

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

GUSTAVO PONCIANO CUNHA DE OLIVEIRA

BORGES E O AUTOR ASSOMBRADO:
taraxía, alusão e anacronismo

Goiânia
2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

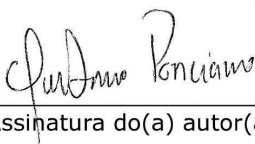
Nome completo do autor:

Título do trabalho:

3. Informações de acesso ao documento:

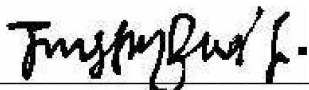
Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 01 / 08 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

GUSTAVO PONCIANO CUNHA DE OLIVEIRA

BORGES E O AUTOR ASSOMBRADO:
taraxía, alusão e anacronismo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza

Goiânia
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Oliveira, Gustavo Ponciano Cunha de
Borges e o autor assombrado: [manuscrito] : taraxía, alusão e anacronismo / Oliveira Gustavo Ponciano Cunha de. - 2017.
313 f.

Orientador: Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2017.
Bibliografia.

1. Jorge Luis Borges. 2. Assombro. 3. Alusão. 4. Anacronismo. 5. Representação do autor. I. Souza, Jamesson Buarque de, orient. II. Título.

CDU 821



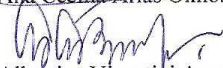
ATA Nº 11/2017

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DO ALUNO GUSTAVO PONCIANO CUNHA DE OLIVEIRA

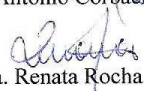
Aos quatro dias do mês de maio do ano de dois mil e dezessete, a partir das nove horas, no Miniauditório Professor Egidio Turchi da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “**Borges e o autor assombrado: taraxia, alusão e anacronismo**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza (Presidente/Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Ana Cecilia Arias Olmos (USP), Professora Doutora Albertina Vicentini Assumpção (PUC/GO), Professor Doutor Antônio Corbacho Quintela (Faculdade de Letras/UFG) e Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Jamesson Buarque de Souza, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos quatro dias do mês de maio de dois mil e dezessete.


Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza - Presidente


Profa. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos


Profa. Dra. Albertina Vicentini Assumpção


Prof. Dr. Antônio Corbacho Quintela


Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro

Visto: 
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

GUSTAVO PONCIANO CUNHA DE OLIVEIRA

**BORGES E O AUTOR ASSOMBRADO:
*taraxía, alusão e anacronismo***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários. A Banca Examinadora é constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza – Orientador e Presidente
(UFG/PPGLL)

Prof^a. Dr^a. Ana Cecilia Arias Olmos
(USP/LELEHA)

Prof^a. Dr^a. Albertina Vicentini Assumpção
(PUC-GO/PPGH)

Prof. Dr. Antón Corbacho Quintela
(UFG/PPGLL)

Prof^a. Dr^a. Renata Rocha Ribeiro
(UFG/PPGLL)

Agradeço...

A Hellen, pelo carinho absoluto e por me fazer melhor. A Alice, pela paciência e companhia. Aos únicos Ponciano: Guido, Guilherme e Neusinha, pelos finais de semana de diversão durante esses quatro anos de pesquisa.

Ao professor Jamesson, pela orientação, parceria e incentivo, neste e em outros projetos.

Aos professores da Banca Examinadora, por sua disposição em participar de meu processo de doutoramento. Agradeço especialmente aos professores Heleno Godoy e Albertina Vicentini, pelo debate e leitura atenta durante a fase de qualificação.

Aos meus amigos e parceiros de banda, Frederico “Fredé” Carvalho, Guilherme “Figura” Tell e Miguelângelo “Migué” Carvalho, pelas quintas-feiras fora deste quarto de escrever, nas quais orbitamos por outras modulações.

A Betão Abdalla e a Luciano Dias, pelo compromisso sem obrigação, que só a amizade explica.

Ao CNPq, pelo apoio à minha pesquisa.

E a todos os inominados que, de alguma forma, me apoiaram.

RESUMO

Este texto é resultado de uma pesquisa que investiga fundamentos estéticos e poéticos na obra de Jorge Luis Borges (1899-1986). Sua proposição basilar é a de que há, em sua produção literária, uma estética instaurada a partir do ceticismo peculiar ao autor. Diferentemente dos cétricos pirrônicos, que leu e comentou em alguns de seus ensaios, Borges não almeja a tranquilidade (*ataraxía*) quando aplica a suspensão do juízo (*epokhé*) em teses de disciplinas diversas, percebidas como igualmente insuficientes na pretensão de acesso à verdade. Com aspirações estéticas, Borges investiga a perturbação (*anomalía*) causada pelos juízos discordantes com o intuito de localizar as construções intelectuais mais aptas ao exercício de destituição da estabilidade conceitual do mundo e de nossa existência nele. Assim, o ceticismo de Borges, esteticamente interessado, almeja o assombro (*taraxía*). O termo, recorrente nos escritos do autor, dá nome a esta propriedade distintiva: estética do assombro. A abordagem aporética do tempo é o movimento primordial da estética do assombro – desestabilizá-lo é fundamental para que nossas relações com o mundo, com o outro, com o conhecimento e com o autoconhecimento sejam questionadas por Borges. Na sequência da pesquisa, são investigados dois procedimentos poéticos que o estudo aponta como fundamentais à estética do assombro: a alusão e o anacronismo deliberado. A alusão é ferramenta importante à estética do assombro por dois motivos. 1) Se o conhecimento vedado não pode nunca ser descrito ou apresentado de fato, ele será apenas aludido. São os sutis efeitos ou indícios da infiltração deste conhecimento ou ente superior em nosso universo (trabalhados pela alusão) que dão ao mundo sua aparência assombrosa de pesadelo ou delusão. 2) A alusão é, segundo Borges, o procedimento apto a gerar conceitos, porque remete (alude) à generalidade, não ao indivíduo. É por meio da alusão que o autor aponta para um mais além e faz-se capaz de abordar nosso ser-no-mundo. Já o anacronismo é um exercício de apropriação compreendido como distanciação produtiva, resposta à autonomia semântica do texto primeiro. É uma ferramenta poética que Borges põe em prática, mas que também sofre os efeitos do assombro quando é associado à representação do autor, o assunto final deste trabalho. A pesquisa propõe que, na representação do autor por Borges, há uma interpolação entre dois arquétipos, que são extensões da aporia basilar da estética do assombro: o autor que habita a eternidade e autor que habita o tempo enquanto duração. O primeiro deles é uma espécie de panteísmo autoral. Nele, o anacronismo deliberado converte-se em possessão instantânea: não há nada que não seja a ele acessível e que não esteja registrado em seu Livro Total. É a personificação arquetípica do Espírito da Literatura: absoluto e indivisível. O arquétipo do autor que habita o tempo é a figura de um indivíduo melancólico, que assim o é porque chegou tarde demais à história da literatura. É refém do tempo; entende a tradição literária como pronta e inalienável. O anacronismo deliberado é para ele inconcebível. Sua reação última é uma tendência à interdição.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; assombro; alusão; anacronismo; representação do autor.

RESUMEN

Este texto es resultado de una pesquisa que investiga fundamentos estéticos y poéticos en la obra de Jorge Luis Borges (1899-1986). Su proposición fundamental es la que hay, en la producción literaria del porteño, una estética fundada en el peculiar escepticismo del autor. Diferentemente de los escépticos pirrónicos, que leyó y comentó en algunos de sus ensayos, Borges no desea el acceso a la tranquilidad (*ataraxía*) cuando aplica la suspensión del juicio (*epokhé*) a proposiciones de disciplinas diversas, percibidas como igualmente insuficientes en su pretensión de alcanzar a la verdad. Con aspiraciones estéticas, Borges investiga la perturbación (*anomalía*) causada por juicios discordantes con el interés de localizar las construcciones intelectuales más adecuadas al ejercicio de destitución de la estabilidad conceptual del mundo y de nuestra existencia en él. De esta manera, el escepticismo de Borges, estéticamente interesado, tiene como objetivo el asombro (*taraxía*). El vocablo, recurrente en los escritos del autor, designa esta propiedad distintiva: la estética del asombro. El tratamiento aporético del tiempo es el movimiento primordial de la estética del asombro –desestabilizarlo es esencial para que nuestras relaciones con el mundo, con el otro, con el conocimiento y el autoconocimiento sean cuestionadas por Borges. En un segundo momento, la pesquisa investigada dos procedimientos poéticos fundamentales para la estética del asombro: la alusión y el anacronismo deliberado. La alusión es una operación importante para la estética del asombro por dos razones. 1) Si el conocimiento vedado nunca puede ser descrito o verdaderamente presentado, únicamente se alude a él. Son los sutiles efectos o evidencias de la infiltración de este conocimiento o ser superior en nuestro universo (trabajados por la alusión) que dan al mundo su apariencia asombrosa de pesadilla o delusión. 2) La alusión es, según Borges, el procedimiento capaz de conceptualizar, porque se refiere (alude) a la generalidad, no al individuo. Es por la alusión que el autor señala un más allá, que se hace capaz de abordar nuestro ser en el mundo. El segundo procedimiento, el anacronismo, es un ejercicio de apropiación comprendido como distanciamiento productivo, respuesta a autonomía semántica del texto primero. Es un instrumento poético que Borges pone en práctica, pero que también sufre los efectos del asombro cuando es asociado a representación del autor, el asunto final de este trabajo. La pesquisa sugiere que, en la representación del autor por Borges, ocurre una interpolación entre dos arquetipos, que son extensiones de la aporía fundamental de la estética del asombro: el autor que habita la eternidad y el autor que habita el tiempo como duración. El primero arquetipo es una especie de panteísmo aplicado a la figura del autor. El anacronismo deliberado, en él, se convierte en posesión inmediata: no hay nada que no sea a él accesible y que no esté registrado en su Libro Total. Es la personificación arquetípica del Espíritu de la Literatura: absoluto e indivisible. El arquetipo del autor que habita el tiempo es la figura de una persona melancólica, que así es porque llegó demasiado tarde a la historia de la literatura. Es rehén del tiempo; entiende la tradición literaria como completa e inalienable. El anacronismo deliberado es, para él, inconcebible. Su última reacción es la tendencia a la interdicción.

Palabras clave: Jorge Luis Borges; asombro; alusión; anacronismo; representación del autor.

SUMÁRIO

Apresentação	11
Estética do assombro em Borges	22
Borges vs. Croce: a suspensão do juízo genérico	37
Borges, entre dois Juízos Finais	67
A tipologia do anacronismo	103
Borges em (sobre) “Poema conjectural”	129
Menard: da máquina de versificar ao Espírito da Literatura	191
Os arquétipos da representação do autor em Borges	244
Epílogo	294
Referências	300

Apresentação

Esta pesquisa é um exercício de imersão na obra de Jorge Luis Borges (1899-1986). A disposição primeira que me conduziu à pesquisa foi a de tornar-me íntimo do objeto, o tanto quanto possível, para melhor descrevê-lo. Este exercício, de fato, começou antes do ingresso no curso de doutoramento, antes de propor este volume de ensaios, que apresento como tese. Borges foi também tema de minha dissertação de mestrado – texto que, talvez, seja um longo rascunho do primeiro ensaio que compõe este volume, em que discuto o peculiar ceticismo de Borges, e sem o qual o restante do debate não seria possível.

O desafio é – e o será sempre que alguém propor uma leitura de Borges¹ – evidenciar algo que ainda permaneça sem o merecido tratamento crítico, mesmo depois de aproximadamente sessenta anos do “boom Borges”². A sorte do novo pesquisador talvez esteja no fato de que a obra em questão é vasta. Borges começou a escrever e publicar sistematicamente a partir dos vinte anos de idade: seu primeiro texto, em francês, “Chronique des lettres espagnoles: trois nouveaux livres”, foi publicado em Genebra, na revista *La Fauille*, em 20 de agosto de 1919 (Cf. BORGES, 2002a, p. 16-23). Desses sessenta e oito anos de vida literária (Borges escreveu até seu último ano de vida, 1986), pensa o novo pesquisador, algo provavelmente ainda mereça ser dito. Mas essa vastidão é também uma dificuldade. Mesmo enumerar os livros que compõem a obra de Borges demanda um trabalho específico. Em seu mais recente formato editorial, são quatro os volumes das *Obras completas* (1923-1949; 1952-1972; 1975-1985; 1975-

¹ Em Borges e, por extensão, na crítica nele especializada, é impossível escapar ao caráter metonímico da leitura, a ideia de que, diante de seus textos, ao pronunciarmos com o autor qualquer dos termos da relação leitura/escrita/releitura/reescrita, todos os outros são simultaneamente evidenciados.

² O reconhecimento mundial de Borges, defende Emir Rodríguez Monegal (1980, p. 18-25), dá-se especialmente a partir da França e de sua *nouvelle critique*. Em 1957, Maurice Blanchot escreve um ensaio dedicado a Borges, “O infinito literário: o Aleph”, recolhido em *O livro por vir*, editado pela primeira vez em 1959. Em 1961, Borges recebe o Prêmio Internacional Fomentador das Letras, por *Ficciones*. A condecoração, dividida na oportunidade com Samuel Beckett, era concedida a autores de impacto mundial. Apesar de o prêmio ser espanhol, a influência de editores francês na escolha de Borges foi fundamental, afirma Monegal. Em março de 1964, *L’Herne* edita uma revista dedicada inteiramente a Borges, com artigos de mais de sessenta escritores e críticos de todo o mundo, entre eles Gérard Genette, com seu “La littérature selon Borges”, recolhido em *Figures* (1966) sob o título “L’utopie littéraire”. Em 1965, o cérebro eletrônico no filme *Alphaville*, de Jean-Luc Godard, repete frases da conclusão de “Nueva refutación del tiempo”. Em 1966, Michel Foucault lança *As palavras e as coisas*, em cujo prefácio o autor afirma que seu livro nasce de um texto de Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”.

1988); são três volumes de *Textos recobrados* (1919-1929; 1931-1955; 1956-1986), textos de Borges publicados em diários e revistas diversos, até então inéditos; são três livros de ensaio excluídos das *Obras completas*, republicados apenas depois da morte do autor: *Inquisiciones* (1925); *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928); há uma variedade de livros avulsos, alguns escritos em coautoria, como *Introducción a la literatura inglesa* (1965), *Borges profesor* (1966), *Introducción a la literatura norteamericana* (1967), *El libro de los seres imaginarios* (1968), *An Autobiographical Essay* (1970), *Libro de sueños* (1976), *This Craft of Verse* (1992), *Prólogos de la Biblioteca de Babel* (2001); há compilações de textos publicados em revistas específicas, como *Borges en Multicolor: 1933-1934* (1995), *Borges en Sur: 1931-1980* (1999), *Borges en El Hogar: 1935-1958* (2000); incluem-se na lista as entrevistas diversas, compiladas em livros, e as obras em parceria com Adolfo Bioy Casares, Margarita Guerrero, Luisa Mercedes Levinson, María Esther Vásquez, Estela Zemborain de Torres, entre outros.

E depois de ler e reler, saltando de volume a volume, entre complexas e consagradas narrativas, conferências de clareza exemplar, ensaios sintéticos, notas irônicas de meia dúzia de linhas em jornais e revistas, talvez o novo pesquisador tome como pressupostos certas lições borgianas: as que defendem que os textos são sempre rascunhos, que leitura e escrita realizam-se em intermináveis relações discursivas, contíguas e superpostas, que uma nova enunciação reconfigura o antigo enunciado, que a efetividade é transitória. Assim, esse leitor, que se pretende especializado, imerso em várias páginas, ainda encontra justificativa e fôlego para comentar não só o que tem aparência de esquecido e perdido, mas também para apontar algo de revelador mesmo em textos canônicos e já exaustivamente estudados pela crítica, como, por exemplo, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

O formato não tradicional, uma coletânea de sete ensaios, não implica em falta de unidade no volume apresentado como produto final da pesquisa, ou em ausência de propostas centrais que guiem seus segmentos. Elas aparecem no subtítulo deste manuscrito: *taraxía*, alusão e anacronismo. Parece-me que a melhor forma de apresentá-las é expondo o que é debatido em cada um dos ensaios deste trabalho e a ordem interna que os conduz.

“Estética do assombro em Borges”, o primeiro ensaio, propõe a existência de um princípio estético fundamental em Borges, fruto do ceticismo peculiar do autor. Diante da *anomalía*, a irregularidade causada por juízos discordantes de igual força persuasiva (*isosthéneia*), o cético pirrônico suspende o juízo (*epokhé*), procedimento que o conduz à almejada tranquilidade (*ataraxía*) – alcançável não pelo acesso à verdade, mas por um retorno ao fenômeno (*phainómenon*); assim, o pensador limita-se a dizer sobre “o que aparece” (a própria tradução de *phainómenon*), sobre o assentido, e não sobre o juízo que dele se faz. Borges, diferentemente dos pirrônicos, que leu e comentou em seus ensaios, não suspende ou retém os juízos (*epokhé*) para alcançar a tranquilidade (*ataraxía*). Frente aos argumentos de disciplinas diversas (literatura, filosofia, teologia, ciência, mitologia...), responsáveis por gerar a *anomalía*, Borges os percebe como igualmente insuficientes para apontar o que é a verdade (conclusão, até então, similar à *isosthéneia* pirrônica). Mas o autor não se interessa em apontar o que é a verdade (como fazem metafísicos ou teólogos), nem procura anular a perturbação gerada pelos juízos discordantes postos em cena (como os pirrônicos). Seu interesse está no assombro (*taraxía*) que esses mesmos textos geram, justamente com o desconcerto presente nos argumentos com os quais seus propositores tentam definir a verdade, Deus, o universo, o eu, o tempo... A *taraxía* no ceticismo de Borges, portanto, não surge do atrito entre os diversos juízos, mas das proposições argumentativas deste ou daquele juízo. A *isosthéneia* de Borges é apenas parcialmente similar à do ceticismo pirrônico: a igualdade de forças não se estende à capacidade de assombrar. Borges, especialmente em seus ensaios, busca construções intelectuais mais aptas ao exercício de destituição da estabilidade conceitual do mundo e de nossa existência nele, propriedade que independe das disciplinas às quais se filiam os conceitos investigados. A estética do assombro envolve o cuidadoso tratamento da *anomalía*, cuja finalidade é a de potencializar a *taraxía*. O ceticismo peculiar a Borges tem interesses estéticos. É assim que uma tese filosófica ou teológica tida como superada ou equivocada (o arquétipo platônico ou a máquina de pensar de Ramón Llull, por exemplo) pode ser recuperada quando tratada esteticamente, ou *vindicada*, segundo o vocabulário de Borges.

O segundo ensaio, “Borges vs. Croce: a suspensão do juízo genérico”, segue o debate do ensaio anterior e o amplia. A discussão sequencial cuida da ideia de suspensão do juízo genérico contida na afirmação de que a *isosthéneia* do ceticismo de

Borges lhe permite observar diferentes textos com igual desconfiança, independentemente das disciplinas a que são tradicionalmente filiados. Em “La postulación de la realidad”, de *Discusión* (1932), ao refutar a tese fundamental de Benedetto Croce em *Estetica* (1902), Borges anula a atribuição exclusivista de certas propriedades intelectivas a disciplinas específicas. Assim, literatura e história, por exemplo, ascendem à categoria de disciplinas possuidoras da capacidade de gerar conceitos, o que, para Croce, é inconcebível.

Essa refutação operada por Borges implica em revisão da terminologia – e é neste ponto que o segundo ensaio amplia o debate do predecessor. Borges restringe a *expressão* (que, em Croce, filia-se ao exercício estético e ao pensamento intuitivo) ao autor “romântico”, um dos dois arquétipos de autor que integram a dialética por ele proposta; como contraponto, Borges propõe a *alusão*, ferramenta poética primordial do segundo arquétipo de autor, o “clássico”. O “romântico”, que redundante e insiste em mais uma vez delinear a mesma figura, não é apto aos conceitos, mas aos indivíduos. O “clássico”, por outro lado, é aquele que cuida das generalidades; é o autor que aponta para um mais além, capaz de tratar de nosso ser-no-mundo, por vezes em uma simples figura – uma sopeira com caldo de toucinho, que alude às relações travadas entre estratos sociais e culturais diversos em *La gloria de Don Ramiro* (1908), de Enrique Larreta, por exemplo. A alusão também se revela uma ferramenta importante à estética do assombro: se o conhecimento vedado não pode nunca ser descrito ou apresentado de fato, ele será apenas *aludido*. São os sutis efeitos ou indícios da infiltração deste conhecimento ou ente superior em nosso universo (trabalhados pela alusão) que dão ao mundo, agora cooptado, sua aparência assombrosa de pesadelo ou delusão. Na sequência de seu ensaio, Borges acaba propondo uma tipologia da postulação clássica da realidade (ou tipologia da alusão), que comparo a ideias de Roland Barthes (1971) e Paul Ricoeur (2013). Estes entrecruzamentos permitem-me apontar uma sugestão hermenêutica borgiana em “La postulación de la realidad”, compreendida como estágios do exercício interpretativo de textos.

O terceiro ensaio, “Borges, entre dois Juízos Finais”, guia-se pelos interesses histórico, estético e crítico. Nesse segmento, defendendo que o assombro, potente no maduro escritor, já se manifesta no jovem poeta e ensaísta da década de 1920, ainda que de forma comedida se comparado àquele nos textos que consagraram Borges. As chaves

para localizar o assombro no jovem Borges são a dedicação que ele dispensa à imagem – sob a influência do expressionismo – e a leitura que faz de Arthur Schopenhauer. Proponho, ainda neste ensaio, a ideia de que a guinada poética e estética de Borges, a passagem “de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito”³ (BORGES, 1974, p. 808), ocorre no relato meditativo “Sentirse en muerte”, publicado pela primeira vez em *El idioma de los argentinos* (1928), mas que reaparece, integralmente, em textos do autor fundamentais ao debate sobre o tempo, o infinito e a eternidade – “Historia de la eternidad” (1936) e “Nueva refutación del tiempo” (1944-1947). Aproximo esta sugestão crítica da que Beatriz Sarlo (2003, p. 43-50) apresentada em *Una modernidad periférica*; a pesquisadora propõe um “movimiento realizado en *Historia universal de la infamia*: Borges tiene que descolocar la ficción, trasladarla a otro lado, para darle una autoridad nueva”⁴ (p. 47). De *Evaristo Carriego* (1930) a *Historia universal de la infamia* (1935), defende Sarlo (2003, p. 46-47), há uma passagem do domínio local – argentino e *criollo*, mais próprio a Borges que a Carriego – para o das narrativas de origens diversas, em línguas diversas, traduzidas, em traduções de traduções, em citações de citações. Este movimento é portador de um acúmulo de prerrogativas (associado à dupla inscrição de Borges: o cidadão do mundo e, simultaneamente, o de um país pensado a partir de Buenos Aires) e tem implicações estéticas, culturais e ideológicas, defende Sarlo.

Sugiro uma passagem anterior – da poesia *criolla*, iniciada em 1923, na qual se manifesta a disposição do poeta ao assombro, em direção a “Sentirse en muerte”, prosa que alcança, em sua parte final, o caráter argumentativo-reflexivo dos ensaios sobre o tempo e a eternidade característicos de Borges. O movimento é do autor dos arrabaldes, dotado de capacidade de transporte sensível, nos limites de sua cidade imaginada e em busca da representação poética digna de seu conceito de argentinidade, que ruma à sua legitimação como “percibidor abstracto del mundo”⁵ (BORGES, 1994, p. 125), aquele que propõe a destituição de nossa existência tranquila no universo, questionador de saberes pretensamente estáveis. Este movimento é também portador de um acúmulo de prerrogativas, a da dupla inscrição de Borges: como poeta, literato e ensaísta

³ Em “Borges y yo”, de *El hacedor* (1960): “das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito” (BORGES, 1999b, p. 206).

⁴ “movimiento realizado em *Historia universal da infâmia*: Borges tem que deslocar a ficção, transportá-la para outro lado, para lhe atribuir nova autoridade” (SARLO, 2010, p. 88).

⁵ Em “Sentirse en muerte”: “percebedor abstrato do mundo” (BORGES, 1999e, p. 159).

programático do *criollismo*; como meditador dedicado aos assombros contidos em nossos conceitos de vida, tempo e universo, operador de textos da Filosofia e da Teologia – lidos tanto em originais como em traduções, em comentadores, em discípulos, em refutações e em variações e distorções conceituais. “Sentirse en muerte” é o texto em que aparece pela primeira vez, com clareza argumentativa, a interpolação fundamental na obra de Borges, a do tempo e da eternidade. É nele que também está a refutação do tempo efetuada pelo autor, que o acompanha ao longo de sua vida literária. Partindo do relato de 1928, o terceiro ensaio segue o desdobramento de sua tese, a de que instantes coincidentes são o mesmo instante, isto porque os instantes são absolutos – a relação entre o instante de felicidade no amor e o momento de tristeza pelo abandono resume-se à consciência de que alguma relação existe, porque um é reconhecido como anterior ao outro. Um único termo repetido na série temporal sucessiva é suficiente para questionar a validade da série, argumenta Borges.

O quarto ensaio, “A tipologia do anacronismo”, apresenta uma segunda ferramenta poética que me parece fundamental a Borges: o anacronismo deliberado. A atividade que descrevo é relativa à produção de textos literários – de um lado, a tradição literária e os precursores como fonte única e autoridade primeira sobre os textos; no outro polo, a concepção dos textos como entes proteicos, que constantemente solicitam que variações, ainda que sutis, sejam neles aplicadas. Nessa interpolação assenta-se a possibilidade da leitura como ato criativo. O anacronismo deliberado é a ferramenta poética especializada no tratamento dessa dialética; é um protocolo produtivo e lúcido, que Borges debateu e colocou em prática em diversos textos. Não é o fato de o anacronismo ser discutido também em um texto indubitavelmente (não exclusivamente) ficcional, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, que faz dele uma espécie de alucinação ou delusão. O estudo aprofundado do conto é capaz de diferenciar o factual *anacronismo deliberado* de sua versão jocosa e absurda, a *atribuição errônea*.

O quinto ensaio, “Borges em (sobre) ‘Poema conjetural’”, exemplifica, com um caso excepcional, a ferramenta poética apresentada no ensaio anterior: um duplo exercício de anacronismo operado por Borges em/sobre um de seus textos, “Poema conjetural” (1943). Internamente, Borges executa um anacronismo que, segundo minha leitura de um argumento do próprio autor, seria impossível ao poeta *gauchesco* Hilario Ascasubi em “La refalosa”: o tratamento patético do tema da morte relacionada à

política e à guerra. Externamente ao poema, o exercício de anacronismo dá-se em três enunciações distintas – “Una declaración final”, conclusão da conferência sobre poesia gauchesca proferida em Montevideu em 1945, e nos diálogos com Antonio Carrizo, de 1979, e Osvaldo Ferrari, de 1984 e 1985. Nestas enunciações, Borges envelopa seu próprio poema para evidenciar a crítica política contida no uso do termo *sudamericano*, que surge na voz de seu personagem, o histórico (feito ficcional) Francisco Narciso de Laprida.

O sexto ensaio, “Menard: da máquina de versificar ao Espírito da Literatura”, é, majoritariamente, uma investigação sobre a alusão em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Concentro-me, inicialmente, na obra visível de Menard, importante segmento do texto ao qual a crítica especializada parece não ter dado a merecida atenção, segundo o levantamento de referências efetuado durante a pesquisa. Proponho a aplicação de um exercício de categorização sobre a obra visível de Menard. Seus dezenove itens são retirados de suas posições originais e recombinaos em cinco categorias: *ars combinatoria*, *campo literário*, *poietiké*, *xadrez* e *tradução e transposição*. Evidenciando as propriedades distintivas de cada categoria, defendo que a obra visível de Menard alude a um protótipo de máquina de versificar, um sistema de escrita infinita que, ironicamente, nunca é efetivamente posta em prática pelo personagem-autor. Suas poucas obras poéticas denunciam sutilmente a tendência à variação, que é manifestação do efeito desta máquina virtual. Mas este “primeiro Menard” é marcado especialmente pela obra curta e majoritariamente técnica ou teórica – justamente aquela em que projeta os elementos sintáticos e semânticos que potencialmente colocam em funcionamento a máquina de versificar.

A obra visível também alude a um segundo elemento importante: o aprendizado do escritor. Menard passa por uma guinada intelectual-estética que lhe conduz aos fundamentos necessários para a composição do *Quijote*. Esse aprendizado também está aludido na obra visível, especificamente no item (m), *Les Problèmes d'un problème*, obra menardiana, com duas versões, dedicada ao paradoxo da corrida de Aquiles contra a tartaruga; está também aludido no item de existência limítrofe, aquele apresentado em nota de rodapé pelo narrador do conto: a versão literal da versão literal que fez Quevedo da *Introduction à la vie devote*, de São Francisco de Sales. A guinada vivida por Menard lhe permite passar de um projeto de escrita infinita “negativa” – mais

especificamente *indefinida*: escrever, virtualmente sem cessar, variações de um mesmo texto, que diferem minimamente dos outros que compõem a mesma série –, para um projeto de escrita infinita “positiva”, o acesso ao Espírito da Literatura, versão assombrosa da tradição literária e do anacronismo deliberado, ente que é o único produtor e consumidor de literatura. No Espírito da Literatura, todo homem que repete uma linha de Cervantes é Miguel de Cervantes. Neste ponto do ensaio teço comentários sobre a atribuição errônea, vertente jocosa e ficcional do anacronismo deliberado. É a atribuição errônea que permite ao personagem-autor de Borges operar um assombro, a aparentemente instantânea autoridade sobre o texto de Cervantes.

Mas nem o projeto da máquina de versificar nem a guinada intelectual de Menard rumo ao Espírito são capazes de tirar de cena o embate que o personagem-autor é obrigado a travar com o tempo enquanto duração de vida. Uma das frases de Menard, reproduzida pelo narrador, sintetizam esse enfrentamento, que, no fundo, é sua maior desventura: “‘Mi empresa no es difícil, esencialmente’ leo en otro lugar de la carta. ‘Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo’”⁶ (BORGES, 1974, p. 447). É latente em Menard a manifestação da interpolação fundamental da estética do assombro, a tensão entre o tempo enquanto duração de vida e a eternidade. Ele faz-se escritor ao mesmo tempo em que vivencia as propriedades dessa dialética.

É deste ponto que parte o sétimo e último ensaio deste volume, “Os arquétipos da representação do autor em Borges”. Da alusiva tensão que recai sobre Menard, a pesquisa depreende dois arquétipos da representação do autor, que são extensões da interpolação primordial da estética do assombro. Minha proposição é a de que, em Borges, a representação da figura de autor dá-se sempre na tensão entre o autor que habita a eternidade e o autor que habita o tempo enquanto duração.

O arquétipo do autor que habita a eternidade é uma espécie de panteísmo autoral; é o próprio demiurgo feito escritor. Não há nada que não seja a ele acessível e que não esteja registrado em seu Livro Total. Nele, o anacronismo deliberado transforma-se em possessão instantânea. É a personificação arquetípica do Espírito da Literatura: anterior, absoluto, indivisível. Ele é constantemente aludido nas narrativas de Borges, mas, obviamente, nunca representado em toda a sua potência devido a sua infinitude “positiva” – ele não *está sendo*; ele *é*. Mesmo manifestações de infinitude “negativa” –

⁶ “‘Meu projeto não é essencialmente difícil’ leo em outro lugar da carta. ‘Bastar-me-ia ser imortal para realizá-lo’” (BORGES, 2001, p. 58).

movimentos progressivos, regressivos e bifurcações sem início ou sem fim determinado, ou a série infinita encapsulada em um volume finito – são meras alusões à força desse ente, fora do tempo e do espaço. Ficcional ou não, por mais circular, encaixada e volumosa que seja a série de enredos que recolha, qualquer livro mundano não passa de um gesto contido do que é o autor que habita a eternidade e seu Livro Total.

O arquétipo do autor que habita o tempo enquanto duração é a figura de um indivíduo melancólico, que assim o é porque chegou tarde demais à história da literatura. É refém do tempo; entende a tradição literária como pronta e inalienável. O anacronismo deliberado é para ele inconcebível. Sua reação é a tendência à interdição. Seus projetos quase nunca são postos em prática. Teme repetir o que já está escrito. Qualquer página ou linha que produza sempre lhe parecerá limitadíssima, de qualidade suficientemente questionável; se não esconde ou queima seus escritos, os dá a público expressando abatimento. Sua aparente modéstia é mera insistência em justificar previamente a vergonha que por fim o levará a renunciar a todo o punhado de páginas que escreveu. A cada dia sente-se cada vez mais incapaz; sua melancolia não o conduz à reflexão ou à meditação produtiva, mas à prostração.

Em Borges, a representação do autor estabelece-se entre a impossibilidade de ser o autor que habita a eternidade (o que não implica em abdicar-se de sua premeditação ou em negar o evento a ele alusivo) e o constante exercício de superação do autor que habita o tempo (o que não implica em sua obliteração ou em exclusão da consciência acerca da limitação imposta pelo tempo). O sétimo ensaio é finalizado com a exemplificação do funcionamento da sugerida dialética da representação do autor em alguns dos contos de Borges.

É importante ressaltar que a representação do autor não é o único ponto passível da interferência da dialética do tempo e da eternidade na obra de Borges. Ela tem a capacidade de desestabilizar vários conceitos e campos do conhecimento que nos fornecem a certeza da concretude de nossa existência – o universo, a matéria, a personalidade, a linguagem; modifica profundamente representações diversas – a coragem, a morte, Deus, o medo, a pertença, o esquecimento, a verdade, o legado, a honra, o merecimento. É no tempo enquanto duração que se estabelecem as relações com o mundo, com o outro, com o conhecimento e com o autoconhecimento; atacá-lo é o ponto de partida ao exercício aporético da estética do assombro de Borges. Aporia,

segundo José Ferrater Mora (2004, p. 167), “significa literalmente ‘sem caminho’, ou ‘caminho sem saída’; daí decorre ‘dificuldade’. Em sentido figurado, a aporia é entendida quase sempre como uma proposição sem saída lógica, como uma dificuldade lógica insuperável”. Em Borges, é aporético o conflito que impulsiona a dialética do tempo enquanto duração e da eternidade. A indecidibilidade diante desta tensão é evidente em “Sentirse en muerte” e perdura no pensamento de Borges. A vida, o tempo como duração, é excessivamente pobre para não ser imortal; mas, simultaneamente, refutar o tempo, evento fácil no sensitivo, não o é em nível intelectual, percepção que se associa à aparência firme do tempo sucessivo (BORGES, 1994, p. 126).

Como pesquisador que percebe seu exercício como imersão na obra de Borges, sempre que possível, faço uso dos termos cunhados pelo próprio autor para apresentar suas ideias e procedimentos. *Assombro* é uma palavra recorrente em Borges; utilizá-la, me parece, é fazer justiça ao ideário do autor e também à sua consciência estética. Compreendo *estética* como a concepção dos elementos ou princípios necessários ao fenômeno artístico e literário. É também forma de apreensão do fenômeno, em sentido amplo – fenômeno como termo que se refere aos dados da sensibilidade assim como a todo tipo de concepção mental (BOLZANI FILHO, 2007, p. 67-68): aqui faço menção à disposição de Borges ao assombro, de sempre buscar nos eventos, especialmente naqueles contidos em seus livros diletos, a fruição como exercício do desconcerto, do pesadelo e do abismo.

As ferramentas poéticas, elementos de composição textual, também são nomeadas com termos de Borges. As principais são o anacronismo e a alusão, mas também, por vezes faço remissões à *vindicação*, a defesa estética de um argumento filosófico ou teológico refutado, e à *exasperação*, a condução de um argumento ao seu exagero desconcertante. Para o *ataque argumentativo* – técnica que consiste em apresentar repetidamente, em um crescendo, novas contraprovas (mesmo que contraditórias entre si) diante de teses que ainda tendem a se sustentar – não encontrei nenhum termo ou expressão cunhado por Borges, talvez porque ele não discute esta ferramenta especificamente. O ataque argumentativo me parece agora um exercício cético e aporético mais amplo, minucioso e hiperbólico de exasperação.

Algumas citações de Borges se repetirão ao longo deste trabalho. A recorrência deve-se à força que tomam dentro do ideário do autor, assim como à direção que a pesquisa dá a esses específicos pontos de seu pensamento.

Se me for dada a oportunidade de afirmar que esta coletânea de ensaios é portadora de uma tese, ainda que não siga rigidamente a forma acadêmica *tese*, diria que é a de que Borges é um autor aporético e que a estética do assombro estabelece seus princípios instalando-se em sua dialética primordial, a do tempo enquanto duração e da eternidade. Desdobrando esta tese primeira, incluiria ao argumento a proposição de que o anacronismo deliberado e a alusão são as importantes ferramentas poéticas que realizam textualmente a estética do assombro.

Estética do assombro em Borges

Otras inquisiciones (1952) é formado por textos ensaísticos de Jorge Luis Borges publicados, em periódicos diversos, entre dezembro de 1939 e junho de 1953⁷, reunidos e revisados pelo autor. É recorrentemente apontado como uma coletânea fundamental para a compreensão do pensamento de Borges, para entender como ele concebe a literatura e o seu trabalho de escritor, especialmente pela clareza argumentativa do maduro ensaísta. Nele, o autor discute alguns de seus temas preferidos: sua percepção da tradição literária, como concebe a relação entre o tempo e a eternidade e os procedimentos argumentativos e literários que lhe parecem os mais efetivos. No conciso epílogo, Borges apresenta o que chama de as duas tendências do livro:

Una, a estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso. Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial. Otra, a presuponer (y a verificar) que el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado, pero que esas contadas invenciones pueden ser todo para todos, como el Apóstol. (BORGES, 1974, p. 775)⁸

Poderíamos, como ponto de partida à leitura da citação, admitir uma acepção que estende o sentido do termo *ceticismo* assumido pelo autor e, afirmar, sem receio de equívoco, que existe, ao longo da produção de Borges, uma dedicação à dúvida e à incredulidade que permite ao autor destituir dos discursos filosóficos, religiosos e científicos sua pretensão ao conhecimento objetivo. Borges o faz desarticulando seus

⁷ Todas as datas de primeira publicação dos textos de Borges apontadas neste volume foram consultadas em “Bibliografía Jorge Luis Borges, 1910-2003” (FERNANDES, 2005) e comparadas à cronologia de Borges preparada por *Borges Center*, centro de estudos especializado na obra de Borges coordenado por Daniel Balderston e mantido pelo Departamento de Línguas e Literaturas Hispânicas e a Dietrich School of Arts and Sciences da Universidade de Pittsburgh. Subentende-se, em caso de ausência de remissão à edição anterior, que o texto citado ou comentado foi originalmente publicado na coletânea indicada no corpo do texto.

⁸ “Uma, para avaliar as idéias religiosas ou filosóficas por seu valor estético e até pelo que encerram de singular e de maravilhoso. Isso talvez seja indicio de um ceticismo essencial. Outra, para pressupor (e verificar) que o número de fábulas ou metáforas de que é capaz a imaginação dos homens é limitado, mas que essas contadas invenções podem ser tudo para todos, como o Apóstolo” (BORGES, 1999e, p. 171). Para os nomes dos tradutores, consulte as referências, ao final do trabalho. São nossas todas as traduções em notas de rodapé desacompanhadas de remissão à referência.

procedimentos e a validade dos resultados alcançados – dedicação esta que a crítica especializada, com propriedade, localizou⁹.

Mas, por três instigantes motivos dados pelo autor de *Otras inquisiciones*, que na leitura explicitam-se, nos parece necessário aprofundar a investigação sobre as evidências de um ceticismo em Borges com o intuito de melhor compreendê-lo em seus detalhes.

O primeiro deles é o fato de que, no mesmo trecho citado, é perceptível que o ceticismo não se encerra em um trabalho de incredulidade que toca, exclusivamente, as ideias religiosas e filosóficas enquanto doutrinas. Estes discursos, destituídos de qualquer pretensa superioridade do acesso à verdade por vias dogmáticas (já se efetuando, assim, uma abordagem de influência cética), são igualados pelo autor ao mito e à literatura. Todos são observados por suas qualidades estéticas (e não mais pela pretensa capacidade de acesso à verdade), que, em Borges, como veremos adiante, têm como fundamento o assombro. Assim, as duas tendências de *Otras inquisiciones*, apontadas pelo autor no epílogo da coletânea, são complementares. O ceticismo só igualará filosofia, religião, mitologia e literatura no instante em que Borges permite-se reconhecer, na história do pensamento fixado nos livros de disciplinas diversas (ocidentais e orientais) que compõem os diletos volumes de sua biblioteca (sua *tradição*, seus *precursores*), a repetição, com pequenas variantes, de um número fixo de metáforas – todas elas suficientemente assombrosas para cativá-lo e para se estabelecerem como material a ser esteticamente operado.

Diante da equivalência, da impossibilidade de decidir-se por esse ou aquele gênero como o de excelência na difusão das metáforas assombrosas que o arrebatam (fato que se associa à refutação de um argumento de Benedetto Croce efetuada por Borges, como se evidenciará no próximo ensaio), Borges suspende o juízo. Esta suspensão aprova, por exemplo, que no ensaio “Magias parciales del Quijote”¹⁰, o literato Miguel Cervantes e o filósofo Josiah Royce sejam dispostos lado a lado, não sem um lúcido comentário que antecede a convergência: “Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte”¹¹ (BORGES, 1974, p. 669).

⁹ Alguns exemplos: Barrenechea (1967); Alazraki (1971); Arrojo (2001).

¹⁰ Publicado pela primeira vez no periódico portenho *La Nación*, em 6 de novembro de 1949. Posteriormente recolhido em *Otras inquisiciones*.

¹¹ “As invenções da filosofia não são menos fantásticas que as da arte” (BORGES, 1999e, p. 50).

Literatura e filosofia idealista¹², manejadas por Borges, servem igualmente para fundamentar o mesmo argumento estarrecedor. O hipotético mapa da Inglaterra sugerido por Royce, que, de tão perfeito, deve incluir em si o mapa, que por sua vez inclui o mapa, e assim, sucessivamente, “hasta lo infinito” (p. 669), é, para a demonstração pretendida por Borges, tão eficiente como o fato de Dom Quixote, no segundo livro do romance de Cervantes, tornar-se leitor do *Quixote*:

tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben. (BORGES, 1974, p. 669)¹³

Ambos, Cervantes e Royce (assim como a emergente paráfrase ao comentário de Carlyle, que não preenche sequer as três últimas linhas do ensaio), assombram com seus inventos de representações encaixadas; operados pelo cético (incrédulo) Borges, nos destituem, ao menos temporariamente, dos argumentos que estabilizam nossa existência tranquila no mundo.

¹² Neste manuscrito, denominaremos, de forma geral, “idealismo” um grupo de diferentes linhas do pensamento para o qual “a realidade é a forma (ou a ideia)” (FERRATER MORA, 2004, p. 1423). Estão incluídos nesta nomenclatura generalizante os platonistas e doutrinas análogas, assim como as doutrinas que partem do sujeito como princípio e ponto de conhecimento das coisas, especialmente o idealismo moderno. “Para o idealismo, ‘ser’ significa fundamentalmente ‘ser dado na consciência’ (no sujeito, no espírito etc.), ‘ser conteúdo da consciência’ (do sujeito, do espírito etc.), ‘estar contido na consciência’ (no sujeito, no espírito etc.)” (FERRATER MORA, 2004, p. 1424), sem que isso implique em reduzir a realidade ao sujeito ou à sua consciência. “Idealismo” está, *grosso modo*, em oposição a “materialismo”, termo referente a doutrinas que reconhecem “os corpos como a realidade” (FERRATER MORA, 2004, p. 1899, grifo no original). Mesmo em seus ensaios, Borges não é extremamente rigoroso ao tratar das diferentes doutrinas “idealistas”; prefere aproximá-las pelo efeito estético a afastá-las pelas diferenças epistêmicas; no ataque argumentativo, as coteja para localizar suas variantes mais assombrosas, sem qualquer princípio de fidelidade a esta ou aquela doutrina, o que não o impede de eleger as que lhe parecem as mais eficientes. No primeiro parágrafo da seção B de “Nueva refutación del tiempo”, escreve: “De las muchas doctrinas que la historia de la filosofía registra, tal vez el idealismo es la más antigua y la más divulgada. La observación es de Carlyle (*Novalis*, 1829); a los filósofos que alega cabe añadir, sin esperanza de integrar el infinito censo, los platonistas, para quienes lo único real son los prototipos (Norris, Judas, Abrabanel, Gemiste, Plotino), los teólogos, para quienes es contingente todo lo que no es la divinidad (Malebranche, Johannes Eckhart), los monistas, que hacen del universo un ocioso adjetivo de lo Absoluto (Bradley, Hegel, Parménides)... El idealismo es tan antiguo como la inquietud metafísica” (BORGES, 1974, p. 766).

¹³ “tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e lêem, e procuram entender, e no qual também são escritos” (BORGES, 1999e, p. 50).

É por meio desta mesma suspensão genérica – resultado de um proceder cético – que é possível, em “Notas”¹⁴, mais uma (irônica) reflexão convergente:

Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura *fuera del tiempo*? ¿Qué es la piedra bezoar ante la armonía preestablecida, quién es el unicornio ante la Trinidad, quién es Lucio Apuleyo ante los multiplicadores de Buddhas del Gran Vehículo, qué son todas las noches de Shahrazad junto a un argumento de Berkeley? He venerado la gradual invención de Dios; también el Infierno y el Cielo (una remuneración inmortal, un castigo inmortal) son admirables y curiosos designios de la imaginación de los hombres. (BORGES, 1974, p. 280-281, grifo no original)¹⁵

Sem uma hierarquia dos gêneros, sem uma determinação de atribuições exclusivas a esta ou àquela espécie textual, apóstolo, metafísico e poeta igualam-se. “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios”¹⁶, escreve Borges (1974, p. 708) sobre o idioma analítico de John Wilkins, afirmação que, pela dedicação do autor ao assombro, caberia, sem dificuldades, deslocada do original, como comentário à esfera de Pascal (a terrível figura da Natureza, cujo centro está em toda parte e a circunferência em nenhuma); à tese dos

¹⁴ O referido texto é formado por resenhas bibliográficas diversas. O trecho da citação faz parte de “Leslie D. Weatherhead: After Death”, publicada pela primeira vez na revista portenha *Sur*, ano 13, n. 105, em julho de 1943, posteriormente recolhida em *Discusión*.

¹⁵ “Compilei certa vez uma antologia da literatura fantástica. Admito que essa obra é uma das pouquíssimas que um segundo Noé deveria salvar de um segundo dilúvio, mas confesso a condenável omissão dos insuspeitos e maiores mestres o gênero: Parmênides, Platão, João Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. De fato, o que são os prodígios de Wells ou de Edgar Allan Poe – uma flor que nos chega do futuro, um morto submetido à hipnose – confrontados com a invenção de Deus, com a teoria laboriosa de um ser que de algum modo é três e que solitariamente perdura *fora do tempo*? O que é a pedra bezoar diante da harmonia preestabelecida, quem é o unicórnio diante da Trindade, quem é Lúcio Apuleio diante dos multiplicadores de Budas do Grande Veículo, o que são todas as noites de Scherazade perto de um argumento de Berkeley? Venerei a gradual invenção de Deus; também o inferno e o céu (uma recompensa imortal; um castigo imortal) são admiráveis e curiosos designios da imaginação dos homens” (BORGES, 2008b, p. 168, grifo no original).

¹⁶ “A impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios” (BORGES, 1999e, p. 95).

dois livros compostos por Deus (o mundo e a Sagrada Escritura); à máquina de pensar de Ramón Llull, invento humano que pretende tornar física a divindade metafísica: formada por círculos concêntricos de madeira, nos quais estão grafados símbolos dos predicados divinos (a bondade, a grandeza, a virtude, a eternidade, o poder, a sabedoria, a vontade e a glória), que, se girados, resultam em “una suma indefinida y casi infinita de conceptos de orden teológico”¹⁷ (BORGES, 1989, p. 440); ou ao sonho de Samuel Taylor Coleridge, que sonha um texto, *Kubla Khan*, sobre um palácio cuja planta, segundo o argumento ensaiado, fora sonhada cinco séculos antes pelo imperador mongol Kublai Khan sem que Coleridge o soubesse. Estes exemplos são, sem exceção, esquemas humanos, igualmente estarrecedores, criados em domínios intelectuais diversos, acionados por Borges para compor seus próprios textos.

Definitivamente não há privilégios. Metafísica, narrativa fantástica, filosofia, conto policial, cosmogonia heresiarca, ensaio, nota biobibliográfica, exegética, resenha, mitologia, crítica cinematográfica, tratados científicos, vindicação, biografia, soneto, crítica literária, paratextos, comentários a falsos livros e a textos invisíveis; estão todos eles a serviço da estética do assombro peculiar a Borges – que compararemos com a ordem do pensamento própria ao ceticismo pirrônico: da suspensão do juízo (*epokhé*) em direção à tranquilidade (*ataraxía*).

O segundo instigante motivo que nos sugere a necessidade de investigar mais atentamente as evidências de um ceticismo em Borges é a ironia do autor ao empregar o advérbio *quizá* (indício prototípico de uma suspensão do juízo) na própria sentença em que aponta seu ceticismo: “Esto es, quizá, indicio de un escepticismo esencial” (BORGES, 1974, p. 775). A atenção recai sobre o fato de a incerteza surgir duplamente marcada.

O terceiro motivo é uma citação de “La muralla y los libros”¹⁸, mais precisamente, um fragmento do último parágrafo do primeiro ensaio de *Otras inquisiciones*. Depois de discutir o admirável caso do imperador chinês Che Huang-ti, que fortifica seus domínios com a construção da muralha da China e incendeia todos os livros do império anteriores a ele, Borges apresenta seu conceito de fato estético:

¹⁷ “uma soma indefinida e quase infinita de conceitos de ordem teológica” (BORGES, 2010a, p. 104).

¹⁸ Publicado pela primeira vez em *La Nación*, Buenos Aires, em 22 de outubro de 1950.

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 quizá, el hecho estético. (BORGES, 1974, p. 635)¹⁹

A partir desta citação, defendemos, é possível uma leitura de uma presença do ceticismo em Borges que ultrapassa sua percepção como mera dedicação à dúvida ou à incredulidade. Observaremos como o autor faz uso de uma suspensão similar à *epokhé* cética, não sem uma manipulação fundamental, interessante ao trabalho estético por ele proposto, que o afasta do ceticismo pirrônico.

Antes de partir para essa reflexão, são necessárias algumas notas.

É fato que Borges manteve contato com textos de filósofos céticos antigos, como comprovam duas citações que surgirão adiante. Porém, estes exemplos não surgem aqui para dar base à elaboração de uma defesa da ideia de que Borges é um genuíno *cético* em relação a qualquer das correntes filosóficas associadas ao termo²⁰. Não compararemos Borges a um grande número de pensadores (independente das disciplinas a que são filiados) influenciados pelo ceticismo antigo, que se assumem ou não como céticos. Nos dedicaremos a comparar o fato estético de Borges, exposto por ele no ensaio “La muralla y los libros”, com ideias do ceticismo pirrônico. Nosso intento é o de apresentar a variante da *epokhé* efetuada por Borges. Diferentemente do que ocorre no pensamento pirrônico, a suspensão do juízo no autor portenho não opera o retorno ao *fenômeno*, movimento concomitante ao acesso a tranquilidade (*ataraxía*). Fascinado o autor pela impossibilidade de traçar certezas (estas, próprias ao pensamento tético), a suspensão do juízo em Borges será aplicada na manutenção do assombro (*taraxía*).

¹⁹ “A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão prestes a dizer algo; essa iminência de uma revelação, que não se produz, é talvez o fato estético” (BORGES, 1999e, p. 11).

²⁰ Como expõe Ferrater Mora (2004, p. 437), apesar de comumente classificar-se como cética exclusivamente a “escola filosófica” antiga, há outras correntes filosóficas céticas e “não apenas argumentos de caráter cético”. Um exemplo, aponta, é o período que vai de Erasmo a Descartes, no qual o pirronismo (o ceticismo levado ao extremo) foi aplicado em uma questão levantada pela Reforma – “encontrar um critério de verdade religiosa”, que é suspensa pela proposta da *regressão ao infinito*: “para decidir uma disputa é necessário um critério de verdade, o qual requer outro critério para decidir o primeiro e assim sucessivamente *ad infinitum*”. A permanência do pirronismo foi influenciada pela publicação latina das *Hipotiposis* (1562) e por sua reimpressão, à qual foi anexada a tradução de *Adversus Mathematicos* (1569). Destacam-se, entre os céticos deste período, segundo Ferrater Mora, os nomes de Michel de Montaigne, Pierre Charron e Francisco Sanches.

Os próprios contextos ensaísticos em que as ideias de Agripa e Sexto Empírico surgem nos dão uma sugestão de que a convergência não implica em fidelidade. O influxo do ceticismo em Borges o leva a diluir a hierarquia dos gêneros literários e textuais – assim manipuladas, apresentadas em fragmentos e paráfrases, as teses céticas pirrônicas igualam-se aos outros textos de disciplinas diversas: reúnem-se na enciclopédia de assombros borgiana.

A primeira referência aos pirrônicos nas *Obras completas* surge em “Avatares de la tortuga”²¹, recolhido em *Discusión* (1932):

El próximo avatar de Zenón que mis desordenadas notas registran es Agripa, el escéptico. Éste niega que algo pueda probarse, pues toda prueba requiere una prueba anterior (*Hypotyposes*, I, 166). Sexto Empírico arguye parejamente que las definiciones son vanas, pues habría que definir cada una de las voces que se usan y, luego, definir la definición (*Hypotyposes*, II, 207). (BORGES, 1974, p. 256)²²

A segunda, em “Nueva refutación del tiempo”²³, de *Otras inquisiciones*:

Por lo demás, la frase *negación del tiempo* es ambigua. Puede significar la eternidad de Platón o de Boecio y también los dilemas de Sexto Empírico. Éste (*Adversus mathematicos*, XI, 197) niega el pasado, que ya fue, y el futuro, que no es aún, y arguye que el presente es divisible o indivisible. No es indivisible, pues en tal caso no tendría principio que lo vinculara al pasado ni fin que lo vinculara al futuro, ni siquiera medio, porque no tiene medio lo que carece de principio y de fin; tampoco es divisible, pues en tal caso constaría de una parte que fue y de otra que no es. *Ergo*, no existe, pero como tampoco existen el pasado y el porvenir, el tiempo no existe. (BORGES, 1974, p. 770)²⁴

²¹ Publicado pela primeira vez em *Sur*, ano 9, n. 63, em dezembro de 1939. Fez parte de *Otras inquisiciones* (1952) antes de ser remetido a *Discusión*, volume no qual permaneceu para a publicação das *Obras completas*, em 1974.

²² “O próximo avatar de Zenão que minhas desordenadas notas registram é Agripa, o Cético. Este nega que algo possa ser provado, pois toda prova requer uma prova anterior (*Hypotyposes*, I, 166). Sexto Empírico argumenta analogamente que as definições são inúteis, pois seria preciso definir cada uma das palavras utilizadas e, depois, definir a definição (*Hypotyposes*, II, 207)” (BORGES, 2008b, p. 130).

²³ “Nueva refutación del tiempo” foi publicado pela primeira vez, em sua versão completa, como livro, em 1947, em Buenos Aires. Sua “nota preliminar” é de 23 de dezembro de 1946. Sua primeira parte é formada, com variações, pelo ensaio “Una de las posibles metafísicas”, publicado na revista *Sur*, ano 14, n. 115, em maio de 1944. Nas *Obras completas*, integra *Otras inquisiciones*.

²⁴ “De resto, a frase *negação do tempo* é ambígua. Pode significar a eternidade de Platão ou de Boécio e também os dilemas de Sexto Empírico. Este (*Adversus Mathematicos*, XI, 197) nega o passado, que já foi, e o futuro, que ainda não é, e contesta que o presente seja divisível ou indivisível. Não é indivisível, porque nesse caso ele não teria princípio que o vinculasse ao passado nem fim que o vinculasse ao futuro, nem sequer meio, pois não há meio naquilo que carece de princípio e de fim; tampouco é divisível, porque nesse caso constaria de uma parte que foi e de outra que não é. *Ergo*, não existe, mas, como tampouco existem o passado e o porvir, o tempo não existe” (BORGES, 1999e, p. 164-165).

Borges destaca, na primeira citação, a *regressão ao infinito*, o segundo dos cinco tropos céticos de Agripa, “a necessidade de uma regressão ao infinito para encontrar o primeiro princípio em que os demais se sustentam” (FERRATER MORA, 2004, p. 2931). Para Borges, o tropo de Agripa resulta da transformação da regressão ao infinito que localiza nos paradoxos contra o movimento de Zenão (antes de percorrer um metro, é preciso percorrer sua décima parte; antes, sua centésima parte; antes, sua milésima parte...) ²⁵.

Na segunda citação, Borges parafraseia um fragmento do livro onze do *Adversus mathematicos*, o “Pros Ethikous” (Contra os Éticos), no qual o tempo é negado, para exemplificar, ao lado de teses similares, o forte anseio, ao longo da história do pensamento, pela refutação do tempo. Finalmente, Borges alcança o assombro de sua própria reflexão:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. 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. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (BORGES, 1974, p. 771) ²⁶

Apesar da aludida transubstancialidade da matéria que compõe o eu (sou o rio, sou o tigre, sou o fogo), o mais assustador para Borges é a assunção do tempo e de sua irreversibilidade. Não são necessários grandes exercícios denegativos para que o homem desespera-se diante de sua própria existência. A ideia faz lembrar um dos versos do jovem poeta portenho em “Casi juicio final”, de *Luna de enfrente* (1925): “He dicho asombro donde otros dicen solamente costumbre” ²⁷ (BORGES, 1974, p. 69); lembra

²⁵ Agripa e a *regressão ao infinito* ressurgem em nota de rodapé no ensaio “Vindicación de ‘Bouvard et Pécuchet’”, publicado pela primeira vez em *La Nación*, em 14 de novembro de 1954, posteriormente recolhido em *Discusión*.

²⁶ “*And yet, and yet...* Negar a sucessão temporal, negar o eu, negar o universo astronômico são desesperos aparentes e consolos secretos. Nosso destino (ao contrário do inferno de Swedenborg e do inferno da mitologia tibetana) não é terrível por ser irreal; é terrível porque é irreversível e férreo. O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatou, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges” (BORGES, 1999e, p. 166).

