"To walk into the labyrinth in many of these cathedrals marked the ritual ending of the physical journey across the countryside. It served as a symbolic entry into the spiritual realms of the Celestial City."* (ARTRESS, 1995, p.32)

²⁹⁶ Refiro-me aos contos "La casa de Asterión" e "Los dos reyes y los dos laberintos", publicados no mesmo volume, em que nos são apresentados os dois tipos de labirinto: aquele construído pelo engenho humano e o que a natureza nos proporcionou. No primeiro deles, Borges explora o ponto de vista do Minotauro. No segundo, como já vimos na introdução ("O desejo como bússola", p.25) fica aprisionado um rei da Babilônia. (BORGES, 1989 (1949), v.1, p.569-570 e p.607, respectivamente.)

1.2 - Delimitando o que é sem fim

Desde já é importante destacar que as categorias *ilimitado*, *inumerável* ou mesmo *incomensurável* não se confundem com o *infinito*, significante primordial para a leitura de Borges. São suas palavras: "... *al decir infinito no quiero decir indefinido, innumerable, quiero decir estrictamente infinito.*"²⁹⁷ O conceito de infinito borgeano pode ser entendido, por exemplo, como um dos infinitos matemáticos, aquele que se representa pelos números transfinitos. Uma das propriedades desse número, que é uma progressão, é a de ser indiferente à soma ou à subtração de um número finito de suas partes, que, por sua vez, podem ser também infinitas²⁹⁸.

Cantor, que cunhou esses números, designou um deles, o menor, pela letra hebraica *aleph*, (\aleph), com a desinência zero, \aleph_0 , como sendo o menor dos cardinais infinitos²⁹⁹, ou o conjunto dos conjuntos infinitos numeráveis. A questão é que Cantor só consegue refutar o paradoxo de Zenon a partir de outra proposição também paradoxal, ou seja, através desses conjuntos de números transfinitos. Segundo Russell:

²⁹⁷ BORGES, 1995b. "El budismo". p.91

²⁹⁸ Sobre a natureza e o nome do Aleph, dentre outras caracterizações, encontramos: "... *es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes.*" (Idem, 1989 (1949), v. I, p. 627.) Um dos exemplos de conjuntos em que o todo e as partes são infinitos é o conjunto dos números naturais, o dos números pares e o dos números ímpares. O primeiro se divide nos outros dois, que, em consequência, seriam suas duas metades, mas os três são igualmente infinitos. Russell adverte-nos, entretanto, que esse infinito tradicional da matemática, representado pelo símbolo ∞ , é de um tipo inteiramente diferente do infinito cantoriano: "*A mais notável e desconcertante diferença entre um número indutivo e esse novo número é que esse novo número não se altera ao lhe ser adicionado 1 ou subtraído 1, ou ao ser elevado ao dobro ou reduzido à metade ou ao ser submetido a qualquer de várias operações que consideramos tornar necessariamente um número maior ou menor.*" (RUSSELL, 1966, p.81.)

²⁹⁹ Apud RUSSELL, 1966, p.85.

“É óbvio que uma progressão permanece uma progressão se dela omitimos um número finito de termos, ou um sim e um não, ou todos exceto cada décimo ou cada centésimo termo. Esse método de reduzir uma progressão não faz com que cesse de ser uma progressão, e, portanto, não diminui o número de seus termos, que continua sendo \aleph_0 .”³⁰⁰

De sua leitura constante da matemática, Borges traz uma outra linguagem sobre cujo arcabouço compõe seu próprio discurso e sua poética. Citando o que ele chama a nova matemática, o Aleph é “... *el señalador del infinito guarismo que abarca los demás o la aristada rosa de los vientos que infatigablemente urge sus dardos a toda lejanía.*”³⁰¹

A imagem da rosa dos ventos sugere que a bússola pode apontar um Aleph, uma referência que oriente o destino do caminhante. Entretanto, sempre se deve lembrar que os pólos geomagnéticos não se mantêm fixos na superfície terrestre. Além disso, a bússola, que se guia por eles, quando se aproxima de pedras ímãs também pode se enganar, confundida, nesse caso, pela atração de um pólo magnético mais próximo...

1.3 - Uma concepção de estilo

Os labirintos borgeanos, como o de Zenon de Eléia, podem ser imaginados, mas não podem ser exauridos. Não se chega a seu centro, que não existe, já que é sem dimensões. Nem ao seu limite, porque é concebido para nos conduzir ao infinito ou ao infinitesimal. Para percorrê-los, como observa o próprio Borges³⁰², os corredores devem se tor-

³⁰⁰ Ibidem. p.85.

³⁰¹ BORGES. 1993a (1925). p.132-134

³⁰² Idem, 1989 (1932). v.1, p.245.

nar cada vez menores, não só pela ilusão causada pela perspectiva, como também pelo fato de que terão de ocupar espaços que diminuem constantemente.

Entretanto, nessa série fracionária composta de metades, ainda não estão envolvidos os infinitesimais: há infinitos intervalos, mas não há intervalos que não sejam finitos. Os infinitesimais são a solução de Cantor ao paradoxo de Zenon. Borges aproveita-se, literariamente, tanto das proposições de um quanto da refutação de outro, já que são atraentes e apontam para as grandes ficções da humanidade. Tanto para se conceber o infinito como o infinitesimal, é necessária a eternidade; para vivê-los, pressupõe-se a imortalidade.

No caso de Borges, o labirinto é a bússola, em uma relação metafórica e metonímica, assim como um elefante de marfim pode ser dois elefantes. Se tomamos a estatueta que proponho como exemplo, há dois elefantes em questão: a imagem esculpida e a matéria que a sustenta. Em Borges, haver uma direção a seguir é o que transforma o pampa, o deserto ou o oceano em metáforas privilegiadas do labirinto. Metonimicamente, a bússola registra um único ponto, o Norte magnético, e basta esse ponto incomensurável para que se crie todo um campo, uma outra gravitação. Nesse lugar, o sujeito se perderia, não por percorrer um espaço construído com múltiplos obstáculos que orientam e desorientam a direção dos passos, mas por monotonia, no horizonte da repetição, se não houvesse o desejo que norteia e causa a diferença a cada vez que o caminho se repete.

À paisagem labiríntica por falta de traços diferenciais, opõe-se um ponto que se torna um referencial. Na extensão do que parece infinitamente grande, o sujeito pode-se conduzir por um ponto sem dimensão, mas predeterminado. Há sempre marcos como esse na estética borgeana, em que há pontos que se destacam como o Norte geomagnético. Utilizada como um objeto de navegação, a bússola foi suficiente para que o mundo fosse

percorrido, e, curiosamente, mas não por acaso, sua agulha chama-se *estilo*. Esse objeto mereceu de Borges uma pequena história, como um conto de fadas chinês ou argentino:

“Ocurrió en un departamento de la calle Laprida, frente a un claro y alto balcón que miraba el ocaso. La princesa de Faucigny Lucinge había recibido de Poitiers su vajilla de plata. Del vasto fondo de un cajón rubricado de sellos internacionales iban saliendo finas cosas inmóviles: platería de Utrecht y de París con dura fauna heráldica, un samovar. Entre ellas - con un perceptible y tenue temblor de pájaro dormido - latía misteriosamente una brújula. La princesa no la reconoció. La aguja azul anhelaba el norte magnético; la caja de metal era cóncava; las letras de la esfera correspondían a uno de los alfabetos de Tlön. Tal fue la primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real. Un azar que me inquieta hizo que yo también fuera testigo de la segunda.”³⁰³

Essa bússola atravessa oceanos e traz consigo a cultura, a tradição, os selos internacionais, a heráldica, os hábitos e o desconhecido e acaba por fazer com que o sujeito dê o testemunho da mistura dos mundos. Indicando-se uma das letras de um dos alfabetos de Tlön, sua agulha aponta um outro universo simbólico, outra linguagem, o infinito mundo cultural que implica o surgimento de novas línguas que têm, inclusive, seus próprios alfabetos. E, quando essa cultura, esse estilo, vem de outro planeta, o universo se expande.

Em termos lacanianos, a emergência da letra, na obra de Borges, dá testemunho do real que, no imaginário, faz falta no simbólico. Nem todo o universo de Tlön está representado nessa letra que o evoca, e o Aleph argentino é um falso Aleph, mas tanto a letra da bússola como o ponto inscrito no porão são limites que franqueiam o trânsito entre mundos coexistentes. É uma maneira de se escapar de uma série: passando-se a outra.

³⁰³ BORGES 1989 (1941), v.1, p.441.

Topologicamente, o labirinto é a bússola, e isso também significa que podemos nos guiar por sua presença. Uma das questões é que, para Borges, o infinito e o infinitesimal são simetricamente equivalentes. Num Aleph cabe o mundo inteiro. Mas, se recorremos aos conceitos da física³⁰⁴, vemos que o que parece infinitamente grande e o que parece infinitamente pequeno não são regidos pelas mesmas leis.

A mecânica quântica é uma simetria imperfeita da mecânica celeste, já que uma partícula infinitesimal pode passar ao mesmo tempo por dois lugares diferentes. Um dos artificios de Borges é marcar esse *mesmo* tempo que pode aproximar, por exemplo, Kafka, Zenon e H. G. Wells. O infinito e o infinitesimal, espelhados, como dois pontos iguais colocados em perspectiva a uma distância também infinita, constituem uma simetria ainda que imperfeita, ao gosto de Borges. No conto “El Aleph”, o infinitesimal contém ou franqueia o caminho ao infinito. Mas, para que se possa ter acesso ao infinito, é necessária a eternidade, assim como o instante corresponde ao infinitesimal. Mesmo que não caibam em nossa realidade de mortais, fazem parte das construções humanas.

1.4 - O tempo navegável

É através desse recurso que se pode navegar pelo tempo, entrando em contato com o passado ou a posteridade. Machado de Assis criou Brás Cubas, nosso autor póstumo. Borges delegou a Lugones o papel de ser um de seus leitores, mas de uma obra es-

³⁰⁴ COVENEY, HIGHFIELD, 1993.

crita anos depois de sua morte³⁰⁵. Borges, como Kafka, cria os seus precursores³⁰⁶. Mas um precursor, no tempo de Borges, não tem de necessariamente vir antes na história do mundo. Basta, por exemplo, que venha antes na história do leitor. Nesse sentido, Borges é precursor de Zenon de Eléia, na leitura daqueles para quem Borges precedeu Zenon. Mesmo para aqueles que já haviam lido Zenon, mas que o releram à luz de Borges. Assim, Kafka é um precursor de Borges, mas Ricardo Piglia também é um deles, para o leitor contemporâneo. O leitor modifica a obra até o limite da autoria, e o tempo, então, tem uma lógica própria.

Nesse processo, o tempo é um operador, ou um valor. Para uma melhor descrição desse fenômeno, podemos recorrer novamente a Lacan que, quando fala do tempo lógico, adverte: “... *l’après faisait antichambre, pour que l’avant pût prendre rang.*”³⁰⁷ O antes e o depois estão articulados, mas a causa, como pode acontecer na mecânica quântica³⁰⁸, aparece depois da consequência, e só então existe como tal.

O tempo, como um operador, tal qual ocorre na música, determina a fluência do texto, não só no que diz respeito à duração da leitura - nesse aspecto também diferente da escrita - mas também no que concerne ao tempo evocado pelas imagens do texto. O leitor

³⁰⁵ BORGES, 1989 (1960). v. 2, p.157

³⁰⁶ Idem. idem. (1952). v. 2, p.88-90. No livro *El “Martin Fierro”*, que escreveu com Margarita Guerrero, retoma essa idéia e coloca a questão do tempo que ela abarca: “*Lussich prefigura a Hernández, pero si Hernández no hubiera escrito el Martin Fierro, inspirado por él, la obra de Lussich seria del todo insignificante y apenas merecería una pasajera mención en las historias de la literatura uruguaya. Anotemos (...) esta paradoja, que parece jugar mágicamente con el tiempo: Lussich crea a Hernández, siquiera de un modo parcial, y es creado por él.*” (BORGES, GUERRERO. 1983 (1953). p.79)

³⁰⁷ LACAN. 1966. p.197.

³⁰⁸ GOSWAMI. 1995. p.65-77. Em uma experiência com fótons e espelhos, verifica-se que se pode inserir um quarto espelho no campo observado e os fótons parecem responder *instantânea e retroativamente*, atravessando-o e nele se refletindo. Goswami adverte: “*Does the effect precede its cause and violate causality? It certainly does - if you think of the photon as a classical particle always manifest in space-time.*”

não apenas vai desvendando os precursores que o autor de fato leu, como também aqueles que ele sequer conhecia. Dito de outra maneira, o autor cria os seus precursores, não porque efetivamente os eleja, de maneira consciente ou não, mas porque o texto sempre faz parte de um tecido maior, do qual também fazem parte infinitos outros autores, que podem vir antes ou depois. Esse tecido é tão grande quanto a linguagem e o próprio tempo que ela pressupõe ou que a constitui.

A escuta subverte o discurso, assim como a leitura desconstrói a obra para se caracterizar como tal. Se o autor é o autor de uma leitura, a leitura é a leitura de uma obra. Mas essa obra, como vemos com Borges, pode faltar. É nesse ponto que a simetria é imperfeita, pois trata-se de um movimento de elipse - e não de espiral, como pode parecer à primeira vista - movimento em que algo será elidido. É que essas dobras da linguagem são, na realidade, impossíveis, e a circularidade é apenas aparente, já que o movimento desloca-se entre dois centros. (No caso, entre leitor e autor, a obra pode faltar: basta que ela seja pressuposta para que o processo se desenvolva.) Essas dobras podem ser pensadas pela via da metáfora, mas, por menor que seja a distância entre o sentido literal e o sentido figurado, ainda é uma distância grande o suficiente para que não haja superposição, mas elipse. Há determinadas distâncias entre os pontos - que produzem a figura da elipse a partir do movimento - e os centros - que orientam esse movimento - mas essas distâncias não são as mesmas sempre. Às vezes um ponto se afasta, às vezes faz borda com o real.

The photon, however, is not a classical particle." (p.75). Nesse caso, a relação espaço-tempo também estará em questão, já que uma partícula, por mais atípica que a saibamos, pode subvertê-la.

1.5 - Tramando as relações textuais

Tomando os textos por esse ângulo, além de Borges se tornar, ele próprio, um precursor dos filósofos pré-socráticos, transformam-se também em precursores aqueles que Borges enumerou. Sempre cabe lembrar que outros pré-socráticos, como Parmênides, Anaximandro, Pitágoras ou Heráclito são mais de uma vez mencionados pelo escritor argentino. Zenon é apenas um dos autores privilegiados por sua leitura, e não só a dos fragmentos, propriamente ditos, mas também a dos autores que leram o filósofo grego e refutaram seus paradoxos.

Um dos conjuntos em que se podem reunir Borges e Carroll é entre esses leitores, juntamente com Bertrand Russell, Cantor ou Kafka, para citar apenas alguns exemplos. Mas cabe marcar que a maneira de ler é diferente em cada um desses casos.

Carroll pressupõe que um dia finalmente os dois corredores se encontram e iniciam um diálogo sem fim³⁰⁹. Nesse diálogo, Aquiles propõe duas premissas que, uma vez aceitas, provavelmente levariam a uma terceira, só que, antes dessa terceira, a tartaruga aponta a necessidade de que houvesse uma outra, e antes dela uma outra, e um outro desencontro se representa, dessa vez entre proposições hipotéticas. Borges expõe e comenta esse texto de Carroll em seu ensaio “Avatares de la tortuga”³¹⁰. Cantor inferiu dos paradoxos de Zenon a teoria dos números transfinitos, enquanto Russell o leu através da teoria

³⁰⁹ Bem ao estilo de Lewis Carroll, o diálogo intitulado “O que a tartaruga disse a Aquiles” estabelece um clima de *non-sense*. Nesse caso, o elemento subvertido é o tempo, cujo sentido será invertido: “Ah, aquela linda Primeira Proposição de Euclides - disse a Tartaruga, sonhadamente. - Você é fã de Euclides?” / “Sou louco por ele! Até o ponto, é claro, em que se pode admirar um tratado que só será publicado daqui a vários séculos.” (CARROLL, 1977, p.251. O destaque é do texto.)

³¹⁰ BORGES, 1989 (1932) v. 1, p.257

dos conjuntos. Kafka, segundo Borges³¹¹, reproduziu, em *O castelo*, a arquitetura das aporias de Zenon.

Através da leitura de Kafka, Borges aproxima Zenon, Han Yu (um escritor chinês do século IX), Kierkegaard, León Bloy e Lord Dunsany e observa: "*Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí.*"³¹² Essa leitura não apenas descontextualiza os autores que enumera para agrupá-los em uma linhagem que só seria possível sob um olhar do século XX, como subverte o tempo pelo novo sentido que empresta à palavra *precursor*, que, assim, deixa de ter a conotação hierárquica de mestre e discípulo, estando muito mais condicionada às relações estabelecidas pelo leitor que pelo autor. Nesse caso, também o tempo muda de sentido, deixando de correr do passado para o futuro, em uma relação em que o precursor necessariamente antecede - no tempo - o sucessor, já que a leitura do passado só é possível com olhos do presente, porque é no presente que nos instalamos, inexoravelmente.

Já não se trata de indivíduos autores a se seguirem ou se perseguirem, mas de leituras que os aproximam. Por isso, como já vimos, dois livros de um mesmo autor podem ser mais dessemelhantes entre si que dois textos de autores diferentes. A letra de Kafka, como a de Borges, modifica a escrita do passado, ou pelo menos sua inscrição em nosso tempo.

A partir de Borges - a partir de tudo que leu e da maneira como o fez ele - os paradoxos de Zenon ganham a forma de labirintos, e abordá-los já é uma maneira de nos

³¹¹ BORGES, 1989 (1952) v. 2, p. 88

³¹² Ibidem. p.89

perdermos nos meandros do tempo porque basta um traço para inaugurar uma rede com todas as nuances que ela pressupõe e todos os volteios que ela acarreta.

Seguir os passos de Borges por sua quase infinita biblioteca só é possível se nos conformamos em acompanhar um fragmento de cada vez, sabendo, de antemão, que basta uma peça para evocar um quebra-cabeças, como também basta uma para que o quadro não se complete. Só que, na linguagem literária, qualquer peça só se dá em negativo, presença e ausência sendo a mesma face de duas moedas. É conhecendo o risco que sabemos, de antemão, que o fracasso não apenas é inevitável, como deveria ser sempre o grande objetivo. Caso contrário, este texto não existiria, confundido com os caminhos que tenta acompanhar. Dessa maneira, esta leitura também descontextualiza a obra de Borges, assim como a de Zenon, que iremos cotejar.

2 - UM PEDACINHO DE TREVA

2.1 - Uma linhagem de discípulos

Nos escritos esparsos deixados por Zenon, identificam-se alguns traços em comum com a vasta produção de Borges. Conjecturam-se as hipóteses de que tenha composto ou um único tratado ou vários livros em prosa³¹³, mas, seja qual for a extensão original de seu trabalho, restaram apenas os fragmentos colhidos por Simplicio e Diógenes Laércio, e aqueles que foram comentados por Aristóteles. De Borges, conhecemos uma obra bastante vasta, mas formada por textos breves, lacônicos, tantas vezes exauridos através de listas que, por não esgotarem o universo que enumeram, entremostam o sem fim da linguagem.

³¹³ Segundo KIRK et al. 1994, p.276, sua única produção literária seria um tratado descrito por Platão, e a lista de títulos a ele atribuída não inspiraria crédito algum. Segundo CHAUÍ, 1995, p.77, ele teria escrito: *Discussões, Contra os Físicos, Sobre a Natureza e Refutação de Empédocles*. Não cabe aqui questionar a validade de uma ou de outra hipótese, mas apenas proceder a sua exposição. Além disso, vale destacar que, coincidência ou não, *Discusión* é também o nome do livro de Borges onde ele trabalha mais detidamente com um dos paradoxos de Zenon.

Ao contrário de Zenon, que designava Parmênides como seu único mestre, Borges aponta diversos precursores, incontáveis dívidas com textos alheios³¹⁴, e o resultado é que podemos considerá-lo um dos herdeiros do universo cultural que nos foi legado, um devedor da linguagem e do mundo a que ela dá acesso. Entretanto, pode-se dizer que ambos se inscrevem em uma linhagem de discípulos³¹⁵, da qual Platão, Filolau ou Arquitas também poderiam fazer parte, ao lado de Fernando Pessoa e de tantos outros autores contemporâneos. Sabe-se demasiadamente o quanto a obra de Sócrates está entrelaçada à de Platão e, nesse caso, o mais curioso é que, embora as palavras de um estejam no texto do outro, ainda assim, são obras diferentes. Outro exemplo considerável é o dos pitagóricos, que fundamentavam suas teorias com a conhecida fórmula “*Magister dixit*”. Sobre o uso dessa expressão, Borges esclarece:

“Pitágoras no escribió voluntariamente, quería que su pensamiento viviese más allá de su muerte corporal, en la mente de sus discípulos. Aquí vino aquello de (...) *Magister dixit* (el maestro lo ha dicho). Esto no significa que estuvieran atados porque el maestro lo había dicho; por el contrario, afirma la libertad de seguir pensando el pensamiento inicial del maestro.”³¹⁶

Harold Bloom se propõe estudar a influência poética sob o signo da angústia da influência, que é, simultaneamente, uma forma de “*angústia e expropriação reparado-*

³¹⁴ Em entrevista concedida a Raquel Angel, em 1978, Borges declara: “*La gente me llama maestro a mí, pero yo no soy el maestro, yo soy, mas bien, el discípulo de todas las personas que conozco.*” (In: MA-TEO, 1994, p.68.)

³¹⁵ O significante *discípulo*, aqui, deve ser tomado na acepção que lhe empresta Borges a partir do texto “*Kafka e seus precursores*”, comentado diversas vezes neste trabalho. Nesse artigo, os conceitos de *discípulo* e *precursor* não pressupõem uma ordem hierárquica. (BORGES, 1989 (1952), v. 2, p. 88-90.)

³¹⁶ Idem, 1995c (1978), p.15

ra”³¹⁷. Observa que os *poetas fortes* trabalham através da desleitura de seus precursores e estuda as diversas maneiras pelas quais se processa essa apropriação transformadora. Também Michel Schneider³¹⁸ investiga a relação entre o escritor e a herança cultural de que dispõe e da qual se vale não sem culpas ou embaraços, para observar que todo pensamento está à mercê da influência. Há ainda o trabalho de Antoine Compagnon³¹⁹, que procura explorar a maneira como os recortes e citações desempenham papel fundamental na construção de uma poética. Os três se referem mais de uma vez a Borges, justamente porque essa questão concerne a toda sua obra.

Acredito que a solução que o escritor argentino encontrou para lidar com a impossibilidade de uma criação original tenha sido escrever essa impossibilidade, encenando o problema de maneira lúdica, de tal forma que não apenas se confundem os limites entre sua escrita e suas leituras, mas também os momentos em que isso é intencional, inconsciente, ou mera coincidência³²⁰, uma vez que há sempre uma boa dose de humor inscrevendo, no texto, um ponto de incerteza. Ao invés de combatê-la ou contentar-se em discuti-la, fez com que ela se tornasse parte de seu estilo.

Esse tipo de linhagem de discípulos pode-se exemplificar também com Ítalo Calvino, não propriamente por ser um seguidor de Borges, mas porque ambos apontam o lugar de mestre para deixá-lo em aberto, marcando a criação como sendo sempre um gesto que

³¹⁷ BLOOM, 1991a. p.106.

³¹⁸ “Dizer de novo não é nunca repetir. (...) Não sabe o autor que o nome é a única coisa do livro que ele poderia dizer sua, que nunca assina senão por procuração, como que para conjurar uma perda?” (SCHNEIDER, 1990. p.135.)

³¹⁹ COMPAGNON, 1979.

³²⁰ Em entrevista a Nestor Sanchez, em 1969, Borges declara: “Uno no puede elegir a sus maestros”. (In: MATEO, 1994. p.95.) Trata-se de marcar que a escolha é sempre forçada: a eleição é causada pelo desejo, embora o sujeito seja o agente na produção do significante. Novamente, se o sujeito é o peregrino, o caminho é definido pela bússola.

repete muitos outros anteriores³²¹. Maurice Blanchot determina que, aos discípulos, compete evidenciar o fracasso como êxito e vice-versa³²². Evidentemente, essa linhagem de que estou tratando não é uma lista de simples imitadores, mas daqueles que levaram a condição de discípulos a seus extremos, lugar em que a língua falha ao tocar a verdade, espaço privilegiado para a criação poética. Ao contrário da maioria dos escritores da modernidade, para quem a originalidade é o traço diferencial, esses autores estariam em perfeita consonância com a contemporaneidade, época do reciclado, do *remix* e do *remake*.

O interesse de Borges pela obra do eleata parece estender-se do caráter aporético de suas proposições até o mistério que envolve o que sobrou de seus escritos. Despertam sua curiosidade enigmas como o que se constrói a respeito de quem teria sido o poeta que contribuiu para emprestar ao texto de Zenon o caráter de narrativa, atribuindo-lhe um herói e uma tartaruga³²³. A suposta parceria de um criador anônimo não passa de uma especulação sugerida por alguns estudiosos a partir da redação do comentário de Aristóteles, mas, se não ajuda a esclarecer o pensamento de Zenon, contribui para aumentar o mistério que o cerca e para reforçar, em seu texto, a aparência de uma segunda mão. A idéia de que mais de uma pessoa tenha contribuído para a produção de um determinado texto aumenta seu valor, à luz das teorias de Borges.

³²¹ Observe-se que Calvino em *Se um viajante numa noite de inverno* faz uma referência bem humorada a Zenon de Eléia, emprestando seu nome ao cavalo ganhador de uma hipotética corrida. (CALVINO, 1979, p.20.)

³²² “Os discípulos, os imitadores são aqueles que, como os críticos, fazem do erro razão, que o estabilizam, o serenam, mas também o realçam, de modo a torná-lo visível, e então é fácil aos críticos mostrarem o erro, a que impasse conduz, com que malogro se paga o êxito, e como o êxito foi um malogro”. (BLANCHOT, 1984, p.118.)

³²³ BORGES. 1989 (1932). v.1, p.254.

2.2 - Uma jóia delicada

Em 1932, publica dois ensaios intitulados “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” e “Avatares de la tortuga”³²⁴, dedicados ao estudo da obra de Zenon. Passemos a um breve comentário de cada um deles.

Nesses dois estudos, privilegia o chamado paradoxo de Aquiles e o expõe: se fosse dada à tartaruga uma distância inicial de dez metros à qual se somassem, em progressão geométrica, os passos dos dois corredores, o limite dessa soma seria aproximadamente doze metros, mais exatamente onze e um quinto, dentro dos quais estaria contido o infinito já que, embora pequeno, esse espaço não poderia jamais ser percorrido, uma vez que não se atinge o ponto zero onde os dois corredores se encontrariam. Propõe que o problema poderia também ser calculado em termos de tempo, obtendo-se igual resultado.

Essas contas apresentadas por Borges não coincidem com as de Cantor: ao considerar a soma da série infinita percorrida pelos dois corredores - constituída por uma progressão geométrica formada de termos que são sempre a metade de seu antecedente - este obtém como resultado um número finito e igual a 1. (Na realidade, Cantor vai somar as duas séries - a progressão que representa o caminho da tartaruga àquela que resulta da corrida de Aquiles.) Aparentemente, a questão se resolve com esse valor, já que as frações racionais³²⁵ são contáveis, e não há mais frações que inteiros. Entretanto, se forem consi-

³²⁴ Ibidem, p.244-248 e p.254-258, respectivamente.

³²⁵ Chamam-se frações *racionais* àquelas formadas por dois números inteiros, dos quais o divisor não é igual a zero. Em outras palavras, trata-se de uma série de razões (ou frações) em que se estabelece uma fronteira ou condição. (Apud RUSSELL, 1966, p.75.)

derados também os números irracionais³²⁶, estaremos lidando com o conjunto dos números reais³²⁷. Ainda para Cantor, além de eles serem incontáveis, há mais números reais entre 0 e 1 do que os que se podem encontrar em toda a classe dos números inteiros³²⁸.

Mas voltemos às proposições de Borges. No primeiro ensaio, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, vai buscar as nuances da palavra *jóia* para com ela definir esse paradoxo de Zenon. Depois, enumera alguns dos que ele considera seus principais refutadores para, em seguida, contestá-los. Um por um, apresenta os argumentos de maneira a evidenciar o caráter paradoxal das proposições de Zenon e o universo que suas aporias descortinam, o que se pode ver desde o título desse artigo, na qualidade de *perpétua*, atribuída à carreira de Aquiles e a tartaruga. Não é sem fundamentos que avalia seu próprio trabalho como uma tentativa paradoxal de tocar o conceito de universo “... *por ese pedacito de tiniebla griega*”³²⁹

Depois de observar que a palavra *infinito*, uma vez admitida em um raciocínio, “*estalla e lo mata*”³³⁰, de verificar como o pensamento de Zenon é atentatório ao tempo e ao espaço, conclui, sem encerrar suas especulações:

“Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento con-

³²⁶ Ainda segundo Russell, os números *irracionais* são segmentos da série de razões que não têm fronteira alguma. Um exemplo de número irracional é a raiz quadrada de -1. (RUSSELL, 1966, p.75)

³²⁷ Os números *reais* podem ser *racionais* ou *irracionais*. Sua designação se dá por oposição aos números chamados *imaginários*, que aparecem, por exemplo, em uma equação: $x + yi$, em que x e y são reais e i é raiz quadrada de menos um. Nessa equação, a parte yi é chamada *imaginária*. (apud RUSSELL, 1966, p.76)

³²⁸ KASNER e NEWMAN, 1976, p.38-71. Borges fez uma resenha desse livro, que incluiu em *Discusión* (BORGES, 1989 (1932), v.1, p.276-277), junto a algumas outras, sob o título genérico de “Notas”, e também escreveu-lhe um prólogo, que se pode ler em *Biblioteca personal* (Idem, 1988, p.35-36)

³²⁹ Idem, 1989 (1932), v.1, p.248.

³³⁰ Ibidem, p.248.

creto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja.”³³¹

Observe-se que, nesse caso, Zenon não passaria a ser contestável, mas, ao contrário, já não haveria motivos para refutar sua proposição. Nessa concepção de espaço e de tempo, as aporias fornecem uma descrição não apenas plausível, como extremamente adequada do movimento.

2.3 - Uma biografia do infinito

No segundo ensaio, “Avatares de la tortuga”, conta que alguma vez desejou escrever uma “*Biografía del infinito*”, a qual teria em seu pórtico a Hidra³³², um animal fantástico, emblema das progressões geométricas. Trataria do que ele denomina “*alguns pesadelos*” criados por Kafka e do pensamento de Nicolás de Krebs - Nicolás de Cusa - “... *que en la circunferencia vio un polígono de un número infinito de ángulos y dejó escrito que una línea infinita sería una recta, sería un triángulo, sería un círculo y sería una esfera.*”³³³ Os paradoxos de Zenon seriam parte dessa sonhada biografia.

O título do artigo - “Avatares de la tortuga” - e essa referência a uma “*Biografía del infinito*”, em sua introdução, denunciam um certo teor de mistificação que o caracteri-

³³¹ Ibidem, p.248

³³² A Hidra de Lerna é um dos animais fantásticos descritos por Borges e Margarita Guerrero. Sua relação com as progressões geométricas se esclarece neste trecho: “*Cien cabezas le cuenta Diódoro el historiador; nueve, la Biblioteca de Apolodoro. Lemprière nos dice que esta última cifra es la más recibida; lo atroz es que, por cada cabeza cortada, dos le brotaban en el mismo lugar.*” (BORGES, GUERRERO, 1983 (1967). p.179.)

za. Os *avatares* da tartaruga serão as metamorfoses, as transmigrações ou reedições que o pensamento de Zenon teria sofrido ao mudar de boca, ou seja, ao ser examinado e explorado por outros pensadores, filósofos, teólogos, matemáticos ou criadores literários. Assim caracterizado, esse pensamento se contamina de eternidade. Ao pressupor que o infinito possa ter uma *biografia*, Borges lhe empresta vida e, com isso, acentua as dimensões de fantástico que ele porta.

Nesse segundo trabalho, congrega estudos que se utilizaram do paradoxo para articular o chamado *regressus in infinitum* e novamente defende o pensamento de Zenon. Dialogando com seu ensaio anterior, conclui:

“Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón.”³³⁴

Cabe assinalar que o mundo que convencionamos chamar de fantástico, tratado dessa maneira, representa-se melhor pela linguagem da matemática que pelas imagens do sobrenatural. No universo matemático, regidos por leis próprias, conceitos como os de infinito ou de transfinito encontram seu lugar, e é lá que Borges vai procurá-los para inscrevê-los em sua obra. Os paradoxos de Zenon teriam servido de base para fundamentar esses conceitos.

Ainda segundo esse ensaio, sonhamos o mundo como algo sólido, resistente, mas “... *hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos interstícios de sinrazón para*

³³³ BORGES, 1989 (1932). v.1, p.254

³³⁴ *Ibidem*. p.258.

saber que es falso.”³³⁵ Não deixa de ser paradoxal que justamente uma aporia - palavra que, etimologicamente, significa sem poro, sem passagem - venha a se tornar uma fissura por onde se entrevê o infinito.

2.4 - A trajetória impossível

Em 1978, em conferência pronunciada na Universidade de Belgrano³³⁶, Borges retoma os paradoxos do movimento. Dessa vez, além de explorar a corrida entre Aquiles e a tartaruga, vai comentar também a impossível mobilidade de um corpo, desde que ele tenha um espaço demarcado a percorrer.

Um dos fragmentos de Zenon diz o seguinte: “*O móvel nem no espaço em que está se move, nem naquele em que não está.*”³³⁷ A proposição é também irrefutável. Pelo menos à primeira vista, parece fácil admitirmos que o móvel não se move no espaço em que *está*, já que, nesse caso, ele é um corpo em repouso. Por outro lado, é ainda mais fácil verificarmos que não se pode mover onde nem sequer *está*. Entretanto, se é definido como *móvel*, trata-se de um corpo em movimento. O que se verifica é que a frase de Zenon propõe a infinita fragmentação desse movimento, de sorte a nos oferecer instantâneos de seu percurso, imagens em que o corpo sempre estará em repouso. É exatamente o que acontece com uma fita de cinema em que as imagens - estáticas - exibem um movimento que lhes é outorgado pelo fato de se sucederem rapidamente.

³³⁵ Ibidem. p.258

³³⁶ Idem. 1995c (1978). “El tiempo”. p.109-129

Por isso, uma flecha não atingirá seu alvo, assim como um objeto não poderá atravessar uma mesa, como exemplifica Borges. Antes de vencer uma determinada distância, um móvel deve vencer a metade dessa distância, e antes a metade dessa metade, infinitamente, o que não será possível se, em seu trajeto, não se locomove onde está nem onde não está.

Nessa conferência, Borges comenta, ainda, a maravilha matemática segundo a qual um conjunto de pontos inextensos alinhados formam uma reta que pode ter dimensões infinitas. (O questionamento desse princípio matemático também se apóia em uma das afirmações de Zenon: *“Mas se, subtraída (uma grandeza), a outra em nada diminuir, e, ao contrário, acrescentada (uma), (a outra) não aumentar, é evidente que o acrescentado nada era, nem o subtraído.”*³³⁸) É notória sua familiaridade com essa linha de raciocínio e a habilidade com que a expõe, fazendo com que se entrevejam perspectivas de um mundo fantástico franqueado pelas dimensões do paradoxo.

Os estudiosos que examinaram a obra de Borges apresentam posições divergentes com relação ao conhecimento que apresentava da matéria filosófica. Embora demonstre uma autêntica paixão por alguns temas dessa natureza, há quem afirme que os abordava de maneira superficial, quando não equivocada. Para este trabalho, interessa cotejar as maneiras como Zenon costuma ser lido e as formas que Borges encontrou de explorá-lo, com o objetivo de extrair de suas posições aquelas em que fundamenta sua estética. Trata-se, aqui, de investigar um pouco do sabor de novidade que as velhas matérias da filosofia vão emprestando a uma poética contemporânea e não de discutir a validade filosófica de

³³⁷ SOUZA, 1978, p.197.

³³⁸ Ibidem, p.197.

tais conjecturas. Se há algo a ser verificado é a validade estética de tais proposições. Nesse caso, creio que a obra de Borges ilustra com fartos exemplos o aproveitamento poético que se pode fazer de tais colocações, especialmente no que diz respeito à valorização do tempo como arcabouço de suas especulações.

Sabe-se que, desde os gregos, a humanidade modificou bastante sua maneira de conceber tempo e espaço. Supõe-se que, para Zenon, o lugar coincidia com o corpo que o ocupava, assim como podia ser confundido com o tempo de deslocamento desse mesmo corpo³³⁹. Observa-se, nos textos da época, que o conceito de infinito tanto se aplicava ao tempo quanto ao espaço, e pensar o movimento, para negá-lo ou verificá-lo, provavelmente dependia de fazer equivalerem-se os pontos e os instantes. Mesmo hoje, os conceitos às vezes se mesclam, como se registra no vocabulário da física em que a palavra *momento* (também usada em latim: *momentum*) designa o produto da massa pela velocidade de um corpo, ou seja, serve para nomear a quantidade de movimento de um corpo dado. Borges - parece - prefere eludir o tempo que o separa de Zenon para pensá-lo em termos contemporâneos, provavelmente para extrair de seus paradoxos mais oportunidades de se maravilhar.

³³⁹ CHAUI, 1995, p.81.

2.5 - Afirmando pelo verso

No *Parmênides*, de Platão, Sócrates acusa mestre e discípulo de terem feito ambas as mesmas proposições: um na forma positiva, outro na negativa, e divulgado como obras diferentes, com o objetivo de iludir os seus leitores. Conforme a leitura de Sócrates, Parmênides teria dito que o ser é uno e, portanto, indivisível, enquanto Zenon teria demonstrado a impossibilidade de se afirmar o contrário. Zenon, no diálogo platônico, concorda com a linha de raciocínio de Sócrates, ainda que, naturalmente, negue qualquer pretensão de enganar o público³⁴⁰. Por sua maneira inusitada de sustentar uma hipótese, negando o que a pudesse contestar, Zenon foi considerado, por Aristóteles, como o descobridor do método dialético, ainda que não o tivesse nomeado.

Na interpretação fornecida por Platão, as propostas de Zenon seriam uma forma de *reductio ad absurdum* da existência do múltiplo e não propriamente uma negação do que o senso comum afirma com tanta facilidade, como a existência do movimento. Embora essa forma de definir os objetivos das aporias seja a mais freqüentemente aceita, Borges, de vez em quando, prefere acreditar que Zenon era um “... *negador de que pudiera suceder algo en el universo.*”³⁴¹

³⁴⁰ “... é perfeitamente certo que esse escrito obedeceu ao propósito de apoiar a tese de Parmênides, contra aqueles que procuram escarnecê-la dizendo que, se tudo fôsse uno, resultariam daí inúmeras conseqüências absurdas e contraditórias. É uma réplica dirigida aos defensores da pluralidade. Devolve-lhes os seus argumentos, e com usura. A sua finalidade consiste em demonstrar que a hipótese da pluralidade é muito menos consistente que a da unidade, para quem saiba vêr bem as coisas.” (PLATÃO, 1945, p.87.)

³⁴¹ BORGES. 1989 (1932). v.1, p.244.

Quando Hegel comenta os fragmentos de Zenon, em suas *Preleções sobre a História da Filosofia*³⁴², observa que seu pensamento não vai contra a certeza sensível do movimento, mas contra a sua verdade, já que o próprio movimento é contradição. A partir da discussão dos fragmentos, o que parece se evidenciar são as limitações da linguagem verbal, a impossibilidade de se dizer toda a verdade, seja devido às duplas articulações entre enunciação e enunciado, significante e significado, a que já nos referimos³⁴³, seja porque o pensamento ocidental tem uma natureza fragmentária que se alimenta de dicotomias, o que mais se evidencia se o comparamos à posição oriental, mais afeita a uma visão do todo.

Mas é ainda nesse texto de Hegel que encontramos dois outros traços comuns ao pensamento dos dois autores que estamos comparando. Para o filósofo alemão, encontram-se em Zenon a origem do panteísmo (spinozismo) e do próprio raciocínio metafísico, tão importantes na poética de Borges.

Durante os quase dois mil e quinhentos anos que nos separam de Zenon³⁴⁴, ninguém conseguiu refutar esses paradoxos de forma definitiva, e os contestadores não concordam entre si sobre a maneira mais adequada de fazê-lo. Borges proclama *imortais* as colocações de Zenon - adjetivo que teriam merecido devido a essa resistência às refuta-

³⁴² In: SOUZA, 1978, p.198-207.

³⁴³ Lacan, ao estudar a divisão estabelecida por Saussure entre significante-significado, enfatiza o papel da barra nessa divisão. (LACAN, 1966. "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud", p.493-530) Sob o ponto de vista da psicanálise, a verdade só se revela em partes, devido justamente a essa barra que atravessa o sujeito representado pelo significante para outro significante, barra que também aparece sobre o grande Outro, o tesouro dos significantes a que, entretanto, falta um significante, já que não existe o Outro do Outro (Ibidem, "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien", p.793-828.) Mais tarde, quando formaliza os quatro discursos através de matemas, podemos observar que no discurso do analista o saber inconsciente se coloca no lugar da verdade, o que tem por consequência o fato de que ambos só se revelarão aos meio-ditos (Idem, 1975b, p.21).

ções que têm sofrido e das quais parecem escapar ilesas - e novamente se distancia do procedimento usual. O que sua obra nos mostra é uma tentativa de reafirmar e encenar, até as últimas conseqüências, as propostas do eleata, apoiando nelas algumas das bases de sua ficção. Por isso, vale a pena acompanhar a maneira como se utiliza dessas aporias na construção de sua poética.

³⁴⁴ Conjectura-se que a maturidade de Zenon teria ocorrido cerca de 464/461 a.C. apud SOUZA. 1978. p.193.

3 - TÊNUES LABIRINTOS DE TEMPO

3.1 - Tapeando o tempo

Em nota de 1969, aposta a seu livro *Fervor de Buenos Aires*, quando de sua publicação nas *Obras completas*, Borges faz o seguinte comentário:

“EL TRUCO. En esta página de dudoso valor asoma por primera vez una idea que me ha inquietado siempre. Su declaración más cabal está en "Sentirse en muerte" (*El idioma de los argentinos*, 1928) y en la "Nueva refutación del tiempo" (*Otras inquisiciones*, 1952)

Su error, ya denunciado por Parménides y Zenón de Elea, es postular que el tiempo está hecho de instantes individuales, que es dable separar unos de otros, así como el espacio de puntos.”³⁴⁵

O poema a que se refere bem como os textos em prosa acima mencionados tratam da repetição ou, mais exatamente, da possibilidade de que dois sujeitos diferentes venham a ocupar tempos simultâneos porque algo voltou a acontecer. No caso, o que volta a ocorrer é o ato de fala, um momento de enunciação em que não apenas se repete o enunciado, mas também a instância que o provocou.

No poema “El truco”³⁴⁵, as fórmulas pronunciadas pelos jogadores e as próprias combinações dos naipes e das situações promovem um retorno do tempo que passou. Seguindo essa estratégia de Borges, de atar os lances de um jogo típico em sua terra à tradição metafísica do Ocidente, imaginemos que se repetisse uma jogada: as mesmas cartas distribuídas pelos participantes, as mesmas escolhas diante das alternativas que se oferecem, as mesmas palavras ditas como provocação e revide. A repetição seria suficiente para que passado e presente coincidissem? Essa hipótese descortinaria um universo em que nos veríamos como habitantes de tempos paralelos, e, nesse caso, a repetição seria um furo nas séries temporais capaz de possibilitar um momento raro em que esses tempos fossem iluminados por um mesmo olhar. Para que isso acontecesse, seria imprescindível a presença de uma terceira pessoa, um observador cujo testemunho seria a única prova do fenômeno, cabendo-lhe a tarefa de registrar o tempo nesse ponto em que se entrelaçariam momentos diferentes para marcar o instante e entreabrir a eternidade.

Entretanto, se o momento não se repetisse, mas - literalmente - voltasse, a própria idéia de sincronicidade estaria desfeita, porque, no cruzamento em um único ponto de duas séries temporais consecutivas, o que se elide é a própria idéia de série. O tempo persiste, mas em outra dimensão, na qual já não pode ser contado.

³⁴⁵ BORGES. 1989 (1923). v.1, p.52

³⁴⁶ Por sua importância, convém citá-lo na íntegra: “*Cuarenta naipes han desplazado la vida / Pintados talismanes de cartón / nos hacen olvidar nuestros destinos / y una creación risueña / va poblando el tiempo robado / con las floridas travesuras / de una mitología casera. / En los lindes de la mesa / la vida de los otros se detiene. / Adentro hay un extraño país: / las aventuras del envido y del quiero, / la autoridad del as de espadas, / como don Juan Manuel, omnipotente, / y el siete de oros tintineando esperanza. / Una lentitud cimarrona / va demorando las palabras / y como las alternativas del juego / se repiten y se repiten, / los jugadores de esta noche / copian antiguas bazas: / hecho que resucita un poco, muy poco, / a las generaciones de los mayores / que legaron al tiempo de Buenos Aires / los mismos versos y las mismas diabluras.*” (Ibidem, p.22)

3.2 - Cartas na mesa e nas mangas

Em *El idioma de los argentinos* retoma a idéia explorada nesse poema em um artigo também intitulado “El truco”³⁴⁷. Na realidade, não se trata apenas de semelhanças entre os dois trabalhos: os versos do poema estão quase literalmente transcritos, espalhados no texto em prosa, ainda que, dessa vez, o tema receba um tratamento teórico. Assim como fizera um poema que expunha idéias metafísicas, agora escreve um ensaio que ostenta uma dimensão poética.

Nessa ocasião, destaca a progressão geométrica que informa o número possível de combinações das cartas do baralho. Por ser uma importância “... *delicadamente puntual en su enormidad ...*”, “... *una remota cifra de vértigo que parece disolver en su muchedumbre a los que barajan*”, acrescenta ao jogo um novo encanto, um outro mistério: “... *el de que haya números.*”³⁴⁸ Graças a esse tipo de sortilégios, aos poucos os jogadores - “*hechiceros de corralón y brujos de barrio*”³⁴⁹ - são tomados pelo espírito do jogo, passam a falar de maneira *acriollada*, distanciam-se de seu *eu* habitual: “*Um yo distinto, un yo casi antepasado y vernáculo, enreda los proyectos del juego. El idioma es otro de*

³⁴⁷ Idem, 1994a (1928). p. 27-31. Em um capítulo intitulado “Páginas Complementarias”, no livro *Evaristo Carriego* (Idem, 1989 (1930). v.1, p. 145-147), volta a publicar esse trabalho, sem mencionar que fizera parte de seu terceiro livro de ensaios. O capítulo em que o trabalho aparece - “Páginas Complementarias” - é subdividido em dois: um que se agrega ao segundo capítulo e outro - o que nos interessa - que se refere ao quarto, intitulado “La canción del barrio”. Observe-se em Borges o hábito de escrever textos que vão sendo apostos uns aos outros, como prólogos, epílogos, notas de rodapé ou ainda, como nesses casos, pretensas complementações.

³⁴⁸ Idem, 1994a (1928). p.27

³⁴⁹ Ibidem, p.30

golpe. Prohibiciones tiránicas, posibilidades e imposibilidades astutas, gravitan sobre todo decir.”³⁵⁰

Além das blagues, outra característica do truco que parece encantá-lo é o blefe, no qual o jogo se fundamenta. Lembra que, diferentemente do pôquer e suas estratégias mais sisudas, o truco se caracteriza pela representação jocosa, pela mentira desabrida. Nessa representação, pode-se usar inclusive a verdade para enganar o adversário. É o que considera uma “*astucia al cuadrado*”³⁵¹, outra vez lançando mão da linguagem matemática.

Finalmente, Borges abre o jogo, ampliando as possibilidades de reflexão que nos oferece. A partir da idéia de que cada lance é uma repetição de instâncias anteriores, já que sempre se trata de fórmulas e expressões já consagradas, conclui que o tempo também pode voltar:

“Todo jugador, en verdad, no hace ya más que reincidir en bazas remotas. Su juego es una repetición de juegos pasados, vale decir, de ratos de vivires pasados. Generaciones ya invisibles de criollos están como enteradas vivas en él: son él, podemos afirmar sin metáfora. Se trasluce que el tiempo es una ficción, por ese pensar. Así, desde los laberintos de cartón pintado del truco, nos hemos acercado a la metafísica: única justificación y finalidad de todos los temas.”³⁵²

Como no poema, estarei a relação entre o folclore local e os assuntos filosóficos. Mais uma vez, quase por prestidigitação, embaralha seus temas prediletos: sua terra natal e a metafísica, tradição cultural do Ocidente que mais se aproxima da cultura oriental. A partir da idéia de repetição - de palavras, de circunstâncias ou de combinações de cartas -

³⁵⁰ BORGES. 1994a (1928). p.28

³⁵¹ Ibidem. p.29

³⁵² Ibidem. p.30-31

leva-nos a uma reflexão sobre o tempo, que diante de nossos olhos se transforma em ficção: não menos verdadeiro (já que a mentira, como o truço nos ensina, é uma das formas de se dizer a verdade), mas questionado, desalojado da representação linear através da qual nos acostumamos a pensá-lo.

3.3 - Uma esquina de muito movimento

Como já foi lembrado neste trabalho³⁵³, o relato “Sentirse en muerte” foi publicado junto com “Hombres pelearon” sob o título de “Dos esquinas”³⁵⁴, que os reuniam. O segundo é uma espécie de embrião do conto “Hombre de la esquina rosada”³⁵⁵, muitas vezes reformulado, marcado por um vocabulário que procura caracterizar o *compadrito* que Borges tanto admirava. Trata-se de um conto tão importante que, além de reescrevê-lo várias vezes, sentiu necessidade de compor-lhe uma contrapartida, em que o homem acusado de se intimidar diante do desafio que lhe havia sido proposto tem a oportunidade de explicar sua aparente covardia. Refiro-me à “Historia de Rosendo Juárez”³⁵⁶, em que a personagem cujo nome dá título à narrativa interpela o narrador para lhe relatar sua versão dos fatos ocorridos em “...la noche que lo mataron al Corralero.”³⁵⁷

³⁵³ Esses textos foram mencionados à página 66.

³⁵⁴ BORGES, 1994a (1928). p. 123-128

³⁵⁵ Idem, 1989 (1935). v.1, p.329-334

³⁵⁶ Idem, idem, (1970). v.2, p.412-416

³⁵⁷ Ibidem, p.412.

O primeiro relato, o que nos interessa aqui, foi acrescentado ao ensaio “Historia de la eternidad”³⁵⁸, como uma espécie de demonstração, que ele chama de sua teoria pessoal da eternidade, e que é uma maneira de pensá-la a partir de uma experiência sensível, ou seja, através de uma situação que foi elaborada pelo sujeito, depois de ser percebida pelos sentidos, vivida de maneira intensa e inequívoca. Foi publicado uma terceira vez como parte da “Nueva refutación del tiempo”, em *Otras inquisiciones*, de 1952³⁵⁹.

Tanto “Sentirse en muerte” quanto “Hombres pelearon” são realmente esquinas na obra de Borges, textos com uma estrutura de composição muito semelhante, a princípio, e que depois se direcionaram a diferentes modalidades: o primeiro tornou-se parte de dois de seus ensaios - a parte que os comprova, que garante a veracidade de suas especulações - enquanto o segundo transformou-se definitivamente em ficção, multiplicando-se pelos diferentes pontos de vista que possibilita. Ambos são construções em que mais uma vez fantasia e realidade se cruzam, além de serem pontos para os quais sempre convergem suas reflexões.

Sentir-se morto é uma maneira - paradoxal em sua própria formulação - de se experimentar a eternidade. Nesse relato, isso acontece quando o sujeito perde a noção da sucessividade do tempo. O passado e o presente, ao se entremostrarem no mesmo instante, entrelaçam-se como dois centros de um movimento elíptico onde o que parece desaparecer é o sujeito. Trata-se de um momento de desfalecimento, vertigem determinada pela esmagadora sensação que desvincula o tempo de sua representação, pois só assim ele pode se repetir: “*El tiempo, si podemos intuir francamente esa identidad, es una delu-*

³⁵⁸ BORGES. 1989 (1936). v.1, p.353-367

³⁵⁹ Idem. idcm. (1952) v. 2, p.135-149.

sión: la indisolubilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desordenarlo.”³⁶⁰ O que a repetição faria com o tempo - se, ao se repetir, já não fosse outro, mas essencialmente o mesmo - seria embaralhar as séries, dissolver o caráter de sucessividade que adquire quando passa pela linguagem, única maneira que temos de representá-lo ou até de percebê-lo.

A vivência desses momentos em que se perde a representação convencional do tempo costuma ser buscada através da meditação. Para se atingir esse estado em que o sujeito se retira da linha do tempo, procura-se, justamente, abstrair-se da linguagem, soltar-se da rede que a constitui. Para tanto, pode servir de apoio a repetição de um único som que teria a função de desfazer as palavras e desconstruir a representação do tempo.

Quando Borges repete o texto “Sentirse en muerte”, em “Historia de la eternidad”, seu gesto teria o condão de fazer voltar o tempo? E quando o publica pela terceira vez, em “Nueva refutación del tiempo”, repete-se a repetição? Seria possível reeditar a sensação colhida naquele momento único, vivido com “*intera dedicación*” de seu eu? O relato seria, “*sin parecidos ni repeticiones*”, o mesmo? Creio que as aspas que Borges acrescenta ao próprio texto, quando o reproduz em seus dois outros ensaios, são suficientes para destacá-lo e marcar o passado a que pertence.

³⁶⁰ Idem, 1994a (1928), p.125.

3.4 - Seguindo uma trilha já esboçada

Continuando no caminho que Borges nos aponta³⁶¹, chegamos ao prólogo de “Nueva refutación del tiempo”, escrito em 1946, onde acrescenta a “El truco” o poema “Inscripción en cualquier sepulcro”³⁶², também publicado em *Fervor de Buenos Aires*, além de “*cierta página*”³⁶³ de *Evaristo Carriego* e, naturalmente, do relato “Sentirse en muerte”, novamente transcrito.

O novo poema citado trata da dicotomia, proposta pela morte, entre a eternidade e o esquecimento. Por um efeito de simetria parecido ao que se produz nos caleidoscópios, a cada indivíduo caberia a tarefa de ser, ao mesmo tempo, o espelho e a réplica dos que o antecederam, e, sendo assim, outros também guardariam sua memória. Dessa maneira, fica colocada novamente a questão de quantos disseram *eu*, aposta ao problema do tempo, com sua fugacidade e sua eterna duração.

Na realidade, seguir o caminho do tempo, na obra de Borges, implica em percorrer quase todos os seus textos, mesmo que procuremos apenas os que tratam diretamente do assunto. Seu trabalho dá testemunho de que tem plena consciência disso, e as pistas que fornece, mesmo quando verdadeiras, são apenas uma das vias possíveis. A imprecisão - “*cierta página*” - com que esses dados são fornecidos, dificultaria até mesmo essa abordagem, se quiséssemos ser precisos em nossa investigação. Mesmo porque, a omissão de “*Historia de la eternidad*”, texto anterior a “*Nueva refutación del tiempo*”, em que ele

³⁶¹ Cabe lembrar que esse caminho está sendo reconstituído a partir da nota de 1969 a que nos referimos no começo deste capítulo, à página 215.

³⁶² BORGES. 1989 (1923). v.1. p.35.

³⁶³ Acredito que Borges se refira aqui ao ensaio “El truco”, já comentado.

também publica o relato “Sentirse en muerte”, é uma trilha em negativo que não pode deixar de ser percorrida, principalmente pela importância desse trabalho em sua obra. Quando se trata de Borges, nunca é demais lembrar seu talento natural para trapacear com o leitor.

“Nueva refutación del tiempo” é composto de duas partes, uma de 1944 e outra de 1946, que Borges considera similares, mas que não quis transformar em uma única linha de desenvolvimento porque, segundo sua expectativa, a leitura de dois textos análogos facilitaria a compreensão dessa que ele considera uma matéria indócil. Novamente, aposta na repetição e na simetria como forma de compreender ou de apreender o sentido do tempo. Essa estrutura binária - que funciona como um cânone ou uma fuga canônica, pelo efeito de repetição que nos propõe e pelas diferenças que aparecem nos textos a cada nova maneira de dizê-los - é o mesmo modelo de composição utilizado quando comenta os paradoxos, em *Discusión*. A diferença é que, da outra vez, os dois textos também aparecem no mesmo livro, reunidos por um mesmo tema, só que, naquela ocasião, sob títulos diferentes.

Ainda na “Nota preliminar”, Borges vai mencionar Zenon³⁶⁴ e, o que é mais interessante, vai explicitar que sua linha de argumentação será a *reductio ad absurdum*, que já comentamos neste trabalho³⁶⁵. Não só as idéias, mas o estilo de Zenon parece encantá-lo. Tal como já explicitara nos ensaios sobre o filósofo grego, Borges vai novamente dialogar com os idealistas, especialmente com as idéias de Berkeley, que ele tenta levar às últimas conseqüências.

³⁶⁴ “La tesis que propalaré es tan antigua como la flecha de Zenón ...” (BORGES, 1989 (1952). v. 2. p.135.)

Conduzido até um mais além do que haviam proposto seus fundadores, o idealismo, na literatura de Borges, fornece as bases da construção do fantástico. E nunca é demais lembrar que, em Borges, esse é um meio de se atingir o real. Dito de outro modo, se a metafísica ou o idealismo, cada um a sua maneira, têm por objetivo uma compreensão racional da realidade pela via do pensamento lógico, paradoxalmente, o caminho de Borges será o desvio, que ele considera o meio mais propício de se atingir a meta³⁶⁶, mas sem abrir mão de uma forma de raciocinar sugerida pela filosofia, fundamentada também pela lógica. Mais uma vez, escolhe a via da traição para seguir seus precursores.

Não é, pois, circunstancial, que vá chamar de *monstro* - palavra mais adequada ao universo fantástico que ao vocabulário filosófico - o raciocínio lógico conhecido como *contradictio in adjecto*, raciocínio que se exemplifica pelo título do artigo, em que um adjetivo - *mueva* - é empregado para caracterizar uma refutação do tempo. Em suas notas, também chama de *anacrônica* essa sua tentativa. Desses atributos temporais utilizados para refutar o próprio tempo, pode-se inferir que o sujeito sabe que o fracasso faz parte de seu trabalho, o que o identifica mais à linguagem poética que ao campo da especulação filosófica.

³⁶⁵ O assunto foi tratado na página 212.

³⁶⁶ Borges tem essa convicção desde os primeiros textos, o que se depreende, por exemplo, desta definição: "A metáfora: essa curva verbal que traça quase sempre entre dois pontos - espirituais - o caminho mais breve." (BORGES, "Anatomia de meu Ultra", 1921. In: SCHWARTZ, 1995. p.107.)

3.5 - Enredando momentos diversos

Falar do tempo é também representá-lo³⁶⁷. A impossibilidade de refutá-lo é inerente ao instrumento utilizado para esse fim, ou seja, a própria linguagem é temporalidade e sucessão. A experiência do fracasso como êxito e do logro como tática para se atingir a verdade está no cerne da linguagem poética, especialmente de uma poética contemporânea que, não apenas tem consciência dessa limitação, como inscreve, no limite, uma forma de infinito. Por isso é possível que Borges empreenda a tarefa de defender uma tese da qual ele mesmo descrê, apenas porque ela se impõe, como ele diz, com a força de um axioma e o apoio de uma experiência pessoal. O poeta é instrumento da musa, o que não o impede de dialogar com ela, já que a escrita representa a divisão do sujeito, mas também o autoriza.

Borges se apoia no idealismo de Berkeley, de Leibniz, de Schopenhauer e de David Hume, bem como em pontos trabalhados por Spencer, Fraser, Hylas e Giles; segue uma linha de argumentação que compreende vinte e quatro séculos e que passa pelo budismo e pelo famoso sonho de Chuang Tzu³⁶⁸, com o objetivo de propor que, depois de se reduzir o sujeito a um traço que ordena uma série de percepções ou que governa os atos, depois de negada a continuidade do espírito e da matéria e negado também o espaço, só

³⁶⁷ A questão é colocada de maneira magistral: "... tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que de algún modo no lo exija [el tiempo] o lo invoque." E, mais adiante: "Todo lenguaje es de indole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal" BORGES, 1989 (1952). v. 2, p.135 e p.142, respectivamente.

³⁶⁸ Este é o relato do sonho, recorrente na obra de Borges: "Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre." É atribuído a GILES, Herbert Allen. *Chuang Tzu* (1889) In: BORGES, BIOY CASARES, 1973. p.21

resta negar o tempo, e essa seria a diferença fundamental entre sua teoria e a dos idealistas³⁶⁹.

Sua negação do tempo se estende tanto a seu caráter sucessivo quanto ao contemporâneo, em nome da autonomia de cada instante. Ele se interroga: como duas pessoas que não se conheceram ou sequer ouviram falar uma de outra seriam contemporâneas apenas por terem vivido em uma mesma época? A única maneira de reuni-las é através de uma terceira pessoa, que desse o testemunho dessa coexistência³⁷⁰. (Nesse caso, essa mesma terceira pessoa seria responsável por aproximar, por tornar também contemporâneos, indivíduos que tenham vivido em épocas distintas, aproximação que ele mesmo faz, tantas e tantas vezes, inclusive nesse estudo.) Um fato passado só se inscreve em uma porção de tempo quando chega ao conhecimento do sujeito que, em última instância, é responsável por essa união imaginária. Assim, um amante enganado, feliz enquanto era traído, não era feliz e traído simultaneamente, conforme o próprio Borges exemplifica.

Mas qualquer história se apóia em uma reunião imaginária de momentos, e esse agrupamento simbólico - sempre arbitrário - também é sustentado por um laço imaginário, já que os instantes existem, mas não o seu conjunto. Mesmo a linha do tempo que, aparentemente, pode ser organizada por um sujeito, está fadada a desaparecer se se repete apenas um único episódio, um único termo dessa série: se momentos idênticos são o mes-

³⁶⁹ "Dicho sea con otras palabras: niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite." (BORGES, 1989 (1952). v.2, p.140.)

³⁷⁰ Curiosamente, e bem a seu estilo, Borges cita dois eventos ocorridos em 1824: a morte de seu bisavô, Isidoro Suárez, que faz parte da história de seu país, e a publicação de um trabalho de De Quincey. Embora transcorram no mesmo ano, ele afirma que os dois episódios só se tornam contemporâneos a partir de seu próprio depoimento. O que se observa é que não há qualquer relação de causalidade entre eles, ou seja, ele prefere reunir como participando de um tempo comum aqueles eventos que se interrelacionam por qualquer outro motivo que não seja a mera cronologia. Teremos oportunidade de voltar a essa questão, à luz das teorias de Walter Benjamin.

mo momento, o que acontece com a contagem do tempo, ou seja, com sua sucessividade? Se não há sucessividade, pode não haver série; se não houver série, não haverá sincronicidade, que seria a coincidência de dois termos de séries diferentes³⁷¹.

Concluindo, por exemplo, a primeira parte de seu ensaio, Borges, num único parágrafo, cita Lucrecio, que cita Anaxágoras, e cita também Josiah Royce, que teria sofrido a influência de Santo Agostinho, para com eles compor uma série de nomes, na qual se inclui, para quem o tempo estaria feito de tempo, o que o tornaria divisível até o infinito, sem que perdesse suas características fundamentais. Em outras palavras, apoiando sua própria teoria, torna contemporâneos muitos e muitos séculos de questionamentos filosóficos, e, por outro lado, reafirma a impossibilidade de se criar algo novo quando se trabalha com a linguagem: sempre haverá infinitos precursores.

3.6 - Entrelaçando o desmesurado

Se é um conjunto formado de instantes ou se apenas existe o momento presente, infinitesimal, no qual cabem todos os outros momentos que nos ocorrem, ou mesmo quando se transforma em ficção, o tempo não está sendo de todo contestado. O que se põe em cheque é sua representação. Assim, sem cronologia e sem sincronicidade, ficamos prisioneiros de um eterno presente. Desaparece o tempo como um todo para que a ênfase

³⁷¹ "Negar el tiempo es dos negaciones: negar la sucesión de los términos de una serie, negar el sincronismo de los términos de dos series." BORGES, 1989 (1952). v.2, p.147.

recaia sobre um de seus aspectos ou cada uma de suas partes, das quais, provisórios, habitamos uma única. Entre os tempos, o infinito.

Com base nessa refutação, teríamos de estar fora da linguagem para representá-lo, mas, diante desse novo impossível, a única saída plausível é uma nova entrada, pela via da metáfora ou da alegoria. É com a precisão puntual da linguagem figurada, da expressão plena de seu vazio, que Borges termina o ensaio: *“El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.”*³⁷² O apelo dessa linguagem é a convivência do leitor, já que ela não pode ser explicada, embora não deixe de ser entendida.

O fantástico não surge do irreal ou do sobrenatural. O espanto que nos está reservado advém do fato de que nosso destino de seres falantes é irreversível. Neste mundo, inexoravelmente real, temos um nome que nos situa, geográfica e cronologicamente, a partir do qual estamos autorizados a descontextualizar, escolher e reunir outros nomes e fatos, aparentemente de maneira aleatória, em que prevaleça o desejo como bússola.

Assim, quando Borges nos fala, situa-se em uma cidade latino-americana, à qual chegaram ecos de uma biblioteca do tamanho do tempo, em que se folheia a cultura ocidental e a oriental, percorrendo os séculos e os continentes que a escrita testemunhou. É neste novo mundo que nos inscrevemos, é onde começamos a contar, a partir de nossa diferença.

³⁷² BORGES. 1989 (1952). v.2. p. 149.

4 - UMA CÓPIA DESPEDAÇADA

4.1 - Fora e além da linguagem

Se o tempo fosse representado sob a forma de um labirinto como o de Creta, o Minotauro seria a eternidade. Híbrida, feita de vida e morte, conquistada depois de se atravessar o rio da memória e do esquecimento, é o grande impulso que subjaz à contagem do tempo e que resta, inatingível, no horizonte de nossa fantasia.

De todos os ensaios de Borges sobre o assunto, um dos mais importantes é sua “Historia de la eternidad”. Nele, retoma o tema, que lhe é tão caro, e o percorre mais uma vez ao longo dos séculos de literatura que tem a seu dispor.

O livro é balizado por duas epígrafes: uma de Quevedo e outra de Johnson que, por sua vez, foi retirada do prefácio de um livro de Shakespeare. Na primeira³⁷³, destaca-se a construção do tipo *contradictio in adjecto*, que encontramos no título, segundo a qual, naquilo que é por natureza limitado - uma história, qualquer história - deve caber o

³⁷³ “...*Supplementum Livii; Historia infinita temporis atque aeternitatis...* QUEVEDO: *Perinola*, 1632” (In: BORGES. 1989 (1936) v. 2, p.349)

incomensurável. Pela segunda epígrafe³⁷⁴, somos informados de que todo o trabalho que será empreendido pode resultar inútil. O autor não oferece garantias e assegura-se de que o leitor saiba disso. Do conjunto das duas - uma datada de 1632, outra de 1765 - pode-se observar que os séculos e as línguas serão justapostos, ao estilo de Borges.

No prólogo, comenta o artigo que dá título ao livro e novamente se refere a Zenon e a Parmênides:

“... en un trabajo que aspiraba al rigor cronológico, más razonable hubiera sido partir de los hexámetros de Parménides (“no ha sido nunca ni será, porque ahora es”). No sé cómo pude comparar a “inmóviles piezas de museo” las formas de Platón y cómo no sentí, leyendo a Escoto Erígena y a Schopenhauer, que éstas son vivas, poderosas y orgánicas. Entendí que sin tiempo no hay movimiento (ocupación de lugares distintos en momentos distintos); no entendí que tampoco puede haber inmovilidad (ocupación de un mismo lugar en momentos distintos).”³⁷⁵

O caminho percorrido por Borges para uma revisão das proposições de Platão, feita entre a escrita do ensaio (1936) e a do prólogo (1953), passa, como se vê, pelas apoias eleáticas do movimento. Ainda que apoiado em inúmeras leituras (das quais destaca a de Escoto Erígena e a de Schopenhauer), é em Eléia que vai buscar o esclarecimento que lhe possibilita sua mudança de opinião. Se as proposições de Zenon são a negação do movimento, devem negar também a imobilidade. É justamente esse paradoxo que nos é exposto aqui: o movimento não pode ser descrito, nem na forma positiva nem na forma negativa. Não porque não exista, mas porque a própria linguagem é movimento. O fora do

³⁷⁴ “... nor promise that they would become in general, by learning criticism, more useful, happier, or wiser.” JOHNSON: *Preface to Shakespeare*, 1765. (In: BORGES. 1989 (1936) v.1, p. 349.)

³⁷⁵ *Ibidem*, p.351.

tempo e o além da linguagem estão vedados ao sujeito falante, a não ser nas construções da linguagem figurada.

4.2 - Do tempo à eternidade

O tempo de Parmênides é o eterno presente. Paradoxalmente, a nítida sensação de viver um dado momento inscrito no tempo, experiência relatada por Borges³⁷⁶, secciona o instante e, ao diferenciá-lo, evoca, ainda que por denegação, o seu caráter sucessivo, que se contrapõe ao conceito de compacidade e homogeneidade. A série é evocada apenas para ser desfeita e franquear a eternidade.

Novamente, nesse ensaio, Borges vai descrever o pensamento de Zenon, agora sob a forma das distâncias no tempo:

“Es imposible que en ochocientos años de tiempo transcurra un plazo de catorce minutos, porque antes es obligatorio que hayan pasado siete, y antes de siete, tres minutos y medio, y antes de tres y medio, un minuto y tres cuartos, y así infinitamente, de manera que los catorce minutos *nunca se cumplen*.”³⁷⁷

Para articular mais uma vez esse paradoxo, Borges começa o ensaio dialogando com Plotino. Ao mesmo tempo em que discorda de sua proposição - a de que, para se

³⁷⁶ Nas palavras de Borges: “*El fácil pensamiento* Estoy en mil novecientos y tantos dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad.” (Idem, 1994a (1928) p.125.) Observe-se que o próprio fato de citar uma data já é uma afirmação de que o tempo está sendo contado, e, portanto, está inscrito em uma série e submetido à sucessividade.

tocar o tema do tempo, deve-se conhecer previamente a eternidade - quer utilizar seu método, mas invertendo-o, ou seja, seguirá o caminho proposto nas *Enéadas*, mas começando pelo conceito de tempo para só depois atingir o de eternidade. Trata-se de uma trajetória bastante ambiciosa, mas também - por isso mesmo - bastante sedutora.

Para abordar o assunto, muitas questões são propostas. Qual é o sentido do tempo? Ele flui do passado para o futuro ou será justamente o contrário? Existe essa tripartição do tempo? Há quem diga que não há futuro, há quem diga que não há presente, há quem pense que tudo é presente. Borges faz um levantamento variadíssimo de argumentos, congrega poetas, filósofos, teólogos, orientais e ocidentais, da antiga filosofia grega à matemática contemporânea, bem ao seu estilo. Nesse estudo, até as *Mil e uma noites* serão citadas para esclarecer sua leitura dos arquétipos de Platão. Talvez essa seja uma das maneiras de se representar a eternidade, quando o tempo sucessivo e o espaço compartimentado não têm a menor importância. O fato é que nenhum de seus ensaios procede tão sistematicamente à descontextualização dos autores comentados.

4.3 - Um espelho sutil e secreto

Suas primeiras conclusões sobre a eternidade - sempre representada, segundo ele, de uma maneira mágica - levam-no a aproximá-la aos algarismos *anormais* de Bertrand Russell, porque ela não seria a soma de suas partes - maneira como se pode pensar o tem-

³⁷⁷ BORGES, 1989 (1936), v.1, p.354. (O destaque é do texto.) Note-se que, aqui, a soma já não é doze (ou onze e um quinto), mas quatorze.

po sucessivo - mas um todo que se dá a conhecer de uma só vez. Depois de caminhar por Platão e Plotino, de lembrar que a eternidade é um arquétipo, "... *cuya despedazada copia es el tiempo*"³⁷⁸, fala da pobreza dessa que ele considera a primeira eternidade e, seguindo a cronologia em que as diversas acepções foram criadas, passa a tratar da eternidade cristã.

Novamente Borges percorre os séculos e a literatura, cita teólogos e o texto bíblico, sempre de maneira irônica e muitas vezes sarcástica. De todos os que lê, observa-se a predileção por Santo Agostinho, que respeita e admira.

Na terceira parte do ensaio, coteja as duas eternidades - a pagã e a cristã - e, quase misteriosamente, chega a Lucrecio e ao que considera a falácia do coito. Da maneira como Borges expõe a questão, a união de dois enamorados em um único ser é impossível³⁷⁹ porque o tempo é sucessivo, ou seja, composto de intervalos intransponíveis que isolam até mesmo os amantes mais ardorosos³⁸⁰. Talvez eles estejam mais aptos a perceberem esses intervalos justamente porque anseiam pela compacidade e a completude sem brechas.

Propõe, também, uma analogia: a memória representa para a identidade pessoal o mesmo que a eternidade é para o tempo. Em suas palavras: "*Sin una eternidad, sin un*

³⁷⁸ Ibidem, p.356.

³⁷⁹ Lacan também propõe que a relação sexual não existe (não no sentido de que não haja coito, mas na medida em que não há representação possível de um sexo para outro sexo) e recorre ao paradoxo de Zenon para fundamentar sua tese: "*Quand Achille a fait son pas, tiré son coup après de Briséis, celle-ci telle la tortue a avancé d'un peu, parce qu'elle n'est pas toute, pas toute à lui.*" (LACAN, 1975, p.13.)

³⁸⁰ Borges retoma essa imagem em "El amenazado". quando nos diz: "*Es, ya lo sé, el amor: la ansiedad y el alivio de oír tu voz, la espera y la memoria, el horror de vivir en lo sucesivo.*" (BORGES, 1989 (1972) v.2, p.485.)

*espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido, y en ella muestra historia personal - lo cual nos afantasma incómodamente.*³⁸¹

Nessa memória eterna, cabem todas as histórias, todos as lembranças e todas as previsões, mesmo as mais incompatíveis. E, se a eternidade é inconcebível, o tempo sucessivo também é uma ficção: ordená-lo em séries é ainda uma forma de representá-lo. O homem, aparentemente, almeja o intemporal, e é nesse tempo sem sucessão que se armazenam as lembranças, bem como é nele que se constroem as ilusões. Como a agulha de uma bússola, “... *el estilo del deseo es la eternidad*”³⁸².

Na quarta e última parte de seu estudo, Borges apresenta ao leitor sua teoria pessoal da eternidade, sob a forma do relato “Sentirse en muerte”, que já tive oportunidade de comentar. Colocada nesse lugar, essa eternidade sem Deus, sem arquétipos, quase sem tempo, que se define pelo que nega, vem com a força de um testemunho de quem pôde entrevê-la na realidade do instante. Essa eternidade, como já vimos, constrói-se, paradoxalmente, através da repetição de um momento único, liberto da sucessão, capaz de desfazer o próprio conceito de série que o tempo exige para passar e ser contado. O preço dessa eternidade é a morte - ou pelo menos a consciência dela - como se vê no título do relato.

Talvez a maior contribuição desse ensaio para uma leitura da obra de Borges seja o fato de que trata assuntos tão variados como o coito e o conceito de *eu*, os arquétipos platônicos e a Trindade cristã, o processo de evocar suas lembranças e o gosto da enumeração, tudo isso ligado a sua concepção do tempo, dela fazendo parte, como de sua pró-

³⁸¹ BORGES, 1989 (1936). v.1, p.364.

³⁸² *Ibidem*. p.365

pria poética. Mais uma vez, a inusitada maneira de reunir os diversos assuntos, a forma de tratá-los através de paradoxos e a profusão dos exemplos e citações fazem com que o artigo esteja mais próximo da prosa literária que do rigor científico, apesar da erudição que demonstra.

4.4 - Rabiscando novamente as pegadas

Ainda no prólogo desse livro, Borges nos dirá que dois outros artigos “*complementan o rectifican*”³⁸³ a “Historia de la eternidad”. São eles “La metáfora” e “El tiempo circular”. Curiosamente, não se refere a “La doctrina de los ciclos”, que desde o título trata do mesmo tema. Mais curiosamente ainda, dificilmente se faz a ligação entre “La metáfora” e os outros dois textos.

Borges ensaia uma breve história da metáfora - que ele mais metaforiza que define como sendo “... *los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos ...*”³⁸⁴ - e esboça um levantamento da utilização de algumas delas. Se lembrei algumas vezes que nossa forma de representar o tempo passa necessariamente pela via da metáfora, aqui essa imagem nos toma ao pé da letra. Entretanto, o texto não presta maiores - ou menores - esclarecimentos sobre seu conceito de tempo, não o complementa nem o retifica, como o prólogo assegura. Essa parece ser uma pista falsa, mais uma brincadeira do autor.

³⁸³ Ibidem, p.351

³⁸⁴ Ibidem, p.384

Por outro lado, seu ensaio “La doctrina de los ciclos” (não mencionado no prólogo de *Historia de la eternidad*) vai tratar do eterno retorno e propor sua refutação. Como sempre, Borges se utiliza da ironia como principal estratégia. Chama carinhosamente Nietzsche de *Friedrich Zarathustra* e se refere tanto às idéias quanto à insônia do filósofo, o que bem exemplifica um hábito muito seu de misturar ficção e realidade, argumentos científicos e comprovações literárias.

Borges refuta a tese de Nietzsche a partir da teoria dos conjuntos e observa que “*el autor de los fragmentos sobre los presocráticos*”³⁸⁵ certamente não ignorava as teorias de Pitágoras, a quem atribui a primeira versão do eterno retorno, seguida por outras, que enumera. Nessa série, tanto cabem as teorias dos estóicos como a dos cristãos, assim como, para refutá-las, é lícita uma incursão pelas leis da termodinâmica. Não há variações que seu texto recuse, desde que toquem um mesmo tema.

Comenta ainda o estilo de Nietzsche, a maneira como, por exemplo, a primeira pessoa se impõe a um profeta como Zarathustra, ou o fato de que, por sua vez, a própria teoria desenvolvida está também retornando através de seu texto.

A eternidade é abordada pelo que ela tem de infinito ou pelas semelhanças que guarda com a imortalidade. Se a eternidade é infinita, os instantes do tempo não são ordenáveis, não são sequer enumeráveis em séries. Se o problema é visto por esse ângulo, a possibilidade de que um momento se repita tende a zero.

Como sempre, consegue extrair do mesmo tema uma faceta inusitada, emprestando-lhe conotações do universo fantástico. Uma de suas conclusões é a seguinte:

³⁸⁵ BORGES. 1989 (1936). v.1, p.388

“Siguió [Nietzsche] un método heroico: desenterró la intolerable hipótesis griega de la eterna repetición y procuró educir de esa pesadilla mental una ocasión de júbilo. Buscó la idea más horrible del universo y la propuso a la delectación de los hombres.”³⁸⁶

Para terminar o texto, retoma a repetição que está no cerne da experiência de *déjà-vu*, que lhe ocorre freqüentemente - da qual o exemplo privilegiado é o relatado em “Sentirse en muerte” - e volta a dizer que dois processos idênticos fatalmente seriam aglomerados em um único, o que desordenaria a série do tempo. Como temos visto insistentemente, para que dois episódios idênticos se inscrevessem duplamente em uma sucessão, seria necessária uma testemunha. O próprio sujeito a quem os fatos ocorressem não serviria, já que o cruzamento e a subsequente dissolução das séries daria lugar a um momento de afânise: o sujeito desapareceria, desfalecendo na esquina do tempo. À luz da teoria de Borges, se a repetição for capaz de trazer o mesmo, já não será possível falar em retorno, porque todo o sentido de sucessividade estará perdido. Por outro lado, se não é o mesmo que retorna, qual o sentido de se falar em repetição?