²⁷ “Disse assombro onde os outros dizem apenas hábito” (BORGES, 2007b, p. 133).

ainda a reflexão sobre a rua desconhecida em “Sentirse en muerte”, de *El idioma de los argentinos* (1928): “La irrealizaba su misma tipicidad”²⁸ (BORGES, 1994, p. 124).

É importante destacar aqui certa modulação no assombro borgiano com relação ao tempo enquanto duração de vida. Na *taraxía* própria ao ceticismo de Borges, os juízos permanecem suspensos; as convicções são questionadas e emparelhadas em uma série de conceitos igualmente desestabilizados para, posteriormente, serem esteticamente recuperadas, *vindicadas* (segundo o vocabulário do autor)²⁹. Mas a morte é um elemento matizado, simultaneamente duvidoso e portador de uma certeza. O que se segue à morte é desconhecido – Borges vale-se esteticamente desse assombro, por exemplo, no conto “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), em que morrer é quase irrisório, já que, segundo a tese do romancista chinês Ts’ui Pên, que anima o diálogo entre o narrador e o sinólogo Richard Madden, continuamos a existir em séries temporais paralelas (convergentes e divergentes), nas quais vivemos vidas ligeiramente diversas umas das outras. Mas, ainda assim, a morte é uma certeza quando percebida como a aniquilação que nos exclui da sucessão temporal. À emergência desta certeza, Borges reage com a melancolia que não implica em abatimento, mas em meditação e reflexão. A melancolia é produtiva e, por isso, é também chave de retorno ao assombro: a reflexão convocará, mais uma vez, outros juízos assombrosos sobre o tempo e a eternidade – fato que, porém, não exclui a frequência “materialista” do conceito de tempo em Borges.

Borges, na primeira citação “pirrônica”, associa Agripa e Sexto Empírico a Zenão, dois cétricos e o monista que influenciou, com a dialética, de sofistas a metafísicos. O paradoxo de Zenão em questão é o da impossibilidade de movimento expressa na corrida de Aquiles contra a tartaruga, baseado na ideia de divisibilidade infinita das distâncias³⁰. Agripa, em uma hipotética contestação, refutaria tal impossibilidade como o fez Diógenes (Cf. BOLZANI FILHO, 2007, p. 58), simplesmente levantando-se para então se por em deslocamento e, provavelmente, para enriquecermos a conjectural situação, destacando os movimentos que fazem seus lábios ao pronunciar seu primeiro tropo, o que versa sobre “a relatividade das opiniões que torna discutível todo princípio” (FERRATER MORA, 2004, p. 2931). Assim, “o cétrico não está advogando a real existência do movimento e do devir e não pensa estar, portanto, incorrendo em

²⁸ “Tornava-a irreal sua própria tipicidade” (BORGES, 1999e, p. 159).

²⁹ Para uma discussão sobre a aplicabilidade da *vindicação*, consulte p. 205-206.

³⁰ Para uma abordagem da relação de Borges com o pensamento de Zenão, consulte p. 219 e ss.

dogmatismo, mas sim denunciando o supérfluo” (BOLZANI FILHO, 2007, p. 58). Agripa e Sexto Empírico chegam a seus objetivos pela suspensão do juízo; Zenão, por uma redução ao absurdo: assumir o movimento é assumir a mudança, a ideia de que a tartaruga ocupa diferentes segmentos da reta em diferentes instantes. A reta pode ser segmentada, afirma o adversário, que nega a unidade defendida por Zenão. A aporia eleática então se instala no argumento a ser refutado: propõe uma segmentação infinita – conduz o juízo adversário ao absurdo para assim contestá-lo. O que une Agripa e Sexto Empírico a Zenão (e eles a Borges) é o pensamento aporético.

No segundo caso, a citação de Sexto Empírico é mais uma variante das teses de refutação do tempo apresentadas no ensaio. Estamos aqui diante de um exemplo do uso de uma ferramenta hiperbólica (consequentemente irônica) recorrente em Borges, influenciada pelo exame atento e pela circunspeção, comuns ao ceticismo: o *ataque argumentativo*, que consiste em apresentar repetidamente, em um crescendo, novas contraprovas (mesmo que contraditórias entre si) diante de teses que ainda tendem a se sustentar. O argumento do cético grego apresentado em “Nueva refutación del tiempo” é, por sinal, aprimorado por um raciocínio idealista, defende Borges: “F. H. Bradley redescubre y mejora esa perplejidad. Observa (*Appearance and Reality*, IV) que si el ahora es divisible en otros ahora, no es menos complicado que el tiempo, y si es indivisible, el tiempo es una mera relación entre cosas intemporales”³¹ (BORGES, 1974, p. 770). Bradley aperfeiçoa discursivamente os resultados que foram apresentados por Agripa e Sexto Empírico. Ainda que construções aporéticas, conflitos dialéticos e a suspensão do juízo sejam rapidamente remissíveis aos gregos desenvolvedores dessas ferramentas (eleatas e cétricos), elas não são exclusividade de suas escolas. Bradley, que apresenta uma construção argumentativa mais interessante a Borges, é também um aporético. O ceticismo pirrônico é mais um dos gêneros dos quais vale-se Borges para compor seus próprios textos. O único limite para seus usos é a validade e apoio junto ao argumento ensaiado pelo autor. Borges não se pauta por fidelidade a qualquer dos ideários por ele acionados. Por isso, em “Nueva refutación del tiempo”, cético, eleata e idealista (além de Huckleberry Finn – personagem de Mark Twain –, Bernard Shaw, o

³¹ “F. H. Bradley redescubre e melhora essa perplexidade. Observa (*Appearance and Reality*, IV) que, se o agora for divisível em outros agora, não será menos complicado que o tempo, e, se for indivisível, o tempo será mera relação entre coisas intemporais” (BORGES, 1999e, p. 165).

tratado budista *Visuddhimagga* e “Sentirse en muerte”) podem conviver em uma mesma argumentação.

Excluída, portanto, qualquer pretensão de defesa da fidelidade ou subordinação de Borges ao ceticismo com o qual será comparado, baseando-nos especialmente no uso livre que o autor, fundamentado na suspensão dos gêneros, faz dos argumentos céticos pirrônicos, observaremos como surge, no debate promovido por Borges, especificamente ao tratar daquilo que chama de *fato estético*, uma manipulação da dúvida que se aproxima (mas também se afasta) do trabalho da *epokhé* – mais um argumento que pode ser agregado à contestação de hipotética fidelidade ao pirronismo.

Retomemos o debate acerca do fragmento de “La muralla y los libros”.

Os fenômenos (naturais, culturais, emocionais) enumerados rapidamente por Borges na referida citação não parecem dotados de qualidades extraordinárias. Ressaltamos a relativa simplicidade dos itens da lista (do tratamento a eles dispensado), seja por seu caráter genérico (a música, não uma específica composição), seja por sua recorrência e infalibilidade (as rugas no rosto de quem envelheceu ou envelhecerá). O ápice deste funcionamento está no repetitivo uso do pronome indefinido *ciertos*, que potencializa a indeterminabilidade dos eventos que o acompanham. Há, no advérbio *quizá*, além do protótipo da suspensão cética, o indício de que a preocupação do autor está na reflexão sobre a iminência de uma revelação, independentemente dos acontecimentos observados – o que justificaria a generalidade da lista e a aparência marasmática de seus itens³². É justamente por esta característica fundamental, a do cuidado dedicado ao segredo urgente, acompanhado da seleção de argumentos excepcionalmente assombrosos e da relativa despreocupação com o fenômeno em si, que Borges distancia-se do ceticismo pirrônico.

Como aponta Bolzani Filho, o critério de ação cética no pirronismo é o *fenômeno*, justamente por ser ele inquestionável: “assim o é porque repousa, afinal, sobre uma representação que, originada num assentimento e numa afecção involuntária, não pode

³² Borges nos dá, em “Historia de la eternidad”, outra possível, diversa e hipotética explicação para o uso generalidade: “No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: *Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto*. Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era ‘pampa’, y esos varones, ‘gauchos’. Igual, el imaginativo que se enamora. Lo genérico (el repetido nombre, el tipo, la patria, el destino adorable que le atribuye) prima sobre los rasgos individuales, *que se toleran en gracia de lo anterior*” (BORGES, 1974, p. 358n, grifos no original).

ser objeto de dúvida e investigação” (BOLZANI FILHO, 2007, p. 59-60). Não é questionável ao cético, continua o pesquisador, que o mel lhe *apareça* doce, mas é passível de investigação a afirmação de que o mel é *realmente* doce. Existe uma diferença fundamental entre o fenômeno e o que se diz sobre o fenômeno, “quando se opina se algo *é tal como aparece* (HP I, 19-20)”³³ (p. 60). No segundo caso (uma possível concordância com a declaração de que o mel é *realmente* doce), ocorre o assentimento a algo não evidente (a própria definição de *dogma* segundo os céticos pirrônicos). Não assentir ao não evidente implica em suspensão do juízo (*epokhé*): ascender a um estado de intelecto em que nada é afirmado nem negado, em que nada é dito dogmaticamente. Desta forma, o cético alcança um estado de *equilíbrio* (*arrepésia*), já que não assume nenhuma entre as possibilidades conflitantes que surgem ao longo da investigação.

O objetivo do cético pirrônico, aponta Bolzani Filho (2007, p. 60-61), é a tranquilidade, a ausência de perturbação (*ataraxía*), perturbação esta gerada pela irregularidade (*anomalía*). Juízos discordantes de igual força e igualmente insuficientes levam à *epokhé*, que é seguida pela *ataraxía*, que anteriormente (na própria origem do ceticismo) se pensava alcançável por meio do acesso à verdade. Assim se define a capacidade cética: “um poder de opor, em cujo exercício se descobre a igualdade de força (*isosthéneia*) persuasiva das coisas que se opõem, que leva à suspensão de juízo e em seguida à almejada tranquilidade (HP, I, 8-10)” (p. 61). Com este objetivo, o cético colocará em prática seu princípio: diante de um argumento, opor outro de igual força.

Assim chegamos à dedução de Bolzani Filho (2007, p. 61), interessante à nossa investigação: a de que os fenômenos escapam à *epokhé* justamente porque são assentidos. A investigação cética pirrônica cuida de juízos, esses, passíveis de suspensão. Após a suspensão de juízo, “somos limitados a dizer ‘o que aparece’ – tradução literal do particípio *phainómenon*” (p. 61). O retorno ao fenômeno (decorrente da consciência de que os diversos juízos, mesmo opostos, são igualmente insuficientes para explicá-lo) é uma consequência associada à *ataraxía*.

Anteriormente, chamados de *fenômenos* os itens enumerados por Borges na citação de “La muralla y los libros”. Recorremos, mais uma vez, a Bolzani Filho (2007, p. 66-68) e à sua leitura dos textos pirrônicos, baseada em uma tradição de estudiosos e

³³ As siglas às obras de Sexto Empírico referem-se a *Hipotiposes Pirronianas* (HP) e *Adversus Mathematicos* (AM).

comentadores (Burnyeat, Frede, Stough), para enquadrar todos os eventos incluídos por Borges em sua lista na categoria *phainómenon*. O interesse é ultrapassar o entendimento de que *fenômeno* é um conceito que se aplica exclusivamente às *coisas sensíveis*, aos “conteúdos de afecções ditas experimentadas de forma involuntária através dos órgãos sensíveis” (p. 66), restrição que, na lista de Borges, excluiria a *música* e a *mitologia*.

O cuidado recai sobre um trecho das *Hipotiposes Pirronianas*: “tomamos como fenômeno *agora* as coisas sensíveis (HP I, 9)” (BOLZANI FILHO, 2007, p. 66). De acordo com o pesquisador, o advérbio em destaque marca o caráter provisório e, possivelmente, incompleto do conceito de *phainómenon* no fragmento citado. Bolzani Filho por isso busca, nos textos de Sexto Empírico, indícios de que, no ceticismo pirrônico, o conceito de fenômeno dê conta, além dos dados sensíveis, também dos *inteligíveis*. O termo *phainómenon* surge em construções nas quais funciona como adjetivo (traduzido por *evidente*), “por exemplo, a respeito de uma *prova* (HP I, 60), de uma *igual força persuasiva de argumentos* (HP II, 79 e 103), de um *juízo* (HP III, 71)” (p. 66, grifos no original). Ao cético, todos esses itens são manifestos, impossíveis de serem enquadrados na categoria de dados sensíveis e seus objetos. Essas evidências sugerem, segundo Bolzani Filho, que *proposições* sejam classificadas como *fenômenos*.

Outro ponto relevante na sustentação da tese, defende o pesquisador, surge da leitura da proposta cética de quatro divisões da vida comum: necessidade das afecções; orientação da natureza; tradição de leis e costumes; aprendizado das artes. Esta vida comum, que o cético viverá *fenomenicamente*, exigirá, nas categorias *costumes, tradições, leis e ensinamento de artes*, “concepções ‘inteligíveis’ que os fixe como parâmetros” (BOLZANI FILHO, 2007, p. 67), proposições, preceitos, manifestações discursivas. Sem esta concepção abrangente de *phainómenon*, afirma o pesquisador, seria impossível a Sexto Empírico afirmar que “cada um dos outros filósofos diz o que aparece a ele próprio (*tò phainómenon hautôî*) (AM VII, 336)” (p. 67). Assim, os filósofos transmitem, com suas teorias, aquilo que a eles *aparece*, “afirmação cabalmente ilustrativa do vasto campo de referência do conceito. O fenômeno – e, portanto, a empiria – diz respeito tanto aos dados da sensibilidade como a todo tipo de concepção mental (*noéisis*)” (p. 67-68).

Assim, nos parece, dá-se a defesa da inclusão de todos itens enumerados por Borges na citação de “La muralla y los libros” – entre eles a *música* e a *mitologia* – na categoria de *fenômeno*, segundo o argumento cético, com o qual será comparado.

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 quizá, el hecho estético. (BORGES, 1974, p. 635)

O que preocupa Borges é a iminência de uma revelação que não se produz frente ao fenômeno. Seu fato estético é mais que um fenômeno cuja constituição é completamente inacessível; funda-se na disposição em fazer-se observador deste fenômeno, pronto a acolher uma variedade de definições (influência “idealista”).

A suspensão da hierarquia dos gêneros liga-se ao fato de que todos os juízos são insuficientes; as soluções que fornecem, propostas de verdade acerca do misterioso fenômeno que abordam, é apenas aparentemente. Mas não causa a Borges nenhum mal-estar a irregularidade (*anomalía*) oriunda dos diversos juízos que emergem em suas investigações. O autor vale-se dela, encarnada em sua vasta enciclopédia, para efetuar o já citado ataque argumentativo³⁴. Assim, responde a um protocolo que o diferencia profundamente do cético pirrônico (que tem como objetivo, com a *epokhé*, alcançar a *ataraxía*). O observador destes fenômenos, o Borges cético, almeja a *taraxía*: a agitação, o assombro. Ele não planeja um retorno ao fenômeno, ainda que a empiria dos céticos entre em atrito com outros juízos, ajudando assim a compor a *anomalía*, por mais que a vertente “materialista” do pensamento venha a ser contestada pelas teses “idealistas”, de Parmênides, Zenão e Schopenhauer, por exemplo. Borges busca, acima de tudo, a manutenção da iminência de uma revelação, e assim configura-se a suspensão das tentativas de acesso à verdade. Borges é um aporético.

Interessa a Borges, após a reflexão sobre a refutação do tempo, alimentada por uma bibliografia de disciplinas diversas (entre elas, o ceticismo pirrônico), que o argumento ensaiado alcance a assombrosa constatação (a mais empírica em “Nueva

³⁴ Ao ataque argumentativo Borges associa com frequência a *vindicação*. Depois de constatar que nenhum dos argumentos é apto para explicar o fenômeno em análise, Borges os vindica, clama pela restituição do valor de uma ou de algumas das teses apresentadas; porém, este valor ascenderá em âmbito estético e literário.

refutación del tiempo”) de que o tempo é irreversível e que não vivemos outra vida senão a nossa própria (BORGES, 1974, p. 771).

Assombrosos são também argumentos adversos ao empirismo da sentença anterior, como a reação de Lönnrot, de “La muerte y la brújula”³⁵: diante da incontornável constatação de que será assassinado por Scharlach, propõe ao criminoso, “cuando en otro avatar usted me dé caza”³⁶ (BORGES, 1974, p. 507), uma segunda morte, porém diversa, em que o local do homicídio será definido por um paradoxo de Zenão. A alusão é admirável – se o próximo homicídio ocorrerá no meio do caminho, o terceiro ocorrerá em um quarto do caminho; o quarto homicídio ocorrerá em um oitavo do caminho, e assim sucessivamente. Lönnrot solicita a Scharlach uma espécie de punição infernal, eternamente aplicada pelo vilão sobre o detetive equivocado, em um *regressus in infinitum* que é um avatar da corrida entre Aquiles e a tartaruga. E não há garantia de tranquilidade, mesmo que o narrador de “El libro de arena”, da coletânea homônima de 1975, abandone em uma perdida prateleira da Biblioteca Nacional o singular livro que o assombra – por seu conteúdo indecifrável, pela impossibilidade de abri-lo duas vezes na mesma página, pela ideia de que queimar um livro infinito inundaria o mundo de fumaça, e, especialmente, por consumir o tempo e a vida de seu leitor em uma irrestrita dedicação. “Siento un poco de alivio, pero no quiero ni pasar por la calle México”³⁷ (BORGES, 1989, p. 71). O livro não deixará de persegui-lo.

No protocolo estético de Borges o interessante é sempre poder voltar o olhar ao fenômeno e encontrá-lo em sua essência oculto. Borges desloca-se da lógica pirrônica porque se interessa pelo empreendimento de acesso ao mistério encerrado no fenômeno, ainda que tenha a consciência da impossibilidade de sucesso em sua empresa. Antes de tudo, há no olhar do observador o desejo de apreender algo secreto, algo que ultrapasse o fenômeno: o próprio fato estético para Borges. Desta forma, o objeto observado estará sempre pronto a uma nova investigação, disponível a um novo ataque argumentativo ou às explorações estéticas dotadas da propriedade de nos assombrar, que animam Borges.

³⁵ Publicado pela primeira vez em *Sur*, ano 12, n. 92, em maio de 1942. Posteriormente passou a integrar a seção “Artificios” de *Ficciones* (1944).

³⁶ “quando em outro avatar você me der caça” (BORGES, 2001, p. 157).

³⁷ “Sinto um pouco de alívio, mas não quero nem passar pela rua México” (BORGES, 2009, p. 105).

Borges vs. Croce: a suspensão do juízo genérico

A suspensão operada por Borges sobre o juízo do gênero textual, mais especificamente sobre a atribuição exclusivista de certas propriedades intelectivas a certas disciplinas e a seus específicos produtos textuais, tem como origem uma suspensão bem mais fundamental ao seu pensamento. Ela é revelada mais claramente no ensaio “La postulación de la realidad”³⁸, que cuida da refutação da tese maior de Benedetto Croce em sua *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale* (1902).

Apesar de Borges (1974, p. 217) afirmar que a fórmula crociana que ele critica “es la identidad de lo estético y de lo expresivo”, o ponto de refutação que seu ensaio alcança é a tese segundo a qual o pensamento conceitual é uma exclusividade da Filosofia, da Lógica e da Ciência. Estas são as únicas disciplinas capazes de produzir conceitos; cabe à arte, defende Croce (1908, p. 3-25), tão somente o exercício de excelência do pensamento intuitivo – o artista trabalha fundamentalmente com expressões, com a forma.

Estético, como anota Borges, identifica-se com o expressivo em Croce; mas também com o pensamento intuitivo. O exercício de transpor impressões em intuições (expressões) é o trabalho estético, segundo Croce. Este terceiro elemento, o pensamento intuitivo, deve ser incluído na assimilação apresentada por Croce, porque, apesar de não ser uma exclusividade da Arte, é ele que a define e a limita, defende o pensador italiano.

Segundo Croce (1908, p. 30), apesar de diversas, Arte e Ciência, pensamento intuitivo e pensamento conceitual, têm um elemento coincidente – a presença do estético. A necessidade da expressão e seu decorrente uso manifestam-se em qualquer trabalho intelectual; mas o pensador científico é avaliado por sua capacidade de relacionar coisas, expressões diversas, o que o conduzirá a um conceito: este rio, este riacho, este copo d’água, a chuva que cai, este lago – o conceito *água*. Conceito é definido por Croce (1908, p. 27) como o conhecimento acerca das relações que se dão entre as coisas. Valorizamos o pensador que nos dá, além da validade de seus conceitos, a clareza de sua expressão, defende Croce (1908, p. 30-31) – portanto, valorizamos

³⁸ Publicado pela primeira vez em *Azul*, ano 2, n. 10, Azul, Província de Buenos Aires, em junho de 1931, posteriormente recolhido em *Discusión*.

também a presença do elemento estético em um tratado científico ou filosófico. Ainda assim, segue Croce, somos capazes de perdoar o pensador que é um escritor medíocre, mas não os artistas que são expositores medíocres, justamente pelo peso que a expressão tem na obra de arte. “Al poeta, al pittore, cui manchi la forma, manca ogni cosa, perché manca sé stesso”³⁹. Segundo Croce, a matéria poética – a emoção e as impressões ainda não elaboradas esteticamente – corre na alma de todos. Para apresentá-la, todos lhe dão forma – elaboração, expressão. Mas o poeta, o artista, é aquele se dedica severamente à forma. Já sobre o conteúdo, Croce emite dois juízos.

O conteúdo, enquanto apreendido como *impressão*, é o ponto de partida necessário ao fato expressivo (CROCE, 1908, p. 19). Mas não há passagem entre a qualidade do conteúdo e a da forma. Concluir que o conteúdo é passível de conformação, ou seja, favorável ao estético, não é assumi-lo como *a priori* dotado de propriedades determinantes ou determináveis; “se ciò fosse, la forma sarebbe un fatto medesimo col contenuto, l’espressione con l’impressione”⁴⁰. Só se torna conteúdo estético e toma qualidade determinável quando é feito forma.

A segunda compreensão do que é designado pelo termo conteúdo na *Estetica* exclui sua presença na arte: é, precisamente, o conceito intelectual. “In questo senso, posto ‘contenuto’ eguale a ‘conceto’, è esattissimo non solo che l’arte non consiste nel contenuto, ma anche che non ha contenuto”⁴¹ (CROCE, 1908, p. 31). As duas concepções de conteúdo apontam para a obra de arte concebida como forma.

Mas, no ideário da *Estetica*, não está excluída a relação do artista com o universo lógico-intelectivo. Contemplar e descobrir são tarefas do pensamento cognitivo e teórico; representar, expressar a partir do conhecimento adquirido, criar sobre este mesmo mundo contemplado, antes compreendido pelos conceitos do pensamento intelectual: esta é a tarefa do pensamento estético e intuitivo do artista.

Retomemos a refutação de Borges à tese de Croce. Depois de apresentar a identidade entre estético e expressivo como a ideia fundamental do pensador italiano, Borges (1974, p. 217) afirma que não a rechaça, mas faz a ressalva: “quiero observar

³⁹ “Ao poeta, ao pintor, a quem falta a forma, faltam todas as coisas, porque falta a si mesmo”.

⁴⁰ “se assim o fosse, a forma e o conteúdo, a expressão e a impressão, seriam um mesmíssimo fato”.

⁴¹ “Neste sentido, posto ‘conteúdo’ igual a ‘conceito’, é acertado não apenas que a arte não consiste no conteúdo, mas ainda que não tem conteúdo”.

que los escritores de hábito clásico más bien rehuyen lo expresivo”⁴². Tal afirmação afasta-se do entendimento que Croce dá ao expressivo, para quem qualquer fala cotidiana, expressão intuitiva de sensações, é produto do pensamento estético. O que Borges faz neste ponto é instaurar uma fissão, inexistente em Croce, quanto ao uso da *expresión*. Sua intervenção é especificadora: a expressão, para Borges, é material próprio a um dos arquétipos do escritor que propõe, o “romântico”, aquele que tende ao seu uso excessivo. Seu contraponto antitético na interpolação é o escritor “clássico”, que tende à nulidade do uso da expressão. Portanto, expressão, em Borges, é um termo concernente ao exercício literário, não de qualquer manifestação discursiva ou textual. “Distraigo aquí de toda connotación histórica las palabras *clásico* y *romántico*”, continua Borges (1974, p. 217); “entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos procederes)”⁴³. Segundo o ensaísta, o clássico não desconfia da linguagem; “cree en la suficiente virtud de cada uno de sus signos”⁴⁴. O romântico, por outro lado, é aquele que redundava em expressar; que ostensivamente releva, repete-se como quem assume que seu exercício é impreciso e que sua empresa é uma incessante busca pela mais acertada e excelente expressão.

A autodeterminação do escritor clássico, a capacidade de estabelecer seu texto como apto a trabalhar com os signos da representação da realidade, não implica em assertividade do que é declarado com esses mesmos signos. Entre o estabelecimento da realidade e sua postulação (solicitação, desejo, rogo) há uma grande diferença, ainda que ambos os exercícios tomem as mesmas ferramentas – as propriedades ontológicas da linguagem. Para quem, como Borges, questiona as qualidades de estabelecimento da verdade pelo discurso, não parecerá estranho o fato de o historiador Edward Gibbon e o poeta Alfred Tennyson estarem na mesma categoria de escritores, os que se valem do uso preciso dos signos. O que os une é a tendência à ausência de expressão (na acepção de Borges) em seus textos.

O desconforto de Borges com o arquétipo romântico de escritor tem uma vaga conexão com a experiência que travou com o ultraísmo e a decorrente refutação dos preceitos vanguardistas.

⁴² “quero observar que os escritores de hábito clássico costumava evitar a expressividade” (BORGES, 2008b, p. 71).

⁴³ “Destituo aqui de toda conotação histórica as palavras *clásico* e *romántico*; entendo-as como dois arquétipos de escritor (dois procedimientos)” (BORGES, 2008b, p. 71, grifos no original).

⁴⁴ “acredita na suficiente virtude de cada um de seus signos” (BORGES, 2008b, p. 71).

Quando eu era jovem, acreditava na expressão. Eu lera Croce, e a leitura de Croce de nada me serviu. Eu queria expressar tudo. Pensava, por exemplo, que se precisava de um pôr-do-sol, precisava encontrar a palavra exata para o pôr-do-sol, ou melhor, a mais surpreendente metáfora. Agora cheguei à conclusão (e essa conclusão talvez soe triste) de que não acredito mais na expressão: acredito somente na alusão. (BORGES, 2000b, p. 122)

Nesta citação, dois pontos clamam por uma abordagem mais atenta. O primeiro é o de que a reflexão do maduro conferencista de *This Craft of Verse*⁴⁵ destaca a ferramenta poética que já fora apresentada por Borges em “La postulación de la realidad”, a *alusão*. Ela é um artifício de excelência para o trabalho com o assombro, o que pretendemos apresentar em breve.

O segundo ponto é referente ao fato de que a modificação na acepção do termo *expressão* efetuada por Borges sobre o texto de Croce conduz a ideia apresentada em sua conferência, a da primazia da alusão. Porém, sua apresentação não alcança o ponto primordial da ruptura com o pensamento estético de Croce. A ruptura encontra-se em outro argumento, não no que subjaz à modificação da acepção do termo *expressão*. Esta modificação, na verdade, decorre deste primeiro argumento, que apresentamos a seguir.

Na sequência de “La postulación de la realidad”, Borges (1974, p. 217) faz uma longa citação de *A História do declínio e queda do Império Romano* (1776-1789), de Gibbon, e nota a qualidade determinante do uso do advérbio *depois*, que abre o fragmento: “Después de la partida de los godos [...]”. Borges destaca “el carácter mediato de esta escritura, generalizadora y abstracta hasta lo invisible”⁴⁶; assim, localiza o exercício da conceitualização em um texto que, de acordo com Croce, é inapto a ele. A História, tal qual a literatura, é desprovida do atributo da abstração e generalização, exclusividades da Filosofia, da Lógica e da Ciência, de acordo com o ideário da *Estética*. Segundo Borges (1974, p. 217), “el clásico prescinde contadas veces de una petición de principio”⁴⁷. Esta petição de princípio decorre da confiança na eficácia de seus signos; é algo como “se digo com meus signos precisos, minha representação será precisa e terá a necessária feição da verdade”. Esta confiança, localizada nos escritores

⁴⁵ Série de conferências proferidas pro Borges, em inglês, na Universidade de Harvard, nos anos de 1967 e 1968, e publicada em formato livro pela Harvard University Press, em 2000.

⁴⁶ “o caráter mediado desta escrita, generalizante e abstrata até a invisibilidade” (BORGES, 2008b, p. 72).

⁴⁷ “o clássico raras vezes prescinde de uma petição de princípios” (BORGES, 2008b, p. 71).

associados ao arquétipo clássico, é própria do registro conceptual da realidade, do exercício de apresentação dos elementos que compõem o mundo.

O comentário de Borges ao fragmento de Gibbon dá o indício da ordem da refutação do pensamento de Croce: ela parte de uma suspensão do juízo que separa duas formas de pensar (a conceitual e a intuitiva) e que, concomitantemente, as associa, de forma restritiva, a disciplinas diversas. É esta associação, operada por Croce, que dá o caráter genérico à suspensão aplicada ao ideário da *Estética*. Borges, partindo desta suspensão, pode atribuir a propriedade, segundo Croce, de exclusividade da Filosofia e da Ciência, o pensamento conceptual-lógico, aos textos dos representantes do arquétipo clássico. Não existindo a restrição, dissolvida a base do fundamento crociano, e com a literatura (assim como o texto histórico) tornando-se capaz de trabalhar com conceitos e generalizações, a terminologia necessariamente deve ser revista. Borges faz o recorte. Concentra-se nos expoentes literários e apresenta dois arquétipos. Diferenciá-los passa pela resignificação do termo *expressão*, mudança que, apesar de não revelada a ordem da refutação, já é aplicada pelo autor desde o início de “La postulación de la realidad”.

Borges segue sua leitura de Gibbon; pela via negativa, nos dá a entender o que compreende por *expressão*, como ela insere-se na tensão arquetípica clássico/romântico, e qual seu concorrente. “No es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla”⁴⁸, descreve Borges (1974, p. 218) a operação clássica em Gibbon. O exercício expressivo opõe-se ao exercício conceitual, generalizante. O romântico é genuinamente expletivo, porque adorna, redundante e retarda excessivamente; representar a realidade, na citação, equivale a transfigurá-la, alegorizá-la. De fato, mais importante que o objeto (a *realidade*) é o exercício em destaque, *registrar* – Gibbon, o clássico, opera um jogo de símbolos, rigorosamente organizado, mas cuja animação eventual fica a cargo do leitor: detalhes, minúcias, fatos incidentais e a pleora de indivíduos serão apenas aludidos. A *alusão* é a ferramenta fundamental do clássico.

Los ricos hechos a cuya póstuma alusión nos convida, importaron cargadas experiencias, percepciones, reacciones; éstas pueden inferirse de su relato, pero no están en él. Dicho con mejor precisión:

⁴⁸ “Não é realmente expressivo: limita-se a registrar uma realidade, não a representá-la” (BORGES, 2008b, p. 72).

no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto. (BORGES, 1974, p. 218)⁴⁹

A descrição da operação parece contraditória. Dizer diretamente com os signos conceituais abre certas lacunas; porém, são aberturas alusivas, decorrentes do caráter generalizante do conceito, não a instauração de elementos obstrutivos que precisam ser decifrados. Conceituar, por mais exato e incorruptível que seja o procedimento, implica um caráter póstumo; é um exercício tardio em relação às etapas que antecedem a própria elaboração do conceito. A descrição do mundo é precedida pelos exercícios de contemplar o mundo, de identificar e classificar os elementos que o compõem e como eles articulam-se entre si. Os exercícios com as particularidades, não *expressos* no conceito, incluem experiências, percepções e reações vividas por aquele que contempla antes de conceitualizar. Por isso a animação eventual – reativar de forma imaginativa e cognitiva estas etapas precedentes – fica a cargo do leitor, interpretador de alusões.

A *alusão* opõe-se à expressiva *ênfase* dos românticos. A alusão propõe uma relação de confiança do leitor diante dos signos; esta é a contrapartida à petição de princípio de ordem estética do escritor clássico, ou à autodeterminação que estabelece seu texto como apto a trabalhar com as propriedades ontológicas da linguagem. Estamos diante da assunção da suspensão do juízo genérico, da aptidão do texto literário para formular conceitos posta em prática. A ênfase, por outro lado, é ostensiva, redundante e impositiva. A persistência romântica – um exercício de representação que parece guiado pela constante tentativa de corrigir os equívocos da figura anteriormente delineada, ou guiado pelo simples desejo de realçar ao máximo, fazer sobressair o detalhe – não é, portanto, suficiente para alcançar a aparência de verdade, justamente por uma questão de princípio: sua pretensão não é o conceito, mas o indivíduo. E se a ocorrência da imprecisão romântica na literatura é verossímil ou tolerável, argumenta Borges (1974, p. 218), o é porque “la simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea”⁵⁰. Aqui, o exercício se concentra exclusivamente nos estágios que antecedem a formulação do conceito: perceber, considerar, guardar atenção – procedimentos de ordem seletiva e de tratamento do individualizado.

⁴⁹ “Os ricos fatos, a cuja póstuma alusão nos convida, implicaram pesadas experiências, percepções, reações; estas podem ser inferidas de seu relato, mas não estão nele. Para ser mais exato: ele não escreve os primeiros contatos da realidade, mas sua elaboração final em conceito” (BORGES, 2008b, p. 72).

⁵⁰ “A simplificação conceitual de estados complexos é muitas vezes uma operação instantânea” (BORGES, 1974, p. 73).

É importante que fique claro que conceituar, para Borges, não implica em alcançar a verdade. A suspensão do juízo genérico de Croce efetuada pelo autor dá à literatura a licença argumentativa para conceituar, para tomar a feição de Filosofia e, em uma perspectiva exasperada e irônica, tomar o seu lugar – assim como Platão, Leibniz e Bradley tornam-se capazes de ocupar o lugar dos notórios expoentes da literatura fantástica (BORGES, 1974, p. 280-281). Os conceitos, independentemente das disciplinas que os formulam, são sempre transitórios. E esta constatação, longe da aparência melancólica de uma interdição, implica na capacidade meditativa e reflexiva da literatura e na alusão como ferramenta discursiva.

Recordemos a disposição ao assombro que guia o poeta na estética que localizamos em Borges, descrita no ensaio anterior. O autor está sempre apto à iminência de uma revelação: observar um fenômeno (concentrar-se em um fenômeno potencialmente assombroso) é compreendê-lo como portador de um conhecimento essencial sempre inalcançável, independentemente dos métodos e das disciplinas com os quais é abordado. A verdade é inatingível, o que não implica em ruína. “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios”⁵¹ (BORGES, 1974, p. 708), entre eles, os esquemas conceituais.

A capacidade alusiva do primeiro modo de postulação clássica da realidade é uma interessante ferramenta para o trabalho proposto pela suspensão cética e aporética própria à estética do assombro. A alusão conduz ao núcleo da iminência de uma revelação, que não se produz, apresentada em “La muralla y los libros”. O princípio estético encontra um instrumental de excelência – conceitualizar (atividade infiltrada pela suspensão do juízo, independentemente da disciplina posta em prática) é apenas aludir à força ininteligível que hipoteticamente nos instaura e que estabelece este universo que, tão logo é atacado pelo argumento aporético, revela sua aparência de sonho ou de pesadelo.

A relação entre exercício alusivo e assombro tem como um bom exemplo o conto “El espejo y la máscara”, de *El libro de arena* (1975). O Alto Rei da Irlanda convoca um poeta, que lhe fará três visitas, uma a cada ano, com um poema diferente. No primeiro encontro, o soberano pede que ele versifique sua recente vitória, sobre os

⁵¹ “A impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios” (BORGES, 1999e, p. 95).

noruegueses, na batalha de Clontarf. O poeta, um Ollan⁵² grandiloquente, expletivo e vaidoso, responde com um excelente exemplar dos “discursos largos y ajenos”⁵³ (BORGES, 1989, p. 45) que fadigam o Rei. É um “romântico”: destaca que durante doze invernos cursou as disciplinas da métrica, que sabe de memórias as trezentos e sessenta fábulas que compõem a tradição literária, “la base de la verdadera poesía”⁵⁴ (p. 45); que as leis lhe permitem prodigalizar “las voces más arcaicas del idioma y las más complejas metáforas. Domino la escritura secreta que defiende nuestro arte del indiscreto examen del vulgo”⁵⁵. Depois de um ano de trabalho, retorna com um longo poema, que agrada profundamente o Rei. O poeta recita de memória todo o texto, ode que prova sua dignidade ante a tradição. “No hay en toda la loa una sola imagen que no hayan usado los clásicos”⁵⁶ (p. 46), afirma o Rei. O imperador ainda destaca a métrica e a retórica e, por fim, coroa o Ollan: “Si se perdiera toda la literatura de Irlanda –*omen absit*– podría reconstruirse sin pérdida con tu clásica oda”⁵⁷. Como reconhecimento, o presenteia com um espelho de prata.

Na primavera seguinte, o poeta retorna com seu novo texto, mais curto que o do ano anterior. Não o recita de memória; visivelmente nervoso, lê “omitiendo ciertos pasajes, como si él mismo no los entendiera del todo o no quisiera profanarlos”⁵⁸. O texto é confuso. Os motivos são aludidos no próprio poema do Ollan:

La página era extraña. No era una descripción de la batalla, era la batalla. En su desorden bélico se agitaban el Dios que es Tres y es Uno, los númenes paganos de Irlanda y los que guerrearían, centenares de años después, en el principio de la Edda Mayor. La forma no era menos curiosa. Un sustantivo singular podía regir un verbo plural. Las preposiciones eran ajenas a las normas comunes. La

⁵² De acordo com nota de Davi Arrigucci Jr, tradutor de *El libro de arena*, “o título de Ollan equivalia ao mais alto grau da carreira literária, que dependia de doze anos de estudos rigorosos de mitologia, história, topografia, direito, gramática e retórica, bem como de memorização de trezentas e sessenta histórias correspondentes aos meses do ano lunar” (Cf. BORGES, 2009, p. 62n).

⁵³ “discursos compridos e impróprios”.

⁵⁴ “a base da verdadeira poesia” (BORGES, 2009, p. 62).

⁵⁵ “nas palavras mais arcaicas do idioma e nas mais complexas metáforas. Domino a escrita secreta que defende nossa arte do indiscreto exame do vulgo” (BORGES, 2009, p. 62).

⁵⁶ “Não há em toda a loa uma única imagem que os clássicos não tenham usado” (BORGES, 2009, p. 63).

⁵⁷ “Se toda a literatura da Irlanda se perdesse – *omen absit* –, poderia ser reconstituída sem perda com tua ode clássica” (BORGES, 2009, p. 64).

⁵⁸ “omitindo certas passagens, como se ele próprio não as entendesse completamente ou não quisesse profaná-las” (BORGES, 2009, p. 64).

aspereza alternaba con la dulzura. Las metáforas eran arbitrarias o así lo parecían. (BORGES, 1989, p. 46)⁵⁹

O poeta perdera todos os preceitos com os quais se apresentou, vaidoso, ao Rei, os mesmos que lhe forneciam a “verdade” da poesia, e sua formação em diversas disciplinas, capaz de prover a ele os saberes diversos sobre o mundo. O conto, já neste segmento, alude a uma passagem do poeta do estado “romântico” ao “clássico”. Seu poema é mais curto, o caráter estilístico parece menos enfático; as metáforas já não são aquelas protocolares, dos poetas da tradição. O fato de saltar trechos completos, como se não os compreendesse ou não os quisesse profanar, alude a uma mensagem divina com a qual o poeta não sabe lidar. A reação do Rei ao segundo poema é também diversa. Não se manifesta prontamente. Troca algumas rápidas palavras com os homens de letras que o cercam e então afirma: “Ésta supera todo lo anterior y también lo aniquila. Suspende, maravilla y deslumbra”⁶⁰ (BORGES, 1989, p. 46). Manda trancar o texto em um cofre de marfim; só os doutos o acessarão. Sorrindo, o Rei então sugere que o poeta faça um terceiro poema para completar a tríade fabular da qual são eles personagens. Pelo segundo texto, dá ao Ollan uma máscara de ouro.

Na terceira primavera, o poeta volta sem manuscrito. Suas feições mudaram profundamente em um ano; é praticamente outra pessoa. “Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían mirar muy lejos o haber quedado ciegos”⁶¹ (p. 47). O poeta pede para falar em particular ao Rei. Os escravos saem e o imperador pergunta se ele não escreveu a ode. Responde com tristeza que sim, mas reluta em revelar o poema. Depois que o soberano o encoraja com uma frase sutilmente ameaçadora, o poeta diz o poema, de uma única linha. “Sin animarse a pronunciarla en voz alta, el poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una plegaria secreta o una blasfemia. El Rey no estaba menos maravillado y menos maltrecho que el

⁵⁹ “A página era estranha. Não era uma descrição da batalha, era a batalha. Em sua desordem bélica agitavam-se o Deus que é Três e Um, os numes pagãos da Irlanda e os que guerrearíam, centenas de anos depois, no princípio da *Edda Maior*. A forma não era menos curiosa. Um substantivo singular podia reger um verbo no plural. As preposições eram alheias às normas comuns. A aspereza alternava com a doçura. As metáforas eram arbitrárias ou assim pareciam” (BORGES, 2009, p. 64).

⁶⁰ “Esta supera todo o anterior e também o aniquila. Eleva, maravilha e deslumbra” (BORGES, 2009, p. 65).

⁶¹ “Algo, que não era o tempo, tinha sulcado e transformado seus traços. Os olhos pareciam olhar muito longe ou ter ficado cegos” (BORGES, 2009, p. 65).

otro. Ambos se miraron, muy pálidos”⁶² (BORGES, 1989, p. 47). O Rei então enumera maravilhas que afirma ter visto ao longo de sua juventude, como navegador; nenhuma delas se equipara ao poema. O poeta explica como o texto realizou-se: no alvorecer, acordou dizendo palavras inicialmente incompreensíveis. Ao percebê-las como um poema, sentiu ter “cometido un pecado, quizá el que no perdona el Espíritu”⁶³ (p. 47). O Rei, que compartilha do poema, reconhece o pecado: “El de haber conocido la Belleza, que es un don vedado a los hombres. Ahora nos toca expiarlo”⁶⁴. O poeta se mata com a adaga que recebe do Rei pelo terceiro poema, tão logo sai do palácio; o imperador transforma-se em mendigo e nunca mais repete o poema.

O conto de Borges alude a um contato progressivo do poeta com um conhecimento que era vedado não só a ele, mas a todos os homens. Fica sugerido, já na descrição de seu segundo poema, que o Ollan, de alguma forma, acessou o Espírito ou foi por ele tocado. Acostumado às regras retóricas, temáticas e formais da poesia tradicional, o poeta vê-se perdido diante da vastidão daquilo que consegue apenas vagamente mencionar, em sintaxe e metáforas desencontradas, que revelam seu assombro. A ideia de que a infiltração de um elemento infinito transforma ou leva à reflexão sobre os limites da linguagem do escritor aparece em outros textos de Borges, como em “El Aleph”⁶⁵. Por fim, o aludido contato do Ollan com o Espírito transforma-se em representação da interdição quando ele se nega a recitar o único verso que compõe seu último poema. Outra sugestiva alusão de que o Ollan acessara alguma espécie de assombrosa divindade, já na composição de seu segundo poema, é a reunião de representações de diversas tradições (a Trindade, os numes do paganismo irlandês e a mitologia nórdica) como tentativa humana, por fim confusa e limitada, de tentar delinear o incomunicável, maior que a superposição de mitos e dogmas.

A Beleza que, segundo as palavras finais do Rei, é o saber contido na linha recitada, desestabiliza a produção literária; os protocolos iniciais do poeta não passavam de artifícios ineficientes para acessar a harmonia, a proporção, a simetria e a solenidade,

⁶² “Sem se animarem a pronunciar-la em voz alta, o poeta e seu Rei a saborearam, como se fosse uma prece secreta ou uma blasfêmia. O Rei não estava menos maravilhado e menos oprimido que o outro. Os dois se olharam, muito pálidos” (BORGES, 2009, p. 66).

⁶³ “cometido um pecado, talvez o que o Espírito não perdoa” (BORGES, 2009, p. 66).

⁶⁴ “O de ter conhecido a beleza, que é um dom vedado aos homens. Agora nos toca expiá-lo” (BORGES, 2009, p. 66).

⁶⁵ Para uma abordagem do tema da linguagem em “El Aleph”, consulte p. 291 e ss.

que ainda permanecem como atributos daquele que está vedado, de uma entidade superior, anterior e única.

Por fim, o único verso que forma o terceiro poema do Ollan (ele mesmo, apenas aludido) é a concentração do exercício alusivo, próprio à estética do assombro: o conhecimento absoluto, se tal existe, não poderá ser averiguado nem testado; permanece vedado. O pouco que nos é dado a conhecer – a confusão lógica do poeta, seu rápido envelhecimento, sua culpa assumida ao reconhecer a linha que balbucia no crepúsculo da manhã como um poema, sua recusa em recitá-lo, o suicídio do Ollan e a súbita renúncia do Rei à ordem – sugere a atrocidade contida nesse conhecimento superior, assim como o caráter ilusório da própria vida, que se dá no tempo sucessivo de um mundo aparentemente ordenado por relações causais claras (canto em eloquentes versos porque fiz-me poeta, por exemplo). O assombroso permanecerá vedado, mas ainda assim, no conto de Borges, remeter a ele é aludir à ruína do nosso conceito de universo, é aludir à verdade como um abismo ou pesadelo.

Os modos de postulação clássica da realidade como estágios da leitura

Segundo Borges (1974, p. 219-220), os três modos de postulação clássica da realidade são: 1) “notificación general de los hechos que importan”; 2) “imaginar una realidad más compleja que la declarada al lector y referir sus derivaciones y efectos”; 3) “invención circunstancial”⁶⁶.

No primeiro modo está a base da evidenciação que opera em qualquer discurso. Como argumenta Paul Ricoeur (2013, p. 23), em uma proposição, duas diferentes funções atuam. A primeira, a do sujeito lógico, identificação de “algo de singular” – Átila, o parágrafo de Gibbon, nosso corpo, aquela fortaleza, Cervantes –, vale-se de dispositivos gramaticais diversos: “nomes próprios, pronomes demonstrativos (este e aquele, agora e então, aqui e ali, tempos de verbos enquanto relacionados ao presente) e ‘descrições definidas’ (assim e assado)”. A outra função é a do predicado, que, segundo Ricoeur, “designa uma espécie de qualidade, uma classe de coisas, um tipo de relação ou um tipo de ação”. O que o predicado diz do sujeito, afirma Ricoeur, “pode sempre tratar-se como uma característica ‘universal’ do sujeito” já que, além de uma ligação

⁶⁶ “notificação geral dos fatos que interessam”; “imaginar uma realidade mais complexa que a declarada ao leitor e referir suas derivações e efeitos”; “invenção circunstancial” (BORGES, 2008b, p. 75-76).

entre as duas funções, uma antítese ou polaridade fundamental estabelece-se entre sujeito (identificação singular) e predicado (predicação universal).

Porém, no primeiro modo clássico de postulação da realidade, está em operação mais que a força predicativa do estatuto da proposição. Acreditar na suficiente virtude de seus signos, ainda que pelo viés crítico, como ocorre em Borges, implica na assunção de que o sentido é um evento que não se restringe à linguagem, mas externo a ela enquanto produtor de realidade. Está ainda em jogo o sentido da enunciação, o fato de apresentar-se como apto a dizer o que são as coisas e quais são os feitos relevantes (ainda que sem declará-lo abertamente), manifestação da força ontológica, potencialmente prescritiva e proscritiva, que habita a linguagem.

Não há como, levando-se em consideração o que o modo de postulação clássica da realidade estabelece, criar conceitos sem praticar a petição de princípio associada por Borges ao arquétipo clássico de escritor. Àquela primeira proposição de petição de princípio que sugerimos – “se digo com meus signos precisos, minha representação será precisa e terá a necessária feição da verdade” – podemos agregar outra: “tome como verdadeiro aquilo que digo, porque tudo o que digo é verdadeiro”. Estas hipotéticas afirmações, que tentam preencher o que Borges localiza como um pilar do primeiro modo clássico, no fundo traduzem, ainda que na forma falaciosa, a primazia da força ilocutória nos discursos da verdade. Segundo Ricoeur (2013, p. 28-29), a força ilocutória está em toda proposição como uma espécie de pergunta. Na petição de princípio prescritiva, toma a aparência de demanda. Obviamente a assertividade do discurso – a propriedade de referência a uma existência assumida como verdadeira – pode ser abalada por procedimentos diversos, prescrições específicas ou regras adicionais de suspensão próprias à ficção, como argumenta Ricoeur (2013, p. 36). Um desses procedimentos é o jogo com o próprio código; Borges o efetua, por exemplo, ao dar a um livro *clássico* o nome de *Ficciones*. Outro exemplo é a causalidade mágica, que, segundo Borges (1974, p. 232), é a operação controlada de encadeamento de eventos, de causas e efeitos – a única válida⁶⁷. Em última instância, postular a realidade não é um exercício de verificação.

Inicialmente, no primeiro modo de postulação clássica da realidade, a alusão toca as etapas que antecede o subjacente “isto é”, presente em qualquer proposição: as

⁶⁷ Para discussões referentes à *causalidade mágica*, consulte p. 109-110; p. 258-259; p. 263; p. 296.

experiências intelectivas e as sensações vividas, que conduzem à conformação do conceito. Mas se o associamos ao princípio cético borgiano, próprio à estética do assombro, o primeiro modo de postulação torna-se fundamento de desestabilização da base ontológica de instituição da verdade por meio da linguagem. O ataque argumentativo – a apresentação de uma série de argumentos conceituais (uma torrente de postulados) – não encerra a *taraxia*; pelo contrário – reforça a ideia de que a tão almejada verdade não passa de uma revelação em iminência. A alusão primordial em Borges é o constante movimento em direção a esse saber simultaneamente último, primordial e inalcançável, o mundo como um livro ou o nome de Deus, que, tão logo fosse recitado ou pronunciado, calaria a todos, mas cuja busca incansável é seu mais íntimo motor. O primeiro modo é, portanto, se vinculado à estética do assombro, um princípio paraontológico: vale-se das ferramentas discursivas que pretendem estabelecer o *ser* justamente para desestabilizar a motivação e os fins de seus operadores téticos, e, assim, propor novas formas de compreensão de nossa existência no mundo.

Se no primeiro modo temos a base lógica da postulação da realidade, Borges nos apresenta, a partir do segundo modo, seus princípios pragmáticos específicos.

O segundo modo, afirma Borges (1974, p. 219-220), dá a conhecer os eventos gerais ao revelar seus *efeitos e derivações*. Da referência ao efeito, a ferida que o Rei Artur carrega, por exemplo, o leitor intuirá a causa – o golpe e a batalha precedentes. A alusão aqui se dá em uma construção metonímica qualitativa causal. Já as derivações são desvios do evento narrado para que uma nova e súbita informação seja revelada, aludindo à complexidade do contexto narrativo. A conjunção aditiva é um de seus elementos, como ocorre ao final dos seguintes versos de “Mort d’Arthur”, que integra *Idylls of the King* (1956-1885) de Alfred Tennyson (1996, grifo nosso): “On one side lay the Ocean, and on one / Lay a great water, *and* the moon was full”⁶⁸, que revela, apenas ao final do fragmento, que a cena do resgate de Rei Artur por Sir Bedivere deu-se durante a noite.

O exemplo mais complexo de derivação dado por Borges (1974, p. 220) é extraído de *The Life and Death of Jason* (1867), de William Morris (1834-1896). Ao contar o rapto de um remeiro de Jasão pelas divindades de um rio, o narrador encerra o relato remetendo ao estatuto fantástico diegético que estabelece a instituição narrativa: “Así,

⁶⁸ “De um lado jazia o Oceano; do outro / uma grande água, e a lua era cheia”.

quién podrá contar esas cosas, salvo que el viento las contara o el pájaro que desde el cañaverall las vio y escuchó”⁶⁹. A construção dêitica catafórica alude, neste exemplo, ao estado narrativo, à amplitude fantástica do que é narrado, quando subitamente cita o vento e o pássaro como fontes do que acabou de ser relatado.

A alusão alcançará seu nível de excelência em seu terceiro modo, que Borges (1974, p. 220-221) chama de *invenção circunstancial*. Segundo sua definição, são “pormenores lacônicos de larga proyección”⁷⁰. O primeiro exemplo dado é extraído de *La gloria de Don Ramiro* (1908), do argentino Enrique Larreta. A cena citada é aquela em que um caldo de toicinho é servido em uma sopeira trancada com um cadeado para resguardá-lo da voracidade dos serviçais. Segundo Borges, o fragmento é “tan insinuativo de la miseria decente, de la retahíla de criados, del caserón lleno de escaleras y vueltas y de distintas luces”⁷¹. Nesta categoria de alusão estão os momentos sutis, enunciados ou cenas concisas de visão ampla, mas especialmente um sentido global, da apreensão da obra como uma unidade.

No primeiro exemplo, tirado de Larreta, Borges destaca um único desses momentos ou pormenores. O ensaísta defende que, por outro lado, há romances inteiros compostos de séries de invenções circunstanciais. De fato, como estágio posterior ao segundo modo, que cuida da elaboração e transição de sequências narrativas, a tendência é a de que o terceiro modo seja compreendido como uma interpretação da obra como um todo. Mesmo no exemplo extraído de *La gloria de Don Ramiro*, Borges faz uma leitura referente não apenas ao fragmento da sopeira trancada com cadeado, mas a índices recorrentes ao longo do romance, como as escadarias dispostas em espaços internos e externos, que aludem às diferenças entre extratos sociais, culturas e ordens diversas que recaem sobre o protagonista (Cf. LARRETA, 1911). Não é que exista uma exclusiva cena de invenção circunstancial ou de alusão em *La gloria de Don Ramiro*; é Borges que prefere citar apenas uma, como se a elegeisse como suficiente para explicar o romance de Larreta. Mas é possível juntar, ao fragmento que Borges transcreve, elementos de outras cenas, como as velas acesas sobre candelabros, mesmo durante o dia, no andar superior do casarão da família de Ramiro, espaço marcado pela

⁶⁹ “Assim, quem poderá contar essas coisas, senão o vento, ou o pássaro que do canavial as viu e ouviu” (BORGES, 2008b, p. 76).

⁷⁰ “pormenores lacônicos de longa projeção” (BORGES, 2008b, p. 77).

⁷¹ “tão insinuativo da miséria decente, da fileira de criados, do casarão cheio de escadas e voltas e luzes diversas” (BORGES, 2008b, p. 76).

rigidez personificada na presença de seu avô, que gradativamente se fecha em sua biblioteca e afasta-se do neto, enquanto o menino ocupa o piso inferior, onde se satisfaz ouvindo as conversas das criadas (LARRETA, 1911, p. 7); ou ainda “aquellos escalones tenebrosos, donde dormía un olor sagrado de cirios y de incienso”⁷² (p. 52), o campanário da igreja, onde Ramiro, aspirante a padre, tem sua primeira relação sexual, com “la moderna Sulamita” (p. 52), Aldonza González, a encarregada de fazer soar os sinos da igreja. São cenas que marcam a dupla inscrição de Ramiro, aludem a algumas das “distintas luzes” que o iluminam ao longo do romance, mas que representam também paradigmas de caracteres humanos: o orgulho da nobreza e a balbúrdia dos empregados; os prazeres do mundo e a espiritualidade, religiosa e mística.

A verdade é que é mais rápido – e, graças à sua configuração, relativamente mais simples – apontar uma série de invenções circunstanciais em *The Invisible Man* (1897), de H. G. Wells, que em *La gloria de Don Ramiro*, opção que se justifica pela presumível restrição de espaço concedido ao ensaio de Borges, publicado originalmente em um periódico. Porém, isso não invalida o exemplo nem a reflexão associada a ele. O comentário de Borges, em nota de rodapé, é sobre o protagonista de Wells, Griffin:

Ese personaje –un estudiante solitario de química en el desesperado invierno de Londres– acaba por reconocer que los privilegios del estado invisible no cubren los inconvenientes. Tiene que ir descalzo y desnudo, para que un sobretodo apresurado y unas botas autónomas no afiebrén la ciudad. Un revólver, en su trasparente mano, es de ocultación imposible. Antes de asimilados, también lo son los alimentos deglutidos por él. Desde el amanecer sus párpados nominales no detienen la luz y debe acostumbrarse a dormir como con los ojos abiertos. Inútil asimismo echar el brazo afantasmado sobre los ojos. En la calle los accidentes de tránsito lo prefieren y siempre está con el temor de morir aplastado. Tiene que huir de Londres. Tiene que refugiarse en pelucas, en quevedos ahumados, en narices de carnaval, en sospechosas barbas, en guantes, para *que no vean que es invisible*. Descubierta, inicia en un villorrio de tierra adentro un miserable Reino del Terror. Hiere, para que lo respeten, a un hombre. Entonces el comisario lo hace rastrear por perros, lo acorralan cerca de la estación y lo matan. (BORGES, 1974, p. 220n, grifo no original)⁷³

⁷² “aqueles degraus tenebrosos, onde dormia um olor sagrado de velas e incenso”.

⁷³ “Esse personagem – um solitário estudante de química no desesperado inverno londrino – acaba por reconhecer que os privilégios do estado invisível não compensam seus inconvenientes. Tem que sair descalço e nu, para que um casaco apressado e umas botas autônomas não agitem a cidade. Um revólver, em sua mão transparente, é de impossível ocultação. Antes de assimilados, também o são os alimentos deglutidos por ele. Desde o amanhecer, suas pálpebras nominais não barram a luz e ele tem que se acostumar a dormir como se estivesse com os olhos abertos. Também é inútil colocar o braço fantasmal

Segundo Borges, o homem invisível é um exemplo de “fantasmagoria circunstancial”, aludida em diversas cenas do romance, uma série de eventos singulares subordinados à situação singular do personagem, a invisibilidade (a configuração mais simples a que nos referimos anteriormente é justamente esta subordinação). Borges não explica em “La postulación de la realidad” como compreende a fantasmagoria presente no homem invisível. Afirmar que é simplesmente sua aparência incorpórea parece insuficiente. Outros comentários de Borges à obra, presentes em outros de seus textos, ajudam a compreender o que o ensaísta chama de “fantasmagoria circunstancial”, além de revelar que a maior qualidade do romance, segundo Borges, é apontada justamente em uma leitura concernente ao terceiro modo de postulação clássica da realidade.

No prefácio para a edição em único volume das traduções ao espanhol de *The Time Machine* e *The Invisible Man*⁷⁴, ambos de Wells, Borges (2007a, p. 569) escreve: “Su hombre invisible es un símbolo, que perdurará mucho tiempo, de nuestra soledad”⁷⁵. Já no ensaio “El primer Wells”⁷⁶, Borges justifica sua preferência pelos primeiros romances de Wells (cita *The Island of Dr. Moreau* e *The Invisible Man*). Segundo ele, há uma razão profunda em sua escolha:

No sólo es ingenioso lo que refieren; es también simbólico de procesos que de algún modo son inherentes a todos los destinos humanos. El acosado hombre invisible que tiene que dormir como con los ojos abiertos porque sus párpados no excluyen la luz es nuestra soledad y nuestro terror [...]. La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos, como el Apóstol; es un espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo. (BORGES, 1974, p. 698)⁷⁷

sobre os olhos. Na rua os acidentes de trânsito o preferem e ele está sempre com medo de morrer esmagado. Tem que fugiu de Londres. Tem que se refugiar em perucas, em grandes óculos escuros, em narizes de carnaval, em barbas suspeitas, em luvas, ‘para que não vejam que é invisível’. Descoberto, inicia num vilarejo do interior um miserável Reino do Terror. Para que o respeitem, fere um homem. Então o delegado faz com que seja rastreado por cães, cercam-no perto da estação e o matam” (BORGES, 2008b, p. 76-77n).

⁷⁴ Prefácio a *La máquina del tiempo; El hombre invisible*, de Herbert George Wells. Trad. Nellie Manso e Julio Gómez de la Serna. Coleção Biblioteca Personal, n. 14. Madri: Hyspamérica, 1985. Posteriormente recolhido em *Biblioteca personal* (1988).

⁷⁵ “Seu homem invisível é um símbolo, que perdurará por muito tempo, de nossa solidão”.

⁷⁶ Publicado pela primeira vez em *Los anales de Buenos Aires*, ano 1, n. 9, em setembro de 1946. Posteriormente recolhido em *Otras inquisiciones*.

⁷⁷ “O que eles narram não é apenas engenhoso; é também simbólico de processos que de algum modo são inerentes a todos os destinos humanos. O acossado homem invisível que é obrigado a dormir como se estivesse de olhos abertos, porque suas pálpebras não vedam a luz, espelha nossa solidão e nosso terror [...]. A obra que perdura é sempre capaz de uma infinita e plástica ambigüidade; é tudo para todos, como

Borges faz um comentário que se refere a toda a obra, não a uma passagem específica. Além disso, encontra em *The Invisible Man* uma referência a nosso ser-no-mundo, a algo que é compartilhado entre todos os homens, ainda que o destino delineado seja triste: a solidão e o terror. A obra que perdura carrega um exercício dialético capaz de gerar conhecimento porque coloca o leitor diante de si mesmo e diante de uma proposta de mapa do mundo que não é o seu – é nesta nova configuração, que de alguma forma confronta a ordem relativamente confortável na qual ele acreditava habitar, que o leitor precisa se inserir e mais uma vez tentar delinear seus próprios contornos de humanidade, sempre passíveis de contestação. Aqui se encaixa a fantasmagoria de Griffin: uma reflexão que nos é exigida enquanto leitores. E poderíamos, em defesa de um argumento anterior, elaborar a interpretação da obra a partir de um ponto específico, de uma única *invenção circunstancial*, de larga projeção, como o faz Borges ao ler o romance de Larreta. Antes de ter um nome, antes de encarnar-se em sua própria voz para poder pronunciar-lo (Cf. WELLS, 2011, p. 113), o homem invisível era nada mais que “o homem invisível” – e pronuncia junto ao seu sobrenome, ao nome nunca dito completamente, aquilo que representa: o desprezo por si mesmo e pelos mais próximos (seus alunos e professores, seu pai); o sentimento de ódio por seus semelhantes, o horror que neles causa, e a mais genuína reciprocidade na relação. O que instaura o fantasma não é a invisibilidade, mas o caráter do homem. Este olhar sobre a obra de Wells, esta forma de ler, é a do terceiro modo de postulação clássica da realidade, delineado por Borges.

Na sequência do ensaio dedicado a Wells, Borges nos apresenta os fundamentos do arquétipo clássico. A interpolação entre leitor e nova proposta de mundo gerada pela obra literária deve ocorrer como uma espécie de “lúcida inocência”, afirma Borges (1974, p. 698), “de un modo evanescente y modesto, casi a despecho del autor; éste debe aparecer ignorante de todo simbolismo”⁷⁸. O autor deve ser direto; será confundido com um Deus onisciente se “se limita a referir sucesos o a trazar los tenues desvíos de una conciencia”⁷⁹. Não deve dedicar-se a arrazoar ideologias – e esta é a crítica que

o Apóstolo; é um espelho que delata os traços do leitor e é também um mapa do mundo” (BORGES, 1999e, p. 83).

⁷⁸ “de modo evanescente e modesto, quase a despeito do autor; este deve parecer ignorante de todo simbolismo” (BORGES, 1999e, p. 83).

⁷⁹ “se limita a narrar acontecimentos ou a traçar os tênues desvios de uma consciência” (BORGES, 1999e, p. 83-84).

Borges dirige a Wells, especialmente aos textos que sucedem aos do “primer Wells”; a realidade age por meio de fatos, não por argumentos. Estamos diante da defesa do primeiro modo de postulação clássica da realidade: “a Dios le toleramos que afirme (Éxodo, 3, 14) Soy El Que Soy, no que declare y analice, como Hegel o Anselmo, el *argumentum ontologicum*”⁸⁰. Assim como Deus não teologiza, o escritor clássico não invalida a dialética entre leitor e texto literário defendendo abertamente suas posições. Seus juízos e suas razões – os juízos e razões da nova proposta de mundo apresentada pelo texto literário – são aludidos. Em Borges, apontam ainda para um conhecimento em iminência de revelação que nunca se apresenta plenamente. Esta é uma de suas propostas de mundo: a verdade está vedada.

Se o primeiro modo de postulação clássica da realidade é o fundamento paraontológico – o ponto basilar para que Borges possa instaurar-se em seu texto como apto a selecionar quais feitos são relevantes, e assim apresentá-los com a aparência assertiva de quem estabelece a verdade, que conseqüentemente será questionada por seu princípio cético –, o segundo modo, a partir dos destaques dados pelo ensaísta, é o exercício com a palavra propriamente. Ao comentá-lo, quase ao final do ensaio, afirma que, frequentemente, o segundo modo funciona por pura sintaxe, como exemplifica a alternância entre pronome possessivo e artigo definido localizada por Borges (1974, p. 221, grifo nosso) em *Confessions of a Young Man* (1886), de George Moore (1852-1933): “Je suis *ton* amant, et *la* blonde / Gorge tremble sous mon baiser”⁸¹. Borges destaca sua produtividade sintagmática.

Os termos com os quais Borges define e exemplifica o segundo modo clássico de postulação da realidade fazem lembrar o que Roland Barthes⁸² (1971, p. 27-36),

⁸⁰ “toleramos que Deus afirme (Éxodo 3, 14) ‘Eu Sou Aquele que Sou’, mas não que declare e analise, como Hegel ou Anselmo, o *argumentum ontologicum*” (BORGES, 1999e, p. 84).

⁸¹ “Eu sou *teu* amante, e *a* loura / Garganta treme sob meu beijo”. Tradução livre nossa. Consultamos duas versões fac-similares de *Confessions of a Young Man* em que aparece o poema citado, “Nuite de Septiembre”. Na primeira delas, editada e anotada pelo autor em 1904, o primeiro verso é idêntico ao transcrito por Borges (Cf. MOORE, 1904, p. 169). Já na revisão de 1916, o artigo em “la blonde”, justamente aquele que Borges afirma lhe causar surpresa, é substituído pelo pronome possessivo: “Je suis *ton* amant, et *ta* blonde” (MOORE, 1917, p. 124). Esta é a mesma redação do verso que aparece na edição de outubro de 1895 da revista novaiorquina *The Bookman* (Cf. MOORE, 1895, p. 103). Moore usa o poema em *Confessions of a Young Man* para ilustrar a relação que trava com o bilinguismo (inglês e francês). “Nuite de Septiembre” não aparece nas mais antigas edições do livro consultadas, tanto em sua versão em francês, *Confessions d’un jeune anglais*, de 1889, como na versão em inglês, de 1888.

⁸² O exercício de aproximação Borges/Barthes não é eventual. Nos parece que sua garantia é dada pelos próprios textos em evidência, apesar de suas singularidades divergentes. Barthes fundamenta sua teoria no modelo da Linguística, disciplina que também é basilar à proposta de Borges, ao lado da Filosofia e da

derivando de Émile Benveniste, chama de uma das duas grandes classes de funções⁸³, com as quais é possível descrever a narrativa: a função distributiva (à qual Barthes reserva o nome de *função*, ainda que a outra classe, a *integrativa*, também seja funcional). Operam distributivamente, por exemplo, a conjunção aditiva que inicia a apresentação da lua na cena de resgate do Rei Artur, assim como a propriedade de economia narrativa presente na relação causa/efeito na batalha/ferida, concernente a Artur.

A princípio, o segundo modo de Borges pode parecer exclusivamente sintagmático, como sugere o ensaísta, ao final de seu texto. Sua descrição não deixa dúvida quanto à importância de seu caráter temporal-distributivo, do lugar que ocupa no sintagma narrativo e de seu efeito econômico. A ferida no Rei Artur é póstuma (para usarmos o termo de Borges) em relação à batalha e ao golpe; um único elemento da série (ou de uma série de sequências) alude às etapas antecedentes, ainda que virtuais. A qualidade de repentina aparição dos novos elementos fantásticos na cena do sequestro do remeiro de Jasão liga-se à sua posição, à emergência no fim do episódio narrado.

Mas com este mesmo exemplo podemos ilustrar o fato de que a operação distributiva não é nula de significação, ainda que destacado o seu princípio operacional, como defende Barthes. O segundo modo de postulação clássica da realidade localiza a *função* justamente em uma correlação – não apenas entre elementos do mesmo nível, mas no contato entre níveis diversos. É essa confluência de níveis que produz significação. O que a *derivação* (segundo Borges) destaca não é apenas que o sequestro foi testemunhado por entidades naturais (dotadas de linguagem); ela não apresenta apenas um complemento da cena. Há correlação funcional (segundo Barthes) – da *função* ao *índice*, do eixo horizontal distributivo à verticalidade que atravessa todo o sintagma narrativo. A passagem é da *operação* ao *significado*, do segundo ao terceiro modo de postulação clássica da realidade.

O exemplo de Borges retirado de *The Life and Death of Jason* evidencia a correlação entre os níveis funcional e narrativo. Faz significar porque põe em contato ou

Poética. A emergência dessa aproximação funda-se no apreço de Borges pela narrativa, que, em “La postulación de la realidad”, evidencia-se na grande maioria dos textos que o ensaísta usa como exemplos. Nosso intuito não é apresentar Borges como um teórico da literatura *avant la lettre*. O interesse é demonstrar a validade do método de Borges ao aproximá-lo de um vocabulário teórico-crítico notório.

⁸³ A essência da função é o *germe*, argumenta Barthes (1971, p. 28), “fato que lhe permite semear a narrativa de um elemento que amadurecerá mais tarde, sobre o mesmo nível, ou além, sobre um outro nível”.

assimila narrador e entes fantásticos como única fonte do que é narrado. A construção dêitica catafórica ressignifica o narrador, compele o leitor a revisar o estatuto do que acabou de ler. Há algo *aludido* – não somente na cena, mas no caráter da própria narrativa, cuja identificação ou decifração fica a cargo do leitor.

Este exercício de leitura que aproxima Borges e Barthes não pretende assimilá-los ou neutralizar suas diferenças. O método de Borges não é uma análise rigorosamente estrutural, o que não o impede de preocupar-se, assim como o semiologista francês, com as unidades de conteúdo, com “o que quer dizer” (BARTHES, 1971, p. 29). Mas, para Barthes, “a narrativa só se compõe de funções” (p. 28), diferentes funções em diferentes tipos de relações. Independentemente da forma como é dito, “na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável”, defende. Sendo a função uma unidade de conteúdo, não há nada insignificante, “não há jamais unidade perdida” (p. 29). O rigor da leitura de Barthes não contradiz o que ele anota em seu texto – que seu método é dedutivo, baseado no método linguístico. Como observa Ricoeur (2013, p. 114), nas teses críticas estruturalistas, o objeto literário é observado como um sistema fechado de signos; a literatura torna-se “um análogo da *langue*”.

Neste ponto surge uma diferença relevante, entre Borges e Barthes, com relação aos seus métodos. O interesse não é averiguar a validade do sistema proposto por Borges enquanto método dedutivo – a princípio, a tese do ensaísta segue a ordem lógica sugerida por Karl Popper (2013, p. 29): as hipóteses são formuladas para, na sequência, serem submetidas à prova empírica. A pretensão aqui não é apresentar Borges como um cientista. A diferença quanto ao método é que, em Borges, a proposta não é apenas um sistema virtual literário (mesmo que em potencial e delineado em um rápido esboço), apresentado nos dois arquétipos de escritor, mas um sistema que responde à exigência da prática poética.

A postulação clássica da realidade é uma proposição de protocolos de produção literária, fundamentalmente na sugestão da alusão como ferramenta de escrita. Borges analisa a forma que acredita ser a de excelência, aquela que colocará em prática em suas narrativas⁸⁴. É ainda uma proposição de leitura, de diferentes níveis de interpretação dos

⁸⁴ O primeiro texto publicado por Borges que, posteriormente, passou a integrar a primeira coletânea de narrativas do autor, *Historia universal de la infamia* (1935), data de 12 de agosto de 1933, ou seja, dois anos e dois meses depois da publicação de “La postulación de la realidad”. “El atroz redentor Lazarus Morell” foi impresso na portenha *Crítica*, Revista Multicolor de los Sábados, ano 1, n. 1, sob o título “El espantoso redentor Lázarus Morell”. Esta não é efetivamente a primeira narrativa de Borges, mas integra

textos literários – não apenas a do texto literário enquanto universo da linguagem (o que permitiu a aproximação com a teoria barthesiana), mas ainda da literatura como texto apto à referência não ostensiva a nosso ser-no-mundo (a expressão, já citada anteriormente, é de Ricoeur)⁸⁵. São por estas diferenças que, se para Barthes os significantes podem ser diferentes para os mesmos conteúdos, para Borges, que também pensa e propõe como literato, é rigorosamente importante a maneira pela qual o conteúdo é dito ou escrito, como veremos nos exemplos a seguir.

Em certo ponto de “La postulación de la realidad”, Borges (1974, p. 219) afirma que não averiguará nenhum exemplo do arquétipo romântico porque “todas las páginas de prosa o de verso que son profesionalmente actuales pueden ser interrogadas con éxito”⁸⁶. Apesar disso, o ensaísta ilustra a fórmula operacional do arquétipo romântico com sua incursão em autores que classifica como clássicos. Um dos exemplos é a “casi imperceptible y ciertamente inocua metáfora”⁸⁷ de Gibbon: *o reinado do silêncio*, em substituição ao termo *tranquilidade*. “Es un proyecto de expresión –ignoro si malogrado o feliz– que no parece condecir con el estricto desempeño legal del resto de su prosa”⁸⁸. O caso não é grave; serve mais para destacar uma qualidade do arquétipo clássico do que para condenar Gibbon: “la creencia de que una vez fraguada una imagen, ésta constituye un bien público”⁸⁹, ideia que, por sua vez, é subordinada à concepção da literatura como um corpo uniforme de textos que se conta a si mesmo, que prescinde de indivíduos, de autores – a tradição ou, sua versão assombrada, o Espírito da Literatura.

O outro exemplo romântico é extraído de Cervantes. O fragmento do *Quixote* citado é “casi abusivo”, afirma Borges (1974, p. 218).

o que viria a ser uma série de narrativas com unidade estética, posteriormente transformada em livro, o que a faz digna de destaque.

⁸⁵ Ricoeur (2013, p. 121), ao investigar a interpretação do mito efetuada por Claude Lévi-Strauss, afirma que a análise estrutural não exclui, apenas reprime, a capacidade da narrativa de tratar de situações-limite, já que, sem esta função, o mito não funcionaria como um operador lógico. A análise estrutural não é um jogo estéril, defende Ricoeur. De uma semântica da superfície, do universo narrado, ela nos conduz às situações-limite de nosso ser-no-mundo, tanto ao trabalhar com o mito como com o texto literário. Em Barthes (1971, p. 34) a abertura a esta transição pode ser buscada no *índice*, cujo valor será destacado em uma interpretação da obra como unidade; o índice, segundo Barthes, sugere um caráter, um sentimento, uma atmosfera, uma filosofia. Esta passagem será, adiante, sugerida na relação entre segundo e terceiro modos clássicos de postulação da realidade, quando apreendidos como formas de ler o texto literário.

⁸⁶ “todas as páginas de prosa ou de verso que são profissionalmente atuais podem ser questionadas com sucesso” (BORGES, 2008b, p. 75).

⁸⁷ “quase imperceptível e certamente inócua metáfora” (BORGES, 2008b, p. 74).

⁸⁸ “É um projeto de expressão – ignoro se frustrado ou feliz – que não parece condizer com o estrito desempenho legal do resto de sua prosa” (BORGES, 2008b, p. 74).

⁸⁹ “a crença de que uma vez forjada uma imagem, esta constitui um bem público” (BORGES, 2008b, p. 74).

Finalmente a Lotario le pareció que era menester en el espacio y lugar que daba la ausencia de Anselmo, apretar el cerco a aquella fortaleza, y así acometió a su presunción con las alabanzas de su hermosura, porque no hay cosa que más presto rinda y allane las encastilladas torres de la vanidad de las hermosas que la misma vanidad puesta en las lenguas de la adulación. En efecto, él con toda diligencia minó la roca de su entereza con tales pertrechos, que aunque Camila fuera toda de bronce, viniera al suelo. Lloró, rogó, ofreció, aduló, porfió y fingió Lotario con tantos sentimientos, con muestras de tantas veras, que dio al través con el recato de Camila, y vino a triunfar de lo que menos se pensaba y más deseaba. (CERVANTES, 2002, p. 486-487)⁹⁰

O que faz do fragmento um exemplo “quase abusivo” são suas repetições, o trocadilho, a grandiloquência e aquilo que Leopoldo Lugones, citado por Borges (1974, p. 203) em “La supersticiosa ética del lector”⁹¹, chama de “parágrafo ofegante” – longos trechos de intermináveis giros ao redor de um mesmo ponto. Em última instância, o fragmento do *Quixote* citado sofre do exercício da *ênfase*. Valendo-nos do vocabulário de Barthes (1971, p. 32-33), é possível afirmar que Cervantes abusa da função completiva, a *catálise*; no caso em questão, especificamente de suas propriedades redundantes, de retardamento e desorientação (e não de atributos de economia da mensagem).

São como os de Lugones os comentários daqueles que censuram a idolatria a Miguel de Cervantes ou ao estilo de Cervantes, variantes do culto à primazia do castelhano⁹² – entre eles Borges (2002b, p. 251): “Paradójica gloria la del Quijote. Los ministros de la letra lo exaltan; en su discurso negligente ven (han resuelto ver) un

⁹⁰ “Finalmente, ele [Lotario] entendeu que era mister, no espaço e lugar que a ausência de Anselmo lhe dava, apertar o cerco àquela fortaleza, e assim acometeu sua presunção com os louvores de sua formosura, pois não há nada que mais rápido renda e expugne as encasteladas torres da vaidade das formosas que a própria vaidade, posta nas línguas da adulação. Com efeito, ele, com toda a diligência, minou a rocha da sua inteireza com tais petrechos que, ainda que Camila fosse toda de bronze, viria por terra. Chorou, implorou, ofereceu, adulou, porfiou e afetou Lotario com tanto sentimento, com mostras de tantas veras, que abateu o recato de Camila e veio a ganhar o que menos pensava e mais desejava” (CERVANTES, 2002, p. 486-487).

⁹¹ Publicado pela primeira vez em sob o título “El estilo y el tiempo” em *La Prensa*, Buenos Aires, em 22 de abril de 1928, 2ª seção. Posteriormente recolhido em *Discusión*.

⁹² “Ortega continuó la labor iniciada por Unamuno, que fue de enriquecer, ahondar y ensanchar el diálogo español. Éste, durante el siglo pasado, casi no se aplicaba a otra cosa que a la reivindicación colérica o lastimera; su tarea habitual era probar que algún español ya había hecho lo que después hizo un francés con aplauso. A la mediocridad de la materia correspondía la mediocridad de la forma; se afirmaba la primacía del castellano y al mismo tiempo se quería reducirlo a los idiotismos recopilados en el *Cuento de cuentos* y al fatigoso refranero de Sancho. Así, de paradójico modo, los literatos españoles buscaron la grandeza del español en las aldeanerías y fruslerías rechazadas por Cervantes y por Quevedo” (BORGES, 2007c, p. 11). Em “Nota de un mal lector”. Publicado pela primeira vez na revista *Ciclón*, Havana, v. 2, n. 1, em janeiro de 1956. Posteriormente recolhido em *Textos recobrados (1956-1986)*.

dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y de refranes”⁹³. Cervantes é negligente, afirma Borges, mas, em “La postulación de la realidad”, ainda é um exemplo híbrido, simultaneamente nos dois polos arquetípicos. Sua dedicação à ênfase não anula as propriedades clássicas de seu texto. Basta recordar a capacidade alusiva do segundo livro do *Dom Quixote* destacada pela interpretação elaborada por Borges (1974, p. 668-669) em “Magias parciales del Quijote”. Diante do “juego de extrañas ambigüedades”, a permissão dada aos personagens do *Dom Quixote*, entre eles, o próprio Quixote, para que se tornem leitores e comentadores de *Dom Quixote*, Borges afirma: “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”⁹⁴. O *Quixote* (ou o texto já feito outro evento, sua interpretação) alude à vida como sonho.

Mas é interessante buscar uma descrição mais acurada do arquétipo romântico em “La supersticiosa ética del lector”, texto em que Borges (1974, p. 204) critica o, segundo ele, equívoco preferido da literatura de seu tempo: “el énfasis”. Suas ferramentas, afirma o ensaísta, são “distracciones oculares de la metáfora, auditivas del ritmo y sorpresivas de la interjección o el hipérbaton”⁹⁵. Borges anota que não deseja, com seu juízo severo, fomentar negligências ou mistificar a frase torpe ou o epíteto de mal gosto. Mas, assim como no arquétipo romântico, o erro investigado é o de não perceber que “decir de más una cosa es tan de inhábiles como no decirla del todo, y que la descuidada generalización e intensificación es una pobreza y que así la siente el lector”⁹⁶. Borges encerra seu ensaio com um contraponto repleto da eficiência econômica que, por esta qualidade, é capaz de tomar para si justamente as ferramentas que, sob o uso excessivo, acabara de condenar: “la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y

⁹³ “Paradoxal glória a do Quixote. Os ministros da astúcia o exaltam; em seu discurso negligente veem (resolveram ver) um exemplo do estilo espanhol e um confuso museu de arcaísmos, de idiotismos e de refrãos”. Em “Nota sobre el Quijote”. Publicado pela primeira vez em *Realidad*, Revista de ideas, Buenos Aires, ano 1, v. 2, n. 5, setembro-outubro de 1947. Posteriormente recolhido em *Textos recobrados (1931-1955)*.

⁹⁴ “se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios” (BORGES, 1999e, p. 50).

⁹⁵ “distrações visuais da metáfora, auditivas do ritmo e imprevistas da interjeição ou do hipérbato” (BORGES, 2008b, p. 53).

⁹⁶ “dizer demais uma coisa é tão inábil quanto não dizê-la inteiramente, e que a descuidada generalização e intensificação é uma pobreza, e que assim a sente o leitor” (BORGES, 2008b, p. 54).

enamorar-se de la propia disolución y cortejar su fin”⁹⁷. Comunicar diretamente suas ideias, juízos e conceitos (e aqui, em uma exasperação já sem descuido, surge a tendência da literatura ao silêncio) – esta é a forma escolhida pelo escritor clássico.

Avaliamos o terceiro modo clássico de postulação da realidade a partir de um interessante comentário de Borges (1974, p. 221). Segundo o ensaísta, a aplicabilidade geral do terceiro modo, mais complexa que a dos dois outros modos, o faz “menos estrictamente literario” que os anteriores, especialmente com relação ao segundo. Duas compreensões podem ser extraídas da afirmação. A primeira, a partir da atenção à referência ao cineasta que Borges (1988, p. 104) considerava o maior diretor cinematográfico, o austríaco radicado nos Estados Unidos Josef von Sternberg (1894-1969)⁹⁸: a invenção circunstancial não é uma exclusividade da literatura.

A segunda compreensão do caráter menos estritamente literário do terceiro modo surge da clara oposição que Borges faz entre terceiro e segundo modos de postulação da realidade. Se o segundo “suele funcionar a pura sintaxis, a pura destreza verbal”⁹⁹, o que faria do terceiro modo “menos estritamente literário” é o fato de que ele não se dedica à análise da eficiência distributiva, da destreza do texto em construir e conectar suas diversas sequências, princípio de concepção de um universo textual (majoritariamente narrativo, se observamos os exemplos selecionados por Borges), em que nada deve ser procurado e investigado senão no próprio texto. Literário, nesta perspectiva, é sinônimo de sistema.

⁹⁷ “a literatura é uma arte que sabe profetizar aquele tempo em que já terá emudecido, e encarniçar-se com a própria virtude e enamorar-se da própria dissolução e cortejar seu fim” (BORGES, 2008b, p. 54).

⁹⁸ “Al pensar en el cinematógrafo la mayoría de nosotros pensamos en actores, o en actrices; yo pensaría anacrónicamente: Miriam Hopkins, Katharine Hepburn; ustedes sin duda pueden agregar nombres más actuales; o pensamos en directores: yo pensaría en Joseph von Sternberg, que me parece el mayor de todos los directores” (BORGES, 1988, p. 104). Nos diálogos com Osvaldo Ferrari, o interlocutor sugere que Borges foi um devoto de Sternberg antes de o cineasta filmar com Marlene Dietrich. Borges responde positivamente, e justifica com o argumento de que a atriz alemã não tinha talento cênico. O primeiro filme de Sternberg com Dietrich é *Der Blaue Engel* (1930). Na sequência, Ferrari cita a resenha de Borges para *The Docks of New York*, publicada na revista *Sur* em agosto de 1931, que, nas *Obras completas*, integra “Films”, texto recolhido em *Discusión*. Borges então afirma: “Sí, sería muy raro que no hubiera escrito sobre eso” (BORGES; FERRARI, 2005a, p. 141). Na mesma resenha, Borges comenta outro filme de Sternberg, *Morocco* (1930), produção com a qual Dietrich foi, pela primeira e única vez, indicada ao Oscar de melhor atriz. Os comentários de Borges são positivos para o filme de 1928 e negativos para o de 1930. Todos os dados apontam para o apreço especial de Borges pelo cinema mudo do diretor, as produções da década de 1920, “los primeros films de von Sternberg” (BORGES, 1974, p. 289), citados como influxo criativo no prólogo à primeira edição de *Historia universal de la infamia* (1935). Sternberg é, segundo Borges (2000a, p. 43), o cantor épico do vilão norte-americano; já o cinema é, segundo a exasperada nota de Borges, a arte que mantém viva a origem épica da poesia: “Hollywood – por razones comerciales, naturalmente– salvó la épica” (BORGES; FERRARI, 2005a, p. 139).

⁹⁹ “costuma funcionar pela pura sintaxe, pela pura perícia verbal” (BORGES, 2008b, p. 77).

Frente ao segundo modo de postulação clássica da realidade, o terceiro modifica a forma de ler, o que toma relevância no caso de Borges, que faz da experiência com a leitura – *apropriação*, para usar um termo de Paul Ricoeur (2013) – princípio de composição literária. A transição do segundo ao terceiro modo é uma passagem da *compreensão* à *explicação* (de acordo com a teoria da interpretação de Ricoeur), que, por sua vez, é extensão de outra dialética proposta pelo pensador francês, a do *sentido* e da *referência*. Discutir antes esta interpolação é importante para abordar a anteriormente citada e, então, compará-la aos modos de leitura propostos por Borges.

Segundo Ricoeur (2013, p. 112), na situação dialógica, a referência exprime a completa exteriorização do discurso, já que “o sentido não é só o objeto ideal intentado pelo locutor, mas a realidade efetiva visada pela enunciação”. Esta é a propriedade do signo linguístico de apontar para um ser, ente, qualidade ou processo do universo extralinguístico. Porém, a dialética do sentido e da referência será afetada por certa especificidade do texto escrito, especialmente do texto literário.

Em relação ao ouvinte, o leitor ausenta-se do evento dialógico presencial. A fala funda uma experiência compartilhada com o locutor no espaço-tempo, no aqui e agora da situação interlocutória, irreproduzível na relação que o leitor trava com o texto. “Não há nenhuma identificação que não relacione aquilo de que se fala a uma posição única na rede espaço-temporal e não existe nenhuma rede de lugares no tempo e no espaço sem uma referência final ao aqui agora situacional” (RICOEUR, 2013, p. 53-54). A escrita, afirma Ricoeur, abala justamente esta ciência da situação dialógica, a posição que locutor e ouvinte compartilham, em presença, na rede. O leitor, portanto, não faz uso das mostrações dependentes da condição apreendida como comum e compartilhada pelos membros do diálogo. A autonomia semântica do texto, segundo Ricoeur, ocorre por sua separação do presente do autor e pela decorrente abertura a um campo indefinido de potenciais leitores em um tempo indeterminado.

Alguns textos – cartas, diários, relatos de viagem, descrições geográficas e narrativas históricas – reproduzem para seus leitores “as condições da referência ostensiva” (RICOEUR, 2013, p. 54); valem-se de “procedimentos ordinários de identificação singular”, que substituem “aquilo que era a origem absoluta de todos os lugares no tempo e no espaço”, o aqui e agora absoluto, externamente manifesto nas marcas materiais da voz, dos gestos corporais e da face do locutor. Mas tais

procedimentos reprodutivos presentes nos textos não anulam o que Ricoeur chama de hiato entre a identificação e a mostração na escrita, o que, por sua vez, não implica em total desidentificação entre os saberes de autor e leitor. “A pluralidade do aqui e do além do texto pode referir-se tacitamente ao aqui e além absoluto do leitor” (RICOEUR, 2013, p. 54), porque, em última instância, a rede espaço-temporal – este mundo – pertence a ambos e ambos estão, mesmo com suas diferenças culturais, aptos a reconhecê-la. Logo, este hiato não é uma distanciação efetiva; é diante da tensão entre alteridade e ipseidade (RICOEUR, 2013, p. 64), da tensão entre distância espaço-temporal como princípio de alienação cultural e compreensão entendida como extensão da autocompreensão, que a distanciação do leitor em relação à inscrição torna-se produtiva.

A propensão ao apagamento da referência ostensiva no texto escrito, especialmente na obra literária que tende a apresentar o que Ricoeur (2013, p. 55-56) chama de qualidade escultural autossuficiente, “liberta um poder de referência para aspectos de nosso ser-no-mundo que não se pode dizer de um modo descritivo direto, mas só por alusão”, por meio de valores referenciais das expressões metafóricas e simbólicas. Não apenas referências “como se” – descritivas, que tentam compensar o não compartilhamento espaço-temporal que permeia a relação entre leitor e escritor – operam no texto literário; estão presentes ainda as referências da “dicção poética” – não ostensivas e não descritivas. A linguagem ultrapassa a situação dialógica, instaura um mundo da própria linguagem, cujos elementos não foram mostrados, mas apenas designados. Segundo Ricoeur (2013, p. 113), torna-se assim possível “uma total abstração da realidade envolvente”.

A tendência da obra literária é a de suspensão da referência: “a referência aos objetos familiares do discurso ordinário” e, ainda, a referência “a alguns aspectos ou dimensões mais profundamente radicados do nosso ser-no-mundo”. Segundo Ricoeur (2013, p. 56-57), “compreender um texto é interpolar entre os predicados da nossa situação todas as significações que constituem uma *Welt* a partir da nossa *Umwelt*” – nossa existência (a concepção que dela fazemos) é atravessa por concepções de mundo diversas daquele universo autocentrado que chamados de nosso mundo; assim, o texto literário alarga nosso horizonte de existência, nos dá “o esboço de um novo modo de estar-no-mundo”.

A autonomia semântica, “desconexão da intenção mental do autor relativamente ao significado verbal do texto” (RICOEUR, 2013, p. 47), faz da compreensão uma atividade fundada na assimetria. Sua contrapartida é a *apropriação*, a capacidade da leitura de instaurar no estranhamento da distanciação uma “nova proximidade, proximidade que suprime e preserva a distância cultural e inclui a alteridade na ipseidade” (RICOEUR, 2013, p. 64). Apropriar-se, fazer seu o que permanece alheio, implica em uma ética da leitura: distanciação produtiva será um instrumento epistemológico se significar ainda distanciação metodológica. Ela é, segundo Ricoeur (2013, p. 126), uma reação anti-historicista, recusa ao pressuposto epistemológico de que o conteúdo das obras literárias e dos textos em geral alcança a inteligibilidade em “sua conexão com as condições sociais da comunidade que o produziu ou a que se destinava”, com necessidades e perplexidades socioculturais em um recorte espaço-temporal específico. Ricoeur chama essa contrapartida metodológica de réplica “logicista”. Ele baseia-se nas leituras que faz de Gottlob Frege e Edmund Husserl para estender ao texto o princípio de idealidade, que sustenta que o sentido de uma proposição não é uma realidade física nem psíquica, “mas um objeto ideal que pode ser identificado e reidentificado por diferentes indivíduos em tempos diferentes como um só e o mesmo”. A idealidade, afirma Ricoeur (2013, p. 127), assemelha-se ao conceito de “conexão interna”, que localiza nos estudos de Wilhelm Dilthey: define-se como a propriedade que um texto tem de ser compreendido por outra pessoa, além de fixado pela escrita. A grande herança dessas teorias é o postulado de que a compreensão é menos histórica e mais lógica, anota Ricoeur. Um movimento “logicista” similar é evidenciado na crítica literária: um texto é um objeto atemporal, não primordialmente um segmento inserido em uma cadeia histórica, mensagem dirigida a um grupo específico de leitores. É um postulado que lembra as concepções de Borges sobre o texto e a leitura, que sofrem de uma espécie de refutação temporal. “O acesso à escrita implica a superação do processo histórico, a transferência do discurso para uma esfera da idealidade que permite um alargamento indefinido da esfera da comunicação”, defende Ricoeur (2013, p. 128). Os procedimentos da crítica literária carregam, ainda que implicitamente, esse pressuposto anti-historicista, “mais ou menos sobre a influência do estruturalismo”.

Autonomia semântica, distanciação metodológica e epistemológica, portanto, têm como contrapartida a apropriação, “conceito para a atualização do sentido enquanto endereçado a alguém” (RICOEUR, 2013, p. 128), ao leitor em potência. A interpretação é levada a cabo, afirma Ricoeur, quando se torna ela mesma um evento do discurso, um acontecimento. Porém, se ainda não se evidenciou na ideia de distanciação epistemológica, é interessante enfatizar que apropriação não é limitação do texto à perspectiva de um único leitor ou um poder ilimitado que conduz a qualquer proposta interpretativa. Apropriação não é posse, e a interpretação faz-se do sentido verbal, não de algo mental. Não há uma intenção de outro sujeito escondida no texto, “mas o projeto de um mundo, a proposição de um modo de ser no mundo, que o texto desvela diante de si mesmo, mediante as suas referências não ostensivas” (RICOEUR, 2013, p. 131). Assim, se a referência de um texto é um projeto de mundo, o leitor não toma posse do texto ou sequer se projeta a si mesmo sobre ele. A ideia de mundo do leitor, potencialmente guiada por sua ipseidade conformadora, é antes confrontada por este novo projeto de mundo apresentado pelo texto literário. “O leitor é antes alargado na sua capacidade de autoprojeção, ao receber do próprio texto um novo modo de ser” (RICOEUR, 2013, p. 132). Apropriação liga-se a uma espécie de universalidade da obra literária, compreendida como capacidade desvelante das referências ostensivas. A temporalidade assenta-se nos procedimentos explicativos do texto literário, que seguem a injunção do texto. A relação entre Eu-aqui-agora e Ele-lá-então é fundamental para que o Eu, que pretende preceder o texto, livre-se desta pretensão e alcance o Si mesmo, autocompreensão fundada na compreensão do texto, defende Ricoeur.

Como compreender, como deciframos o discurso escrito?, pergunta-se Ricoeur (2013, p. 101). Diante do texto repleto de referências da dicção poética, referências não descritivas e que excedem a designação ostensiva do horizonte da realidade, e em um movimento que pretende colocá-lo em direção ao alargamento dos modos de ser-no-mundo, o leitor procede de duas formas opostas, propõe Ricoeur (2013, p. 113), dois procederes que são, de fato, uma dialética da interpretação que põe em interação a *compreensão* e a *explicação*, respectivamente os estágios de conjecturar hipóteses sobre o texto e de validação da conjectura, a averiguação das hipóteses por meio de processos de tendência estruturalista. Ricoeur (2013, p. 110) lembra que validação não é verificação empírica. “Mostrar que uma interpretação é mais provável à luz do que

sabemos é algo diferente do que mostrar que uma conclusão é verdadeira”. A interpretação é uma disciplina argumentativa, mais próxima da lógica da probabilidade qualitativa e da lógica da incerteza. Seu método é o dos índices convergentes e, nele, a invalidação é tão eficiente e necessária como a validação: rivalizar interpretações divergentes é o caminho para encontrar não apenas uma interpretação provável, mas para provar sua superioridade relativa, apresentar-se como mais provável que suas rivais. Compreensão e explicação, “enquanto abordagem subjetiva e objetiva ao texto”, relacionam-se circularmente, afirma Ricoeur (2013, p. 111).

O primeiro procedimento do leitor diante do texto (em cuja descrição Ricoeur é influenciado pela perspectiva estruturalista) é sua permanência em uma espécie de estado de suspensão em relação a qualquer referido à realidade; a outra atitude é a de atualizar, de forma imaginativa, as referências não ostensivas do texto em uma nova situação, a do leitor. No primeiro proceder, o texto é apreendido como universo fechado, e ler é transferir-se para esse “lugar sem mundo”, puramente interior, da linguagem, onde todo exterior é ausente. No segundo procedimento, as referências da dicção poética serão constituídas como novas referências ostensivas; o ato de ler as “realiza” – leitura como “execução”, afirma de Ricoeur (2013, p. 113). São estas duas formas de ler que localizamos no segundo e no terceiro modos de postulação clássica da realidade, propostos por Borges.

Na compreensão, hipóteses sobre o sentido verbal do texto são elaboradas e verificadas por meio de investigação; o segundo modo de Borges, em sua feição de leitura estrutural, desempenha esta função investigativa. Ele assegura a dedicação ao texto, ao que está nele dito e não ao que gostaríamos que dissesse; preocupa-se em como seu universo interno, puramente textual, se configura. Já a explicação, assim como o terceiro modo de Borges, implica em asserção, em uma declaração cuja validade é assumida por seu produtor. A explicação é um novo evento textual ao qual se chegou por meio da compreensão. Portanto, se não é uma repetição ou símile do evento inicial, o texto primeiro, não há espaço para a congenialidade da hermenêutica romântica. Construir o sentido verbal de um texto é, ainda, apreendê-lo como um todo, como obra; o texto deve ser tomado como indivíduo, construído a partir de processos restritivos do alcance de protocolos genéricos. A atualização do horizonte de sentidos do texto literário pode dar-se de formas diversas, porque conjecturar o texto literário

implica o tratamento dos sentidos segundos, próprios às expressões metafóricas e simbólicas, como decisivas para o campo das expressões significativas – e ainda que se assuma que as diversas leituras são regidas por um “núcleo semântico da obra”, delinear tal núcleo é também uma conjectura, que deve ser testada e validada antes de ser assumida como princípio norteador do exercício de interpretação.

O terceiro modo de postulação clássica da realidade marca a passagem da compreensão para a explicação, da avaliação dos elementos verbais que configuram a série de eventos do universo ficcional, de existência na linguagem, em direção aos juízos referentes ao nosso ser-no-mundo, dados pela obra como um todo. Este alcance é justamente a “larga proyección” de que fala Borges (1974, p. 221). São os diversos momentos significativos de uma obra que formam a sua referência não ostensiva. Está aqui, em potência, o primado do leitor, do interpretador, compreendido como criador. Fazer seu um texto alheio é, antes de tudo, interpretá-lo; é o que Borges faz, por exemplo, com a *Estética* de Benedetto Croce – lê-la não passivamente, aplicando-a a seu pensamento estético e poético, acaba por gerar elementos de um sistema de criação literária e interpretação diversos, produtos da tensão própria à leitura compreendida como apropriação.

Borges, entre dois Juízos Finais

Em “Borges y yo”¹⁰⁰, Jorge Luis Borges (1974, p. 808) faz uma anotação instigante à leitura que aqui se realiza. No indecível embate entre as entidades autoenvelopantes, afirma o narrador¹⁰¹: “Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito”¹⁰². O que nos interessa na citação é que Borges, em 1957, marca uma *passagem* situada em tempos remotos: de seus primeiros livros de poesia e ensaio, associados a um projeto *criollo*¹⁰³, em direção a um dos fundamentos estéticos do maduro autor, a relação entre tempo, infinito e eternidade. É, portanto, uma passagem entre autoridades, entre propostas estéticas e fazeres poéticos diversos (mas não necessariamente autoexcludentes), entre dois *Juízos Finais*, como se evidenciará adiante.

Alguns são os motivos que nos solicitam junto ao fragmento. O primeiro e mais evidente, largamente localizado pela crítica especializada, é a manifestação da consciência do autor sobre seu fazer literário e sobre suas diferentes fases poéticas. Borges reconhece sua guinada estética, reconhece e assume sua responsabilidade por produzir segundo poéticas diversas. A relevância neste primeiro motivo, porém, assenta-se na proposição de que tal compreensão por parte de Borges já está expressa no texto que, defendemos, é o marco desta *passagem*: “Sentirse en muerte”. Escreve, em 1928, sobre sua experiência com a eternidade: “Se trata de una escena y de su palabra:

¹⁰⁰ Publicado pela primeira vez em *La Biblioteca*, 2ª época, v. 9, n. 1, Buenos Aires, janeiro-março de 1957. Posteriormente recolhido em *El hacedor*.

¹⁰¹ A princípio identificável com o ente *yo*, associação que encontra gradativamente o embaraço com *Borges*, já sugerido no título, e que alcança a plena irresolução na sentença final do texto – “No sé cuál de los dos escribe esta página”.

¹⁰² “Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito” (BORGES, 1999b, p. 206).

¹⁰³ Segundo Gilberto Mendonça Teles e Klaus Müller-Bergh (2009, p. 138-139), a temática *criollista* que Borges desenvolve a sua maneira, seus “temas autóctonos” (p. 138), seu “patriotismo criollo” (p. 139), explica-se pelo fato de que o autor “ya había sido expuesto tempranamente a los ismos de vanguardia en Europa” (p. 139). Ao retornar a Buenos Aires, afirmam, procurou um caminho próprio, em estilo elevado e técnica nova e universal, para expressar sua pátria e a cidade natal, que via, então, com novos olhos. Para uma leitura sobre a formação de Borges como poeta e sua incursão no círculo *criollo* argentino, consulte Sergio Miceli (2007). De acordo com o *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos*, de Lisandro Segovia, *criollo* é aquele “que es propio de esta tierra. Como sustantivo, es el americano descendiente de europeo, y en sentido impropio, el nacido en Hispano-América” (SEGOVIA, 1911, p. 114). Já *acriollarse* é “argentinizarse una persona. Americanizarse una persona” (p. 106), “tomar las costumbres argentinas” (p. 149).

palabra ya predicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo”¹⁰⁴ (BORGES, 1994, p. 123).

O segundo motivo é que a *passagem* é observada como elemento de interligação, e não como espaço independente entre os pontos de saída e de chegada, e que não opera qualquer relação de comunicação entre um e outro. Marcar uma passagem é destacar os elementos que a compõem. Em “Borges y yo”, as entidades estão superpostas: tentar livrar-se de “Borges” passando da mitologia do arrabalde em direção aos jogos com o tempo e o infinito é marcar não só a relevância de “Borges”, algo como um ato de justiça a si mesmo, Borges; é, ainda, marcar a importância dessas duas poéticas e de sua existência mútua, já que a passagem não é uma fuga, não é marcação meramente sintagmática. Assim, o segundo motivo da solicitação ativada pelo fragmento de “Borges y yo” desdobra-se, passa a referir-se à presença de um dos elementos da passagem sobre o outro, a relação entre os dois espaços poéticos, simultaneamente contíguos e superpostos: mitologias do arrabalde/jogos com o tempo e com o infinito.

Os indícios da sugerida verticalidade entre os dois pontos estão no próprio texto-passagem: “Sentirse en muerte” é repleto de imagens comuns à poesia *criolla* de Borges (está em um de seus livros associados ao projeto *criollo*, *El idioma de los argentinos*), ainda que o texto alcance clareza argumentativa, até então inédita, ao discutir o assombro diante da tensão entre tempo enquanto duração e eternidade, proporcionada, no relato, pela visão de uma taipa rosada que emana luz própria – ela mesma, imagem recursiva nos primeiros livros de poesia e ensaios do autor. Personagens, espaços e contextos de Buenos Aires e dos arrabaldes (como o *compadrito*, o *cuchillero*¹⁰⁵, o Sul, o pátio, o saguão, o armazém e seus homens intrépidos, a taipa) são recorrentes ao longo de toda a produção do maduro Borges. Uma nova poética não necessariamente exige o descarte, entre outros potenciais elementos de permanência, das imagens geradas pela poética que a antecede.

Mesmo que eventualmente façamos alguma anotação sobre a presença de motivos *criollos* em produções do maduro escrito, como na remissão ao poema “La noche cíclica” (1940), este não é nosso objetivo. O que pretendemos destacar, a princípio, é a

¹⁰⁴ “Trata-se de uma cena e de sua palavra: palavra já antedita por mim, mas não vivida com inteira dedicação até esse momento” (BORGES, 1999e, p. 158).

¹⁰⁵ Segundo Lisandro Segovia (1911, p. 179), “Individuo jactancioso, falso, provocativo y traidor, que usa un lenguaje especial y maneras afectadas. La gente educada le llama compadrito y también compadrón”. *Cuchilleros* são criminosos que usam a faca (*cuchillo*) para roubar ou matar.

comunicação em sentido inverso: ainda que timidamente, o assombro diante do tempo e da eternidade, que o experimentado Borges sente em potência máxima, já surge de forma relevante em sua primeira poesia¹⁰⁶. Há nos textos do jovem autor a “palabra ya predicha por mí”, que ainda não carrega toda a potência aporética do maduro escritor. Porém, está manifesta em seus versos a disposição ao *assombro*, que se configura, em nossa defesa, como um princípio estético do maduro escritor. “Sentirse en muerte” é o indiciário movimento inicial de uma reação que não tardaria a ser rápida e efetiva nos escritos de Borges. A importância do texto está manifesta na reaparição de seu conteúdo integral, como mínimas alterações (uma delas, relevante, como veremos), em ensaios sobre o tempo e a eternidade do maduro escritor, fato que abordaremos mais adiante, ainda neste segmento do trabalho.

Acreditamos que há elementos de contribuição à crítica especializada na apreensão de “Sentirse en muerte” como marco da passagem de Borges aos jogos com o tempo e o infinito; especificamente, acrescentamos outro viés ou camada à importante reflexão de Beatriz Sarlo (2003, p. 43-50) sobre uma passagem que localiza em Borges. Sarlo (2003, p. 47) propõe um “movimiento realizado en *Historia universal de la infamia*: Borges tiene que descolocar la ficción, trasladarla a otro lado, para darle una autoridad nueva”¹⁰⁷ (p. 47). A pesquisadora dedica-se a uma passagem em âmbito narrativo – de *Evaristo Carriego* (1930) a *Historia universal de la infamia* (1935). Se o livro de 1930 é um texto *insidioso*, uma *protobiografía* (as expressões, citadas por Sarlo, são de Sylvia Molloy), porque falsifica a narrativa sobre Carriego, a coletânea de 1935 também o é, porém em âmbito universal. É uma passagem do domínio local – argentino e *criollo*, mais próprio a Borges que a Carriego – para o das narrativas de origens diversas, em línguas diversas, traduzidas, em traduções de traduções, em citações de citações (SARLO, 2003, p. 46-47).

Este movimento é portador de um acúmulo de prerrogativas (associado à dupla inscrição de Borges: cidadão do mundo e, simultaneamente, de um país pensado a partir

¹⁰⁶ Como diversos pesquisadores (BERNÉS, 1988; LAGES, 2003; LEFERE, 2005), fazemos uma distinção entre dois períodos poéticos no jovem Borges. Chamados de primeira poesia aquela que responde aos protocolos estéticos bem definidos do *criollismo* próprio ao autor e reunida em livros, não a cronologicamente anterior, produzida durante sua estadia na Europa, marcada pela forte influência vanguardista e não recolhida em coletâneas de textos poéticos à época de sua publicação em periódicos. A poesia “europeia” de Borges pode ser lida em *Textos recobrados: 1919-1929*.

¹⁰⁷ “movimiento realizado en *Historia universal da infâmia*: Borges tem que deslocar a ficção, transportá-la para outro lado, para lhe atribuir nova autoridade” (SARLO, 2010, p. 88).

de Buenos Aires) e tem implicações estéticas, culturais e ideológicas, defende Sarlo. Exige o estabelecimento da escrita, e dos lugares da escrita e do escritor; exige a legitimação da mudança: da reação contra o realismo e o *costumbrismo*, repletos de cor local e de moralidade, e da elevação da leitura e da tradução a princípios estéticos.

Nossa pesquisa sugere uma passagem anterior, evidenciada em “Sentirse en muerte” – da poesia *criolla*, iniciada nos primeiros anos da década de 1920¹⁰⁸, na qual se manifesta a disposição do poeta ao assombro, em direção à prosa que alcança o caráter argumentativo-reflexivo dos ensaios sobre o tempo e a eternidade característicos de Borges. O movimento é do autor dos arrabaldes, dotado da capacidade de transporte sensível, nos limites de sua cidade imaginada e em busca da representação poética digna de seu conceito de argentinidade, que rumo para sua legitimação como “percibidor abstracto del mundo” (BORGES, 1994, p. 125), aquele que propõe a destituição de nossa existência tranquila no universo, questionador de saberes pretensamente estáveis. Este movimento é também portador de um acúmulo de prerrogativas, a da dupla inscrição de Borges: como poeta, literato e ensaísta programático do *criollismo*; como meditador dedicado aos assombros contidos em nossos conceitos de vida, tempo e universo, operador de textos da Filosofia e da Teologia – lidos tanto em originais como em traduções, em comentadores, em discípulos, em refutações e em variações e distorções conceituais. Isso só se torna possível com a assunção da suspensão do juízo genérico, apresentada no ensaio anterior, já em curso no meditativo “Sentirse en muerte”.

Propomos, neste estudo, a observação dos cuidados dispensados por Borges à *imagem* para que encontremos, já em sua poesia *criolla*, seus primeiros movimentos como escritor que pensa por meio de abstrações (elemento de uma tensão por ele mesmo proposta: poeta imagético/poeta abstracionista). Em uma possível primeira abordagem, a peculiaridade da imagem em Borges liga-se ao caráter ilusório que instaura a Buenos Aires poética do autor, o que dificulta o exercício de definição e de apreensão de seus contornos. As nuances memorialista, de esquecimento e nostalgia, que animam o poeta diante de seu objeto, também ajudam a compor seus limites fugidios. O arrabalde da cidade torna-se uma fronteira incerta e um conceito instável ao

¹⁰⁸ Segundo a compilação de *Textos recobrados: 1919-1929*, o primeiro poema de Borges previamente publicado que integra *Fervor de Buenos Aires* (1923) é “Prismas: ‘Sala vacía’”, que apareceu em *Ultra*, Madri, ano 2, n. 22, em 15 de janeiro de 1922. Na coletânea de poemas, surge sob o título “Sala vacía”.

ser multifacetado e associado por Borges à *orilla* compreendida como limite, passagem à *llanura*, à horizontalidade do pampa, que tende ao infinito.

No hay un arrabal, hay diez arrabales. El arrabal abstracto, arquetípico, tan inventado por las letras de tango, es una haraganería de la observación, un término hueco. Decimos con nebulosidad las orillas, pero son una cosa las de la Boca, orillas con marinerío, orillas del agua, y otra las que por Urquiza se alargan: orillas de la tierra, orillas de la nochecita y de la llanura. (BORGES, 2002a, p. 252)¹⁰⁹

A existência entremeada de arrabalde e pampa, sua tendência à equivalência, exprime-se nos contornos dúbios das imagens poéticas. “Es indudable que el arrabal y la pampa existen del todo y que los siento abrirse como heridas y me duelen igual”¹¹⁰, escreve Borges (2005, p. 30) em “La pampa y el suburbio son dioses”¹¹¹. Neste mesmo ensaio, como anota Robin Lefere (2005, p. 217), Borges utiliza as palavras “arrabal”, “suburbio”, “orillas” e “afueras”¹¹² como sinônimos, tornando o conceito ainda mais instável. Esta imagem de contornos dúbios está, por exemplo, em “Al horizonte de un suburbio”, de *Luna de enfrente* (1925), poema composto por quatro cenas da permanência do pampa no arrabalde. Em uma destas cenas, Borges (1974, p. 58) escreve: “Pampa: / El ámbito de un patio colorado me basta / para sentirte mía”¹¹³.

Outro importante elemento de conformação da imagem na primeira poesia de Borges é o que chamamos de *transporte sensível*, a capacidade de reconfiguração da cena por meio de estímulos sensoriais. Nele, o poeta experimenta deslocamentos espaço-temporais e experiências similares ao sonho, aos quais associa suas reflexões poéticas. Esta é uma proveitosa lição que o jovem Borges tira dos poetas expressionistas que leu, resenhou e traduziu durante sua estadia na Europa. Reunir alguns juízos de Borges sobre o expressionismo revela como o jovem autor valoriza as experiências com a imagem operadas pelos poetas associados ao movimento.

¹⁰⁹ “Não existe um arrabalde, existem dez arrabaldes. O arrabalde abstrato, arquetípico, excessivamente inventado pelas letras de tango, é uma preguiça da observação, um termo vazio. Dizemos com nebulosidade as margens, mas são uma coisa as de la Boca, margens com marinhagem, margens da água, e outra, as que se alargam por Urquiza: margens da terra, margens da noitinha e da planície”.

¹¹⁰ “É indiscutível que o arrabalde e o pampa existem absolutamente e que os sinto abrindo-se como feridas, e me doem igualmente”.

¹¹¹ Publicado pela primeira vez em *Proa*, 2ª época, ano 2, n. 15, Buenos Aires, em janeiro de 1926. Posteriormente recolhido em *El tamaño de mi esperanza* (1926).

¹¹² Arrabalde, subúrbio, margens e arredores.

¹¹³ “Pampa: / O espaço de uma pátio colorado me basta / para te sentir meu” (BORGES, 2007b, p. 107).

No primeiro ensaio sobre o tema, “Lírica expresionista: síntesis”¹¹⁴, Borges (2002a, p. 52) aponta como compreende o expressionismo: “es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual”¹¹⁵. Artista – repete Borges (2002a, p. 68), em “Antología expresionista”¹¹⁶, ideia de Lothar Schreyer – é o visionário que, em suas visões, sofre o imperativo categórico de modelar visões.

Em “Lírica Expresionista: Wilhelm Klemm”¹¹⁷, Borges (2002a, p. 72) afirma que o escritor ensaiado “es hoy el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los datos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera”¹¹⁸. Klemm opera uma abertura à representação dos sofrimentos da guerra por meio do estabelecimento de um cosmos de contornos absurdos, não se contentando em fixar um mero espelho diante da realidade, afirma Borges. Estamos aqui frente a um debate contíguo àquele definidor da ultraísmo na concepção de Borges, a tensão entre as duas estéticas possíveis, a ativa, dos prismas ou do cristal (como a do expressionismo e a do ultraísmo argentino), a da metáfora concebida como “identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos”¹¹⁹ (BORGES, 2002a, p. 115), em oposição à passiva, dos espelhos (como a do futurismo e do ultraísmo espanhol) (Cf. BORGES, 1998, p. 105-106; 2002a, p. 95).

A propriedade de transporte sensível localizada nas primeiras coletâneas de poemas de Borges, mais intensa em *Fervor de Buenos Aires*, diferencia-se daquela recorrente nos expressionistas, especificamente no que se refere às suas motivações e aos espaços alcançados no movimento extático. No expressionismo, como aponta Carla Cavalcanti (2000, p. 25), a expressividade da realidade do espírito potencializa a realidade externa. A ordem emocional amplia as perspectivas, acessa um *topos* de valores humanos elevados, que não necessariamente guiam à esperança que suplantarão a fatalidade, as atrocidades do mundo em guerra, mas que, antes de tudo, apontam o

¹¹⁴ Publicado em 1º de agosto de 1920, na revista *Grecia*, ano 3, n. 47. Em 1º de junho de 1920 (ano 3, n. 43) a edição da revista *Grecia* foi transferida de Sevilha para Madri (Cf. BORGES, 2002a, p. 49). Posteriormente recolhido em *Textos recobrados: 1919-1929*, assim como todos os outros textos de Borges sobre o expressionismo citados neste ensaio, salvo os remetidos, em nota, a outros volumes.

¹¹⁵ “é a tentativa de criar para esta época uma arte matinalmente intuitiva, de superar a realidade ambiente e elevar sobre sua meada sensorial e emotiva uma ultrarrealidade espiritual”.

¹¹⁶ Publicado em outubro de 1920, na madrilenha *Cervantes*.

¹¹⁷ Publicado em *Grecia*, Madri, ano 3, n. 50, em 1º de novembro de 1920.

¹¹⁸ “é hoje o poeta que diversifica os ângulos de visão, que refrata os dados sensoriais e prismatiza carnavalescamente essa realidade que a ideologia naturalista venera”.