4.5 - Um momento do tempo histórico

No ensaio “El tiempo circular”, Borges novamente irá historiar a teoria do eterno retorno, mas, dessa vez, identificando três modos fundamentais pelos quais ela se revela. O primeiro, curiosamente, já não é o de Pitágoras, mas o de Platão. O segundo, o de Ni-

etzsche, “*su más patético inventor o divulgador*”³⁸⁷. O terceiro propõe tempos similares, mas não idênticos. Para atestá-lo, Borges evoca de Brahma a Edgar Allan Poe, de Heráclito a Schopenhauer, numa de suas linhagens surpreendentes, e conclui que, se todos os homens - e cada um deles - têm um só destino, um único destino possível, a história universal é a história de um só homem.

Nesse ponto, exemplifica sua explanação citando um conto seu, que só será publicado, em livro, em 1949³⁸⁸. (Na realidade, menciona apenas uma idéia que teve para um conto. Entretanto, pelo argumento, é fácil reconhecê-lo. O curioso é que, nesse caso, a citação precede a publicação do conto.) O final de “Los teólogos” é a eternidade celestial, onde não há tempo nem indivíduos, e mesmo os antagonismos se confundem.

Conclui lembrando que, em tempos como os que então transcorriam - o texto é de 1943, quando o país é governado por Perón - é um alívio saber que o destino humano é invariável, porque isso é uma promessa de que “... *ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos.*”³⁸⁹ Dentre todas as vezes em que fala do tempo, pelo menos dentre todas essas que relemos neste trabalho, essa é a única em que se refere ao presente em termos políticos, em termos que remontam a um momento vivido pela Argentina, um presente que não se restringe às especulações metafísicas, mas é o bastante para emoldurá-las.

³⁸⁶ BORGES. 1989 (1936). v.1, p.389

³⁸⁷ Ibidem. p.393

³⁸⁸ Idem. idem. (1949). v.1, p.550-556. Observe-se que o conto “El inmortal”. publicado no mesmo livro (p.533-544). desenvolve o mesmo tema, ou seja, o de uma única identidade para todos os homens. O protagonista termina seu relato: “*Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises: en breve, seré todos: estaré muerto.*”

³⁸⁹ Idem. idem. (1936). v.1, p.396

Pelo próprio fato de citar muitos nomes, é claro que o texto de Borges não está fora do tempo. Além disso, há uma evidente preocupação de narrar a história de alguns conceitos ou de rastrear seu desenvolvimento pelos séculos de tradição ao longo dos quais adquirem novas nuances. Entretanto, raramente Borges se refere a autores contemporâneos ou explicita o contexto do país onde ele próprio se situa. Por isso, essa referência à realidade Argentina com que conclui esse ensaio é tão significativa, assinalando a única paixão política pela qual foi efetivamente absorvido: o ódio que devotou a Perón.

5 - COM PASSOS DE TARTARUGA

5.1 - As rendas do labirinto

Como tantas outras questões em sua obra, a relação de Borges com os paradoxos de Zenon também se forma na infância, através de seu pai, como ele o diz em diversas entrevistas e escreve no prólogo a seu livro de poemas *El oro de los tigres*, de 1972: “*Mi lector notará en algunas páginas la preocupación filosófica. Fue mía desde niño, cuando mi padre me reveló, con ayuda del tablero del ajedrez (que era, lo recuerdo, de cedro) la carrera de Aquiles y la tortuga.*”³⁹⁰

Faz parte das lendas sobre a criação do xadrez uma narrativa bastante curiosa³⁹¹. Um jovem brâmane de nome Lahur Sessa o teria inventado no intuito de agradar ao rei Iadava, que governou a Índia em época imprecisa. Quando o rei o quis recompensar, pediu que lhe fossem dados grãos de trigo: um pela primeira casa do tabuleiro, dois pela segunda, quatro pela terceira e assim sucessivamente, em progressão geométrica, até a

³⁹⁰ BORGES. 1989 (1972). v.2, p.459. Ele volta a relatar o episódio, no conto “There are more things”, atribuindo-o a uma personagem cujo tio lhe havia revelado suas perplexidades: “*Una de las naranjas del postre fue su instrumento para iniciarme en el idealismo de Berkeley; el tablero de ajedrez le bastó para las paradojas eleáticas.*” (Idem. idem, (1975). v. 3, p.33)

sexagésima quarta casa. O rei, a princípio, teria desdenhado o pedido que considerou modesto demais, até que seus sábios lhe informaram que o número assim obtido era de uma grandeza inconcebível. Segundo a lenda, equivaleria a uma montanha que, "... *tendo por base a cidade de Taligana, fôsse cem vezes mais alta do que o Himaláia!*"³⁹²

Ao explicar o paradoxo de Zenon através das casas do tabuleiro de xadrez, o pai deve tê-lo introduzido justamente nessas questões da progressão geométrica e do infinito como limite, que o acompanharam por toda a obra e toda a vida³⁹³.

Borges deve também a seu pai uma reflexão sobre a memória, em que este lhe dizia que uma lembrança sempre aparece para substituir o acontecimento original e sempre o modifica; depois, surge uma lembrança da lembrança, de maneira que recordar é, ao mesmo tempo, uma maneira de refazer o tempo perdido e de perdê-lo, definitivamente³⁹⁴. Essa mesma imagem, Borges pôde encontrar na *História da Filosofia Ocidental*, de Bertrand Russell³⁹⁵ - obra que não se cansa de elogiar - justamente no capítulo que trata de Parmênides. (Curiosamente, Russell, que tanto deve a Zenon, não o menciona nessa *História*.)

³⁹¹ TAHAN, 1949. p.92-100.

³⁹² Ibidem. p.99

³⁹³ Ainda relatando essa aprendizagem, Borges nos diz: "*Por ejemplo, la famosa paradoja de Zenón de Elea: bueno, se entiende que el móvil está en el punto de partida, tiene que llegar a la meta - mi padre me explicaba esto sobre un tablero de ajedrez -, pero antes, digamos, suponiendo que se trate de una torre, antes que una torre llegue a la casilla de la otra tiene que pasar por la casilla del rey. Y antes de pasar por la casilla del rey tiene que pasar por la casilla del alfil, y luego por la casilla del caballo. Ahora, si una línea está hecha por un número infinito de puntos: si cualquier línea está hecha de un número infinito de puntos - digamos la línea que define esta mesa, o la línea que va desde aquí a la Luna - , cualquier línea consta de un número infinito de puntos, el espacio es infinitamente divisible, y el móvil no llega, porque siempre hay un punto intermedio.*" (BORGES, FERRARI, 1992. p.97.)

³⁹⁴ Entrevista concedida a Richard Burgin, apud RODRÍGUEZ MONEGAL, 1993. p.94-96.

³⁹⁵ RUSSELL, 1977. p.59.

Vem, pois, não só, mas também de Eléia, na obra de Borges, a marca de uma origem que desaparece nos interstícios da linguagem e a certeza de que todos os relatos, mesmo os não escritos, os apenas esboçados, assinalam uma perda irreparável³⁹⁶ assim como o mapa sempre desconstrói o território que representa. Seu texto está marcado pela consciência desse trabalho de luto, pela representação de uma memória rendada, marcada não só pelo esquecimento como também pela perda do referente.

5.2 - O repouso em movimento

Borges alegoriza a obra de Zenon, dando aos fragmentos gregos um caráter de ruínas, marcadas também por esse tom de luto³⁹⁷. A presença de personagens - como Aquiles e a tartaruga, ou o arqueiro que se pressupõe à seta que parte em direção a seu alvo inatingível - faz com que os paradoxos adquiram um caráter de narrativa. Juntamente com o silêncio dos séculos que os fragmentou, as sombras de histórias apenas esboçadas emprestam-lhe um aspecto mítico.

As referências a esse texto, que faz parte de sua herança literária³⁹⁸, podem ser encontradas de diferentes modos em sua obra: nas construções em abismo, já que a infinita

³⁹⁶ Exemplos dessa elaboração podem ser encontrados em toda sua obra. Destaco estes versos, do poema "La luna", em que um homem intenta cifrar o universo em um livro: "*Siempre se pierde lo esencial. Es una / Ley de toda palabra sobre el numen.*" (BORGES, 1989 (1960), v.2, p.196.)

³⁹⁷ Tanto o conceito de ruína quanto o de alegoria são empregados, aqui, no sentido que lhes empresta Walter Benjamin, em sua tese de 1925, *Origem do drama barroco alemão*. A isso voltaremos oportunamente.

³⁹⁸ "*De los libros que el tiempo ha acumulado / le fueron concedidas unas hojas: / de Elea, unas contadas paradojas, / que el desgaste del tiempo no ha gastado.*" (BORGES, 1989 (1985), v.3, p.411)

repetição da divisão do espaço multiplica, também ao infinito, as tentativas de percorrê-lo; no caráter simétrico, paradoxal e aporético que caracteriza seu estilo, ou nas progressões que marcam suas narrativas.

Articulando, a sua maneira, cada paradoxo, Borges contrapõe suas possibilidades. Por exemplo, no poema “Cosas”, feito de uma longa enumeração³⁹⁹, encontram-se estes versos: “... *El inasible / Instante en que la flecha del eleata, / Inmóvil en el aire, da en el blanco*”, que merecem ser comparados a este trecho do poema “El ingenuo”, que nos diz: “*Me asombra que del griego la eleática saeta / Instantánea no alcance la inalcanzable meta.*”⁴⁰⁰

Ambas são maneiras de propor o fragmento de Zenon, sem que ele perca seu aspecto paradoxal: no primeiro, a seta atinge o alvo, apesar de sua imobilidade; no segundo, embora ela seja instantânea, a meta permanece fora de seu alcance. Nos dois casos, o arqueiro é o próprio eleata. Sua sentença é certa, ainda que pelo viés da metáfora, desvio necessário para que a verdade se entremestre. Uma das formas de Borges ficcionalizar o paradoxo é refazer seu estatuto de ruína de um hipotético texto abrangente, que se perde mais uma vez, ao ser restaurado como alusão, o que termina por marcar com maior intensidade algo que falta ao fragmento apresentado. Nesse sentido, o próprio verso é ruína, contaminado pelo espaço em branco que contorna e enleia o poema.

³⁹⁹ Nesse poema, Borges enumera “*Las cosas / Que nadie mira, salvo el Dios de Berkeley*”. Como se vê, novamente a referência a Zenon surge num contexto em que também se evoca o idealismo. (BORGES, 1989 (1972), v.2, p.483-484.)

⁴⁰⁰ Idem. idem. (1976), v.3, p.137. Os “assombros” de Borges, enumerados junto com esse, ou são episódios aparentemente banais, tidos como *lógicos*, ou são paradoxais, ou tautológicos: “*Me asombra que una llave pueda abrir una puerta, / Me asombra que mi mano sea una cosa cierta (...) Me asombra que la espada cruel pueda ser hermosa, / Y que la rosa tenga el olor de rosa.*”

5.2 - Perseguindo a própria sombra

Outra maneira que Borges encontra de reconstituir o vazio em torno aos fragmentos é o caminho da analogia. Através dela, cria meios de representar, através dos paradoxos, outras incertezas que nos interrogam, principalmente os pontos que concernem ao tempo. Creio interessante examinarmos três exemplos.

O primeiro deles encontra-se no texto “La nadería de la personalidad”, e diz o seguinte: “... *procurar expresarse, y querer expresar la vida entera, son una sola cosa y la misma. Afanosa y jadeante correría entre el envión del tiempo y el hombre, quien a semejanza de Aquiles en la preclara adivinanza que formuló Zenón de Elea, siempre se verá rezagado...*”⁴⁰¹ Aqui, além de chamar o texto de Zenón de uma “adivinanza” - o que ao mesmo tempo lhe empresta um tom lúdico e um caráter de enigma que deve ser decifrado - através da corrida de Aquiles com a tartaruga, Borges parece demonstrar que, se toda tentativa de utilização da linguagem está condenada ao fracasso, o fragmento tem tanto a dizer como poderia ter um texto completo, porque o que está vedado é a própria completude⁴⁰². O paradoxo é visto como a melhor forma de se expor o que não se apreende com palavras.

Também por analogia, no poema “La pantera” se reúnem ao fragmento um arquétipo e seu destino, na eternidade do pensamento: “*Son miles las que pasan y son miles* /

⁴⁰¹ Idem. 1993a (1925). p.100

⁴⁰² Exemplificando essa mesma linha de raciocínio, o volume XI da enciclopédia denominada *A First Encyclopaedia of Tlön*, que chegou às mãos do narrador do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, será considerado um “vasto fragmento”. (Idem. 1989 (1941). v.1. p.434) Na realidade, mesmo a enciclopédia inteira seria um fragmento dessa cultura, da mesma maneira que a mais completa das bibliotecas não é mais que parte de um todo hipotético que evoca e representa.

*Las que vuelven, pero es una y eterna / La pantera fatal que en su caverna / Traza la recta que un eterno Aquiles / Traza en el sueño que ha soñado el griego.*⁴⁰³ As citações, que novamente reúnem Zenon e Platão, fazem com que o caráter de fragmento se destaque porque a linguagem se transforma em uma teia de muitos fios, uma urdidura que emaranha, numa única superfície textual, as tramas de muitos textos anteriores.

Efeito semelhante ocorre nestes versos, do poema “Al primer poeta de Hungría”, que se endereçam a um remoto escritor, que já não poderá ouvi-lo. A carreira do *primeiro* poeta contra o tempo que passou é desde sempre perdida, a não ser que se recorra à fantasia, universo do qual essa figura mítica já faz parte. Se a linguagem não pode vencer a corrida, serve para representá-la: “*Análogo al arquero del eleata, / Un hombre solo en una tarde hueca / Deja correr sin fin esta imposible / Nostalgia, cuya meta es una sombra.*”⁴⁰⁴

Um dos temas mais importantes na obra de Borges, a questão do duplo, entremostra-se na aporia eleática. Perseguindo eternamente a tartaruga que não alcançará, Aquiles, no labirinto do paradoxo, cumpre o ritual de tentar o encontro, também impossível, de qualquer homem consigo mesmo ou com o objeto de seu desejo.

⁴⁰³ BORGES. 1989 (1972). v.2, p.490.

⁴⁰⁴ Ibidem, p.497.

5.4 - Uma obra fragmentária

Em seus contos, há pelo menos três referências a Zenon que merecem ser examinadas. Uma, em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”⁴⁰⁵, encontra-se na letra *m* da lista de suas obras chamadas de *visíveis* pelo narrador:

“(m) La obra *Les problèmes d'un problème* (Paris, 1917) que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la tortuga. Dos ediciones de este libro han aparecido hasta ahora; la segunda trae como epígrafe el consejo de Leibniz "Ne craignez point, monsieur, la tortue", y renueva los capítulos dedicados a Russell y a Descartes.”⁴⁰⁶

Essa obra de Menard tem um título aparentemente tautológico, mas que também se assemelha a uma progressão, pelo efeito multiplicador que o problema colocado por Zenon parece apresentar. Além disso, é uma duplicação da obra de Borges, é um contralivro, como, aliás, todos os elementos da lista. Já viemos estudando os vários momentos em que se debruçou sobre os paradoxos eleáticos e poderíamos encontrar mais de um ensaio que corresponderia ao do escritor francês. Não seriam idênticos, mas essa é uma outra questão, provavelmente a mais interessante. Passemos a ela.

Sabe-se que Menard buscava uma total identificação entre sua obra e a de Cervantes. Sua tentativa era de “... *producir unas páginas que coincidieran - palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes*”.⁴⁰⁷ Por isso mesmo, sua tarefa era impossível, “*interminablemente heroica*” e fadada a permanecer inconclusa. Aquiles,

⁴⁰⁵ Idem, idem. (1941). v.1. p.444-450

⁴⁰⁶ Ibidem. p.445.

⁴⁰⁷ Ibidem. p.446.

mesmo em nossa prosaica realidade, pode até ultrapassar a tartaruga, mas nunca alcançá-la, jamais coincidir ponto por ponto com sua parceira nessa corrida⁴⁰⁸. O mesmo ocorre com Menard, que será “*más sutil*” que Cervantes, terá um texto inclusive “*más rico*”, apesar de idêntico nos pontos que conseguiu reproduzir, mas os dois textos não podem coincidir inteiramente. Menard até pensa que, se fosse imortal, poderia levar a termo sua tarefa; entretanto, o que se verifica, é que de sua obra também só existem fragmentos.

Antes de tentar realizar essa que seria sua obra maior, já empreendera tarefa semelhante, conforme podemos observar no item *o* das obras visíveis: “*o) Una transposición en alejandrinos del Cimitière marin de Paul Valéry (N. R. F., enero de 1928)*”⁴⁰⁹. Como nesse poema o próprio Valéry menciona as aporias de Zenon⁴¹⁰, observa-se como os dois textos vão se aproximando mais e mais. Entretanto, para a encenação do paradoxo, será fundamental demonstrar que o encontro não se realiza.

Lendo essa narrativa através desses itens da lista que nela está contida, verificamos que o que supostamente seria o primeiro conto de Borges é uma das maneiras de alegorizar o fragmento de Zenon, contá-lo de uma perspectiva estética totalmente diversa, sem que ele perca suas características essenciais, já que seu caráter paradoxal continua a se articular na proposta de Pierre Menard. Mesmo seu aspecto fragmentário está reduplicado

⁴⁰⁸ Por essa razão, Lacan considera esse paradoxo como emblemático do gozo do corpo do Outro que, sendo não-todo, não poderá coincidir inteiramente com a demanda do sujeito. (LACAN, 1975, p.13)

⁴⁰⁹ BORGES, 1989 (1941). v.1, p.445. A partir de um comentário de Anselm Haverkamp sobre o poema de Valéry, em que o crítico observa que, de acordo com os versos sobre Zenon, o autor sempre leva uma vantagem em relação ao leitor, Balderston adverte: “*Es muy fácil notar la relevancia de estas observaciones para la “repetición” que Menard realiza del Quijote.*” (BALDERSTON, 1996. p.37) Também propõe que o livro de Menard seja “... *una discusión oblicua de la batalla de Verdun*”. (p.39)

⁴¹⁰ “*Zénon! Cruel Zénon! Zénon d’Élée! / M’as-tu percé de cette flèche ailée / Qui vibre, vole, et qui ne vole pas! / Le son m’enfante et la flèche me tue! / Ah! le soleil... Quelle ombre de tortue / Pour l’âme, Achille immobile à grand pas!*” (VALÉRY, 1977. p.276.)

no “*fragmento filológico de Novalis*”⁴¹¹, de número 2005 (conforme citação do conto), e nos fragmentos produzidos por Menard como resultado de seu empreendimento. Se essa é apenas uma das leituras possíveis desse conto, nem por isso é menos esclarecedora.

5.5- Uma lógica caleidoscópica

A progressão geométrica com sua aparência de infinitude também sustenta o conto “La lotería de Babilonia”⁴¹². Mesmo que fosse apenas por se basear nesse recurso matemático, estaríamos autorizados a associar a estratégia de Borges ao que ele sabe dos paradoxos de Zenon, mas, no conto, a citação é explicitada, e, de novo, vem justaposta às idéias de Platão:

“En la realidad el número de sorteos es infinito. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga. Esa infinitud condice de admirable manera con los sinuosos números del azar y con el arquetipo Celestial de la Lotería, que adoran los platónicos ...”⁴¹³

O conto empresta ao paradoxo o estatuto de parábola, conceito que designa uma narração de caráter alegórico, tal qual temos verificado com relação ao lugar que o texto de Borges atribui aos fragmentos de Zenon. Mais uma vez, ao pressupor uma narração

⁴¹¹ BORGES. 1989 (1941). v.1. p.446

⁴¹² *Ibidem*. p.456-460.

⁴¹³ *Ibidem*. p.459.

envolvendo as personagens, o caráter de fragmento ou de ruína marca o texto grego, ou o que dele restou.

Mas há ainda uma questão, também relacionada a essa aporia de Zenon, segundo a qual um espaço não tem de ser infinito para que seja infinitamente divisível, característica que também se estende ao tempo. Quem a destaca é Gilles Deleuze, comentando justamente esse conto de Borges:

“La question fondamentale sur laquelle nous laisse ce texte [“La lotería en Babilonia”] est: quel est ce temps qui n’a pas besoin d’être infini, mais seulement “infiniment subdivisible”? Ce temps, c’est l’Aîôn. Nous avons vu que le passé, le présent et le futur n’étaient pas du tout trois parties d’une même temporalité, mais formaient deux lectures du temps, chacune complète et excluant l’autre: d’une part le présent toujours limité, qui mesure l’action des corps comme causes, et l’état de leurs mélanges en profondeur (Chronos); d’autre part le passé et le futur essentiellement illimités, qui recueillent à la surface les événements incorporels en tant qu’effects (Aîôn).”⁴¹⁴

Ainda que Deleuze esteja privilegiando o estudo dos estoícos, ao promover essa aproximação ao conto de Borges é ainda a Zenon que nos faz reportar. O que se observa é o entrelaçamento de Aîôn e Chronos na obra do escritor argentino, em que o tempo se divide e se ramifica infinitamente, sem, entretanto, perder a dimensão do presente histórico e perecível no qual se inscreve. A partir da relação articulada por Borges, causa e efeito se perseguem sem nunca coincidirem ponto por ponto, não importa qual ocupe o lugar de Aquiles ou o da tartaruga.

⁴¹⁴ DELEUZE, 1969. p.77.

Finalmente, é essa mesma aporia que está na base da solução de um conto policial, “La muerte y la brújula”. Red Scharlach constrói um labirinto para seduzir o detetive Erick Lönnrot que, com a ajuda de seus conhecimentos da Cabala, de um mapa e de uma bússola, termina por encontrar o seu destino. Nesse caso, percorre o labirinto à maneira de Creta, já que é um iniciado e se deixa conduzir pelo plano arquitetado por seu inimigo. Em sua fala final, vê-se que ele acredita que haverá “*otro avatar*”, outra vida em que de novo será perseguido pelo mesmo homem. Para quando tudo isso se repetir, ele tem um pedido a fazer:

“Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esta línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D, como ahora va a matarme en Triste-le-Roy.”⁴¹⁵

Nessa fala final de Lönnrot, temos a oportunidade de usufruir do humor refinado que caracteriza o estilo do autor do conto. Citar Zenon é tanto a maneira de Borges burlar o leitor, como a solução de seu detetive para vencer seu algoz. Ao propor esse outro labirinto - que Scharlach aceita - não se trata de apenas mais um quebra-cabeças: está também corrigindo seu destino. No novo pacto, nunca mais será apanhado. Essa é a chave do enigma do conto, o momento de apogeu para Erick Lönnrot. É também por aí que Borges escapa, deixando o leitor aprisionado em sua trama⁴¹⁶.

⁴¹⁵ BORGES, 1989 (1944). v.1. p.507

⁴¹⁶ Muitos leitores de Borges passam por esse labirinto final como por um jogo de palavras, sem se dar conta de que se trata de um postulado do encontro impossível. Dentre eles, Harold Bloom, que atribui a

Nessa maneira de se ler Zenon, mais uma vez o labirinto - topologicamente - é a bússola. Com passos de tartaruga, Borges constrói o caminho e nos seduz para que tentemos seguir sua trilha. Embora esteja colocado de maneira discreta no final do conto, a se levar em conta a importância dessa aporia em sua obra, toda a história pode ter sido tramada para que o que denomina “*labirinto de Zenon*” seja a solução do problema. Mais uma vez, a citação vem descontextualizada, o que acentua seu caráter fragmentário.

Depois de vê-las se repetir tantas vezes na obra de Borges, só nos resta verificar que suas tentativas de percorrer o labirinto estão na base de seu hábito literário de recorrer à repetição enquanto estilo. Este trecho de *Los conjurados*, no relato “Las hojas del ciprés”, exemplifica essa proposição: “*Yo no tenía miedo, ni siquiera miedo de tener miedo, ni siquiera miedo de tener miedo de tener miedo, a la infinita manera de los eleatas* ...”⁴¹⁷

Encontra-se, aqui, a mesma estrutura de composição do poema “El laberinto”⁴¹⁸, do livro *Atlas*, em que ao primeiro segmento de frase se apõe um segundo, aos dois, um terceiro, e assim sucessivamente, em uma progressão na qual se repetem todos os termos sempre que se acrescenta outro e vice-versa. A repetição, as progressões, a labiríntica

Lönrot o desejo de morrer em um labirinto apenas “*mais elegante*”, quando elege o de Zenon. (BLOOM, 1995. p.445). Ana Maria Barrenechea, a que mais se aproxima da solução, vê a possibilidade do detetive perder-se do assassino nesse labirinto, mas qualifica sua proposta de “*simples*” e “*patética*”. (BARRENECHEA, 1984. p.28-29) A questão é que Borges acredita, literariamente, em *las maravillas* narradas e as leva à cena da ficção.

⁴¹⁷ BORGES, 1989 (1985). v.3. p.485.

⁴¹⁸ Idem, idem. (1984). v.3. p.434. A título de ilustração, reproduzo aqui o poema: “*Este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas genera-*

construção em abismo que desdobra simetrias, a alusão ao infinito e, finalmente, a referência a Eléia fornecem mais uma prova de que esses conceitos estão entrelaçados, assim como o de fragmento e ruptura que, nesse caso, parecem necessários ao eterno recomeço.

ciones como María Kodama y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro labirinto."

5ª parte:

DO INFINITO AO INFINITESIMAL

*Porque a única coisa que o meu relógio simboliza ou significa
Enchendo com a sua pequenez a noite enorme
É a curiosa sensação de encher a noite enorme
Com a sua pequenez...*

Fernando Pessoa

1 - O INFINITO COMO LIMITE

1.1 - Lendo alguns de seus leitores

Seguir o caminho dos fragmentos de Zenon na obra de Borges é quase tão arbitrário quanto intentar outra via qualquer. Não importa muito qual seja a escolha: se ela representar um corte que não desfaça a topologia, recortará um labirinto único, em que, errantes, marcaremos a trilha do desejo. O que me interessa particularmente neste trabalho é desvendar algumas das articulações nos caminhos que Borges nos legou. Dentre elas, uma das que creio ser da maior importância é essa ligação literária que tem ele com a filosofia, a matemática e a metafísica. Mais especificamente, interessa-me descobrir como essa relação interfere na construção de sua poética.

Nesse sentido, talvez pudesse tê-lo abordado por outro viés; por exemplo, por suas referências a Schopenhauer. No entanto, embora elas sejam bastante numerosas, penso que não se trata de um conjunto tão esclarecedor quanto essa relação estabelecida com os paradoxos eleáticos. Menos por seu caráter de origem que o de fragmento, menos por nos vir de longe e de antes que por seu aspecto de enigma e de eternidade, e um pouco por cada uma dessas razões.

Alguns estudiosos escreveram sobre as referências de Borges aos fragmentos de Zenon⁴¹⁹. Dentre eles, cabe citar Ana Maria Barrenechea, Daniel Balderston, Emir Rodríguez Monegal, Anibal Soldani, Juan Nuño, Ernesto Sábato e Maurice Blanchot.

O livro de Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*⁴²⁰, destaca a importância das aporias eleáticas, mas não se estende muito sobre o assunto, principalmente porque, embora se preocupe com um inventário minucioso de situações e de exemplos, não se detém em um ou outro tópico em particular. Antes, propõe-se a fazer um levantamento de aspectos que, como o título do livro adverte, denunciam, em Borges, um caráter de *irrealidad*.

Já Balderston, que escreveu seu livro *¿Fuera de contexto?*⁴²¹ em grande parte para contrapor-se à posição de Barrenechea e à linha de abordagem que seu trabalho desenhou, observa o quanto os versos de Valéry sobre o paradoxo de Aquiles e a tartaruga devem ter influenciado a obra de Pierre Menard, já que uma de suas “*obras visibles*” foi a transcrição em alexandrinos do *Cimitero marino*. Por extensão, propõe que é a partir da posição de Valéry que se deveria observar a construção desse conto de Borges, mas apenas menciona essa hipótese em uma nota de rodapé.

⁴¹⁹ É sempre importante lembrar que a fortuna crítica sobre Borges é ainda maior que sua obra, e que nem tudo está disponível. Procurei ler todos os livros que encontrei sobre o tema, mas isso é muito pouco, se comparado com o universo de que se tem notícias. Meu campo de pesquisas se restringe ao que está citado na bibliografia desta tese.

⁴²⁰ BARRENECHEA, 1984, p.26-29. Esse livro de 1957 (esta é uma edição revista e ampliada) tem como um de seus maiores méritos o fato de ser um estudo bastante precoce, o que demonstra a sensibilidade da leitora para uma obra que ainda não tinha a repercussão internacional que veio a receber e ocupa-se do levantamento de possibilidades de exploração da obra a partir da multiplicidade de temas abordados.

⁴²¹ SOLDANI, 1996, p.37. Propondo-se uma leitura que explore o contexto que transparece em alguns de seus contos, reconstitui o clima do enunciado. A maior qualidade do livro, a meu ver, consiste na exploração sistemática das referências textuais que, normalmente, passam despercebidas, seja pela dificuldade de localizar as fontes mencionadas, seja pelo seu número bastante elevado. Entretanto, como propõe uma

Também as observações de Rodríguez Monegal a respeito da relação que se estabelece entre Borges e Zenon, embora bastante precisas, são escassas e esparsas⁴²². Prendem-se mais a suas declarações em entrevistas que propriamente ao uso que faz dos paradoxos. Os três - Rodríguez Monegal, Balderston e Barrenechea - embora atestem ou a importância ou a simples presença das aporias eleáticas em sua obra, não se preocupam em extrair daí qualquer inferência, já que essa não é sua linha de trabalho.

1.2 - A filosofia como instrumento

Por outro lado, a monografia de Soldani, *El credo agnóstico de Borges*, embora faça uma abordagem muito superficial, é útil no sentido de prestar informações sobre a matéria filosófica trabalhada. No entanto, prefere ignorar que está tratando de uma obra literária e faz cobranças que me parecem absurdas, afirmando, por exemplo:

“Lamentablemente Borges, en lugar de abordar científicamente estos temas que lo apasionan (como lo haría un Aristóteles o un Einstein), se dedica a esbozarlos a manera de andamiaje de sus ficciones literarias, dejando a otros la tarea de distinguir conceptos en su mar de ideas que sólo buscan asombrar con intersticios de irrealidad.”⁴²³

leitura criativa de Borges, é lícito supor que também invente algumas dessas referências, o que coloca sua pesquisa entre a realidade e a fantasia.

⁴²² Essas referências aparecem, por exemplo, no livro *Borges: una biografía literaria*, cuja primeira edição é de 1978, nas páginas 94-96, quando trata da educação metafísica que Borges recebeu de seu pai.

⁴²³ SOLDANI, 1994. p.43

Creio que não há o que lamentar no fato de Borges agir como Borges, por mais que admiremos a Aristóteles ou Einstein. Sempre se pode preferir a literatura a qualquer outra atividade humana, e, nesse caso, reclamaríamos dos que não empregaram sua genialidade na elaboração de contos e de versos.

Já as colocações de Nuño sobre o assunto são mais elaboradas e incluem uma revisão da bibliografia sobre os fragmentos⁴²⁴. Critica não só a interpretação que Borges faz dos paradoxos, como também as suas fontes. Questiona tanto a escolha dos autores como a das traduções utilizadas. Entretanto, além de se restringir ao estudo dos dois ensaios de Borges específicos sobre o assunto, vem cobrar um tipo de precisão que me parece igualmente descabida, principalmente quando a referência são os fragmentos de Parmênides e de Zenon, ou seja, quando se trata de uma filosofia que ainda não havia se distanciado da matéria poética.

Nuño também parece não se dar conta de como Borges enriqueceu a literatura com os elementos da filosofia. Ao contrário, seus comentários tendem a afirmar que ele empobreceu a filosofia com uma leitura inusitada. Esquece-se de que a verdade - mesmo a verdade filosófica - pode ser atingida pela via poética, e que, para conquistá-la, a rigidez metodológica não é indispensável e pode ser prejudicial. Cabe ainda ressaltar que o texto de Borges está longe de constituir uma leviandade no tratamento dos temas filosóficos, tão freqüentes em toda a sua obra.

Em uma entrevista à revista *Visión* em 1979, Borges declara:

⁴²⁴ NUÑO. 1986. p.78-86.

“No soy filósofo. Yo he usado la filosofía, la metafísica, como instrumento literario. Por ejemplo, no tengo una teoría personal del tiempo. Es decir, he leído filósofos. Puedo decirle qué pensaron, qué pensó Schopenhauer; pero personalmente no tengo ninguna teoría sobre el tiempo. He usado diversas teorías o diversas doctrinas como material para mis descripciones. No soy un pensador. Creo que soy incapaz de pensamientos propios.”⁴²⁵

Quanto à composição de teorias pessoais, Borges promove escolhas, recortes, arranjos nas teorias que conhece e acrescenta, de seu, dados empíricos com que pensar o tempo. Mas, além de seus ensaios sobre o assunto, há que se considerar sua obra literária que no tempo se apóia e dele faz o seu estofo. Há muito de modéstia na declaração, mas é bastante esclarecedora a maneira como Borges destaca o papel da filosofia em sua obra, ou seja, com a função de ser um instrumento literário, fornecendo o material para suas construções. Além disso, cabe perguntar se é possível a alguém ter pensamentos tão próprios ou originais que se possa dizer que lhe são exclusivos.

No mesmo caminho de Soldani e de Nuño, Sábato vai tomar como alvo de suas críticas exatamente o uso estético que Borges fará do material filosófico com que escolhe trabalhar. A crítica a que me refiro encontra-se em seu ensaio “Sobre os dois Borges” (publicado pela primeira vez no Chile, em 1968), no qual se utiliza de um tom bastante irônico para se referir ao tema. Transcrevo um pequeno trecho:

“Ele mesmo confessa que busca na filosofia por puro interesse estético o que nela pode existir de singular, divertido ou assombroso: que o alipede Aquiles não possa alcançar a tartaruga, que estranho! (...) Os paradoxos lógicos, o *regressus in infinitum*, o solipsismo são temas de belos contos. E, como fará um relato com o empirismo de Berkeley e não desejará perder a oportunidade de elaborar outro com a igualmente assombrosa esfera de

⁴²⁵ Rev. *Visión*, v.52, nº6, p.8-14, sem firma, 10/03/1979. (In: MATEO, 1994, p.148)

Parmênides, seu ecletismo é inevitável. E por outro lado insignificante, já que ele não se propõe a narrar a verdade.”⁴²⁶

Sábato prossegue acusando Borges de uma pretensa falta de rigor e seus leitores de uma atitude ingênua. Novamente me parece que o problema é confundir-se rigidez com rigor, método filosófico e criação literária. Para Sábato, o caminho da verdade é “*sempre árduo*”⁴²⁷ e nega que se possa encontrá-la através de um processo lúdico, embora ele próprio seja um escritor bastante criativo. Penso que, pelo menos nesse seu trabalho, não se dá conta de que seus textos literários têm tantas - ou mais - possibilidades de atingir a verdade que seus ensaios. Além disso, ao distinguir a verdade literária da verdade científica, como se fossem incompatíveis, desautoriza o sentido ou o estatuto do próprio conceito de verdade, procedendo à denegação de seu trabalho com a literatura.

1.3 - A letra e o mundo

A relação mais radical entre os dois textos, o de Borges e o de Zenon, foi elaborada por Blanchot⁴²⁸, ainda que isso fique mais subentendido que explicitado. O artigo intitulado “O infinito literário: o Aleph” começa e termina citando ensaios em que Borges fala do eleata, mas sem fazer uma referência textual a nenhum deles. Do primeiro dos dois ensaios, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, Blanchot nos traz a idéia borgeana

⁴²⁶ SÁBATO, 1994, p.43

⁴²⁷ Ibidem, p.44

⁴²⁸ BLANCHOT, 1984, p.103-106. A primeira edição desse livro é de 1959, mas o artigo em questão data de 1953.

de que o infinito é um conceito que, uma vez admitido em um raciocínio, é capaz de corrompê-lo e de arruiná-lo. No segundo deles, “Kafka y sus precursores”, busca a certeza de que *O castelo* tem a estrutura das aporias eleáticas. Balizando-se por esses dois textos, Blanchot descortina o infinito e, já que se trata de um infinito literário, nada melhor que uma letra para representá-lo, principalmente quando, nela, está inscrito o universo.

Um dos aspectos fundamentais levantados pelo artigo do escritor francês é o que atesta a necessidade de limites para que seja instaurada a percepção destes conceitos: o de infinito e o de eternidade, aparentemente tão avessos a nossa existência de mortais. Mais radicalmente ainda: é a existência do limite que abre a perspectiva do infinito, desde que seja inatingível, como demonstram as teorias de Zenon. Assim, conforme seus preceitos, um quarto de onde não se possa sair vai configurar o infinito com mais exatidão que um deserto, porque no quarto fechado já não haverá pontos de partida ou de chegada, todo começo sendo um recomeço de nenhum percurso.

Quando esses termos são pensados pela via do paradoxo, trata-se, como ressalta Blanchot, do *mau infinito* e da *má eternidade* propostos por Hegel. Nesse caso, o erro é fundamental para que possamos nos perder em nosso próprio quarto ou em nossa própria vida. Não por acaso, há um parentesco etimológico entre o errado e o errante, os que constroem seus caminhos ao estilo do desejo. Blanchot lembra ainda que a própria cegueira pode ser entendida como um limite que, nesse caso, instala-se no limiar do próprio corpo, tornando maior qualquer espaço do mundo.

Nas poucas páginas de seu artigo, consegue tocar alguns dos pontos mais importantes da obra de Borges, como, por exemplo, a questão da autoria e seus desdobramentos. Reporta-se à idéia de que o livro é o mundo e vice-versa, apenas para desconfiar da

simplicidade das definições tautológicas. Da aparente inocência dessa formulação, extrai duas conseqüências fundamentais.

A primeira é que mundo e livro, como dois espelhos confrontados, reenviam-se infinitamente, já que se apagam como referenciais, desfeitos em suas múltiplas imagens refletidas. A segunda é que a falta de distinção entre imagem e referente contamina tudo de irrealidade, e, se o mundo fosse perfeitamente traduzido em um único livro, seria um grande volume esférico, finito, mas ilimitado. Em qualquer dos dois casos, o conceito de infinito, como previa Borges, desconstrói o raciocínio, ou instaura o que se poderia chamar de efeito cascata em que, de queda em queda, o pensamento flui da tautologia ao paradoxo.

As conseqüências são imediatas. Há pelo menos duas que se destacam a partir dessa leitura que Blanchot faz de Borges. A primeira compromete o conceito de autoria: o indivíduo se apaga em nome da literatura, já que todos os livros não são mais que fragmentos desse livro-mundo. A segunda diz respeito ao conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”: se em qualquer tradução temos uma única obra cifrada em duas linguagens diferentes, nesse conto - assevera Blanchot - temos duas obras identificadas pela mesma linguagem. Afinal, a obra de Menard não se confunde com a de Cervantes, ainda que elas coincidam ponto por ponto nos fragmentos produzidos pelo escritor francês. A diferença - única, mas substancial - é que Menard não pôde fazer mais que fragmentos, o que, se compromete o conceito de autoria, garante a unicidade da obra de Cervantes, ainda que pelo viés da negação.

1.4 - A leitura crítica

Uma leitura crítica também pode ser alocada entre esses casos, já que, embora as palavras do texto literário e do texto crítico não sejam as mesmas - como são as de Menard e de Cervantes - sempre se trata da linguagem da literatura, com as nuances de ambigüidade que a expressão adjetiva comporta. Cabe reiterar o papel da crítica, cuja função não é reduplicar o texto lido - mesmo quando esse é parafraseado - mas de dobrar suas potencialidades.