¹¹⁹ “identificação voluntária de dois ou mais conceitos distintos”.

sofrimento irmanado e a necessidade de confrontá-lo em uma lírica da solidariedade humana. Borges (2002a, p. 178) reconhece essa peculiaridade, como revela em trecho da versão original de “Acerca del expresionismo”¹²⁰: “Vehemencia en el sentir y en el cantar, abundancia de imágenes, una suposición de universal fraternidad en el dolor: he aquí el expresionismo”¹²¹. Há, sob a denominação “que abarca demasiadas desemejanzas”, aponta Borges, “un sentido trágico del vivir”¹²² presente na intensidade própria ao expressionismo – messiânico, espiritualista, fatalista, renovador do homem, mórbido e esperançoso na humanidade. Esta experiência existencial também fascina Borges e anima suas reflexões sobre o que é habitar o tempo e almejar a vedada eternidade; associa-se ao apagamento da fronteira entre sonho e vigília.

Em sua experiência com o transporte sensível, Borges é guiado por outro desejo emocionado: não pela esperança na humanidade, mas pela esperança (aquela presente no título de sua segunda coletânea de ensaios) de que alcance seu particular *Juízo Final*.

Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al *Martín Fierro*. Ignoro si una voluntad divina se realiza en el mundo, pero si existe fueron pensados en Ella el almacén rosado y esta primavera tupida y el gasómetro rojo. (¡Qué gran tambor de Juicios Finales ese último!). (BORGES, 1998, p. 32)¹²³

A imagem delineada pode parecer remissão à fatalidade presente em alguns expressionistas. Um de seus elementos, o *gasómetro rojo*, chegou a confundir a crítica especializada¹²⁴. Porém, o *Juízo Final* é para Borges a assunção de uma

¹²⁰ Publicado pela primeira vez em *Inicial*, ano 1, n. 3, Buenos Aires, em dezembro de 1923. Posteriormente recolhido, com diversas alterações, em *Inquisiciones* (1925).

¹²¹ “Veemência no sentir e no cantar, abundância de imagens, uma suposição de universal fraternidade na dor; eis aqui o expressionismo”. Na versão impressa em *Inquisiciones* o trecho foi modificado: “Vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad: he aquí el expresionismo” (BORGES, 1998, p. 161).

¹²² “que abarca demasiadas dessemelhanças”; “um sentido trágico do viver”.

¹²³ “Buenos Aires não alcançou sua imortalidade poética. No pampa, um *gaucho* e o diabo cantaram *payadas* juntos; em Buenos Aires ainda não aconteceu nada e não acredita sua grandeza nem um símbolo, nem uma assombrosa fábula, sem sequer um destino individual comparável ao *Martín Fierro*. Ignoro se uma vontade divina se realiza no mundo, mas, se existe, foram pensados n’Ela o armazém rosado e esta primavera plena e o gasômetro vermelho. (Que grande tambor de Juízos Finais esse último!)”. Em “Después de las imágenes”. Publicado pela primeira vez em *Proa*, 2ª época, ano 1, n. 5, Buenos Aires, dezembro de 1924.

¹²⁴ O *gasómetro rojo*, imagem regularmente ignorada pelos comentários da crítica especializada, foi compreendido por Jean-Pierre Bernés (1988, p. 31) e Alfred MacAdam (1980, p. 428), não sem certo

responsabilidade estética, mas também histórica e cultural: fazer-se capaz de representar poeticamente os fantasmas da tradição de seu país, sempre compreendido a partir de Buenos Aires, terra sem lendas; ou, mais seriamente, assumir a responsabilidade de criar tais fantasmas, já que, como defende o jovem ensaísta, eles nunca foram vistos caminhando pelas ruas da cidade (BORGES, 2005, p. 13-17).

O tamanho da esperança de Borges é o de tomar parte no avivamento da grandeza de sua nação: criar, ao lado de poetas que atendam ao mesmo chamado, os versos que faltam a Buenos Aires e a América em geral; criar as figuras de um passado imaginado, conformadas à nova estética, ainda que o autor não assuma toda a potência iconoclasta da vanguarda. “Confesión de Juicio Final, resumen de un vivir, alegato para lo eterno son los versos de veras y no pensaron otra cosa el salmista y Jorge Manrique y el Dante y Browning y Unamuno y Whitman y quizá nuestro payador”¹²⁵, escreve Borges (2005, p. 83) em “Las coplas acriolladas”¹²⁶, solicitado por versos populares argentinos que delineiam o poeta como aquele que vive e morre, sobe ao céu e presta suas contas sempre cantando. O Juízo Final poético é propor e levar a cabo um projeto literário que permanecerá para a posteridade, digno da tradição. Borges revela, simultaneamente à presença de uma pequena e potente enciclopédica multilíngue e multigenérica, que o caráter universalista de seu pensamento e de sua proposta não se assenta apenas em lições vanguardistas esteticamente postas em prática (não sem filtro crítico), ou na preocupação existencial de fundo filosófico e estético, mas ainda na capacidade de defender a fração exata do local, representada aqui pelo *payador*¹²⁷, aproximando-a de uma ideia de tradição que remonta à Bíblia – por fim, fazendo-as equivaler. “Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la

reconhecimento do estranhamento presente em suas próprias leituras, como influxo do futurismo no pensamento do jovem ensaísta Borges, vanguarda contra a qual o autor manifestou fortes ressalvas (Cf. BORGES, 2002a, p. 95; 2002a, p. 392; 2007a, p. 425). O fato é que escapou aos dois pesquisadores um detalhe histórico de consequências estéticas junto ao *criollismo* de Borges: em 1890, existiam quatro companhias responsáveis pela iluminação a gás de ruas, praças e edifícios na capital argentina (Cf. RISUELO, 2007, p. 5). O gasômetro é, portanto, índice de um passado agora afrontado pela ascensão da modernidade, veloz como a eletricidade, cara aos futuristas.

¹²⁵ “Confissão de Juízo Final, resumo de um viver, argumento para a eternidade são os versos verdadeiros e não pensaram outra coisa o salmista e Jorge Manrique e Dante e Browning e Unamuno e Whitman e quicá nosso *payador*”.

¹²⁶ Publicado pela primeira vez em *Nosotros*, ano 20, v. 52, n. 200/201, Buenos Aires, janeiro/fevereiro de 1926. Posteriormente recolhido em *El tamaño de mi esperanza* (1926).

¹²⁷ O *payador* é o cantor errante e improvisador, repentista, que se apresenta sempre acompanhado por seu violão. Canta *payadas*, gênero musical popular em que o músico, regularmente cantando em contraponto com outro, improvisa versos sobre temas diversos (Cf. SEGOVIA, 1911, p. 444-445).

muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo”¹²⁸ – afirma Borges (2005, p. 17), em tom simultaneamente emotivo e programático.

Uma rápida genealogia do expressionismo proposta por Borges (2002a, p. 52) aponta outro elemento que o auxilia no ensaio ao assombro, presente em sua poesia *criolla*: o *idealismo alemão*, leitura empreendida por Walt Whitman, que, por sua vez, é forte influxo nos precursores do movimento expressionista. O filósofo favorito do jovem Borges, como destaca Irma Zangara (2002, p. 405), é Arthur Schopenhauer – predileção que o autor manifestou constantemente. A pesquisadora acertadamente aponta a presença de ideias do filósofo já em uma publicação de fevereiro de 1920, “Parábolas”¹²⁹, formada, se desconsiderarmos as experiências de infância, pelas duas primeiras narrativas de Borges, “La lucha” e “Liberación”, nas quais não há equívoco em notar o confluyente tom expressionista. Na primeira delas, a mais forte recordação que um combatente tem da Primeira Guerra é a Vontade manifesta em um zangão, que luta contra o soldado até a morte depois de alimentar-se de seu sangue. Por fim, o homem reconhece sua humanidade e a si mesmo no inseto; alcança o conhecimento sobre seus próprios impulsos, cuja identidade está presente no animal. Na segunda, um prisioneiro, após sete anos de dor e angústia, chega à paz em uma resolução: a consciência de seu direito a todo esplendor da vida. Empreende fuga, que não é, de maneira alguma, sinônimo de libertação, mas de conhecimento de si mesmo, renuncia da representação, fenomênica.

Ao tratar da contemplação da imagem sob a perspectiva de Schopenhauer em “El cielo azul, es cielo y es azul”¹³⁰, Borges (2002a, p. 155-156) afirma que “el paisaje no puede existir sin alguien que se aperciba de él, ni yo sin que algo ocupe el campo de mi conciencia”¹³¹. Ainda assim, “cada uno de nosotros siente que a la briosa pleamar y envión continuo de las cosas externas podemos oponer nuestra volición”¹³². Resume, então, sua apreensão acerca da relação entre os dois polos do pensamento único de

¹²⁸ “*Criollismo*, pois, mas um *criollismo* que seja dialogador com o mundo e com o eu, com Deus e com a morte. Espero que alguém me ajude a buscá-lo”.

¹²⁹ Publicado em *Grán Guignol*, Revista Quincenal, Literatura-Teatros-Artes, Sevilha, ano 1, n. 1, em 10 de fevereiro de 1920.

¹³⁰ Publicado pela primeira vez em *Cosmópolis*, ano 4, v. 11, n. 44, Madri, em agosto de 1922. Posteriormente recolhido em *Textos Recobrados: 1919-1929*.

¹³¹ “a paisagem não pode existir sem alguém que a perceba, nem eu sem que algo ocupe o campo de minha consciência”.

¹³² “cada um de nós sente que à briosa preamar e ao impulso contínuo das coisas externas podemos opor nossa vontade”.

Schopenhauer, *representação e Vontade*: “Nuestro cuerpo es una máquina para registrar percepciones; mas es también una herramienta que las transforma como quiere”¹³³ (BORGES, 2002a, p. 156).

Como observa Iván Almeida (2004, p. 105), o jovem Borges não compreendeu o conceito de Vontade em Schopenhauer, ao qual atribui “una acepción desajustadamente psicologizante”. Borges apreende a Vontade no nível da ação, ou seja, conceito abarcado pelo conhecimento e pela razão suficiente, próprios ao polo da Representação. Mas este equívoco não é infrutífero: nele está manifesto o imperativo categórico de modelar visões apreendido em Schreyer. Além disso, a confusão não impede Borges de localizar, na esfera da representação, o apagamento da fronteira entre vigília e sonho. “El horror de la pesadilla que nos maltrata en la noche no amenguase en un ápice por la comprobación que al despertar hacemos de su ‘falsía’”¹³⁴ (BORGES, 2002a, p. 157). A realidade e o sonho equivalem-se; são ambos fenômenos no mundo, que se dão no tempo, no espaço, pela causalidade e prontos a serem apreendidos pela razão e pelo conhecimento. “A vida e o sonho são folhas de um mesmo livro” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 20), frase do filósofo favorito recorrentemente acionada por Borges desde *Inquisiciones*. Esta lição tem uma potencialidade idealista e crítica já compreendida pelo jovem ensaísta em 1922: “sentiréis cómo la vida maciza se resquebraja y desparrama”¹³⁵ (p. 157). A confrontação de saberes estáveis que tranquilizam nossa existência no mundo é uma manifestação recorrente em Borges.

Em “Nadería de la personalidad”¹³⁶, Borges revela avanço na leitura de *O mundo como vontade e como representação* (1819). Ao acionar um texto de Georg Grimm, no qual o budismo é comparado ao pensamento de Schopenhauer, Borges (1998, p. 103) apresenta uma definição apofática do eu que se aproxima do polo da Vontade. Não há nela, diferentemente do que ocorre no texto anterior, a presença de um princípio de razão: “Aquellas cosas de las cuales puedo advertir los principios y la postrimería, no son mi yo”¹³⁷. Livre, suspenso o princípio de causalidade, fora do espaço, “el yo es un

¹³³ “Nosso corpo é uma máquina de registrar percepções. Mas é também uma ferramenta que as transforma como quer”.

¹³⁴ “O horror do pesadelo que nos maltrata na noite não míngua de uma vez com a comprovação de sua ‘falsidade’ que alcançamos ao despertar”.

¹³⁵ “sentireis como a vida maciça se racha e se dispersa”.

¹³⁶ Publicado pela primeira vez em *Proa*, 1ª época, n. 1, Buenos Aires, em agosto de 1922. Posteriormente recolhido em *Inquisiciones* (1925).

¹³⁷ “Aquelas coisas das quais posso advertir os princípios e os fins não são meu eu”.

punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo. Esta opinión traduce el yo en una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo”¹³⁸ (BORGES, 1998, p. 104). Aqui, o eu não é fenomênico; é indestrutível, fora do tempo: dizer *eu* equivale a dizer *Humanidade*.

A lição estética apreendida em Schopenhauer ganhará força no maduro escritor, como já constatado pela crítica especializada¹³⁹. O mais produtivo à literatura de Borges, neste primeiro momento, não são simplesmente as ideias contidas nos dois polos, mas a possibilidade de passagem da representação (o fenômeno) à Vontade (a coisa em si, de caráter metafísico) por meio de um exercício perceptivo-cognitivo¹⁴⁰, que, por sua vez, não garante o conhecimento pleno da instância metafísica. O movimento é da representação de si, apreensão da aparência do mundo – submetido este às condições do *tempo*, do *espaço* e do produto da relação destas duas categorias, a *causalidade* – em direção à Vontade, conhecimento no qual permanece apenas o tempo, livre da intuição sensível estabelecida pelo espaço e pela causalidade; conhecimento que cada um tem de seu próprio querer, por sua vez, extensível a todo o mundo já que a Vontade é única, metafísica e cosmogônica. O trunfo estético que Borges localiza em Schopenhauer é justamente a grande inovação do filósofo, a acessibilidade ao polo metafísico, passagem impossível para Kant, pensador que Schopenhauer lê e transforma. Como aponta Alain Roger (2013, p. 17), “a coisa em si agora é cognoscível, ao menos relativamente”. O uso estético da ausência dos elementos que compõem a *representação* está presente em *Fervor de Buenos Aires*, como em “La recoleta”:

El espacio y el tiempo son formas tuyas,
son instrumentos mágicos del alma,
y cuando ésta se apague,
se apagarán con ella el espacio, el tiempo y la muerte,
como al cesar la luz
caduca el simulacro de los espejos

¹³⁸ “o eu é um ponto cuja imobilidade é eficaz para determinar por contraste a carregada fuga do tempo. Esta opinião traduz o eu em uma mera urgência lógica, sem qualidades próprias nem distinções de indivíduo a indivíduo”.

¹³⁹ Para uma leitura de possíveis operações narrativas e poéticas de Borges baseadas em ideias de Schopenhauer, consulte Ivan Almeida (2004, p. 117-130).

¹⁴⁰ Alain Roger (2013, p. 17) destaca o paradoxo contido na proposição de cognoscibilidade da “coisa em si”, a hesitação de Schopenhauer e sua “solução de compromisso”, a de que o que permanece é apenas o tempo e a relação entre o que conhece e o que é conhecido. A “coisa em si”, portanto, é incognoscível apenas em caráter absoluto.

que ya la tarde fue apagando. (BORGES, 1974, p. 18)¹⁴¹

O aniquilamento da alma é concomitante ao apagamento do espaço, do tempo sucessivo e da morte, símiles do espelho, ele mesmo um simulacro. A escuridão da noite, elemento poético recorrente em *Fervor*, é o anúncio de que algo especial está por vir, um “milagro incompreensible” (BORGES, 2006, p. 277), reconhecimento do simulacro que é o mundo e ensaio de uma passagem que, em Schopenhauer, conduziria ao metafísico. Veremos, na seguinte seção deste ensaio, outros exemplos da presença do pensamento abstrato nos poemas do jovem Borges.

Um paralelo às duas categorias do *Borges autor* presentes na passagem anotada em “Borges y yo”, o poeta dos arrabaldes e o percebedor abstrato do mundo, aparece em “Acerca del expresionismo”. A análise de Borges parte da proposição de que há duas formas de pensar que, por sua vez, reaparecem na poesia como duas formas de trabalhar a metáfora, resultando em tipos diversos de poeta:

El pensativo, el hombre intelectual vive en la intimidad de los conceptos que son abstracción pura; el hombre sensitivo, el carnal, en la contigüidad del mundo externo. Ambas trazas de gente pueden recabar en las letras levantada eminencia, pero por caminos desemejantes. El pensativo, al metaforizar, dilucidará el mundo externo mediante las ideas incorpóreas que para él son lo entrañal e inmediato; el sensual corporificará los conceptos. (BORGES, 1998, p. 162; 2002a, p. 179)¹⁴²

Borges exemplifica a primeira categoria com uma imagem de Goethe que equipara a lua na tenebrosidade da noite à ideia incorpórea da ternura que habita um instante de aflição. A segunda categoria é exemplificada com os expressionistas,

¹⁴¹ “O espaço e o tempo são formas suas, são instrumentos mágicos da alma, / e quando este se apagar / junto irão se apagando o espaço, o tempo e a morte, / como ao cessar a luz / caduca o simulacro dos espelhos / que a parte já foi apagando” (BORGES, 2007b, p. 19-21). Citamos, no corpo do texto, poemas retirados das *Obras completas* (1974), que guardam a redação de 1969 de *Fervor de Buenos Aires*. Em notas de rodapé, surgirão transcritas suas versões originais, de 1923. As exceções são resguardadas aos três poemas incluídos na coletânea em 1969 e aos casos em que a redação original efetivamente amplia a leitura do poema, que surgirão no corpo do texto. Na edição de 1923, o trecho de “La recoleta” citado: “Son aledaños suyos tiempo y espacio, / son arrabales de alma / son las herramientas y son las manos del alma / y en desbaratándose ésta, / juntamente caducan el espacio, el tiempo, el morir, / como al cesar la luz / se acalla el simulacro de los espejos / que ya la tarde fue entristeciendo” (BORGES, 2006, p. 277).

¹⁴² “O pensativo, o homem intelectual, vive na intimidade dos conceitos, que são abstração pura; o homem sensitivo, o carnal, na contiguidade do mundo externo. Ambos os tipos podem alcançar nas letras elevada eminência, mas por caminhos dessemelhantes. O pensativo, ao metaforizar, elucidará o mundo externo mediante as ideias incorpóreas que para ele são o íntimo e imediato; o sensual corporificará os conceitos”.

sensualistas por excelência, e com o texto bíblico, no qual o mundo humano e presente corporifica e torna inteligível o universo e o desejo divinos. Propomos Borges como exemplo a estes modelos: o poeta que fantasia a Buenos Aires, que confunde os limites físicos da geografia para expressar sua nostalgia, que corporifica sua esperança, desejo de reavivamento da poesia, por meio da sobreposição do inovador ao tradicional – este é o sensualista; aquele que vagarosamente se aproxima da borda que divide o mundo material do universo metafísico, percebedor da aparência onírica do mundo, que contempla a morte em eventos singelos e que, por fim, reconhece que *tempo enquanto duração e eternidade* são igualmente assombrosos a ponto de torná-los uma obsessão – não nos objetos que vê, mas na obsessão de seu próprio olhar, de seu exercício de observador – este é o poeta pensativo, o intelectual capaz de formular suas próprias proposições, nunca antes de “Sentirse en muerte” visto com a clareza apresentada neste relato. Estes dois poetas habitam Borges, em gradações, combinações e tensões diversas, ao longo de sua produção literária. A validade desta tensão para Borges (1974, p. 673) pode ser confirmada por sua reaparição, com pequena variação de nomenclatura, em um texto que investiga os limites da alusão, “Nathaniel Hawthorne” (1949): os escritores que pensam por meio de imagens em oposição aos escritores que pensam por meio de abstrações.

*

Publicado trinta e quatro anos antes do comentário em “Borges y yo” que abre este ensaio, *Fervor de Buenos Aires* (1923) não se livrou da ação do tempo aplicada por seu próprio autor¹⁴³. Em 1969, ano de sua republicação, Borges levou a cabo diversas alterações. Entre as mudanças, está a inclusão de três poemas, “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, “La rosa” e “El sur”. Em diálogo com Antonio Carrizo, Borges, ao tratar de “Líneas...”, comenta seu exercício de anacronismo deliberado:

¹⁴³ Segue a lista de poemas retirados da coletânea e as respectivas datas de exclusão: “Música patria” (1943), “Ciudad” (1943), “Hallazgo” (1943), “Dictamen” (1943), “Alba desdibujada” (1943), “Llamarada” (1943), “Caña de ámbar” (1943), “Inscripción sepulcral” (1943), “Villa Urquiza” (1954), “Judería” (1958), “Alquimia” (1964), “La guitarra” (1966), “Vanilocuencia” (1969), “El jardín botánico” (1969), “El sur” (1969, substituído pelo poema homônimo, já citado), “Forjadura” (1974, na publicação das *Obras completas*) e “Las calles” (1977) (Cf. VÁZQUEZ, 2006).

Ese poema no está en la primera edición. Yo quise hacer un poema a la manera antigua; es un arcaísmo deliberado. Se escribió cincuenta años después. Pero yo quise escribir un poema a la manera antigua, para levantar un poco este volumen. De modo que hice esa trampa. Y se lo confío a usted; ya que nadie nos oye podemos hablar (sonríe). (BORGES; CARRIZO, 1982, p. 161)¹⁴⁴

O anacrônico poema “El sur” não foge ao que, desde o título, está marcado como o eixo temático do primeiro livro de Borges: a Buenos Aires mítica e emotiva, de um passado evocado apenas pela inventividade poética – seus bairros, casas, arquitetura, ruas e jardins; a infância, os amores e os antepassados do escritor, todos tomados de emanação fantasmática. No entanto, o que instiga a leitura do poema em destaque é a presença de uma lista de trivialidades que parecem encerrar um segredo.

Desde uno de tus patios haber mirado
 las antiguas estrellas,
 desde el banco de
 la sombra haber mirado
 esas luces dispersas
 que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar
 ni a ordenar en constelaciones,
 haber sentido el círculo del agua
 en el secreto aljibe,
 el olor del jazmín y la madre selva,
 el silencio del pájaro dormido,
 el arco del zaguán, la humedad
 –esas cosas, acaso, son el poema. (BORGES, 1974, p. 19)¹⁴⁵

A lista, escrita em 1969 sob o influxo dos primeiros anos da década de 1920, é interessante à ideia de simultaneidade da presença dos elementos da *passagem* que destacamos anteriormente. Há nela relevante similitude com uma outra lista, a que surge em “La muralla y los libros”, de *Otras inquisiciones*, já acionada no primeiro ensaio deste volume para discutir o conceito de fato estético segundo Borges:

¹⁴⁴ “Esse poema não está na primeira edição. Eu quis fazer um poema à maneira antiga; é um arcaísmo deliberado. Foi escrito cinquenta anos depois. Mas eu quis escrever um poema à maneira antiga, para elevar um pouco este volume. De modo que criei esse ardid. E o confio a você; já que ninguém nos ouve, podemos falar (sorri)”.

¹⁴⁵ “De um de teus pátios ter olhado / as antigas estrelas, / de um banco na sombra ter olhado / essas luzes dispersas, / que minha ignorância não aprendeu a nomear / nem a ordenar em constelações, / ter sentido o círculo da água / no secreto poço, / o aroma de jasmim e madressilva, / o silêncio do pássaro que dorme, / o arco no saguão, a umidade / – essas coisas, talvez, são o poema.” (BORGES, 2007b, p. 23).

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 quizá, el hecho estético. (BORGES, 1974, p. 635)

Os quarenta e seis anos que separam “El sur” da primeira publicação de *Fervor de Buenos Aires* e os dezenove anos que afastam as duas listas, sobre os quais paira o espírito da poética dos anos 1920, elevam nosso interesse na similitude. A lista de “El sur”, apesar de sua aparição tardia, faz justiça à poética de *Fervor*; apesar desta anacrônica filiação estética, ela faz justiça à estética do assombro potencialmente presente no maduro Borges.

Assim como já afirmamos sobre o fragmento de “La muralla y los libros”, os fenômenos (naturais, culturais, emocionais) enumerados por Borges na lista do poema (as estrelas, a água em um poço, o perfume das flores, o silêncio de um pássaro, a umidade, o desenho de um arco), assim como os do referido ensaio, não parecem dotados de qualidades extraordinárias. Como em “La muralla y los libros”, a reflexão no texto poético é encerrada pela suspensão de seu próprio argumento, desta vez com o advérbio de dúvida *acaso*, mas não sem antes atribuir inacessibilidade ao conhecimento contido nos itens da lista: inicia-se na indeterminância do lugar ocupado pelo poeta (“Desde uno de tus patios”), passa a uma progressiva adjetivação de hesitação (“antiguas”; “dispersas”; “secreto”), e alcança a fruição de elementos com diferentes níveis de dificuldade de apreensão, também gradativos, apesar da ordem entremeada – ver a luz das estrelas, em constelações de nomes ignorados; sentir o perfume das flores, a umidade, o arco do saguão, o círculo da água e o silêncio do pássaro que dorme.

Independentemente se em prosa ou verso, se sob o estímulo de uma cena de Buenos Aires ou de um evento da história da China imperial, os itens nas duas listas são naturais e culturais. Como no ensaísta e seu catálogo, destaca-se no Borges poeta a disposição em fazer-se observador e sensualista. A capacidade de sentir, e não propriamente o objeto, é o fator primordial para que o poeta possa encontrar nos eventos – a princípio irrelevantes e corriqueiros – o interdito instigante, o desconhecido que os habita, a força do material de seu poema: o fato estético. Esse estágio, por sua vez, conduzirá Borges, de forma cada vez mais intensa ao longo de sua obra, à reflexão do poeta pensador, “percibidor abstracto del mundo” (BORGES, 1994, p. 125). A

trivialidade é, assim, de antemão, assombrosa porque determinante é o olhar que previamente busca nela o assombro. Como veremos adiante, mesmo que com relativo acanhamento se comparado ao maduro escritor, o jovem poeta manifesta interesse pela incógnita primordial, a que desestabiliza as verdades que tranquilizam nossa existência, e que localizamos, em estágio avançado, no tratamento que Borges dispensa à dialética do tempo enquanto duração e da eternidade.

A cidade natal de Borges alcança uma configuração especial em *Fervor de Buenos Aires*, propícia ao sensualista. Borges (2002a, p. 100-104) já anunciara, em dois textos complementares de 1921, “Crítica del paisaje” e “Buenos Aires”¹⁴⁶, quais seriam o objeto e o procedimento estético presentes em seu primeiro livro. “El paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún”¹⁴⁷ (p. 101) é seu objeto; contrapõe-se à paisagem rural, já tomada e delimitada pela retórica lírica dos *costumbristas*. O método, tanto fruitivo como de estabelecimento de cena poética, intenta “apresar íntegramente el alma –imaginaria– del paisaje”¹⁴⁸ (p. 102); consiste em “elegir una de aquellas horas huérfanas que viven como asustadas por los demás y en las cuales nadie se fija”¹⁴⁹. Desta forma, o poeta perceberá o céu assumir uma cor indeterminada e seguirá sem direção nem guia. “La cenestesia fluye por los ojos pueriles y la ciudad se adentra en nosotros. Así nos hemos empapado de Buenos Aires”¹⁵⁰. A importância que Borges dá às reflexões contidas neste último ensaio manifesta-se nas notas finais de *Inquisiciones*: “‘Buenos Aires’ fue abreviatura de mi libro de versos y la compuse el novecientos veintiuno”¹⁵¹ (BORGES, 1998, p. 176), clara referência a *Fervor de Buenos Aires*.

A coesão constata-se não só nos poemas do primeiro livro de Borges, mas em seu prólogo, “A quien leyere”, excluído das republicações da coletânea: “mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas” (BORGES, 2002a, p. 162). A Buenos Aires poética de Borges está impregnada de tempo e de experiência. “Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso

¹⁴⁶ “Crítica del paisaje” e “Buenos Aires” foram publicados conjuntamente no número 34 da madrilenha *Cosmópolis*, em outubro de 1921. O segundo foi recolhido, com modificações, em *Inquisiciones* (1925).

¹⁴⁷ “A paisagem urbana que os verbalismos ainda não mancharam”.

¹⁴⁸ “apreender integralmente a alma – imaginária – da paisagem”.

¹⁴⁹ “elegir uma dessas horas órfãs que vivem como que assustadas pelas restantes e nas quais ninguém repara”.

¹⁵⁰ “A cenestesia flui pelos olhos pueris e a cidade nos toma. Assim nos embebemos de Buenos Aires”.

¹⁵¹ “‘Buenos Aires’ foi miniatura de meu livro de versos e a compus em 1921”.

para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo”¹⁵², segue o autor. A disposição ao assombro está ativa; está em iminência a fuga que extravia Borges dos míticos e inventados fantasmas do passado e o torna apto, definitivamente, aos exercícios de apreensão do mundo como delusão.

Em *Fervor de Buenos Aires*, ruas, praças, cemitérios, pátios, casas e cômodos convivem com eventos naturais, como um temporal, árvores, a umidade ou o canto dos pássaros, abarcados por luminosidades transformadoras da percepção: lusco-fuscas, entardeceres, noites, sombras, penumbras, ocasos, amanheceres; sóis, céus, luas e estrelas. Este jogo de claro/escuro inicia o *transporte sensível*, deslocamento espaço-temporal que permite ao poeta vivenciar em Buenos Aires “la imaginada urbe / que no han visto nunca mis ojos”¹⁵³ (BORGES, 1974, p. 40), assim como experimentar eventos similares ao sonho.

Vários dos poemas têm evolução interna semelhante. O poeta encontra-se em espaços da cidade quando se percebe cercado por um evento luminoso que o transporta ao *locus* reconfigurado, dando início à reflexão lírica. Na edição de 1969, além dos anacrônicos “El sur”, “La rosa” e “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, também apresentam este desenvolvimento “Las calles”, “La recoleta”, “Calle desconocida”, “La Plaza San Martín”, “Un patio”, “Barrio reconquistado”, “Arrabal”, “Jardín”, “La vuelta”, “Afterglow”, “Amanecer”, “Benarés”, “Caminata”, “La noche de San Juan”, “Cercanías”, “Trofeo”, “Atardeceres” e “Campos atardecidos”.

Na poesia do jovem Borges, o que torna o poeta especial entre os homens (além de sua origem, o que responde ao projeto *criollo*) é sua capacidade de perceber no corriqueiro a abertura ao assombro e ao alumbramento. O efeito de transporte sensível recai exclusivamente sobre o poeta, o que exige o tom confessional que perpassa sua primeira poesia e permanece em “Sentirse en muerte”.

Em “Amanecer”, uma rajada de vento que anuncia a alvorada é o gatilho à reflexão de fundo idealista (Schopenhauer e Berkeley são citados) permeada pelo risco

¹⁵² “meus versos querem exaltar a atual imagem portenha, a surpresa e a maravilha dos lugares que tomam minhas caminhadas”. “Aqui se esconde a divindade, canta meu verso para declarar o assombro das ruas arrebatadas pela esperança ou pela recordação”.

¹⁵³ “a imaginada urbe / que meus olhos nunca viram” (BORGES, 2007b, p. 67). Fragmento de “Benarés”, que integra *Fervor de Buenos Aires*. Na edição de 1923: “la urbe imaginada / que mis pisadas no conocen” (BORGES, 2006, p. 355).

que corre a existência da sonhada Buenos Aires. Ao fim, há a constatação de que a experiência vivida era apenas sonho, o que não anula a permanência do assombro.

En la honda noche universal
 que apenas contradicen los faroles
 una racha perdida
 ha ofendido las calles taciturnas
 como presentimiento tembloroso
 del amanecer horrible que ronda
 los arrabales desmantelados del mundo.
 Curioso de la sombra
 y acobardado por la amenaza del alba
 reviví la tremenda conjetura
 de Schopenhauer y de Berkeley
 que declara que el mundo
 es una actividad de la mente,
 un sueño de las almas,
 sin base ni propósito ni volumen.
 Y ya que las ideas
 no son eternas como el mármol
 sino inmortales como un bosque o un río,
 la doctrina anterior
 asumió otra forma en el alba
 y la superstición de esa hora
 cuando la luz como una enredadera
 va a implicar las paredes de la sombra,
 dobló mi razón
 y trazó el capricho siguiente:
 Si están ajenas de sustancia las cosas
 y si esta numerosa Buenos Aires
 no es más que un sueño
 que erigen en compartida magia las almas,
 hay un instante
 en que pelagra desafortadamente su ser
 y es el instante estremecido del alba,
 cuando son pocos los que sueñan el mundo
 y sólo algunos trasnochadores conservan,
 cenicienta y apenas bosquejada,
 la imagen de las calles
 que definirán después con los otros.
 ¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida
 corre peligro de quebranto,
 hora en que le sería fácil a Dios
 matar del todo Su obra!

Pero de nuevo el mundo se ha salvado,
 La luz discurre inventando sucios colores
 y con algún remordimiento
 de mi complicidad en el resurgimiento del día
 solicito mi casa,
 atónita y glacial en la luz blanca,

mientras un pájaro detiene el silencio
y la noche gastada
se ha quedado en los ojos de los ciegos. (BORGES, 1974, p. 38-39)¹⁵⁴

“Amanecer” torna-se interessante à reflexão também porque discorre sobre um ressentimento. A vontade do poeta, “Curioso de la sombra”, é a de que a experiência com a noite não cesse; o amanhecer é “horrible”, similar a uma mentira, e a lufada que o prenuncia é uma ofensa, porque eles são o início da vigília indesejada. Já está anunciado em “Amanecer” o desejo do autor de permanecer constantemente assombrado, seja, neste caso, pela conjectura idealista da existência como sonho ou pelo medo da ideia da completa destruição divina – sutis paralelos das ideias de eternidade e tempo. Falta a Borges uma lição (a de “Sentirse en muerte”) que lhe faça escapar da última estrofe de seu poema, deste “Pero de nuevo el mundo se ha salvado”, da melancolia, relativamente

¹⁵⁴ “Na profunda noite universal / que só os lampiões contradizem / uma lufada perdida / ofendeu as ruas taciturnas / como um trêmulo pressentimento / do amanhecer terrível que ronda / os arrabaldes devastados do mundo. / Curioso da sombra / e acovardado pela ameaça da aurora / revivi a tremenda conjectura / de Schopenhauer e de Berkeley / que afirma que o mundo / é uma atividade da mente, / um sonho das almas, / sem base nem propósito nem volume. / E como as idéias / não são eternas como o mármore / mas imortais como um bosque ou um rio, / a doutrina anterior / assumiu outra forma ao alvorecer / e a superstição dessa hora / quando a luz como uma trepadeira / vai enleando os muros da sombra, / dobrou minha razão / e traçou o seguinte capricho: / Se as coisas carecem de substância / e se esta numerosa Buenos Aires / não passa de um sonho / que erigem em partilhada magia as almas, / há um instante / em que seu ser se vê em desmedido perigo / e é o instante estremeado da aurora, / quando são poucos os que sonham o mundo / e só alguns noctívagos conservam, / acinzentada e apenas em esboço, / a imagem das ruas / que depois definirão com os outros. / Hora em que o sonho contumaz da vida / corre o risco de quebranto, / hora quem que para Deus seria fácil / matar inteiramente Sua obra! // Mas o mundo salvou-se novamente. / A luz se estende e inventa cores sujas / e com um certo remorso / de minha cumplicidade no ressurgir do dia / solicito minha casa, / atônita e glacial na luz branca, / enquanto um pássaro detém o silêncio / e a noite gasta / permaneceu nos olhos dos cegos.” (BORGES, 2007b, p. 63-65). Na edição de 1923: “En la honda noche universal / que apenas contradicen los macilentos faroles / una racha perdida / ha ofendido las calles taciturnas / como presentimiento tembloroso / del amanecer horrible que ronda / igual que una mentira / los arrabales dismantelados del mundo. / Curioso de la descansada tiniebla / y acobardado por la amenaza del alba / realicé la tremenda conjetura / de Schopenhauer y de Berkeley / que arbitra ser la vida / un ejercicio pertinaz de la mente, / un populoso ensueño colectivo / sin basamento ni finalidad ni volumen. / Y ya que las ideas / no son eternas como el mármol / sino inmortales como una selva o un río, / la precitada especulación metafísica / al atalayar desde mi cráneo el vivir / tuvo una forma inusitada / y la superstición de esa hora / cuando la luz como una enredadera / va a implicar las paredes de la sombra, / doblé mi pensar / y trazó el capricho siguiente: / Si están ajenas de sustancia las cosas / y si esta numerosa urbe de Buenos Aires / asemejable en complicación a un ejército / no es más que un sueño / que logran en común alquimia las ánimas, / hay un instante / en que peligrá desafortadamente su ser / y es el instante estremeado del alba / cuando el dormir derriba los pensares / y sólo algunos trasnochadores albergan / cenicienta y apenas bosquejada / la visión de las calles / que definirán después con los otros. / ¡Hora en que el sueño pertinaz de la vida / está en peligro de quebranto / reducido con angustia forzosa / a la estrechez de pocas almas que piensan, / hora en que le sería fácil a Dios / matar del todo la amortiguada existencia! // Pero otra vez el mundo se ha salvado. / La luz discurre inventando sucios colores / y con algún remordimiento / de mi complicidad en la resurrección cotidiana / solicito mi casa / atónita y glacial en la luz turbia / mientras un zorzal impide el silencio / y la noche abolida / se ha quedado en los ojos de los ciegos.” (BORGES, 2006, p. 343-347).

pouco produtiva, que o faz simplesmente voltar para casa diante da impossibilidade do sonho constante em uma noite cíclica¹⁵⁵.

Por vezes, a reflexão poética não é invadida pela luz ofensiva como a de “Amanecer”. Em “Calle desconocida”, o alvorecer, de configuração luminosa diversa, similar a do anúncio da noite, dá contornos à ponderação:

Penumbra de la paloma
 llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde
 cuando la sombra no entorpece los pasos
 y la venida de la noche se advierte
 como una música esperada y antigua,
 como un grato declive.
 En esa hora en que la luz
 tiene una finura de arena,
 di con una calle ignorada,
 abierta en noble anchura de terraza,
 cuyas cornisas y paredes mostraban
 colores tenues como el mismo cielo
 que conmovía el fondo.
 Todo –la medianía de las casas,
 las modestas balaustradas y llamadores,
 tal vez una esperanza de niña en los balcones
 entró en mi vano corazón
 con limpidez de lágrima.
 Quizá esa hora de la tarde de plata
 diera su ternura a la calle,
 haciéndola tan real como un verso
 olvidado y recuperado.
 Sólo después reflexioné
 que aquella calle de la tarde era ajena,

¹⁵⁵ “La noche cíclica”, título de poema que integra *El otro, el mismo*, publicado pela primeira vez em *La Nación*, Buenos Aires, em 06 de outubro de 1940: “Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras: / Los astros y los hombres vuelven cíclicamente; / Los átomos fatales repetirán la urgente / Afrodita de oro, los tebanos, las ágoras. // En edades futuras oprimirá el centauro / Con el casco solípedo el pecho del lapita; / Cuando Roma sea polvo, gemirá en la infinita / Noche de su palacio fétido el minotauro. // Volverá toda noche de insomnio: minuciosa. / La mano que esto escribe renacerá del mismo / Vientre. Férreos ejércitos construirán el abismo. / (David Hume de Edimburgo dijo la misma cosa.) // No sé si volveremos en un ciclo segundo / Como vuelven las cifras de una fracción periódica; / Pero sé que una oscura rotación pitagórica / Noche a noche me deja en un lugar del mundo. // Que es de los arrabales. Una esquina remota / Que puede ser del norte, del sur o del oeste, / Pero que tiene siempre una tapia celeste, / Una higuera sombría y una vereda rota. // Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres / Trae el amor o el oro, a mí apenas me deja / Esta rosa apagada, esta vana madeja / De calles que repiten los pretéritos nombres // De mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez... / Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas, / Las repúblicas, los caballos y las mañanas. / Las felices victorias, las muertes militares. // Las plazas agravadas por la noche sin dueño / Son los patios profundos de un árido palacio / Y las calles unánimes que engendran el espacio / Son corredores de vago miedo y de sueño. // Vuelve la noche cóncava que descifró Anaxágoras; / Vuelve a mi carne humana la eternidad constante / Y el recuerdo ¿el proyecto? de un poema incesante: / ‘Lo supieron los arduos alumnos de Pitágoras...’” (BORGES, 1974, p. 863-864). Destacamos a remissão, na quinta estrofe, às imagens *criollas* presentes em “Sentirse en muerte”: “esquina remota”, “tapia celeste”, “higuera sombría” e “vereda rota”.

que toda casa es un candelabro
 donde las vidas de los hombres arden
 como velas aisladas,
 que todo inmeditado paso nuestro
 camina sobre Gólgotas. (BORGES, 1974, p. 20)¹⁵⁶

A ideia de que há algo que precisa ser recuperado, um estado essencial alcançável somente neste exercício poético similar ao sonho, surgido em uma caminhada que afasta o poeta das luzes da cidade em direção aos arrabaldes, está presente em “Calle desconocida”. A noite é seu momento ideal e seu anúncio, dado pela tarde, é “como una música esperada y antigua”. O extraordinário da rua desconhecida, que alcançam os passos do poeta, não está apenas na rua, mas na configuração da cena propícia ao transporte sensível, na fusão dos planos terra/firmamento, na via “cuyas cornisas y paredes mostraban / colores tenues como el mismo cielo / que conmovía el fondo”. A reflexão final, de caráter mórbido, destaca, mais uma vez em *Fervor*, o poeta em sua capacidade de apreender algo especial frente aos outros homens, que, encerrados em suas casas, longe do espaço ideal e no exato instante em que deveriam estar despertos, perdem a terna e comovente rua, ainda e sempre desconhecida, ensaio ao assombro.

A poesia do jovem Borges manifesta o juízo de seus primeiros ensaios: não há personagens míticos ou heróis fantasmagóricos que caminham pelas ruas de Buenos Aires. Para que a poesia cante a cidade é preciso que o poeta ocupe esse espaço; ele é o

¹⁵⁶ “De penumbra da pomba / chamaram os hebreus a iniciação da tarde, / quando a sombra não entorpece os passos / e o anoitecer é percebido / como uma música esperada e antiga, / como um grato declive. / Nessa hora em que a luz / tem a finura da areia, / dei com uma rua ignorada, / nobre em sua largura de terraço, / cujas cornijas e paredes mostravam / cores suaves como o próprio céu / que comovia o fundo. / Tudo – a mediania das casas, / as modestas balaustradas e aldravas, / talvez uma esperança de menina nas sacadas – / entrou em meu inútil coração / com limpidez de lágrima. / Talvez essa hora da tarde prateada / concedesse à rua sua ternura, / tornando-a tão real quanto um verso / esquecido e resgatado. / Só depois ponderei / que aquela rua ignorava a tarde, / que toda casa é um candelabro / onde as vidas dos homens ardem / como velas isoladas, / que todo impensado passo nosso / caminha sobre Gólgotas.” (BORGES, 2007b, p. 25-27). Na edição de 1923: “Penumbra de la paloma / llamaron los judíos a la iniciación de la tarde / cuando la sombra aún no entorpece los pasos / y la venida de la noche se advierte / antes como advenimiento de música esperada / que como enorme símbolo de nuestra primordial nadería. / En esa hora de fina luz arenosa / mis andanzas dieron con una calle ignorada, / abierta en noble anchura de terraza / mostrando en las cornisas y en las paredes / colores blandos como el mismo cielo / que conmovía el fondo. / Todo –honesta medianía de las casas austeras, / travesuras de columnitas y aldabas, / tal vez una esperanza de niña en los balcones– / se me adentró en el corazón anhelante / con limpidez de lágrima. / Quizá esa hora única / aventajaba con prestigio la calle / dándole privilegios de ternura / haciéndola real como una leyenda o un verso; / lo cierto es que la sentí lejanamente cercana / como recuerdo que si parece llegar cansado de lejos / es porque viene de la propia hondura del alma. / Íntimo y entrañable / era el milagro de la calle clara / y sólo después / entendí que aquel lugar era extraño, / que es toda casa un candelabro / donde arden con aislada llama las vidas, / que todo inmeditado paso nuestro / camina sobre Gólgotas ajenos.” (BORGES, 2006, p. 279-281).

fantasma que anima as esquinas, a vegetação, a arquitetura, as rajadas de vento, a vaga luz, a instável lembrança dos antigos, o tempo transcorrido. As ruas guardam algum segredo e a disposição do poeta é a de refletir sobre este permanentemente incógnito, sutil abertura ao meditador metafísico.

*

O projeto *criollo* de *Fervor de Buenos Aires* reverbera em outra rua desconhecida e visitada por Borges, aquela tomada de tempo e eternidade no relato “Sentirse en muerte”, de *El idioma de los argentinos* (1928), a terceira coletânea de ensaios do autor, que, como as duas antecessoras, não figura nas *Obras completas*. Um índice da importância desta narrativa para o pensamento de Borges é sua recorrência: reaparece como segunda parte da primeira seção de “Nueva refutación del tiempo”, ensaio de *Otras inquisiciones*, e como quarta parte de “Historia de la eternidad”¹⁵⁷, texto que dá título à coletânea de ensaios publicada em 1936.

São mínimas as diferenças entre os textos reproduzidos em *Historia de la eternidad* e *Otras inquisiciones*¹⁵⁸; transcrevemos a versão desta coletânea.

Deseo registrar aquí una experiencia que tuve hace unas noches: fruslería demasiado evanescente y extática para que la llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento. Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya antedicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación. Paso a historiarla, con los accidentes de tiempo y de lugar que la declararon.

¹⁵⁷ “Historia de la eternidad” foi publicado pela primeira vez em 1936, na coletânea a qual dá título. Integra o texto o ensaio, com variantes, o primeiro parágrafo de “La eternidad y T. S. Eliot”, publicado pela primeira vez em *Poesía, Revista Internacional de Poesía*, v. 1, n. 3, Buenos Aires, em julho de 1933.

¹⁵⁸ Em “Nueva refutación del tiempo”, Borges exclui, do primeiro parágrafo de “Sentirse en muerte”, os termos grifados em “palabra ya antedicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación *de mi yo*” (presentes já na versão de 1928); no segundo parágrafo, inverteu substantivo e adjetivo em “extraño sabor” e substituiu o adjetivo “campeado” por “pampeado” (retomando o termo usado na primeira versão); no último parágrafo, mudou a expressão “la audición de una música” para “la audición de una sola música” (também uma retomada da redação original). A mais curiosa modificação dá-se entre o texto de *El idioma de los argentinos* e seus dois sucessores. Ironicamente, dez anos foram acrescentados à conjectura de Borges sobre o infinito. “Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace veinte años...” (BORGES, 1994, p. 124-125) ressurgiu como “Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años...”. Assim, “El fácil pensamiento *Estoy en mil novecientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad” (p. 125) transformou-se em “El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad”. Com a alteração, a viagem temporal que parte de 1928 não retoma mais 1908, mas 1898, o ano anterior ao do nascimento de Borges.

Lo rememoro así. La tarde que precedió a esa noche, estuve en Barracas: localidad no visitada por mi costumbre, y cuya distancia de las que después recorrí, ya dio un sabor extraño a ese día. Su noche no tenía destino alguno; como era serena, salí a caminar y recordar, después de comer. No quise determinarle rumbo a esa caminata; procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa con la obligatoria antevisión de una sola de ellas. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar; acepté, sin otro consciente prejuicio que el de soslayar las avenidas o calles anchas, las más oscuras invitaciones de la casualidad. Con 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 inmediaciones: 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 cimientito de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto. La marcha me dejó en una esquina. Aspiré noche, en asueto serenísimo de pensar. La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casas bajas y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos –más altos que las líneas estiradas de las paredes– parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle, la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado.

Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido 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*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación.

La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos –noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madreSelva, barro fundamental– no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.

Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales –los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano– son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede pues en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara. (BORGES, 1974, p. 764-766)¹⁵⁹

¹⁵⁹ “Quero registrar aqui uma experiência que tive algumas noites atrás: futilidade por demais evanescente e extática para ser chamada de aventura; por demais irracionável e sentimental para pensamento. Trata-se de uma cena e de sua palavra: palavra já antedita por mim, mas não vivida com inteira dedicação até esse momento. Passo a historiar-la, com os acidentes de tempo e de lugar que a revelaram.

‘Assim a rememoro. Na tarde que precedeu essa noite, estive em Barracas: localidade não visitada por meu hábito e cuja distância das que depois percorri já deu um sabor estranho a esse dia. Sua noite não tinha destino algum; como era serena, saí para caminhar e recordar, depois do jantar. Não quis impor um rumo a essa caminhada; dispus-me à máxima latitude de probabilidades para não cansar a expectativa com a obrigatória antevisão de uma só delas. Realizei, na escassa medida do possível, isso que chamam caminhar a esmo; sem outra consciente predeterminação senão evitar as avenidas ou ruas largas, aceitei os mais obscuros convites do acaso. Contudo, uma sorte de gravitação familiar empurrou-me a outros bairros, cujo nome quero sempre lembrar e que ditam reverência a meu peito. Não quero com isso significar o bairro meu, o preciso âmbito da infância, mas suas ainda misteriosas imediações: confins que possuí inteiro em palavras e pouco em realidade, vizinhos e mitológicos a um só tempo. O reverso do conhecido, suas costas, são para mim essas ruas penúltimas, quase tão efetivamente ignoradas como o soterrado alicerce de nossa casa ou nosso invisível esqueleto. A marcha levou-me a uma esquina. Aspirei noite, em sereníssima folga de pensar. A visão, nada complicada em si, parecia simplificada por meu cansaço. Tomava-a irreal sua própria tipicidade. A rua era de casas baixas, e, embora seu primeiro significado fosse de pobreza, o segundo certamente era de felicidade. Era do mais pobre e do mais bonito que pode haver. Nenhuma casa se aventurava à rua; a figueira escurecia a esquina; os portõezinhos – mais altos que as alongadas linhas das paredes – pareciam trabalhados com a mesma substância infinita da noite. A calçada era uma escarpa sobre a rua, a rua era de barro elementar, barro da América ainda não conquistado. Ao fundo, o beco, já pampiano, desbarrancava-se em direção ao Maldonado. Sobre a terra turva e caótica, uma taipa rosada parecia não albergar luz de lua, mas efundir luz íntima. Difícil encontrar melhor maneira de nomear a ternura que esse rosado.

‘Fiquei olhando essa simplicidade. Pensei, certamente em voz alta: isto aqui é o mesmo de trinta anos atrás... Imaginei a data: época recente em outros países, mas já remota neste mutável lugar do mundo. Talvez cantasse um pássaro, e senti por ele um carinho pequeno, do tamanho de um pássaro; mas o mais certo é que nesse já vertiginoso silêncio não tenha havido outro ruído senão o também intemporal dos grilos. O fácil pensamento *Estou em mil oitocentos e tantos* deixou de ser algumas poucas aproximativas palavras para entranhar-se em realidade. Senti-me morto, senti-me um percebedor abstrato do mundo; indefinido temor imbuído de ciência, que é a melhor claridade da metafísica. Não acreditei; não, ter remontado às presumíveis águas do Tempo; antes, suspeitei-me possuidor do sentido reticente ou ausente da inconcebível palavra *eternidade*. Só depois consegui definir essa imaginação.

‘É assim que a escrevo, agora: essa pura representação de fatos homogêneos – noite em serenidade, murinho límpido, cheiro provinciano de madressilva, barro fundamental – não é apenas idêntica à que existiu nessa esquina faz tantos anos; é, sem semelhanças nem repetições, a mesma. O tempo, se podemos intuir essa identidade, é uma delusão: a indiferença ou inseparabilidade de um momento de seu aparente ontem e outro de seu aparente hoje basta para desintegrá-lo.

‘É evidente que o número de tais momentos humanos não é infinito. Os elementares – os de sofrimento físico e prazer físico, os de aproximação do sono, os da audição de uma mesma música, os de muita intensidade ou muito desalento – são mais impessoais ainda. Arrisco esta conclusão: a vida é pobre

Em um fim de tarde, o poeta sai para uma caminhada sem destino definido, atividade apreciada por Borges. Sua disposição é a de explorar um espaço não habitual. Sem determinar rumo, a estranheza da experiência corre o risco de invasão pelo corriqueiro quando uma espécie de “gravitación familiar” extravia o poeta para bairros “de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho”. Mas o risco é tênue e logo descartado porque a fusão de indeterminabilidade e afeto o conduz, ao cair da noite, para uma fronteira: percebe-se em “misteriosas inmediaciones” – entre o seu e o alheio, a cidade e o campo, o mundo como sonho e a vigília. A configuração inicial do relato faz lembrar as caminhadas de *Fervor*. Mas há um diferencial: se o evento narrado é “palabra ya antedicha por mí” porque já vivenciado (remissão ao representado em sua prévia poesia), a experiência é excepcional porque “no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo”. O autor está a nos declarar que agora, com “Sentirse en muerte”, nos depararemos com uma narrativa – “se trata de una escena y de su palabra” – em que será explicitado o que fora apenas anunciado em seus escritos anteriores. É um texto literário filiado à poética *criolla* em que a clareza argumentativa e a pretensão conceitual, ao debater o tempo e a eternidade, alcançam potência suficiente para que classifiquemos Borges já como o operador de “juegos con el tiempo y con lo infinito” (BORGES, 1974, p. 808), como ele mesmo chamou sua poética da madurez em “Borges y yo”. O que se desvendou vagorosamente, caminhando pelas ruas extasiadas da Buenos Aires de *Fervor*, acaba de manifestar-se impetuosamente no “percibidor abstracto del mundo” (BORGES, 1994, p. 125) de “Sentirse en muerte”.

Os signos da escuridão, recorrentes em *Fervor*, multiplicam-se no relato: o poeta aceita “las más oscuras invitaciones de la casualidad”; aspira à noite, o que faz leve e fluido seu pensar; durante a caminhada, percebe que “la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos [...] parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche”. É justamente a simplicidade da cena que a torna irreal, reflete o poeta. Da rua, alcança o barro elementar, o beco e o pampa; o deslocamento deu-se em aparente sutileza, revelada pela manifestação fantasmática e pela assombrosa conjectura que

demais para não ser também imortal. Mas nem nossa pobreza é certa, posto que o tempo, facilmente refutável no plano sensitivo, não o é no intelectual, de cuja essência o conceito de sucessão parece inseparável. Fique, então, no episódio emocional a vislumbrada idéia, e na confessa irresolução desta página o momento verdadeiro de êxtase e a possível insinuação de eternidade de que essa noite não me foi avara” (BORGES, 1999e, p. 158-160).

seguem o acesso do flanelador ao espaço de necessária instabilidade. Ali, avista uma taipa rosada que parecia não refletir a luz da lua, “sino e fundir luz íntima”.

A disposição do poeta ao assombro revela-se na essência mesma de sua conjectura e na reflexão argumentativa que a acompanha. Apesar da atenção inicial direcionada à luminosidade, o que se segue não é uma análise sobre refração, obliquidade, ângulo de visão ou propriedades de materiais em exposição a certas condições naturais. Não é uma reflexão fisiológica sobre os limites da visão ou tocante a afecções. Sequer resiste o discurso patético que permeia o texto ao longo de seus três primeiros parágrafos. A conjectura é exposta em crescendo: o enunciado “*Estoy en mil ochocientos y tantos*” deixa de ser pensamento e se realiza; o poeta sente-se morto ao deparar-se com a aclarada ideia metafísica (disciplina celebrada como uma ciência, mas cujo entendimento fornece assombro de propriedades estéticas) de que o mundo é abstrato; o temor o arrebata.

A configuração emocionada dá espaço à reflexão. Insatisfeito, pensa: não é simples viagem no tempo, a um passado reconquistado, a Buenos Aires imaginada. O que está em debate não é a sucessão temporal, mas a simultaneidade do tempo, a própria configuração da eternidade (a leitura do ensaio “*Historia de la eternidad*” aclara essa compreensão). Um único evento de singular conformação – “noche en serenidad, parecida límpida, olor provinciano de la madreselva, barro fundamental” – traz a ideia da simultaneidade: não há semelhanças ou repetições; é a mesma cena de 1898. O fato de Borges revisar a data do evento em dez anos (uma revisão temporal de caráter sucessório) em um texto de viés confessional, impresso em livros de ensaio, no qual a voz do homem Borges confunde-se com a do narrador, eleva a potência do assombro: enfatiza o embaraço cognitivo da simultaneidade ao incluir o tempo não vivido por Borges, nascido em 1899, e exclui qualquer possibilidade da enganada interpretação de que o poeta andarilho ao acaso revisita uma taipa da infância.

Posteriormente, Borges (1974, p. 52) argumenta que, apesar de delinear “una idea que me ha inquietado siempre”, “*Sentirse en muerte*” funda-se em um deslize: “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”¹⁶⁰. Tal afirmação deve ser interpretada como infiltrada pela modéstia de Borges e, especialmente, por uma subjacente suspensão do juízo genérico. A ideia de “Sentirse en muerte”, a de que a repetição de um mesmo evento abala a ideia de tempo (a dor que sente um homem, sentem todos os homens; um homem que sente uma dor é todos os homens que a sentiram) é tão cara a Borges como o monismo eleático (o mundo sensível é um engano; o ser é uno, imóvel e eterno), assim como é esteticamente produtiva a assunção da ideia de que o tempo enquanto duração de vida é fatal. Passar de uma a outra concepção é um movimento próprio ao ataque argumentativo, que não apaga, de nenhum desses juízos sobre o tempo e a eternidade, o assombro por eles proporcionado¹⁶¹.

Não apenas na taipa rosada, mas também na simplicidade do ruído dos intemporais grilos manifesta-se a eternidade, contraponto à sucessão temporal em “Sentirse en muerte”. A primeira parte de “Historia de la eternidad”, dedicada ao infinito segundo a concepção platônica (e também à sua crítica), ajuda a compreender essa manifestação. Na apresentação da leitura que faz do platonismo, Borges assimila *arquétipo, forma e espécie* para opô-los a *matéria*.

¹⁶⁰ “Seu erro, já denunciado por Parmênides e Zenão de Eleia, é postular que o tempo é feito de instantes individuais, que é possível separar uns dos outros, assim como o espaço em pontos” (BORGES, 2007b, p. 97).

¹⁶¹ O argumento acerca do suposto equívoco em “Sentirse en muerte” integra a nota a “El truco”, incluída na reedição de *Fervor de Buenos Aires*. “Cuarenta naipes han desplazado la vida” (BORGES, 1974, p. 22; 2006, p. 293), anota o primeiro verso do poema. Em diálogo com Carrizo, Borges (1982, p. 157) comenta o texto: “Ya no recuerdo el poema, pero el argumento es éste: que ya que las situaciones del truco se repiten, los jugadores son, mientras juegan, los muertos que han jugado al truco ¿no? De modo que somos un poco la inmortalidad de viejos y perdidos truchereros. La idea es ésa, pero posiblemente yo la eché a perder con metáforas”. O poema sugere que as cartas, animadas no jogo de baralho, transformam-se na “mitología casera” da Argentina, “mitología criolla y tiránica”, segundo a versão da primeira publicação do poema, constantemente repetida e revivida por seus jogadores. A remissão maior é aos históricos embates entre *federales* e *unitarios*. O ditador Juan Manuel de Rosas (1793-1877) transfigura-se em ás de espadas, a carta mais forte na hierarquia da variante argentina do jogo de truco; seu contraponto é “el siete de oros tintineando esperanza”, a terceira carta na hierarquia. Na primeira edição das *Obras completas*, Borges inclui “Sentirse en muerte” na lista de textos classificados como “declaración más cabal” da ideia temporal que anima “El truco”. Posteriormente (a diferença foi notada ao consultarmos a 21ª edição, de março de 2008, da editora Emecé), a referência ao relato de 1928 é excluída; resta apenas a remissão a “Nueva refutación del tiempo”, de *Otras inquisiciones*, texto que inclui “Sentirse en muerte” (BORGES, 2008c, p. 58). A alteração se repete na edição brasileira da *Primeira poesia* de Borges, de 2007. As manifestações de Borges sobre a qualidade dos textos em questão são variáveis. Na citada nota a “El truco”, chama o poema de “página de dudoso valor” (1974, p. 52). No diálogo com Carrizo, afirma que “el argumento de *El truco* es lindo” (1982, p. 157). Depois que o interlocutor encerra a leitura do poema, Borges afirma: “Caramba, es un buen poema. Y usted acaba de revelármelo. Y para 1923 no está mal” (p. 158). Já “Sentirse en muerte”, comparado a “El truco” na nota de *Fervor de Buenos Aires*, recebe juízo bem mais elevado em “Historia de la eternidad”; é o texto que, segundo Borges (1974, p. 365), contém “mi teoría personal de la eternidad”.

Para nosotros, la última y firme realidad de las cosas es la materia –los electrones giratorios que recorren distancias estelares en la soledad de los átomos–; para los capaces de platonizar, la especie, la forma. En el libro tercero de las *Enéadas*, leemos que la materia es irreal: es una mera y hueca pasividad que recibe las formas universales como las recibiría un espejo; éstas la agitan y la pueblan sin alterarla. Su plenitud es precisamente la de un espejo, que simula estar lleno y está vacío; es un fantasma que ni siquiera desaparece, porque no tiene ni la capacidad de cesar. Lo fundamental son las formas. (BORGES, 1974, p. 355-356)¹⁶²

Borges (1974, p. 356) considera o platonismo um critério filosófico inconcebível, mas ressalva: “sin embargo lo aplicamos continuamente”¹⁶³. O fato de ser um “mau critério” não exclui suas qualidades estéticas. A prova é seu “ejemplo más favorable”, do qual se vale o autor para ilustrá-lo: o pássaro, especificamente o rouxinol. A primazia de sua espécie sobre o indivíduo, da forma sobre o conteúdo (debate remissível ao âmbito estético), está manifesta no hábito de mover-se em bando, em seu pequeno tamanho, na conexão com os crepúsculos e com os amanheceres, de revelar-se mais à nossa audição que à visão. Assim,

Keats, ajeno de error, puede pensar que el ruiseñor que lo encanta es aquel mismo que oyó Ruth en los trigales de Belén de Judá; Stevenson erige un solo pájaro que consume los siglos: *el ruiseñor devorador del tiempo*. Schopenhauer, el apasionado y lúcido Schopenhauer, aporta una razón: la pura actualidad corporal en que viven los animales, su desconocimiento de la muerte y de los recuerdos. (BORGES, 1974, p. 356-357, grifo no original)¹⁶⁴

O que diferencia homens e animais, em última instância, é que estes não têm consciência de sua limitação existencial. O gato cinzento de Schopenhauer¹⁶⁵, que brinca no pátio e que é o mesmo de quinhentos anos atrás, encontra seu paralelo nos

¹⁶² “Para nós, a última e firme realidade das coisas é a matéria – os elétrons giratórios que percorrem distâncias estelares na solidão dos átomos; para os que são capazes de platonizar, é a espécie, a forma. No terceiro livro das *Enéadas*, lemos que a matéria é irreal: uma mera e oca passividade que recebe as formas universais assim como as receberia um espelho; elas a agitam e povoam sem alterá-la. Sua plenitude é precisamente a de um espelho, que aparenta estar cheio e está vazio; é um fantasma que nem sequer desaparece, porque não tem nem mesmo a capacidade de cessar. O fundamental são as formas” (BORGES, 2010b, p. 15-16).

¹⁶³ “mesmo assim o aplicamos continuamente” (BORGES, 2010b, p. 16).

¹⁶⁴ “Keats, isento de erro, pode acreditar que o rouxinol que o fascina é o mesmo ouvido por Ruth nos trigais de Belém de Judá; Stevenson erige um único pássaro que consome os séculos: *o rouxinol devorador do tempo*. Schopenhauer, o apaixonado e lúcido Schopenhauer, contribui com uma razão: a pura atualidade corporal em que vivem os animais, seu desconhecimento da morte e das lembranças” (BORGES, 2010b, p. 17).

¹⁶⁵ Para a lista de gatos como signos da eternidade em Borges, consulte Camurati (2011, p. 227-228).

eternos grilos de “Sentirse en muerte”, constituídos da imaterialidade do ruído, tão eternos como o silêncio que rompem.

A leitura que Borges faz de *O mundo como vontade e como representação* é ponto crucial em “Historia de la eternidad”. O autor retoma (e traduz) uma assombrosa ideia de Schopenhauer: “Una infinita duración ha precedido a mi nacimiento, ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: ‘Yo siempre he sido yo; es decir, cuantos dijeron yo durante ese tiempo, no eran otros que yo’”¹⁶⁶ (SCHOPENHAUER [s.d] apud BORGES, 1974, p. 357). Se nos causa alívio a Leonidade, este majestoso leão indefinidamente multiplicado, o mesmo não ocorre com a ideia de eterna Humanidade: “sé que nuestro yo lo rechaza, y que prefiere derramarlo sin miedo sobre el yo de los otros”¹⁶⁷ (BORGES, 1974, p. 357). Sentir-se em morte é reconhecer-se em um mundo que valoriza como regra fundamental uma delusão, um delírio afetivo: o tempo. Há algo de ressentimento nesta delusão (reação que alguns compreenderão como conforto): originário da consciência e da cognição humanas, o tempo é aplicado pelo homem sobre tudo, um golpe de destrutibilidade sobre os intemporais.

Borges, na confluência de textos que se dá na primeira parte de “Historia de la Eternidad”, vale-se esteticamente do platonismo. Formula uma variante da tese de Platão: “Los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente”¹⁶⁸ (BORGES, 1974, p. 356). Desta variante resultam exemplos do que chama de ilustrações ou sofismas de boa vontade: um capítulo de Schopenhauer não é sua impressão, seu papel, seus caracteres, nem a sequência de sons que figura ali em símbolos gráficos; tampouco é a ideia que fazemos deste capítulo. A atriz estadunidense Miriam Hopkins é feita de Miriam Hopkins, não dos compostos químicos que formam as películas nas quais sua imagem permanece registrada. “Esas ilustraciones o sofismas de buena voluntad pueden exhortarnos a

¹⁶⁶ “Uma infinita duração precedeu meu nascimento. O que fui eu enquanto isso? Metafísicamente talvez eu pudesse responder-me: ‘Sempre fui eu; ou seja, todos os que disseram eu nesse lapso de tempo eram justamente eu’” (SCHOPENHAUER [s.d] apud BORGES, 2010b, p. 17-18).

¹⁶⁷ “sei que nosso eu o repele, e que prefere derramá-lo sem medo sobre o eu dos outros” (BORGES, 2010b, p. 18).

¹⁶⁸ “Os indivíduos e as coisas existem enquanto participam da espécie que os inclui, que é sua realidade permanente” (BORGES, 2010b, p. 17).

tolerar la tesis platónica”¹⁶⁹ (p. 356). O platonismo é tolerável enquanto discurso no qual o arquétipo pode ser compreendido como matriz para *representação*. Borges, em dez linhas exemplificativas, sugere que textos e indivíduos podem se multiplicar se observados como arquétipos – que um homem que vive uma dor, a da perseguição política, por exemplo, vive a mesma dor que todos os perseguidos pelos mesmos motivos viveram (Borges, Laprida, Buonconte e o *sudamericano* em “Poema conjetural”); que o *Quixote* e a *Iliada* não são textos definitivos – estão sempre prontos a serem submetidos ao anacronismo, reescritos, traduzidos, glosados, fragmentados, reordenados (como o faz Menard e como defende o argumento central de “Las versiones homéricas”¹⁷⁰); que conceitos estão sempre gerando novas ideias, como o platonismo pelo viés de Borges (infiltrado pela leitura de Schopenhauer), que, entre outras singularidades, destaca a impossibilidade de verificação do arquétipo enquanto primeiro modelo: por isso critério filosófico inconcebível, mas esteticamente valioso.

Mireya Camurati (2011, p. 229) retoma o texto de Schopenhauer acionado por Borges para constatar que o filósofo alemão esvazia a morte de negatividade. Se a ideia da morte gera horror, reconhecer a não existência anterior ao nascimento, na qual uma total infinitude seguia seu curso sem nós, também deveria aterrorizar, defende Schopenhauer. Esta apreensão da morte desprovida de negatividade reflete-se em “Sentirse en muerte”? “Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal” (BORGES, 1994, p. 126). No pensamento de Borges, é preciso, se não uma negatividade, algo de melancolia ao tratarmos da morte. A ideia do tempo abisma porque inclui a capacidade de nos consumir; o tempo é um destituidor da tranquilidade e, por isso, não pode ser descartado pela estética do assombro: “el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión”¹⁷¹ (p. 126). Relembremos que a assombrosa constatação, a mais empírica em “Nueva refutación del tiempo”, é a de que o tempo é irreversível e que não vivemos outra vida senão a nossa própria:

¹⁶⁹ “Essas ilustrações ou sofismas de boa vontade podem exortar-nos a tolerar a tese platônica” (BORGES, 2010b, p. 16-17).

¹⁷⁰ Publicado pela primeira vez no periódico portenho *La Prensa*, em 08 de maio de 1932, posteriormente recolhido em *Discusión*.

¹⁷¹ “o tempo, facilmente refutável no plano sensitivo, não o é no intelectual, de cuja essência o conceito de sucessão parece inseparável” (BORGES, 1999e, p. 158-160).

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. 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. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (BORGES, 1974, p. 771)

A dificuldade em descartar intelectualmente o tempo, porém, não anula as propriedades estéticas das operações mentais que a empreendem. Os exercícios de eternidade, símiles da ideia de Vontade em Schopenhauer, são também assombrosos porque desestabilizam a configuração dos fenômenos como unidades inseridas em uma lógica causal e sucessória; contemplam a destituição de nossa singularidade, de nossa materialidade histórica, de nossa relação com o porvir e o devir. Se a Leonidade proposta por Schopenhauer é relativamente confortável, a mesma tranquilidade não é possível diante da Humanidade, da ideia de eu como todos aqueles que antes e depois de mim disseram e dirão “eu”.

Recordemos a ordem da reflexão empreendida pelo pirronismo para que a comparemos com o ceticismo aporético de Borges: diante da *anomalía*, irregularidade causada por juízos discordantes de igual força persuasiva (*isosthéneia*), o cético suspende o juízo (*epokhé*), proceder que conduz à almejada tranquilidade (*ataraxía*) – alcançável não pelo acesso à verdade, mas por um retorno ao fenômeno (*phainómenon*); assim, o pensador limita-se a dizer sobre “o que aparece” (a própria tradução de *phainómenon*), sobre o assentido, e não sobre o juízo que dele se faz.

Borges, por outro lado, não se filia ao compromisso com a *ataraxía* na concepção pirrônica. Diante de argumentos compilados de disciplinas diversas (literatura, filosofia, teologia, ciência, mitologia... disciplinas igualmente aptas ao assombro, como revela a amostragem disposta nas análises do autor), responsáveis por gerar a *anomalía*, Borges, em seu *ataque argumentativo*, os compreende igualmente insuficientes para apontar o que é a verdade (conclusão, até então, similar à *isosthéneia* pirrônica). Porém, sua empresa não é uma busca da verdade (como a dos metafísicos ou dos teólogos), nem da anulação da perturbação gerada pelos juízos discordantes postos em cena (como a dos pirrônicos), anulação esta que conduz exclusivamente ao fenômeno (o que conecta o saber cético ao das experiências com os objetos exteriores). Se a *epokhé* em Borges,

assim como a pirrônica, aponta a compartilhada ineficiência de diferentes vias dogmáticas, sua *isosthéneia* é apenas parcialmente comparável à do ceticismo pirrônico: a igualdade de forças não se estende à capacidade de assombrar (esta, por sua vez, a empresa estética em Borges). Há, de fato, ideias, argumentos e construções intelectuais (independentemente das disciplinas às quais pertencem) mais aptas que outras para nos destituir da estabilidade do mundo (por sua vez, também estabelecida por construções intelectuais). O *ataque argumentativo* tem como objetivo destacar esses argumentos excepcionais. A estética do assombro, portanto, envolve o cuidadoso tratamento da *anomalía*, cuja finalidade é a de potencializar a *taraxía*.

A disposição ao assombro (*taraxía*) não é meramente a impossibilidade de *ataraxía*, segundo o conceito pirrônico, de tranquilidade decorrente da *epokhé*: em Borges, o olhar lançado ao fenômeno o encontrará sempre apto à investigação. Borges busca a iminência de uma revelação, dedica-se aos eventos nos quais antevê algo secreto e desestabilizador, um conhecimento inalcançável que obriga as diferentes disciplinas ao exercício inventivo de conjecturar – sua ordem, sua origem, seu fim. Borges extrai delas as explicações mais perturbadoras; há “anomalias” mais expressivas que outras, esteticamente mais eficientes.

O mais assombroso modelo de tempo circular não é aquele de argumento astrológico, que se funda na ideia de que “si los períodos planetarios son cíclicos, también la historia universal lo será; al cabo de cada año platónico renacerán los mismos individuos y cumplirán el mismo destino”¹⁷² (BORGES, 1974, p. 393); ou o de princípio algébrico, baseado na concepção de que um número finito de átomos, forças, objetos ou corpos que compõe o mundo não é capaz de um número infinito de variações (p. 393-394). Mesmo que Borges o classifique como “el menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable”¹⁷³ (p. 394), o mais interessante modelo de tempo circular à estética do assombroso é “la concepción de ciclos similares, no idénticos” (p. 394)¹⁷⁴.

¹⁷² “se os períodos planetários são cíclicos, a história universal também é cíclica; ao cabo de cada ano platônico renascerão os mesmos indivíduos, para cumprir o mesmo destino” (BORGES, 2010b, p. 76).

¹⁷³ “o menos pavoroso e melodramático, mas também o único imaginável” (BORGES, 2010b, p. 78).

¹⁷⁴ Em “El tiempo circular”, originalmente publicado no periódico *La Nación* sob o título “Tres formas del eterno regreso”, em 14 de dezembro de 1941, e posteriormente recolhido em *Historia de la eternidad*.

Em “La doctrina de los ciclos”¹⁷⁵, ao refutar a tese de Nietzsche, o maior divulgador da vertente algébrica do eterno retorno, Borges aplica um argumento jocoso comparável à hipótese de ciclos similares:

Si mi carne humana asimila carne brutal de ovejas, ¿quién impedirá que la mente humana asimile estados mentales humanos? De mucho repensarlo y de padecerlo, el eterno regreso de las cosas es ya de Nietzsche y no de un muerto que es apenas un nombre griego. No insistiré: ya Miguel de Unamuno tiene su página sobre esa prohijación de los pensamientos. (BORGES, 1974, p. 389)¹⁷⁶

Se o fato de Nietzsche ignorar seus precursores não for argumento suficiente para refutá-lo (é inclusive justo que Nietzsche os ignore, já que, pondera Borges, é mais eficaz ao discurso profético de Zarathustra o uso da primeira pessoa que a admissão de que sua tese é uma variante das fábulas, medos ou diversões que eternamente retornam), outras teses de fontes diversas podem ser agregadas ao exercício denegativo. Uma delas é metafísica e corrobora a anterior: “Aceptada la tesis de Zarathustra, no acabo de entender cómo dos procesos idénticos dejan de aglomerarse en uno. ¿Basta la mera sucesión, no verificada por nadie?”¹⁷⁷ (BORGES, 1974, p. 391). O questionamento confunde as séries: em certos termos, naqueles referentes ao fundamento do eterno retorno, é possível defender a ideia de que ao pronunciarmos Nietzsche dizemos Anaxágoras, Heráclito, Platão, Virgílio, Blanqui, Hume? A tese de idênticos ciclos eternos começa aqui a perder terreno para a da simultaneidade (eventos idênticos são o mesmo evento), e, especialmente, para uma desestabilização do eu. Já o eterno retorno tende ao inócuo, é incapaz de assombrar Borges: “¿qué significa el hecho de que atravesamos el ciclo trece mil quinientos catorce, y no el primero de la serie o el número trescientos veintidós con el exponente dos mil? Nada, para la práctica –lo cual no daña al pensador. Nada, para la inteligencia– lo cual ya es grave”¹⁷⁸ (p. 391).

¹⁷⁵ Publicado pela primeira vez em *Sur*, ano 6, n. 20, em maio de 1936, posteriormente recolhido em *Historia de la eternidad*.

¹⁷⁶ “Se minha carne humana assimila carne brutal de ovelhas, quem impedirá que a mente humana assimile estados mentais humanos? De tanto repensá-lo e padecê-lo, o eterno retorno das coisas já é de Nietzsche, e não de um morto que não passa de um nome grego. Não insistirei: Miguel de Unamuno já tem sua página sobre essa perfilhação dos pensamentos” (BORGES, 2010b, p. 70).

¹⁷⁷ “Se aceito a tese de Zarathustra, não consigo entender como dois processos idênticos não se aglomeram num só. Basta a mera sucessão, não verificada por ninguém?” (BORGES, 2010b, p. 74).

¹⁷⁸ “qual é o significado do fato de que estejamos atravessamos o século treze mil quinhentos e catorze, e não o primeiro da série ou o número trezentos e vinte e dois com expoente dois mil? Nenhum, para a

Em “El tiempo circular”, ao discorrer sobre a terceira categoria de eterno retorno, a de ciclos similares, não idênticos, Borges aciona as *Reflexões*, de Marco Aurélio:

Aunque los años de tu vida fueren tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde. El término más largo y el más breve son, pues, iguales. El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. Recuerda que todas las cosas giran y vuelven a girar por las mismas órbitas y que para el espectador es igual verla un siglo o dos o infinitamente. (MARCO AURÉLIO [s.d.] apud BORGES, 1974, p. 395)¹⁷⁹

Na refutação do passado e do futuro proposta por Marco Aurélio, Borges destaca o que chama de duas ideias curiosas: a primeira, a negação da realidade do passado e do porvir, na qual o ensaísta localiza a aparência de Schopenhauer e de sua afirmação de que a forma de surgimento da Vontade é somente o presente, forma de toda a vida; a segunda, a negação da novidade. Assim, a reflexão do tempo circular é, em última instância, uma reflexão sobre os limites do eu. Se o presente é de todos, todos o vivemos na mesma medida – assim, se no presente dá-se a única vida e o único destino possíveis, todas as experiências do homem são análogas. “Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino –el único destino posible–, la historia universal es la de un solo hombre”¹⁸⁰ (p. 395). Borges assume que aplica uma redução à ideia de Marco Aurélio, mas não sem qualificá-la de “simplificación enigmática”. Demonstrou sua validade estética, por exemplo, em “Los teólogos”¹⁸¹, conto no qual, ao final da história, que “sólo es referible

prática – o que não prejudica o pensador. Nenhum, para a inteligência – o que já é grave” (BORGES, 2010b, p. 74).

¹⁷⁹ “Mesmo que os anos de tua vida fossem três mil ou dez vezes três mil, lembra-te de que ninguém perde outra vida senão a que vive agora, nem vive outra a não ser aquela que perde. O termo mais longo e o mais breve são, portanto, iguais. O presente é de todos; morrer é perder o presente, que é um lapso brevíssimo. Ninguém perde o passado nem o futuro, pois ninguém pode ser privado do que não tem. Lembra-te de que todas as coisas giram e tornam a girar pelas mesmas órbitas, e que para o espectador dá no mesmo vê-las um século, ou dois, ou infinitamente” (MARCO AURÉLIO [s.d.] BORGES, 2010b, p. 79).

¹⁸⁰ “Se os destinos de Edgar Allan Poe, dos vikings, de Judas Iscariotes e de meu leitor são secretamente o mesmo – o único destino possível –, a história universal é a de um só homem” (BORGES, 2010b, p. 80).

¹⁸¹ Publicado pela primeira vez em *Los anales de Buenos Aires*, ano 2, n. 14, abril de 1947. Posteriormente recolhido em *El Aleph* (1949).

en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo”¹⁸² (BORGES, 1974, p. 556), o acusador Aureliano e o condenado João de Panônia, ortodoxo e herege, formam uma única pessoa ante à “insondável divindade”. Unem-se, na destruição, perseguidor e vítima, independentemente de suas diversas concepções religiosas. “Marco Aurelio afirma la analogía, no la identidad, de los muchos destinos individuales”¹⁸³, aponta Borges (1974, p. 395), e que qualquer lapso de tempo, por mais longo ou curto que seja, contém toda a história. A segunda destas ideias acaba conduzindo Borges à empírica reflexão de “El tiempo circular”, porém, não menos assombrosa, ainda que associada à ideia de tempo como sucessão: a conclusão é a de “que el número de percepciones, de emociones, de pensamientos, de vicisitudes humanas, es limitado, y que antes de la muerte lo agotaremos”¹⁸⁴ (p. 395-396).

A constatação é melancólica e não ameniza o indecidível. Se os momentos humanos são finitos, o são também os singulares momentos humanos que permitem a experiência da eternidade. É a partir desta verificação que Borges apresenta mais uma lista de fenômenos que são, para ele, abertura à prática estética. A terceira lista está em “Sentirse en muerte” e é similar às duas anteriormente citadas – a referente ao fato estético, de “La muralla y los libros”, e a de “El sur”, na qual enumera os eventos que são o poema.

Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales –los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano– son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede pues en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara. (BORGES, 1974, p. 765-766)

¹⁸² “que só pode ser contado por metáforas, uma vez que se passa no reino dos céus, onde não há tempo” (BORGES, 2008a, p. 42).

¹⁸³ “Marco Aurélio afirma a analogia, não a identidade, dos muitos destinos individuais” (BORGES, 2010b p. 80).

¹⁸⁴ “o número de percepções, de emoções, de pensamentos, de vicissitudes humanas é limitado, e que o esgotaremos antes da morte” (BORGES, 2010b p. 80). A meditação contígua a esta ideia é capaz de ativar uma percepção do eterno, ainda que “negativo”: quem viu o presente viu todas as coisas, viu o passado e também o futuro.

“Sentirse en muerte” marca a passagem de Borges a outro Juízo Final, o da busca por sua autoridade como “percibidor abstracto del mundo”. A taipa rosada, um dos fantasmas que compõem o imaginário da tradição *criolla* em Borges, foi invadida pelo tempo e pela eternidade (pela reflexão lógica e estética sobre o tempo e a eternidade). Porém, como defendemos anteriormente, uma passagem, tal qual o livro para Borges (1974, p. 747), não é um ente incomunicado, é um eixo de inumeráveis relações; uma passagem é uma rede de textos.

Antes de alcançar as ficções que lhe deram notoriedade, Borges exercitou o assombro com a eternidade e o tempo em suas poesias e em seus ensaios. A perturbação que nos causam seus contos começa em fios pretéritos de uma rede virtualmente infinita, feita de leituras em disciplinas diversas, de composições como “El cielo azul, es cielo y es azul” e “Amanecer”; passa por “Sentirse en muerte”; por “La duración del infierno” (1929), no qual o autor defende a ideia de que o mais assombroso não são as atrocidades que configuram as punições infernais, mas a eternidade de sua aplicação; alcança, em “Las versiones homéricas” (1932), a proposição de incalculáveis repercussões e recombinações possíveis de um texto; exclui a determinante tese de “eternidade estética”, que, antes de ser consolidada em “Kafka y sus precursores” (1951), ocupou as páginas de “El estilo y el tiempo” (1928), “El arte narrativo y la magia” (1932) e “La eternidad y T. S. Eliot” (1933).

Não afirmamos que “Historia universal de la infamia” – obra que Sarlo destaca em sua reflexão anteriormente citada – ou qualquer dos outros volumes de contos de Borges não existiria sem a taipa rosada de 1928; o fato é que não há outra opção senão a vida que se viveu, a vida literária na qual os contos são integrantes de uma mesma rede. O que defendemos é que, já nos anos 1920, eles estão prefigurados, vendo nascer seus fundamentos. “Sentirse en muerte” é o ponto irradiador da rede – pode, num exercício de exasperação, ser apreendido como fora do tempo, pressentido em qualquer das páginas (a única página) sobre a dialética do tempo enquanto duração e da eternidade que Borges compôs.

A tipologia do anacronismo

Em um de seus diálogos com Osvaldo Ferrari, Borges exemplifica como se dá, para ele, o fato estético diante de um livro:

Como dijo Emerson, un libro es una cosa entre las cosas, una cosa muerta, hasta que alguien lo abre. Y entonces puede ocurrir el hecho estético, es decir, aquello que está muerto resucita –y resucita bajo una forma que no es necesariamente la que tuvo cuando el tema se presentó al autor–; toma una forma distinta, bueno, esas preciosas variaciones de que usted hablaba recién. (BORGES; FERRARI, 2005a, p. 151)¹⁸⁵

A expressão “preciosas variações”, emitida por Ferrari e referida por seu interlocutor no trecho citado, surge em meio a um debate sobre uma ideia recorrente na obra de Borges, repetida por ele em outro ponto da entrevista: “Pero, quizá, de hecho, la literatura sea una serie de variantes sobre algunos temas esenciales”¹⁸⁶ (p. 150-151). É ela mesma uma variação de uma frase do epílogo de *Otras inquisiciones*, a de que “el número de fábulas o de metáforas de que es capaz la imaginación de los hombres es limitado”¹⁸⁷ (BORGES, 1974, p. 775). Ambas parecem operar uma restrição sobre a ideia que abre “La esfera de Pascal”: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”¹⁸⁸ (BORGES, 1974, p. 636). O próprio diálogo entre Borges e Ferrari em que surge a interessante ideia de leitura como fato estético é uma variação do ensaio “Sobre los clásicos”¹⁸⁹. Estamos diante de alguns dos temas essenciais para Borges, constantemente revisitados por eles e por seus leitores.

¹⁸⁵ “Como disse Emerson, um livro é uma coisa entre as coisas, uma coisa morta até que alguém o abre. E então pode acontecer o fato estético, ou seja, aquilo que está morto ressuscita – e ressuscita numa forma que não é necessariamente aquela que teve quando o tema foi apresentado ao autor; toma uma forma distinta, bem, essas preciosas variações que o senhor acaba de mencionar” (BORGES; FERRARI, 2009c, p. 214).

¹⁸⁶ “Mas a literatura talvez seja de fato uma série de variantes sobre alguns temas essenciais” (BORGES; FERRARI, 2009c, p. 213).

¹⁸⁷ “o número de fábulas ou metáforas de que é capaz a imaginação dos homens é limitado” (BORGES, 1999e, p. 171).

¹⁸⁸ “Talvez a história universal seja a história de algumas metáforas” (BORGES, 1999e, p. 12). Ensaio publicado pela primeira vez em *La Nación*, Buenos Aires, em 14 de janeiro de 1951. Posteriormente recolhido em *Otras inquisiciones*.

¹⁸⁹ Publicado pela primeira vez em *Sur*, n. 298/299, Buenos Aires, janeiro-abril de 1966. Além de ideias similares às apresentadas em “Sobre los clásicos”, o gatilho da entrevista em destaque sai do referido

O que faz Emerson no comentário de Borges é, segundo o vocabulário do portenho, propor um *clássico*. Como se percebe, não há nenhuma obra citada no fragmento em questão, porque, para Borges, mais que formado por volumes e obras, títulos e autores, o clássico é antes uma forma de ler. “Clásico 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”¹⁹⁰, escreve Borges (1974, p. 773) no ensaio de *Otras inquisiciones*. Os livros que figurarão na categoria “clássica” de leitura são escolhidos segundo motivos variados. O clássico implica ainda um exercício da preferência, que “bien puede ser una superstición”¹⁹¹. É neste ponto que a ausência de vocação iconoclasta de Borges faz-se valer: propõe que na literatura de qualquer nação, e que até mesmo em páginas medíocres ou em diálogos na rua, figura a beleza que alimenta o espírito – ela não é privilégio de poucos, de literatos, ou de um grupo seletivo de autores.

Ao comentar, no diálogo com Ferrari, duas interpretações de um de seus contos, “El Evangelio según Marcos”, Borges opera “preciosas variações”; sugere o texto como um ente proteico: “está bien que cada texto sea un Proteo, que pueda tomar diversas formas, ya que la lectura puede ser un acto creador, no menos que la escritura”¹⁹² (BORGES; FERRARI, 2005a, p. 151). Mas se as emoções proporcionadas pela literatura são, quiçá, eternas, “los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud”¹⁹³ (BORGES, 1974, p. 773), escreve o ensaísta em “Sobre los clásicos”.

Nestes dois textos aparecem ideias interessantes ao debate que propomos aqui: o clássico é lido como texto produzido deliberadamente, construído com minucioso controle; é passível de diferentes interpretações e variações, fomentadas na leitura como produção; é eleito na literatura e na linguagem (que desconhecem fronteiras), em meio a circunstâncias diversas, afetadas pelo entusiasmo do leitor, qualidades que remetem aos

ensaio: Ferrari afirma, logo ao iniciar a entrevista, que Borges declarou em uma de suas páginas não ter “vocação iconoclasta”, citação de “Sobre los clásicos”.

¹⁹⁰ “Clássico é aquele livro que uma nação, ou um grupo de nações, ou o longo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmos e passível de interpretações sem fim” (BORGES, 1999e, p. 168).

¹⁹¹ “pode muito bem ser uma superstição” (BORGES, 1999e, p. 168).

¹⁹² “é possível que cada texto seja um Proteu, que possa adquirir diversas formas, já que a leitura pode ser uma ato criativo, não menos que a escrita” (BORGES; FERRARI, 2009c, p. 214).

¹⁹³ “os meios devem variar constantemente, mesmo que de modo levíssimo, para não perder sua virtude” (BORGES, 1999e, p. 169).

conceitos de *precursor* e *tradição*, que apresentaremos em breve. A atividade que descreveremos adiante é relativa à produção de textos literários – de um lado, a tradição literária e os precursores como fonte única e autoridade primeira sobre os textos; no outro polo, a concepção dos textos como entes proteicos, que constantemente solicitam que variações, ainda que sutis, sejam neles aplicadas. É nessa interpolação que se assenta a possibilidade da leitura como ato criativo. O anacronismo deliberado é a ferramenta poética especializada no tratamento dessa dialética; é um protocolo produtivo e lúcido, que Borges debateu e colocou em prática em diversos textos.

O exercício de leitura e interpretação, segundo concebe Borges, é uma relação produtiva com o texto. O trabalho do leitor é não passivo; está inserido em uma rede de enunciações e enunciados virtualmente infinita. Os textos sempre gerarão novos textos, prontos a serem mais uma vez lidos, glosados, criticados, traduzidos. Na esteira de Pierre Menard há um sem número de leitores dispostos a lê-lo. Não há texto definitivo. “El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio”¹⁹⁴ (BORGES, 1974, p. 239, grifo no original). A leitura instigada por *Quixote* não se encerra em Menard ou em sua sugerida enciclopédia particular (Nietzsche, Russell, Poe, Valéry, William James...), na qual o personagem-autor acomoda sua específica leitura de Cervantes. Ela segue, contígua: surge, emergente, no solicitado narrador do conto de Borges¹⁹⁵, que identifica o estilo de Menard em um trecho do *Quixote* nunca antes por este premeditado:

Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI –no ensayado nunca por él– reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde:

¹⁹⁴ Em “Las versiones homéricas”, de *Discusión*: “O conceito de *texto definitivo* não corresponde senão à religião e ao cansaço” (BORGES, 2008b, p. 104). Publicado pela primeira vez em *La Prensa*, Buenos Aires, em 08 de maio de 1932.

¹⁹⁵ “Pierre Menard, autor del *Quijote*” é o único texto de Borges que aparece, traduzido ao inglês, entre os 77 ensaios em *The Oxford Book of Latin American Essays*, organizado por Ilian Stavans (1997, p. 153-161). Outro famoso exemplo de instabilidade genérica em Borges é “El acercamiento a Almotásim”: a resenha do falso livro de Mir Bahadur Alí aparece pela primeira vez em uma coletânea de ensaios, *Historia de la eternidad* (1936). É integrado às coletâneas de contos *El jardín de senderos que se bifurcan*, em 1941, e *Ficciones*, a partir de 1944. Retorna a *Historia de la eternidad* nas edições de 1953 e 1961, livro no qual permanece para a publicação das *Obras completas*, em 1974 (Cf. ROJAS, 2007, p. 116).

Where a malignant and a turbaned Turk... (BORGES, 1974, p. 447)¹⁹⁶

No fragmento, quem opera a ferramenta discursiva a que nos dedicaremos neste estudo, o anacronismo, não é mais Menard, mas o narrador, que nos revela que estamos sempre a fragmentar e reordenar textos, mesmo que neguemos ou que não tenhamos consciência do trabalho. O pesquisador cita o narrador, que cita e glosa Menard, que cita e comenta Cervantes, que é comparável a Shakespeare – todos se valendo de diversas outras citações para compor seus textos; é papel da leitura produtiva localizar, ou mesmo conjecturar, as relações entre textos diversos que aproxima.

A discussão aqui aberta exige a remissão à ideia de *precursor* em Borges, especificamente ao conceito que surge em “Kafka y sus precursores”, texto que integra *Otras inquisiciones* (1952)¹⁹⁷. Compreendemos que, neste ensaio, Borges apresenta um de seus fundamentos criativos: a leitura crítica (aquela consciente de seu lugar histórico e estético, sabedora da força de sua *enunciação*) que evidencia (de formas e em gradações diversas) a relação que trava com seus precursores. “Kafka y sus precursores” discute ética e competência de leitura, além de apresentar um dos fundamentos estéticos em Borges, a capacidade de assombrar-se diante dos textos que lê¹⁹⁸. Seus protocolos ali apresentados permitem a Borges reconfigurar, reordenar e combinar, em suas próprias composições (ficcionais ou não; poéticas ou não), textos e autores que eleger como os de excelência: sua enciclopédia, sua particular tradição. Esta presença do heterogêneo e da alteridade (especialmente dos que vieram antes, porque se chegou tarde demais à história da literatura) é manifestação – em diferentes níveis de explicitação, mas sempre destacada – da memória que a literatura guarda de si mesma, acionada como um saber literário sobre mundo, homens e textos.

Ao aproximar o famoso ensaio de Borges a dois outros textos do autor portenho, “La eternidad y T. S. Eliot”¹⁹⁹ e “El escritor argentino y la tradición”²⁰⁰, e ao compará-

¹⁹⁶ “Noites atrás, ao folhear o capítulo XXVI – nunca por ele esboçado –, reconheci o estilo de nosso amigo e como que sua voz nesta frase excepcional: ‘as ninfas dos rios, a dolorosa e úmida Eco’. Essa conjunção eficaz de um adjetivo moral e outro físico trouxe-me à lembrança um verso de Shakespeare, que discutimos uma tarde: *Where a malignant and a turbaned Turk...* (BORGES, 2001, p. 58).

¹⁹⁷ Publicado pela primeira vez no periódico portenho *La Nación*, em 19 de agosto de 1951.

¹⁹⁸ Confira o Epílogo deste trabalho.

¹⁹⁹ Publicado pela primeira vez na portenha *Poesía*, Revista Internacional de Poesía, v. 1, n. 3, em julho de 1933. Seu primeiro parágrafo passou a integrar a seção II do ensaio “Historia de la eternidad”, publicado, em 1936, na coletânea homônima.

²⁰⁰ Originalmente, conferência proferida no Colegio Libre de Estudios Superiores, em 19 de dezembro de 1951. Publicado pela primeira vez em *Cursos y conferencias*, ano 21, v. 42, números 250, 251 e 252,

los com “Tradition and the Individual Talent”²⁰¹, de T. S. Eliot, Juan E. de Castro (2007) e Rodolfo Ortiz (2014) localizam um vínculo primordial ao conceito de *precursor* presente em “Kafka y sus precursores”: a ideia de *tradição* concernente a Borges. O objetivo dos pesquisadores é verificar as modificações que Borges aplica ao pensamento eliotiano com o intuito de gerar seus particulares conceitos de precursor e tradição. Por fim, as pesquisas de Castro e Ortiz evidenciam que observar a ideia de *precursor* em Borges implica em conceder a devida atenção ao conceito de *tradição* formulado pelo autor.

Castro (2007) destaca inicialmente o fato de Borges construir as citações que faz de Eliot em “La eternidad y T. S. Eliot”: dispõe em um único fragmento trechos de parágrafos diferentes e os traduz com liberdade. Desta forma, “el texto construido por Borges presenta de una manera más concisa y vigorosa que el original de Eliot los argumentos que justifican la noción de que ‘el pasado es modificado por el presente’”²⁰² (CASTRO, 2007, p. 11). A partir do princípio de concisão, o fragmento “Quem quer que haja aceito essa ideia de ordem, de forma da literatura europeia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado”²⁰³ (ELIOT, 1989, p. 39-40) transforma-se, reconfigurado e traduzido, em “El pasado es modificado por el presente, el presente es dirigido por el pasado” (ELIOT, 1932 apud BORGES, 2002b, p. 50).

O exercício de leitura aplicado por Borges sobre “Tradition and the Individual Talent” é apreensível desde o trabalho de fragmentação que revela em sua cópia de *Selected Essays: 1917-1932*; transcreveu, na contracapa do livro, trecho extraído do quarto parágrafo do ensaio de Eliot: “...the past should be altered by the present...” (Cf. ÁLVAREZ; ROSATO, 2010, p. 128). Na tradução de Borges, que surge em “La

Buenos Aires, em janeiro, fevereiro e março de 1953; republicado, em diferentes veículos, em 1954, 1955 e 1971. Posteriormente recolhido, com variantes, em *Discusión*.

²⁰¹ Como aponta Castro (2007, p. 9), “Tradition and Individual Talent” foi redigido em 1917. Porém, foi publicado pela primeira vez, em duas partes, apenas em setembro e dezembro de 1919, no periódico *The Egoist* e reimpresso no primeiro livro em prosa de Eliot, *The Sacred Wood* (1920). Mais tarde foi incluído em *Selected Essays 1917-1932* (1932) (Cf. WHITE, 2007), título no qual Borges leu o citado ensaio de Eliot. A nota de Ivan Junqueira à edição brasileira (ELIOT, 1989, p. 238) não faz menção à publicação em *The Egoist*.

²⁰² “o texto construído por Borges apresenta de uma maneira mais concisa e vigorosa que o original de Eliot os argumentos que justificam a noção de que ‘o passado é modificado pelo presente’”.

²⁰³ “Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature, will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past” (ELIOT, 1920, p. 45).

eternidad y T. S. Eliot”, a sentença perde seu caráter de dever ou responsabilidade (com a ordem harmônica eliotiana) e alcança o estatuto de constatação de uma evidência: “o passado é modificado pelo presente”. Ortiz (2014, p. 43) afirma que Borges opta por “una forma más epigramática que literal”, fragmentada e deslocada de seu contexto original, o que lhe permite transformar a frase em princípio de identificação de elementos novos em textos “precursores”, ao mesmo tempo em que escapa do olhar linear de Eliot.

É sob esta forma epigramática da sentença, aberta aos jogos de anacronismo, que Borges (2002b, p. 52) aponta a grande contribuição do texto de Eliot: “Su corolario –la influencia del presente sobre el pasado– es de una veracidad literal, aunque parece una travesura relativista”²⁰⁴. Não há, portanto, remissão ao segundo movimento, que configura a ordem simultânea proposta por Eliot, a de que o passado dirige o presente. É nesta reescrita que se instala a proposta de Borges aos escritores sul-americanos em “El escritor argentino y la tradición”: manejar com irreverência, sem superstições, os temas da cultura ocidental (quicá do universo). Reordenando as sentenças de Eliot, aproximando-as da ideia de eternidade proposta pelo bispo Irineu de Lyon ao discutir o aspecto atemporal da Trindade, Borges (2002b, p. 50) é capaz de defender a tese de que a inovação do texto eliotiano é a proposição de uma *eternidade de caráter estético*.

A eternidade que Borges aponta em “Tradition and the Individual Talent” é, de fato, mais um recorrente objeto da análise borgiana, ensaística e poética, que propriamente do texto de Eliot; é tema fundamental na reflexão argumentativa do autor portenho desde “Sentirse en muerte”. Mesmo a ideia de eternidade de caráter estético, que Borges atribui a Eliot, aparece em textos que o portenho escreveu antes de conhecer a coletânea de ensaios do anglo-americano²⁰⁵. Em “La supersticiosa ética del lector”, após discutir as atribuições decorrentes da supervalorização do estético (compreendido como estilo, perfeição e correção) em juízos que recaem sobre a literatura, Borges (1974, p. 204-205) escreve: “Ahora quiero acordarme del porvenir y no del pasado”²⁰⁶. Imagina uma poesia puramente ideográfica, capaz que comunicar experiências

²⁰⁴ “Seu corolário – a influência do presente sobre o passado – é de uma veracidade literal, ainda que pareça travessura relativista”.

²⁰⁵ A pesquisa de Germán Álvarez e Laura Rosato (2010, p. 128) localiza na contracapa do volume de *Selected Essays: 1917-1932* que pertenceu a Borges sua assinatura acompanhada de uma data, 1933, ano em que, supõe-se, ele tenha lido “Tradition and the Individual Talent”.

²⁰⁶ “Agora quero lembrar-me do futuro, não do passado” (BORGES, 2008b, p. 54).

diretamente, livre de sons; a julga incansavelmente distante, mas não tão longínqua quanto o porvir. Conclui: “Ignoro si la música sabe desesperar de la música y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin”²⁰⁷. Borges, portanto, propõe um atributo estético literário atemporal, a capacidade de representar seu próprio silêncio, manifesta em interstícios proféticos. É interessante recordar o título original do ensaio: “El estilo y el tiempo”²⁰⁸.

Outro exemplo da presença da ideia de um princípio estético infinito em Borges (1974, p. 232) aparece no ensaio “El arte narrativo y la magia”²⁰⁹, no qual o autor propõe uma tipologia da causalidade com duas categorias: “el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado”²¹⁰. O primeiro tipo, segundo Borges, não é digno; deve restringir-se à “simulación psicológica”. A constante estética sugerida pelo ensaísta encontra-se no segundo tipo, a causalidade mágica, subordinado a um princípio teleológico da narrativa e usado de forma deliberada e controlada. Nesta categoria, as menções, imagens e episódios operam a alusão: antecipam eventos futuros cruciais que conduzem ao desfecho do que é narrado. O caráter de eternidade assenta-se na sugestão de fidelidade romanesca a um procedimento primordial. Borges (1974, p. 230) cita o antropólogo e mitólogo escocês James Frazer e sua lei da simpatia, “que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual –magia imitativa, homeopática– ya por el hecho de una cercanía anterior –magia contagiosa”²¹¹. Os malaios, que atacam um boneco de cera para ferir o original, exemplificam o primeiro tipo, o mais comum; um curativo aplicado à lâmina, e não ao membro ferido, é

²⁰⁷ “Ignoro se a música sabe desesperar da música e o mármore do mármore, mas a literatura é uma arte que sabe profetizar aquele tempo em que já era emudecido, e encarniçar-se com a própria virtude e enamorar-se da própria dissolução e cortejar seu fim” (BORGES, 2008b, p. 54).

²⁰⁸ Publicado pela primeira vez no periódico portenho *La Prensa*, em 22 de abril de 1928. Recebeu o novo título ao ser recolhido em *Discusión*.

²⁰⁹ Publicado pela primeira vez na revista *Sur*, ano 2, n. 5, em maio de 1932. Posteriormente recolhido em *Discusión*.

²¹⁰ “o natural, que é resultado incessante de incontáveis e infinitas operações; o mágico, em que os pormenores profetizam, lúcido e limitado” (BORGES, 2008b, p. 93).

²¹¹ “que postula um vínculo inevitável entre coisas distantes, seja porque sua figura é igual – magia imitativa, homeopática –, seja pela existência de uma proximidade anterior – magia contagiosa” (BORGES, 2008b, p. 90).

exemplo da segunda categoria de causalidade. Borges (1974, p. 231) conclui que “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción”²¹².

A liberdade de leitura empreendida sobre o ensaio de Eliot é crucial para que Borges, ao tratar da tradição literária em “Kafka y sus precursores”, inverta as propostas centrais de “Tradition and the Individual Talent”. Como destaca Castro (2007, p. 13), Eliot “propone fortalecer la continuidad entre la producción literaria y artística actual y la del pasado, dado que los escritores desarrollaban la ‘conciencia del pasado’ e incorporan esta conciencia en las nuevas obras de arte que producen”²¹³. Eliot reage contra o que lhe parece uma crise do estado da literatura de sua época, momento em que as vanguardas propunham ruptura ao defenderem a autonomia da obra de arte em relação à tradição literária ocidental²¹⁴. Segundo a tese de Eliot, o poeta deve escrever tomado pela consciência de *ordem simultânea* – coexistência do presente (sua própria geração) e do passado (toda a literatura europeia, desde Homero, incluída a de seu país). Para Ortiz (2014, p. 42-43), a prática de fazer brilhar o passado na incerteza do atual, proposta por Eliot, tem forte sentido de linearidade temporal. Contra a dúvida levantada pelo ataque iconoclasta vanguardista, Eliot retoma a ideia de tradição, mas em nova proposta, naquele sentido histórico que, segundo Ortiz (2014, p. 43), só é possível exercer a partir do presente – efeito, defendemos, da ordem simultânea que Eliot propõe. Castro (2007, p. 10) sustenta que o ponto fundamental de “Tradition and the Individual Talent” é justamente a ideia de *ordem* que se levanta contra a ameaça à república das letras; lembremo-nos que, para Eliot (1989, p. 39), é a consciência da ordem simultânea ao escrever que configura um *escritor tradicional*; situar-se entre os mortos opõe-se à ideia de ser estimado exclusivamente em si. Ao destacar os monumentos perenes da literatura ocidental (Homero, William Shakespeare, John Keats, Dante Alighieri, Ésquilo, Cyril Tourneur) Eliot não nega a existência da cronologia literária, defende Castro (2007, p. 10).

Borges, pelo contrário, não sugere continuidade (presente na ideia de manutenção da ordem simultânea), mas “mirada retrospectiva, descubrir la diferencia actual en la

²¹² “a magia é a coroação ou o pesadelo do causal, não sua contradicção” (BORGES, 2008b, p. 91).

²¹³ “propõe fortalecer a continuidade entre a produção literária e artística atual e a do passado, dado que os escritores desenvolveram a ‘consciência do passado’ e incorporam esta consciência nas novas obras de arte que produzem”.

²¹⁴ Para uma leitura sobre a oposição estabelecida entre o modernismo britânico e as vanguardas continentais e sobre a participação de T. S. Eliot, Ezra Pound e William Butler Yeats no primeiro grupo, consulte Raphael Ingelbien (2011).

producción literaria del pasado”²¹⁵ (CASTRO, 2007, p. 13). Ao criarem suas enunciações no presente sobre as obras de tempos idos, os textos atuais nos ajudam a compreender os textos do passado e a determinar o que é a *tradição* (o próprio material a ser manipulado pelos literatos de nosso tempo). Aqui cabe o que já afirmamos ao ler um fragmento de Menard: a leitura produtiva localiza ou, quiçá, conjectura a relação entre os textos diversos que aproxima (como o faz Borges, ao relacionar Kafka/seus “precursores”).

O caráter anti-hierárquico presente no ensaio de Eliot funda-se na proposta de harmonização entre passado literário e a nova, “a realmente nova” (ELIOT, 1989, p. 39), obra de arte, exclusivamente aquela que, dirigida pelo passado, é capaz de modificar a ordem harmônica na qual acaba de ser aceita. Eliot refuta, de uma só vez: a prestigiada ideia de preponderância do antigo sobre o novo; a ideia moderna de preponderância do atual, da obra verdadeiramente nova (ou, mais gravemente, do artista dotado de discurso de autoatribuição de novidade, mas que não necessariamente gera uma obra verdadeiramente nova) sobre os monumentos da literatura ocidental. Acreditamos que Borges, em “El escritor argentino y la tradición”, eleva esta qualidade anti-hierárquica atribuível a “Tradition and the Individual Talent” ao propor uma ideia de negatividade na relação do escritor sul-americano com a tradição (toda a cultura, por fim, defende) frente à sugestão de pertinência entre novidade artística e tradição apresentada por Eliot.

Em “El escritor argentino y la tradición”, Borges contraria peronistas e hispanófilos ao excluir, respectivamente, a literatura gauchesca e a literatura peninsular como as precursoras, a tradição que teria gerado a literatura argentina. Para Borges (1974, p. 272), “nuestra tradición es toda la cultura occidental”²¹⁶. Mais adiante: “Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas”²¹⁷ (p. 273). Aqui surgem as primeiras marcas de negatividade no discurso de Borges, compreendida como força reativa e propositiva que incrementa o caráter anti-hierárquico de seu argumento:

²¹⁵ “visão retrospectiva, descobrir a diferença atual na produção literária do passado”.

²¹⁶ “nossa tradição é toda a cultura ocidental” (BORGES, 2008b, p. 156).

²¹⁷ “Creio que nós argentinos, e os sul-americanos em geral, estamos em uma situação análoga; podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas” (BORGES, 2008b, p. 156).

manejar a tradição *sem superstições* e com *irreverência* de forma a produzir consequências afortunadas. Portanto, apreende-se daí que não há fundamento em qualquer sugestão de obrigação frente à tradição: ela não é sagrada e, por isso, não deve ser venerada se o princípio for o de superioridade ou poder. Na razão apresentada por Borges, defendemos, é preciso tomar a tradição como material pronto a ser manipulado livremente em um exercício de produção e realização (o ato de *manejar*). A ferramenta fundamental desse exercício é o anacronismo deliberado, que desvincula o enunciado de sua enunciação original.

A tradição concebida como toda a cultura ocidental é ampliada por Borges (1974, p. 273-274) ao final do ensaio: “Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo”²¹⁸. Em entrevista concedida a Seamus Heaney e Richard Kearney, em 1981, ao ser questionado por Heaney sobre a ideia de “toda a mente europeia”, atribuída pelo entrevistador a Eliot, e sobre como se inscreveria nela (por meio da língua espanhola), Borges especifica seu pensamento anti-hierárquico:

En el argentino no existe ninguna alianza exclusiva a una sola cultura europea. Como dije, podemos tomar cosas de varias lenguas y literaturas europeas distintas... tal vez adoptar “toda la mente de Europa”, si es que existe algo semejante. Pero precisamente debido a nuestra distancia de Europa también tenemos la libertad cultural o imaginativa para mirar, más allá de Europa, hacia Asia y otras culturas. (BORGES, 1999d)²¹⁹

A distância geográfica do argentino (do sul-americano) em relação à Europa é, para Borges, um dos elementos geradores das *consequências afortunadas*. A situação do escritor da América do Sul é comparada pelo autor à percepção que tem do judeu frente à cultura da Europa. Borges cita o sociólogo e economista estadunidense Thorstein Veblen, que nega a ideia de superioridade inata dos judeus e afirma que seu destaque na cultura ocidental, sua facilidade em inová-la frente ao ocidental não judeu, justifica-se

²¹⁸ “Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo” (BORGES, 2008b, p. 158).

²¹⁹ “Não existe, no argentino, nenhuma aliança exclusiva a uma só cultura europeia. Como disse, podemos tomar coisas de várias línguas e literaturas europeias distintas... talvez adotar ‘toda a mente da Europa’, se é que existe algo semelhante. Mas, precisamente devido à nossa distância da Europa, também temos a liberdade cultural ou imaginativa de olhar para além da Europa, para a Ásia e outras culturas”.

“porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial”²²⁰ (BORGES, 1974, p. 272).

Se “la idea de la tradición implica un acto de fe”²²¹ (BORGES, 1999d), é preciso ao escritor da América do Sul reivindicar sua situação excepcional, sentir-se apto e no direito de operar a tradição sem devoção. Uma das pretensões de Borges em sua conferência é a de elevar a estima do escritor sul-americano frente, segundo lhe parece, a uma supersticiosa hegemonia europeia. Sem hierarquia não há subordinação. Apresentar-se tarde demais à história da literatura torna-se privilégio; a irreverência na manipulação do material literário, da literatura eleita pelo poeta como sua particular tradição (europeia ou não; periférica ou não) assume caráter de protocolo poético. Assim, o escritor sul-americano está apto a, ele mesmo, fazer-se tradicional, como é sugerido em “Borges y yo”: “Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición”²²² (BORGES, 1974, p. 808). E não pertencendo a ninguém, componentes da tradição desierarquizada, os textos dos sul-americanos tornam-se aptos a integrar a rede de enunciações e enunciados virtualmente infinita, disponível à manipulação irreverente dos operadores de anacronismos deliberados, aqueles dispostos a criarem seus precursores e sua tradição. Esta criação (tal qual Borges cria Eliot e Kafka) funda-se em um exercício de fruição, a produção da percepção que deles se faz (de seus textos, dos fragmentos de seus textos, de seus possíveis entrelaçamentos na rede de textos), que, na prática textual, realiza-se na constante atualização de enunciados por novas ordens enunciativas.

É nos dedicando a este ponto que pensamos contribuir para os estudos borgianos e literários que observam não apenas as relações do texto (de Borges) com os textos primeiros (a tradição, os precursores), mas também aos que investigam o discurso crítico e teórico do autor portenho sobre o tema. Assim, como anteriormente declarado sobre o vínculo fundamental entre os conceitos de *precursor* e *tradição*, parece-nos que é preciso adicionar a esta convergência conceitual um terceiro elemento, ainda não

²²⁰ “porque agem dentro dessa cultura e ao mesmo tempo não se sentem ligados a ela por uma devoção especial” (BORGES, 2008b, p. 156).

²²¹ “a ideia de tradição implica um ato de fé”.

²²² “Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas essas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição” (BORGES, 1999b, p. 206). Publicado pela primeira vez em *La Biblioteca*, 2ª época, v. 9, n. 1, Buenos Aires, janeiro-março de 1957. Posteriormente recolhido em *El hacedor*.

devidamente observado pela crítica especializada: o *anacronismo deliberado*, que, na leitura proposta, é ferramenta discursiva fundamental em Borges. Assim, dar a devida atenção ao anacronismo fornece aos estudos dos conceitos de *precursor* e *tradição* a compreensão sobre como Borges concebe, em uma tipologia, o instrumento textual que os realiza enquanto material à prática poética.

Damos sequência à pesquisa apresentando a tipologia do anacronismo, localizada em textos de Borges. Na sequência, observaremos como o anacronismo deliberado, sua categoria positiva, ocorre textualmente na leitura que Borges faz de Walt Whitman em um de seus ensaios.

Anacronismo

Em *Discusión* (1932), encontramos o primeiro debate de Borges sobre o anacronismo. Além do prólogo, ao qual recorreremos mais adiante, há na coletânea um instigante ensaio sobre cinema, fundamental para que se compreenda como o autor concebe e tipifica o anacronismo: “Films”, que é a reunião de dois artigos publicados na revista *Sur*, em agosto de 1931 e maio de 1932²²³. A partir deste texto, e fazendo ainda a remissão a outros ensaios do autor (não apenas aos presentes no livro de 1932), assim como a “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, sugerimos uma tipologia borgiana do anacronismo formada por duas categorias opostas: o anacronismo deliberado (o positivo, criativo, crítico em relação ao texto primeiro, programado e controlado por aquele que o opera); o anacronismo tautológico (o negativo, descontextualizado, subordinado ao texto primeiro, mera redundância acrítica).

Partamos para a leitura de “Films” e de seus exemplos de anacronismo.

A primeira qualidade de *El asesino Karamasoff* (1931), segundo Borges, é a de desvencilhar-se com destreza de problemas que localizou em versões anteriores de adaptações do texto de Dostoiévski ao cinema, entre os quais “la tautología o vana repetición de imágenes equivalentes”²²⁴ (BORGES, 1974, p. 222). Borges avalia-se um felizardo por não ter lido o romance no qual o filme é baseado; assim, pode assistir ao filme sem exercitar a improdutiva aferição de tautologias: “la continua tentación de

²²³ Respectivamente: “Die Mörder Dimitri Karamasoff, dir. Fedor Ozep; The Docks of New York y Morrocco, dir. Josef von Sternberg; City lights, dir. Charles Chaplin” e “Street Scene, dir. King Vidor”.

²²⁴ “a tautologia ou repetição supérflua de imagens equivalentes” (BORGES, 2008b, p. 78).

superponer el espectáculo actual sobre la recordada lectura, a ver si coincidían. Así, con inmaculada prescindencia de sus profanaciones nefandas y de sus meritorias fidelidades –ambas inimportantes–, el presente film es poderosísimo”²²⁵ (p. 222). A leitura²²⁶ tautológica é, aqui, mera comparação com fins de localizar similaridades e diferenças. Está baseada em regras de pureza, a *fidelidade* e o *original*. Não é este o confronto que Borges promove ao comparar as três versões da adaptação de *Irmãos Karamazov* ao cinema. Preocupam-lhe questões estéticas e produtivas. Aponta os equívocos de uma das versões alemãs: a simbologia lúgubre, as imagens satânicas, a obscenidade, as explicações teratológicas e a tautologia; na adaptação soviética: a ausência de caracteres, a concentração no recurso fotográfico, o discurso ideológico. Agradam-lhe, além das destrezas do diretor Fedor Ozep ao escapar dos enganos das adaptações anteriores, a montagem alucinatória, a fotografia e a cena de genuína felicidade que segue a sequência do assassinato; em última instância, Borges aprecia a *invenção* e a *execução* de Ozep, elementos que independem da fidelidade ao original.