Não por acaso, Borges designa um francês como o leitor que mais se aproxima de Cervantes. No caso do estrangeiro - e é o que Blanchot deixa que lhe aconteça - a diferença de línguas evidencia também um efeito de dublagem, em que, por mais discreta que ela seja, sempre se registra uma discrepância entre o movimento dos lábios e a palavra emprestada. À luz de uma tradição diferente da de Borges, o crítico francês transpõe para outra construção os artificios e ficções do escritor argentino, desterrando-o, mas também situando-o em um contexto não menos artificioso, que a herança cultural da América Latina permite identificar.

A diferença que resiste entre textos traduzidos, criticados ou simplesmente lidos - cada leitura é diferente entre si e diferente também do original que se lê - pode ser esclarecida através do paradoxo de Zenon: da mesma forma que Aquiles não alcançará a tartaruga, um livro não poderá cifrar o mundo, uma tradução não poderá apagar o original, nem o texto de Menard vai coincidir integralmente com o de Cervantes. Ainda segundo Blan-

chot, “... onde há um duplo perfeito, o original apaga-se, até a origem.”⁴²⁹ Mas o crítico também afirma que, se isso fosse possível, o homem poderia alcançar-se a si próprio, “... num ponto que tornaria a sua morte perfeitamente humana e, por conseguinte, invisível.”⁴³⁰

Assim como o artigo termina com essa referência, creio que a morte é o limite que torna infinita a especulação de Borges. Não apenas sua morte pessoal, mas também, por extensão, a morte de cada indivíduo, justamente o que o torna único, apesar de que, durante a vida, cada um esteja sempre repetindo um gesto já esboçado por outro. A morte - ou a sua perspectiva - faz a grande diferença. Tornar a morte invisível seria também anular ou desfazer o indivíduo.

Esse limite irrepresentável, onde todo canto começa e toda palavra termina, a melhor maneira de se traduzi-lo literariamente, ainda que pelo viés da simulação, é transformar a obra em fragmentos: dela mesma, do mundo, de outras obras.

E, aqui, para que se possa explorar devidamente a idéia de fragmento, torna-se imperativa a referência a Walter Benjamin, embora um não se conte entre os leitores do outro: Borges e Benjamin escreveram e são lidos contemporaneamente, a ambos se atribui uma importância similar⁴³¹.

⁴²⁹ BLANCHOT, 1984, p.105.

⁴³⁰ Ibidem, p.106

⁴³¹ Sérgio Paulo Rouanet utiliza-se da imagem da taxionomia chinesa, criada por Borges, para falar da organização que Benjamin ofereceu de sua obra. (ROUANET, 1982, p.46) Parece-me que esse comentário é apenas o esboço de um laço bastante estreito entre as idéias de ambos.

2 - DE RELÓGIOS E CALENDÁRIOS

2.1 - Traços de identificação

Para proceder a uma aproximação dessa ordem, deve-se considerar que há muitas diferenças entre Borges e Benjamin, principalmente no que concerne ao posicionamento político de cada um deles: enquanto o primeiro se define pela neutralidade, preferindo se manter à parte dos acontecimentos políticos e demonstrando uma tendência a apoiar qualquer regime que não se caracterize por extremismos, o segundo defende uma posição de esquerda, oferecendo seu aval às teorias marxistas e, a partir delas, elaborando seu pensamento.

Deve-se também considerar o fato de um deles ser argentino e o outro alemão. Em consequência disso, sua relação com a tradição cultural só pode ser diferente, como o próprio Borges mais de uma vez esclarece: enquanto os europeus estão fadados a serem ou alemães ou espanhóis ou portugueses, somos europeus no desterro e nossa herança cultural é, ao mesmo tempo, mais abrangente e mais fragmentada. Embora Benjamin demonstre sempre grande interesse pela cultura européia de um modo geral, e não apenas a

de seu país, Borges vive sua diversidade de modo muito mais intenso, obtendo como resultado um mundo mais misturado.

Entretanto, há também semelhanças consideráveis entre o pensamento de ambos que, curiosamente, não têm despertado o interesse da crítica. Até onde pude pesquisar, encontrei apenas um artigo, de Ricardo Foster⁴³², que esboça uma aproximação entre os dois. Trata-se de um trabalho apaixonado, que se detém mais em Borges que em Benjamin, e que se debruça muito mais sobre a vida deles que propriamente sobre seu pensamento ou sua obra. Destaca, por exemplo, a relação de ambos com a cultura judaica, enfatizando a amizade pessoal de Benjamin com Gershom Scholem, autor que Borges também admirava⁴³³. Se Benjamin é judeu e Borges não, ambos tinham uma maneira semelhante de acercar-se das doutrinas da religião judaica, que a ambos serviu como inspiração⁴³⁴ e referências. Foster também menciona as cidades que o filósofo e o poeta percorreram com passos de enamorados, descrevendo-as e inventando-as.

O ponto que investiga um pouco mais detidamente na obra de cada um é a relação de ambos com a memória. Entretanto, embora enfatize a prodigiosa memória de Borges e o modo como ele a converteu em ficção - por exemplo, no conto "Funes el memorioso"⁴³⁵

⁴³² FOSTER, Ricardo. "Borges y Benjamin. La ciudad como escritura y la pasión de la memoria". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº505/507, jul-set, 1992. p.507-523.

⁴³³ Rabi, no ensaio "Fascinación por la Cábala", observa: "*El mérito de Scholem radica en haber entresacado, de la incoherente literatura mística judía (llamada Cábala o tradición oral, en oposición con la tradición escrita, representada por la Torah), sus grandes líneas y en haber abierto vastas perspectivas que hacen posible su comprensión.*" (In: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n.º 188, ago., 1986. p.73). Borges, que o admirava bastante, teve com ele pelo menos dois encontros, além de citar o seu nome como rima para a palavra *golem*, em um de seus poemas. (BORGES, 1989 (1964). v.2, p.263-265.)

⁴³⁴ "Cabe lembrar, no entanto, que a religião - no caso a religião judaica - não pode ser considerada como fundamento do pensamento benjaminiano, mas, na melhor das hipóteses, como uma fonte de inspiração. Benjamin cita a Torá como ele cita também Marx ..." (OTTE, Georg. "Rememoração e citação em Walter Benjamin." In: *Revista de estudos de literatura*. v.4, out. 1997, p.212.)

⁴³⁵ BORGES, 1989 (1944). v.1, p.485-490.

- não procura contrapor as nuances de seu processo criativo às proposições de Benjamin sobre um novo conceito de história ou à maneira como o filósofo alemão reconstituiu o passado através de sua memória pessoal, como se pode ver, por exemplo, nos textos em que nos fornece instantâneos, muitos deles de sua infância, como um testemunho e um resgate.

2.2 - Os riscos da aproximação

Creio que ambos se inscreveram em seu tempo a partir dos traços do passado que buscaram realçar, seja pelos fins messiânicos tão fundamentais na obra de Benjamin, seja pela via estética que Borges cultivou em sua própria poética. Quanto à questão da memória propriamente dita, ambos a trataram de forma semelhante, emprestando-lhe um caráter revolucionário que o ensaio de Foster aborda, mas não explora. A esses aspectos voltaremos adiante.

Embora seja bastante provável que algumas dessas proximidades entre a obra de ambos se devam à ligação que tinham com a cultura judaica⁴³⁶ - ainda que por meios e razões diferentes - suas leituras comuns não se restringem a esse tema, a julgar pelas citações freqüentemente feitas pelos dois: Poe, Kipling, Stenvenson e as *Mil e uma noites*⁴³⁷, dentre outros, além, é claro, da literatura de língua alemã, que Borges conheceu na ado-

⁴³⁶ À questão da presença de traços da cultura judaica na obra de Borges, retornaremos oportunamente. Por sua importância, merece ser tratada de maneira mais sistematizada.

⁴³⁷ Estas referências, freqüentes na obra de Borges, encontram-se em pelo menos um texto de Benjamin: "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" (1936). (BENJAMIN, 1985, p.197-221.)

lescência e sempre freqüentou. Vale lembrar, também, o importante trabalho que ambos desenvolveram a partir da obra de Kafka.

Naturalmente, isso não significa que não haja divergências radicais nesse terreno das leituras, dentre as quais destacam-se os comentários de ambos sobre a obra de Proust, que, para Benjamin, tem uma importância fundamental e parece não agradar muito a Borges⁴³⁸, ou sobre o movimento surrealista, que Benjamin admira, enquanto Borges prefere os expressionistas.

São muitos, entretanto, os equívocos que podem surgir de tal aproximação. Muitas vezes, por exemplo, ambos se utilizam de imagens semelhantes, expressões idênticas, mas em sentidos diferentes. Quando se vive em uma mesma época, sempre se está sujeito a esses cruzamentos de informações num mesmo termo que está em transformação e, quando essa época é aquela em que vivemos, estamos imersos na mesma dinâmica e são muitos os riscos de misturar conceitos e situações. Entretanto, são riscos que devem ser corridos. O importante é fazer o possível para não confundir a tartaruga perseguida por Zenon com aquela que o *flâneur* conduz para guiar-lhe os passos⁴³⁹. São ritmos diferentes, embora ambos os caminhos sejam igualmente sedutores.

O ponto que mais interessa a este estudo é a maneira com que Benjamin coloca as questões relativas ao tempo, que podem ser percebidas através do tratamento que dá aos

⁴³⁸ "Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día." (BORGES, "Prólogo" (1940). In: BI-OY-CASARES, 1948. p.12.)

⁴³⁹ "Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o flâneur deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar." (BENJAMIN, 1989. p.50-51.)

conceitos de história, de origem ou de ruína. Evidentemente, não cabe, aqui, uma análise de sua obra, mas podem-se levantar alguns dados fundamentais.

2.3 - Inscrevendo sua história

Como já disse, o próprio Benjamin adotou o procedimento que preconiza, em diversas ocasiões. Para exemplificar essa prática, podemos nos reportar a *Rua de mão única*, *Infância em Berlim* e *Imagens do Pensamento*⁴⁴⁰, momentos em que desfolha as lembranças de acontecimentos pessoais ao lado das reflexões sobre cenas da vida pública, à maneira de livros de recortes, em que se colam tempos diferentes, e nos quais o sujeito ora se debruça sobre si mesmo, ora se volta para o mundo que o cerca, entornando a seu redor um olhar que reconstitui o passado com olhos de presente, em uma nova articulação significativa.

Em suas teses, intituladas “Sobre o conceito de história”⁴⁴¹, consolida o caráter revolucionário que empresta à maneira de o homem narrar, contar o que lhe aconteceu, não de acordo com o que propõe o discurso triunfante, mas como deveria ser, de uma nova perspectiva. Destaco, primeiro, a função do cronista “... *que narra os acontecimen-*

⁴⁴⁰ Estes três livros: *Einbahnstrasse*, *Berliner Kindheitum Neunzehnhundert* e *Denkbilder* foram reunidos sob o título *Rua de mão única*, em edição da Brasiliense (1987). O motivo da escolha dos três como exemplo da maneira de Benjamin restaurar o passado se deve somente à facilidade de acesso a essa edição, uma vez que se encontra disponível no mercado, diferentemente do texto das *Passagens*.

⁴⁴¹ Esse seria o último de seus escritos, uma publicação póstuma de 1940. (BENJAMIN, 1985. p.222-232.)

*tos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos ...*⁴⁴² Seu papel seria o de restaurar a verdade da própria história, para a qual nada está perdido.

Esse me parece ser o melhor critério de situar a produção de Borges, porque nela se encontram os fatos memoráveis e os imperceptíveis, vividos ou inventados; os acontecimentos que marcam a história do mundo ou a história do país, junto com os eventos importantes de sua vida pessoal e com os episódios aparentemente banais, mesmo para uma existência privada. Em seus ensaios estão os nomes reconhecidos como de importância prioritária, ao lado daqueles considerados menores, quando não imperceptíveis no contexto da história cultural.

Sua maneira de viver também se pauta por esse princípio, tanto que a principal acusação que pesa sobre ele é a de não se envolver nos episódios políticos de seu país.

Borges defende sua posição:

“Jamás puedo estar fuera de la realidad. Yo soy parte de la realidad. No soy irreal. En cuanto a la realidad, ¿qué es? Supongo que lo que yo soñé esta mañana y olvidé al despertar es tan real como la última campaña presidencial de los Estados Unidos.”⁴⁴³

As teses de Benjamin não se propunham a defender pontos de vista alienados, alheios aos vínculos com o tempo que a cada um compete viver. Além disso, têm um caráter messiânico, à nova maneira de se contar a história competindo a tarefa de salvar uma parte do passado aparentemente sepultada, postura que Borges não se empenha em defender. Por outro lado, recorrer a sua proposta de um novo conceito de história é uma forma

⁴⁴² BENJAMIN, 1985. p.223. Tese n.º 3.

⁴⁴³ MATEO, 1994. p.147-148.

de explicar algo que parece paradoxal na obra de Borges, ou seja, seu caráter revolucionário, apesar de sua aparente falta de compromisso com esse tipo de investimento. O que Benjamin executa como prática revolucionária coletiva, Borges parece exercer como tática pessoal, mas, no cerne dos trabalhos produzidos, essa diferença se atenua.

Ao valorizar igualmente seus familiares e os outros heróis argentinos, ao colocar sua história pessoal em pé de igualdade com a história de seu país e do mundo, ao se referir aos episódios históricos de maneira semelhante à forma como procede com os fatos literários equivalentes, Borges também está propondo, a seu modo, uma nova maneira de se pensar a história que em nenhuma circunstância será a da voz dominante, uma vez que nela vão interferir - sempre - as nuances da voz de quem conta. Como poucos, soube inscrever tanto os fatos de sua vida quanto as narrativas que criou, na vida de seu país. Ao misturar história e literatura, longe de retirá-las da realidade, apenas reafirma o direito legítimo ao sonho e à fantasia, que caminham lado a lado, quando não em explícita relação de causalidade, com os acontecimentos da vida coletiva.

Essa também parece ser a maneira de Benjamin ler a função da história, que não é, no contexto de sua obra, dissociada do conceito de narração no sentido que lhe empresta a literatura⁴⁴⁴. Assim, nenhuma reconstituição do passado pode oferecer garantias de estar sendo mais fiel que uma outra qualquer. Contar o que passou, promovendo uma articula-

⁴⁴⁴ No prefácio ao livro de Benjamin (1985), Jeanne Marie Gagnebin chama a atenção para as conotações da palavra alemã *Geschichte*, e conclui que o termo, tal como empregado pelo filósofo, tanto se refere à história como ao discurso produzido a seu respeito. Se confrontadas as posições explicitadas tanto nas teses quanto nos textos sobre o narrador - tanto no estudo da obra de Nikolai Leskov (1936) quanto no ensaio "Experiência e pobreza" (1933) - vê-se que, tal como em Borges, o conceito de história não está dissociado das outras narrações, uma vez que a ênfase pode estar colocada mais sobre o processo de contar que sobre o produto dessas narrações, ou seja, refere-se mais à enunciação que ao enunciado propriamente dito. O mesmo se verifica se observamos as narrações do próprio Benjamin.

ção histórica, é também “... *apropriar-se de uma reminiscência* ...”⁴⁴⁵, e tanto Borges quanto Benjamin conhecem os riscos e as virtudes de tal procedimento, que significa, antes de mais nada, uma implicação do narrador naquilo que está contando.

2.4 - Desalinhando o tempo

A principal consequência dessa mudança em relação ao método de seleção do que deve ou não entrar no discurso da história é a subversão do tempo. Assaltado a qualquer momento pelas reminiscências, o tempo da história já não pode estar comprometido com a idéia de progresso, que pressupõe uma “... *marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo*.”⁴⁴⁶ O tempo satura-se de *agoras*, presentificação inerente à própria idéia de reminiscência, cuja principal característica é evocar o passado atualizando-o, como se estivesse acontecendo de novo⁴⁴⁷, o que tem como consequência imediata fazer “... *explodir o continuum da história*.”⁴⁴⁸ Dessa maneira, opõe-se a organização convencional, fundada na cronologia, a uma outra, marcada pela intensidade, assim como se contrapõem a pretensa impessoalidade da ciência e o caráter subjetivo da reminiscência.

⁴⁴⁵ BENJAMIN, 1985. p.224. Tese n.º 6

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p.229. Tese n.º 13

⁴⁴⁷ É nesse sentido de reminiscência que Freud fundamentou a técnica psicanalítica, quando percebeu que as lembranças de suas pacientes estavam na base de seu sofrimento psíquico, fossem lembranças de fatos que efetivamente houvessem ocorrido ou meros simulacros de lembrança. Em sua “Comunicação preliminar” (1892), no primeiro capítulo de seus *Estudos sobre a histeria* (1895), Freud destaca o papel ativo exercido pela lembrança traumática na vida psíquica. (FREUD, 1985. p.4) Desde a psicanálise, cujo surgimento é também contemporâneo a Benjamin e a Borges, o processo de reminiscência deve ser pensado sob uma ótica menos corriqueira do que se costuma fazer quando se emprega esse termo.

⁴⁴⁸ BENJAMIN, 1985. p.230. Tese n.º 14.

A partir dessa explosão, desaparece a relevância de um nexos causal entre os eixos de articulação da história⁴⁴⁹. Benjamin assinala que um fato presente modifica o passado, uma vez que acontecimentos separados por milênios podem vir a se relacionar, desde que o historiador saiba renunciar à continuidade e estabelecer novos vínculos, novos desenhos que unam diferentes pontos em uma nova mônada⁴⁵⁰ ou em uma nova constelação, em que os conceitos e fatos envolvidos estejam tensionados por um sentido que só pode ser dado pelo instante presente, pelo *agora* que os reuniu.

Enquanto a organização cronológica alinha nexos causais de forma meramente temporal, atada ao tempo contínuo, a mônada - instantânea - tem um caráter dialético, porque congrega uma tensão entre o que já foi e o momento presente que o identifica. Paradoxalmente ou não, a segunda configuração está mais próxima ao sentido de eternidade, já que abole a idéia de série.

Creio que se pode observar a prática desse processo num texto como “Kafka y sus precursores”⁴⁵¹, já comentado neste trabalho, em que Borges reúne textos diferentes - inclusive hierarquicamente dessemelhantes, se observados pela ótica convencional - cujo traço comum lhe é fornecido pela leitura de Kafka. Seu conceito de precursor implica uma releitura da própria idéia de tempo, uma vez que modifica efetivamente o passado, contaminando-o com o *agora* em que é produzido, o que equivale a dizer, como já vimos, que

⁴⁴⁹ Ibidem, p.232. Apêndice n.º 1.

⁴⁵⁰ O termo é atribuído a Leibniz, mas, para esclarecer sobre o uso que Benjamin faz desse conceito, recorro a uma citação: “Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada.” (Ibidem., p.231.)

⁴⁵¹ BORGES, 1989 (1952). v.2, p.88-90

Borges também é, para nós, um precursor de Kafka, embora não o anteceda num tempo cronológico convencional.

Borges procede da mesma maneira em seus ensaios, quando um tema comum - os paradoxos de Zenon ou o conceito de eternidade, para ficarmos com exemplos que estou priorizando - é suficiente para enlaçar textos de diferentes autores, de épocas distintas e relevância variada. Observe-se que, nesse processo, está em evidência também o que ele considera seu traço argentino, ou seja, aquele que lhe confere a possibilidade de se mover na história da tradição ocidental e oriental sem vínculos geográficos ou temporais rigidamente estabelecidos.

Tanto Borges como Benjamin utilizam-se da citação como forma de reconstituir e restaurar o passado, dando-lhe novas feições e outra articulação. Para Borges, citar indiscriminadamente textos que realmente encontrou e textos apócrifos, textos de todas as culturas, inclusive a dos planetas imaginários, é uma forma de deixar com que a tradição ganhe um sentido mais amplo, uma vez que todos esses textos circulam por ela e através dela. Para Benjamin, citar é também uma forma de promover o encontro textual entre momentos distintos, o que resulta em uma interação entre eles que a ambos beneficia: por um lado, traz de volta o passado, mostrando que seus vestígios ainda circulam entre nós; por outro, fornece ao presente os subsídios de uma experiência anterior, que o justifica. O recurso modifica as bases do conceito de história que ganha um sentido dinâmico, em constante movimento de atualização.

Nessa maneira que ambos desenvolveram de recuperar o passado e conferir antigüidade ao momento atual, o conceito de tempo ganha novas dimensões e outra representação. O que se pode ver não é uma influência de Benjamin sobre Borges, ou vice-

versa, mas uma sintonia que ambos têm com o tempo em que se situam. Cabe observar que Freud também opera com uma subversão semelhante do tempo através do conceito de *Nachträglich*, a partir do qual o *antes* só adquire essa conotação num momento posterior, em que é convocado como tal⁴⁵².

Tanto no caso de Freud, como no de Benjamin ou no de Borges, pode-se observar uma subversão do conceito de tempo, causada por uma outra maneira de se representá-lo que, por sua vez, é consequência dos métodos com que se propõem a trabalhar. Dito de outro modo, da última década do século XIX até meados do século XX, houve pelo menos três formas semelhantes de se pensar o tempo que fugiam à maneira convencional com que vinha sendo representado e que modificam radicalmente sua operacionalidade. Naturalmente, para que isso pudesse acontecer, foi necessário que muitas outras indagações precedessem essa modificação, mas essa visão das descobertas anteriores só nos pôde ser fornecida depois. Até que se chegasse a uma revolução dessa monta, não se sabia, necessariamente, que se caminhava nessa direção.

⁴⁵² Embora não se saiba ao certo a primeira vez em que aparece o conceito de *Nachträglich*, ele já está formulado no *Projeto de uma Psicologia*, de 1895 (apud LAPLANCHE e PONTALIS, 1986, p.441-445). A proposta de Freud é que a primeira recordação só se torna traumática a partir do advento da segunda, que de certa forma esclarece a primeira, ao mesmo tempo em que a contamina com a tensão que só então lhe é atribuída. Esse conceito aparece ao longo de sua obra, mas foi Lacan quem lhe deu o merecido destaque. Neste estudo, não pretendo confrontar as teorias de Borges, Benjamin e Freud, mas apenas promover aproximações.

2.5 - Compendo constelações

O tempo em que o sujeito conta, Benjamin o distingue como um presente subitamente imobilizado⁴⁵³, um presente que não é mais uma mera transição, mas um agora doador de sentido, capaz de organizar a história por uma outra maneira de contá-la. Segundo ele, cabe distinguir o tempo dos relógios - marcado pela continuidade - do tempo dos calendários, em que os feriados são também os dias da reminiscência, capazes de imobilizar o tempo em outra tensão dialética, cristalizando-o em mônadas⁴⁵⁴. Como registro emblemático da consciência desse momento, cita os tiros que foram disparados simultaneamente, por vários atiradores independentes, contra diferentes relógios localizados nas torres de Paris. Essa atitude seria uma maneira de deter o tempo, mais exatamente o tempo *“homogêneo e vazio”* da história oficial.

Creio que a experiência relatada por Borges em *“Sentirse en muerte”* tem efeitos semelhantes. O instante único que revela ao sujeito uma plena consciência de situar-se em uma época determinada, detém o fluxo do tempo, rompe com a idéia de que se pode representá-lo por uma série contínua que caminha do passado para o futuro, ou vice-versa, em que o presente, fugidio, tem uma face em cada época. O instante que se destaca arruína toda possibilidade de inscrever o tempo em uma série, mas possibilita entrelaçar diferentes momentos em que a sensação parece se repetir. A simples evocação dessa experi-

⁴⁵³ BENJAMIN, 1985, p.230, Tese n.º 16.

⁴⁵⁴ Ibidem, p.230, Tese n.º 15.

ência basta para reunir constelações de outros textos e toda a teoria sobre o tempo a que Borges teve acesso e que escolheu comentar⁴⁵⁵.

Coerente com sua teoria pessoal da eternidade, muitas vezes intitulou seus relatos e poemas com datas que passam a representá-los e ser representadas por eles, como ocorre em “Mayo 20, 1928”, “Junio, 1968”, “1972”, “Buenos Aires, 1899”, “Veinticinco Agosto, 1983”, “Madrid, julio de 1982”, “El 22 de agosto de 1983”⁴⁵⁶. Essa prática fragmenta o tempo, oferecendo-o em uma outra linguagem, a partir de sua inscrição no discurso poético. Se a linguagem verbal é temporalidade, as datas têm a possibilidade de localizar uma determinada composição; por outro lado, descrevendo-as poeticamente, Borges lhes dá outra configuração, faz com que elas fiquem impregnadas de outros sentidos em novos arranjos, distinguindo-as da cronologia que assinalam.

Tanto para Borges quanto para Benjamin, refazer a história foi a maneira de inscrever-se no seu tempo. Entretanto, esse projeto os aproxima bem mais do momento contemporâneo do que propriamente daquele em que seus trabalhos começaram a ser produzidos porque, como já tivemos oportunidade de comentar, o Modernismo - como a própria escolha do nome assinala - comprometia-se bem mais com a construção do futuro que com a idéia de restauração, tal como ela vem a ser entendida e praticada atualmente, numa época em que o já-dito ganha foros de originalidade.

Em Borges, essa posição está entredita em seu estilo e transparece nos andaimes de sua poética e até na escolha de temas para seus ensaios. Na obra de Benjamin, os con-

⁴⁵⁵ Observe-se que Benjamin desenvolve sua teoria à luz das colocações de Proust e, ainda que Borges tenha algumas vezes manifestado opiniões desfavoráveis à obra do escritor francês, há muitas semelhanças entre as colocações de ambos. A elas voltaremos oportunamente.

ceitos de alegoria e de ruína sustentam sua teoria e ganham corpo nos fragmentos que ele cria. Vamos examiná-los mais detidamente.

⁴⁵⁶ BORGES, 1989. v.2: (1969) p.363 e p.376; v. 3: (1975) p.104; (1977) p.186; (1983) p.377, (1984) p.442 e p.446, respectivamente.

3 - RASTROS E RUÍNAS

3.1 - Tensões e deslizamentos

Os conceitos de ruína e de alegoria, tal como elaborados por Benjamin, também podem ajudar a elucidar a obra de Borges. Para melhor explorá-los, convém lembrar o contexto em que aparecem, na obra do filósofo alemão.

Benjamin trabalhou o tema em sua tese de livre-docência, *Origem do drama barroco alemão* (1925), onde estabelece algumas relações entre questões estéticas e políticas. Parte da idéia de que o Barroco se apóia em relações dialéticas - uma dialética de cunho religioso (em que o mundo profano é elevado a um plano superior ao mesmo tempo em que é desvalorizado) à qual corresponde, formalmente, a dialética entre convenção e expressão - e conclui que a alegoria, enquanto “escrita criada por Deus”⁴⁵⁷, é a forma de representação que melhor lhe convém, uma vez que, enquanto forma de expressão, é sustentada por tensões, seja entre o novo e o convencional, seja entre natureza e história, e

⁴⁵⁷ BENJAMIN, 1986. “Alegoria e drama barroco” (1925). p.29.

tem um caráter também dialético. Diferentemente do símbolo⁴⁵⁸, que remonta a uma re-composição da estrutura, a alegoria é um ponto de fuga, onde se observa o deslizamento do sentido, e é mais parecida, portanto, com a própria linguagem, ou uma certa concepção que dela se tem.

Nos estudos de Benjamin, ruína e alegoria estão intimamente relacionadas. Lemos em seu texto: *“No campo da intuição alegórica, a imagem é fragmento, ruína.”* E também: *“As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que são as ruínas no reino das coisas.”*⁴⁵⁹ Tanto se pode pensar a ruína como um equivalente da alegoria - uma corresponde à outra em *reinos* diferentes - quanto se pode observar que a linguagem alegórica fragmenta a imagem de que se apropria justamente para que o sentido possa deslizar do que é exposto para o que se quer representar. Disso se pode inferir que alegorizar um texto é fragmentá-lo, retirá-lo de seu contexto, mas também multiplicar suas possibilidades de significação, restaurá-lo em uma nova articulação. Se a ruína é algo que sobra de um conjunto maior que desapareceu, é também uma tensão entre o efêmero e o eterno e ela própria tem o poder de significar. E sempre se pode lembrar que o todo, do qual é parte, pode não existir.

Por sua vez, Borges acredita que as alegorias sejam precursoras dos romances, mas, na realidade, desentende do prestígio de que elas possam ter gozado. Destaca seu caráter de generalização de uma idéia e não se detém na observação do deslizamento do

⁴⁵⁸ Também Maurice Blanchot explorou de maneira semelhante a oposição entre símbolo e alegoria, sobre a qual nos diz: *“Se um velho com uma foice ou uma mulher numa roda simbolizam o tempo ou a fortuna, a relação alegórica não se esgota nesta significação. A foice, a roda, o velho, a mulher, cada pormenor, cada obra onde apareceu a alegoria, e a história que aí se dissimula, as forças emocionais que a mantiveram ativa, e sobretudo o modo de expressão figurada, alargam a significação a uma rede de correspondências. Desde o começo, temos o infinito à nossa disposição.”* (BLANCHOT, 1984, p.95.)

sentido que ela proporciona e que se evidencia quando colocada em oposição ao símbolo que, em alguma medida, tende a petrificá-lo. Em seu breve ensaio sobre o tema, intitulado “De las alegorías a las novelas”⁴⁶⁰, afirma que se prestam justamente a ilustrar o fato de que o gosto muda com o tempo. Nesse trabalho, conclui: “Esta [la literatura alegórica] es fábula de abstracciones, como la novela lo es de individuos.”⁴⁶¹ Observa que há traços de romance nas alegorias quando as abstrações se personificam, bem como elementos alegóricos nos romances contemporâneos quando as personagens aspiram a se tornar representantes genéricos. É curioso observar que, tal como ele a descreve, a obra de Zenon pode se caracterizar por esse traço comum entre o romance e a alegoria, pelas personagens que lhe são atribuídas e que desempenham um papel peculiar na sustentação das aporias.

Por outro lado, se tratamos a obra do escritor argentino à luz do conceito de alegoria tal como elaborado por Benjamin, transparecem novas nuances. Creio ter esboçado um levantamento de como Borges elabora seu texto utilizando-se de fragmentos - seja através de citações, paráfrases ou alusões - e de como amplia os vazios em torno de cada um deles. Dessa maneira, cria um novo lugar para esses fragmentos no texto que vai articulando, mas enfatizando seu caráter de ruínas. As múltiplas referências que faz a outros textos não se acomodam em sua obra; antes, inscrevem-se como trepidações, como se, ao mostrar as costuras de um texto compósito, fizesse com que as múltiplas vozes que nele se calam vibrassem em perpétua dissonância.

⁴⁵⁹ BENJAMIN, 1986. p.30 e 31, respectivamente.

⁴⁶⁰ BORGES, 1989 (1952). v.2, p.122-124.

⁴⁶¹ Ibidem, p.124.

Quando os textos originalmente já se apresentam sob a forma de fragmentos, como ocorre com os de Zenon, esse caráter não só é destacado como também contamina o novo texto em que se inscrevem. Ao invés de obturar os vazios com a informação que oferece, cria novas lacunas, restaurando-os com as palavras que explora poeticamente.

3.2 - Os textos folheados

Na obra de Borges, podem-se observar, ainda, pelo menos dois aspectos que Benjamin destaca nos textos barrocos: a ostentação da feitura e o gosto pelo que ele chama de molduras⁴⁶². Essas molduras seriam as múltiplas epígrafes, dedicatórias, prólogos, epílogos, notas, enfim, referências que, de alguma forma, endossam o que se está apresentando.

Se esses recursos podem ser encontrados em diversas obras contemporâneas, em Borges, eles são uma constante e trazem algumas variações. Ao final de *Evaristo Carriego*, apresenta-nos, inclusive, duas cartas que recebeu de seus leitores a propósito de um de seus ensaios. Muitas vezes, os próprios títulos são apenas referências, como “Mateo, XXV, 50”; “Juan, I, 14”; “Inferno, V, 129” ou “Purgatório, I, 13”⁴⁶³, o que torna imprescindível uma biblioteca de apoio. Em outras palavras, não apenas é necessário que o leitor já tenha um certo hábito de leitura, como também terá de consultar efetivamente outros

⁴⁶² Sobre esse tipo de textos que se agregam a outros, há um trabalho bastante interessante de Lisa Block de Behar, *Al margen de Borges* (1987), em que se propõe uma abordagem de sua obra para a qual a autora se vale, principalmente, dos estudos de Derrida sobre a função dos prefácios (*La dissémination*, 1972) e do conceito de “paratexto”, trabalhado por Genette (*Palimpsestes*, 1982). Nesse livro, entretanto, não há referências às “molduras” de Walter Benjamin.

⁴⁶³ BORGES, 1989 (1964), v.2, p.252 e 271. e (1981 e 1982) v.3, p.323 e p.364, respectivamente.

livros para decodificar o que tem sob os olhos, a menos que disponha de uma memória prodigiosa.

As múltiplas citações, na obra de Borges, promovem deslocamentos e conseqüentes descontextualizações, já que alguns textos separados por séculos e oceanos se avizinham e se contaminam. A título de exemplo, pode-se observar que seus contos e poemas estão eivados de referências filosóficas, cujo efeito, muitas vezes, é o de emprestar à literatura um caráter fantástico, e não o de prestar esclarecimentos ao leitor ou levá-lo a reflexões iluminadoras, resultado que estaria mais próximo do sentido original desses textos enxertados.

Voltando a Benjamin, encontramos a seguinte colocação:

“Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.”⁴⁶⁴

Borges também admira essas narrativas orais que vão sendo desbastadas e polidas ao longo do tempo⁴⁶⁵. Em seu texto, observam-se essas mesmas camadas, de que nos fala Benjamin, só que fornecidas pela tradição da escrita. O acúmulo de citações e alusões é uma de suas características mais marcantes, e neste trabalho já tivemos oportunidade de

⁴⁶⁴ BENJAMIN, 1985. “O narrador ...” (1936). p.206.

⁴⁶⁵ Como curiosidade, observe-se que Benjamin descreve o processo através da metáfora da *superposição de camadas*, enquanto Borges prefere falar em *retiradas*, pelo menos neste trecho: “*Los muchos años lo habian reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia.*” (BORGES, 1989 (1944 e 1949). v.1, p.528 e p.613.)

acompanhar, por exemplo, o trajeto dos paradoxos de Zenon em sua obra e os encontros inusitados que lhe ocorreram nesse processo.

Muitas vezes, Borges constrói a escrita como uma variação do que já lera, não necessariamente sob a forma de paráfrase, mas de maneira que podemos entrever, no texto novo, a sombra de outros. Muito freqüentemente, ele escreve *à maneira de* seus autores prediletos.

Um exemplo desse procedimento é o conto “Las ruinas circulares”⁴⁶⁶, em que se entreouvem muitas outras vozes. Uma de suas particularidades mais interessantes é o fato de se construir sobre uma das fantasias recorrentes da humanidade. Nesse conto se superpõem conceitos da filosofia (como o do descobridor-descoberto, de Heidegger), temas da religião judaica (como o próprio Borges explora no poema “El Golen”⁴⁶⁷, em que se repete o ciclo do criador-criatura), ou argumentos utilizados por outros escritores, como, por exemplo, Giovanni Papini, no conto “L’ultima visita del Gentiluomo Malato”. Sobre sua relação com o escritor italiano, Borges declara:

“Leí a Papini y lo olvidé. Sin sospecharlo, obré del modo más sagaz; el olvido bien puede ser una forma profunda de la memoria. (...) Ahora, al releer aquellas páginas tan remotas, descubro en ellas, agradecido y atónito, fábulas que he creído inventar y que he reelaborado a mi modo en otros puntos del espacio y del tiempo. Más importante aún ha sido descubrir el idéntico ambiente de mis ficciones.”⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ BORGES, 1989 (1941). v.1, p.451-455

⁴⁶⁷ Idem, idem, (1964). v.2, p.263-265.

⁴⁶⁸ Idem, “Prólogo” (1984). In: PAPINI, 1987. p.9-10

Como já disse, inscreve-se em uma linhagem de discípulos, em que se sente devedor até de quem não leu⁴⁶⁹, mas, a partir da tradição que herdou e ajudou a inventar, cria sua própria poética, de tal forma original, que acaba por influir de maneira significativa na estética de seu tempo. Essa forma de criar desconstruindo, deixando à mostra os andaimes do texto - com uma preocupação semelhante a que Benjamin identificou no Barroco e designou como “*ostentação da feitura*”, como já mencionei - caracteriza o estilo de Borges e marca a contemporaneidade.

3.3 - Moldando os próprios passos

É ainda Benjamin quem observa que o burguês moderno é muito preocupado com as marcas de seus dias na terra. Prova disso é que procura preservá-las através de um trabalho frenético que consiste em tirar moldes de seus objetos de consumo, produzindo-lhes toda sorte de capas e estojos, e preferindo, por exemplo, o veludo e a pelúcia que registram qualquer espécie de contatos⁴⁷⁰.

Borges cria sua literatura recortando obras alheias, procurando realçar em cada palavra os muitos séculos de sua existência e a obra poética que resta em cada uma. Nesse sentido, cada palavra é ruína, está tensionada por múltiplos sentidos e infinitas possibilidades de combinações, além de carregar consigo sua pré-história, bem como a semente de

⁴⁶⁹ Em uma entrevista concedida a Cesar Luis Menotti, técnico da Seleção Argentina de Futebol, mediada pela revista VSD, Borges declara: “*Podría decirle que soy deudor de casi todos los libros que he leído y de otros muchos también.*” (In: MATEO, 1994. p.179.)

⁴⁷⁰ BENJAMIN, 1986 .p.43.

todas as histórias que virão. Escolhê-las - ou ser escolhido por elas, construir uma obra com palavras é, por definição, apropriar-se de algo que é alheio ao sujeito, embora o presente. Deixar-se conduzir pelo estilo é uma maneira de imprimir seus rastros no universo da representação. Renunciando à originalidade, Borges faz seu texto singular.

O sentido de uma origem desde sempre rasurada, em Borges como em Benjamin, não se representa de maneira linear, o que equivale a dizer que nem significa um retorno a uma fonte perdida, nem implica uma trajetória que se possa confundir com progresso. Em ambos, tudo que se recupera do passado está mediado pela lembrança e pela própria linguagem, o que é uma forma ambígua de recuperação, já que implica, como condição, em perder-se mais uma vez o que se reconstituiu. Além disso, a recuperação do passado só se dá pela ruptura. Por essa razão, a restauração é também uma evidência das ruínas e vice-versa, ou seja, evidenciar as ruínas também é uma forma de restauração.

Mas, para compreender um pouco melhor o sentido de originalidade proposto por Benjamin, é necessário recorrer ao conceito de aura com que trabalha. Em um de seus textos sobre o *flâneur*, oferece-nos uma definição bastante esclarecedora:

“Vestígio e aura. O vestígio é o aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja daquilo que a suscita. No vestígio, apossamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.”⁴⁷¹

Ainda para Benjamin, a reprodutibilidade⁴⁷² da obra de arte interfere no seu “*aqui e agora*”, afetando sua autenticidade, atrofiando sua aura. Nesse estudo, não está tratando

⁴⁷¹ BENJAMIN, 1989. p.226

⁴⁷² Idem, 1985. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/1936). p.168.

de literatura e, portanto, não apenas está fora da discussão a reprodutibilidade de um texto qualquer possibilitada pela invenção da imprensa, como também sua transcrição sob qualquer uma das formas de intertextualidade. Entretanto, podemos deslocar seu pensamento, ao aproximá-lo da obra de Borges.

Quando encontramos, na literatura, um texto de *segunda mão*, o seu *aqui e agora* também está comprometido. Fazer uma leitura de um texto do século passado em um livro assinado por um autor da época é diferente de encontrar esse mesmo texto fragmentado, recortado, imerso no contexto do século XX, por exemplo.

Mas na literatura isso se dá de maneira diversa daquela que Benjamin nos está propondo para a obra de arte em geral. Primeiro, porque, quando se trata de textos, não está em questão o mesmo sentido de autêntico ou de verdadeiro que se atribui a um quadro ou escultura. (Pelo menos, não de acordo com os mesmos critérios ou resultando nas mesmas conseqüências.) Depois, porque a obra literária tem uma relação mais ambígua com o tempo: por um lado, diferentemente da pintura ou da escultura, pode durar muito mais, uma vez que não está vinculada à durabilidade do livro ou mesmo da própria língua, que não são mais que seu suporte. Pode-se, ainda, traçar um paralelo entre a execução e a audição de uma música e a leitura de um texto, mas, no segundo caso, o leitor é simultaneamente o intérprete e o público. Nesse caso, o tempo do processo também será, em parte, definido por ele, já que a literatura apenas parcialmente tem um equivalente para o tempo previsto nas partituras, que corresponde ao tempo do narrador que introduz ou suprime, abrevia ou prolonga os episódios a ele concernentes.