City Lights (1931), de Charles Chaplin, o segundo filme avaliado no ensaio, recebe duras críticas de Borges (1974, p. 223). A que mais nos interessa é um apontamento sobre o anacronismo tautológico. “Su destartalado argumento pertenece a la difusa técnica conjuntiva de hace veinte años. Arcaísmo y anacronismo son también géneros literarios, lo sé; pero su manejo deliberado es cosa distinta de su perpetración infeliz”²²⁷. O filme de Chaplin é uma reunião dos pequenos percalços de uma história sentimental que redundava; repete, inclusive, sem adicionar qualquer reflexão, cenas de

²²⁵ “a contínua tentação de superpor o espetáculo atual sobre a leitura lembrada, para ver se coincidiam. Assim, com imaculada prescindência de suas profanações nefandas e de suas meritorias fidelidades – ambas sem importância –, o presente filme é poderosíssimo” (BORGES, 2008b, p. 78).

²²⁶ Recordemos que, em Borges e, por extensão, na crítica nele especializada, é impossível escapar ao caráter metonímico da leitura, a ideia de que, diante de seus textos, ao pronunciarmos com o autor qualquer dos termos da relação leitura/escrita/releitura/reescrita, todos os outros são simultaneamente evidenciados. Ao criticar certa leitura, critica-se também certa concepção de escrita. Valemo-nos aqui do que Compagnon (1996, p. 25) chama de caráter metonímico da citação: sua capacidade de “designar ao mesmo tempo duas operações – uma, de extirpação, outra, de enxerto – e ainda o objeto dessas duas operações – o objeto extirpado e o objeto enxertado – como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados”. Leitura (solicitação e excitação) e escrita (reescrita) têm como substância a citação.

²²⁷ “Seu destrambelhado argumento pertenece à difusa técnica conjuntiva de vinte anos atrás. Arcaísmo e anacronismo também são gêneros literários, sei disso; mas seu uso deliberado é algo diferente de sua interpretação infeliz” (BORGES, 2008b, p. 80). Borges, em outro trecho de “Films”, no qual comenta a ideia, para ele equivocada, de que a cinematografia soviética obliterara a estadunidense, também usa o termo *literatura* para referir-se ao cinema: “Se olvidó que era imposible contraponer algunas buenas o excelentes violencias (*Iván el Terrible*, *El acorazado Potemkin*, tal vez *Octubre*) a una vasta y compleja literatura, ejercitada con desempeño feliz en todos los géneros, desde la incomparable comicidad (Chaplin, Buster Keaton y Langdon) hasta las puras invenciones fantásticas: mitología del Krazy Kat y de Bimbo” (BORGES, 1974, p. 224).

outros filmes, como a do elefante e do Vagabundo empregado como varredor de rua – “reedición facsimilar del incidente del basurero troyano y del falso caballo de los griegos”²²⁸ em *The Private Life of Helen of Troy* (1931). *City Lights* também não se enquadra, segundo Borges, nem na categoria dos *filmes reais*, nem na dos que se fundam na “voluntaria irrealidad”, presente, por exemplo, em Buster Keaton, Frank Borzage, Sergei Eisenstein e nas primeiras produções do próprio Chaplin. Em seu então novo filme, à exceção do Vagabundo e da moça cega, todos os personagens são “temerariamente normales”, defende o ensaísta. Destacamos, nos comentários de Borges a *City Lights*, o fato de que *anacronismo* e *irrealidade* veem qualificados por adjetivos (*deliberado* e *voluntária*) que apontam a necessidade de controle autoral sobre suas ferramentas criativas.

Josef von Sternberg e Cecil B. DeMille são os próximos avaliados por Borges. A crítica diz respeito à recriação cenográfica e à figuração, ou seja, à ambientação. Admirador de Sternberg, Borges (1974, p. 223) não deixa de apontar o que acredita ser equivocado em seu filme. *Morocco* (1930) peca por seu anacronismo tautológico: a acumulação de figurantes e o excesso de marcações da cor local, que têm como fonte o desejo de fidelidade. “Sternberg, para significar Marruecos, no ha imaginado un medio menos brutal que la trabajosa falsificación de una ciudad mora en suburbios de Hollywood, con lujo de albornoces y piletas y altos mucines guturales que preceden el alba y camellos con sol”²²⁹. Ao citar DeMille, Borges faz referência, sem nomear filmes, aos dramas bíblicos do diretor²³⁰. Compara (e opõe) o recurso dos figurantes em excesso, segundo ele, uma das tediosas convenções do cinema de Hollywood, com as técnicas da contradição e do conflito do cinema soviético, exemplificadas com *O encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein:

Los rusos descubrieron que la fotografía oblicua (y por consiguiente deforme) de un botellón, de una cerviz de toro o de una columna, era de un valor plástico superior a la de mil y un *extras* de Hollywood,

²²⁸ “reedição fac-similar do incidente do lixeiro troiano e do falso cavalos dos gregos” (BORGES, 2008b, p. 79).

²²⁹ “Sternberg, para significar Marrocos, não imaginou um meio menos brutal que a trabalhosa falsificação de uma cidade moura nos subúrbios de Hollywood, com fortuna de albornoces e piscinas e altos muezins guturais que procedem a alvorada e camelos ao sol” (BORGES, 2008b, p. 80).

²³⁰ Até meados de 1932, data de publicação do segundo ensaio que forma “Films”, DeMille já havia lançado, nos Estados Unidos, dois dramas bíblicos: *The Ten Commandments* (1923) e *The King of Kings* (1927).

rápidamente disfrazados de asirios y luego barajados hasta la total vaguedad por Cecil B. de Mille. (BORGES, 1974, p. 224)²³¹

A reflexão de Borges sobre DeMille e sua tautológica dedicação à ambientação é complementada no comentário do autor a *The Sign of the Cross* (1932), publicado em junho de 1933 em “Cine: cinco breves noticias”, nos *Cuadernos mensuales de cultura* do número dois da portenha *Selección*.

Cecil B. de Mille ignora con perfección que la reconstrucción de personajes tan remotos como los mártires cristianos circenses y los perseguidores romanos, debe ser un problema. No recurre a la tentativa de comprensión ni al voluntario anacronismo: le basta con disfraces, con leones, con barbas postizas, con himnos luteranos y letra gótica. (BORGES, 2002b, p.45)²³²

Mais uma vez é o exercício anacrônico de mera tautologia, subordinado à aparente fidelidade, que desagrada Borges. Frente à tentativa de recriação técnica da Roma de Nero pela ambientação, certamente os hinos luteranos e as letras góticas destacados pelo ensaísta não são recursos anacrônicos que auxiliam na elucidação do que é e quais são as implicações da perseguição romana aos cristãos; tampouco examinam como o cristianismo atua no tempo presente. Nada adicionam para fomentar a reflexão. Pelo contrário: embaralham as duas enunciações, a do cristianismo e a do discurso do filme sobre o texto primeiro que lê. Como em uma das categorias de precursores de Pierre Menard, os livros parasitários que deslocam personagens (antes de tudo os valores que formam seus caracteres) para colocá-los à prova em outros tempos, *The Sign of the Cross* atribui caráter romântico a um ficcional oficial romano, Marcus Superbus, anacrônico prefeito de Roma durante o império de Nero, e à relação que ele trava com a cristã Mercia. A crueldade de Marcus encontra contraponto justamente no amor que passa a sentir pela mulher que, antes, perseguia implacavelmente com fins libidinosos.

A cena final de *The Sign of the Cross* provavelmente estimulou a reflexão de Borges. Mercia faz prevalecer o primeiro mandamento do decálogo de Moisés. O amor

²³¹ “Os russos descobriram que a fotografia oblíqua (e por conseguinte disforme) de um garrafão, de um cachoço de touro ou de uma coluna possuía valor plástico superior à de mil e um extras de Hollywood, rapidamente fantasiados de assírios e depois embaralhados até a vagueza total por Cecil B. de Mille” (BORGES, 2008b, p. 81).

²³² “Cecil B. de Mille ignora com perfeição que a reconstrução de personagens tão remotos como os mártires cristãos circenses e os perseguidores romanos deve ser um problema. Não recorre à tentativa de compreensão nem ao voluntário anacronismo: lhe bastam os disfraces, os leões, as barbas postiças, os hinos luteranos e a caligrafia gótica”.

a Deus supera o amor a Marcus e toda a possibilidade de felicidade no matrimônio por ele proposto. Crédula na paradisíaca vida eterna, não renuncia à sua fé, ato que, junto a Nero, garantiria sua vida: segue para a morte na arena. O anacronismo acrítico completa-se com a reação de Marcus: no último instante, na escadaria que conduz à morte, o amor por Mercia o faz converter-se à fé cristã e seguir, abraçado à amada, rumo ao amor eterno que supera a dor terrena (Cf. THE SIGN, 2011).

Assim configura-se o anacronismo tautológico em *The Sign of the Cross*: figurinos e cenários falsificam a Roma do século I para que o amor romântico, sob os auspícios do cristianismo, conduza à redenção – resposta a um princípio catequético que redundante, independente do tempo, do espaço e dos personagens na representação.

Pierre Menard

Usualmente, ao falar-se de *anacronismo* em Borges, a remissão imediata é a um famoso fragmento de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”²³³: “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”²³⁴ (BORGES 1974, p. 450). O narrador do conto de Borges apresenta, neste instante, o mecanismo fundamental da obra invisível de Menard. Claire de Obaldia (2005, p. 393) a classifica como a primeira regra da relação que os textos travam com os textos primeiros que acionam, aquela “qui veut qui la ‘redondance’ ou la ‘tautologie’ soit un notion relative à l’énoncé et non à l’énonciation qui demeure quant à elle un événement toujours unique et non reproductible”²³⁵. Este funcionamento está presente no deliberado manejo de anacronismos de Borges.

Não apenas a categoria positiva, a do anacronismo deliberado, está descrita em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. As duas categorias da tipologia do anacronismo, que surgem nos debates de Borges em *Discusión*, reaparecem no conto.

²³³ Publicado pela primeira vez na portenha *Sur*, ano 9, n. 56, em maio de 1939. Reaparece em *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), coletânea posteriormente recolhida em *Ficciones* (1944).

²³⁴ “Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (BORGES, 2001, p. 63).

²³⁵ “que compreende que a ‘redundância’ ou a ‘tautologia’ é uma noção relativa ao enunciado e não à enunciação, a qual permanece um acontecimento sempre único e não reprodutível”.

Seu segundo tipo, o anacronismo tautológico, contraponto à categoria positiva do anacronismo deliberado, aparece em uma declaração jocosa de Menard, proferida em discurso indireto pelo narrador, logo após a apresentação dos *precursores* do personagem-autor – ou seus precursores prontos a serem suplantados pela idiossincrasia presente no plano criativo e crítico de Menard:

Dos textos de valor desigual inspiraron la empresa. Uno es aquel fragmento filológico de Novalis –el que lleva el número 2005 en la edición de Dresden– que esboza el tema de la *total identificación* con un autor determinado. Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos –decía– para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. (BORGES, 1974, p. 446, grifo no original)²³⁶

Novalis, para compreender um autor qualquer em seu exercício filológico-hermenêutico, defende a total identificação do leitor com seu objeto de estudo. Menard, repetidas vezes, deixa claro seu desejo de continuar a ser Menard, e não Cervantes, para alcançar o *Quixote*. Esta é uma manifestação do tempo enquanto duração – o anacronismo é um exercício produtivo que ocorre no aqui e no agora da vida do escritor. Ao longo do conto, esta emergência temporal entra em tensão com a sugestão de possessão quase instantânea do texto de Cervantes, que, por sua vez, é resposta à infiltração da eternidade, influência do Espírito da Literatura que anima a obra invisível de Menard²³⁷.

Há ainda na proposta novaliana o princípio de leitura unívoca, a ideia de que existe um *valor original* e, conseqüentemente, uma exclusiva interpretação de um texto; ou, nos termos de Hillis Miller (1995b, p. 81), o “pressuposto de que uma obra literária pode ser explicada pela referência à individualidade criadora do autor”. Parece-nos que

²³⁶ “Dois textos de valor desigual inspiraram a ideia. Um é aquele fragmento filológico de Novalis – o que leva o número 2005 na edição de Dresden – que esboça o tema da *total identificação* com um autor determinado. Outro é um desses livros parasitários que situam Cristo num bulevar, Hamlet na Cannebière ou Dom Quixote em Wall Street. Como todo homem de bom gosto, Menard abominava esses carnavais inúteis, somente aptos – dizia – para produzir o plebeu prazer do anacronismo ou (o que é pior) para atrair-nos com a ideia primária de que todas as épocas são iguais ou de que são diferentes” (BORGES, 2001, p. 56-57). O valor desigual dos dois textos que inspiram Menard assenta-se no assombro da proposta de Novalis, a ideia de que um homem pode tornar-se outro, que inexistente no segundo precursor. Variantes deste exercício surgem ao longo da produção de Borges. “El impostor inverosímil Tom Castro”, de *Historia universal de la infamia* (1935), e “Los teólogos”, de *El Aleph* (1949), são exemplos.

²³⁷ Este assunto é debatido no ensaio “Menard: da máquina de versificar ao Espírito da Literatura”.

Borges inclui em Menard, uma representação da figura do autor, certa consciência do lugar de sua enunciação e do caráter ético que é assumi-lo. Há, entre os diversos e por vezes confusos elementos que compõe este personagem, uma aptidão ao que Hillis Miller (1995b, p. 85-86) chama de leitura não canônica, “uma disposição para reconhecer o inesperado, talvez mesmo o chocante e o escandaloso, presente até em obras canônicas”.

A leitura não canônica não é fazer a obra significar o que deseja o leitor, nem é simplesmente um relativismo crítico ou a transferência da responsabilidade de todo o significado a quem lê. É antes uma reação às exigências das palavras nas páginas, ao que elas dizem e não ao que gostaríamos que dissessem. Menard tem consciência histórica e sabe que seu estabelecimento enquanto leitor é contingencial. Destaca, mais de uma vez, qual é o lugar de Cervantes e do *Quixote* na história da literatura, como se acomodam em sua própria enciclopédia, e quais as relações que estabelecem com a história do pensamento. Cervantes continua a dizer o que disse Cervantes. Menard apenas reage às suas palavras, aplicando seu próprio repertório:

Por ejemplo, examinemos el XXXVIII de la primera parte, “que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras”. Es sabido que D. Quijote (como Quevedo en el pasaje análogo, y posterior, de *La hora de todos*) falla el pleito contra las letras y en favor de las armas. Cervantes era un viejo militar: su fallo se explica. ¡Pero que el don Quijote de Pierre Menard – hombre contemporáneo de *La trahison des clercs* y de Bertrand Russell – reincida en esas nebulosas sofisterías! (BORGES, 1974, p. 448-449)²³⁸

Entre Cervantes e Menard, o repertório de leitura é diverso e está manifesto com mais potência no ato de enunciação que no próprio enunciado, que se acomoda de forma diversa entre os recortes diversos – a enciclopédia, a tradição – que compõem os dois diferentes discursos. No caso de Menard, os fragmentos do *Quixote* surgem entre seus comentários sobre a obra: sua crítica literária na qual aciona, entre outros, textos que Cervantes nunca leu. O projeto de ambos é diverso. Na obra (crítica) de Menard, seu

²³⁸ “Por exemplo, examinemos o XXXVIII da primeira parte, ‘que trata do curioso discurso que fez Dom Quixote sobre as armas e as letras’. É sabido que Dom Quixote (como Quevedo na passagem análoga, e posterior, de *A Hora de Todos*) julga o pleito contra as letras e a favor das armas. Cervantes era um velho militar: sua decisão se explica. Mas que o Dom Quixote de Pierre Menard – homem contemporâneo de *La Trahison des Clercs* e de Bertrand Russell – reincida nessas nebulosas sofistarias!” (BORGES, 2001, p. 60-61).

capítulo XXXVIII, por exemplo, responde a “su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él”²³⁹ (BORGES, 1974, p. 449).

Por esses motivos, o exercício de leitura localizado em Novalis é suplantado pela estratégia de composição de Menard.

Retomemos o segundo “precursor” de Menard: um desses livros parasitários que deslocam os personagens de seus contextos originais, transportando-os a um universo estranho. Os enredos sugeridos são Cristo em um bulevar, Hamlet na Cannabiére e Quixote em Wall Street. A princípio, pode parecer que estamos diante de uma leitura diametralmente oposta àquela associada a Novalis: os três personagens seriam *atualizados* ao serem transpostos a outros tempos e espaços. Mas este anacronismo é também portador de uma tautologia: Jesus permanecerá misericordioso; Hamlet, hesitante; Quixote, excêntrico. Se os resultados da misericórdia ou da hesitação forem idênticos em contextos diversos daqueles encontrados nos textos primeiros, a ideia de que todas as épocas são iguais é validada. Se todas as épocas forem distintas, a tautológica excentricidade de Quixote, por exemplo, será resguardada da diversidade de pancadas que recebe ao longo do texto primeiro, independente do novo contexto; o que o faria, em Wall Street, potencial paciente do *New York State Psychiatric Institute*.

Independente se prevalece “la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas” (BORGES, 1974, p. 446), o que se constata é a tendência de a segunda enunciação, mesmo diversa, elaborar-se como reforço à primeira, o que conspira a favor da leitura unívoca. Se o livro parasitário – na má acepção do qualificativo²⁴⁰ – funda-se no redundante caráter que estabelece o personagem deslocado, a segunda enunciação subordina-se à enunciação primeira. Um mundo totalmente insensível à misericórdia de Cristo ainda põe em primeiro plano a

²³⁹ “seu hábito resignado ou irônico de propagar idéias que eram o estrito reverso das preferidas por ele” (BORGES, 2001, p. 61).

²⁴⁰ Alan Pauls (2004, p. 103-105) expõe e analisa uma crítica, a princípio depreciativa, com a qual, em 1933, Ramón Doll ataca Borges e seu livro de ensaios *Discusión* (1932). Doll afirma que Borges é autor de uma *literatura parasitária*, que tenta legitimar um vício (a negligência em repetir o que já foi escrito) e um crime (o plágio). Pauls afirma que, antecipando-se a seu crítico, Borges já havia convertido o *parasitismo* (ou revertido o potencial ataque) na força de um programa artístico próprio. Em “O crítico como hospedeiro”, Hillis Miller (1995a, p. 13-16) vale-se da metáfora biológica e social do *parasita*, e de seus congêneres *hóspede* e *hospedeiro*, para explicar a relação travada entre poeta e crítico e os textos primeiros que acionam por meio de citações, alusões e ecos para compor suas próprias obras. O pesquisador propõe que essa relação é antitética dupla: ao mesmo tempo em que se alimentam do outro texto, poeta e crítico – seus textos – também lhe servem de alimento. A relação é fendida, da apropriação e entrega, de manutenção e destruição mútuas.

misericórdia fundamental. Este acordo, proposto e prontamente aceito tão somente pela segunda enunciação, se observado pela ética do anacronismo de Menard/Borges, parece vazio de responsabilidade histórica e crítica. É a propriedade de sempre atualizar o nível de enunciação (ou de fazer presente uma dupla enunciação, uma segunda camada que envelopa e critica a primeira) que garante à técnica do anacronismo deliberado de Borges sua perspectiva histórica, de texto que lê a história (a tradição, seus precursores) e que nela se insere.

No prólogo de *Discusión*, ao comentar dois de seus ensaios na coletânea, Borges (1974, p. 177) explica o funcionamento histórico de seus “resignados ejercicios de anacronismo: no restituyen el difícil pasado –operan y divagan con él”²⁴¹. Por mais extensas que sejam as repetições perpetradas por Menard (capítulos inteiros do *Quixote* de Miguel de Cervantes, ainda que não surjam plenamente transcritos no conto de Borges, apenas aludidos), Menard nunca será Cervantes, tampouco são os mesmos os textos que os dois produzem (assim como uma hipotética Roma apreciada no final do século XIX por um simbolista não seria a Roma do século I, mesmo que ainda discorresse sobre Nero). O desconcertante no anacronismo é “a não-simultaneidade do simultâneo” (EZENSBERGER, 2003, p. 12), uma resposta justamente à irreduzível diferença entre os estatutos do enunciado e da enunciação, que coabitam o discurso. Por isso Menard “no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo”²⁴² (BORGES, 1974, p. 446). Os anacronismos deliberados são críticos, fazem justiça ao contexto em que se dão suas enunciações; “operan y divagan” acerca de diferentes enunciações (entre as quais, aquelas com mesmos enunciados) efetuadas no passado e no presente.

Por tais motivos, o plágio é impossível sob a ética do anacronismo. O plágio é “inócuo quanto ao efeito da nova estrutura: desprovido da intenção da recriação, de renovação, de proposta crítica” (OLIVAL, 1998, p. 53). A própria forma de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” é indício da atualização efetivada pelo personagem-autor. Inicia-se com o narrador propondo a revisão biobibliográfica de Menard. Ela é necessária, especialmente, porque sua criação mais relevante, sua obra invisível, não

²⁴¹ “resignados ejercicios de anacronismo: não restituem o difícil passado – interagem e divagam com ele” (BORGES, 2008b, p. 9).

²⁴² “nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo” (BORGES, 2001, p. 57).

aparece no “catálogo falaz” (BORGES, 1974, p. 444), na lista preparada e publicada por Madame Henri Bachelier, líder do grupo rival na disputa pelo espólio intelectual do falecido escritor. Assim, o narrador manifesta-se pela atribuição de autoria: Menard é o autor do *Quixote* – atribuição errônea²⁴³, elemento jocoso que não impede que a presença do heterogêneo, Cervantes e seu romance, seja amplamente marcada (por Borges, antes de todos). Menard nunca desejou plagiar, “usurpar o direito à estrutura de origem” (OLIVAL, 1998, p. 53), o que colocaria em xeque sua propriedade. Sua empresa tem como fundamento o fato de “seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard”²⁴⁴ (BORGES, 1974, p. 447). Anacrônica – exercício de leitura que se dá no tempo vivido e no qual o leitor ascende a produtor –, não há, em qualquer das linhas da *ars magna* de Menard, indício da configuração de plágio. O intervalo temporal, a distanciação produtiva em relação à autonomia semântica do texto, “el olvido y la indiferencia”²⁴⁵ (BORGES, 1974, p. 448), e a resignada situação posposta por sua própria enunciação em relação ao *Quixote* de Cervantes permitem a Menard a reflexão:

Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote. (BORGES, 1974, p. 448)²⁴⁶

A quase certa impossibilidade de composição do *Quixote* no século XX não implica na impossibilidade de sua leitura (releitura, reescrita). Menard opera aquilo que Compagnon (1996, p. 14) chama de leitura não unificadora e não passiva, por excelência “um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto”. Há profundas implicações em citar: “Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo” (COMPAGNON, 1996, p. 13). Estamos diante de um exercício fundamentalmente anacrônico. Agindo sob a ética do anacronismo deliberado, Menard quer fragmentos do

²⁴³ Para um debate sobre a atribuição errônea, consulte p. 236-238.

²⁴⁴ “continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* mediante as experiências de Pierre Menard” (BORGES, 2001, p. 58).

²⁴⁵ “o esquecimento e a indiferença”.

²⁴⁶ “Compor o *Quixote* em princípios do século XVII era um empreendimento razoável, necessário, quem sabe fatal; em princípios do XX, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para mencionar um apenas: o próprio *Quixote*” (BORGES, 2001, p. 60).

Quixote, não a mera cópia ou a tautologia: ser Cervantes e escrever o *Quixote* não corresponde a seu protocolo. E avança: não se satisfaz apenas com a citação direta; citar e glosar são as tarefas que fazem dele um ajuizado crítico literário. Para Claire de Obaldia (2005, p. 395), a citação, a interpolação e a digressão, processos da constante recontextualização das linhas do *Quixote*, fazem de Menard um genuíno ensaísta.

Assim, apresenta-se o caráter crítico e histórico do anacronismo deliberado: uma segunda enunciação, ciente de sua força e lugar e que não dissimula esta consciência, que envelopa a primeira enunciação e seu enunciado (ou uma rede de enunciações e enunciados congêneres ou conflitivos) para assim lê-los, colocá-los em contato com os diversos fragmentos que formam a enciclopédia de seu operador (a tradição e os precursores por ele eleitos). O fragmento, aqui anacronicamente (e virtualmente) lido, torna-se passível de integrar a biblioteca do leitor, a depender de como nela se acomoda.

Por outro lado, surge o acrítico anacronismo tautológico: um segundo enunciado que apenas redundante, reforça a primeira enunciação e seu enunciado (ou uma rede de enunciações e enunciados congêneres – preferencialmente desconsiderando enunciados conflitivos para, ao final, privilegiar uma única tendência discursiva). Este acordo é proposto e prontamente aceito tão somente pela segunda enunciação. Não há, aqui, contradição entre o que chamamos de anacronismo tautológico e a irreprodutibilidade da enunciação, apontada por Obaldia (2005, p. 393). A malícia do anacronismo tautológico assenta-se justamente na estratégia subterrânea de enunciações inconfundivelmente diversas, porém simultâneas quanto ao tratamento dispensado ao enunciado primeiro – fixação acrítica de seus predicados.

Whitman, anacrônico

Em “Nota sobre Walt Whitman”²⁴⁷, Borges localiza uma estratégia de composição elaborada pelo autor ensaiado que vence o tempo, cujo passar dos anos não foi capaz de diminuir. Por tal qualidade (este virtuoso exercício de anacronismo, como atestaremos adiante), é comparado por Borges à ambiciosa ideia do livro absoluto, “un libro de los

²⁴⁷ Publicado pela primeira vez em *Los anales de Buenos Aires*, ano 2, n. 13, em março de 1947. “Nota sobre Walt Whitman” foi incluída em algumas edições de *Otras inquisiciones* e na segunda edição de *Discusión*, volume no qual permaneceu para a publicação das *Obras completas* (1974).

libros que incluya a todos como un arquetipo platónico”²⁴⁸ (BORGES, 1974, p. 249). Vários autores de diferentes épocas se aproximam desse arquétipo (a lista de Borges tem treze nomes), entre eles “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 ha sido practicado por Pound y por T. S. Eliot”²⁴⁹ (BORGES, 1974, p. 249). Porém, a manipulação da eternidade proposta por Whitman é, segundo Borges, a mais curiosa entre as que localizou.

Sua primeira qualidade é a de superar, de quase invalidar, qualquer exercício, baseado na *fidelidade*, de aferição da identificação entre biografia e bibliografia: os leitores, críticos e biógrafos que tentam aproximar ou afastar o homem Whitman da lenda Whitman, “héroe semidivino de *Leaves of Grass*” (p. 250), incorrem em um inócuo exercício, como o descrito em “Films”, a busca por pontos de convergência e divergência entre o romance de Dostoiévski e as adaptações de *Irmãos Karamazov* ao cinema. Inócuo porque “Whitman, con impetuosa humildad, quiere parecerse a todos los hombres”²⁵⁰ (p. 250), de todas as terras e de todas as épocas. Borges sustenta seu argumento recorrendo ao texto poético de Whitman, que ele mesmo traduz:

Éstos son en verdad los pensamientos de todos los
Hombres en todos los lugares y épocas; no son originales míos.
Si son menos tuyos que míos, son nada o casi nada.
Si no son el enigma y la solución del enigma, son nada.
Si no están cerca y lejos, son nada.

Éste es el pasto que crece donde hay tierra y hay agua,
Éste es el aire común que baña el planeta. (WHITMAN [s.d] apud
BORGES, 1974, p. 251)²⁵¹

²⁴⁸ “um livro dos livros que inclua a todos como um arquétipo platônico” (BORGES, 2008b, p. 119).

²⁴⁹ “Joyce, em *Finnegans Wake*, mediante a apresentação simultânea de traços de diferentes épocas. O uso deliberado de anacronismos para forjar uma aparência de eternidade também foi adotado por Pound e por T. S. Eliot” (BORGES, 2008b, p. 120).

²⁵⁰ “Whitman, com impetuosa humildade, quer se parecer com todos os homens” (BORGES, 2008b, p. 122).

²⁵¹ “These are really the thoughts of all men in all ages and lands, they are not original with me, / If they are not yours as much as mine they are nothing, or next to nothing, / If they are not the riddle and the untying of the riddle they are nothing, / If they are not just as close as they are distant they are nothing. // This is the grass that grows wherever the land is and the water is, / This the common air that bathes the globe.” (WHITMAN, 1897, p. 43). “Estes são os pensamentos de todos os homens em todos os tempos e terras, não se originam em mim, / Se eles não são seus tanto quanto meus, eles são nada ou quase nada, / Se eles não são o enigma ou a resposta, eles são nada, / Se eles não são a um só tempo próximos e distantes, eles são nada. // Esta é a grama que cresce onde quer que exista terra e água, / Este é o ar comum que banha o globo.” (WHITMAN, 2011, p. 57). Apesar de não remeter ao volume do livro de Whitman que consulta, é reconhecível que Borges traduz e cita a partir de uma edição de *Leaves of grass* que imprime a versão definitiva do texto, a da segunda edição de 1891.

Yo soy el hombre. Yo sufrí. Ahí estaba.
 El desdén y la tranquilidad de los mártires;
 La madre, sentenciada por bruja, quemada ante los hijos, con leña
 seca;
 El esclavo acosado que vacila, se apoya contra el cerco, jadeante,
 cubierto de sudor;
 Las puntadas que le atraviesan las piernas y el pescuezo, las crueles
 municiones y balas;
 Todo eso lo siento, lo soy. (WHITMAN [s.d.] apud BORGES, 1974,
 p. 251-252)²⁵²

Estamos diante de um princípio de identidade de outra espécie, não como o da hermenêutica de Novalis, da presença de um pelo outro, que Pierre Menard experimenta e logo descarta por avaliá-lo fácil e insuficiente (de fato, incongruente) à sua empresa, genuinamente crítica, não meramente descritiva. Tampouco é uma variação tradicional do panteísmo, mas uma identificação totalmente renovada, defende Borges (1974, p. 251): “No lo ejerció, como otros, para definir la divinidad o para jugar con las ‘simpatías y diferencias’ de las palabras; quiso identificarse, en una suerte de ternura feroz, con todos los hombres”²⁵³. As enumerações e listas de itens díspares e as convergências de inconciliáveis de Whitman respondem ao projeto estético de *Leaves of Grass*, que nos termos do próprio autor, como recorda Borges (1974, p. 250-251), é o canto de um grande indivíduo coletivo e popular, homem ou mulher.

Dentre os diversos trechos de *Leaves of Grass* traduzidos e transcritos por Borges em seu ensaio, destacamos *Full of Life Now*, surpreendentemente anacrônico. Whitman foi, na leitura empreendida por Borges, um profeta capaz de anunciar a nostalgia do porvir:

Lleno de vida, hoy, compacto, visible,
 Yo, de cuarenta años de edad el año ochenta y tres de los Estados,
 A ti, dentro de un siglo o de muchos siglos,
 A ti, que no has nacido, te busco.

²⁵² “I am the man, I suffer’d, I was there. // The disdain and calmness of martyrs, / The mother of old, condemn’d for a witch, burnt with dry wood, her children gazing on, / The hounded slave that flags in the race, leans by the fence, blowing, cover’d with sweat, / The twinges that sting like needles his legs and neck, the murderous buckshot and the bullets, / All these I feel or am.” (WHITMAN, 1897, p. 59-60). “Eu sou o homem, eu sofri, eu estava lá. // O desdém e a calma dos mártires, / a mãe idosa, condenada como bruxa e queimada como as madeiras secas e as crianças assistindo, / O escravo perseguido que cansa de correr, encosta na cerca, ofegante, coberto de suor, / As fisgadas que ferem suas pernas e seu pescoço como agulhas, o tiro mortal e as balas, / Todas essas coisas eu sinto ou sou.” (WHITMAN, 2011, p. 73).

²⁵³ “Não o exerceu, como outros, para definir a divindade ou para brincar com as ‘simpatias e diferenças’ das palavras; quis se identificar, numa espécie de ternura feroz, com todos os homens” (BORGES, 2008b, p. 123).

Estás leyéndome. Ahora el invisible soy yo,
 Ahora eres tú, compacto, visible, el que intuye los versos y el que me
 busca,
 Pensando lo feliz que sería si yo pudiera ser tu compañero.
 Sé feliz como si yo estuviera contigo. (No tengas demasiada
 seguridad de que no estoy contigo.) (WHITMAN [s.d.] apud
 BORGES, 1974, p. 252)²⁵⁴

O leitor, na proposta de Whitman (ou na leitura que assume a proposta de Borges lendo Whitman)²⁵⁵, é aquele a quem o autor atribui a responsabilidade de estabelecer o texto: “Now it is you, compact, visible, realizing my poems”. Arrogar esta citação de Whitman a Borges (exercício de anacronismo deliberado) ativa o estoque de cores, os repertórios da leitura. Se de fato “los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores”²⁵⁶ (BORGES, 1974, p. 289), o são porque operam a literatura de forma crítica, recordando-a e fazendo-a permanentemente viva. “A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras” (SAMOYAULT, 2008, p. 47). Contudo, é mais que isso. Esta manifestação não está subordinada a uma unidirecionalidade temporal: “As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges” (JENNY, 1979, p. 10). Nunca é passiva a reescritura efetuada sobre os precursores e sobre a tradição – é proteica.

Valendo-se do deliberado anacronismo, esta complexa ferramenta de reconfiguração, reordenação e combinação de textos, os leitores atuam como Milton,

²⁵⁴ “Full of life now, compact, visible, / I, forty years old the eighty-third year of the States, / To one a century hence or any number of centuries hence, / To you yet unborn these, seeking you. // When you read these I that was visible am become invisible, / Now it is you, compact, visible, realizing my poems, seeking me, / Fancying how happy you were it I could be with you and become your comrade; / Be it as if I were with you. (Be not too certain but I am now with you.)” (WHITMAN, 1897, p. 111-112). “Cheio de vida agora, compacto, visível, / Eu, quarenta anos de idade no octogésimo terceiro ano dos Estados, / Para alguém um século à frente ou sem um número de séculos à frente, / Para você ainda não nascido, estas canções à sua procura. // Quando você ler estas canções eu que era visível me torno invisível, / Agora é você, compacto, visível, realizando meus poemas, me procurando, / Fantasmando quão feliz você seria se eu estivesse com você e me tornasse seu camarada; / Que seja como se eu estivesse com você. (Não esteja tão certo, mas estou agora com você).” (WHITMAN, 2011, p. 123).

²⁵⁵ Segundo Bernucci (2001, p. 80-81), como poeta, e mesmo como crítico, ao escrever sobre outros autores (Whitman, Kafka, Stevenson, Coleridge, Shakespeare, Cervantes, Valéry, Wells, Joyce etc) Borges simultaneamente escreve sobre si. Portanto, na leitura que realizamos, assumimos que, ao falar de procedimentos operados por Whitman, Borges fala de técnicas caras a ele e à sua escrita.

²⁵⁶ “os bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores”. No prólogo à primeira edição de *Historia universal de la infamia* (1935).

que “teme haber nacido demasiado tarde para la épica (demasiado lejos de Homero, demasiado lejos de Adán)”²⁵⁷ (BORGES, 1974, p. 264), mas que, apesar disso (ou justamente por isso), não deixa de exercitar seus versos. “Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual”²⁵⁸ (BORGES, 1974, p. 289). O leitor não passivo é aquele sempre apto à reescrita e o anacronismo deliberado, seu motor.

²⁵⁷ “Teme ter nascido tarde demais para a épica (longe demais de Homero, longe demais de Adão)” (BORGES, 2008b, p. 143). Em “Flaubert y su destino ejemplar”. Publicado pela primeira vez em *La Nación*, Buenos Aires, em 12 de dezembro de 1954, posteriormente recolhido em *Discusión*.

²⁵⁸ “Ler, por sinal, é uma atividade posterior a de escrever: mais resignada, mais civil, mais intelectual”. No prólogo à primeira edição de *Historia universal de la infamia*.

Borges em (sobre) “Poema conjetural”

No ensaio “La poesía gauchesca”²⁵⁹, Borges, em meio à análise de diversos textos de poetas *gauchescos*, discorre rapidamente sobre o que classifica como um anacronismo impossível:

Ascasubi, en *La refalosa*, presenta el pánico normal de los hombres en trance de degüello; pero razones evidentes de fecha le prohibieron el anacronismo de practicar la única invención literaria de la guerra de mil novecientos catorce; el patético tratamiento del miedo. Esa invención –paradójicamente preludiada por Rudyard Kipling, tratada luego con delicadeza por Sheriff y con buena insistencia periodística por el concurrido Remarque– les quedaba todavía muy a trasmano a los hombres de mil ochocientos cincuenta. (BORGES, 1974, p. 185)²⁶⁰

O “patético tratamento do medo”, segundo Borges, é impossível a Ascasubi (1807-1875) por questões históricas evidentes, já que o ensaísta atribui sua invenção à literatura produzida durante a Primeira Guerra, cujo precursor é Kipling. Porém, Borges não aponta claramente a que se refere a expressão em destaque. Buscamos os primeiros indícios para sua elucidação nos argumentos com os quais o ensaísta aponta o mérito do poeta cordovês, a *capacidade contemplativa*.

Borges (1974, p. 182) afirma que Ascasubi, ao descrever bailarinos em *Paulino Lucero* (1846), “se propone la intuición directa del baile, del juego discontinuo de los cuerpos que se están entendiendo”²⁶¹. Para atacar Rosas²⁶² com sua poesia política, o

²⁵⁹ A versão final de “La poesía gauchesca”, da edição de 1957 de *Discusión*, é parte de “Aspectos de la literatura gauchesca”, conferência proferida na Universidade de Montevideo, em 29 de outubro de 1945, da qual Borges excluiu “Una declaración final”, impressa em *Textos recobrados (1931-1955)*. A conferência é a versão revisada de dois ensaios, “El coronel Ascasubi”, editado pela primeira vez na revista portenha *Sur*, ano 1, n. 1, de janeiro de 1931 e recolhida na primeira edição de *Discusión*; e “El ‘Martín Fierro’”, que apareceu em *Sur*, ano 1, n. 2, de maio de 1931.

²⁶⁰ “Ascasubi, em *La refalosa*, apresenta o pânico normal dos homens prestes a ser degolados; mas evidentes razões de data lhe vetaram o anacronismo de praticar a única invenção literária da guerra de 1914: o patético tratamento do medo. Essa invenção – paradoxalmente preludiada por Kipling, tratada depois com delicadeza por Sheriff e com boa insistência jornalística pelo concurrido Remarque – ficava fora de mão para os homens de mil oitocentos e cinquenta” (BORGES, 2008b, p. 22).

²⁶¹ “propõe a intuição direta da dança, do jogo descontínuo dos corpos que começam a se entender” (BORGES, 2008b, p. 16).

²⁶² Juan Manuel de Rosas (1793-1877), “*el restaurador de las leyes*”. Caudilho, membro do *Partido Federal*, governador da província de Buenos Aires, com interregno, entre 1833 e 1840. Rufino Fombona (1981, p. 40) anota: “El argentino Rosas es conocido como el más feroz tirano de América”. É, de acordo com o ensaísta, um verdadeiro anacronismo em carne e osso no século XIX, um inquisidor medieval que “lanza sobre la aterrorizada sociedad bandas de asesinos” (p. 40). Seu lema era “¡Mueran los salvajes,

unitario Ascasubi “moviliza bailes que parecen evolucionar como ejércitos”²⁶³ (p. 184). E mais adiante: “Coraje florido, gusto de los colores límpidos y de los objetos precisos, pueden definir a Ascasubi”²⁶⁴ (p. 185). Ao comentar trecho de *Santos Vega* (1872) que descreve um grupo de indígenas em avanço, Borges (p. 183) afirma: “Lo escénico otra vez, otra vez la fruición de contemplar. En esa inclinación está para mí la singularidad de Ascasubi, no en las virtudes de su ira unitaria”²⁶⁵. Ascasubi se destaca por sua qualidade ecfástica.

Partindo destas observações, é possível apontar um primeiro indício para que o patético tratamento do medo não se dê em “La refalosa”²⁶⁶: no poema, a barbárie, a crueldade e a morte surgem no discurso de quem as pratica, um *gaucho malo*²⁶⁷,

feroces unitarios!”), referência aos membros do *Partido Unitario*, seus adversários políticos. Porém, segundo Fombona (1981, p. 181), “a él se debe la nación Argentina”: Rosas, segundo o pesquisador, foi fundamental por combater as oligarquias de Buenos Aires de princípios monarquistas. Segundo anota Jorge Rivera (1977, p. 73), o *unitario*, integrante ou simpatizante do Partido Unitário, é o “miembro de la fracción unitaria, centralista, liberal y enemiga del gobierno de Rosas”.

²⁶³ “moviliza danças que parecem evoluir como exércitos” (BORGES, 2008b, p. 20).

²⁶⁴ “Coragem florida, gosto por cores límpidas e objetos precisos podem definir Ascasubi” (BORGES, 2008b, p. 21).

²⁶⁵ “O cênico outra vez, outra vez o prazer da contemplação. Nessa tendência está para mim a singularidade de Ascasubi, não nas virtudes de sua ira unitária” (BORGES, 2008b, p. 19).

²⁶⁶ *Refalosa* ou *resbalosa* é uma dança peruana típica, que se difundiu por Chile e Argentina. Seu nome faz referência a passos com os quais os dançarinos simulam *escorregar*, *resvalar*. Alcançou a região platina durante o governo de Rosas. Os *mazorqueros* usavam o termo *refalosa* para referir-se à degola (Cf. ESTRELLA, 2004; SCHVARTZMAN, 1996, p. 95-96). No poema de Ascasubi fica sugerida a associação: posto de pé após ser golpeado, o unitário degolado *resvala*, escorrega no próprio sangue, antes de tombar. Em *El matadero*, finalizado em 1840 e publicado em 1871, o *unitario* Esteban Echeverría (1805-1851) faz referência à *refalosa*: “Un hombre, soldado en apariencia, sentado en una de ellas cantaba al son de la guitarra la resbalosa, tonada de inmensa popularidad entre los federales” (ECHEVERRÍA, 2000). De acordo com Rivera (1977, p. 73-74), o poema “La refalosa” integra a gazeta *Jacinto Cielo*, publicada em 1843, em Montevidéu, onde Ascasubi permanecia exilado desde 1832. Em fevereiro deste ano, as forças do general uruguaio Manuel Oribe (1792-1857), presidente constitucional da *República Oriental del Uruguay*, entre 1835 e 1838, iniciaram o *Sitio grande de Montevideo*, que só terminaria em outubro de 1851. Um grupo de unitários argentinos exilados formou uma legião militar em apoio aos sitiados. Os *unitarios* também apoiaram o general *colorado* Fructuoso Rivera (1784-1854), adversário de Oribe, o fundador do *Partido Blanco*, federalista e aliado de Rosas. “La refalosa”, de Ascasubi, representa uma ameaça neste contexto político. Segundo Leónidas Lamborghini (2003, p. 114), *federales* e *unitarios*, “como es sabido, se cometieron crímenes que llevaban ese triple sello (ferocidad, crueldad, horror), sólo que en las filas federales no hubo un poeta con la capacidad de convencer de que asesinos y perversos de esta laya militaban únicamente en el bando contrario. No hay ningún otro recurso con mayor fuerza de convicción que el arte”. Com o tratamento dispensado ao material, narrando o inenarrável, a arte de Ascasubi “rayó muy alto”, defende o pesquisador.

²⁶⁷ Segundo Josefina Ludmer (2000, p. 147-148), em Ascasubi, a divisão dos *gauchos* em bons e maus dá-se em três níveis: político, poético e militar. Os *federales* são não militares dirigidos por Rosas, que, apesar de militar, é um assassino imoral antes de tudo. Os rosistas são *gauchos* na acepção legal do termo: delinquentes. Sua linguagem é brutal. O inominado *mazorquero* em “La refalosa” representa ainda a dupla exploração a que é submetido o *gaucho* que apoia Rosas: a econômica (vaqueiro) e a política (assassino). Os *unitarios*, antirrosistas, por outro lado, são *gauchos* letrados, como o *gacetero* em “La refalosa”, e dirigidos por militares. “La fórmula de Ascasubi es: militarización extrema (el jefe es siempre militar), moralización extrema (el que sabe y puede educar es el cura, y los apellidos de los gauchos son

inominado, “un mazorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo”²⁶⁸ (ASCASUBI, 2009, p. 64), que, impassível, descreve, em carta dirigida ao *gaucho gacetero* Jacinto Cielo, com a riqueza de detalhes característica da poética de Ascasubi, as técnicas de tortura e morte empregadas por seu grupo e as finalidades que dão ao corpo da vítima, do qual extraem partes como troféus (barba, orelhas, costeletas, sobrancelhas e escalpo), utensílios de cavalaria (a pele, como couro, para correias) e alimento para animais.

LA REFALOSA

Amenaza de un mazorquero y degollador de los sitiadores de Montevideo dirigida al gaucho Jacinto Cielo, gacetero y soldado de la Legión Argentina, defensora de aquella plaza.

Mira, gaucho salvajón,
que no pierdo la esperanza,
y no es chanza,
de hacerte probar qué cosa
es *Tin Tin y Refalosa*.
Ahora te diré como es:
escuchá y no te asustés;
que para ustedes es canto
más triste que viernes santo.

Unitario que agarramos,
lo estiramos;
o paradito nomás,
por atrás,
lo amarran los compañeros
por supuesto, *mazorqueros*,

siempre Cielo, Lucero, Santos), y despolitización extrema de la voz (del ‘gaucho’” (LUDMER, 2000, p. 148). A politização do *gaucho* rosista revela-se em “La refalosa”: as técnicas de abate de animais são, no discurso ameaçador, ferramentas de persuasão e, finalmente, postas em prática, instrumento de morte aplicada aos antirrosistas. Domingo Sarmiento (1993, p. 211), ao descrever o que chama de inovações do governo de Rosas que fogem da “práctica inmemorial de los pueblos civilizados”, afirma que “el degüello, a cuchillo, erigido en medio de ejecución pública, viene de la costumbre de degollar las reses que tiene todo hombre en la campaña”.

²⁶⁸ *La Mazorca*, grupo paramilitar a serviço de Juan Manuel de Rosas (Cf. SARMIENTO, 1993, p. 150; p. 207; FOMBONA, 1981, p. 41). De acordo com Rivera (1977, p. 73), *mazorca* era o nome que os *unitarios* davam aos partidários de Rosas, especialmente aos membros da *Sociedad Popular Restauradora*. Segundo Di Meglio (2007), o que diferencia a *mazorca* da *Sociedad Popular Restauradora* (cujo símbolo era a espiga de milho) é a prática do assassinato. Há diferentes hipóteses sobre a origem do nome do grupo. Uma garante que é um trocadilho ameaçador: *mazorca / más horca* (mais força) (Cf. FOMBONA, 1981, p. 40). Outra afirma que surgiu do desenho de uma espiga de milho (*mazorca de maíz*) no cartaz em que se anotava o “Hino dos restauradores”, escrito pelo poeta José Rivera Indarte, que, mais tarde, converteu-se em ferrenho opositor de Rosas (Cf. RIVERA, 1977, p. 73). É sugerida também a ideia de que a disposição dos grãos de milho na espiga simbolizava a união entre os restauradores. Há ainda a hipótese de origem do nome no uso concreto: *mazorca* faz referência à espiga de milho introduzida no ânus dos inimigos nas sessões de tortura (Cf. DI MEGLIO, 2007).

y ligao
 con un *maniator* doblao,
 ya queda codo con codo
 y desnudito ante todo.
 ¡Salvajón!
 Aquí empieza su aflicción.

Luego después a los *pieses*
 un *sobeo* en tres dobleces
 se le atraca,
 y queda como una estaca
 lindamente asiguro,
 y parao
 lo tenemos clamoriando;
 y como medio chanciando
 lo pinchamos,
 y lo que grita, cantamos
 la *refalosa* y *tin tin*,
 sin violín.

Pero seguimos el *son*
 de la vaina del *latón*,
 que asentamos
 el cuchillo y le *tantiamos*
 con las uñas el *cogote*.
 ¡Brinca el salvaje *vilote*
 que da risa!
 Cuando algunos en camisa
 se empiezan a revolcar,
 y a llorar,
 que es lo que más nos divierte;
 de igual suerte
 que al Presidente le agrada,
 y larga la carcajada
 de alegría,
 al oír la musiquería
 y la broma que le damos
 al salvaje que amarramos.

Finalmente:
 cuando creemos conveniente,
 después que nos divertimos
 grandemente, decidimos
 que al salvaje
 el resuello se le ataje;
 y a derecha
 lo agarra uno de las mechas,
 mientras otro
 lo sujeta como a potro
 de las patas,
 que si se mueve es a gatas.
 Entretanto,
 nos clama por cuanto santo

tiene el cielo;
 pero ahí nomás por consuelo
 a su queja:
 abajito de la oreja,
 con un puñal bien templao
 y afilao,
 que se llama *quita penas*,
 le atravesamos las venas
 del pescuezo
 ¿Y que se le hace con eso?
 larga sangre que es un gusto,
 y del susto
 entra revolver los ojos.

Ah, hombres flojos
 hemos visto algunos de éstos
 que se muerden y hacen gestos,
 y visajes
 que se pelan los salvajes,
 largando tamaña lengua;
 y entre nosotros no es mengua
 el besarlo,
 para medio contentarlo.

¡Que jarana!
 nos reímos de buena gana
 y muy mucho,
 al ver que hasta les da chucho;
 y entonces lo desatamos
 y soltamos;
 y lo sabemos parar
 para verlo *Refalar*
 ¡en la sangre!
 hasta que le da calambre
 y se *cai* a patalear,
 y a temblar
 muy fiero, hasta que se estira
 el salvaje; y, lo que espira,
 le sacamos
 una *lonja* que apreciamos
 el sobarla,
 y de *manea* gastarla.

De ahí se le cortan las orejas,
 barba, patillas y cejas;
 y pelao
 lo dejamos arrumbao,
 para que engorde algún chancho,
 o carancho.

Con que ya ves, Salvajón;
 nadita te ha de pasar
 Después de hacerte gritar

¡Viva la Federación! (ASCASUBI, 2009, p. 64, grifos no original)²⁶⁹

“La refalosa” é representação da tortura que rebaixa a vítima à situação de animal pronto a ser abatido, imobilizado e submetido, até a consumação do homicídio. A brutalidade revela-se não apenas na capacidade ecfrástica do poema. Josefina Ludmer (2000, p. 150) destaca a barbárie do executor explicitada nos termos com os quais se refere ao corpo da vítima (os *pés* são *patas*; o *pescoço* humano é *cangote*, como no animal), operação de uma língua assassina. No poema de Ascasubi, defende a pesquisadora, o debate concentra-se na atribuição do caráter contido no termo *selvagem* (*salvaje* e *salvajón*) ao verdadeiro operador da brutalidade, o *gaucho malo*, cuja voz ameaçadora narra o atroz homicídio, evento permeado pelo interesse político e transformado em fonte de riso, troça e festa – o que, por sua vez, responde à estética política do autor.

Possível contraponto ao *patético tratamiento do medo*, do qual nos valem na tentativa de elucidação do pensamento de Borges em questão, é o *uso estético da*

²⁶⁹ Ameaça de um *mazorquero* e degolador entre os sitiadores de Montevidéu dirigida ao *gaucho* Jacinto Cielo, gazeteiro e soldado da Legião Argentina, defensor daquela localidade. // Veja, *gaucho* selvagem, / que não perco a esperança, / e não faço troça, / de te provar que coisa / é *Tin Tin e Refalosa*. / Agora te digo como é: / escute e não te assustes; / que para tu é canto / mais triste que Sexta-feira santa. // Cada *Unitário* que agarramos / jogamos ao chão; / ou simplesmente de pé, / por trás, / o amarram os companheiros, / é claro, *mazorqueros*. / E preso / com um maneador dobrado, / é posto, com as mãos às costas, / e nuzinho antes de tudo. / *Selvagem!* / Aqui começa sua aflição. // Logo depois, às patas, / uma correia trançada / se atraca, / e ele fica como em uma estaca / lindamente imobilizado, / e parado / o vemos clamando; / e meio na brincadeira / o furamos, / e quando grita, cantamos / a *refalosa* e o *tin tin*, / sem violino. // Mas seguimos o som / da bainha de latão / em que guardamos / a faca e experimentamos / com as pontas seu *cangote*. / Pula o *selvagem* covarde, / que nos faz rir! / Quando alguns só de camisa / começam a revirar, / e a chorar, / é o que mais nos diverte; / de igual sorte / agrada o Presidente, / que solta uma gargalhada / de alegria, / ao ouvir a cantoria / e a graça que fazemos / do *selvagem* que amarramos. // Finalmente: / quando achamos conveniente, / depois de nos divertirmos / grandemente, decidimos / que ao *selvagem* / se interrompa a respiração; / e à direita / agarram uma das mechas, / enquanto outro / o sujeita como ao potro / pelas patas, / e que se mova de *gatão*. / Entretanto, / nos pede por tudo que é santo / que há no céu; / então aí damos consolo / à sua queixa: / bem debaixo da orelha, / com punhal bem temperado / e afiado, / que se chama *arranca mágoas*, / lhe atravessamos as veias / do *pescoço* / E o que se faz com isso? / solta sangue que dá gosto, / e de susto / começa a revirar os olhos. // Ah, homens frouxos! / vimos alguns desses / que se mordem e fazem gestos, / e caretas / e arrancam as roupas os *selvagens*, / botando para fora a língua; / e entre nós não é *míngua* / beijá-lo, / para um pouco agradá-lo. // Que *algazarra!* / nós rimos de bom grado / e muito demasiado, / ao ver que lhe dá *calafrio*; / e então o desatamos / e soltamos; / e sabemos como pará-lo / para vê-lo *Resvalar* / no sangue! / até que lhe dá *cãibras* / e cai a espernear, / e a tremer / tão violento, até que se estira / o *selvagem*; e, do que expira, / lhe arrancamos / uma tira de couro que apreciamos / esfregar na mão, / e como correia gastar. // É então que se cortam as orelhas, / barba, costeletas e sobranceiras; / e escalpelado / o deixamos largado, / para que engorde algum cão, / ou carcará. // E assim já sabe, *Selvagem*; / *nadinha* te acontecerá / depois que gritar / *Viva a Federação!*”. A tradução livre é nossa.

brutalidade, como fica sugerido pelo autor na resenha “*Of Mice and Men*, de John Steinbeck”:

También la brutalidad puede ser una virtud literaria. Nos consta que en el siglo XIX los americanos del Norte eran incapaces de esa virtud. Feliz o infelizmente incapaces. (Nosotros, no: nosotros ya podíamos exhibir *La refalosa* del coronel Ascasubi y *El matadero* de Esteban Echeverría, y la escena del asesinato del negro en el *Martín Fierro* y las monótonas escenas atroces que despachaba con profusión Eduardo Gutiérrez...). (BORGES, 2007a, p. 462)²⁷⁰

Borges reconhece as características da violência estetizada no poema de Ascasubi ao incluí-lo como parâmetro de análise do que chama de incursão da brutalidade na narrativa estadunidense a partir da terceira década do século XX²⁷¹, exemplificada com *Of Mice and Men* (1937). Borges apresenta o motivo para que a brutalidade (em “La refalosa” e nos outros textos da literatura gauchesca citados) seja avaliada como uma virtude literária: “Lo brutal es un modo de lo patético: *Of Mice and Men* es (sin paradoja), simultáneamente, brutal y conmovedor”²⁷² (BORGES, 2007a, p. 463). A expressão “sem paradoxo” deixa claro que são diversos os elementos que poderiam ser classificados como redundantes na citação: o *patético* na representação da brutalidade e o caráter *comovedor*, justamente a característica que diferencia o texto de Steinbeck dos exemplos *gauchescos*. O que fica aludido no texto de Borges é que técnicas de

²⁷⁰ “Também a brutalidade pode ser uma virtude literária. Nos consta que no século XIX os norteamericanos eram incapazes dessa virtude. Feliz ou infelizmente incapazes. (Nós não: nós já podíamos exibir *La refalosa*, do coronel Ascasubi, e *El matadero*, de Esteban Echeverría, e a cena do assassinato do negro em *Martín Fierro* e as monótonas cenas atrozes que despachava com profusão Eduardo Gutiérrez...). Resenha publica na portenha *El hogar*, ano 34, n. 1499, em 08 de julho de 1938. Uma variante deste fragmento abre “Bret Harte. Stories Of The Old West”, resenha publicada em *Sur*, ano 10, n. 76, em janeiro de 1941: “La vida norteamericana del siglo XIX no era incapaz de brutalidad, pero sí la literatura. (La nuestra, aunque infinitamente más pobre, ya podía exhibir *El matadero* de Esteban Echeverría, *La refalosa* de Ascasubi, el negro asesinado del *Martín Fierro* y las monótonas escenas atroces que despachaba con resignación Eduardo Gutiérrez...) (BORGES, 1999a, p. 240). Outro comentário similar encontra-se em “Nathaniel Hawthorne”, de *Otras inquisiciones*, transcrição de conferência proferida no Colegio Libre de Estudios Superiores em 23 de março de 1949 (Cf. BORGES, 1974, p. 685).

²⁷¹ Em “*Of Mice and Men*, de John Steinbeck”: “Es lícito afirmar que el realismo no ha sido nunca tan intenso y tan minucioso como ahora en los Estados Unidos de América; patria dilecta otrora de la disimulación y de la perifrasis. Nunca: ni entre los laboriosos naturalistas del siglo XIX, menos interesados en la realidad que en sus clamorosas teorías, ni entre los rusos, perpetuamente seducidos por fines evangélicos o políticos” (BORGES, 2007a, p. 463).

²⁷² “O brutal é uma forma do patético: *Of Mice and Men* é (sem paradoxo), simultaneamente, brutal e comovedor”.

representação diversas gerarão reações diversas (repulsa e simpatia) – o que não impede sua concomitância.

Em Steinbeck, há geração de simpatia diante do sofrimento humano contido no ato final do personagem George Milton: o gesto de matar com um tiro na nuca o amigo Lennie Small (alto e forte, mas com mentalidade de criança) carrega, além da brutalidade, também o remorso e a compaixão. Em meio à dor do ato, logo após declararem mais uma vez a amizade mútua, George priva o companheiro, autor de um homicídio involuntário, de um julgamento extrajudicial dirigido por homens furiosos e, conseqüentemente, da anunciada morte dolorosa: a execução com tiros no abdome.