Por outro lado, a data da produção de uma obra literária - como ocorre com as demais manifestações culturais - condiciona a maneira como o público a vê. Borges expõe

essa questão da recepção de uma forma bastante elucidativa no final do conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, passagem que já tivemos oportunidade de mencionar, mas cuja citação textual pode ser bastante elucidativa:

“Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?”⁴⁷³

O efeito de anacronismo só ocorrerá se o nome do autor for modificado, porque basta essa referência para evocar um determinado contexto; no entanto, o mais emocionante da aventura parece ser o fato de haver uma possibilidade de autenticidade, já que nem sempre há impostura. O que contamina de incertezas todo o processo não é a mentira deliberada, mas a perspectiva de um dado verdadeiro.

Diante dessas oscilações, creio que se pode detectar, também na literatura, uma crise da aura: os vestígios deixados pelo estilo do autor se modificam se mudamos o seu nome? Acredito que essa questão também se aplique às outras artes, se utilizamos o procedimento descrito por Menard. Atribuir a Leonardo Da Vinci um trabalho de Marcel Duchamp seria bastante diferente de ver uma paródia do quadro de um realizada pelo outro.

⁴⁷³ BORGES, 1989 (1941) v.1, p.450. Já me referi a esse conto em pelo menos duas ocasiões, às páginas 130-132 e 247-249.

Quando, na literatura, Borges utiliza-se da mesma técnica que atribui a Menard, o efeito é diferente de qualquer outro processo de intertextualidade. Ficamos sem saber o que é vestígio e o que é aura, criação ou tradição, longe ou perto, agora, antes ou depois ficam comprometidos. Ao trabalhar com textos alheios, apócrifos e anacrônicos, o que põe em questão já não é a originalidade de um determinado arranjo ou enredo, mas o próprio sentido de originalidade. Ao criar fragmentos de tempo, Borges procede como o alegorista: significa, sem abrir mão de uma tensão dialética entre os vários sentidos possíveis; arruína e restaura, ou restaura enquanto ruínas o universo que constitui a própria linguagem, deixando os vestígios de seu traço e inscrevendo sua própria temporalidade.

3.4 - Sombra e sentença

Curiosamente, o texto de Borges tem sido transformado sistematicamente em fragmentos, seja pelas inúmeras epígrafes e citações que forneceu, seja pelos livros que se fizeram com recortes de sua obra, à maneira de dicionários⁴⁷⁴, de que ele tanto gostava. A obra de Borges tem um tom que se poderia dizer *proverbial*, à medida que combina, paradoxalmente, o surpreendente e o já dito, o inusitado e o repetido. Seu texto tem uma natureza puntual, que, em breves palavras, congrega o tom filosófico à natureza poética da ficção, de forma a tocar a verdade nas fissuras que essa junção lhe proporciona.

⁴⁷⁴ Particularmente, tenho conhecimento de três livros que se elaboram dessa maneira: FERRER, [s.d.]; PEICOVICH, 1995 e STORTINI, 1990.

Mais uma vez citando Benjamin, *“Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro.”*⁴⁷⁵ Depois, apenas a hera pode ser visível que ela trará em seu arcabouço a imagem do muro. Cada fragmento apresenta-se marcado pelo texto de que fazia parte e a moral da história é a sobra do que foi dito e resta como ecos do dizer se refazendo em negativo a cada vez que a sentença se pronuncia.

Esse tom proverbial transparece na obra de Borges bem como nos fragmentos de Zenon, onde encontramos personagens e o esboço de uma história, sombras com as quais o escritor argentino povoa suas próprias convicções.

Tanto Borges quanto Benjamin fazem de seus textos a encenação de suas teorias. Tanto um quanto outro criaram a partir de fragmentos da lembrança, seja através dos séculos que se entremostam em sua escrita, seja através dos recortes que os textos oferecem ao leitor, que, por sua vez, deles fará seu próprio álbum, cortando e colando ao seu estilo, combinando, também, memória e esquecimento, de sorte a que um seja sempre um reflexo do outro, verso e avesso de uma mesma realidade.

⁴⁷⁵ BENJAMIN, 1985. “O narrador ...” (1936). p.221.

4 - UMA PÁTRIA ENCADERNADA

4.1 - Das diversas orientações

O Oriente sempre esteve presente na literatura de Borges. O Oriente médio se representa através de suas múltiplas referências às *Mil e uma noites*, ou ao Alcorão, enquanto o longínquo Oriente se faz presente em suas reflexões sobre o budismo ou nos poemas que escreveu à maneira dos orientais. Isso sem mencionarmos as inúmeras personagens árabes, persas, indus, chinesas e japonesas que, por “*el camino de la seda*”⁴⁷⁶, vieram a freqüentar sua obra, além de muitos dos seres imaginários que compõem seu fantástico manual⁴⁷⁷.

⁴⁷⁶ No prólogo ao livro de Marco Polo, Borges nos dirá: “*Por el camino de la seda, por el arduo camino que fatigaron antiguas caravanas para que un paño con figuras llegara a manos de Virgilio y le sugiriera un hexámetro, Marco Polo, atravesando cordilleras y arenas, arribó a la China, a Cathay ...*” (BORGES, 1988. p.68.)

⁴⁷⁷ Refiro-me, aqui, à coletânea *El libro de los seres imaginarios*, inicialmente intitulado *Manual de zoología fantástica*, que escreveu com Margarita Guerrero (1967). Sobre a relação entre Borges e o Oriente, veja-se o cuidadoso artigo de Osvaldo Svanascini, “Borges y las culturas orientales”, publicado em *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505/507, jul./set., 1992, p.347-360.

Dentre todos esses elementos que nos trouxe dessas civilizações, merecem um destaque especial a cultura e a religião judaicas que sempre o interessaram muito⁴⁷⁸, especialmente o processo de interpretação preconizado pelos cabalistas e a relação que mantêm com o Livro Sagrado. Em outras palavras, atraem-no por sua maneira peculiar de interpretar os signos lingüísticos, atribuindo valor de verdade a todos os caracteres, ou pela crença que faz do Livro sua pátria, mais apto a representá-la que qualquer território geográfico.

Além disso, a tradição judaica tem sua própria maneira de perceber e registrar a relação do homem com o tempo, que certamente intrigava Borges. Como propõe Arnoldo Liberman: *“Para los judios, que hicieron de la palabra su residencia en la tierra, que sabian mucho más visceralmente del tiempo que del espacio, el Libro era ‘un hacerse*

⁴⁷⁸ A relação de Borges com a Cabala é uma das mais evidentes e insistentes em sua obra. Pelo excesso de textos em que o tema é explorado, não será possível mencionar todos nesta tese, que apenas pretende esboçar essa questão. Também a bibliografia a respeito é bastante ampla. Restrinjo-me a trabalhar com alguns estudos. Dentre eles, o livro de Saúl Sosnowski, *Borges e a cabala* (1991) é bastante elucidativo como uma introdução ao assunto. Há também o ensaio seu publicado na revista *Anthropos* n.º 142-143, 1993, p. 140-142, intitulado “Israel en la poesía de Borges”, que acaba sendo um suplemento de sua abordagem anterior. Já o texto: “Borges y la Cabala, la búsqueda del verbo”, publicado em *Nuevos Aires*, ago./set./out., 1972, p.37-47, é provavelmente o embrião de seu livro, que tem o mesmo título e veicula as mesmas idéias básicas. Em contrapartida, Leonardo Senkman vai questionar essa posição de Sosnowski em artigo intitulado “La Cabala y el poder de la palabra”, publicado em *Nuevos aires*, dez./jan./fev., 1972/1973, p.39-48. Senkman enfatiza as diferenças entre o pensamento de Borges e a doutrina judaica, ainda que também observe o quanto o escritor argentino se deixa seduzir pelo Texto sagrado. O mesmo número da *Anthropos* acima mencionado apresenta um ensaio de Saúl Yurkievich, intitulado “De lo gnómico a lo mítico (sobre algunas asombrosas mixturas)” (p.54-58) que, embora não se restrinja a tratar da Cabala na obra de Borges, traz aspectos bastante originais para a abordagem da questão. Nos *Cuadernos Hispanoamericanos* 505/507, número especial dedicado a Borges, um trabalho de Arnoldo Liberman, intitulado “Borges, el judío blanco” (p.145-151), examina suas relações com o judaísmo, observando que deveria ser considerado um “*judeu honorario*”. Anibal Soldani dedica ao assunto um capítulo de sua monografia *El credo agnóstico de Borges*, intitulado “Judaísmo”, que infelizmente é bastante pobre. Já o ensaio de Rabi, “Fascinación por la Cábala”, publicado em *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n.º 188, ago., 1986. p.73-77 trabalha de maneira criteriosa algumas articulações entre a obra de Borges e as doutrinas judaicas. Finalmente, há o livro de Zheylya Henriksen, *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar* (1992), que pretende fazer uma leitura de alguns contos dos dois escritores, procurando referências numéricas e outros símbolos semelhantes, analisando esses elementos à luz dos preceitos da

uno para siempre ' ...⁴⁷⁹ Ainda sobre a maneira como o tempo se apresenta sob o ponto de vista do judaísmo, temos a posição explicitada por Rabi:

“El mundo há sido creado, no *ex nihilo*, sino *ex aeternitate*. Así, el tiempo humano transcurre entre dos puntos: el primer día de la Creación del mundo y el día final, que es el alba de la era mesiánica. El tiempo humano se da dentro del Tiempo de la Historia, y la Historia es el combate incesante de generación en generación. Lo que se llama Eternidad aparece en las fronteras del Tiempo humano. Ninguna dinámica de la Historia es tan poderosa; esta dinámica se apoderó de la Tierra entera, en el momento que la idea judía se secularizó en los siglos XVIII y XIX con los movimientos revolucionarios y socialistas.”⁴⁸⁰

Especificamente com relação à Cabala, Borges tem uma teoria a respeito da formação dessa doutrina: “*Sospecho que el modus operandi de los cabalistas fue debido al deseo de incorporar pensamientos gnósticos a la mística judía, para justificarse con la Escritura, para ser ortodoxos.*”⁴⁸¹ Essa hipótese acrescenta um outro motivo para que mereça a admiração de Borges, já que a composição de teorias ou métodos a partir de duas ou mais fontes vem a ser um de seus critérios preferidos na concepção da própria obra.

Naturalmente, devemos nos acercar do tema tendo em vista a maneira própria de Borges ao se apropriar de outros discursos, ou seja, por mais que se aproxime de um outro campo de saber, demarca uma fronteira através da ficção, de sorte que sempre realiza

doutrina. O que se pode observar é que também nesse campo a obra de Borges desperta polêmica e possibilita diversas formas de abordagem.

⁴⁷⁹ LIBERMAN, Arnoldo. “Borges, el judío blanco”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505/507. Jul./set., 1992. p.148.

⁴⁸⁰ RABI. “Fascinación por la Cábala”. In: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, n.º 188, ago., 1986. p.74.

uma leitura estética da linguagem de que se apropria. Não se trata, pois, de procurar os traços da doutrina judaica na obra de Borges, mas do aproveitamento de suas leituras que transparece em sua poética.

4.2 - De anjos e estrelas

Em *El tamaño de mi esperanza*, aborda o tema do judaísmo em duas ocasiões: em um estudo sobre os anjos e em um comentário sobre o romance de Cansinos-Assens, intitulado *Las luminarias de Hamukah*⁴⁸². Essas primeiras abordagens merecem destaque menos pelo que acrescentam a sua obra que pelo fato de já pronunciarem não apenas o interesse de Borges pelo assunto como também a maneira paradoxalmente respeitosa e irônica, fascinada e céptica com que sempre vai acercar-se desse tema.

Em “Historia de los ángeles”⁴⁸³, lembra que para os hebreus era bastante clara a identidade entre anjos e estrelas, relação que considera “... *tan pobladora de la soledad*

⁴⁸¹ BORGES, 1995b (1977). p.128. Ainda segundo essa conferência, o vocábulo *Cabala (Kabbalah)* significa “*recepción, tradición*” (p.130), e sabemos como sua estética também valoriza a idéia de tradição, mesmo que seja preciso inventá-la.

⁴⁸² Idem, 1993b (1926). p.63-67 e p. 90-93, respectivamente.

⁴⁸³ É bastante curiosa a maneira com que o texto começa: “*Dos días y dos noches más que nosotros cuentan los ángeles: el Señor los creó el cuarto día y entre el sol recién inventado y la primera luna pudieron balconear la tierra nuevita que apenas era unos trigales y unos huertos cerca del agua. Estos ángeles primitivos eran estrellas.*” Borges segue relacionando-os ao crepúsculo e é como termina o texto: “*Yo me los imagino siempre al anochecer, en la tardecita de los arrabales o de los descampados, en esse largo y quieto instante en que se van quedando solas las cosas a espaldas del ocaso y en que los colores distintos parecen recuerdos o presentimientos de otros colores.*” (Ibidem, p.63 e p.67, respectivamente.) Já em “*Demonios del judaísmo*”, texto que faz parte de *El libro de los seres imaginarios*, afirma que, embora a angcologia tenha adquirido mais prestígio que a demonologia, na religião judaica, há pelo menos um demônio que merece destaque: Ketch Meriri, também conhecido como o Senhor do Meio-Dia e dos Tórridos Verões. É curiosa a posição simétrica que ocupa em relação aos anjos, se consideramos a hora do dia em que cada um domina. (BORGES, GUERRERO 1972 (1967). p.157.)

*de las noches ...*⁴⁸⁴ Refere-se, ainda, a dois cabalistas, Bischoff e Stehelin, e às correspondências que estabelecem entre os anjos e as *Sefiroth*⁴⁸⁵, as regiões do céu, os nomes de Deus, os mandamentos do decálogo, as partes do corpo humano e as dez primeiras letras do alfabeto hebraico. Essa maneira de pensar por associações que relacionam e identificam elementos aparentemente os mais dispares, parece seduzi-lo sobremaneira.

Já no comentário sobre o livro de Cansinos-Assens, conta como o escritor espanhol encontra em um processo inquisitorial o nome de um possível antepassado judeu e se identifica a essa tradição e esse povo. Atribuído a uma personagem do romance, o episódio teria ocorrido efetivamente com seu autor.

É curioso observar que, mais tarde, em 1934, o próprio Borges se valerá de artifício semelhante quando acusado pela revista *Crisol* de ter uma “... *ascendencia judia maliciosamente ocultada*”. Escreve na ocasião um artigo intitulado “Yo, judío”⁴⁸⁶, em que se justifica dizendo que o sobrenome Acevedo é possivelmente judeu (conforme hipótese levantada por Ramos Mejía, em um livro intitulado *Rosas y su tiempo*) e que, na realidade, gostaria de que assim o fosse. Confessa que mais de uma vez alimentara essa fantasia, mas, ainda que tivesse vasculhado sua genealogia por duzentos anos, não lhe fora possível encontrar tais antepassados. O artigo termina com uma broma, em que se misturam os

⁴⁸⁴ BORGES, 1993b (1926), p.63.

⁴⁸⁵ São dez as *Sephiroth*, ou emanações da divindade que provêm do *En soph* (do ilimitado, do oculto) e que, por sua vez, emanam uma da outra, sendo cada uma delas tripartida: uma parte se comunica com o Ser Superior, outra é a central, essencial, e uma terceira estabelece contato com a emanação inferior. À medida que se afastam do *En soph* (o Aleph), vão perdendo força, e a *Sephiroth* que criou o universo é justamente a mais fraca, o que, de certa forma, justifica a existência de tantas falhas no mundo que conhecemos. (Idem, 1995b (1977), p.132 e seguintes.) Etimologicamente, a palavra *Sephiroth* reúne *livro e brilho*.

⁴⁸⁶ Idem, 1992, p.87-88 (publicado pela primeira vez em *Megáfono*, abr., 1934.)

hebreus aos ciclopes, ou seja, uma ocasião em que mais uma vez se confundem os mundos da realidade e da fantasia.

Interessa destacar que, embora o teor desse texto seja irônico, havia realmente uma grande simpatia de Borges pelos judeus, que foi sendo alimentada durante toda sua vida. Em “A Israel”⁴⁸⁷, ainda encontramos o poeta em busca dessa pretensa ascendência judia: “¿Quién me dirá si estás en el perdido / Laberinto de rios seculares / De mi sangre, Israel? ¿Quién los lugares / Que mi sangre y tu sangre han recorrido?”. Entretanto, nunca se outorgou um passado apócrifo em que essas origens finalmente se explicitariam.

4.3 - A Escritura Sagrada

Em *Discusión*, publica “Una vindicación de la Cábala”⁴⁸⁸, em que se propõe entender os procedimentos hermenêuticos da doutrina, apesar de não conhecer o idioma hebraico, o que impossibilita seu acesso direto ao texto bíblico que pretende estudar.

Nessa ocasião, especula sobre o mistério da Trindade atribuindo-lhe adjetivos como *horrenda* ou *monstruosa*. Comenta que, para sustentá-la, foi necessária a invenção de um ato sem tempo, uma eternidade que se pode rechaçar ou venerar, mas não discutir. Quanto a esse tema, conclui: “*El infierno es una mera violencia física, pero las tres*

⁴⁸⁷ BORGES, 1989 (1969). v.2, p.374

⁴⁸⁸ Idem, idem, (1932). v.1, p.209-212

inextricables personas importan un horror intelectual, una infinitud ahogada, especiosa, como de contrarios espejos."⁴⁸⁹

De todos os mistérios reservados pela Bíblia, o maior lhe parece ser a crença de que teria sido ditada, palavra por palavra, diretamente pelo Espírito⁴⁹⁰. Para um escritor que acreditava que não há sequer versões definitivas de um único texto⁴⁹¹, só pode ser surpreendente e fascinante a mera possibilidade de um livro em que não há acaso, em que cada letra pode e deve significar para além do que denota ou conota, até o limite da própria posição que ocupa numa folha de papel.

Além disso, a estrutura de composição da Torá é a de um livro feito de livros que se assemelha a uma enciclopédia, mas, diferentemente desse tipo de coletânea, pretende ser, literalmente, o Livro dos livros, aquele que não apenas congrega o que de mais importante se escreveu na história do mundo, como também o próprio fundamento de todas as verdades.

Uma variante dessa concepção é a idéia de que todos os livros - e não apenas as Sagradas Escrituras - teriam um só autor e leitor, concepção que, de acordo com as espe-

⁴⁸⁹ Ibidem, p.210.

⁴⁹⁰ Observe-se esta descrição que nos fornece Abraham Azulai (1695): "*La verdad es que la Sagrada Torah fue creada al principio sólo como una mezcla incoherente de letras. (...) A causa del pecado de Adán, Deus ordenó las letras en palabras que describen la muerte y cosas tales como el matrimonio levirato. Pero sin pecado (y exilio) no habria existido la muerte. Las mismas letras pudieron orientarse en palabras que habrian narrado otra historia... El propósito divino habrá de revelarse cuando el Mesias aparezca y destierre la muerte para siempre, de modo que ya no sea preciso ninguna aplicación de los mandamientos de la Torah relacionados con la muerte, la suciedad, etc. Pues en este tiempo Dios amulará la combinación de letras que forman las palabras de nuestra Torah actual, y las organizará en palabras diferentes que hablarán de una vida distinta.*" (SENKMAN, 1972/1973, p.48.)

⁴⁹¹ Como exemplo dessa teoria, pode-se reler esta passagem: "*Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H - ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio.*" (BORGES, 1989 (1932). v.1, p.239.)

culações de Borges, os panteístas e os clássicos compartilham⁴⁹². Nas palavras de Paul Valéry:

“La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.”⁴⁹³

Como se pode ver, trata-se de uma outra maneira de se atribuir a produção literária a alguém que se representa por um *shifter* que além de eterno é universal. A diferença fundamental é que nesse caso já não se trata de um *eu*, mas de um *Ele*, e que mais uma vez o lugar do autor está assinalado, ainda que não se possa ler a assinatura do Espírito, cujo Nome é secreto.

Corroborando essa teoria, como se fornecesse uma prova de sua verdade incontestável, há o ensaio “El enigma de Edward Fitzgerald”⁴⁹⁴, onde se lê a história de dois escritores: um persa (Umar bem Ibrahim) e um inglês (o próprio Edward Fitzgerald). Além de suas nacionalidades diferentes, eram separados por sete séculos. No entanto, um dia teriam criado um terceiro autor (Omar Khayyán), em um processo de colaboração. Borges encontra as bases com que fundamentar esse *milagre* no cabalista Isaac Luria “*el León*” que “... enseño que el alma de un muerto puede entrar en un alma desventurada

⁴⁹² “... el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria, encuentra inesperado apoyo en el clasicista, según el cual esa pluralidad importa muy poco.” (BORGES, 1989 (1952). v.2, p.19)

⁴⁹³ Apud Borges. 1989 (1952). v.2, p.17. Valéry não tem de estar se referindo necessariamente ao Espírito que aparece nos textos judaicos. Entretanto, nos dois casos, trata-se de um único Espírito responsável por todos os textos.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p.66-68.

para sostenerla o instruirla ...”⁴⁹⁵ Deve-se observar que o escritor argentino não apenas endossa a possibilidade dessa composição de autores, como constrói seu próprio texto a partir das mais variadas fontes, reunindo-as através da escrita.

4.4 - Um livro definitivo

Por outro lado, ainda segundo as indicações de Borges, se não há diversos produtores de texto, se existe apenas um único escritor e consumidor de literatura, também não há variedade no que se produz, ou na forma com que se recebe essa produção. Pelo menos, é isso que se pode inferir quando lemos a tese defendida em “La esfera de Pascal”:
*“Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas.”*⁴⁹⁶

Não é, pois, casual que sinta necessidade de explicitar algumas das diferenças entre a Torá e o que se considera um livro *clássico*⁴⁹⁷. Uma delas é que, no caso dos clássicos, não se trata de livros perfeitos, admiráveis sob quaisquer dos aspectos sob os quais pos-

⁴⁹⁵ Ibidem, p.68. A idéia é um desdobramento de um dos dogmas da doutrina, segundo o qual, depois de muitas transmigrações, cada criatura um dia voltará à divindade da qual surgiu. (Nesse ponto, assemelha-se ao budismo.) Se cada uma é parte de um mesmo todo, há grande possibilidade de encontros entre duas almas, em diferentes ocasiões. Borges já mencionara o assunto em “El acercamiento a Almotásim”: “... *el cabalista de Jerusalén, Isaac Luria, (...) en el siglo XVI propaló que el alma de un antepasado o maestro puede entrar en el alma de un desdichado, para confortarlo o instruirla. Ibbùr se llama esa variedad de la metempsicosis.*” (Idem, idem, (1936). v.1, p.418)

⁴⁹⁶ Idem, idem, (1952). v.2, p.14. Nesse ensaio, a partir da idéia de que Pascal teria descrito “*Una esfera espantosa, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.*” (p.16), busca as diversas ocasiões em que se tratou da esfera em circunstâncias semelhantes, para provar sua tese de que as variações na história universal não seriam mais que diferentes entonações de uma mesma metáfora.

⁴⁹⁷ Refiro-me aqui novamente à conferência “La Cábala”. (Idem, 1995b (1977). p.125-139.) Sobre o conceito de livros clássicos, remeto o leitor à página 180 desta tese.

·sam ser examinados. Um livro clássico, ainda que seja muito admirado e que constitua um paradigma de uma determinada cultura, não é considerado irretocável ou definitivo.

Mais de uma vez, Borges se debruça sobre as tentativas de se construir uma grande obra, do tipo que aspira a durar através da eternidade, aproximando-se do conceito de um livro absoluto, uma autêntica reconstituição do livro arquetípico⁴⁹⁸. Esse modelo de literatura teria a virtude de atravessar incólume os séculos, apesar das variações de estilo, tanto de escrita como de leitura. O livro que mais se aproximaria desse modelo seria o Alcorão. Em “Del culto de los libros”, lemos que:

“Para los musulmanes, el “Alcorán” (también llamado El Libro, *Al Kitab*), no es una mera obra de Dios, como las almas de los hombres o el universo; es uno de los atributos de Dios como Su eternidad o Su ira. En el capítulo XIII, leemos que el texto original, *La Madre del Libro*, está depositado en el Cielo.”⁴⁹⁹

Entretanto, nenhuma dessas experiências literárias almeja ser tão incondicional e ilimitada como a Bíblia judaica, livro que, como vimos, não apenas tem a pretensão de ser escrito pelo próprio Espírito, como também a de que cada letra exerça algum tipo de poder sobre os elementos da criação divina, o que permite as mais diversas analogias e associações. Já os cristãos acreditariam, como afirma Borges⁵⁰⁰, que o próprio universo seria

⁴⁹⁸ A título de exemplo, remeto o leitor a “Nota sobre Walt Whitman”. (BORGES, 1989 (1932). v.1, p.249-253)

⁴⁹⁹ Idem, idem, (1952). v.2, p.92-93.

⁵⁰⁰ Borges o afirma em “Del culto de los libros”, já citado, e também no “Epílogo” de *Otras inquisiciones*, quando diz que uma vez atribuiu erroneamente essa idéia a Bacon, mas que se trata de um lugar comum escolástico. (Ibidem, p.153.) No ensaio “El espejo de los enigmas” (Ibidem, p.98-100), cita León Bloy, Novalis e De Quincey, dentre outros, que teriam defendido propostas semelhantes, segundo as quais o universo estaria cifrado em uma linguagem que apenas não sabemos identificar. O próprio Borges escreve “La escritura del Dios” (Idem, idem, (1949). v.1, p.596-599), conto em que as peles dos tigres desde a criação do mundo se prestam a cifrar a Escritura secreta que os homens não foram capazes de ler, à exce-

um segundo livro que a divindade escrevera. Essa hipótese diminui de certa forma o poder atribuído às Escrituras, reduzindo-as a uma réplica de outra obra, que é o mundo em que vivemos. O que se observa é que nenhuma religião ou cultura atribuiu valor tão absoluto à palavra escrita como a judaica. Em sua concepção, a escrita precede a fala, já que cada letra é um instrumento na criação do mundo.

Além disso, quando se trata da escrita do Espírito, não há possibilidade de erro ou sequer de especulação, porque uma única letra pode doar vida e morte. Um exemplo do poder propalado pela doutrina é o nome de um dos patriarcas, ao qual se acrescentou a letra *he* para que ele pudesse ser pai⁵⁰¹.

Como sempre faz com a filosofia, a matemática ou o budismo, mais uma vez Borges vai acercar-se literariamente de um tópico e apropriar-se dele esteticamente: sem converter-se à doutrina ou ciência a que pertence, mas também sem banalizá-la ou detrá-la.

ção do prisioneiro Tzinacán, sacerdote maia preso durante a conquista da Guatemala (1524-27). Depois de descobri-la, já não precisa pronunciá-la porque já não é um indivíduo: reintegrou-se à divindade. (Observe-se que o resultado do processo é muito semelhante ao que os budistas chamam de Nirvana.) Embora muitos estudiosos tenham atribuído essa escrita sagrada à doutrina cabalística, Daniel Balderston adverte que uma leitura cuidadosa do conto, a partir dos elementos *maya-quichés* nele presentes, desautoriza a busca de uma tradição estranha ao protagonista, ainda que a relação entre as duas doutrinas seja bastante óbvia. (BALDERSTON, Daniel "Cuento (corto) y cuentas (largas) en "La escritura del dios", *Cuadernos Hispanoamericanos* 505/507, jul./set., 1992. p.445-455.)

⁵⁰¹ "... narran los cabalistas, que la simiente del remoto Abram era estéril hasta que interpolaron en su nombre la letra he, que lo hizo capaz de engendrar." (BORGES, 1989 (1936). v.1, p.422)

4.5 - O poder da letra

São muitos os seus contos, poemas e ensaios em que estabelece alguma relação com a Cabala, através de referências ou alusões, seja utilizando personagens judias, seja tematizando seus preceitos.

A título de exemplificação, podemos lembrar novamente *“La muerte e la brújula”*⁵⁰², conto em que se apropria do estilo dos cabalistas para construir uma trama policial. Já nos reportamos mais de uma vez a essa narrativa⁵⁰³. Recortando os aspectos que ora nos interessam, lembremos que nela ocorre o assassinato de uma personagem que, casualmente, era judia - e que, aliás, havia escrito uma obra com um título muito parecido ao de um ensaio do próprio Borges⁵⁰⁴. Entretanto, como o delegado encarregado de investigar o caso se interessa pela doutrina de um modo muito intenso, a armadilha do assassino se constrói usando como isca as analogias, as simetrias, os pontos cardeais e as letras do Nome⁵⁰⁵, em uma articulação em que as relações se estabelecem não só a partir de temas da religião judaica, mas também conforme sua própria maneira de raciocinar.

A interpretação da doutrina, nesse caso, surge como um Norte geomagnético, orientando as investigações de Erik Lönnrot, e depois se revela uma pedra ímã, capaz de desgovernar o ponteiro, criando o trajeto de acordo com os desejos de Red Scharlach. Entretanto, o estilo é ainda o da Cabala, justamente por forjar-se a partir de associações e

⁵⁰² BORGES, 1989 (1944). v.1, p.499-507

⁵⁰³ Foi citado por exemplo, em “Os camelos de Borges”, p.73 e em “Com passos de tartaruga”, p.251.

⁵⁰⁴ O livro de Marcelo Yarmolinsky se chamava *Vindicación de la cábala*; o artigo de Borges, “Una vindicación de la cábala”.

sustentar-se pelas letras que se vão articulando. A própria construção do conto também se fundamenta em repetições simétricas, como se entrevê nas cores que transparecem nos nomes das personagens principais, bem como nas cores e formas das fantasias de arlequim usadas pelos assassinos, dos vitrais da quinta de Triste-le-Roy, do céu crepuscular em contraste com as árvores... Enfim, mais uma vez, o estilo camaleônico de Borges apropriou-se das tintas de um outro campo para compor sua paleta.

Nesse conto, a articulação das letras do *Tetragramaton* leva o detetive ao encontro da morte. Entretanto, ainda segundo Borges, se alguém consegue descobrir, organizar e pronunciar de maneira correta as quatro letras do Nome Sagrado, será capaz de emprestar vida a um *golem* (palavra que literalmente significa “*una materia amorfa e sin vida*”⁵⁰⁶), ou seja, pode criar um simulacro de homem.

Borges leu as lendas do *golem* principalmente em Gershom Scholem e delas se utiliza em diversas ocasiões. Por exemplo, no conto “Las ruinas circulares”⁵⁰⁷ ou no poema “El golem”⁵⁰⁸, quando trata da criação artificial de um homem por um outro homem que, por sua vez, também é a criatura de outro ser. Nos dois casos, quem se arvora o direito e o poder de dar vida ao homem sonhado ou ao boneco de barro é um mago ou um sacerdote, ou seja, alguém que se encontra a serviço da divindade, em algum contato com seus mistérios, e que é um mensageiro da palavra divina. Sobre esses dois textos, Borges nos diz: “*Ambas composiciones, por lo demás, tienen sus diferencias; el soñador soñado*

⁵⁰⁵ Em “Historia de los ecos de un Nombre”, explora mais uma vez as possibilidades estéticas do Nome Secreto e a maneira como a resposta de Deus a Moisés foi registrada no Êxodo. (BORGES, 1989 (1952), v.2, p.128-131)

⁵⁰⁶ Apud BORGES, GUERRERO, 1972 (1967). p.174

⁵⁰⁷ BORGES, 1989 (1941). v.1, p.451-455

⁵⁰⁸ Idem, idem, (1964). v.2, p.263-265

está en una, la relación de la divinidad con el hombre y acaso la del poeta con la obra, en la que después redacté."⁵⁰⁹

Uma das versões da lenda conta que um rabino cria um *golem* e escreve em sua testa a palavra *emet*, que significa *verdade*, mas a criatura se torna maior que o rabino e este apaga o *aleph*, a primeira letra de *emet*, sobrando, então, a palavra *met*, *morte*, o que faz com que o *golem* se transforme em pó⁵¹⁰.

Essa história da letra Aleph pode se acrescentar aos outros motivos alistados por Borges para justificar o nome do furo encontrado no sótão da casa de Carlos Argentino Daneri que permitia a visão simultânea de todo o universo, sem transparência nem superposição. Recontando também esse enredo, pelos aspectos que no momento nos levam a ele, podemos dizer que a narrativa começa relatando a morte de Beatriz, conduz o narrador à revelação proporcionada pelo Aleph e termina por formular a hipótese de que aquele seria um falso Aleph, o que não deixa de ser uma referência à verdade, evocada pelo avesso. Nesse caso, o Aleph não é retirado, mas acrescentado.

Ainda segundo o conto, o nome do ponto viria do fato de ser o Aleph a primeira letra do alfabeto "*de la lengua sagrada*"⁵¹¹. Significa *El Soph*, a divindade, e também - ou por isso mesmo - foi escolhida como símbolo dos conjuntos transfinitos.

Por outro lado, sendo uma letra com mágicos poderes, indica a possibilidade de representação de uma língua que não estaria subordinada à linearidade, uma língua sagrada que se pode ler em vários sentidos: da direita para a esquerda, depois da esquerda para a direita e novamente da direita para a esquerda, comportando múltiplas variações, todas

⁵⁰⁹ BORGES, 1989 (1964). v.2, p.235.

⁵¹⁰ Apud BORGES, 1995b (1977). p.138-139.

significativas, que ampliam quase ilimitadamente as possibilidades de interpretação. Ao narrador, resta a tarefa inglória de registrar essa revelação em uma linguagem que deve se submeter à linearidade, a qual corresponde à sucessividade do tempo a que o homem está também sujeito. O narrador expressa sua dificuldade: *“Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.”*⁵¹² Esse embate entre linguagem e tempo é um dos fundamentos da estética de Borges e dele decorre grande parte de seus escritos e reflexões, conforme estamos procurando verificar neste trabalho.

No conto, a preocupação do narrador com o tempo se revela já na introdução, quando percebe que na mesma manhã em que morreu Beatriz renovava-se o anúncio de uma marca de cigarros qualquer. Nesse momento, observa que *“... el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que esse cambio era el primero de una serie infinita.”*⁵¹³

Para compensar essa marcha incessante, resolve instituir um ritual que, de alguma maneira, manteria viva sua memória. Nesse caso, o que se observa é que tenta preservar a imagem de Beatriz transformando o tempo cronológico em tempo mítico, que teria a propriedade de renovar o passado, a partir da repetição do ato de visitar sua casa todos os anos, no aniversário de sua morte.

Entretanto, o que o Aleph lhe reserva é a experiência de um *“instante gigantesco”*⁵¹⁴, em que nada mais se repete, nem os espelhos refletem o rosto do observador, porque nada se superpõe ou retorna em um tempo que não é sucessivo nem se inscreve em

⁵¹¹ Idem, 1989 (1949), v.1, p.627

⁵¹² Ibidem, p.625.

⁵¹³ Ibidem, p.617.

⁵¹⁴ Ibidem, p.625.

uma série. O instante gigantesco entreabre a eternidade. Não por acaso, o ponto se chama Aleph, a letra que evoca a divindade, designa uma das concepções matemáticas do infinito e assinala a diferença entre a verdade e a morte.

A lembrança de Beatriz, como um relógio com um único ponteiro, marcava a passagem do tempo até a contemplação do ponto mágico na casa de Daneri. Antes de subir ao sótão, o narrador ainda observa um retrato dela que sorria, "*más intemporal que anacrónico*"⁵¹⁵. Mas o conto termina com nostalgia: "*Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.*"⁵¹⁶ Como ele não pode reverter a *morte* de Beatriz, acrescentando-lhe a letra que a transformaria na *verdade*, deixa que o próprio Aleph se perca com a demolição da casa. Além disso, o fato de entrever a perspectiva de uma escrita sagrada capaz de burlar o tempo parece arruinar toda tentativa de conservá-lo através da única linguagem verbal de que é capaz o ser humano.

4.6 - Contexto e eternidade

Resta, pois, a eternidade, esse último atributo do Livro Sagrado que é de grande importância para este trabalho. Trata-se, ainda, de uma consequência de ser escrito pelo Espírito: como seu Autor é intemporal, o Livro não pode ser lido em um tempo histórico,

⁵¹⁵ BORGES, 1989 (1949). v.1, p.623.

⁵¹⁶ Ibidem, p.628

situado em um contexto qualquer⁵¹⁷. Aqui, o caráter mítico e místico das narrativas estende-se a todo o volume, abarcando-o e retirando-o do tempo fragmentado. Se há uma descontinuidade própria da linguagem humana, a letra do Espírito não falha, não erra, não especula. Em contrapartida, por seu caráter sagrado, o Livro não faz parte de nenhum contexto, nem pode ser cotejado com outras literaturas que lhe fossem contemporâneas.

Por essa diferença entre as linguagens, muitas vezes a missão do poeta é muito difícil, já que lhe compete restaurar o que sabe do mundo espiritual com os meios precários de que dispõe. A questão se expõe, por exemplo, nestes versos: *“Y desde el centro de mi ser, una voz infinita / Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras, / Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra)”*⁵¹⁸. O título do poema é “Mateo, XXV, 30”, o que nos remete ao texto bíblico: *“E ao servo inútil lançai-o nas trevas exteriores; ali haverá pranto e ranger de dentes.”* Nesse caso, a condenação é iminente, já que o poeta não consegue escrever o poema, não alcança a fórmula ideal para a transcrição da palavra divina.

Mas há, em contrapartida, a “Parábola del palacio”⁵¹⁹, segundo a qual o poeta pronuncia o poema - feito de um único verso, talvez de uma única palavra - capaz de conter inteiro o palácio do Imperador Amarelo, que então o manda executar por ter-lhe usurpado a propriedade. O relato informa ainda que, segundo outra versão, assim que o poeta acaba

⁵¹⁷ Idem, 1995b (1977). p.126. Naturalmente, isso não significa que o povo judeu não tenha compromissos com o tempo histórico. Ao contrário, mostram-se bastante interessados na preservação de sua memória.

⁵¹⁸ Idem, 1989 (1964). v.2. p.252. Observe-se que a citação bíblica que lhe dá título se refere ao Novo Testamento, não se inscrevendo, portanto, na tradição judaica de que estamos tratando.

⁵¹⁹ Idem, idem, (1960). v.2, p.179-180. Voltando a “La escritura del Dios”, se Tzinacán pronunciasse as palavras que leu na pele do tigre, obteria um efeito semelhante: *“Me bastaría decirlo para abolir esta cárcel de piedra, para que el día entrara en mi noche, para ser joven, para ser inmortal, para que el tigre destrozara a Alvarado, para sumir el santo cuchillo en pechos españoles, para reconstruir la pirá-*

de pronunciar a última sílaba, o palácio desaparece, substituído pelo poema que o descreve.

Deve-se ainda observar um terceiro caso tratado por Borges: a história do judeu Baruch Spinoza⁵²⁰ cujo trabalho é engendrar a divindade. No poema do escritor argentino, a palavra do filósofo cria Deus, o que implica ser ela também impregnada do poder demiúrgico concedido *après-coup* por Aquele que está sendo gerado.

Quando se trata da palavra divina, ela é capaz de promover a criação ou a destruição do que nomeia⁵²¹. A imagem do poeta encarregado de transcrevê-la em linguagem humana ilustra sua posição de mensageiro, já que não é autor absoluto do próprio texto, mas um tradutor da palavra plena soprada pela divindade. Mesmo o poeta demiúrgico, cuja tarefa é criar o próprio Deus, possui apenas um reflexo desse poder que emana da Escritura Sagrada, já que, em última instância, é Ela que justifica o empreendimento. Entretanto, nunca é demais observar que não há uma adesão incondicional de Borges a essa

mide, para reconstruir el imperio. Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiria las tierras que rigió Moctezuma." (BORGES, 1989 (1949). v.1, p.599.)