Mas o entrelaçamento de sentimentos gerados por *Of Mice and Men* é de fato complexo, como sugere Borges. A brutalidade não se concentra exclusivamente no ato de George e em seu método de execução, que ele aprendeu ao ouvir a descrição de um extermínio indolor de um cão velho que Carlson faz a Candy, dono do animal abatido na fazenda. Está ainda na possível leitura de que Lennie, mais que um transtorno e um perigo à segurança do companheiro, deixou de ser indispensável ao plano de liberdade de George (a aquisição de uma pequena fazenda com o salário de ambos); o “cérebro” da dupla agora tem um novo possível parceiro na empresa: o mutilado Candy, que tem trezentos dólares guardados no banco e também manifesta interesse na segurança prometida pelo visionário plano de George. Há ainda, no romance de Steinbeck, a possibilidade de participação no sofrimento de Lennie, especialmente no último capítulo do livro, quando, momentos antes de ser assassinado, o personagem manifesta seu ressentimento, ao reconhecer, nos diálogos imaginários com Tia Clara e com um coelho gigante, que foi um empecilho na vida de George (Cf. STEINBECK, 1988).

Em Ascasubi há exclusivamente repulsa diante da brutalidade; o poema não dá margem à percepção da vítima ou à manifestação de simpatia em relação a ela. Há, no intento de Ascasubi, o influxo político: *antirosista*, o poeta vale-se da capacidade ecfrástica para representar em seu texto as atrocidades das quais Rosas e seus seguidores e aliados (no caso, o presidente uruguaio, Manuel Oribe) são acusados. A frieza do *mazorquero* e a desumanidade do quadro por ele delineado preponderam. Diante da enorme violência há pouco espaço à piedade ou à compaixão. Por estas qualidades Borges afirma que, em “La refalosa”, o poeta apresenta “o pânico normal de homens em transe de degola”. Ascasubi, ao retratar a vítima sob a perspectiva do

carrasco, concentra-se no caráter fisiológico do corpo humano, feito animal, a responder à sangria do ritual humilhante.

Ao rebater críticos que apontam Rudyard Kipling como moralista e defensor do alegre sacrifício do indivíduo diante do interesse imperial inglês, Borges apresenta algumas das qualidades que fazem do inglês o precursor do *patético tratamento do medo*. Segundo Borges, os “pacifistas” que preferem Erich Maria Remarque a Kipling

olvidan que las más alarmantes novedades de *Sin novedad en el frente* –incomodidad de la guerra, signos del miedo físico entre los héroes, uso y abuso del *argot* militar– están en las *Baladas cuarteleras* del reprobado Rudyard, cuya primera serie data de 1892. Naturalmente, ese “crudo realismo” fue condenado por la crítica victoriana; ahora sus continuadores realistas no le perdonan algún rasgo sentimental. (BORGES, 1999a, p. 243)²⁷³

No primeiro dos poemas de *Barrack-room Ballads and Other Verses* (1892), “Danny Deever” (KIPLING, 2008), surge, como em Ascasubi, uma cena de execução. Porém, o tratamento é diverso.

A balada de Kipling é formada por quatro oitavas. O tema é a condenação do soldado Danny Deever pelo homicídio de um desafeto companheiro de farda, baleado enquanto dormia; sua pena é a forca. Nos quatro primeiros versos de cada estrofe, dá-se um diálogo (uma sequência de perguntas e respostas) travado entre um suboficial militar (*colour-sergeant*) e um soldado na linha de frente (ou um grupo em formação, já que a referência sugere uma coletividade, *files-on-parade*). Nos quatro versos seguintes, surge uma terceira voz, a de outro soldado, que narra o evento e apresenta o diálogo. Diferentemente das vozes do soldado e do oficial, esta não aparece entre aspas.

“What are the bugles blowin’ for?” said Files-on-Parade.
 “To turn you out, to turn you out”, the Colour-Sergeant said.
 “What makes you look so white, so white?” said Files-on-Parade.
 “I’m dreadin’ what I’ve got to watch”, the Colour-Sergeant said.
 For they’re hangin’ Danny Deever, you can hear the Dead March play,
 The regiment’s in ’ollow square—they’re hangin’ him to-day;
 They’ve taken of his buttons off an’ cut his stripes away,
 An’ they’re hangin’ Danny Deever in the mornin’.

²⁷³ “esquecem que as mais alarmantes novidades de *Nada de novo no front* – desconforto da guerra, signos do medo físico entre os heróis, uso e abuso do *argot* militar – estão nas *Baladas quarteleras* do condenado Rudyard, cuja primeira série data de 1892. Naturalmente, esse “cruel realismo” foi reprovado pela crítica vitoriana; agora seus continuadores realistas não lhe perdoam qualquer traço sentimental”.

“What makes the rear-rank breathe so ’ard?” said Files-on-Parade.
 “It’s bitter cold, it’s bitter cold”, the Colour-Sergeant said.
 “What makes that front-rank man fall down?” said Files-on-Parade.
 “A touch o’ sun, a touch o’ sun”, the Colour-Sergeant said.
 They are hangin’ Danny Deever, they are marchin’ of ’im round,
 They ’ave ’altered Danny Deever by ’is coffin on the ground;
 An’ ’e’ll swing in ’arf a minute for a sneakin’ shootin’ hound—
 O they’re hangin’ Danny Deever in the mornin’!

“’Is cot was right-’and cot to mine”, said Files-on-Parade.
 “’E’s sleepin’ out an’ far to-night”, the Colour-Sergeant said.
 “I’ve drunk ’is beer a score o’ times”, said Files-on-Parade.
 “’E’s drinkin’ bitter beer alone”, the Colour-Sergeant said.
 They are hangin’ Danny Deever, you must mark ’im to ’is place,
 For ’e shot a comrade sleepin’—you must look ’im in the face;
 Nine ’undred of ’is county an’ the regiment’s disgrace,
 While they’re hangin’ Danny Deever in the mornin’.

“What’s that so black agin’ the sun?” said Files-on-Parade.
 “It’s Danny fightin’ ’ard for life”, the Colour-Sergeant said.
 “What’s that that whimpers over’ead?” said Files-on-Parade.
 “It’s Danny’s soul that’s passin’ now”, the Colour-Sergeant said.
 For they’re done with Danny Deever, you can ’ear the quickstep play,
 The regiment’s in column, an’ they’re marchin’ us away;
 Ho! the young recruits are shakin’, an’ they’ll want their beer to-day,
 After hangin’ Danny Deever in the mornin’. (KIPLING, 2008)²⁷⁴

Pelo teor das perguntas dirigidas ao suboficial, evidencia-se que, ao longo das duas primeiras estrofes, o soldado em formação desconhece o que assistirá, apesar de perceber, pelas reações dos colegas, que algo foge à normalidade. A corneta soa na

²⁷⁴ “Para que ressoa a corneta?”, disse um dos Homens em formação. / “Para lhes convocar, para lhes convocar”, disse o Segundo-Sargento. / “Por que você está assim tão pálido, tão pálido”, disse um dos Homens em formação. / “Tenho medo do que sou obrigado a ver”, disse o Segundo-Sargento. / Para os soldados enforcam Danny Deever, ouça a Marcha Fúnebre a retumbar, / O regimento num bloco confuso – é hoje que vão enforcá-lo; / Eles arrancam suas medalhas, rasgam suas insígnias, / E ao amanhecer enforcam Danny Deever. // “O que faz a retaguarda arfar?”, disse um dos Homens em formação. / “É o frio pesado, é o frio pesado”, disse o Segundo-Sargento. / “O que faz a dianteira tombar?”, disse um dos Homens em formação. / “O fulgor do sol, o fulgor do sol”, disse o Segundo-Sargento. / Eles enforcam Danny Deever, ao redor do condenado os homens marcham, / Eles ataram Danny Deever diante de seu caixão; / E em meio minuto ele vai pender porque emboscou um canalha – / Oh, eles enforcam Danny Deever ao amanhecer! // “Sua cama ficava à minha direita”, disse um dos Homens em formação. / “Hoje à noite ele dormirá só e distante”, disse o Segundo-Sargento. / “Me embebedei com sua cerveja muitas vezes”, disse um dos Homens em formação. / “A cerveja mais amarga ele agora bebe sozinho”, disse o Segundo-Sargento. / Eles enforcam Danny Deever, ponha ele em seu devido lugar, / Por matar um companheiro de farda dormindo – você deve encará-lo; / A desgraça do regimento e dos novecentos de seu pelotão, / Enquanto enforcam Danny Deever ao amanhecer. // “O que é essa mancha negra que invade o sol?”, disse um dos Homens em formação. / “É Danny dando duro para sobreviver”, disse o Segundo-Sargento. / “Que gemido é esse a nos sobrevoar?”, disse um dos Homens em formação. / “É a alma de Danny que agora se esvai”, disse o Segundo-Sargento. / Para os soldados mataram Danny Deever, ouça os pés em marcha ansiosa, / O regimento está em bloco, e eles nos põem em retirada; / Oh!, tremem os jovens recrutas, e toda a cerveja hoje vão beber, / Depois de enforcarem Danny Deever ao amanhecer”. A tradução livre é nossa.

manhã; o suboficial está pálido e assume temer o que assistirá. A retaguarda está ofegante e um homem da dianteira cai ao chão. O suboficial não revela ao soldado o verdadeiro motivo da manifestação física do medo entre os membros do regimento. Dissimula, valendo-se de elementos antagônicos: é o frio que faz arfar e o sol, tombar. Ecoa a marcha fúnebre e as insígnias são arrancadas do uniforme do condenado.

Na estrofe seguinte, consciente de que Danny Deever será executado, a voz questionadora entre os soldados reconhece no condenado um semelhante. No dormitório suas camas são vizinhas; costumavam beber cerveja juntos. O suboficial responde: nesta noite, Deever dormirá fora e beberá, sozinho, uma cerveja mais amarga. Ele é uma vergonha para seus colegas de regimento e merece ser punido, diz a terceira voz, que reproduz as exigências da ordem oficial, entre elas, a de que todos encarem o condenado durante a execução. Na quarta e última estrofe, a descrição da execução dá lugar à imagem de uma mancha negra que invade o sol, acompanhada pelo gemido que sobrevoa os soldados em formação. Por fim, os soldados são, em marcha, retirados do pátio. Os recrutas tremem e certamente precisarão se embriagar para suportar o restante do dia em que assistiram Danny Deever ser enforcado, afirma a terceira voz.

Entre os soldados, o desconforto com as exigências da guerra (elemento destacado por Borges) revela-se não apenas na reação física à visão da brutalidade, que atinge até mesmo o experiente suboficial, cuja fala é sintoma da habituação aos protocolos militares – está presente também na clara demarcação pronominal. Os soldados (*files-on-parade*) não pretendem filiar-se à execução de Danny Deever; na ordem institucional militar, são outros, “eles” (*they*), os responsáveis pelo enforcamento, como explicita a terceira voz. A própria incursão e saída dos soldados no pátio é coordenada por “eles”, também responsáveis por humilhar Deever, arrancando-lhe as insígnias. A estratégia de pergunta e resposta demarca as diferentes vozes nos quatro primeiros versos de cada estrofe. A situação de alheamento inicial do primeiro soldado, a dissimulação do suboficial e suas respostas eufemísticas, evasivas e perifrásticas contrastam com a simpatia por Deever, um igual transformado em exemplo e lição, vítima de um ritual de subordinação e ordem instituída.

Nesta justaposição de argumentos de Borges, o *patético tratamento do medo* surge carregado de caráter “comovedor”. O desconforto diante das imposições da guerra nasce da quebra de um princípio ético fundamental, o apreço pela humanidade. Comoção

implica em disposição à reação diante do abalo gerado pela perturbação. Em “Danny Deever”, mais que na reação dos soldados diante da execução do condenado, esta *disposição* (compreendida tanto enquanto *manifestação do desejo* como *ordem e composição*) está na própria representação, no tratamento dispensado ao homicídio, no embate entre ordens diversas (a humanista e a militar) e na reflexão que suscita.

Outras descrições de qualidades literárias que podem ajudar a identificar o que é a “única invención literaria de la guerra de mil novecientos catorce” (BORGES, 1974, p. 185), anacronicamente impossível a Ascasubi, cujo precursor é Kipling, aparecem em escritos do jovem Borges. Entre 1920 e 1924, o autor resenhou e traduziu, ao castelhano, poetas expressionistas alemães e austríacos²⁷⁵ – os poetas de guerra aos quais efetivamente dedicou-se ao longo de sua formação literária.

Antes de prosseguir com a reflexão são necessárias algumas notas.

Não é, entre as vanguardas, exclusividade do expressionismo a representação de eventos relacionados à guerra, o engajamento ou a sensibilidade à situação política das primeiras décadas do século XX. Porém, é ao expressionismo que Borges dedica suas leituras, traduções e resenhas; é, inclusive, uma das mais influentes vanguardas na formação do ideário ultraísta particular ao autor. Outro destaque dado pela crítica especializada é a da dificuldade em delinear os limites entre as várias denominações vanguardistas ou mesmo a de apontar uma coerência estética entre os diferentes artistas classificados sob uma mesma denominação.

Como aponta Susana Lages (2002, p. 173), o expressionismo é termo que abarca uma heterogeneidade de poetas com diferentes técnicas literárias, atributo de uma diversidade de influências. É também fruto de uma característica central da época, “a crise fundamental e fundante do sujeito moderno (a dissociação do eu) e sua contraparte em tentativas messiânicas de renovação e ruptura”. Portanto, as qualidades localizadas pelo jovem Borges nos poetas expressionistas que destaca são apenas uma parcela do que a crítica especializada na referida vanguarda aponta como protocolos artísticos associados a ela.

²⁷⁵ Susana Lages (2002, p. 158) destaca um paradoxo instalado não apenas no expressionismo, mas nos movimentos de vanguarda em geral: apesar de seu “caráter fundamentalmente internacional ou supranacional [...] é ainda o critério da nacionalidade o mais apto a delinear as fronteiras – ainda que bastante dúcteis – entre as diferentes vanguardas do início do século XX”. Reflexo disso é o fato de a produção literária modernista, entre elas “boa parte da produção vanguardista”, trabalhar a releitura das tradições nacionais ao mesmo tempo em que assumem uma progressiva incerteza acerca do conceito de literatura nacional.

Uma última nota, mas não a menos importante: o que pretendemos destacar a seguir não é a reescrita ou a incursão direta de características estéticas associadas ao expressionismo em “Poema conjetural”, mesmo aquelas enfatizadas por Borges: sua representação fundada na *visualidade prismática* de eventos da realidade própria ao tempo do poeta, visualidade esta que permite o *transporte ao espaço reflexivo*²⁷⁶. O que enfatizamos é que a invenção da poesia de 1914, que suplanta a representação da brutalidade própria a Ascasubi, é a permissão de acesso a um *pathos* que guia a representação literária de eventos associados à guerra a uma reflexão de solidariedade humana – o próprio patético tratamento do medo destacado por Borges.

Sigamos, assim, às leituras que Borges faz de poetas expressionistas. Destacamos as resenhas e críticas em que o autor identifica a representação baseada no *pathos* humanista.

Em “Lírica expresionista: síntesis” (1920), surge o primeiro debate e também a primeira definição do expressionismo segundo Borges:

es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual. Diríamos que el expresionismo (con los demás impulsos paralelos que accionan bajo distintas latitudes) no es otra cosa en última exégesis que el arte *subrayado*... (BORGES, 2002a, p. 52, grifo no original)²⁷⁷

Borges contextualiza: a guerra opera uma crise decisiva na mentalidade dos jovens alemães. “La realidad tangible sólo ofrecía una demencia dolorosa y absurda. Urgía superarla, vencerla, visualizarla de manera nueva... Y fruteció el expresionismo”²⁷⁸ (BORGES, 2002a, p. 52). Apesar da resistência ideológica, o movimento consolidou-se e o expressionismo “tomó ese carácter dostoievskiano,

²⁷⁶ Tais características são localizáveis na primeira produção poética do autor, especialmente em *Fervor de Buenos Aires* (1923). A diferença dos expressionistas é que, no primeiro livro de poesia de Borges, os sentidos transportam a um outro espaço de reflexão, uma Buenos Aires apreendida como mítica, que aparenta o sonho, a da geografia original, das primeiras ruas, pátios e habitações, de louváveis antepassados.

²⁷⁷ “é a tentativa de criar para esta época uma arte matinalmente intuitiva, de superar a realidade ambiente e elevar sobre sua meada sensorial e emotiva uma ultrarrealidade espiritual. Diríamos que o expressionismo (com os demais impulsos paralelos que atuam sob distintas latitudes) não é outra coisa, em última análise, que a arte destacada...”.

²⁷⁸ “A realidade tangível oferecia apenas uma demência dolorosa e absurda. Urgia superá-la, vencê-la, visualizá-la de maneira nova... E frutificou-se o expressionismo”.

utópico, místico y maximalista a la vez que aún tiene”²⁷⁹ (p. 52). Extraído o apelo à novidade, atitude notadamente vanguardista (parcialmente justificada pela novidade que era também o contexto da Primeira Guerra), destaca-se, no comentário de Borges, a necessidade de uma abordagem crítica do período histórico e dos eventos a ele associados.

Em “Lírica Expresionista: Wilhelm Klemm” (1920), Borges afirma que o escritor ensaiado, fortemente influenciado por Whitman,

es hoy el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los datos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera y que apenas ocupa un punto momentáneo y finito en la plana cuadrículada donde se atraviesan tiempo y espacio. Su mirada perfora el mundo real, y en su hiperestesia creatriz opone al traumatismo de los sufrimientos la visión goyesca y barroca de otro kosmos absurdo, de trayectoria fija por los rieles de un férreo fatalismo y delirantemente pleno de aquel método que traza las complejas espirales de la locura. (BORGES, 2002a, p. 72)²⁸⁰

Kleimm não se contenta em representar a realidade como em um espelho. O retrato do aqui e agora o transporta ao lugar em que a emoção dá os contornos da representação dos eventos atrozés que flagra nesta mesma realidade. Em consonância com a análise da lírica de Kleimm, Borges, em “Horizontes: Die Aktions-Lyric (1914-1916)”²⁸¹, defende um antirrealismo, de viés idealista, na representação poética. Rebelase contra o pensamento que, segundo seus termos, “se basa en el absurdo de suponer que un árbol o un tranvía son más reales que yo que los comprendo. En el fondo, lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen”²⁸² (BORGES, 2002a, p. 105). Adiante, complementa:

Y que no vengan a decirme que aquello de subrayar la verdad sensualista de las cosas más que las otras verdades es un prejuicio

²⁷⁹ “tomou esse caráter simultaneamente dostoiévskiano, utópico, místico e maximalista que ainda apresenta”.

²⁸⁰ “é hoje o poeta que diversifica os ângulos de visão, que refrata os dados sensoriais e prismatiza carnavalescamente essa realidade que a ideologia naturalista venera e que ocupa apenas um ponto momentâneo e finito no plano quadrículado por onde atravessam tempo e espaço. Seu olhar perfura o mundo real e, em sua hiperextasia criativa, opõe ao traumatismo dos sofrimentos a visão goyesca e barroca de outro kosmos absurdo, de trajetória fixa pelos trilhos de um férreo fatalismo e delirantemente pleno daquele método que traça as complexas espirais da loucura”.

²⁸¹ Publicado pela primeira vez em *Ultra*, Madri, ano 1, n. 16, em 20 de outubro de 1921. Posteriormente recolhido em *Textos recobrados: 1919-1929*.

²⁸² “se funda no absurdo de supor que uma árvore ou um bonde são mais reais que eu que os compreendo. No fundo, o visto, o sofrido, o imaginado e o sonhado são igualmente reais, ou seja, existem”.

eterno. Los griegos visualizaban, verbigracia, la Historia como una bella narración o como una herramienta de moral, sin preocuparse mayormente de la verdad –supuesta– objetiva. Y tal vez hacían bien. (BORGES, 2002a, p. 105)²⁸³

O *sensualismo* é a abertura às emoções geradas pelos sentidos, à representação fundada no *pathos*. Se “Ascasubi es un poeta visual” (BORGES, 2002b, p. 267), o é por sua capacidade efrástica, mesmo que de contornos jocosos, como em “Isadora la federala y mazorquera” (Cf. ASCASUBI, 1977, p. 102-114); em “La refalosa”, manifesta-se na competência ao descrever detalhadamente a degola do *unitario*, os gestos desumanos dos *mazorqueros*, a reação progressiva do corpo da vítima aos estágios da execução humilhante – por fim, uma cena política e social em que a crueldade é detalhadamente desenhada.

A visualidade no expressionismo é de outra categoria, destaca de Borges. Diante das atrocidades do mundo, os sentidos transportam a uma ordem emocional, não apenas tão verdadeira quanto à “realidade ambiente”. Como aponta Cavalcanti (2000, p. 25), a expressividade da realidade do espírito potencializa a realidade externa. A ordem emocional amplia as perspectivas, acessa um *topos* de valores elevados, humanos, que não necessariamente guiam à esperança que suplantará a fatalidade, mas que, antes de tudo, apontam o sofrimento irmanado e a necessidade de confrontá-lo em uma lírica da solidariedade humana. Para Borges, ganha destaque na visualidade expressionista o transporte ao espaço da reflexão crítica e emocionada sobre a condição humana.

Borges, portanto, reconhece o *pathos* como um importante elemento da poética expressionista. Segundo Lages (2002, p. 173), o elemento patético tem relação direta com o momento histórico, da experiência da guerra (recordemos: é, segundo Borges, o *patético tratamiento do medo* a única invenção da literatura da guerra de 1914, o que indicia, no comentário do conferencista de 1945, o valor que Borges dá ao expressionismo entre todas as vanguardas). Apesar da heterogeneidade de influências, a crítica da cultura sob várias tendências, a crise do sujeito moderno e as messiânicas tentativas de renovação e ruptura distinguem a lírica expressionista (VIETTA, 1994, p. 2 apud LAGES, 2002, p. 173).

²⁸³ “E que não venham me dizer aquilo de que valorizar a verdade sensualista das coisas mais que as outras verdades é um preconceito eterno. Os gregos visualizavam, por exemplo, a História como uma bela narração ou como uma ferramenta moralizante, sem se preocupar demais com a verdade – supostamente – objetiva. E quiçá faziam bem”.

Estes são os elementos ausentes em Ascasubi por questões históricas – ideológicas e de mentalidade, um *Zeitgeist* impossível ao poeta *gauchesco* da primeira metade do século XIX, que não vivenciou a crise do sujeito moderno. Ascasubi não viveu a Primeira Guerra, que, como destaca Lages (2002, p. 168), “destruiu virtualmente toda e qualquer aura de heroísmo ligada ao combate e à morte no campo de batalha”; guerra “na qual a figura do inimigo se volatiliza no aparato bélico moderno e deixa como rastro apenas um silêncio que traduz a impossibilidade de narrar a própria experiência vivida”. Ascasubi não é dotado de um humanismo indiferente às diferenças. O autor de “La refalosa” conhecia bem seus inimigos e a eles direcionava seu ataque, virulento e jocoso. Ao cordovês, defensor dos *unitarios* no poder, eram impossíveis versos como os de Klemm traduzidos por Borges (2002a, p. 180): “Mi corazón es amplio como Alemania y Francia reunidas / Y lo atraviesan todas las balas del mundo”. Os motivos de Ascasubi são diversos; suas ferramentas são outras. Seu engajamento ideológico-político, “las virtudes de su ira unitaria” (BORGES, 1974, p. 183), o fizeram cantar “un odio feliz” (p. 184), direcionado a seus opositores políticos do Partido Federal.

Como já dito, não defendemos a reescrita ou a incursão direta de características estéticas constantemente associadas ao expressionismo em “Poema conjetural”. O que enfatizamos é que há no poema, lido por Borges ao final da conferência que se transformaria no ensaio “La poesía gauchesca”, mais que o desejo do autor de associar sua composição à tradição poética que analisa; há a manifestação emocionada de solidariedade humana especialmente direcionada ao sul-americano. Porém, o *pathos* que destacamos em “Poema conjetural” só alcançará toda sua potência quando o autor, em exercícios de anacronismo deliberado, envelopa seu texto em outras enunciações: “Una declaración final”, encerramento da conferência de 1945, e em diálogos com Osvaldo Ferrari e Antonio Carrizo. Assim, a crítica política e o debate emocionado sobre a situação humana contidos na sutileza da aplicação de um único termo, *sudamericano*, ganham força máxima. Borges, pelos jogos de anacronismos, opera assim, em um poema de aparência gauchesca, o que era impossível a Ascasubi.

Borges, anacrônico

Em 4 de julho de 1943 – exatamente um mês após o início do segundo golpe militar na Argentina do século XX, a Revolução de 43, que levaria Juan Domingo Perón à presidência da República três anos depois – Borges publicou, no segundo caderno do periódico *La Nación*, seu “Poema conjetural”, texto que segue a consciência do personagem histórico feito ficcional Francisco Narciso de Laprida (1786-1829), morto no embate entre *unitarios* e *federales*, na Argentina pós-independência.

O texto foi posteriormente recolhido em “Otros poemas” de *Poemas: 1922-1943*. Numa segunda edição da coletânea, *Poemas: 1923-1958*, a seção recebeu o nome de “Otras composiciones”, que foi remetida a *El otro, el mismo*, parte de *Obra poética: 1923-1964*. No intervalo, “Poema conjetural” ressurgiu na conferência “Aspectos de la literatura gauchesca”, proferida na Universidade de Montevideú, em 29 de outubro de 1945. O poema integrava a incomum conclusão da apresentação de Borges, “Una declaración final”, excluída de “La poesía gauchesca”, ensaio recolhido em *Discusión* a partir da edição de 1957. Em 1950, a citada conferência de Borges foi publicada, em versão integral, pela *Editora Número*, de Montevideú.

“Poema conjetural” foi ainda um dos temas de uma série de entrevistas concedida a Antonio Carrizo, entre julho e agosto de 1979, na Rádio Rivadavia, de Buenos Aires (Cf. BORGES; CARRIZO, 1982, p. 7). O poema foi debatido na quarta manhã, logo após a execução da leitura, em gravação, na voz do ator Ernesto Bianco. Recolhidas em livro, as sessões de entrevistas com Borges foram editadas, em 1982, sob o título *Borges, el memorioso*. “Poema conjetural” é também tema do diálogo de número 64 que Borges travou com Osvaldo Ferrari. A série de noventa conversações foi transmitida pela Rádio Municipal de Buenos Aires entre março de 1984 e o segundo semestre de 1985. A sequência de entrevistas foi, semanalmente, publicada no jornal *Tiempo argentino*, antes de sua edição em livro, sob o título *En dialogo*, em 1985.

A investigação que se segue tem como gatilhos esta insistente reaparição de “Poema conjetural” e o já comentado fragmento de “La poesía gauchesca” em que Borges aponta o anacronismo impossível a Hilario Ascasubi.

Nossa proposta de leitura perpassa algumas etapas: 1) a defesa da ideia de que a presença do termo *sudamericano* na conjectura de Laprida é um anacronismo marcado

pela dificuldade de identificação de seus elementos sobrepostos (diferentes enunciações em um único enunciado), da ambivalência do tempo presente que o configura; 2) a identificação de um desejo em Borges, que, diante desta dificuldade, procura enfatizar, em seu discurso sobre “Poema conjetural”, a ambivalência poema histórico/poema contemporâneo; 3) a identificação da presença de um discurso da solidariedade humana na operação do anacronismo, especialmente após a interposição das enunciações envelopantes: “Una declaración final” e as entrevistas concedidas a Carrizo e Ferrari.

1) “Poema conjetural” (Cf. BORGES, 1974, p. 867-868; 2002b, p. 226-227) é formado por três momentos distintos, ordenados em círculo. O primeiro é a cena da perseguição e fuga de Laprida, na qual o personagem se apresenta e delinea a situação de cerco e derrota a que é submetido. Encerra-se no ponto em que antecipa o quadro de seu próprio cadáver jazendo entre lamaçais. O segundo é o da conjectura de Laprida sobre a existência determinada por um destino. O terceiro momento retoma a cena de perseguição da abertura, com Laprida já dominado pelos inimigos: o poema se encerra no instante em que é degolado.

POEMA CONJETURAL

El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de setiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:

Zumban las balas en la tarde última.
 Hay viento y hay cenizas en el viento
 Se dispersan el día y la batalla
 Deforme, y la victoria es de los otros.
 Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
 Yo, que estudié las leyes y los cánones,
 Yo, Francisco Narciso de Laprida,
 Cuya voz declaró la independencia
 De estas rudas provincias, derrotado,
 De sangre y de sudor manchado el rostro,
 Sin esperanza ni temor, perdido,
 Huyó hacia el Sur por arrabales últimos.
 Como aquel capitán del Purgatorio
 Que, huyendo a pie y ensangrentando el llano
 Fue cegado y tumbado por la muerte
 Donde un oscuro río pierde el nombre,
 Así habré de caer. Hoy es el término.
 La noche lateral de los pantanos
 Me acecha y me demora. Oigo los cascos
 De mi caliente muerte que me busca

con jinetes, con belfos y con lanzas.
 Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
 De sentencias, de libros, de dictámenes,
 A cielo abierto yaceré entre ciénagas;
 Pero me endiosa el pecho inexplicable
 Un júbilo secreto. Al fin me encuentro
 Con mi destino sudamericano.
 A esta ruinoso tarde me llevaba
 El laberinto múltiple de pasos
 Que mis días tejieron desde un día
 De la niñez. Al fin he descubierto
 La recóndita clave de mis años,
 La suerte de Francisco de Laprida,
 La letra que faltaba, la perfecta
 Forma que supo Dios desde el principio.
 En el espejo de esta noche alcanzo
 Mi insospechado rostro eterno. El círculo
 se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas
 Que me buscan. Las befas de mi muerte,
 Los jinetes, las crines, los caballos,
 Se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
 Ya el duro hierro que me raja el pecho,
 El íntimo cuchillo en la garganta. (BORGES, 2002b, p. 226-227)²⁸⁴

Laprida é tomado pela consciência de sua situação. Fugindo ao sul, no limite da cidade, assume: “De sangre y de sudor manchado el rostro / Sin esperanza ni temor, perdido” (BORGES, 2002b, p. 226). Ouve a aproximação do inimigo, sabe que está cercado; conjectura a cena de seu cadáver – “A cielo abierto yaceré entre ciénagas” (p. 227). Assim como todos os outros trechos descritivos do poema, o quadro é bem menos

²⁸⁴ “O doutor Francisco Laprida, assassinado no dia 22 de setembro de 1829 pelos guerrilheiros de Aldao, pensa antes de morrer: // Zunem as balas na última tarde. / Há vento frio e cinzas no vento, / dispersam-se o dia e a batalha / disforme, e é dos outros a vitória. / Vencem os bárbaros, vencem gaúchos. / Eu, que estudei a fundo as leis e os cânones, / eu, Francisco Narciso de Laprida, / cuja voz declarou a independência / destas cruéis províncias, derrotado, / de sangue e de suor manchado o rosto, / sem temor ou esperança, já perdido, / eu fujo até o Sul, por bairros últimos. / Tal como o capitão do Purgatório / que, a pé fugindo e ensanguentando o chão, / foi cegado e tombado pela morte / onde um escuro rio perde o nome, / assim hei de cair. Hoje é o fim. / A noite lateral dos vagos pântanos / me espreita e me demora. Escuto os cascos / de minha quente morte que me busca / com ginetes, com belfos e com lanças. // Eu que almejei ser outro, ser um homem / de sentenças, de livros, de ditames, / a céu aberto jazerei nos charcos; / porém me endeusa o peito inexplicável / um júbilo secreto. Por fim me vejo / com meu destino sul-americano. / A esta ruinoso tarde me levava / o labirinto múltiplo de passos / que meus dias teceram desde um dia / da infância. Mas por fim eu descobri / a recôndita chave de meus anos, / o fado de Francisco de Laprida, / a letra que faltava, esta perfeita / forma que soube Deus desde o princípio. / No espelho desta noite é que me alcanço / o insuspeitado rosto eterno. O círculo / se fecha. Eu aguardo que assim seja. // Pisan meus pés a sombra já das lanças / que me buscam. O escárnio desta morte, / os ginetes, as crinas, os cavalos / me circundam... E já o primeiro golpe, / já o duro ferro que me racha o peito, / a íntima facada na garganta” (BORGES, 1999f, p. 268-269).

detalhado que uma cena em Ascasubi. A disposição é para que Laprida incorra em reflexão tão lúcida quanto possível, que não seja apenas a vítima detalhadamente delineada em um retrato de brutalidade. É na capacidade reflexiva de Laprida ao longo do texto, mas especialmente no segundo momento do poema, que está uma das características que permitem ao texto suplantar “el pánico normal de los hombres en trance de degüello” (BORGES, 1974, p. 185), afastar-se da estética da brutalidade que Borges destaca em “La refalosa”. Em “Poema conjetural”, a morte é o momento de conjectura da vítima sobre sua existência, sobre seu acesso ao que era até então vedado, restrito a Deus: seu destino determinado.

No diálogo com Osvaldo Ferrari, Borges defende seu projeto. Refuta a aplicação de uma representação verossímil, que exigiria o pensamento descontínuo de Laprida, o monólogo interior: “es mejor suponer que él puede ver todo esto con la relativa serenidad que corresponde a la poesía, y con las frases más o menos bien construidas”²⁸⁵ (BORGES; FERRARI, 2005b, p. 33). Ferrari então sugere a leitura da presença de um destino que, mesmo cósmico, tem a coerência como um de seus atributos. Em resposta, Borges suspende o argumento cósmico do interlocutor e defende a ideia assombrosa de vida determinada por um destino pré-fixado, o eixo sobre o qual se sustenta a conjectura de Laprida:

Yo no sé si cósmico, pero que está prefijado sí. Ahora, eso no quiere decir que haya algo o alguien que lo prefije; quiere decir que la suma de efectos y de causas es quizá infinita, y que estamos determinados por esa ramificación de efectos y de causas. Por eso descreo del libre albedrío. Entonces, ese momento sería el último, y habría sido fijado por cada paso que dio Laprida desde que empezó su vida. (BORGES; FERRARI, 2005b, p. 34)²⁸⁶

Essa explicação de Borges não modifica a reflexão que há no próprio poema sobre o destino (o mesmo não ocorre quando o autor debate o termo *sudamericano*). A presença da discussão sobre destino no texto poético faz “Poema conjetural” suplantar “o pânico comum de homens em transe de degola”. Mas este ainda não é argumento

²⁸⁵ “é melhor supor que ele pode ver tudo isso com relativa serenidade que corresponde à poesia, e com as frases mais ou menos bem construídas” (BORGES; FERRARI, 2009a, p. 46).

²⁸⁶ “Não sei se cósmico, mas sim está predeterminado. Agora, isso não significa que haja algo ou alguém que o predetermine; quer dizer que a soma de efeitos e causas é, talvez, infinita e que estamos determinados por essa ramificação de efeitos e de causas. É por isso que não acredito no livre arbítrio. Então, esse momento seria o último e teria sido determinado por cada passo que Laprida deu desde que começou sua vida” (BORGES; FERRARI, 2009a, p. 47).

suficiente à defesa da presença do patético tratamento do medo (do discurso da solidariedade humana) no poema e em seus textos envelopantes, o que só será alcançado quando o anacronismo for devidamente analisado.

Segundo Manuel Ferrer (1971, p. 86), o título da coletânea *El otro, el mismo*, o definitivo volume para “Poema conjetural”, aponta um desdobramento que, pela negatividade, marca o que já era apreensível nos textos poéticos do autor: “la básica y radical identidad del poeta Borges con el hombre Borges, a diferencia de las otras proyecciones literarias”²⁸⁷. *El otro* no título é sinal de uma exceção: Borges opera nos poemas da seção “Otras composiciones”, mas especialmente em “Poema conjetural”, o que Ferrer (1971, p. 87) chama de *anulação do autor*. Borges “ha dejado de ser él para comenzar a ser sus personajes”²⁸⁸. O restante de *El otro, el mismo* destoa desta anulação destacada por Ferrer²⁸⁹. Mesmo que a ideia de “radical identidade” entre o poeta Borges e o homem Borges, defendida por Ferrer, seja passível de dúvida ou digna de investigação, o juízo do pesquisador fornece uma perspectiva destacável: a de que Laprida conjectura, inserido em seu contexto histórico, mas ainda acessando os temas caros a Borges (o que torna duvidosa também a sugerida anulação do autor). É “un aprovechamiento del personaje ensalzado y sus condiciones históricas, para mejor imbuir en él los anhelos ocultos y las pesadillas intelectuales de su creador”²⁹⁰ (p. 87). Além do embate político pós-independência, o poema trata do *instante infinito*, “una de las más obsesivas ideas de Borges”²⁹¹, aponta Ferrer²⁹² (1971, p. 88). Nos parece que

²⁸⁷ “a básica e radical identidade do poeta Borges com o homem Borges, diferentemente das outras projeções literárias”.

²⁸⁸ “deixou de ser ele para começar a ser seus personagens”.

²⁸⁹ A diversidade (ou a ausência de uma rígida unidade estética) é destacada por Borges no prólogo da coletânea: “Este libro no es otra cosa que una compilación. Las piezas fueron escribiéndose para diversos *moods* y momentos, no para justificar un volumen” (BORGES, 1974, p. 857).

²⁹⁰ “um aproveitamento do personagem enaltecido e de suas condições históricas, para melhor impregná-lo dos desejos ocultos e dos pesadelos intelectuais de seu criador”.

²⁹¹ “uma das mais obsessivas ideias de Borges”.

²⁹² Alguns exemplos. No décimo capítulo de *Evaristo Carriego* (1930), datado de 1950: “Yo he sospechado alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es” (BORGES, 1974, p. 158). Em “La poesía gauchesca”: “Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo había requerido para pintar uno de sus *nocturnos* y que respondió: ‘Toda mi vida.’ Con igual rigor pudo haber dicho que había requerido todos los siglos que precedieron al momento en que lo pintó. De esa correcta aplicación de la ley de causalidad se sigue que el menor de los hechos presupone el inconcebible universo e, inversamente, que el universo necesita del menor de los hechos” (p. 179). Em “El milagro secreto” (1943), recolhido em *Ficciones*, o protagonista Jaromir Hladík é eternizado em sua obra, composta no tempo transcorrido entre a ordem de execução e os disparos que o matam, uma concessão dividida: um ano. Da entrada dos executores em sua cela até sua morte apenas 18 minutos são transpostos. Em “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (1944), posteriormente recolhido em *El Aleph* (1949): “(Lo

este desdobramento evidenciado por Ferrer ajuda a destacar a peculiaridade do anacronismo que apontaremos em Borges.

Chamamos a atenção para a dificuldade de identificação, em “Poema conjetural”, dos elementos diversos sobrepostos (diferentes enunciações em um único enunciado), a ambivalência do tempo presente, necessária à configuração do anacronismo. Esta dificuldade dá-se pela sutileza de sua apresentação. Um único termo, *sudamericano*, instaura o anacronismo: “Pero me endiosa el pecho inexplicable / Un júbilo secreto. Al fin me encuentro / Con mi destino sudamericano” (BORGES, 2002b, p. 227). Pensemos em um hipotético leitor que, em 4 de julho de 1943, consciente de que o golpe militar acabara de completar um mês, abre *La Nación* e depara-se com a palavra *sudamericano* ao ler a conjectura do histórico Laprida feito personagem.

Para que este leitor alcance o anacronismo será necessária uma percepção que supere três possibilidades de leitura: 1) O termo *sudamericano* refere-se exclusivamente ao tempo de Laprida: é o período dos caudilhos. 2) O termo *sudamericano*, que marca o destino de Laprida, refere-se exclusivamente ao tempo de Borges, contemporâneo do leitor: é o período dos golpes com interferência militar na América do Sul; 3) o termo *sudamericano* concerne, com igual valor, ao tempo de Borges, já apontado, e ao de Laprida, o das guerras civis na Argentina: seriam ambos “sul-americanos”, pela equivalência das agressões. Viveram, Borges e Laprida (valendo-se o leitor da dicotomia sarmentiana), períodos de civilização e barbárie; *ou* seriam ambos “sul-americanos” porque os caudilhos, nas províncias argentinas do século XIX ordenadas pelos *federales*, são idênticos aos ditadores militares do século XX. Aqui a identificação do anacronismo é impedida pela ausência da ambivalência.

Para iniciar a busca pela apreensão do anacronismo, o leitor em 4 de julho de 1943 precisaria se perguntar: como o *unitario* Laprida, morto em 1829, durante a guerra

esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en qué por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo.) Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”. (p. 562, grifo no original). Em “Mateo, XXV, 30” (1953): “El primer puente de Constitución y a mis pies / Frigor de trenes que tejían laberintos de hierro. / Humo y silbatos escalaban la noche, / Que de golpe fue el Juicio Universal. Desde el invisible horizonte / 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) [...]”. Em “Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín” (1954): “Qué importa el tiempo sucesivo si en él / hubo una plenitud, un éxtasis, una tarde” (p. 872). Coronel Suárez participa e presencia “la encarnada batalla de Junín, el instante infinito / en que las lanzas se tocaron [...]” (BORGES, 1974, p. 872).

civil argentina, dado às circunstâncias políticas de seu país, vale-se do termo *sul-americano* – e não *platense* ou *rioplatense* – para referir-se a seu próprio destino?

Para agora elaborar esta questão, partimos, obviamente, da sugestão de anacronismo dada pelo próprio Borges nos comentários que fez a “Poema conjectural”. Não defendemos a ideia de que a apreensão do anacronismo fosse, antes, impossível, mas que, o ora laborioso exercício de leitura torna-se mais claro depois de o próprio autor destacá-lo, valendo-se de enunciações que envelopam seu poema enquanto primeiro enunciado. Enfatizamos, ainda, que nosso objetivo não é simplesmente responder à questão anterior, ou seja, provar o anacronismo no emprego do termo *sudamericano*, mas evidenciar que o discurso patético por parte de Borges, o de crítica a certa cultura política, só alcança sua potência máxima quando este mesmo anacronismo supera a aparência de *viñeta* com as enunciações posteriores que envelopam “Poema conjectural”.

O primeiro possível argumento que surge como tentativa de resposta ao exercício de leitura que é a questão acima apresentada é o de que o Congresso de Tucumán, presidido justamente por Laprida, sancionou a independência e foi a Assembleia Constituinte das *Provincias Unidas en Sud-América*, evento que resultaria na formação da atual República da Argentina. Assim se explicaria o uso do adjetivo *sudamericano* por Laprida para referir-se a seu próprio destino.

Porém, se o emprego do termo se ligasse de alguma forma à ideologia que envolvia o Congresso de Tucumán, que justificou o nome escolhido para o território que declarava sua independência, Laprida estaria referindo-se a um destino associado à emancipação da Espanha, ao temor da fragmentação similar ao de antes da colonização²⁹³, à ideia da possibilidade de governabilidade (ainda nos moldes coloniais) por parte dos *criollos*, à defesa do antigo subalterno (de fato, as elites locais), que então se percebia igual ou superior ao colonizador. Por isso, entre as sugestões propostas, os membros do congresso optaram por um nome que marcava a pretensão do território mais amplo, e não *Provincias Unidas del Rio de la Plata en Sud-América*, adotado em

²⁹³ O Vice-Reino do Rio da Prata era formado por territórios que hoje pertencem a Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Brasil, Peru, Chile, além das Ilhas Malvinas.

1924 e 1925, substituído por *República Argentina* na promulgação da constituição de 1926²⁹⁴ (Cf. KAEMPFER, 2007).

Assim, o hipotético uso do termo *sudamericano* pelo histórico Laprida, mesmo enquanto fracasso da empresa original imaginada pelo Congresso de Tucumán, não faria qualquer menção a uma ideia de grupo formado por povos ou nações independentes na América do Sul, algo como um rascunho do conceito que nós e nossos contemporâneos, em maior ou menor grau informados, intentaríamos delinear ao perceber o termo *sudamericano* em “Poema conjetural”.

No poema de Borges, o contexto em que Laprida morre é diverso da acima esboçado: apesar de o Congresso de Tucumán aparecer sugerido em “Yo, Francisco Narciso de Laprida, / Cuya voz declaró la independencia / De estas rudas provincias, derrotado” (BORGES, 2002b, p. 226), é no embate entre *federales* e *unitarios* que se dá o assassinado de Laprida. Portanto, é necessário continuar a interrogar o que é o qualificativo *sudamericano* que marca o destino de Laprida no poema de Borges.

Ao longo de dois séculos de história de independência americana, nunca foi uniforme o significado da expressão “América do Sul”. Mesmo o termo “América”, sem qualificativos secundários, foi usado de forma ambígua: “América era, algumas vezes, sinônimo do conjunto do continente; em outras ocasiões, referia-se apenas às ex-colônias de Espanha e, até mesmo, apenas aos Estados Unidos” (SANTOS, 2014, p. 38). À época de Laprida, nas primeiras décadas do século XIX, Thomas Jefferson, Simón Bolívar e outros líderes hispano-americanos discursavam a reformulação do conceito de “América”, esvaziando-o da negatividade incutida pelo colonizador, destacando as peculiaridades do modo de vida dos americanos, apontando suas características especiais e mesmo superiores em relação aos europeus (SANTOS, 2014, p. 37). Bolívar e outros integracionistas hispano-americanos não necessariamente incluíam em suas concepções os Estados Unidos e o Brasil (única monarquia americana à época).

Segundo dados colhidos por Villafañe Santos (2005; 2014), a expressão “América do Sul” apareceu pela primeira vez em *Lettres sur l'Amérique du Nord*, de Michael

²⁹⁴ É interessante observar que o artigo 35 da Constituição Nacional da Argentina define como os nomes oficiais da Nação Argentina as denominações usadas a partir de 1810: *Provincias Unidas del Río de la Plata*, *República Argentina* e *Confederación Argentina*. Não há referência alguma às *Provincias Unidas en Sud-América*.

Chevalier, documento de 1836. Chevalier, um panlatinista, a usa em oposição à América do Norte: segundo sua tese, reflete-se na América a dupla origem da Europa, romana e germânica. A América do Sul de Chevalier equivale ao que hoje chamamos de América Latina, termo este que surgiu impresso pela primeira vez no poema “Las dos Américas” (1856), de Torres Caicedo (SANTOS, 2014, p. 28). Nos documentos referentes às relações diplomáticas, o termo “América do Sul” aparece pela primeira vez em 1844, em relatório da Secretaria dos Negócios Estrangeiros. Pelo inventário de nações, a Colômbia não integrava a América do Sul. No relatório de 1855, o termo, sob a perspectiva dos Estados Unidos da América e em equivalência à atual América Latina, fazia referência a todos os países abaixo do Rio Grande, que separa Texas e México, como pertencentes à América do Sul (SANTOS, 2005, p. 2). Uma questão de data (um dos sentidos de anacronismo) impediria o emprego de *sudamericano* por Laprida.

O evento que resulta na morte de Laprida é descrito por Domingo Faustino Sarmiento (1991, p. 208) em *Recuerdos de provincia* (1850). Se a crítica especializada acerta ao apontar tal relato como fonte histórica para a composição de “Poema conjectural”²⁹⁵, fica evidente que, caso pretendesse evitar o anacronismo, Borges deveria levar em consideração, na definição do destino de Laprida, as “cuestiones que dividían la República” (SARMIENTO, 1991, p. 203), “las luchas de los partidos”²⁹⁶ (p. 204), o embate entre *unitarios* e *federales*. A morte de Laprida é, para Sarmiento, “la pérdida del hombre que más honró a San Juan, su patria, y ante quien se inclinaban los personajes más eminentes de la República”²⁹⁷ (p. 208). A manhã de 29 de setembro de 1929 é quando ocorre “la tragedia horrible del Pilar” (p. 205), “la vergonzosa catástrofe del Pilar”²⁹⁸ (p. 208), um ataque surpresa dos *federales* durante período de paz acordada. O que está em jogo no discurso de Sarmiento não é o destino da América do Sul, mas o da iminência de a República Argentina tornar-se domínio do Partido Federal.

O fato é que, mesmo que o uso do termo *sudamericano* na conjectura de Laprida para referir-se a seu destino seja um anacronismo apenas em potência, o mais verossímil seria que o presidente do Congresso de Tucumán (hipoteticamente afeito ao conceito de *destino*) afirmasse que sua morte é uma fatalidade *unitaria*, *federalista* ou mesmo

²⁹⁵ Carilla (1963); De la Fuente (2014).

²⁹⁶ “questões que dividiam a República”; “as lutas entre os partidos”.

²⁹⁷ “a perda do homem que mais honrou San Juan, sua pátria, e ante quem se curvavam as personagens mais eminentes da República”.

²⁹⁸ “a horrível tragédia de Pilar”; “a vergonhosa catástrofe de Pilar”.

platense, quiçá *republicana*. Assim estaria mais bem qualificado o destino do *unitario* que morre menos de três meses antes do *federalista* Juan Manuel de Rosas ascender ao poder na Província de Buenos Aires. Mas Laprida ainda é ficcional e a Borges são possíveis os anacronismos impossíveis a Ascasubi e ao presidente do Congresso de Tucumán porque, como Milton, que “teme haber nacido demasiado tarde para la épica (demasiado lejos de Homero, demasiado lejos de Adán)”²⁹⁹ (BORGES, 1974, p. 264), exercita seus versos justamente a partir do posposto, do ponto de dissociação que caracteriza o contemporâneo, segundo Agamben (2009, p. 58-59): aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo é mais capaz de apreendê-lo.

2) Se pôr em jogo posições abertamente contraditórias é atitude avessa às práticas de um sistema ditatorial, identificamos a necessidade de Borges, em “Poema conjetural”, de manejar, de forma alusiva, sua insatisfação com relação à situação política de seu país como uma manifestação patética. O que pretendemos demonstrar a seguir é que, mesmo que tenha progressivamente se tornado mais cômodo para o autor revelar “o sentimento secreto em seu peito inexplicável”, Borges nunca abandonou certo grau de obliquidade ao tratar da relação de seu poema com a história política argentina.

O prólogo de *El otro, el mismo*, de 1964, não revela que “Poema conjetural” fez parte da conferência em Montevideú, que resultou no ensaio “La poesía gauchesca”. Não há nele, ainda, qualquer remissão a ideias apresentadas em “Una declaración final”, a breve reflexão que antecipa a leitura do poema na apresentação de 1945:

No hay en la tierra un hombre que secretamente no aspire a la plenitud: es decir, a la suma de experiencias de que un hombre es capaz. No hay hombre que no tema ser defraudado de alguna parte de ese patrimonio infinito. Candorosamente pensaron ciertos filósofos que el hombre sólo aspira al placer; también aspira a la derrota, al riesgo, al dolor, a la desesperación, al martirio. Así, harto de gloria inútil, Oscar Wilde entabla un proceso que le franqueará la prisión, para enriquecerse de sombra... Hace veinte años, pudo sospechar mi país que las indescifrables divinidades le habían deparado un mundo benigno, y reversiblemente³⁰⁰ alejado de todos los antiguos rigores. Entonces, lo recuerdo, Ricardo Güiraldes evocaba con nostalgia (y exageraba, épicamente) las durezas de la vida de los troperos; a

²⁹⁹ “Teme ter nascido tarde demais para a épica (longe demais de Homero, longe demais de Adão)” (BORGES, 2008, p. 143).

³⁰⁰ Aqui, nos parece, ocorre um equívoco de transcrição: “irreversiblemente” seria o correto, e não “y reversiblemente”.

Francisco Luis Bernárdez y a mí, nos alegraba imaginar que en la alta ciudad de Chicago se ametrallaban los contrabandistas de alcohol; yo perseguía con vana tenacidad, con propósito literario, los últimos rastros de los cuchilleros de las orillas. Tan manso, tan incorregiblemente pacífico, nos parecía el mundo, que jugábamos con feroces anécdotas y deplorábamos “el tiempo de lobos, tiempo de espadas” que habían logrado otras generaciones más venturosas. Los poemas gauchescos eran, entonces, documentos de un pasado irrecuperable y, por lo mismo, grato, ya que nadie soñaba que sus rigores pudieran regresar y alcanzarnos.

Muchas noches giraron sobre nosotros y aconteció lo que no ignoramos ahora. Entonces comprendí que no le había sido negada a mi patria la copa de amargura y de hiel. Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y con la aventura. Pensé que el trágico año veinte volvía, pensé que los varones que se midieron con su barbarie, también sintieron estupor ante el rostro de un inesperado destino que, sin embargo, no rehuyeron. En esos días escribí este poema. Lo daré, como quien pone una viñeta al pie de una página. (BORGES, 2002b, p. 225-226)³⁰¹

Chama a atenção, em “Una declaración final”, o fato de Borges, mesmo em Montevideú, não fazer menção direta a qualquer governo, em especial ao golpe de 4 de julho 1943 (aludido na simétrica data da publicação em *La Nación*) e ao então presidente da Argentina, general Edelmiro Julián Farrell, que já havia convocado as eleições que, no ano seguinte, levariam Perón ao poder. As menções são indiretas: “lo que no ignoramos ahora”; “la copa de amargura y de hiel” que então experimentava seu

³⁰¹ “Não há na Terra um homem que secretamente não aspire à plenitude: a saber, a soma de experiências de que um homem é capaz. Não há homem que não tema ser defraudado de alguma parte desse patrimônio infinito. Ingenuamente pensaram certos filósofos que o homem aspira apenas ao prazer; também aspira a derrota, o perigo, a dor, o desespero, o martírio. Assim, farto de glória inútil, Oscar Wilde inicia um processo que lhe permitirá a prisão, para enriquecer-se de sombra... Vinte anos atrás, pôde suspeitar meu país que as indecifráveis divindades lhe haviam concedido um mundo benigno, irreversivelmente distanciado de todas as antigas severidades. Então, o recuerdo, Ricardo Güiraldes evocava com nostalgia (e exagerava, epicamente) a dureza da vida dos tropeiros; a Francisco Luis Bernárdez e a mim, nos alegrava imaginar que na grande cidade de Chicago se metralhavam os contrabandistas de álcool; eu perseguia com vã tenacidade, com propósito literário, os últimos rastros dos *cuchilleros* das periferias. Tão calmo, tão incorregivelmente pacífico, nos parecia o mundo que brincávamos com ferozes anedotas e deplorávamos “o tempo de lobos, tempo de espadas” que haviam alcançado outras gerações mais venturosas. Os poemas *gauchescos* eram, então, documentos de um passado irrecuperável e, por isso, agradável, já que ninguém sonhava que suas severidades poderiam regressar e nos alcançar.

“Muitas noites se passaram sobre nós e aconteceu o que não ignoramos agora. Então compreendi que não havia sido negado à minha pátria o cálice de amargura e de fel. Compreendi que outra vez encarávamos a sombra e a aventura. Pensei que o trágico ano vinte voltava, pensei que os varões que se mediram com sua barbárie também sentiram estupor ante o rosto de um inesperado destino que, no entanto, não recusaram. Nesses dias escrevi esse poema. O darei como quem põe uma vinheta ao pé de uma página”. *Cuchilleros* são criminosos que usam a faca (*cuchillo*) para roubar ou matar. “Una declaración final” inclui um fragmento, com variantes, do prólogo de Borges a *Recuerdos de provincia*, de Sarmiento, publicado em Buenos Aires, em 1944, e recolhido em *Prólogos con un prólogo de prólogos* (1975).

país. “Comprendí que otra vez nos encarábamos con la sombra y con la aventura”, fazendo remissão às violentas disputas políticas do século XIX. Pela via negativa também faz referência à situação crítica da Argentina: o passado de 20 anos atrás – antes da *Década Infame* e do golpe de 43, quando a União Cívica Radical governava o país, perpetuando a ordem instituída (Cf. ROMERO, 1997, p. 81-89) – era “un mundo benigno, [irreversiblemente] alejado de todos los antiguos rigores”; “Tan manso, tan incorregiblemente pacífico, nos parecía el mundo”.

O acontecimento que então não se ignorava, complementa Borges, lhe trouxe uma reflexão: “Pensé que el trágico año veinte volvía, pensé que los varones que se midieron con su barbarie, también sintieron estupor ante el rostro de un inesperado destino que, sin embargo, no rehuyeron”. Evidentemente Borges não acreditou de fato que a *Anarquía del 1820* voltava; há, em sua reflexão, algo de uma retórica emocionada que inicia o esclarecimento da *conjetura*: Borges, diante do evento inominado (o golpe militar e, conseqüentemente, a cultura política a ele atrelada), projeta sua própria emoção nos históricos *unitarios*. Esse sentimento é de estupor, uma súbita incapacidade de reagir diante da surpresa – não há como recusar o “destino sudamericano”, de retrocesso e violência.

O apreço de Borges pelas histórias de personagens atônitos, que se conduzem a seu destino melancólico ou aniquilador³⁰², manifesta-se não apenas no discurso sobre a incapacidade de reagir diante do evento atroz e da ruína louvada (“Pero me endiosa el pecho inexplicable / Un júbilo secreto. Al fin me encuentro / Con mi destino sudamericano”), mas também na aura resignada que pretende dar a “Poema conjetural”, que, posto depois de sua conferência, tomaria a aparência de *viñeta*, uma ilustração ornamentada ao final do texto, como um guerreiro destituído de traços de heroísmo que foge e se esconde mesmo ciente da morte, mas que ainda precisa ser decifrado, especialmente por carregar no peito um júbilo secreto. O aspecto de menoscabo é vagamente sugerido ao longo da vida editorial de “Poema conjetural”, que não mais

³⁰² Alguns exemplos: Tom Castro em “El impostor inverosímil Tom Castro”, de *Historia universal de la infamia* (1935); Erik Lönnrot em “La muerte y la brújula”, de *Ficciones* (1941-1944); Aureliano em “Los teólogos”, de *El Aleph* (1949); Baltasar Espinoza em “El evangelio según Marcos”, de *El informe de Brodie* (1970); O homem em “1891” e “1929”, de *El oro de los tigres* (1972).

apareceu junto à transcrição da conferência de 1945: “Una declaración final” foi definitivamente extirpada³⁰³.

Nos diálogos com Antonio Carrizo, após ouvir “Poema conjetural”, Borges comenta as possibilidades de um texto que transcreve os pensamentos de um homem prestes a morrer e, finalmente, discorre sobre outras ideias que, afirma, lhe ocorreram durante a escrita:

Yo sentía en aquel momento la afrenta de la dictadura y pensé: “Nosotros hemos pensado durante tanto tiempo... hemos creído que Sudamérica era otro país. Pero no. Nuestro país es Sudamérica también, y sigue teniendo dictadores.” Y entonces escribí aquella línea, que no era, digamos, una referencia arcaica-antigua, quiero decir—. No, era lo que sentimos todos en aquel momento: *Al fin me encuentro con mi destino sudamericano*. Todos nos encontramos con ese destino, en aquel momento. (BORGES; CARRIZO, 1982, p. 102, grifo no original)³⁰⁴

Pela primeira vez, trinta e seis anos depois da publicação em *La Nación*, Borges faz uma remissão direta à ditadura relacionando-a a “Poema conjetural”. Segundo seu argumento, o que une os países da América do Sul é a vilania de seus regimes ditatoriais, da qual não escapa a Argentina, que, um dia, imaginou-se diferente. No fragmento, o sentimento, as ideias e o destino de um único homem – Borges – assombrosamente tornam-se atributos de todos os homens, de todos os sul-americanos em todos os tempos (*yo/nosotros*). Mais que a anulação da personalidade enquanto unidade, presenciamos aqui o desdobramento que tende ao infinito, aquele que Borges localiza no projeto de Whitman, que, “con impetuosa humildad, quiere parecerse a todos los hombres”³⁰⁵ (BORGES, 1974, p. 250), de todas as terras e de todas as épocas.