⁵²⁰ Refiro-me ao poema que leva o nome do filósofo e que aqui transcrevo: "*Bruma de oro, el occidente alumbra / La ventana. El asiduo manuscrito / Aguarda, ya cargado de infinito. / Alguien construye a Dios en la penumbra. / Un hombre engendra a Dios. Es un judío / De tristes ojos y piel cetrina; / Lo lleva el tiempo como lleva el río / Una hoja en el agua que declina. / No importa. El hechicero insiste y labra / a Dios com geometría delicada; / Desde su enfermedad, desde su nada, / Sigue erigiendo a Dios com la palabra. / El más pródigo amor le fue otorgado, / El amor que no espera ser amado.*" (Idem, idem, (1976). v.3, p.151.) Também através de um poema, aproxima a Cabala da filosofia de Emanuel Swedenborg (Idem, idem, (1964). v.2, p.287.), que concebeu um reino dos céus ao qual se acede pela inteligência e conhecimentos adquiridos na terra, além das boas obras que convencionalmente se preconizam. Para Swedenborg como para os cabalistas, o mundo é uma réplica dos céus. Tanto sobre Spinoza como sobre Swedenborg, pronunciou-se Borges em muitas outras ocasiões.

⁵²¹ Podemos ainda exemplificar o fenômeno com estes versos de "El golem": "*Si (como el griego afirma en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa, / En las letras de rosa está la rosa / Y todo el Nilo en la palabra Nilo.*" (Ibidem, p.263) Observe-se mais uma vez a mistura que Borges promove entre o nominalismo, o platonismo e os dogmas da Cabala, expressos nos versos e no título do poema. E podemos nos lembrar ainda de que basta que Paracelso pronuncie uma palavra para fazer ressurgir a rosa que havia destruído. (Idem, idem, (1983). v.3, p.392.)

teologia, mas uma exploração de suas possibilidades estéticas, procedimento que lhe é habitual e que lhe permite reunir gregos, maias e chineses sob os signos esotéricos.

Por outro lado, essa incessante procura do hermético, do misterioso, do sobrenatural demonstra seu fascínio por esse mundo no qual afirma que não crê. Saúl Yurkievich tem uma maneira interessante de propor essa questão: *“Nadie opera en esa zona de extrañamiento, com esse embeleso, sin contagio, sin ser cautivado y catapultado a la otredad. Borges es un inveterado metafísico, un curioso de lo divino y, por ende, un nostálgico de Dios.”*⁵²²

Uma das maneiras de se perceber essa nostalgia atribuída a Borges é observando as construções do tempo em sua obra. Enquanto os autores e personagens citados por ele ocupam-se da criação de mundos, de Deus ou de outras criaturas, Borges parece se valer de uma nova concepção do tempo que ordene sua ficção, o que não deixa de ser uma forma de recompô-lo, seja através da reconstituição do passado histórico ou do passado mítico, seja por meio da desconstrução a que se chega na revelação do instante ou da eternidade.

Se a Torá congrega todos os tempos (passado, presente, futuro, além da eternidade que invalida essa distinção), é que tem os atributos do tempo mítico que, pelo menos a princípio, seria possível reconstituir magicamente através da apropriação e da repetição do poder das letras sagradas. A hipótese de operar com a concepção do tempo e da linguagem, alterando-os de maneira subversiva e simultânea, é um ponto nodal na estética de Borges e parece ser o objeto que mais atrai sua curiosidade para os mundos místicos e

⁵²² YURKIEVICH, Saúl. “De lo gnómico a lo mítico (sobre algunas asombrosas mixturas).” In: *Anthropos*; n.º 142-143, mar.-abr., 1993. p.54 -58

mágicos que conseguiram uma forma de representar o tempo sem submeter-se a suas leis, fazendo da eternidade o contexto de suas letras.

5 - UM LESTE LITERÁRIO

5.1 - Uma diferença como traço cultural

Voltando a nos conduzir pelas referências a Zenon na obra de Borges, ainda encontraremos as religiões e a literatura do Oriente. Junto com o cubano Severo Sarduy, o mexicano Octavio Paz e o brasileiro Haroldo de Campos, para ficarmos em apenas alguns exemplos, Borges foi um dos responsáveis pela divulgação dessa cultura na América Latina, e, dentre todos, o único que teve um livro sobre o budismo traduzido no Japão.

Para chegar a essa via, trilhou um caminho ocidental, que passa pela literatura e a metafísica, uma vez que tomou conhecimento do tema quando criança, através de um poema de Edwin Arnold⁵²³, e por ele se interessou a partir da leitura de Schopenhauer. Desde então, desenvolveu pesquisas e escreveu três textos específicos sobre o assunto⁵²⁴, além das diversas vezes que a ele se referiu.

⁵²³ “Buena, yo llegué al budismo... era chico y leí un poema de un poeta inglés bastante mediocre, Sir Edwin Arnold, titulado “The light of Asia” que era el Buda...” BORGES, FERRARI, 1992. (1984-1985) p.96.

⁵²⁴ Estes textos a que me refiro são: “La personalidad y el Buda”, publicado na edição dos vinte anos de *Sur*, 1951 (apud BORGES, FERRARI, 1992. (1984-1985). p.334. Não tive acesso a esse texto.), “El budismo”, conferência pronunciada no teatro Coliseo, de Buenos Aires no dia 6/7/77 (BORGES, 1995b.

Longe de ser uma mera curiosidade, o tema está bastante enraizado na obra de Borges e é fundamental para procedermos a sua leitura. Já destaquei, no início desta tese, a importância da negação do ego nessa poética, a maneira como procura dissolver esse conceito, deixando marcado o lugar do autor, e não a sua pessoa. Cabe enfatizar que a negação do conceito de uma personalidade individual já vem associada ao budismo desde seus primeiros textos. É também do Oriente que lhe vem essa convicção, assim como sua consequência mais imediata: uma concepção do tempo na qual se nega a causalidade e a sucessão dos eixos de que se constrói a história em seu sentido convencional.

Mas é também importante ressaltar que nunca abriu mão de sua própria posição. Mesmo tendo escrito, inclusive, poemas à feição oriental, como “Tankas” ou “Diecisiete haikus”⁵²⁵, nunca teve uma postura *orientalizada* que fosse muito diferente de sua adesão ao idealismo de Berkeley, às idéias de Spinoza ou às convicções do próprio Schopenhauer⁵²⁶. Para os que se comparam em acusá-lo de misturar informações e embaralhar os mundos, o tratamento que dá ao tema é o que mais se presta a essas críticas. Entretanto, por isso mesmo, é o que melhor dá o testemunho de que Borges fundamenta-se na própria diferença e nunca abandona sua própria tradição para se reportar ao universo cultural a que teve acesso e que ajudou a criar, mesmo que não adote essa postura como lema.

p.75-97), e *Que es el budismo*, escrito com Alicia Jurado e publicado em 1976 (BORGES et al, 1983, p.231-303).

⁵²⁵ BORGES, 1989 (1972) v.2, p.466-467 e (1981) v.3, p.335-337, respectivamente. Neste trabalho, já tivemos oportunidade de lembrar sua admiração pelos contos de fadas chineses e o tipo de simetria ali encontrado. Como essa, são muitas as menções à literatura oriental.

⁵²⁶ Embora tenha estudado detidamente o budismo, Borges nunca se converteu a ele: “...yo no estoy seguro de ser cristiano y estoy seguro de no ser budista ...” (BORGES, 1995b (1977), p.79)

5.2 - Zenon e o budismo

Zenon e a literatura oriental estariam ligados de duas maneiras: pela cronologia, que o aproxima do próprio Buda, e pelo teor dos paradoxos. Além de situá-los historicamente, Borges colige textos que nos trazem o tom das aporias eleáticas:

“En el capítulo segundo de su tratado, Nagarjuna escribe:

*En lo andado no hay andar,
en lo por andar aún no hay andar;
sin lo andado y sin lo que está por andar, no hay un andar.*

Radhakrishnan traduce:

*No estamos recorriendo el trecho que ya hemos recorrido.
No estamos recorriendo el trecho que aún falta recorrer.
Un trecho no recorrido ni por recorrer es incomprendible.*

Análogamente, Zenón de Elea, discípulo de Parménides, negó que una flecha pudiera llegar a la meta, ya que está inmóvil en cada uno de los instantes de su trayecto, y una serie de inmovilidades, aunque infinita, no será nunca un movimiento.⁵²⁷

Ainda desenvolvendo esse raciocínio, acrescenta uma referência a Diodoro Cronos (século IV a.C.), que teria dito que um muro não se pode demolir porque, ou suas pedras estão juntas e é um muro, ou estão disjuntas e já não há muro algum. Para ele, todos esses textos mostram que “... *la realidad es inconcebible y, por consiguiente, ilusoria.*”⁵²⁸

⁵²⁷ BORGES, JURADO, 1983 (1976). p.278. (Nagarjuna, que viveu no séc. II d.C., é o mais famoso dos mestres do Mahayana, por sua vez uma das principais vertentes esotéricas do budismo na Índia. (Ibidem. p.277.)

⁵²⁸ Ibidem, p.278.

Em outra ocasião, descreve uma narrativa que leu em versão inglesa de Herbert Allen Giles, atribuída a Tchuang-Tzu:

“... allí se habla de un filósofo Hui-Tzu, que se refiere a una dinastía; y el rey de esa dinastía tiene un cetro, y, al morir, lega el cetro a su hijo: corta una mitad y lega la otra mitad; el hijo corta una mitad, lega esa mitad a su hijo, y como el cetro es, teóricamente, infinitamente divisible, la dinastía es infinita.”⁵²⁹

Como se vê, essa é uma proposição baseada no mesmo princípio das aporias de Zenon, ou seja, a infinita divisibilidade de um segmento finito, tema que encontra ampla ressonância na obra de Borges. Mas esse aspecto da doutrina não é o único a seduzi-lo.

5.3 - Um pouco de história

Do que escreveu ou falou sobre o budismo, vamos examinar mais detidamente apenas os pontos que interessam diretamente a esta tese, seguindo, como fio condutor, o livro que escreveu com Alicia Jurado, por ser, de seus trabalhos sobre o assunto, o maior e mais completo.

Tanto no primeiro capítulo do livro quanto na conferência “El budismo”, trata ele da lenda do príncipe Sidarta, também conhecido por Gautama, o homem que se tornou o primeiro Buda. Como era de se esperar, essa história é contada de maneira sucinta e atraente. Depois, revendo todos os dados da lenda, ironiza: “*Nos queda, pues, la crónica*

minuciosa de cuarenta y cinco años de magisterio, de la que basta extirpar algunos milagros."⁵³⁰ Embora insista em dizer que a verdade sobre a existência histórica de Buda é irrelevante para seus seguidores⁵³¹, não abre mão dela, talvez porque o atraíam suas dessemelhanças de nossa tradição narrativa.

Ainda nesse texto, discorre também sobre o conceito de história para os orientais. Segundo nos informa, para eles não faz diferença a cronologia, na realidade fixada pelos ocidentais que se ocuparam do assunto, porque as diversas doutrinas seriam idealmente contemporâneas. Mas isso, naturalmente, não diminui nosso interesse de observar o fato de que Buda foi contemporâneo de Confúcio, Lao Tse, Pitágoras e Heráclito, por exemplo, bem como as coincidências entre as doutrinas que praticaram.

Cabe destacar que, embora esteja sempre informando-nos sobre dados e datas, Borges também não se deixa restringir por cronologias. Elas entram em seu texto como algo que ajuda a compor a série de nomes e episódios que vai enumerando, mas não representam um critério de seleção daquilo que vai ou não mencionar. Além do mais, a partir do momento em que aproxima as proposições, também entrelaça as diversas correntes de pensamento em um único feixe e só esse resultado parece interessar-lhe, apesar de agrupar, muitas vezes, teorias contraditórias.

⁵²⁹ BORGES, FERRARI, 1992 (1984-1985). p.97-98.

⁵³⁰ BORGES, JURADO, 1983 (1976). p.245.

⁵³¹ Em sua conferência sobre o tema, cita um amigo zen-budista o qual teria afirmado que acreditar na história de Buda equivale a confundir o estudo da matemática à biografia de Pitágoras ou de Newton. (BORGES, 1995b (1977). p.79)

5.4 - Um conjunto de contrários

Esse agrupamento original de teorias divergentes se exemplifica no terceiro capítulo, que remonta aos antecedentes do budismo. Dentre eles, destaca-se o Vedanta como o mais famoso de seus precursores. O texto propõe uma aproximação entre essa doutrina e o pensamento de Spinoza, o de Schopenhauer e o de Parmênides - por extensão, o de Zenon, seu discípulo - já que todos eles concordam em que não há multiplicidade. No entanto, também reúne nesse mesmo grupo as colocações de Heráclito e as de Pitágoras.

Sabe-se que Heráclito e Parmênides pregavam proposições não apenas opostas, mas antagônicas, e que o eleatismo esteve no ápice da derrocada do pitagorismo. Entretanto, no texto de Borges, esses antagonismos se dissimulam e se dissolvem sob as semelhanças com que se apresentam. Conforme as enuncia, é fácil comprovar que tais semelhanças existem, mas também fica evidente que escolhe apenas o que lhe interessa ou lhe agrada mais especialmente. É com recortes assim selecionados que compõe o seu texto, no qual vão aparecer citações de todos os autores acima mencionados, e ainda de Angelus Silesius, Sir Edwin Arnold ou Charles Baudelaire, dentre tantos outros.

É como se houvesse mesmo um só pensamento que fosse assumindo diferentes arranjos ao longo dos tempos. Bem de acordo com a doutrina que descreve, o texto se encarrega de provar que, se torturador e torturado são manifestações do mesmo espírito universal, como exemplifica Schopenhauer, dois debatedores, aparentemente em lados opostos, são também um e o mesmo. Na obra de Borges, essa linha de raciocínio está

ilustrada com o conto “Los teólogos”⁵³², já mencionado neste trabalho, e explicitada em textos como esse que se encarregam de agrupar teorias antagônicas, fazendo com que componham um único conjunto, a partir de um traço comum.

Já no quarto capítulo, descreve-se uma cosmologia budista que, ao final, é classificada como uma “*pintoresca cosmografía*”: em uma metáfora um tanto jocosa, “... *un cartón para tirar al blanco sería una suerte de mapamundi budista*”.⁵³³ O capítulo é pequeno e fornece uma curiosa interpretação do mundo, onde a topografia de cada região corresponde ao rosto de seus habitantes e à sua alimentação. Destaca-se que nada disso é importante para a doutrina de Buda, à qual interessa apenas a disciplina monástica, mas evidencia-se também o esforço de Borges em traduzir em conceitos ocidentais o que vai descrevendo dessa religião.

Depois surge o tema da transmigração, que implica uma retomada de algumas das relações esboçadas anteriormente. O texto esclarece, por exemplo, o que há em comum entre a teoria budista da transmigração e a proposição de Pitágoras. Para os gregos - pitagóricos ou órficos - uma alma ocupa, sucessivamente, diferentes corpos. Essa ideia é compartilhada por Platão e, mais tarde, por Plotino. De acordo com o budismo, não existe um *eu*, e o que transmigra é o *karma*, consequência natural e irreversível de cada ação. Borges assinala que é difícil, para os ocidentais, entender o conceito de *karma* e que esse talvez seja o ponto fraco da doutrina.

A relação que estabelece entre o Vedanta e Heráclito está no sentido do devir, que compartilham. Enquanto o filósofo grego nos diz que ninguém se banha duas vezes no

⁵³² BORGES. 1989 (1949). v.1, p.550-556.

⁵³³ BORGES, JURADO. 1983 (1976). p.255.

mesmo rio⁵³⁴, um dos livros que veiculam a filosofia budista, o *Visuddhimagga* (*Caminho da pureza*), afirma: “*El hombre de un momento futuro vivirá, pero no ha vivido ni vive. El hombre del momento presente vive, pero no ha vivido ni vivirá.*”⁵³⁵

Seguindo o raciocínio proposto pelos recortes articulados, a teoria de Heráclito e a de Zenon não serão tão díspares se forem cotejadas com o budismo, que, de alguma maneira, as reúne. Pelo menos é isso que parece se verificar, se retomamos os trechos de Nagarjuna já citados neste trabalho.

Conforme se viu, um caminho não pode ser percorrido, porque estamos no eterno presente em que o que já foi já não é, assim como o que ainda não foi também não é. Nesse caso, sem o passado e o que ainda não veio, não há o próprio sentido do percurso. Cotejando essa proposição às teorias de Zenon, Borges demonstra que, tanto para uma como para outra, o movimento não existe. Entretanto, ao aproximar os dogmas do budismo à teoria de Heráclito, prova que também não há imobilidade, já que só existe o presente, em constante mutação. É esse o paradoxo que articula quando afirma que a negação do movimento é também a negação da imobilidade.

É claro que Borges sabe da contenda entre Parmênides, Heráclito e Pitágoras. (Ainda nesse capítulo sobre a transmigração, lembra uma comédia do pitagórico Epicarmo que visava a teoria de Heráclito.) Entretanto, mais uma vez, prefere reunir as diversas facções da filosofia grega através do pensamento oriental, o que é a sua maneira de conciliar os contrários.

⁵³⁴ Há três formulações: “*Para os que entram nos mesmos rios, afluem sempre outras águas; mas do úmido exalam também os vapores.*” (fragmento 12); “*No mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos.*” (fragmento 49a); “*Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio.*” (fragmento 91). (HERÁCLITO, 1980. p.51, p.81 e p.113, respectivamente.)

Assinala, ainda, o gosto do budismo por cifras elevadíssimas - como a que marca a duração de um *kalpa*⁵³⁶ - e lembra que a astronomia e as matemáticas modernas também operam com este tipo de números que considera *vertiginosos*. Também aproximando a matemática e o budismo, encontra-se pelo menos uma concepção de infinito, conceito que é tão importante na estética de Borges.

5.5 - O *karma* e suas implicações

Voltando a trabalhar com a idéia de *karma*, desenvolve o conceito de *Nirvana* e suas implicações. Há que se entender que, para essa corrente filosófica, não apenas a morte é fundamental para se atingir a imortalidade, como também é necessária uma renúncia a uma personalidade unificada e definida. Dito de outra maneira, para caminhar em direção ao *Nirvana*, é necessário que o sujeito se perca de si mesmo, extraviando-se de sua singularidade para se reintegrar ao espírito que é comum a todos os seres. Sendo uma religião sem Deus, mas não sem uma Lei, vê o mundo como um sonho do qual se escapa através do *Nirvana*.

Não há, como no cristianismo, uma alma imortal que vive neste mundo durante um tempo e aguarda na eternidade um julgamento de quem pode ou não perdoá-la. Na teoria

⁵³⁵ BORGES, JURADO, 1983 (1976). p.264.

⁵³⁶ "Imaginemos una montaña de piedra de dieciséis millas de altura; cada cien años la roza una tela finísima de Benares. Cuando ese roce haya gastado la alta montaña, no habrá pasado un kalpa." (Ibidem. p.261) No ensaio "El tiempo circular", há outra imagem: "... pienso (...) en los periodos cuyo inmóvil reloj es una pirámide, muy lentamente desgastada por el ala de un pájaro, que cada mil y un años la roza; ..." (BORGES, 1989 (1936) v.1, p.394.)

budista, também não se trata, como no espiritismo cristão - herdeiro das teorias pitagóricas, órficas e platônicas - de uma alma que muda de corpo a cada vida, mas de um *karma*, que é um conjunto de vicissitudes. Não há um *eu* individual que transmigra nem uma divindade com a competência de julgar as atitudes de cada um, mas uma série de circunstâncias impessoais que implicam em determinadas recompensas e expiações, até que se escape desse encadeamento.

Por outro lado, e ainda segundo Borges, alcançada essa meta, nada mais fará diferença, porque não haverá continuidade. Esse *karma* terminou, e a própria noção de individualidade se desfez para dar lugar a outro estágio de conscientização.

O infinito é, então, algo que não se confunde ao ilimitado, porque o *Nirvana* está no horizonte da imortalidade: "*Al decir infinito no quiero decir innumerable. La idea de lo infinito se encuentra en el budismo.*" Ou ainda: "*Al decir infinito no quiero decir indefinido ni muy grande, quiero decir estrictamente infinito, es decir, que no hay un principio y puede no haber un fin, si no nos salvamos, y no nos perdemos en el Nirvana.*"⁵³⁷ Esse infinito caracteriza os labirintos de Borges, especialmente o labirinto do tempo no qual o sujeito não sabe quando entrou e do qual não há saída possível, a não ser que a própria noção de subjetividade ou de individualidade se desfaça.

Entretanto, embora esse estágio seja o fim do *karma* e, em consequência, o término das reencarnações, sempre se usam palavras positivas para se referir a ele, como *esfera do Nirvana* ou *cidade do Nirvana*. Esse fim - ou esse limite - deve ser entendido como

⁵³⁷ BORGES, 1993c (1980-1982), p.60-61

algo que também é infinito. Por outro lado, como só há um espírito, enquanto houver qualquer espécie de vida, essa infinidade anterior se perpetua.

4.6 - Variantes da doutrina

Prosseguindo, nos próximos capítulos Borges trata da história da doutrina. Aborda seu desenvolvimento na Índia onde, no século II d.C, derivado da corrente esotérica, surgiu o *Mahayana*, que se traduz por “Grande Veículo”, em contraposição à doutrina primitiva que passou a se chamar *Hinayana*, ou “Pequeno Veículo”.

Também tomamos conhecimento do Lamaísmo, “... *una curiosa extensión teocrática, jerárquica, política, económica, social y demonológica del Mahayana.*”⁵³⁸ Trata-se de sua versão tibetana, resultante de um sincretismo religioso que tem seu apogeu no século XIV d.C. e que retorna à Índia depois da ocupação do Tibet pela China comunista, em 1949.

Especula-se sobre a chegada do budismo na China, que teria ocorrido no século I d.C. ou três séculos antes de aportar à Índia, competindo com o confucionismo e com o taoísmo, embora não haja propriamente incompatibilidade entre as três doutrinas.

O texto menciona ainda o budismo tântrico ou mágico, que tem facetas escatológicas e também é desenvolvido na China. Essa facção divide-se em duas linhas: a da Mão Esquerda e a da Mão Direita, escolas opostas e às vezes divergentes que, no entanto, fo-

⁵³⁸ BORGES, JURADO. 1983 (1976). p.281.

ram conciliadas nas figuras da *mandala*. Associada a diversas mitologias dela derivadas, essa corrente chega ao ápice no século X, com um sistema monoteísta em que Buda é Deus, com atributos de criador.

Há um capítulo dedicado ao zen budismo, sua modalidade japonesa. Borges parece gostar particularmente do caráter enigmático que apresenta o *satori*, espécie de intuição instantânea, e do *koan*, um método de provocá-lo “... *que consiste en una pregunta cuya respuesta no corresponde a las leyes lógicas.*”⁵³⁹

O texto estabelece uma comparação entre o judaísmo, suas derivações e as religiões orientais, para as quais não existe a idéia de culpa, arrependimento ou perdão. Em outras oportunidades⁵⁴⁰, Borges compara a figura de Cristo e a de Buda, e o aspecto que mais enfatiza é o fato de Cristo ter dito que onde dois se reunirem em seu nome, lá estará, enquanto Buda não pretende se perpetuar em seus discípulos, deixando-lhes apenas sua Lei.

Também promove uma aproximação aos preceitos da matemática:

“El universo intero es un *koan* viviente y amenazador que debemos resolver y cuya solución implica la de todos los otros. Inversamente, cada una de las partes contiene el todo (lo mismo que sucede con los números transfinitos estudiados por Cantor, cada una de cuyas series tiene el mismo número que el total) y al comprenderla se comprende el universo.”⁵⁴¹

⁵³⁹ BORGES, JURADO, 1983 (1976) p.294.

⁵⁴⁰ No prólogo aos *Evangelios Apócrifos*, (BORGES, 1988a) observa que Buda, Pitágoras e Cristo foram mestres orais. Costuma também se reportar ao tema em suas entrevistas, além, é claro, de ter feito uma explanação dessa teoria na conferência sobre o budismo. (BORGES, 1995b (1977). p.85.)

⁵⁴¹ BORGES, JURADO, 1983 (1976). p.296.

Mais uma vez, observa-se a preocupação de Borges em entrelaçar os conceitos orientais e ocidentais, que já tivemos ocasião de observar através da construção do Aleph, quando coexistem três conceitos de infinito: o do budismo, o da Cabala e o da matemática de Cantor.

Que es el budismo termina com um capítulo sobre a ética, em que se reúnem citações de livros canônicos. Assim, ao invés de concluir expondo suas reflexões, Borges mais uma vez prefere utilizar-se da técnica da citação para deixar que a tradição fale por si, e o que nos mostra de seu é a maneira com que seleciona os trechos apresentados.

Como se vê, o Oriente foi sempre uma referência para sua poética e pode nos servir como um Leste na leitura de sua obra. Literal e literariamente, é um dado que também nos orienta na exploração de seu universo. De sua relação com essa doutrina, resultam muitos de seus conceitos e convicções, e, mais uma vez, é inegável sua contribuição para o cotejo das teorias desenvolvidas nas duas metades do mundo, bem como para um esclarecimento sobre a maneira de desenvolvê-las.

O curioso é que justamente quando trata do budismo, doutrina segundo a qual o tempo cronológico tem pouca importância, Borges se ocupe de refazer-lhe a história. Acredito que isso se deva ao fato de que o assunto era, até então, muito pouco estudado entre nós, mas o que quero enfatizar é que, quando compara o pensamento de Buda ao de seus contemporâneos gregos e reconstitui sua história entremeando-lhe conceitos da matemática que a possam esclarecer, Borges aproxima essa doutrina das tradições do Ocidente e faz com que adquira nossa forma de ver os fatos, alinhados pelo cordão e o condão da narrativa. É provável que, de outra maneira menos ocidental, fosse ainda mais difícil fazer com que esses preceitos chegassem até o leitor.

Borges amplia seus conhecimentos, bem como aprimora seu estilo à luz das teorias orientais, mas seu trabalho tem uma pronúncia ocidental, ou seja, mais uma vez dá testemunho do território e do tempo onde se produz. Assim, não só pôde nos trazer informações fundamentais, como emprestou ao budismo uma feição ocidental que se tornou interessante para os próprios orientais, uma vez que não tentava repetir sua maneira de pensar e terminou por imprimir a seu relato uma dicção peculiar.

6ª parte:

AS REDES DO TEMPO

*O tempo é uma criança
criando,
jogando o jogo de pedras.
Vigência da criança.*

Heráclito

1 - ENTRE O EFÊMERO E O ETERNO

1.1 - Um sentido ausente ou reticente

Quando Proust reencontra o sabor de sua infância, faz a seguinte observação sobre as diversas impressões que lhe traziam felicidade: “... *tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito (...), fazendo o passado permear o presente ao ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava ...*”⁵⁴² Pode-se observar que o sujeito se divide em sua hesitação para que os dois tempos possam coexistir. De alguma maneira, vai estar duplamente presente, o que possibilita a ele nomear o passado como o tempo redescoberto.

Mas faz parte da alegria de recuperar o tempo passado e de renovar-se nessa simultaneidade o fato de que esse encontro elide não só a distância que separa o momento atual do pretérito, mas também a morte: “*Assim se explicava que, ao reconhecer eu o gosto do pequeno bolinho, houvessem cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, por conseguinte alheio às*

⁵⁴² PROUST, 1983. v.7, p.124.

vicissitudes do futuro.”⁵⁴³ Então, o narrador abre mão do futuro, para que também possa desfazer a morte. Sob essa condição, o tempo adquire eternidade.

Como Proust, Borges também tem seu momento de desfalecimento quando encontra um instante pleno de presente e de passado. Diferentemente do escritor francês, esse momento o faz “Sentirse en muerte”. Esse é o título do relato já tantas vezes comentado nesta tese e ao qual voltamos para concluir, com ele, estas reflexões.

Segundo esse texto, no encontro dos dois momentos, passado e presente não serão iluminados um pelo outro; antes, essa confluência fará com que todos os momentos se desfaçam em uma eternidade avessa ao sentido do tempo. Descrevendo essa dimensão em que o percebe como uma realidade tangível, Borges nos dirá: “*Me sentí muerto, me sentí imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra eternidad.*”⁵⁴⁴

Uma diferença fundamental entre a posição de Proust e a de Borges é que a este não interessa o encontro de um passado pessoal, em que se recuperasse a infância perdida. Na realidade, a inteira dedicação de seu eu, com a qual afirma ter vivido esse momento, faz com que o próprio sentido do eu se dissolva, diluído na eternidade inconcebível que é capaz de abolir o próprio tempo.

Para Borges, quando o sujeito se divide, como na experiência do *Nirvana*, já não está em questão sua individualidade. Por isso, é possível viver o paradoxo de sentir-se morto, assistindo a seu próprio desaparecimento.

⁵⁴³ PROUST, 1983. v.7, p.124.

⁵⁴⁴ BORGES, 1994a (1928). p.125.

Entretanto, há uma outra questão que perpassa sua obra e que pode ser aqui reolocada, a partir da idéia de que a situação descrita no texto não é “... *meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma.*”⁵⁴⁵ Vejamos como a repetição pode estabelecer um novo sentido para o tempo, ainda que negada.

1.2 - Entrelaçando os tempos

Como pressuposto, aceitemos a proposta de Deleuze⁵⁴⁶ segundo a qual, para que haja repetição, é necessária a descontinuidade: para que algo recomece, é imprescindível que, antes, tenha tido um fim. Dessa maneira, a descontinuidade seria intrínseca ao movimento da repetição, como uma de suas partes constitutivas. Na obra de Borges, há várias ocasiões em que esse processo se representa dessa forma. Vejamos algumas delas.

Em primeiro lugar, podemos nos reportar ao conto “El jardín de senderos que se bifurcan”, bastante conhecido e explorado pela crítica. Como se sabe, conta a história de um chinês que trabalha para o serviço secreto alemão e que tem urgência de passar uma última mensagem, antes de ser capturado na Inglaterra.

Mais de uma vez, o narrador-protagonista nos expõe suas próprias reflexões a respeito do tempo, enquanto cruza o espaço como se o mapa-múndi fosse um tabuleiro de xadrez.

⁵⁴⁵ PROUST, 1983. v.7, p.125.

⁵⁴⁶ DELEUZE, 1988.

Afirma, por exemplo, que “... *todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora*”⁵⁴⁷, ou aconselha: “*El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la há cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado.*”⁵⁴⁸

Nos dois casos, ou afirmando a existência plena do presente, que anularia passado e futuro, ou imaginando um passado e um futuro imutáveis, estamos no cerne da dramatização do tempo: ou porque está sendo revogada sua transitoriedade para se instaurar a primazia do presente da encenação, ou porque é no tempo da tragédia que se pode compreender a inexorabilidade de um destino já traçado.

Quase por acaso, essa personagem acaba por encontrar Stephen Albert, que havia desvendado o segredo de um livro aparentemente incompreensível, escrito por um de seus antepassados. Como a própria narrativa nos informa, trata-se de um labirinto de símbolos que é também um labirinto de tempo, já que as palavras são a expressão da temporalidade que lhes concerne, e é nesse livro-labirinto que vamos encontrar uma nova concepção desse processo.

Ao ficcionalizar os tempos quase independentes, tempos que se contam em séries diferentes, Borges confere uma representação ao descontínuo que cria a possibilidade de repetição. Segundo a teoria de Ts’ui Pén, o ilustre antepassado do narrador-protagonista, o mesmo sujeito estaria em diferentes séries, desde que em tempos diferentes. Conforme esclarece o sinólogo inglês que estudou sua obra: “*No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos.*”⁵⁴⁹

Nesse caso, haveria diferentes fios de tempo, mas, ao escrever seu livro-labirinto, Ts’ui

⁵⁴⁷ BORGES, 1989 (1941), v 1, p.472.

⁵⁴⁸ Ibidem, p.474. (O destaque é do texto.)

⁵⁴⁹

Pén opta por entrelaçá-los. Então, já não faz sentido falar em passado, presente ou futuro, porque o que pode ser passado em uma determinada série também pode estar no presente de outra e vice-versa. Os caminhos se representam no momento em que se bifurcam, mas não se elimina a hipótese de que haja repetição. Ao contrário, essa probabilidade é enfatizada, já que um sujeito ou um acontecimento podem existir em mais de uma série. Fica evidente, no entanto, que a repetição não proporciona o mesmo, mas algo diferente ao mesmo sujeito que, entretanto, já nem será o mesmo, uma vez que ele próprio também muda.

Efeito semelhante, por caminhos diferentes, experimenta a personagem do conto “Utopía de un hombre que está cansado” que se extravia ao percorrer uma paisagem plana, sem um destino previamente definido. Já vimos que esse tipo de topografia representa, para Borges, uma configuração do labirinto. Nesse conto, o narrador esclarece: “*No hay dos cerros iguales, pero en cualquier lugar de la tierra la llanura es una y la misma.*”⁵⁵⁰ Nesse caso, o caminho é traçado pelos passos do caminhante e acabam por levá-lo a outro século: estar perdido no espaço resulta em uma bifurcação no tempo.

Não por acaso, o primeiro objeto que lhe chama a atenção nessa casa do futuro é uma clepsidra. Nesse caso, o instrumento de medir o tempo só pode ser buscado no passado, para que o efeito se torne ainda mais intenso, uma vez que se repete a impressão de que o presente é incomensurável e nele cabem todos os tempos. A descontinuidade que essa viagem parece eludir nos é fornecida pelo retorno de elementos do passado - como a clepsidra ou o uso corrente da língua latina - que parecem povoar o futuro e colocar o

⁵⁴⁹ Ibidem, p.479

⁵⁵⁰ Idem, idem, (1975). v.3, p.52.

presente da personagem como um momento privilegiado em que todos os tempos se reúnem através da ruptura provocada por sua entrada nesse labirinto.

1.3 - Uma construção abismal

Outro tipo de arcabouço da representação do tempo é o efeito de circularidade, fornecido também pela repetição, efeito do qual Borges se aproveita para criar seus labirintos. É o que ocorre, por exemplo, com as próprias teorias do eterno retorno, que ele mais de uma vez nos expõe, como já tivemos oportunidade de ler nesta tese. Já em sua ficção, um momento privilegiado para observarmos esse efeito é o conto “Las ruinas circulares”⁵⁵¹, em que um mago constrói em sonhos um outro homem, mas descobre que por sua vez também fora sonhado por outro, em um encadeamento que sugere uma progressão infinita. Nesse caso, o que impede que a repetição faça o mesmo é que ela o faz em outro tempo. Se há um movimento circular, um processo cíclico, há também um tempo evolutivo, evocado pela própria palavra *ruina*, no título do relato.

O narrador do conto “El sur” faz a seguinte observação: “*A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos.*”⁵⁵² Em ensaio sobre Walt Whitman, somos informados de que uma das funções possíveis para os anacronismos é “... *forjar una apariencia de eternidad ...*”⁵⁵³. O anacronismo corresponde, no tempo, ao que a simetria repre-

⁵⁵¹ BORGES, 1989 (1941). v.1, p.451-455.

⁵⁵² Idem, idem, (1944). v.1, p.526.

⁵⁵³ Refiro-me ao ensaio “Nota sobre Walt Whitman”, onde se lê: “*Barbusse, en L'enfer, libro olvidado com injusticia, evitó (trató de evitar) las limitaciones del tiempo mediante el relato poético de los actos*

senta para o espaço. (Nesse caso, vale lembrar o conceito matemático de função, que exploramos no começo desta tese e que reúne, em uma mesma representação, os conceitos de tempo e de espaço através de uma construção simétrica.) O que cabe aqui destacar é que, se as simetrias repetem as formas e constroem labirintos no espaço, os anacronismos vão forjar essa aparência de eternidade porque criam a ilusão de trazer de volta o passado. Formarão labirintos no tempo, quando o fio que alinha passado, presente e futuro se embaraçar, de sorte a que essa divisão já não possa ser demarcada.

Como também já tivemos oportunidade de observar, nos textos “El laberinto” e “Las hojas del ciprés”⁵⁵⁴, Borges vai se valer desse processo para provocar um efeito de circularidade que muda a cada volta que promove: há um segmento que se repete, mas, a cada vez que isso ocorre, vem acrescido de outro segmento, de sorte que sempre retorna, mas já não é o mesmo, uma vez que os elementos acrescentados vão deslocando e refazendo o sentido proposto, até que o próprio movimento da repetição seja desconstruído e dê lugar ao efeito poético. Não é casual que o nome de um desses textos seja justamente “El laberinto”, uma vez que a repetição dos segmentos da frase recria a impressão de caminharmos em círculos, percorrendo os mesmos trechos.

A repetição, ou sua impossibilidade, é um ponto de ruptura que firma seu estilo. Sabendo que nunca se faz o mesmo de novo, Borges a usa como recurso para semear a dúvida, a sensação de *déjà-vu*, de estranheza ou de familiaridade, para que o leitor seja logrado pela obra. Os títulos de seus poemas se repetem muitas vezes, como “La Reco-

fundamentales del hombre; Joyce, en Finnegans Wake, mediante la simultánea presentación de rasgos de épocas distintas. El deliberado manejo de anacronismos, para forjar una apariencia de eternidad, también há sido practicado por Pound y por T. S. Eliot.” (Idem, idem, (1932). v.1, p.249)

lleta”, nome de três textos diferentes, além de ser o nome próprio de um cemitério de Buenos Aires. Também declara que repete a mesma palavra, umas seis linhas depois de já tê-la empregado, para que se pense que é um descuidado⁵⁵⁵.

Além disso, cita-se a si mesmo, repete-se. Em conversa com Sábato, acompanhado por Orlando Barone, este último comenta a beleza de uma frase do conto “El muerto”, ao que Borges responde: *“Esa frase la usé en otro cuento, en “La muerte y la brújula”. Fue un plagio.”* As frases não são idênticas; a rigor, são três falas diferentes⁵⁵⁶, mas os dois contos terminam com um tom bastante semelhante. Também nos contos “El tintorero enmascarado Jákim de Merv” e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”⁵⁵⁷ há uma frase que se repete com uma pequena variação, ainda que o contexto se modifique bastante, uma vez que ela deixa de ter sido dita no Oriente Médio e passa a figurar em uma enciclopédia, pela intervenção de um planeta imaginário.

Já nos contos “El sur” e “El hombre en el humbral”, há uma imagem que retorna com pouquíssimas variações e uma frase que se repete na íntegra: *“Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres*

⁵⁵⁴ BORGES, 1989 (1984). v. 3, p.434 e (1985). v. 3, p.485, respectivamente. Já tivemos oportunidade de nos reportar a esses textos às páginas 252-253, no capítulo intitulado “Com passos de tartaruga”.

⁵⁵⁵ “Yo, a veces - pequeña astucia, pero estamos entre amigos y puedo contarlo, yo a veces he repetido una palabra, por ejemplo seis líneas más abajo, para que el lector piense que he escrito con descuido.” (Idem, 1993c (1980-1982). p.144.)

⁵⁵⁶ Frase lembrada: *“Hizo fuego casi con desdén.”* (BORGES, SÁBATO, BARONE, 1996. p. 49) Conto “La muerte e la brújula”: *“Retrocedió unos pasos. Después, muy cuidadosamente, hizo fuego.”* (BORGES, 1989 (1944). v.1, p.507.) Conto “El Muerto”: *“Suárez, casi con desdén, hace fuego.”* (Idem, idem, (1949). v.1, p.549.) Através do esquecimento, Barone faz uma recorte, aproveitando partes de uma e outra frases de Borges.

⁵⁵⁷ Idem, idem, (1935), parte intitulada “Los espejos abominables”. v. 1, p.327 e (1941) v.1, p.431, respectivamente. No primeiro conto: *“La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables, porque la multiplican y afirman.”* No segundo: *“Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres.”*

a una sentencia.”⁵⁵⁸ Como quando se tratava das variações do mito do eterno retorno, a própria frase nos remete ao efeito de repetição. Mais de uma vez, Borges exaltou a contribuição do tempo para as narrativas, o que, segundo ele, torna os contos populares obras mais ricas que as que foram elaboradas por um único autor. Reescrevendo sua própria frase - nesse caso, uma frase cujo tom é proverbial - ele a retira do tempo do conto e a inscreve em um contexto maior que permite e pressupõe a repetição, além de submetê-la ao aprimoramento que ele próprio postula como um dos efeitos desse processo.

O cenário de “El sur” é a Argentina, enquanto o de “El hombre en el umbral” é a Índia. Ao se repetir nos dois contextos, a frase os aproxima e os distingue: por um lado, vemos que ela é passível de se enunciar ali como alhures; por outro lado, marca a diferença entre um episódio e sua repetição, uma vez que a comparação torna-se inevitável.

E não apenas os títulos de seus poemas, os fragmentos de versos, o argumento de suas narrativas ou as frases de seus contos se repetem em sua obra. Já vimos que o pró-

⁵⁵⁸ No conto “El sur”, o narrador diz: “*En el suelo, apoyado en el mostrador, se acurrucaba, inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia.*” (BORGES, 1989 (1944). v.1, p.528. Observe-se que nesse mesmo conto Borges atribui a uma personagem a história de seu próprio acidente, no qual bateu a cabeça em uma janela, o que resultou em uma septicemia.) Já em “El Hombre en el umbral”, lê-se: “*A mis pies, inmóvil como una cosa, se acurrucaba en el umbral un hombre muy viejo. (...) Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia.*” (Idem, idem, (1949). v.1, p.613.) Balderston faz um interessante comentário a respeito dessa repetição: “*La crítica ha entendido esta “coincidencia” como una prueba de que Borges cree que el tiempo es circular, que una persona constituye toda la humanidad, que el individuo no existe, y así sucesivamente. Llegar a esta conclusión es no prestar atención a los textos en que aparecen estas oraciones. En uno, el hombre sentado en un umbral en la India resulta ser quien controla la narración, y quien se engaña es el soldado británico que lo ve en función de una “eternidad” estereotipada. En el otro caso, el gaucho viejo es uno de los “adjetivos o atributos” (...) que permitiría a Dahlmann descubrir su destino argentino.*” (BALDERSTON, 1996. p.29) Acredito que o conjunto da obra permite tanto uma quanto outra interpretação e que elas nem mesmo são excludentes, como quer Balderston. Mais de uma vez pode-se observar que Borges é um adepto da teoria de que todos os indivíduos são um único ou também que representa o tempo cíclico em suas narrativas, sem que, por isso, deixe de dar testemunho do lugar de onde ele próprio fala.

prio relato “Sentirse em muerte” foi três vezes publicado: primeiro como um texto autônomo, depois como parte comprobatória de dois de seus ensaios⁵⁵⁹.

Além de todas essas ocasiões em que algo se repete, não se pode deixar de mencionar a obra de Pierre Ménard, que não apenas corrobora o processo da repetição como também o consagra, uma vez que seu *Quijote* - uma reprodução literal, ainda que fragmentária, da obra de Cervantes - era ainda melhor e mais sutil que o original.

E o próprio fato de que seus textos se caracterizam como leituras é ainda uma maneira de se valer desse artifício. Borges está sempre repetindo frases, não apenas as suas, como também as alheias, sob a forma de epígrafes, alusões, paráfrases, citações e toda sorte de processos intertextuais de que dispunha, além dos que ele próprio ajudou a inventar ou renovar. Antoine Compagnon nos dirá, justamente comentando sua poética, em *La seconde main*: “... le travail de la citation ne diffère pas du jeu du langage en général.”⁵⁶⁰ Para Borges, e para tantos antes dele, falar, como escrever, é também repetir e repetir-se, até o limite da tautologia. Que tudo já foi dito também já foi dito, e a construção da obra é a colagem dos recortes.

⁵⁵⁹ Refiro-me aqui a “Historia de la eternidad” (BORGES, 1989 (1936). v.1, p.353-367) e “Nueva refutación del tiempo” (Idem, idem. (1952). v.2, p.135-149), já comentados neste trabalho no capítulo intitulado “Tênuos labirintos de tempo”, às páginas 219 e seguintes.

⁵⁶⁰ COMPAGNON, 1979. p.10.

1.4 - Um bloco sem fendas

O motivo de o sujeito perceber o tempo como descontínuo deve-se muito ao fato de que está preso à rede do simbólico, na qual ele conta. Nesse caso, o próprio lugar que ele ocupa é um buraco nessa rede. Além disso, a sucessão dos números, como a própria sucessividade da linguagem, faz com que o tempo cronológico se represente para o sujeito sob uma aparência fragmentária, fazendo-o pressupor um intervalo entre cada segmento. Também por essa razão, nem tudo se conta e nem tudo pode ser dito, mesmo que haja infinitas contas e relatos. De sujeito a sujeito, são diversos os caminhos, ainda que por um único texto, o que assinala outras rupturas. Inclusive de significante a significante, há um hiato previsto pela linguagem, em que se instala o que não se pode representar. Isso sem mencionarmos a ruptura entre enunciação e enunciado ou a barra entre significante e significado.

Por extensão, pode-se observar que mesmo o tempo de vida de uma pessoa faz um recorte na história, onde o sujeito se inscreve, sob o signo de seu nome. Enfim, deve ainda ser considerado o fato inquestionável de que a cada sujeito está reservada uma porção de esquecimento como constitutiva da memória, e o tempo das lembranças dá saltos e voltas. Como consequência, a descontinuidade parece ser a condição da repetição, embora, paradoxalmente, o repetir-se de um traço baste para sugerir a continuidade que sustenta qualquer série. Aliás, é justamente a repetição desse traço que fornece a base do simbólico. Borges o diz, no conto “El inmortal”, quando o narrador observa alguns caracteres traça-

dos na areia: “... ninguna de las formas era igual a otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas.”⁵⁶¹

Entretanto, podemos recorrer à matemática para repensar o sentido de continuidade ou de descontinuidade, por oposição ao de compacidade. Diferentemente de algumas linhas da filosofia, a matemática não considera como descontínua, por exemplo, a série dos números naturais ou de todas as outras que a ela se assemelham. No caso da série de números naturais, basta que se acrescente 1 (um) a cada número para que se descubra o seu sucessor⁵⁶². Sempre que se possa verificar a existência de uma regularidade na diferença entre um número e outro, pode-se dizer que se trata de uma série contínua, mesmo que a diferença entre um termo e outro seja um número muito grande.

Já com relação às séries compactas, Russell nos fornece a seguinte definição: “Uma série que tenha a propriedade de haver sempre outros termos entre dois quaisquer, de modo que não haja dois consecutivos, é chamada ‘compacta’.”⁵⁶³ A série com que Russell exemplifica essa compacidade é a série de razões ou frações, já que entre duas sempre haverá outras maiores ou menores, que não são consecutivas. Compare-se a série formada por m/n , $2m/n$ e $m/2n$ à série dos números naturais. Nestes, não apenas não existe um número natural entre 1 e 2, como é óbvio que eles são consecutivos. Neste caso, há continuidade; no caso das frações, compacidade⁵⁶⁴.

⁵⁶¹ BORGES, 1989 (1949). v.1. p.538.

⁵⁶² A idéia de sucessor foi introduzida por Peano, juntamente com a de 0 (zero) e número. O sucessor significa, textualmente, o número seguinte na ordem estabelecida. (Apud RUSSELL, 1966. p.12-13.)

⁵⁶³ RUSSELL, 1966. p.69.

⁵⁶⁴ Observe-se que é também através de frações que se representa o caminho da seta em direção a seu alvo, bem como a corrida de Aquiles e a tartaruga. No espaço previamente delimitado, a distância não é vencida porque há sempre uma fração em que se pode dividir a fração anterior, infinitamente.

Se empregamos os números naturais para contá-los, os momentos no tempo se reduzem àqueles registrados pelo relógio. A série contínua - ou descontínua, se não contarmos todos os momentos, se contarmos apenas alguns - exige do tempo que ele transcorra em uma mesma direção e único sentido. Nesse caso, tem a forma de um fio, que pode até ser entrecortado, mas que não se dobra ou se entrelaça. Pensando nisso, talvez fosse o caso de considerarmos a série dos momentos como uma série compacta, desde que no sentido empregado pela matemática, o que inclui muitas lacunas em sua composição. Não se trata de pensar o tempo como um bloco, mas como uma rede em que, entre um momento e outro, sempre há tantos que nos escapam ou que transcorrem longe de nós.

Na obra de Borges, há pelo menos duas ocasiões em que se pode observar a representação de um tempo sem fendas, por oposição àquele que conta com intervalos, lacunas ou inversões capazes de lhe conferir significação. Refiro-me, aqui, aos contos “Funes, el memorioso” e “El inmortal”⁵⁶⁵.

No primeiro, observamos um rapaz cuja capacidade de dizer as horas com precisão o torna uma atração na cidade em que mora, motivo pelo qual o narrador a ele se refere como o *cronométrico Funes*. Um acidente faz com que sua memória seja ampliada de maneira incomensurável, tornando-se infalível e, por isso mesmo, inaproveitável⁵⁶⁶.

No segundo conto, algumas pessoas encontram a imortalidade, o que inviabiliza qualquer perspectiva de vida. Isso faz com que a *Ciudad de los Inmortales* seja arquitetada sem finalidade aparente e suas deformações reais se confundam com as formas sonhadas pelo narrador-protagonista, que observa:

⁵⁶⁵ BORGES, 1989 (1944). v. I, p. 485-490 e (1949). v. I, p. 533-544, respectivamente.

“Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrias, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. (...) *Esta Ciudad* (pensé) *es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz.*”⁵⁶⁷

Nos dois casos, a ausência de lacunas no horizonte das expectativas desfaz o sentido do tempo e, com ele, qualquer perspectiva do sujeito. Sem furos, não há como se construir uma rede. Sem o buraco que o real impõe à simbolização, já não há representação possível. Num mundo onde não existe a falta, Funes, que tudo vê e memoriza, já não pode contar. Inventou um sistema de numeração em que se perde justamente o caráter de sistema: não havendo repetição, já não pode haver sucessividade ou sequer uma relação entre maior e menor. Por seu turno, os imortais, sem qualquer interesse pela representação, abrem mão da palavra e quedam emudecidos frente à eternidade que devem suportar.

Voltando a nossa realidade humana e perecível, o tempo pode ser pensado como contínuo ou descontínuo, mas é somente a partir do momento em que passamos a concebê-lo como uma série compacta - tal como essa expressão é tratada por Russell - que ele se estrutura como uma rede em que podem se entrecruzar o tempo do devaneio, o da rememoração e o do relógio, quer o imaginemos da maneira convencional, quer tratemos de revolucionar esse conceito. Entretanto, se a continuidade ou a descontinuidade nos fornecem um único sentido para o tempo, a compacidade sem brechas impediria qualquer possibilidade do devir, paralisaria o movimento e arruinaria seu sentido. Nem mesmo a eterni-

⁵⁶⁶ Wander Melo Miranda, comentando esse conto, observa: “*Uma memória infalível nega-se a si mesma: sem esquecimento não há reminiscência possível.*” (MIRANDA, 1994, p.8)

⁵⁶⁷ BORGES, 1989 (1949), v.1, p.537-538. (O destaque é do texto.)

dade a que nos acostumamos é um tempo sem cortes, se acreditamos que ela pode ser entrevista na fugacidade do instante.

1.5 - Espelhos e molduras

Como já tivemos oportunidade de comentar, se a obra é suficiente para definir o autor, Borges reinscreve seu nome no campo da obra, em uma dupla assinatura. Em algumas ocasiões, é o escritor que ouve, de outra personagem, o relato que nos apresenta. Esse recurso faz com que a personagem emergja da ficção para a vida e novamente se torne ficção no texto apresentado. Uma história desse tipo pode muito bem começar com a antiga fórmula: *“Parece um conto, mas...”*⁵⁶⁸ Uma outra estratégia já mencionada é fazer com que Borges se encontre com um outro Borges e discutam sua vida para saber se são o mesmo.

Em *El libro de los seres imaginarios*, são mencionadas várias histórias que envolvem os duplos. Dentre elas, destacam-se “Animales de los espejos” e “El doble”⁵⁶⁹. Os primeiros são bastante ameaçadores ainda que, provisoriamente, estejam aprisionados no mundo dos espelhos, por artes do Imperador Amarelo. Um dia, entretanto, espera-se que rompam o encantamento e invadam a terra. Já os duplos podem ou não ser perigosos. Conforme o texto esclarece, para os judeus, por exemplo, o duplo é um indício de que se

⁵⁶⁸ Assim começa o relato dos episódios de “Hombre de la esquina rosada”: *“Parece cuento, pero la historia de esa noche rarissima empezó por un placer insolente de ruedas coloradas, lleno hasta el topo de hombres, que iba a los barquinazos por esos callejones de barro duro...”* (BORGES, 1989 (1935) v. 1, p.329.)

atingiu um estado profético. Entretanto, na maioria das vezes o encontro consigo mesmo representa a morte.

Borges não apenas utilizou as imagens dos duplos em sua literatura de ficção, como explorou suas potencialidades na composição de sua poética. Assim, através das simetrias proporcionadas pela repetição, procurou fazer com que o texto aprisionasse o leitor em um universo mágico em que muitas certezas se dissipam e a ilusão predomina. Segundo ele próprio declara, para que o leitor seja capturado pela literatura, esta deve ser a arte de assombrar:

“Yo diría, sobre todo, el arte de dar asombro, de hacer que el lector se asombre: pero no que se asombre del talento del poeta, sino que el lector sienta que está en un mundo muy extraño, que él mismo es muy extraño, que el hecho de vivir es rarísimo, que el hecho de que haya tres dimensiones es raro, que el fuego y el tiempo son rarísimos. Si un poeta consigue eso, ha conseguido todo.”⁵⁷⁰

Borges contamina a realidade do leitor com a estranheza que a própria repetição empresta ao cotidiano. Suspendemos temporariamente a incredulidade, somos coniventes com o mundo que a literatura descortina e, quando menos se espera, a ficção imiscui-se no mundo a nossa volta e tudo fica sob suspeita, misturando o universo da realidade ao da fantasia. Inclusive as noções com que estamos operando passam a nos desconcertar. O que se evidencia nesse processo é a consciência de Borges de que a arte narrativa aproxima-se da magia porque ambas imitam a realidade.

⁵⁶⁹ BORGES, GUERRERO. 1983 (1967) p.132-133 e 159, respectivamente.

⁵⁷⁰ BORGES, 1993c (1980-1982) p.131.

Em “Sentirse en muerte”, ele próprio passeia entre ficção e realidade quando lhe ocorre a experiência memorável. Pelo menos, é o que sugere o trecho em que descreve seu percurso até chegar à esquina onde se dará a revelação do instante:

“Com todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho. No quiero significar así el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediateces: confín que he poseído entero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo. El revés de lo conocido, su espalda, son para mí esas calles penúltimas, casi tan efectivamente ignoradas como el soterrado cimiento de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto.”⁵⁷¹

Essa espantosa revelação que desordenará a série dos momentos é precedida dessa atitude paradoxal de caminhar a um tempo para as margens e para dentro, para a cidade real e ficcional que ele conhece e desconhece desde a infância e que também o representa. Essa duplicidade, de alguma maneira, é a própria condição do efeito revelador que a consciência de habitar uma época vai trazer-lhe. Nesse contexto, não é casual que a simples menção do fato de ele estar situado em um período determinado seja suficiente para evocar todos os tempos ali presentes pela memória, pela fantasia ou pela citação e sua coexistência nesse universo subitamente invadido pelos diversos mundos simétricos que nele coabitam.

Mas, além de estar sempre reescrevendo sua obra - o que faz com que duas edições muitas vezes tragam diferenças significativas entre si - Borges vai também representar em suas publicações os diversos tempos de que ela se compõe, seja por meio de cita-

⁵⁷¹ BORGES, 1994a (1928). p.124.

ções, como já pudemos comentar, ou através de notas de rodapés, prólogos e epílogos que estão sempre suplementando seus trabalhos⁵⁷².

A mera existência desses textos paralelos vai criando fendas e molduras, assinalando os vários tempos da escrita, porque registram, juntamente com o que se diz, aquilo que contradiz ou que simplesmente repete, em outra construção, o que foi dito. Se entre o dizer e o dito já existe um hiato, as várias elaborações de uma idéia evidenciam, ainda mais claramente, diferentes momentos de sua produção.

1.6 - O tempo subvertido

Já abordamos, nesta tese, a questão de que, tanto para a psicanálise quanto para a mecânica quântica, a causa possa vir depois de seus efeitos. No entanto, quero destacar, aqui, as diferentes maneiras pelas quais a obra de Borges participa dessas subversões do conceito de tempo. Ainda que ele não tenha sido o primeiro a trazê-las para o campo da literatura - que já as conhece desde longa data - sua obra tem um papel importante na formalização e na encenação de algumas dessas mudanças em nossa maneira de perceber e de representar o tempo.

Quando, na mecânica quântica⁵⁷³, afirma-se que os efeitos podem preceder as causas, isso se dá pela retroação, ou seja, porque algo interfere instantânea e retroativamente

⁵⁷² Como já mencionei à página 284, Lisa Block de Behar assinala a quantidade de margens que o texto de Borges vai criando através desse tipo de recurso. Também Ana Maria Barrenechea dedica parte de seu livro a comentar os parênteses em sua obra com a função de pontuar e corrigir o que o próprio texto vai dizendo. (BLOCK DE BEHAR, 1987 e BARRENECHEA, 1984.)

no quadro anterior. Efeito semelhante sucede quando lemos um texto e atualizamos o tempo da escrita. Ainda que esse seja quase consensualmente o papel atribuído à leitura por tantos estudiosos de nosso século, poucas vezes o tema foi tão bem colocado como no ensaio “Kafka y sus precursores”, a que tantas vezes nos reportamos neste trabalho.

Quando vemos sob a perspectiva da psicanálise, a subversão do tempo se processa sob outros aspectos. Por exemplo, quando Freud aproxima o tempo do devaneio àquele que transparece na criação literária⁵⁷⁴, vai marcar a coexistência dos três tempos convencionais, sustentando a fantasia, mas ordenados pelo desejo. Ainda segundo ele, a obra literária também vai deixar bem claros os traços que caracterizam tanto os fatos recentes como aqueles trazidos da infância do escritor para o universo da criação.

Neste trabalho, também já tivemos oportunidade de mencionar a importância que a reminiscência recebe no tratamento psicanalítico. No entanto, a grande revolução que a psicanálise propõe na concepção do tempo parece estar fundamentada na dimensão conhecida como *Nachträglich*⁵⁷⁵. A diferença fundamental que se observa, por exemplo, entre a maneira convencional de se perceber o tempo e essa proposição de Freud é que o primeiro momento só se inscreve em uma série quando do advento do segundo, que, por sua vez, lhe confere esse lugar. (Naturalmente, pode-se observar que esse é também um efeito da reminiscência que empresta cores muito vivas ao que parecia insignificante.) Como se vê, não se trata de um efeito retroativo, mas de um reconhecimento posterior de algo que, a partir desse momento, será visto como causa, ou seja, será colocado em posi-

⁵⁷³ Como já tivemos oportunidade de descrever e comentar no capítulo intitulado “Os precursores de Zénon” (p. 195), essa experiência se faz com espelhos e fôtons. (Apud GOSWAMI, 1995, p.75).

⁵⁷⁴ FREUD, 1985. “Le créateur littéraire et la fantaisie”, p.29-46.

⁵⁷⁵ Também já tivemos ocasião de comentar esse processo no capítulo “De relógios e calendários”, p.277.

ção de anterioridade lógica. Não apenas se modifica o passado pelo acontecimento posterior: o acontecimento posterior é que vai designar o passado enquanto tal.

Mesmo percebendo que essa proposição é diferente daquela sugerida pela mecânica quântica, podemos exemplificar também essa questão com o texto “Kafka y sus precursores”, desde que pensemos aqui não apenas no papel do leitor que deverá reinscrever o texto em outros tempos, mas que também nos detenhamos um pouco no traço que o escritor deixou em sua obra e que permitiu que seu trabalho fosse identificado ao de seus pares, ou mesmo que outros autores fossem identificados entre si a partir dessa nova obra. É o papel que Borges atribui a Kafka, mas que, sem a leitura e o texto de Borges, Kafka provavelmente não teria exercido.

Mas, já que observamos que o tempo não pode ser pensado como uma estrutura sem fissuras, devemos também enfatizar a função estruturante da ruptura. Para explicitar o arcabouço lógico do tempo, Lacan propõe um problema que deve ser resolvido por três prisioneiros. O prêmio do primeiro que acertar é sua liberdade, e, por isso, há um caráter de urgência nessas reflexões. Cada um dos prisioneiros tem de descobrir qual é a cor do disco que tem em suas costas, se é branca ou negra, sabendo que há três discos brancos e dois discos negros e tendo diante de si os discos dos dois companheiros.

Se os três discos forem brancos, serão necessários três tempos para a solução do problema: o *tempo de compreender* que também para os outros dois já passou o *instante da mirada* - o segundo tempo - e retornou o terceiro, o *momento de concluir*.

Nessa descrição do tempo lógico, o terceiro tempo - o momento de concluir - é um tempo que retorna. A conclusão a que o sujeito vai chegar já está formada no instante do olhar, quando percebe que os dois outros discos são brancos e que, portanto, o disco

que ele não vê também é branco. A partir dessa certeza antecipada é que se vai forjar o tempo de compreender, sem o qual não há uma conclusão possível porque o próprio caráter conclusivo advém dessa reflexão.

Mas não se pode esquecer que a relação entre os três tempos é topológica e exige, por estrutura, duas escansões, dois momentos de vacilação do sujeito diante da decisão de que a cor de seu disco é branca porque, se fosse negra, os outros dois já teriam sabido que os seus eram brancos. Também por isso, todos os sujeitos chegam à mesma conclusão ao mesmo tempo⁵⁷⁶.

Há pelo menos dois contos na obra de Borges que podem ajudar a esclarecer essa proposição em que o momento de concluir equivale a um retorno topológico aos tempos anteriores. Um deles é “El brujo postergado” e outro “El milagro secreto”⁵⁷⁷. No primeiro, um deão queria aprender a arte da magia e procurou alguém que lhe pudesse instruir nesse mister. Aparentemente, passam-se os anos e o deão tem muitas oportunidades de demonstrar sua ingratidão para com dom Illán de Toledo, que tão afetosamente o acolhera. Entretanto, quando se verifica que ele chegava a ser cruel com seu antigo benfeitor, o sortilégio se desfaz e eles se acham novamente no primeiro dia em que se encontraram. No segundo conto, um judeu será fuzilado pelos alemães. Entretanto, como solicitara a Deus

⁵⁷⁶ Observe-se que Freud também propunha uma reorganização de três tempos, mas sua descrição do processo de devaneio ou da criação literária não inclui a urgência que comanda a situação proposta por Lacan. Além disso, cabe observar que, se o momento de concluir é um tempo que retorna, está implícito - ou explícito - o movimento de *nachträglich*. Entretanto, não cabe estabelecer aqui uma bibliografia de Freud na qual Lacan teria fundamentado sua teoria. Sabe-se demasiado que o psicanalista francês propunha-se a fazer uma leitura de Freud e de suas colocações.

⁵⁷⁷ BORGES, 1989 (1935). v.1, p.339-340 e (1944). v.1, p.508-513, respectivamente. O primeiro deles tem a seguinte atribuição de autoria: “*Del Libro de Patronio del infante don Juan Manuel, que lo derivó de un libro árabe: Las cuarenta mañanas y las cuarenta noches.*” Como se vê, os caminhos para se chegar às fontes são também labirínticos.

um milagre que lhe concedesse um prazo para terminar sua obra⁵⁷⁸, entre o instante em que os tiros são disparados e o momento em que ele é atingido, esse tempo lhe é concedido.

Observa-se, nos dois contos, que tudo se resolve em um instante, depois do qual o sujeito pode concluir sua experiência para, só então, elaborar o tempo de compreender o que se passou. A diferença fundamental entre um conto e outro é que, no segundo, a personagem se dá conta de que lhe fora concedido o milagre e pode, inclusive, observar que vive em dois tempos diferentes: um tempo exterior, em que a gota de chuva pende de seu cabelo, e um tempo íntimo, que se pode medir pela fluência de seu próprio pensamento.

No primeiro conto, as escansões são marcadas por um pedido que o mágico faz à cozinheira. Ele avisa que deseja perdizes para a ceia, mas a previne de que aguarde novas instruções, antes de assá-las. É justamente essa ordem que vai desfazer o período de encantamento e trazer o deão de volta à realidade. Já no segundo conto, o tempo do milagre se dá entre a vida e a morte, as escansões coincidem com o disparo das balas e o encontro do alvo. É um tempo regido pela premência que leva o sujeito a concluir sua obra.

⁵⁷⁸ É curioso comparar o pedido do prisioneiro e a maneira como Proust encerra sua obra. Jaromir Hladik dirige-se a Deus: *“Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de Los enemigos. Para llevar a término esse drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días. Tú de Quien son los siglos y el tiempo.”* (BORGES, 1989 (1944). v.1, p.511) O narrador de *Em busca do tempo perdido* conclui: *“Se ao menos me fosse concedido um prazo para terminar minha obra, eu não deixaria de lhe imprimir o cunho desse Tempo cuja noção se me impunha hoje com tamanho vigor, e, ao risco de fazê-los parecer seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes - entre as quais tantos dias cabem - no Tempo.”* (PROUST, 1983. v.7, p.251)

1.7 - Fecho os olhos e vejo...

Voltando a “El jardín de senderos que se bifurcan”, encontramos uma descrição das redes do tempo que nos pode servir tanto de bússola como de labirinto. Trata-se, ainda da explicação de Stephen Albert:

“A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades.”⁵⁷⁹

Se é uma rede que abarca todas as possibilidades, trata-se de uma estrutura labiríntica, o que, aliás, está também sugerido no adjetivo *vertiginosa* a ela atribuído. Por outro lado, se nos deixamos conduzir por essa proposta, sabemos que estaremos inseridos em algumas dessas séries - não em todas - e que, qualquer que seja o rumo que tomem nossos passos, vários caminhos serão inventados. Também podemos observar que nessas infinitas séries de tempos deve haver lugar para toda sorte de especulações. Elas podem se constituir de tempo cronológico ou ficcional, tempo das reminiscências ou dos devaneios, tempo contínuo ou tempo cíclico. Não apenas se formam de passado, presente e futuro, como também de todo o tempo que não aconteceu, do que poderia ter sido, do que melhor seria se não fosse, do que não cessa de acontecer; enfim, é uma rede de tempos em que o sentido será dado pelo movimento dos passos.

⁵⁷⁹ BORGES. 1989 (1941). v.1. p.479. (O destaque é do texto.)

Podemos ainda acrescentar que essa rede tem a topologia do nó de Borromeu, em que a ruptura de um dos elos desfaz toda a cadeia. Creio que essa seja a forma mais aproximada de descrever as relações que sustentam o momento em que o sujeito está imerso, justamente porque é uma construção abrangente o suficiente para que nela possam se enredar diversas maneiras de se perceber o tempo, sem que se possa excluir qualquer uma delas, ainda que apenas alguns aspectos do fenômeno estejam circunstancialmente em evidência.

Discorrendo sobre o ritmo, Octavio Paz faz as seguintes observações, dentre muitas outras da mesma natureza:

“El tiempo no está fuera de nosotros, ni es algo que pasa frente a nuestros ojos como las manecillas del reloj: nosotros somos el tiempo y no son los años sino nosotros los que pasamos. El tiempo posee una dirección, un sentido, porque es nosotros mismos. El ritmo realiza una operación contraria a la de relojes y calendarios: el tiempo deja de ser medida abstracta y regresa a lo que es: algo concreto y dotado de una dirección.”⁵⁸⁰

Prosseguindo, refere-se inclusive a Borges, dizendo:

“Libros como *Los cantos de Maldoror*, *Alicia en el país de las maravillas* o *El jardín de senderos que se bifurcan* son poemas. En ellos la prosa se niega a sí misma; las frases no se suceden obedeciendo al orden conceptual o al del relato, sino presididas por las leyes de la imagen y el ritmo. Hay un flujo y reflujo de imágenes, acentos y pausas, señal inequívoca de la poesía.”⁵⁸¹

⁵⁸⁰ PAZ, 1992, p.57. Observe-se que, mais de uma vez, Borges descreveu o tempo de maneira semelhante. Destaco uma delas, no prólogo a *El outro, el mismo*: “*Ahí están asimismo mis hábitos: Buenos Aires, el culto de los mayores, la germanística, la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que perdura, mi estupor de que el tiempo, nuestra substancia, pueda ser compartido.*” (BORGES, 1989 (1964). v.2, p.235)

⁵⁸¹ PAZ, 1992, p.72.

Borges registra em sua poética elementos do tempo mítico, do tempo histórico, do tempo cronológico, do instante ou da eternidade, mas principalmente deixa-se conduzir pelo de seu próprio ritmo. Assim, se é pouco observar seu trabalho apenas pelos aspectos míticos ou místicos que nele se registram, fixar-se nos elementos históricos de sua obra é também empobrecê-la e, inclusive, retirá-la de um dos contextos em que se inscreve. Dentre as muitas inferências que podemos fazer de sua concepção estética, uma delas é que não há um único contexto em que se deva ler a obra de Borges. É necessário observá-lo em seu país, percebendo os laços que sua obra criou e desfez no cenário político e literário de sua pátria, mas também é fundamental ouvir o diálogo que estabeleceu com a filosofia, a matemática e a teologia, no mundo todo. Deve-se pensá-lo como um autor que modificou o perfil do século XX, mas também a nossa concepção do passado e nossa relação com o futuro.

Se optamos por estudar sua obra da perspectiva da representação do tempo, ou da função que o tempo exerce em sua poética, sabemos, de antemão, que sempre restará muito a ser dito, não só porque todos os seus textos estão impregnados dessa matéria, mas também porque há incontáveis maneiras de se estudar o tempo. Quando escolhi alguns caminhos, tentei me conduzir ao sabor de meu desejo. Acredito que, para tratar de uma matéria assim tão vasta, é necessário, antes, que tenhamos consciência de nossa limitação e das dimensões que a proposta pode alcançar.

Gostaria, porém, de concluir comentando um último texto, que me parece a um tempo surpreendente e esclarecedor. Trata-se do *Argumentum Ornithologicum*, que aqui transcrevo:

“Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; *ergo*, Dios existe.”⁵⁸²

Não creio que se possa encerrar uma tese propondo uma questão sobre a existência de Deus, mas, se fechamos os olhos para ver passar não os pássaros, mas os momentos que destacamos do tempo, estaremos diante da impossibilidade de contá-los. Não se trata de uma falha em nosso sistema de numeração ou em nosso arcabouço lingüístico, mas de uma impossibilidade lógica com a qual temos de lidar, se somos feitos daquilo que queremos deprender. Nesse caso, só nos resta esperar que a ficção nos forneça um espaço no qual possam conviver o tempo cronológico e o tempo cíclico: o que não pára e o que não passa, além do que não cessa de não se inscrever.

Maurice Blanchot adverte: “*Escrever é entregar-se ao fascínio da ausência de tempo.*”⁵⁸³ Não porque o tempo seja negado, mas desconstruído; não porque a literatura se proponha a negação da história, mas porque uma de suas funções é tornar irreconhecível a matéria cotidiana, permitindo um distanciamento crítico necessário para que nela possamos atuar e questionar o mundo a nossa volta.

⁵⁸² BORGES. 1989 (1960). v.2, p.165

⁵⁸³ BLANCHOT. 1987. p.20.

Não é abolindo a lenda que se constrói o tempo histórico. A questão é construir um tempo em que direito e avesso sejam efetivamente o mesmo tecido, um tempo capaz de registrar nossa diferença sem convertê-la em mera curiosidade. Há de ser um tempo em que o sujeito só se represente de um ponto de vista exótico e exorbitante, já que terá de impor seu próprio ritmo ao fluxo inexorável do tempo biológico, de sorte a que, em um movimento elíptico, o que se perca dê lugar à construção de nossos símbolos.

Se Aquiles e a tartaruga nunca vão alcançar suas respectivas metas, isso não os impede de continuar sua corrida pelos séculos adentro ou pelos séculos afora. Entre dois momentos de seu percurso, sempre haverá frações, fragmentos de tempo que terão de percorrer e, ainda que o caminho não se prolongue em extensão, vai acrescido de intensidade. No tempo regido pela tartaruga, Aquiles não pode mais que inscrever seus próprios passos. Mas essa já é uma forma de fazer parte da música.

Ainda que a discussão das questões sobre a obra de Borges, em geral, ou mesmo sobre o recorte que propus pudessem se prolongar quase que infinitamente - se dispuséssemos da eternidade para argumentar sobre o assunto - esta tese tem um tempo próprio de duração, que agora chega ao fim. Cabe lembrar que, arrematando com o fio do tempo, não se pode cortá-lo, depois do último nó.

BIBLIOGRAFIA

I - Obra de Borges

BORGES, Jorge Luis, INGENIEROS, Delia. *Antiguas literaturas germánicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951. 181p.

_____, BULLRICH, Silvina. *El compadrito*; su destino, sus barrios, su música. 2ª ed. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1968. 141p.

_____, BIOY CASARES, Adolfo. (organizadores) *Cuentos breves y extraordinarios*. (antología) Edición revisada y aumentada. Buenos Aires: Editorial Losada S. A., 1973. 159p.

_____. et al. *Obras completas en colaboracion*. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1983. 2 v. 1036p.

_____, KODAMA, María. *Atlas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984. 94p.

_____. *Borges*; fotografías y manuscritos. (recopilación, ordenamiento y epílogo de Miguel de Torre Borges). Buenos Aires: Ediciones Renglon, 1987. 150p.

_____. *Biblioteca personal* (prólogos). Buenos Aires/Madrid: Hispanamérica/ Alianza Editorial, 1988a. 131p.

_____. *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*. (volumen en honor). col. *La Biblioteca de Babel*. Madrid: Siruela, 1988b. 170p.

_____. *Obras completas*. 18ª reimpr. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores, 1989. 3 v. 1675p.

_____. *Textos cautivos*; ensayos y reseñas en *El Hogar* (1936-1939). Antología. Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. 2ª ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1990. 345p.

- _____. *Ficcionario*; una antología de sus textos. (Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal.) 2ª ed. (1ª ed. 1981) Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1992. 483p.
- _____. (Textos diversos) In: LORENZO ALCALÁ, May, SCHWARTZ, Jorge. (org.) *Vanguardas argentinas*; Anos 20. trad. Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- _____. *Inquisiciones*. 2ª ed. (1ª ed. 1925) Buenos Aires: María Kodama y Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A., 1993a. 176p.
- _____. *El tamaño de mi esperanza*. 2ª ed. (1ª ed. 1926) Buenos Aires: María Kodama y Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A., 1993b. 140p.
- _____. *Borges*; en la Escuela Freudiana de Buenos Aires.(1980-1982) Buenos Aires: Editorial Galma, 1993c. 160p.
- _____. THOMAS DE GIOVANNI, Norman. *Perfis*; um ensaio autobiográfico. Trad. Maria da Glória Bordini. In: *Elogio da sombra*. 5ª ed. (1ª ed. 1970) São Paulo: Globo, 1993. p.63-124.
- _____. *El idioma de los argentinos*. 2ª ed. (1ª ed. 1928) Buenos Aires: María Kodama y Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A., 1994a. 154p.
- _____. (organizador) *Livro dos sonhos*. (antología) Trad. Cláudio Fornari. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994b. 169p.
- _____. *Borges en Revista Multicolor*; obras, reseñas y traducciones inéditas. *Diário Crítica: Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934). (Investigación y recopilación: Irma Zangara.) Buenos Aires: Editorial Atlantida, 1995a. 443p.
- _____. *Siete noches*. (1977) 3ª ed. México: Fondo de cultura económica, 1995b. 173p.
- _____. *Borges Oral*. (1978) 4ª ed. Buenos Aires: María Kodama y Emecé Editores. 1995c. 141p.
- _____. (Textos diversos) In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*; polémicas, manifiestos e textos críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- _____. BIOY CASARES, Adolfo, OCAMPO, Silvina.(organizadores) *Antología de la literatura fantástica*. 13ª ed. Buenos Aires: Ed. Sudamericana S.A., 1996. 441p.

2. Entrevistas

BORGES, Jorge Luis, BARNA, Tomás. "Breve viaje por la interioridad de Borges". In: *Tiempo de Letras*. Buenos Aires: Embajada de las Letras, Año 1 - n.º 1, p. 25-31. mai-jun 1996.

_____, BILBAO, Luis. "A literatura precisa da infelicidade". In: *Leia*. Número especial "Política cultural, o grande debate." São Paulo: Cia. Editora Joruês. Ano VII, n.º 77, p.30-31. mar. 1985.

_____, CHRIST, Ronald. "Jorge Luis Borges". Trad. Alberto Alexandre Martins. *Os escritores; as históricas entrevistas da Paris Review*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.195-224.

_____, FERRARI, Osvaldo. *Diálogos*. Barcelona: Seix Barral S.A., 1992. 383p.

_____, GILIO, Maria Ester. "Jorge Luis Borges: 'Yo querría ser el hombre invisible'". Revista *Crisis*, n.º 13, p.5-74.

_____, LEVINAS, Gabriel. "Borges: De revistas y prostíbulos". *El Porteño*. feb. 1982. p.21-23.

_____, MELLO, Thiago de. *Borges na luz de Borges*. Campinas: Pontes, 1992. 96p.

_____, RIBEIRO, Leo Gilson. "Sou premiado, existo". *Veja*, n.º 103, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1970, p.3-6.

_____, SÁBATO, Ernesto, BARONE, Orlando *Diálogos; Borges e Sábato*. 2ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores S.A. y María Kodama, 1996. 173p.

_____, SORRENTINO, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996. 269p.

_____, VÁZQUEZ, María Esther. "Borges igual a sí mismo." In: BORGES, Jorge Luis. *Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*. (volumen en honor). col. La Biblioteca de Babel. Madrid: Siruela, 1988. p. 53-103.

_____, ZAPIOLA, Emilio Giménez. "Informe de Mi Mismo por Jorge Luis Borges". *Atlántida* - 52, n.º 1.245. Buenos Aires, dec., 1970. p. 7-15.

MATEO, Fernando (organizador). *Dos palabras antes de morir; y otras entrevistas*. Buenos Aires: LC Editor, 1994. 198p.

3 - Discos

BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges por el mismo; sus poemas e su voz*. Buenos Aires: Discográfica AMB, 1967.

4 - Vídeos

BORGES, Jorge Luis, D'ÁVILA, Roberto. *Conexão Internacional*. (direção geral e edição de Walter Salles Jr.) São Paulo: Rede Manchete de Televisão, 1985

MACIEL, Maria Esther, SOUZA, Helton Gonçalves. *Vereda literária; Borges, dez anos depois*". (direção geral de Melquíades Almeida Lima). Belo Horizonte: Rede Minas de Televisão, 1996.

WHEATLEY, David. (dir.) *Profile of a writer*. "Jorge Luis Borges", v.7. BBC television/RM Arts: Massachusestts, 1983.

5 - Biografias

CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. Trad. Vera Mascarenhas de Campos. São Paulo: Iluminuras, 1991. 212p.

GALASSO, Norberto. *Borges, ese desconocido...* Buenos Aires: Ed. Ayacucho, 1995. 151p.

LENNON, Adrian. *Jorge Luis Borges*. New York: Chelsea House Publishers, 1992. 112p.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges; una biografía literária*. Trad. Homero Alsina Thevenet. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. 475p.

SALAS, Horacio. *Borges; una biografía*. 2ª ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 1994. 302p.

SÁNCHEZ FERRER, José Luis. *El universo poético y narrativo de Jorge Luis Borges*. Madrid: Anaya, 1992. 96p.

TORRE Y BORGES, Miguel de. *Un día de Jorge Luis Borges*. 2ª ed. rev. e ampl. Buenos Aires: Miguel de Torre e Borges, 1995. 28p.

VÁZQUEZ, María Esther. *Borges; esplendor y derrota*. Barcelona: Tusquets Editores, 1996. 355p.

6. Textos sobre Borges

ALIFANO, Roberto. *El humor de Borges*. 2ª ed. Caracas: Ediciones de la Urraca, 1996. 137p.

ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá; Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: Editora Hucitec, 1986. 345p.

ARANA, Juan. *El centro del laberinto; los motivos filosóficos en la obra de Borges*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1994. 183p.

ARRIGUCCI JUNIOR., Davi. *Enigma e comentário; ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. "Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)" p.193-226

_____. "Borges ou do conto filosófico". In: *Folha de São Paulo* e Discurso Editorial - USP. Suplemento "Jornal de resenhas", n.º 1, p.16-18. São Paulo, 3 de abril de 1995.

ASCHER, Nelson. "Ensaio mostra afinidades entre Borges e a Cabala". In: *Folha de São Paulo*. Suplemento "Letras", p.3. São Paulo, 16 de novembro de 1991.

BALDERSTON, Daniel. "A marca da faca: cicatrizes como signos em Borges". In: CHIAPPINI, Ligia, AGUIAR, Flávio Wolf de. (org.) *Literatura e história na América Latina; Seminário Internacional*, 9 a 13 set. 1991. Trad. Joyce Rodrigues Ferraz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. p.198-208.

_____. *¿Fuera de contexto?; referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Trad. Daniel Balderston. 3ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1996. 253p.

BARBOSA, João Alexandre. "Borges redivivo". *Caderno de Leitura*. n.º 6, p.14-15. São Paulo: Edusp, nov-dez, 93.

BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. 2ª ed. rev. ampl. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984. 156p.

BASTOS, Francisco Inácio. "Borges e o conto policial". In: *Matraga*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras - UERJ, p.40-43. jan.-ago., 1988.

- BARTUCCI, Giovanna. *Borges: a realidade da construção*. Trad. Sylvio Horta. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 126p.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. 13ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. "O infinito literário: o Aleph". p.103-106.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa. *Al margen de Borges*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1987. 219p.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental; os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995. "Borges, Neruda e Pessoa: Whitman Hispano-Português". p.442-468.
- BORGES, Antonio Fernando. *Que fim levou Brodie?* Rio de Janeiro: Record, 1996. 124p.
- BONVICINO, Régis. "Estudo investiga o passado literário que Borges renegou". In: *Folha de São Paulo*. Suplemento "Livros", p.9. São Paulo, 18 de outubro de 1992.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. "Jorge Luis Borges". p.246-253.
- CAMPOS, Vera Mascarenhas de. *Borges & Guimarães; na Esquina Rosada do Grande Sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 178p.
- CAÑEQUE, Carlos. *Conversaciones sobre Borges; Monegal, Agheana, Castillo, Alazraki, Savater, Bloom y Kodama*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995. 394p.
- CHIARETTI, Marco. "Jorge Luis Borges volta a sonhar o mundo". In: *Folha de São Paulo*. Caderno 4: "Ilustrada", p.1. São Paulo, 6 de setembro de 1993.
- CIORAN, E. M. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1995. "Borges" (Lettre à Fernando Savater). p. 1605-1607.
- CLARET, Martin. (coord.) *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Martin Claret, 1987. 126p.
- COSTA, Francisco. "Borges: a biblioteca pessoal". *Leia*. São Paulo: Cia. Editora Joruês. Ano X, n.º 115, p.9. mai. 1988.
- COUTO, José Geraldo. "Textos inéditos revelam 'pré-história' de Borges". In: *Folha de São Paulo*. Caderno 5: "Ilustrada", p.1 e 3. São Paulo, 9 de outubro de 1995.
- COVIZZI, Lanira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978. 156p.

- CUETO, Sergio et al. *Borges, ocho ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed., 1995. 123p.
- DRUMMOND, Thaís Ferreira. “A segunda mão”. *Cenário*; psicanálise e cultura. Belo Horizonte, Grep, n.º 2, p.98-110. 1993.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. “A abdução em Uqbar”. p.155-165
- FACÓ, Aglaêda. “Borges e a implosão do Modernismo”. Anais do IV Encontro Nacional da ANPOLL, p.170-172. São Paulo, 26 a 28 - jul., 1989.
- FERRER, Antonio Fernandez (seleção, prólogo e notas). *Jorge Luis Borges - A/Z*. Madrid: Siruela, 1989. 303p.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*; uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. “Prefácio”. p.5-14
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. “A utopia literária” p.121-130.
- GRAU, Cristina. “Borges e a arquitetura”. In: *Folha de São Paulo*. Suplemento “Letras”, p.8. São Paulo, 13 de outubro de 1990.
- HENRIKSEN, Zheylya. *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos, 1992. 215p.
- JOZEF, Bella. “Diálogos com Jorge Luis Borges”. In: *Diário Oficial de Minas Gerais*. “Suplemento Literário”, n.º 1075, p.5. Belo Horizonte, 30 de maio de 1987.
- KÖPF, Gerhard. *There is no Borges*. Trad. Leslie Willson. New York: George Braziller, 1993. 196p.
- LEMA, Abel Osvaldo. *La feria de Borges*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1994. 95p.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*; formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1980. “A antiphysis em Jorge Luis Borges”. p.229-258.
- LOPES, Ruth Silviano Brandão. “Borges, de várias maneiras”. In: *Diário Oficial de Minas Gerais*. “Suplemento Literário”, n.º 1023, p.10. Belo Horizonte, 17 de maio de 1986.

- LUCIANO, Darío L. *Borges en San Fernando*; Jorge Luis Borges en el Ateneo Popular Esteban Echeverría. Buenos Aires: Ed. Ocruxaves, 1996. 115p.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. "Jorge Luis Borges". p.1218-1220.
- NOUGUÉ, Carlos. "Herdeiros de Borges e Cortázar". In: *Jornal do Brasil*. Suplemento "Idéias/Livros", p.5. Rio de Janeiro, 19 de março de 1994.
- NUÑO, Juan. *La Filosofía de Borges*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 147p.
- OLEA FRANCO, Rafael. *El otro Borges. El primer Borges*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1993. 300p.
- PAZ, Octavio. *Convergencias*. México: Seix Barral, 1992. "El arquero, la flecha y el blanco (Jorge Luis Borges)". p.60-74.
- PEICOVICH, Esteban. *Borges, el palabrista*. 2ª ed. Madrid: Prodhufi, 1995. 315p.
- PÉREZ, Alberto Julián. *Poética de la prosa de J. L. Borges*; hacia una crítica bakhtiniana de la literatura. Madrid: Editorial Gredos, 1986. 302p.
- PIGLIA, Ricardo. "A heráldica de Borges". Trad. Tânia Piacentini. *Folha de São Paulo*. Suplemento "Folhetim", p.6-7. São Paulo, ago., 1984.
- POMMER, Mauro Eduardo. "Édipo e a poética do inconsciente em Jorge Luis Borges". In: Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos, Belo Horizonte. 1ª parte. *O enigma em Édipo Rei*; e outros estudos de teatro antigo. Belo Horizonte: CNPq / UFMG, 1984. p.224-232.
- _____. *O tempo mágico em Jorge Luis Borges*. Florianópolis: UFSC, 1991. 178p.
- POSSE, Abel. "Borges não foi um erudito". In: *Jornal do Brasil*. Suplemento "Idéias", p.8-9. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1989.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980. 181p.
- _____. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987. 230p.
- SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*; Sartre, Borges, Robbe-Grillet. Trad. Janer Cristaldo. São Paulo: Editora Ática, 1994. "Sobre os dois Borges". p.31-53.

- SANTIAGO, Silviano. "A China é aqui: tributo a Borges". In: *Jornal do Brasil*. Suplemento "Idéias", p.7. Rio de Janeiro, 07 de setembro de 1996.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Cia. Ed. Espasa Calpe Argentina S.A., 1995. 206p.
- SCHWARTZ, Jorge. "O expressionismo pela crítica de Mário de Andrade, Mariátegui e Borges". In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. (org.) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial UNESP, 1990. p.81-97.
- _____. "A sombra no espelho: Borges e Borges". (prefácio). In: BORGES, Jorge Luis *Elogia da sombra*. Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques; *Perfis*; um ensaio autobiográfico. Trad. Maria da Glória Bordini. 5ª ed. São Paulo: Globo, 1993. p.7-13.
- SENKMAN, Leonardo. "La Cábalá y el poder de la palabra". Buenos Aires: *Nuevos aires*. n.º 9, p.39-49. Ano 3, dic./en./feb. 1972/1973.
- SICARD, Alain, MORENO, Fernando. (org.) *Borges, Calvino, la literatura*. (El coloquio en la Isla). Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers. Colóquio Internacional. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996. 2 v. 589p.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. "Livro diz que Jorge Luis Borges é 'invenção' de Bioy Casares". In: *Folha de São Paulo*, cad.5: "Ilustrada", p.3. São Paulo, 09 de agosto de 1995.
- SOLDANI, Anibal. *El credo agnóstico de Borges*; filosofías e teologías del autor. Buenos Aires: Gráfica ErreGé S.A., 1994. 167p.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*. Belo Horizonte: UFMG, 1993. "Borges, autor das Mil e uma Noites". p.101-109.
- _____. "A biblioteca de Borges". *Cenário*; Psicanálise e cultura. Belo Horizonte, Grep, n.º 2, p.125-136, 1993.
- _____. "Histórias de família na América". *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, CEL - Centro de Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, v.2, p.51-61, out. 1994.
- _____. "Borges & Borges". (prefácio) In: BARTUCCI, Giovanna. *Borges: a realidade da construção*. Trad. Sylvio Horta. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.15-21
- SOSNOWSKI, Saul. "Borges y la Cábalá, la búsqueda del verbo." Buenos Aires: *Nuevos aires*. n.º 8, p. 37-47. Año 2, ago/set./oct. 1972

- _____. *Borges e a Cabala*; a busca do verbo. Trad. Leopoldo Pereira Fulgêncio Junior e Roney Cytrynowicz. São Paulo: Perspectiva, 1991. 96p.
- STORTINI, Carlos R. *O dicionário de Borges*; o Borges oral, o Borges das declarações e das polêmicas. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990. 224p.
- VILELA, Márcio Garcia. "A bengala de Borges". In: *Estado de Minas*, cad.1, p.6. Belo Horizonte, 14 de setembro de 1996.
- WOSCOBOINIK, Julio. *El secreto de Borges*; indagación psicoanalítica de su obra. 2ª ed. corr. aum. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano S.R.L., 1991. 269p.
- ZILBERMAN, Regina L., BORDINI, Maria da Glória. "O Informe de Brodie ou A literatura, um sonho dirigido" (ensaio introdutório) In: BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. Trad. Hermilo Borba Filho. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1983. p.11-31.
- _____, FILIPOUSKI, Ana Mariza R. "J. L. Borges: engajamento ou fantasia?" (ensaio introdutório) In: BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Trad. Flávio José Cardozo. 4ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988. p.7-21.

7. Jornais, revistas e periódicos. Números especiais.

- ANTHROPOS*. Revista de documentación científica de la cultura. n.º 142/143. "Jorge Luis Borges. Una teoría de la invención poética del lenguaje." Barcelona, mar.-abr. 1993. 192p.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS*. 505/507. Madri: Instituto de Cooperación Hispanoamericana, jul.-sep., 1992. 566p.
- ENSAIOS DE SEMIÓTICA*. Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura. n.º 16. Parte II, "Que caminhos traduzem Borges?". p.65-131. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, dez. 1986.
- FOLHA DE SÃO PAULO*. Caderno 5: "Mais!". Número especial: "Os labirintos de Borges". p.4-8. São Paulo, 19/05/96
- LA GACETA* del Fondo de Cultura Económica. "Destiempo de Borges" n.º 188 (Número especial) México: Fondo de Cultura Económica, ago., 1986. 96p.
- LA GACETA* del Fondo de Cultura Económica. n.º 306. "Jorge Luis Borges, a diez años de su muerte". p.2-41. México, 1996.

LA MAGA; notícias de cultura. “Edição especial de coleção: Homenaje a Borges”. n.º 18. Buenos Aires, febrero de 1996. 48p.

MAGAZINE LITTÉRAIRE. n.º 69. “Jorge Luis Borges”. p.16-65. Paris, nov. 1988.

PROA. Revista bimestral. “Jorge Luis Borges, diez años después”. may.-jun, 1996. 209p.

8 - Bibliografia geral

Santo AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Edições Paulinas, 1984. 426p.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa e prosa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1977. 1315p.

ARIEL, Alejandro. *El estilo y el Acto*. Buenos Aires: Manantial, 1994. 212p.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint [s.d.]. 290p.

ARTRESS, Lauren. *Walking a sacred path; rediscovering the labyrinth as a spiritual tool*. New York: Reverhead Books, 1995. 201p.

ASSIS, José Maria Machado de. *Crítica literárias*. In: *Obras completas de Machado de Assis*, São Paulo: Formar, [s.d.] 53p.

_____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: *Obras completas de Machado de Assis*, São Paulo: Formar, [s.d.] 133p.

ÁVILA, Myriam. *Rima e solução; a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1996. 244p.

BACCA, Juan David García. (tradução e notas). *Los presocráticos*. 5ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. 397p.

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Editora Ática, 1988. 135p.

_____. *L'intuition de l'instant*. Paris: Éditions Stock. 1992. 153p.

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. 239p.
- _____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Edunb-Hucitec, 1993. 419p.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976. 485p.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. 89p.
- _____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977. 86p.
- _____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 6ª ed. São Paulo: Difel, 1985. 181p.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988. 372p.
- BASTOS, L. Cleverson, KELLER, Vicente. *Aprendendo lógica*. Petrópolis, Editora Vozes, 1991. 143p.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. (organizadora) *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990. 317p.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v.1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. 253p.
- _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie; escritos escolhidos*. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Sousa et al. São Paulo: Cultrix / Editora da Universidade de São Paulo, 1986. 201p.
- _____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas, v.2. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. 278p.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v.3. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. 272p.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Marcio Seligmann Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Iluminuras, 1993. 146p.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. 13ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1984. 264p.

- _____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 278p.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência; uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991a. 213p.
- _____. *Cabala e crítica*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991b. 140p.
- _____. *Poesia e repressão; o revisionismo de Blake a Stevens*. Trad. Cillu Maia. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994. 312p.
- _____. *Presságios do milênio; anjos, sonhos e imortalidade*. Trad. Marcos Santarrita. Petrópolis, RJ: Objetiva, 1996. 186p.
- BIOY CASARES, Adolfo. *La invencion de Morel*. (prólogo de Jorge Luis Borges). 2ª ed. (1ª ed. 1940) Buenos Aires: Emecé, 1948. 155p.
- _____. *Memorias; infancia, adolescencia, y cómo se hace un escritor*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A., 1994. 197p.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980. 443p.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. (org.) *O enigma em Édipo Rei e outros estudos de teatro antigo*. Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos. 1ª parte. Belo Horizonte: CNPq/UFMG, 1984. 274p.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986. 3v., 1134p.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra; a personagem feminina na literatura*. Belo Horizonte: UFMG / Secretaria Municipal de Cultura, 1993. 342p.
- BUENO, Antônio Sérgio. *O Modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte: PROED. Imprensa - UFMG, 1982. 190p.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987. 214p.
- CALDER, Nigel. *O universo de Einstein*. trad. Leonid Kipman. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. 174p.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad; modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Trad. María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991. 326p.

- CALOGERO, Guido. *Studi sull'eleatismo*. Firenze: La Nuova Italia, 1977. 288p.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Margarida Salomão. São Paulo: Nova Fronteira /Círculo do Livro, 1979
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 141p.
- _____. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 150p.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977. 75p.
- _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. 314p.
- CARAÇA, Bento de Jesus. *Conceitos fundamentais da matemática*. 2ª ed. (rev. e ampl.). Lisboa: Tipografia Matemática, 1952. 318p.
- CAROSI, Paulo. *Curso de Filosofia*. Introdução e gnoseologia lógica. v.1. Trad. José Carlos Barbosa Moreira. São Paulo: Edições Paulinas, 1963. 406p.
- CARROLL, Lewis. *The annotated Alice. Alice's adventures in Wonderland & Through the look-ing glass*. (Introduction and notes by John Tenniel). New York: Bramhall House, [s.d.] 352p.
- _____. *Silvia e Bruno*. (1893) (fragmento) trad. Sérgio Medeiros. In: *Folha de São Paulo*, caderno "Mais", p.7. 28/04/96.
- _____. *Aventuras de Alice; no país das maravilhas, através do espelho e o que Alice encontrou lá e outros textos*. Tradução e organização Sebastião Uchoa Leite. Rio de Janeiro: Fontana, 1977. 282p.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. 127p.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Tiempo y expresión literaria*. Buenos Aires: Editora Nova, 1967. 111p.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994. 167p.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros; leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Trad. Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. 111p.

- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia; dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v.1, 390p.
- _____. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1995. 440p.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso; formas e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980. 180p.
- COELHO NETO, Teixeira. *Moderno, pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986. 175p.
- COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Trad. Thomaz Lopes. 8ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1947. 448p.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main; ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979. 415p.
- _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 139p.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993. 229p.
- CORBOZ, André et al. *A ciência e o imaginário*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994. 190p.
- CORDEIRO, Zahira Souki. *A alegoria como conceito; uma leitura benjaminiana do Barroco*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, 1992. 167p. (Dissertação, Mestrado em Filosofia)
- CORTÁZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Civilização Brasileira /Círculo do Livro, [s.d.]. 578p.
- COVENEY, Peter, HIGHFIELD, Roger. *A flecha do tempo*. Trad. J. E. Smith Caldas. São Paulo: Editora Siciliano, 1993. 335p.
- DAVID, Ben. *Os poderes místicos da Cabala*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985. 187p.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969. 392p.
- _____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 1988. 499p.
- _____. GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux; capitalismo et schizophrénie*. Paris: ed. Minuit, 1980. 237p.

- DERRIDA, Jacques. *K-hôra*. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus Editora, 1995. 76p.
- DIDIER-WEILL, Alain et al. *El objeto del arte; incidências freudianas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. 101p.
- DOLTO, Françoise, NASIO, Juan-David. *L'enfant du miroir*. 4ª ed. Paris: Rivages, 1987. 112p.
- ECO, Umberto. *Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1969. 277p.
- _____. *O nome da Rosa*. (ficção) Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 30ª ed. Rio de Janeiro: 1983. 562p.
- _____. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 66p.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 158p.
- EINSTEIN, Albert. *Escritos da maturidade*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1994.303p.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, 179p.
- EMERY, Eric. *Temps et Musique*. Paris: L'Age d'Homme, 1975. 681p.
- FENOLLOSA, Ernest, POUND, Ezra. *El caracter de la escritura china como medio poético*. Trad. Mariano Antolin Rato. Madrid: Visor, 1977. 75p.
- FILÓSTRATO. *Vidas de los sofistas*. (Introdução, tradução e notas María Concepción Giner Soria) Madrid: Editorial Gredos, 1982. 263p.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992. 161p.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Diretor de trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v.13. p.11-191.
- _____. *Essais de psychanalyse*. Trad. Pierre Cotet et al. Paris: Éditions Payot, 1981a. 275p.

- _____. *La technique psychanalytique*. Trad. Anne Berman. 7ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1981b. 145p.
- _____. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. Bertrand Féron. Paris: Gallimard, 1985a. 342p.
- _____. *Névrose, psychose et perversion*. Trad. Jean Laplanche. 5ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1985c. 306p.
- _____. *L'interprétation des rêves*. Trad. I. Meyerson. 2ª ed. rev. Paris: Presses Universitaires de France, 1987. 573p.
- _____. *Oeuvres complètes*. Psychanalyse. v.13. (1914-1915). Trad. Janine Altounian et al. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. 347p.
- _____. BREUER, Joseph. *Etudes sur l'hystérie*. Trad. Anne Berman. 8ª ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1986. 255p.
- FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 2ª ed. rev. e aum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. 196p.
- GAGNEBIN, Jeanne Mari. "Notas sobre as noções de origem e original em Walter Benjamin". Trad. Ernani P. Chaves. In: Rio de Janeiro: 34 letras. n.º 5/6, p.285-296. set. 1989.
- GALLAND. *Las mil y una noches segun Galland*. (Selección y prólogo de Jorge Luis Borges). Trad. Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Siruela, 1985. 219p.
- GARCIA, Célio. *Incompletude e Tematizações do Real*. Belo Horizonte: Ed. Tahl / Simpósio do Campo Freudiano, [s.d.]. 77p.
- _____. *Psicanálise, política, lógica*. São Paulo: Escuta, 1993. 176p.
- GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise; uma introdução à teoria das pulsões*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. 125p.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [s.d.]. 276p.
- GÓRGIAS. *Testemunhos e fragmentos*. Tradução, comentários e notas Manuel José de Sousa Barbosa e Inês Luisa de Ornellas e Castro. Lisboa: Ed. Colibri, 1993. 101p.
- GOSWAMI, Amit et al. *The self-aware universe; how consciousness creates the material world*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1995. 319p.

- GRANON-LAFONT, Jeanne. *A topologia de Jacques Lacan*. Trad. Luiz Carlos Miranda e Evany Cardoso. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 150p.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria; construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986. 112p.
- HARRIS, Nathaniel. *Vida e obra de Dalí*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. 79p.
- HAWKING, Stephen W. *Uma breve história do tempo; do Big Bang aos buracos negros*. Trad. Maria Helena Torres. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 262p.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *El gran rostro de piedra*. (Selección y prólogo de Jorge Luis Borges). Trad. Federico Eguíluz. Madrid: Siruela, 1986. 169p.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993. 2 v. 587p.
- HERÁCLITO. *Fragmentos; origem do pensamento*. Tradução, introdução e notas Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980. 139p.
- HERRIGEL, Eugen. *O caminho zen*. Trad. Yolanda Steidel de Toledo e Zilda Hutchinson Schild. 3ª ed. São Paulo: Pensamento, 1990. 140p.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Introdução, tradução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990. 103p.
- HIGHFIELD, Roger, COVENEY, Peter. *A flecha do tempo*. Trad. J. E. Smith Caldas. São Paulo: Siciliano, 1993. 335p.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974. 334p.
- HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach; un Eterno y Grácil Bucle*. Trad. Mario A. Usabiaga y Alejandro López Rousseau. 3ª ed. Barcelona: Tusquets, 1989. 882p.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia; ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985. 167p.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1988. 162p.
- JAU, Vicente Augusto, VOLKER, Paulo Roberto Melo. (coor.) *Lógica da Lógica*. Belo Horizonte: FCH-FUMEC, 1983. 201p.

- JOZEF, Bella. *História da literatura hispano-americana*; das origens à atualidade. Petrópolis: Vozes, 1971. 372p.
- KASNER, Edward, NEWMAN, James. *Matemática e imaginação*. Trad. Jorge Fortes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976. 347p.
- KIRK, G. S. et al. *Os filósofos pré-socráticos*; história crítica com seleção de textos. Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. 544p.
- KRISHNAMURTI, J., BOHM, David. (diálogos) *A eliminação do tempo psicológico*. Trad. Claudia Gerpe Duarte. São Paulo: Cultrix, 1994. 311p.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. 196p.
- LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 926p.
- _____. *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Paris: Éditions du Seuil, 1973. 256p.
- _____. *Télévision*. Paris: Éditions du Seuil, 1974. 75p.
- _____. *Le séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*. Paris: Éditions du Seuil, 1975a. 318p.
- _____. *Le séminaire. Livre XX. Encore (1972-1973)*. Paris: Éditions du Seuil, 1975b. 135p.
- _____. *O seminário. Livro 2. O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise* (1954-1955). Trad. Marie Christine Laznik Penot e Antonio Luiz Quinet de Andrade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. 415p.
- _____. *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Paris: Éditions du Seuil, 1986. 380p.
- _____. *Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade seguido de Primeiros escritos sobre a paranóia*. Trad. Aluísio Menezes et al. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. 404p.
- _____. *O seminário. Livro 3. As psicoses (1955-1956)*. Trad. Aluísio Menezes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 367p.
- _____. *Le séminaire. Livre VIII. Le transfert (1960-1961)*. Paris: Éditions du Seuil, 1991a. 464p.

- _____. *Le séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse (1969-1970)*. Paris: Éditions du Seuil, 1991b. 252p.
- _____. *Le séminaire. Livre IV. La relation d'objet (1956-1957)*. Paris: Éditions du Seuil, 1994. 446p.
- LE POULICHET, Sylvie. *La obra del tiempo en psicoanálisis*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Talleres Gráficos Color Efe, 1996. 183p.
- LEAL, Sônia Guedes do Nascimento. *A poética da agoridade*. São Paulo: Annablume, 1994. 347p.
- LEGRAND, Gérard. *Os Pré-Socráticos*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. 170p.
- LEVI, Eliphas. *As origens da Cabala*. Trad. Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Pensamento, [s.d.]. 137p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. 456p.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996. 157p.
- LIMA, Luiz Costa. (seleção, tradução e introdução) *A literatura e o leitor*; textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 213p.
- _____. (seleção, introdução e revisão técnica). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2 v. 970p.
- LIPSCHUTZ, Seymour. *Teoria dos conjuntos*. Trad. Fernando Vilain Heusi da Silva. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1968. 337p.
- LOPES, Edward. *Metáfora*. São Paulo: Atual, 1986. 112p.
- _____, CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *O mito e sua expressão na literatura hispano-americana*. São Paulo: Duas Cidades, 1982. 157p.
- LORENZO ALCALÁ, May, SCHWARTZ, Jorge. (org.) *Vanguardas argentinas*; Anos 20. Trad. Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992. 264p.
- LOURENÇO, Eduardo. *Fernando, rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1986. 145p.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano; considerações sobre o tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Estampa, 1989. 202p.

- _____. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. 123p.
- LUCE, J. V. *Curso de Filosofia grega; do século VI a.C. ao século III d.C.* Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994. 183p.
- MACIEL, Maria Esther. *Itinerários da modernidade; sobre os conceitos de tradição e ruptura na obra de Octavio Paz. Cadernos de Pesquisa*. Belo Horizonte: NAPq / FALE - UFMG, n.º 24, abr. 1995a. 63p.
- _____. *As vertigens da lucidez; poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995b. 255p.
- MARIN, Denise Chrispim et al. "Guerra leva 220 veteranos ao suicídio". In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, domingo, 13 de março de 1996. Primeiro caderno, p.17-19.
- MARQUES, Marcelo Pimenta. *O caminho poético de Parmênides*. São Paulo: Loyola, 1990. 134p.
- MARTINS FILHO, Eduardo Lopes. *Manual de redação e estilo de O Estado de São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Maltese, 1992. 351p.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 836p.
- MELVILLE, Herman. *Bargleby, el escribiente*. (Selección y prólogo de Jorge Luis Borges). Trad. Jorge Luis Borges. Madrid: Siruela, 1984. 81p.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 1782p.
- MEYER, Michel. *Lógica, Linguagem e Argumentação*. Trad. Maria Lúcia Novais. Lisboa: Teorema, 1982. 151p.
- MILLER, Jacques-Alain. *Matemas*. Trad. Juan Carlos Indart et al. Buenos Aires: Manantial, 1987. 2v. 374p.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo, Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo, Editora UFMG, 1992. 174p.
- _____. *Memorial*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1994. 159p.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*s. Trad. Sérgio Milliet. (Col. *Os pensadores*) São Paulo: Nova Cultural, 1991. 504p.

- MORAES, Vinícius. *Poesia completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987. 787p.
- MORENO, César Fernández. (coord.) *América Latina em sua literatura*. Trad. Luiz João Gaio. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. 506p.
- NASIO, Juan-David. *Les yeux de Laure*. Paris: Aubier, 1987. 435p.
- NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade; ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996. 173p.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia; ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 179p.
- NOLT, John, ROHATYN, Dennis. *Lógica*. Trad. Mineko Yamashita. São Paulo: McGraw-Hill, 1991. 596p.
- NOVAES, Aduino. (coord.) *Tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Funarte, 1987. 152p.
- _____. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 495p.
- _____. (org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 495p.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988. 84p.
- OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada; tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1994. 277p. (Tese, Doutorado em Letras)
- ONETO, João Domenech. "Golpes literários". In: *Jornal do Brasil*. Suplemento "Idéias/livros", p.1-2. Rio de Janeiro, 1 de abril de 1995.
- PAPINI, Giovanni. *El espejo que huye*. (Seleção e prólogo: Jorge Luis Borges). Col. *La Biblioteca de Babel*. 2ª ed. Madrid: Ed. Siruela, 1987. 139p.
- PARAIZO, Mariângela de Andrade. *Silêncio e eco; uma leitura do narrador, na obra de Elvira Vigna*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1990. 115p. (Dissertação, Mestrado em Letras)
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 261p.

_____. *Claude Lévi-Strauss; ou o Novo Festim de Esopo*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977. 105p.

_____. *Los signos en rotación; y otros ensayos*. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1983. 438p.

_____. *Puertas al campo*. Barcelona: Hurope, 1989. 223p.

_____. *El arco y la lira; el poema, la revelación poética, poesía e historia*. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. 307p.

_____. *Los hijos del limo; del romanticismo a la vanguardia*. 4ª ed. Barcelona: Hurope, 1993. 229p.

PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura; uma questão de estilo*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1995. 199p. (Tese, Doutorado em Letras)

PERRONNE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa; aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982. 159p.

_____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 190p.

PESSIS-PASTERNAK, Guitta. *Do caos à inteligência artificial; quando os cientistas se interrogam*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. 259p.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Volume único. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1976. 729p.

_____. *Obra poética*. Volume único. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1986. 842p.

PIGLIA, Ricardo. "Memoria y tradición". In: IIº Congresso Abralic. *Literatura e Memória Cultural*. Anais. v.1. Belo Horizonte, 8 a 10 - ago., 1990. p.60-66.

_____. "As três forças da ficção". In: *Jornal do Brasil*, suplemento "Idéias", Ano 1, n.º 61, p.4-6. 2/9/90

_____. "Moedas falsas no mercado literário". (entrevista a Cleide Simões, Maria Antonieta Pereira e Cecília Boechat). In: *Diário Oficial de Minas Gerais*. "Suplemento literário". - Diário Oficial, n.º 1168, p.10-12. 3/8/91

_____. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993. 162p.

- _____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1994. 94p.
- PIRANDELLO, Luigi. *Ensayos*. Trad. Jose-Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1968. 346p.
- PIZARRO, Ana. (org.) *América Latina; Palavra, Literatura e Cultura*. Campinas e São Paulo: Ed. da UNICAMP e Memorial, 1995. 3v. 2167p.
- PLATÃO. *Diálogos*. “Mênone” e “Parmênides”. Trad. A. Lôbo Vilela. Lisboa: Silvas, 1945. 181p.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia; ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991. 164p.
- _____. *Abc da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. 218p.
- PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle. *Entre o tempo e a eternidade*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 226p.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Mário Quintana et al. 7ª ed. Porto Alegre: Globo, 1983. 7 v. 2373p.
- _____. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 1989. 60p.
- QUEIROZ, Maria José. *Refrações no tempo; tempo histórico, tempo literário*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. 211p.
- QUILLIOT, Roland. “La fascination moderne de l’impersonnel”. In: REGIS, Antoine e al. *Pensé le sujet aujourd’hui*. Cerisy-la-Salle, Paris: Kincksick, 1988. p.291-307
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1972. 255p.
- _____. *Os avessos da linguagem; uma introdução à leitura psicanalítica*. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1990. 55p.
- REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga; das origens a Sócrates*. v.1. Trad. Marcelo Perine São Paulo: Loyola, 1993. 419p.
- _____. *História da Filosofia Antiga; Platão e Aristóteles*. v.2. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1993. 503p.
- RÊGO, Fernando. *Elementos da Lógica Clássica*. Salvador: UFB, 1971. 40p.

- REICHMANN, Ernani. *O instante*; textos e notas. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1981. 213p.
- ROCHA, Luiz Carlos de Assis. *Trabalhos acadêmicos na área de letras*. Caderno *Viva voz*. Belo Horizonte: Vernáculos/FALE/UFMG. n.º 2, nov. 1994. 17p.
- ROSOLATO, Guy. *La relacion de desconocido*. Trad. Maria Nieves Ferreira de Freda. Barcelona: Petrel, 1981. 379p.
- ROUANET, Sérgio Paulo. "As passagens de Paris, I". In: Revista *Tempo Brasileiro*, n.º 68, p.43-79. Rio de Janeiro: Folha Carioca Ed., jan-mar, 1982.
- _____. "As passagens de Paris, II". In: Revista *Tempo Brasileiro*, n.º 69, p.13-39. Rio de Janeiro: Folha Carioca Ed., abr-jun, 1982.
- RUSSELL, Bertrand. *Introdução à Filosofia da Matemática*. Trad. Giasone Rebuá. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1966. 197p.
- _____. *Lógica e conhecimento* (ensaios escolhidos) e outros escritos selecionados por Hugh Lacey. coleção *Os pensadores*. Trad. Pablo Ruben Mariconda. São Paulo: Abril, 1974. 418p.
- _____. *História da Filosofia Ocidental*. Trad. Brenno Silveira. 3ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. 3 v. 927p.
- RUTHERFORD, Ward. "Os ensinamentos". In: *Pitágoras*. Trad. José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1991. p.65-99.
- SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. 158p.
- SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte*; sete histórias paradoxais. trad. Bernardo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 335p.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: Ensaio sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva / Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. 207p.
- _____. *Vale quanto pesa*; ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 200p.
- SARTRE, Jean-Paul. *As palavras*. Trad. J. Guinsburg. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 183p.

- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973. 279p.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*; ensaios sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990. 503p.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A Necessidade da Metafísica*. trad. Arthur Versiani Velloso. Belo Horizonte: Itatiaia, 1960. 256p.
- _____. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Porto: RÉ-S-Editora, [s.d.]. 548p.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*; polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 639p.
- SEFÉRIS, Giórgos. *El sentimiento de eternidad*. Trad. Selma Ancira. México: Fondo de Cultura Económico, 1992. 191p.
- SEGRE, Cesare. *As estruturas e o tempo*. Trad. Silvia Mazza e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. 295p.
- SÉROUYA, Henri. *A Cabala*. Trad. Neila Cecilio. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970. 122p.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Memorial*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1991. 174p.
- _____. *Tempo de pós-crítica*. Cadernos de Pesquisa. Belo Horizonte: NAPq /FALE/ UFMG. n.º 20, Novembro, 1994. 130p.
- SOUZA, José Cavalcante de. (seleção de textos e supervisão). *Os Pré-Socráticos*; fragmentos, doxografia e comentários. Coleção *Os pensadores*. Trad. José Cavalcante de Souza et al. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. 370p.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982. 86p.
- STEVENSON, Robert Louis. *La isla de las voces*. (Selección y prólogo de Jorge Luis Borges). Trad. Jose Luis Lopez Muñoz. Madrid: Siruela, 1985. 163p.
- SUZUKI, D. T. *Mística cristã e budista*. Trad. David Jardim. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976. 188p.
- _____. *Introdução ao zen-budismo*. Trad. Murillo Nunes de Azevedo. 4ª ed. São Paulo: Pensamento, 1990. 157p.

- _____. et al. *Zen-budismo e psicanálise*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, [s.d.]. 195p.
- TAHAN, Malba. *O homem que calculava*; aventuras de um singular calculista persa. Trad. Breno Alencar Bianco. 11ª ed. São Paulo: Saraiva, 1949. 212p.
- TAILLANDIER, G r me et al. *Las identificaciones*; confrontación de la clínica y de la teoría de Freud a Lacan. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988. 208p.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*; apresenta o e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 2ª ed. Petrópolis R.J.: VOZES, 1973. 271p.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdu o   literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. 188p.
- TOURNIER, Michel. *Le vol du vampire*; notes de lecture. Paris: Mercure de France, 1981. 412p.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Les cours de Cambridge*. 1930-1932. (estabelecido por Desmond Lee). Edi o bilingüe. Trad. para o francês: Elisabeth Rigal. Paris: Trans-Europ-Repress Mauvezin, 1988. 140p.
- VALÉRY, Paul. *Paul Valéry*; an antology. (Selected by James R. Lawler. Ed. bilingüe). New Jersey: Princeton University Press, 1977. 354p.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel, 1986. 95p.
- _____. *Mito e Pensamento entre os Gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 258p.
- _____. *A Morte nos Olhos*; figura es do Outro na Grécia Antiga:  rtemis, Gorg . Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. 120p.
- VIANNA, Sylvio B. de A., "O estranho Heráclito de Éfeso". In: *Kriterion*, Revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. n.  69, v.22 Belo Horizonte: UFMG, p.1-27,1976.
- _____. "As origens do atomismo grego". In: *Kriterion*, Revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. n.  70, v. 23. Belo Horizonte: UFMG, p.1-26, 1977.
- VIDIGAL, Luiz Henrique. *Ensaio sobre os discursos em Lacan*. Belo Horizonte: Ed. Tahl, [s.d.]. 31p.

VIEGAS, Sônia. "O tempo na Filosofia". *Mito*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, Caderno de Textos n.º 2, p.67-82. Setembro, 1994.

VOLTAIRE. *Micromegas*. (Selección y prólogo de Jorge Luis Borges). Trad. Francisco Lafarga. Madrid: Siruela, 1986. 209p.

ZAFIROPOULOS, Marcos. (organizador). *Aspectos du malaise dans la civilization*. Paris: Navarin, 1987. 192p.

9 - Dicionários e enciclopédias

BENTON, William. (editor) *Enciclopédia Barsa*. 2ª ed. Rio de Janeiro - São Paulo: Encyclopaedia Britannica Editores, 1965. 15 v. 7140p.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. 996p.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984. 617p.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 962p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975. 1499p.

GARCIA, Hamílcar de. *Dicionário Espanhol-Português*. Porto Alegre: Globo, 1943. 696p.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de Mitologia Grega*. São Paulo: Cultrix/ INL/MEC, 1972. 319p.

KOEHLER, H. *Pequeno dicionário escolar latino-português*. 7ª ed. Porto Alegre: Globo, 1943. 478p.

LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B. *Vocabulário de Psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 707p.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário de sinônimos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 487p.

PEREIRA, Gabriel Victor do Monte et al. *Biblioteca internacional de obras célebres*. Lisboa: Sociedade internacional, [s.d.]. 24v. 12288p.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987. 435p.

10 - CD - Rom

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

VELAZQUEZ. *Diccionario Academico Velazquez*. Buenos Aires: CIDIX, 1995.

11 - Periódicos

ANTHROPOS. Revista de documentación científica de la cultura. n.º 154/155. "Literatura Fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación." Barcelona, mar.-abr., 1994

CADERNO DE TEXTOS - n.º 1. "Amor e criatividade". Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, mar., 1994.

CADERNO DE TEXTOS - n.º 2. "Mito". Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, set., 1994. 111p.

JOSÉ. Literatura, crítica & arte. n.º 10. Rio de Janeiro: Fontana, jul. 1978. 56p.

KRITERION. Revista da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. n.º 71. Belo Horizonte: UFMG, 1978. 259p.

PUBLICAÇÕES do Departamento de Letras Clássicas da FALE-UFMG. v.5. "O enigma em *Édipo Rei* e outros estudos de teatro antigo". Belo Horizonte: CNPq / UFMG, 1984.

REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA - v.2 - Belo Horizonte: CEL - Centro de Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, out., 1994. 171p.

REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA - v.3 - Belo Horizonte: CEL - Centro de Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, out., 1995. 209p.

REVISTA DE ESTUDOS DE LITERATURA - v.4 - Belo Horizonte: CEL - Centro de Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, out., 1996. 296p.

SUMMARY

In this thesis, I intend to work with the Argentinian writer Jorge Luis Borges's work. My aim is to explore some of the resources that he uses when composing his pieces of literature. Resources which have brought new elements to the literature. I have tried to locate him in the Argentina's contexte and also in the scenery of the literary theories of the 20th Century, searching for his way of dealing with time, once this is a concept that has found grounds in almost all the areas of the human knowlege and that his work also puts in evidence. In this way, I will be able to compare his esthetic proposition to the language of other subjects such as mathematics, philosophy and psycoanalysis. To reach that, I will be looking forward to exploring the references made to Zenon de Eléia and the way Borges uses his paradoxes as the theme or the structure for the making up process of his own text.