É relevante a manifesta *confusão* de Borges. Inicialmente assume que o verso que leva o termo *sudamericano* não é uma referência “arcaico-antiga”, remissão ao tempo de Laprida, mas ao tempo de seus contemporâneos – estes é que se encontravam com seu destino. Mas após Carrizo afirmar que compreendia a referência de outra forma,

³⁰³ O mesmo tema e algumas frases similares às de “Una declaración final” estão no poema “Mil novecientos veintitantos”, que integra *El hacedor* (1960).

³⁰⁴ “Eu sentia naquele momento a afronta da ditadura e pensei: ‘Nós pensamos durante tanto tempo... acreditamos que a América do Sul era outro país. Mas não. Nosso país é América do Sul também, e a segue tendo ditadores.’ E então escrevi aquela linha, que não era, digamos, uma referência arcaico-antiga, quero dizer—. Não, era o que sentimos todos naquele momento: *Enfim me encontro com meu destino sul-americano*. Todos nos encontramos com esse destino, naquele momento”.

³⁰⁵ “com impetuosa humildade, quer se parecer com todos os homens” (BORGES, 2008b, p. 122).

Borges responde: “No. El destino sudamericano era el destino que sufrió Laprida, que había proclamado la independencia de la Argentina”³⁰⁶ (BORGES; CARRIZO, 1982, p. 102). Em seguida, Borges reformula o raciocínio e identifica o anacronismo: “De modo que había dos elementos. Yo estaba escribiendo un poema, digamos, contemporáneo, y al mismo tiempo estaba escribiendo un poema histórico. Como si todo se fundiera”³⁰⁷ (p. 103). Borges, em sua leitura, aponta a ambivalência do tempo presente (histórico/contemporâneo) que configura o anacronismo. Essa “fusão” só é discursivamente possível porque diferentes enunciações (caudilhismo/ditadura militar) convivem em um único enunciado, o poema, especialmente no termo *sudamericano*.

A fala (pensamento conjectural) é de Laprida feito ficcional: nela, o mais relevante é o debate sobre o qualificado (*destino*), e não o qualificador. A reflexão que se segue ao verso em questão é tocante ao *instante infinito* e à predeterminação do destino, não sobre seu possível caráter sul-americano (Cf. BORGES, 2002a, p. 227). A morte determina o *unitario* Laprida como opção frente à barbárie dos *federales*. Encontrar seu destino é instalar-se na eternidade como o letrado presidente do Congresso de Tucumán.

Tão secreto como o júbilo e tão inexplicável como o peito que o sente é o valor do termo *sudamericano*. Sem a revelação no próprio poema do que seu emprego adiciona à fatalidade de Laprida, a palavra tende a univocamente equivaler à brutalidade operada pelos *gauchos*/bárbaros, ao homicídio, a golpes de lança e degola, em meio à luta pelo poder na Argentina pós-independência. Como já previamente debatido, o risco é o de que a expressão *destino sudamericano* tenha apenas o valor de “morte violenta nos embates entre *unitarios* e *federales* no século XIX”.

A fala (composição poética) é de Borges. É dele a reflexão sobre destino e instante infinito, realizada nos limites formais e estéticos determinados pelo poema. Há ainda a sutileza do qualificador *sudamericano*, que solicita o leitor que, com *La Nación* em mãos, ateu-se à ironia ligada à data de publicação (concernente a Borges, não a Laprida); ou solicita quem, anos depois, precisa assumir esta evidência (e mais, a de que Borges a tornou evidente ao envelopar seu texto). É impossível ao pesquisador

³⁰⁶ “Não. O destino sul-americano era o destino que sofreu Laprida, que havia proclamado a independência da Argentina”.

³⁰⁷ “De modo que havia dois elementos. Eu estava escrevendo um poema, digamos, contemporâneo, e ao mesmo tempo estava escrevendo um poema histórico. Como se tudo se fundisse”.

dissimular os múltiplos anacronismos em jogo ao empreender sua leitura de “Poema conjetural”.

3) No diálogo com Carrizo, uma fala de Borges evidencia certa dificuldade ao delinear o vínculo entre *destino* e *sudamericano*:

Hay otra idea mía –bueno, mía en el sentido de que yo la he usado, no de que yo la haya inventado– hay un momento en la vida de cada hombre, en la cual el hombre sabe quién es. El hombre ve su destino. [...] Es el momento crucial de su vida. Y Laprida pudo saber, también, que su destino era morir degollado o lanceado por la barbarie; pero lo supo en aquel momento. Y esa es la *perfecta forma que supo Dios desde el principio*. De modo que hay muchas cosas en ese poema. Es un poema que se refiere a Francisco Narciso de Laprida, y que si refiere a tantos argentinos en aquel momento. (BORGES, CARRIZO, 1982, p. 103, grifo no original)³⁰⁸

A dificuldade (ausência de efetiva causalidade ao que segue a expressão *de modo que*; o anacronismo em *aquel momento*) liga-se ao fato de que a crítica de Borges à política argentina ocorre em um complexo exercício alusivo em seu poema. Em 4 de julho de 1943, por motivos parcialmente dedutíveis, Borges associou uma simetria (a das datas similares)³⁰⁹ a um termo anacrônico, o que exigiu de seus leitores uma carga complementar às lacunas de seu texto. Há algo em “Poema conjetural” que já nasce como a vinheta sugerida na leitura de “Una declaración final”. A alusão inclui a história pessoal de Borges. Estas qualidades conduziram o autor a uma necessidade: a de tornar cada vez mais evidente, ao longo dos anos seguintes à publicação de 1943, o que era aludido em seu poema de múltiplas faces.

A última enunciação de Borges acerca de “Poema conjetural” é o diálogo com Ferrari, realizado um ano antes da morte do autor. Evidencia-se nele o interesse de

³⁰⁸ “Há outra ideia minha – bom, minha no sentido de que eu a usei, não de que eu a tenha inventado – há um momento na vida de cada homem, no qual o homem sabe quem é. O homem vê seu destino. [...] É o momento crucial de sua vida. E Laprida pôde saber, também, que seu destino era morrer degolado ou lanceado pela barbárie; mas o soube naquele momento. E essa é a *perfeita forma que soube Deus desde o princípio*. De modo que há muitas coisas nesse poema. É um poema que se refere a Francisco Narciso de Laprida, e que se refere a tantos argentinos naquele momento”.

³⁰⁹ Carilla (1963, p. 33) apresenta outra simetria de datas: “Laprida, muerto el 22-9-1829 / Buonconte, muerto el 11-6-1289”. Buonconte é o personagem do Purgatório da *Commedia* citado em “Poema conjetural”: “Como aquel capitán del Purgatorio / Que, huyendo a pie y ensangrentando el llano / Fue cegado y tumbado por la muerte / Donde un oscuro río pierde el nombre, / Así habré de caer. Hoy es el término” (BORGES, 2002b, p. 226).

Borges em remeter seus comentários com mais ênfase ao que não está no poema, a todo o vínculo que seu texto exigiu daquele leitor de 1943.

A estratégia da entrevista de Ferrari é diversa da dirigida por Carrizo: Borges comenta os versos de seu poema, lidos por seu interlocutor, interrompendo-o ao sabor da glosa. Assim, Ferrari cessa sua leitura em “pero me endiosa el pecho inexplicable / un júbilo secreto. Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano”. Borges afirma:

Bueno, ése es el mejor verso. Cuando yo publiqué ese poema, el poema no sólo era histórico del pasado sino histórico de lo contemporáneo; porque cierto dictador acababa de asumir el poder, y todos nos encontramos con nuestro destino sudamericano. Nosotros, que jugábamos a ser París, y que éramos, bueno, sudamericanos, ¿no? De modo que en aquel momento quienes leyeron eso lo sintieron como actual: “Al fin me encuentro / con mi destino sudamericano”. Sudamericano en el sentido más melancólico de la palabra, o más trágico de la palabra. (BORGES; FERRARI, 2005b, p. 31)³¹⁰

Borges mais uma vez sugere o anacronismo próprio ao seu texto (histórico do passado/histórico do contemporâneo). Intenta a decifração do termo *sudamericano*: é o mais melancólico e trágico que a palavra pode carregar. Borges não desconhecia a América do Sul³¹¹; sua surpresa não é político-geográfica ou cultural, mas patética e pessoal, como adiante se evidencia.

Na sequência, Ferrari sugere o caráter metafísico do *destino sudamericano* (obviamente, ao perceber no poema a ideia de que, além de premeditação divina, o destino de um sul-americano é o destino de todos): “ahora todos sabemos que en algún momento nos vamos a encontrar con nuestro destino sudamericano”³¹² (BORGES; FERRARI, 2005b, p. 32). Ao que Borges, em sua resposta, mais uma vez, remete não ao mundo de Laprida no poema, mas à situação política originalmente não explicitada:

³¹⁰ “Bom, esse é o melhor verso. Quando publiquei esse poema, o poema não era apenas histórico do passado, mas ainda histórico do contemporâneo; porque certo ditador acabava de assumir o poder, e todos nos encontramos com nosso destino sul-americano. Nós, que brincávamos de ser Paris, e que éramos, bom, sul-americanos, não? De modo que naquele momento os que leram isso o sentiram como atual: ‘Enfim me encontro / com meu destino sul-americano’. Sul-americano no sentido mais melancólico da palavra, ou mais trágico da palavra”.

³¹¹ Em um trecho de *Evaristo Carriego* (1930) Borges classifica a vida do poeta ensaiado como o “*harlot's progress* sudamericano” (BORGES, 1974, p. 127).

³¹² “agora, todos sabemos que, em algum momento, vamos nos encontrar com nosso destino sul-americano” (BORGES; FERRARI, 2009a, p. 44).

Yo diría que nos hemos encontrado ya, y demasiado, ¿no? (ríe). Lo curioso es que se tiende a eso también, ¿eh?; porque antes se pensaba en Sudamérica, en América del Sur, como en un lugar muy lejano, y con cierto encanto exótico. Y ahora no, ahora nosotros somos sudamericanos; tenemos que resignarnos a serlo, y ser dignos de ese destino, que al fin y al cabo es el nuestro. (BORGES; FERRARI, 2005b, p. 32)³¹³

No sentido mais melancólico e trágico da palavra, ser sul-americano é estar sob o jugo de ditadores. Não é que a Argentina não pertencesse à América do Sul; é que Borges, em 1943, viu-se diante de uma autoridade antidemocrática. A desordem se instalara, a tranquilidade seria afetada. Ao ver-se atacado, localizou seus símiles (entre eles, Laprida, assim como este é um símile de Buoncorte, da *Commedia*); todos, anteriores e contemporâneos a ele, experimentarão o triste destino de Borges:

Y, un destino triste, ¿eh?; un destino de dictadores. Pero parece que estamos de algún modo predestinados: ningún continente ha dado personas que han querido que los llamen “El Supremo Entrerriano” como Ramírez; “El Supremo” como López en el Paraguay; “El Gran Ciudadano” como no sé quien en Venezuela; “El Primer Trabajador”, que no es necesario explicar. Es muy raro, en los Estados Unidos no se ha dado eso; posiblemente hubo algún dictador –yo creo que Lincoln fue un dictador–, pero no se adornó con esos títulos. O “El Restaurador de las Leyes”, es más raro todavía: nadie sabe qué leyes fueron, y nadie ha tratado de averiguar tampoco; basta con el título nomás. Vendría a ser un ejemplo de lo que llama “Creacionismo” Huidobro, ¿no?; una literatura que no tiene nada que ver con la realidad. “Restaurador de las Leyes”, ¿qué leyes?, ¿qué leyes restauró? Eso no le importa a nadie. Parece que todos han querido tener un *epiteto ornens*. (BORGES, FERRARI, 2005b, p. 34)³¹⁴

³¹³ “Eu diria que já nos encontramos, e muito, não? (*ri*). O curioso é que também há uma tendência a isso, não é? Porque antes se pensava na América do Sul como um lugar muito distante e com certo encanto exótico. E agora não. Agora somos sul-americanos, temos que nos resignar a sê-lo e ser dignos desse destino que, afinal de contas, é o nosso” (BORGES, FERRARI, 2009a, p. 44).

³¹⁴ “Bem, um destino triste, não? Um destino de ditadores. Mas parece que, de alguma forma, estamos predestinados: nenhum continente gerou pessoas que quisessem ser chamadas de ‘O supremo entrerriano’ como Ramírez; ‘O supremo’, como López, no Paraguai; ‘O grande cidadão’, como não sei quem, na Venezuela; ‘O primeiro trabalhador’, que não é necessário explicar. É muito estranho, isso não aconteceu nos Estados Unidos; provavelmente, houve algum ditador – acho que Lincoln foi um ditador –, mas não se enfeitou com esses títulos. Ou ‘O restaurador das leis’, que é mais estranho ainda: ninguém sabe quais foram essas leis e ninguém tentou averiguar; basta o título. Viria a ser um exemplo do que Huidobro chama de ‘Criacionismo’, não? Uma literatura que não tem nada a ver com a realidade. Restaurador das leis, que leis, que leis restaurou? Isso não interessa a ninguém. Parece que todos quiseram ter um *epiteto ornens*” (BORGES, FERRARI, 2009a, p. 47-48).

Mais uma vez a interdição patética chama a atenção: “El Primer Trabajador” (Juan Domingo Perón), “que não é necessário explicar”, devidamente sucede “não sei quem na Venezuela” (Juan Crisóstomo Falcón). Borges sabe quem é a fonte de sua melancolia, mas não a nomeia; destaca o *pathos* pelo contraste. Nas conversações com Fernando Sorrentino³¹⁵, o interlocutor pergunta a Borges o que ele fazia no dia 17 de outubro de 1945, o *Día de la Lealtad*. Ele responde: “A verdade é que não me lembro” (BORGES; SORRENTINO, 2009, p. 80). Afirma achar estranha a versão de que Perón (refere-se a ele como “ditador”) fora preso porque, “dado o caráter vingativo do homem”, certamente haveria retaliação. O *Día de la Lealtad* foi mera encenação, defende Borges; a reação patética de Borges é suficiente para fazê-lo tergiversar.

Não é possível apontar todos os motivos que levaram Borges a abrir-se com mais ênfase no diálogo com Sorrentino, mas um deles é evidente: o interlocutor interpõe perguntas diretas e claras ao autor de “Poema conjetural”, o que não ocorre nos outros dois diálogos. “O que representaram para o senhor os anos do governo Perón?” (BORGES; SORRENTINO, 2009, p. 80); Borges responde:

A verdade é que eu procurava pensar o menos possível em política. No entanto, da mesma maneira que uma pessoa que tem uma dor de dentes pensa na dor no momento em que acorda, ou um homem que foi abandonado por uma mulher pensa nessa mulher quando passa do sonho para a vigília, eu pensava assim todas as manhãs: “Esse homem, de cujo nome não quero me lembrar, está na Casa Rosada.” E eu sentia tristeza e, de certa forma, sentia também remorso, porque pensava no fato de não fazer nada, ou fazer muito pouco... O que eu podia fazer? Mencioná-lo nas conferências que fazia, sempre com ironia (não podia fazer outra coisa, não me sentia capaz de fazer outra coisa)... Tudo isso me entristecia. Ao mesmo tempo, senti como alguma coisa triste, mas também honrosa, o fato de que minha mãe, minha irmã, um de meus sobrinhos e muitos amigos meus tenham sido presos durante aquele período³¹⁶. (BORGES; SORRENTINO, 2009, p. 80)

³¹⁵ As sete conversações entre Borges e Sorrentino foram gravadas em fita magnética, em 1972, e publicadas como livro na Argentina em 1974. Porém, afirma Zlotchew (2010, p. vii-viii), devido às declarações políticas de Borges, as cópias só foram distribuídas comercialmente em 1976, após o golpe de 24 de março, que destituiu Isabel Perón da presidência da República. Há uma única menção a “Poema conjetural” nos diálogos com Sorrentino. Nela, Borges o compara a outro de seus poemas de influxo *gauchesco*, “El general Quiroga va en coche a muere”, de *Luna de enfrente* (1925). Destaca, como qualidades do poema de 1943, a economia na *cor local* e a consciência de Laprida como o texto estabelecido. Consideramos algumas menções a Perón que surgem na entrevista concedida a Sorrentino.

³¹⁶ Na “terceira manhã” de conversações com Carrizo, Borges, depois de recordar dois versos da irmã, Norah Borges, afirma: “Y quiero decir también... –desde luego, ahora nadie se acuerda de esas cosas– que

O sentimento de Borges é comparável às dores física e psicológica. Sua fonte, apesar de conhecida, é inominável (mesmo que, em todas as entrevistas aqui citadas, pronuncie o nome de Perón em outros trechos). Mais uma vez, o sentimento de fraqueza e de quase incapacidade de reação é evidenciado. A honra destacada está na percepção de que a perseguição que sofrem Borges e sua família³¹⁷ o marca como diverso ao que identificava como autoritarismo. Apesar de não estar associada a “Poema conjetural”, esta reflexão de Borges parece dar o arremate às leituras dos diálogos com Carrizo e Ferrari.

O transe de Laprida diante da morte permite a Borges a reflexão patética: alguém que, frente à atrocidade (um ataque em tempos de paz), percebe sua capacidade de reação minada. Foge ao *sul* (recorrente espaço de reflexão sobre os limites humanos em Borges), não necessariamente amedrontado, mas melancólico. A fuga o extravia do caráter heróico em direção à ponderação sobre a vida e a morte subordinadas ao contexto em que se inserem. Se há resignação, há também júbilo em atribuir seu fim trágico a um destino pré-determinado com o consentimento divino: ser destruído pelos inimigos é estabelecer-se como o diverso, é inscrever-se como a outra opção. O Sul de Laprida, como o de Borges, é o de um intelectual afrontado. “Yo que anhelé ser otro, ser un hombre / De sentencias, de libros, de dictámenes” (BORGES, 2002b, p. 226) – ele finalmente encontra-se com sua sorte. Não há, assim, derrota para Laprida/Borges. Há *pathos* no destino porque a sina de um homem é a manifestação do sentido trágico da existência humana; porque refletir sobre este destino é pensar nos recorrentes erros humanos que levam a humanidade à ruína.

No que concerne a “Poema conjetural” e às enunciações que o envelopam, não é possível aproximar ou afastar o homem Borges do poeta Borges. Em suas entrevistas há a configuração do discurso emocionado que faz uso de estratégias similares às do texto literário: a interdição do nome “Perón” (ainda que a crítica política não se restrinja a ele) e a insistência em não indicar os agentes institucionais de sua tristeza; a comparação que faz equivaler sua melancolia à soma das dores física e psicológica; a

mi hermana y mi madre estuvieron honrosamente presas durante la dictadura (sonríe)” (BORGES; CARRIZO, 1982, p. 75).

³¹⁷ Na sequência do diálogo com Sorrentino, Borges revela que, apesar de não ter sido preso, foi vigiado pelo regime de Perón. Acabou se aproximando do detetive, que, segundo sua narrativa, declarou-se também antiperonista. Combinaram de encontrar-se, em dias alternados, para conversar sobre assuntos diversos, entre eles a política, da qual tinham concepções parecidas (Cf. BORGES; SORRENTINO, 2009, p. 80-81).

oximórica realização da honra na derrota; a aparência de eternidade forjada na ideia de que o destino de um único homem é o destino de todos os sul-americanos.

Apesar de “Poema conjetural” ter vida própria, essa existência foi constantemente associada por Borges a outros textos. Há, no “melhor verso”, o essencialmente anacrônico, outra face do *pathos* que foi gradualmente intensificando-se, ganhando forma na relação com o contexto histórico em que era referenciado. Os exercícios de anacronismo efetuados por Borges sobre seu próprio poema concretizam o desejo de que aquele aludido sentimento compartilhado, vivido por um hipotético e atento leitor do poema em 4 de julho de 1943, não passe despercebido pelo sempre contemporâneo leitor de tempos posteriores.

Em uma singular nostalgia do futuro, Borges encerra o diálogo com Ferrari: “debemos ser fieles a esa esperanza, aunque quizá nos cueste algún esfuerzo. ¿Qué otra esperanza tenemos?; creamos en la democracia, por qué no”³¹⁸ (BORGES, FERRARI, 2005b, p. 34). Borges é um contemporâneo como o delineado por Agamben (2009, p. 65-66): intempestivo, instalado na fratura do tempo cronológico, o poeta vê seu tempo pelo anacronismo, a “forma de um ‘muito cedo’ que é também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’”. O presente de seu tempo não é apenas o mais distante; é o interdito encarnado na ambiguidade de tempos presentes de Borges/Laprida.

*
* *
*

Borges tinha uma absoluta repulsa a Perón e ao peronismo. O que fica sugerido em seus textos e entrevistas e nas afirmações de seus biógrafos é que sua aversão tinha duas frentes: uma ética-política, primordial, e outra pessoal-patética, quando se sente, de alguma forma, atacado pelo governo de Perón. O peronismo, para Borges, era a versão argentina do fascismo, vínculo efetivo, já que Perón, em 1939 e 1940, estivera no exército fascista italiano (Cf. VÁZQUEZ, 1999, p. 188-189), experiência que o general associou a informações de assessores com conhecimento no sindicalismo espanhol para por em curso “un plan más sutil” (ROMERO, 1997, p. 97) de ascensão à presidência.

³¹⁸ “devemos ser fiéis a essa esperança, mesmo que, talvez, nos exija algum esforço. Que outra esperança temos? Acreditar na democracia, por que não?” (BORGES, 2009a, p. 48).

José Luis Romero refere-se à escalada de Perón a partir do Departamento Nacional do Trabalho, logo convertido em Secretaria de Trabalho e Previdência, com hierarquia ministerial. Mas é a fração patética e pessoal dessa relação que leva Borges a seus drásticos posicionamentos. O interesse desta seção do ensaio é contextualizar os enunciados envelopantes de “poema conjectural” por meio da observação da relação de Borges com a política argentina e com os eventos históricos associados a ela.

Em “Vindicación del 1900”³¹⁹, texto de 1945, mesmo ano de “Una declaración final”, Borges (2002b, p. 228) afirma: “Lo característico de una época no está en ella; está en los rasgos que la diferencian de la época siguiente. Esos rasgos diferenciales sólo son perceptibles después. [...] Para ver el año 1945 tal como verán los hombres de 1970, tendríamos que ver también el año 1970...”³²⁰. Sua abordagem anacrônica alcança adiante outra relação de datas, põe em cena 1900/1945. A reflexão que Borges propõe é a de que o juízo de seu tempo sobre o século anterior é potencialmente um juízo sobre o contemporâneo.

El problema del año 1900 visto por 1945 no es otra cosa que un aspecto de un problema más amplio: el siglo XIX juzgado por el siglo XX. Por la boca de un periodista, el siglo XX ha calificado de “estúpido” al siglo XIX; tal vez no sea ilícito recordar que las dos doctrinas por las que están muriendo los hombres del siglo XX – nazismo y comunismo– son invenciones del siglo XIX. El nazismo procede notoriamente de Fichte y de Carlyle; el marxismo no carece de toda relación con Karl Marx; el estúpido siglo XIX fue, antes de ninguna otra cosa, un siglo de libérrima discusión; no hay argumento contra él, contra sus preferencias o instituciones, que no haya sido formulado por alguien en ese mismo siglo. (BORGES, 2002b, p. 229)³²¹

Borges, um pensador que circula com satisfação e desenvoltura pelo ideário “clássico”, vê no século XIX a diferença de seu tempo, 1945, o que lhe falta: “um

³¹⁹ Em *Saber Vivir*, Buenos Aires, ano 5, n. 53, 1945. Não há informação sobre o mês da publicação. Posteriormente recolhido em *Textos recobrados: 1931-1955*.

³²⁰ “O característico de uma época não está nela; está nas peculiaridades que a diferenciam da época seguinte. Essas peculiaridades diferenciais só são perceptíveis depois. [...] Para ver 1945 como o verão os homens de 1970, teríamos que ver também o ano de 1970...”

³²¹ “O problema do ano 1900 visto por 1945 não é outra coisa que um aspecto de um problema mais amplo: o século XIX julgado pelo século XX. Pela boca de um jornalista, o século XX qualificou de ‘estúpido’ o século XIX; talvez não seja ilícito recordar que as duas doutrinas pelas quais estão morrendo os homens do século XX – nazismo e comunismo – são invenções do século XIX. O nazismo procede notoriamente de Fichte e Carlyle; o marxismo mantém alguma relação com Karl Marx; o estúpido século XIX foi, antes de qualquer coisa, um século de libérrima discussão; não há argumento contra ele, contra suas preferências ou instituições, que não tenha sido formulado por alguém nesse mesmo século”.

século de libérrima discussão”. A diferença evidencia o século passado como um tempo dos debates abertos e livres. “El progreso es uno de los fetiches del siglo XIX; la refutación más enérgica del progreso es la de Schopenhauer, hombre del siglo XIX”³²² (BORGES, 2002b, p. 229). Mas o progresso é também um fetiche do século XX, o que a retórica do citado jornalista (um contemporâneo sem perspectiva anacrônica) não admite porque “Denegrir el siglo diez y nueve es un de los pasatiempos, o desahogos, del no siempre agradable siglo veinte”³²³ (BORGES, 2000a, p. 156). Este último fragmento versa sobre literatura; seu juízo é exemplificado com T. S. Eliot, o que não invalida o argumento político anteriormente acionado; pelo contrário: destaca uma coerência no pensamento de Borges. “T. S. Eliot ha abundado en esos ejercicios de ira y ha logrado (o finge haber logrado) preferir la poesía de Dryden a la de Shelley y a la de William Morris”³²⁴. É o mesmo Eliot que, segundo Borges, concilia tradição e progresso em “Tradition and Individual Talent”: “el indefinido progreso hace de todo libro el borrador de un libro sucesivo”³²⁵ (BORGES, 2002b, p. 50). A relação do século XX com o ideário do século XIX vale uma ironia de Borges em “La eternidad y T. S. Eliot”, uma “burla”, segundo sua afirmação:

Esa idea inestable [la de progreso] bien puede corresponder a la realidad, pero el abyecto siglo diecinueve la apadrinó. Somos del siglo veinte –*id est*, ya somos demasiado evolucionados para dar crédito a groses [sic] falacias como la evolución. Quede esa ingenuidad para los varones de los daguerrotipos desvanecidos y de los botines de elástico. (BORGES, 2002b, p. 50)³²⁶

Para Borges, falta ao século XX “a libérrima discussão” que caracteriza o período antecessor. O século XX é a época que mitologiza o passado, que afasta a ética da estética. Os filmes sobre os personagens do século anterior, o tango, o *compadrito* e os

³²² “O progresso é um dos fetiches do século XIX; a refutação mais enérgica do progresso é a de Schopenhauer, homem do século XIX”.

³²³ “Denegrir o século dezenove é um dos passatempos, ou desafogos, do nem sempre agradável século vinte”. Na seção “De la vida literaria” da revista *El Hogar*, edição publicada em 19 de maio de 1939.

³²⁴ “T. S. Eliot abundou nesses exercício de ira e logrou (ou finge haver logrado) preferir a poesia de Dryden a de Shelley e a de William Morris”.

³²⁵ “o indefinido progresso faz de todo livro o rascunho de um livro sucessivo”.

³²⁶ “Essa idéia instável [a de progresso] bem pode corresponder à realidade, mas o abjeto século dezenove a apadrinhou. Somos do século XX – *id est*, já somos demasiado evoluídos para dar crédito a falácias grosseiras como a evolução. Que fique essa ingenuidade para os varões dos daguerreótipos desvanecidos e das botinas de elástico”.

*patoteros*³²⁷, dizem mais do desejo de 1945 do que realmente foram, no século XIX. “Nuestra época es, a la vez, implacable, desesperada y sentimental; es inevitable que nos distraigamos con la evocación y con la cariñosa falsificación de épocas pretéritas”³²⁸ (BORGES, 2002b, p. 232).

Borges certamente pensava sob efeito dos eventos históricos. “Centenares de invectivas contra el estado totalitario fatigan las imprentas; ninguna tiene la lucidez y el poder del ensayo profético de Spencer, *El hombre contra el estado*”³²⁹ (p. 229-230). Falava sob efeito de eventos históricos, mundiais e locais, mas não ainda sob efeito do peronismo, que em Borges foi emocionado e avassalador.

Desencadeada a Segunda Guerra, em setembro de 1939, afirma J. L. Romero (1997, p. 95), membros do exército argentino revelaram inclinação ao Eixo, apesar de o presidente, o radical antipersonalista Roberto Marcelino Ortiz, que já havia manifestado repúdio às ofensivas nazistas na Espanha, optar pela neutralidade. A situação alarmou-se depois que Ortiz, eleito de forma fraudulenta (Cf. ROMERO, 2010, p. 86), mas favorável à reforma política, determinou a intervenção na província de Buenos Aires em março de 1940, governada por Manuel A. Fresco, que era “no sólo desembozadamente adicto a las doctrinas fascistas, sino también el más vehemente defensor del fraude electoral”³³⁰ (ROMERO, 1997, p. 95). Fresco, ultranacionalista, preparava-se para passar, de forma fraudulenta, o governo a seu sucessor. Setores pró-nazismo reagiram, aponta J. L. Romero (1997), valendo-se da propaganda em jornais mantidos pela embaixada da Alemanha. A denúncia e decorrente investigação sobre a compra de terras com valores superfaturados em El Palomar para ampliação do Colégio Militar na região, caso conhecido como *el escándalo de Palomar*, foi organizada por nacionalistas e conservadores para frear Ortiz em seu intento de abertura democrática, afirmam Alejandro Cristófori, Gabriel A. Ribas e María Cristina San Román (1999a, p. 695). Mas Ortiz sustentou-se nos eventos da guerra – Hitler acabara de invadir a Holanda – e pediu que o congresso arquitetasse formas de dissolver associações e grupos extremistas

³²⁷ *Patotero* é o membro de uma *patota*, quadrilha de jovens que, nas ruas de Buenos Aires, assaltam “ciertos transeúntes, a quienes hacen daño por odio o por pura diversión” (SEGOVIA, 1911, p. 257).

³²⁸ “Nossa época é, simultaneamente, implacável, desesperada e sentimental; é inevitável que nos distraiamos com a evocação e com a carinhosa falsificação de épocas pretéritas”.

³²⁹ Centenas de invectivas contra o estado totalitário fatigam as impressoras; nenhuma tem a lucidez e o poder do ensaio profético de Spencer, *O homem contra o estado*”.

³³⁰ “não só descaradamente aficionado pelas doutrinas fascistas, mas também o mais veemente defensor da fraude eleitoral”.

e suas publicações, que comprometiam a neutralidade argentina. Solicitou o incremento da verba destinada às Formas Armadas e cogitou a ajuda financeira estadunidense. As medidas fortaleceram institucionalmente sua figura, mas a saúde impediu sua manutenção.

Em 3 de julho de 1940, Ortiz passou provisoriamente o posto a seu vice, Ramón Castillo, que assumiu definitivamente em 27 de julho de 1942. Segundo J. L. Romero (1997, p. 95), o novo presidente acentuou ainda mais as “tendencias reaccionarias de sus predecesores”. Desarticulou o que Luis Alberto Romero (2010, p. 86) chama de “versión del programa de la democratización, oficialista y de derecha”³³¹, operada por Ortiz. A possibilidade de reforma política foi arruinada. A fraude voltava às eleições.

Este fracaso sin duda tenía que ver con el cambio de la coyuntura internacional que lo había alimentado: los frentes populares habían sido derrotados en España y en Francia, el nazismo acumulaba triunfos militares contundentes en el inicio de la guerra, la Unión Soviética desertaba del campo antinazi y la guerra generaba alineamientos diferentes. (ROMERO, 2010, p. 86)³³²

Em novembro de 1940, o projeto econômico de aproximação com os Estados Unidos foi derrotado na Câmara dos Deputados. Era uma retaliação exclusivamente política; os radicais manifestavam-se contra as medidas eleitorais fraudulentas do presidente Castillo, não exatamente contra a proposição, da qual eram, na verdade, favoráveis. Nos meios diplomáticos, todo o possível era feito pelo não alinhamento com os Aliados. A situação neutra permitia o comércio internacional mais amplo e não contrariava os ânimos do exército e da sociedade argentina, divididos entre Aliados e Eixo.

Mas o rumo que tomou a guerra gerou reações. Em 1941, os Estados Unidos, atacados, entraram em combate. O pacto de não agressão assinado por Hitler e Stalin fora quebrado pela Alemanha. Washington articulava a presença dos países sul-americanos na guerra. A Argentina, que se pretendia independente e até mesmo hegemônica no Cone Sul, recusava o alinhamento, e, segundo L. A. Romero (2010, p.

³³¹ “tendências reacionárias de seus predecessores”; “versão do programa de democratização, oficialista e de direita.”

³³² “Este fracasso, sem dúvida, tinha relação com a mudança da conjuntura internacional que o havia alimentado: as frentes populares haviam sido derrotadas na Espanha e na França, o nazismo acumulava triunfos militares contundentes no início da guerra, a União Soviética desertava do campo antinazista e a guerra gerava alinhamentos diferentes”.

91), sofreu represálias, como sua exclusão do programa rearmamentista dos aliados norte-americanos. De acordo com Cristófori, Ribas e San Román (1999a, p. 702), o governo decidiu comprar armas da Alemanha por intermédio da Espanha de Francisco Franco.

Uma educação política democrática, lenta e progressiva, ocorrida desde a Lei Sáenz Pena, de 1912, começava a reverberar nas discussões internas, defende L. A. Romero (2010, p. 87). A Comissão de Investigação de Atividades Antiargentinias da Câmara dos Deputados passou a denunciar a infiltração nazista e, publicamente, manifestou-se favorável aos Estados Unidos. Diversos movimentos organizados, como a *Acción Argentina*, surgiram para engrossar o apoio, delatar adeptos do nazifascismo e defender a democracia. A embaixada americana começou a apoiar os opositores do governo Castillo. Havia um evidente influxo político interno nessas manifestações, afirma L. A. Romero (2010, p. 91): “los rupturistas, que asumían la bandera democrática, condenaban simultáneamente al gobierno fraudulento; quienes se mantenían fieles a él [...] encontraban en el neutralismo una buena bandera para cerrar filas y enfrentar a sus enemigos”³³³.

Castillo, como os outros governantes da chamada Década Infame, investiu no militarismo. Criou a *Dirección General de Fabricaciones Militares* e o Instituto Geográfico Militar, “impulsando así el avance de las Fuerzas Armadas sobre terrenos más amplios que los específicos”³³⁴ (ROMERO, 2010, p. 92). Com os militares cada vez mais presentes, com o presidente mais influenciável por opiniões dos chefes militares, as Forças Armadas alcançaram a posição de ator político, anota L. A. Romero.

O desenvolvimento de uma consciência nacionalista no novo perfil militar foi fator decisivo ao seu avanço da década de 1940, destaca L. A. Romero (2010, p. 92-93). A Argentina já havia vivenciado a experiência com o nacionalismo uriburista (em referência a José Félix Uriburu, presidente do país desde o golpe de estado de 6 de setembro de 1930 até fevereiro de 1932), “tradicional, antiliberal, xenófobo y jerárquico”; o nacionalismo também fazia parte do reformismo progressista de esquerda. Mas a guerra exigia outra configuração. O exército mantinha-se neutro,

³³³ “os ruptores, que assumiam a bandeira democrática, condenavam simultaneamente o governo fraudulento; os que se mantinham fiéis a ele [...] encontravam no neutralismo uma boa bandeira para se estreitar e enfrentar seus inimigos”.

³³⁴ “impulsionando assim o avanço das Forças Armadas sobre terrenos mais amplos que os específicos”.

afirma o pesquisador, mas reagiu ao novo cenário local, em que o Brasil crescia pela aproximação com os Estados Unidos. A solução deveria ser buscada no próprio país: defender-se requeria ação econômica, produção de equipamento industrial e, este, de matéria prima. A *Fabricaciones Militares* passou a promover a indústria, produzia armas e defendia o aço como matéria tão “natural” e indispensável à soberania como a alimentação (Cf. ROMERO, 2010, p. 92).

Os exemplos das Forças Armadas para a unificação da vontade nacional, a mobilização industrial e o Estado ativo eram retirados de Itália e Alemanha, ideias repetidas pelos jornais apoiados pela embaixada alemã. O nacionalismo não era um discurso restrito aos militares. Difundia-se em cenários diversos a ideia de que o Estado precisaria ser forte o suficiente para suportar o assédio no pós-guerra e manter a paz e a ordem social. A reconstituição da Frente Popular, a presença do Partido Comunista e de bandeiras vermelhas em canteiros de obras eram signos de um futuro ameaçador. Castillo cedia às Forças Armadas e por vezes trilhava o autoritarismo. O novo nacionalismo argentino era antibritânico. Os inimigos não eram os imigrantes, nem a multidão que clamava por democracia ou as tendências de esquerda, mas a Grã-Bretanha e a oligarquia “entreguista”.

Este antiimperialismo resultó un arma retórica y política formidable, capaz de convocar apoyos a derecha e izquierda [...]: la consigna antiimperialista empezó a ser frecuente en los discursos de políticos radicales o socialistas, [...] de dirigentes sindicales y de intelectuales, que empezaron a encarar desde esa perspectiva el análisis de los problemas nacionales y muy particularmente los económicos. (ROMERO, 2010, p. 93)³³⁵

Com o tradicional nacionalismo de direita, o novo nacionalismo argentino compartilhou o revisionismo histórico. Do ideário antibritânico derivava a reivindicação da figura de Juan Manuel de Rosas, “hecha en nombre de valores diversos y antitéticos, desde la emancipación nacional hasta el integrismo católico”³³⁶ (ROMERO, 2010, p. 93). O trunfo desta corrente, segundo L. A. Romero, foi germinar em uma sociedade em

³³⁵ “Esse anti-imperialismo tornou-se uma arma retórica e política formidável, capaz de convocar apoio na direita e esquerda [...]: a diretriz anti-imperialista começou a ser frequente nos discursos de políticos radicais ou socialistas, de dirigentes sindicais e de intelectuais, que começaram a encarar a partir dessa perspectiva a análise dos problemas nacionais e, muito particularmente, os econômicos”.

³³⁶ “feita em nome de valores diversos e antitéticos, desde a emancipação nacional até o integrismo católico.”

que a preocupação pelos temas nacionais manifestava-se de formas muito diversas. Na literatura, especialmente difundida em periódicos de ampla circulação, algumas produções representavam uma contraposição entre o interior nacional e o litoral estrangeiro, ou entre o mundo rural e *criollo* e o urbano estrangeiro.

A força dessa nova corrente nacionalista (neutralista com relação à guerra) demorou a manifestar-se, afirma L. A. Romero. Assistia o grupo dos favoráveis à ruptura com o Eixo ganhar novos adeptos, especialmente entre os conservadores. Castillo já havia decretado estado de sítio e ignorava a Câmara dos Deputados, que, em suas últimas sessões, aprovara a ruptura das relações comerciais com os países do Eixo – alguns membros da casa legislativa (radicalistas, socialistas e democratas progressistas) já iniciavam os debates sobre a formalização de uma coalizão dos partidos pró-Aliados (Cf. CRISTÓFORI; RIBAS; SAN ROMÁN, 1999a, p. 702-703).

Com a morte dos principais responsáveis pelo bloqueio democrático (portanto, neutralistas), Castillo teve dificuldades em escolher um candidato, seu potencial sucessor. A vantagem parecia dirigir-se então para seu rival, o ex-presidente e general Agustín Pedro Justo, que preferia a aproximação aos Aliados. Para enfrentá-lo, Castillo exigiu a renúncia de seu ministro da Guerra, Juan N. Tonazzi, partidário de Justo, e em quem o presidente via aspirações ao golpe; nomeou para o posto o general Pedro Pablo Ramírez, neutralista, “un oficial nacionalista y simpatizante de Uriburu en las jornadas del treinta”³³⁷ (CRISTÓFORI; RIBAS; SAN ROMÁN, 1999a, p. 702). Mas, em 11 de janeiro de 1943, Justo morre, aos 66 anos, deixando antipersonalistas e radicais sem opção. O presidente então opta por retribuir o apoio do homem que o levou à vice-presidência de Ortiz, o empresário açucareiro e vice-presidente do Senado, Robustiano Patrón Costas, “opción de sentido discutido, que muchos interpretaron como un seguro cambio de rumbo en la futura política exterior y que dividió aún más a sus partidarios”³³⁸ (ROMERO, 2010, p. 95). De acordo com J. L. Romero (1997, p. 95-96), muitos acreditavam na tendência de Patrón Costas unir-se aos Estados Unidos por seus interesses industriais, que não o aproximavam da Grã Bretanha, mais atraente aos pecuaristas. Para Cristófori, Ribas e San Román (1999a, p. 703), à postura flexível de Patrón Costas com relação ao conflito bélico, capaz de gerar a ambígua imagem de

³³⁷ “um oficial nacionalista e simpatizante de Uriburu nas jornadas da década de 1930”.

³³⁸ “opção discutível, que muitos interpretaram como uma mudança certa de rumo na futura política exterior e que dividiu ainda mais seus partidários”.

germanófilo e pró-Aliado, agregava-se outra qualidade vista como problemática pela oficialidade: “representaba la continuidad del fraude”.

Os chefes militares, afirma L. A. Romero (2010, p. 95), discutiam quase que abertamente todas as opções, e grupos golpistas de diferentes inclinações surgiram. Entre eles, destacou-se o Grupo de Oficiales Unidos ou Grupo Obra Unificación (GOU), uma organização secreta fundada em 10 de março de 1943 por iniciativa dos tenentes-coronéis Miguel A. Montes e Urbano de la Veja que, por incentivo dos mais graduados, atraiu jovens oficiais. Cristófori, Ribas e San Román (1999a, p. 703) afirmam que no topo da organização estavam militares que em sua maioria participaram do golpe de 1930 ou de algumas das conspirações nacionalistas. Muitos deles ocupavam lugares estratégicos por influência do capitão Francisco Filippi, secretário e genro do ministro da Guerra, general Ramírez, que também sabia da existência do GOU. Segundo Pigna (2007, p. 204-205), as principais referências do grupo eram dois oficiais do Estado Maior e graduados na Escola Superior de Guerra: o coronel Juan Domingo Perón e o tenente-coronel Enrique P. González. Perón era ainda professor de história militar. O GOU preparava a ascensão ao poder para setembro e já iniciava os contatos com políticos, especialmente radicais. Cogitava a candidatura do ministro da guerra, o que chamou a atenção do presidente Castillo, que exigiu sua renúncia (CRISTÓFORI; RIBAS; SAN ROMÁN, 1999a, p. 703). O golpe de 1943, a autointitulada Revolução de 43, começou logo depois de Castillo exigir a renúncia do general Ramírez, proposta entendida pelos militares como um ataque direto ao futuro político do colega. Não apenas os filiados ao GOU, mas diversos grupos sublevaram, o que dava ao movimento uma indefinida meta ideológica. Uma batalha travou-se entre os que permaneciam fieis a Castillo, concentrados sob o comando do ministro da Marinha, o almirante Mario Fincati, e os rebeldes, sob a liderança do general de brigada Arturo Rawson, que não pertencia ao GOU e que foi integrado ao movimento justamente para comandar os conspiradores que tomavam as ruas. Durante trinta minutos, os dois grupos trocaram tiros em frente à Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Em algumas das versões, apontam Cristófori, Ribas e San Román (1999a, p. 704-705), aproximadamente setenta mortos foram contados entre os membros dos dois grupos; pelo menos três civis morreram.

Rawson, simpático aos Aliados (Cf. CRISTÓFORI; RIBAS; SAN ROMÁN, 1999d, p. 714), ficou apenas quatro dias como presidente, cargo que, na verdade, não chegou a assumir. Sem o respaldo de seus colegas militares, preocupados, entre outras coisas, com a possível mudança nas relações internacionais, deixou a cadeira para que a ocupasse o general Ramírez, ministro do governo deposto. De acordo com L. A. Romero (2010, p. 97), a mudança evidencia as diferentes tendências presentes no grupo revolucionário e sua “indefinición acerca del rumbo a seguir”³³⁹, o que coincidia com a convicção de que a ordem institucional estava falida e que a candidatura de Patrón Costas não era uma opção para seu restabelecimento. Apesar de criar expectativas fora das Forças Armadas, já que muitos grupos políticos concordavam com o diagnóstico de desordem e esperavam alguma abertura com o golpe, continua L. A. Romero, o novo governo constituiu-se quase que exclusivamente por militares. Apenas o Ministério da Fazenda ficou sob o comando de um civil, “Jorge Santamarina, una garantía para la élite conservadora” (CRISTÓFORI; RIBAS; SAN ROMÁN, 1999d, p. 714). O centro das discussões era o Ministério da Guerra, controlado por oficiais do GOU: o ministro, general Edelmiro Farrell, e Perón, chefe da secretaria do ministério, cargo que lhe dava atribuições de vice-ministro. Mais tarde, em 9 de março de 1944, Farrell tornou-se o terceiro presidente *de facto* do golpe de 1943.

O governo militar logo tomou medidas para amenizar a agitação política e o protesto social:

proscribieron a los comunistas, persiguieron a los sindicatos e intervinieron la CGT –por entonces dividida–, disolvieron Acción Argentina, que nucleaba a los partidarios de romper relaciones con el Eje, y más tarde hicieron lo mismo con los partidos políticos, intervinieron las universidades dejando cesante a un vasto grupo de profesores de militancia opositora, y finalmente establecieron la obligatoriedad de la enseñanza religiosa en las escuelas públicas. Contaron con la colaboración de un elenco de nacionalistas y católicos integristas, algunos de antigua militancia junto a Uriburu, quines dieron el tono al régimen militar: autoritario, antiliberal y mesiánico, obsesionado por la fundación de un orden social nuevo y por evitar el caos del comunismo que, según pensaban, sería la secuela inevitable de la posguerra. (ROMERO, 2010, p. 98)³⁴⁰

³³⁹ “indefinição acerca do rumo a seguir”.

³⁴⁰ “baniram os comunistas, perseguiram os sindicatos e intervieram na CGT , [Confederación General del Trabajo] – à época dividida – dissolveram a *Acción Argentina*, que reunia os partidários ao rompimento de relações com o Eixo, e mais tarde fizeram o mesmo com os partidos políticos, intervieram nas universidades, afastando um grande grupo de professores de militância opositora, e finalmente

Quando Borges publica “Poema conjetural” o presidente da Argentina é o general Ramírez, que foi afastado do cargo depois de decidir-se pelo rompimento de relações com os países do Eixo, o que exaltou os militares antiestadunidenses. Na conferência de 29 de outubro de 1945, o presidente já era Farrell, cujo gabinete era formado majoritariamente por nacionalistas. É possível que, em seu pronunciamento, Borges falasse sob os efeitos do *Día de la Lealtad*, considerado o marco do peronismo, quando, em 17 de outubro de 1945, realizou-se uma manifestação popular na Praça de Maio em apoio a Perón, que fora obrigado a renunciar após desentendimento com líderes do GOU e do golpe de 1943. A influência de Perón o levava então à vice-presidente, ao Ministério da Guerra e à Secretaria de Trabalho e Previdência. Mas também é possível que outros eventos, explícitos de repressão, o influenciassem, como a coação à população que saiu às ruas de Buenos Aires para comemorar a liberação de Paris, em agosto de 1944, “notable manifestación claramente antigubernamental” (ROMERO, 2010, p. 100). Eventos como esse, afirmam Cristófori, Ribas e San Román (1999d, p. 716), “contribuyeron a afianzar la idea de una dictadura profascista enfrentada por una mayoría de la opinión pública”³⁴¹. Perón, ainda que fosse uma das notórias figuras do governo militar, não havia ganhado destaque suficiente para ser merecedor da particular repulsa de Borges.

Em 22 de março de 1945, Borges assinou, junto com outros oitenta e quatro artistas e dois coletivos, o “Manifiesto de escritores y artistas”. No documento estão algumas das preocupações que sugerem, juntamente com “Vindicación del 1900”, a concepção ética e política de Borges frente aos acontecimentos no mundo e na Argentina desde o início da Segunda Guerra.

En los campos de batalla, el nazismo está viviendo sus últimos momentos. Mientras todas las naciones con un sentido de la dignidad humana se unieron para aniquilar a esta fuerza del mal, nuestro país

estabeleceram a obrigatoriedade do ensino religioso nas escolas públicas. Contaram com a colaboração de um elenco de nacionalistas e católicos integristas, alguns de antiga militância junto a Uriburu, que deram o tom do regime militar: autoritário, antiliberal e messiânico, obcecado pela fundação de uma nova ordem social e por evitar o caos do comunismo que, segundo pensavam, seria a seqüela inevitável do pós-guerra”.

³⁴¹ “contribuíram para assegurar a ideia de uma ditadura pró-fascista enfrentada por uma maioria da opinião pública”.

fue conducido al aislamiento por una sucesión de gobiernos divorciados de la voluntad popular. (BORGES et al., 2002, p. 355)³⁴²

O texto coletivo clama pelo restabelecimento das “libertades fundamentales” (p. 355) que esses mesmos governos afastados da vontade popular suprimiram. Remete ainda ao neutralismo da Argentina, associando-o ao afastamento das relações diplomáticas com as nações solidárias aos Aliados, administradas por governos que classificam como democráticos.

Os autores do manifesto enumeram seis propostas contra o que chamam, no item primeiro, de estado de sítio – que deveria ser imediatamente suspenso. Sugerem o restabelecimento de garantias constitucionais, como a liberdade de imprensa, de opinião e reunião; a libertação de presos políticos, o restabelecimento da autonomia universitária e do ensino laico; a convocação de eleições livre de fraude e violência, a repressão contra grupos simpáticos ao nazismo. O quinto ponto no manifesto – cumprimento dos compromissos internacionais contraídos como forma de manutenção das relações amistosas com os países democráticos – foi, ainda que cercado de dúvida e controvérsia, matéria da medida tomada por Farrell cinco dias após a publicação do manifesto. Em 27 de março de 1945, um mês antes do suicídio de Hitler, a Argentina declarou guerra aos países do Eixo. No documento assinado pelo presidente, a justificativa concentra-se na convocação feita pelos países americanos na Conferência de Chapultepec, da qual não participaram apenas Argentina e Canadá, e na solidariedade continental – a alusão foi ao ataque japonês aos Estados Unidos, realizado três anos e meio antes. “Los nacionalistas –los sinceramente neutralistas y los partidarios del fascismo– vivieron el hecho como una traición”³⁴³ (CRISTÓFORI; RIBAS; SAN ROMÁN, 1999d, p. 716).

As intrigas internas e as crises ministeriais também compuseram a descrença de parte da população e de artistas e intelectuais no governo militar golpista. O momento mais relevante dessas crises ocorreu logo após o governo argentino cortar relações com Alemanha e Japão, em 26 de janeiro de 1944. O feito dividiu o GOU, e as articulações levaram Perón a ocupar três cargos simultaneamente: a vice-presidência, a Secretaria de

³⁴² “Nos campos de batalha, o nazismo está vivendo seus últimos momentos. Enquanto todas as nações com um sentido de dignidade humana uniram-se para aniquilar esta força do mal, nosso país foi conduzido ao isolamento por uma sucessão de governos divorciados da vontade popular”.

³⁴³ “Os nacionalistas – os sinceramente neutralistas e os partidários do fascismo – vivenciaram o feito como uma traição”.

Trabalho e Previdência e o Ministério da Guerra. Esta concentração de cargos deu a Perón “la posibilidad de controlar dos sectores estratégicos para mantener su poder cuando llegara la hora de las definiciones, el castrense y el obrero”³⁴⁴ (CRISTÓFORI; RIBAS; SAN ROMÁN, 1999d, p. 719). Seu discurso adaptava-se às diferentes camadas e instituições sociais, aponta L. A. Romero (2010, p. 100), sempre apelando à expressão “todos los argentinos” e apresentando como opção de conciliação. Aos colegas militares, recorria ao discurso dos perigos e ameaças de desordem do pós-guerra; no Conselho Nacional do Pós-guerra, destacou a necessidade de aperfeiçoamento das políticas de seguridade social e proteção ao trabalho; aos empresários, destacou o perigo da classe operária desorganizada e a ameaça da infiltração comunista.

Em meados de 1945, cedendo à pressão popular, o governo decretou o novo estatuto dos partidos políticos. O desprestígio crescia, e os debates na opinião pública dividiam-se entre os apoiadores de Perón, que o diferenciavam do restante do gabinete de Farrell, e seus detratores. Os motivos, segundo Cristófori, Ribas e San Román (1999d, p. 719), era sua política social, que retirava privilégios da classe dominante, “y por un estilo que resultaba peligrosamente demagógico”. Muitos militares consideravam Perón um traidor dos preceitos do golpe de 1943, especialmente por sua atuação na área trabalhista. Certo da relevância que tomava aquele ano para sua ascensão, Perón procurou nos radicais, por meio do discurso de tom nacionalista e popular, o complemento para sua efetivação, iniciada por sua aceitação junto ao movimento operário. Havia rumores de levantes e oficiais assinaram um documento exigindo a reformulação do gabinete presidencial e a renúncia de qualquer membro do governo que pretendia lançar-se candidato. Perón valeu-se da situação e, para fortalecer-se, articulou a nomeação de três radicais (Cf. CRISTÓFORI; RIBAS; SAN ROMÁN, 1999d, p. 720).

Segundo L. A. Romero (2010, p. 100), a oposição democrática definiu sua própria identidade diante do governo militar, “un enemigo mucho más adecuado que el viejo régimen oligárquico”. Em março de 1945, um manifesto da indústria e comércio repudiou a política social do governo; em 19 de setembro do mesmo ano, realizou-se a *Marcha de la Constitución y la Libertad*, que, apesar da ausência de palanques, selou a aliança política dos partidos que em breve formariam a oposição à candidatura de Perón.

³⁴⁴ “a possibilidade de controlar dois setores estratégicos para manter seu poder quando chegasse a hora das definições, o militar e o operário”.

Os adversários do governo militar exigiam a entrega do governo à Corte Suprema, medida apoiada inclusive por membros das Forças Armadas. O cerco parecia fechado e irrevogável: pressionado pela opinião pública, intransigente quanto a entrega do governo à Corte e carregado de desconfiança do “coronel sindicalista” (ROMERO, 2010, p. 101), o exército exigiu que Perón renunciasse a todos os cargos. Soube de antemão que seu nome fora sugerido como moeda de troca em um possível apaziguamento dos ânimos, mas confiava em suas alianças e especialmente “en la creciente adhesión que encontraba en amplios sectores populares”³⁴⁵ (Cf. CRISTÓFORI; RIBAS; SAN ROMÁN, 1999d, p. 721). O governo demorou em decidir-se por um substituto, e em meio a esta dúvida uma nova manifestação pesou no embate entre governo e Perón. Em 17 de outubro, uma multidão saiu dirigiu-se à *Plaza de Mayo* em apoio ao militar deposto à força: pediam a liberdade de Perón e a restituição de seus cargos. “Los partidarios de Perón en el Ejército volvieron a imponerse, el coronel habló a la multitud en la plaza y volvió al centro del poder, ahora como candidato oficial a la presidencia”³⁴⁶ (ROMERO, 2010, p. 101). De acordo com L. A. Romero, apesar de com número inferior ao de participantes da *Marcha de la Constitución y la Libertad*, o trunfo da manifestação em apoio a Perón foi sua composição massiva e majoritariamente operária. Era a coroação de um processo silencioso de politização e conscientização da classe operária, crescente desde o processo de industrialização da Argentina que acompanhou a Segunda Guerra, afirma o pesquisador. Em 24 de fevereiro de 1946, Perón foi eleito.

Além de um fundamento político, que independe desta ou daquela figura da administração pública da Argentina a quem Borges poderia dirigir sua opinião opositiva, a repulsa de Borges a Perón e ao peronismo tem em elementos pessoais os seus mais patéticos componentes. “Pero, habiendo tantos temas en el mundo ¿por qué hablamos de política, que es el tema que menos domino y en el cual me dejo llevar por pasiones?”³⁴⁷ (BORGES, 1997b, p. 28), contrapõe Borges a temática sugerida por Juan José Saer durante entrevista, em 1968. Na contrariedade de Borges surge o

³⁴⁵ “na crescente adesão que encontrava em amplos setores populares”.

³⁴⁶ “Os partidários de Perón no exército voltaram a impor-se, o coronel falou para uma multidão na praça e voltou ao centro do poder, agora como candidato oficial à presidência”.

³⁴⁷ “Mas, havendo tantos temas no mundo, por que falamos de política, que é o tema que menos domino e no qual me deixou levar por paixões?”. Em “El patetismo de la novela”, Revista *Crisis*, Buenos Aires, agosto de 1968.

reconhecimento de sua relação emocionada com a política e os políticos – especialmente diante do peronismo, mas também com todas as opções que, para Borges, figuravam-se como contrárias ao peronismo, e ainda uma espécie de desculpa velada ao defini-la como “o tema que menos domino”, justamente por reconhecer que sua paixão o fez aproximar-se ou manifestar-se favoravelmente a outros políticos e regimes tão autoritários ou dignos de oposição como Perón e o peronismo.

Destacamos três eventos como determinantes à fração patética de sua oposição a Perón: seu afastamento da direção da Biblioteca Municipal Miguel Cané, em julho de 1946; a prisão da irmã e da mãe, em 8 de setembro de 1948; a prisão de um dos sobrinho, em 11 de junho de 1955.

Na versão relatada pelo próprio Borges, em mais de uma oportunidade e com pequenas variantes, o seu afastamento da direção da Biblioteca Miguel Cané chegou por meio de uma mensagem que dava conta de sua transferência a outro setor da administração municipal. Em uma entrevista publicada pelo periódico montevideano *El Plata*, em 25 de julho de 1946, Borges afirma que a mensagem dava conta de que havia sido

trasladado de mi puesto de bibliotecario al de inspector de aves –léase gallináceas– a un mercado de la calle Córdoba. Aduje yo que sabía mucho menos de gallinas que de libros y que si bien me deleitaba leyendo “La serpiente emplumada”, de Lawrence, de ello no debe sacarse la conclusión que sepa de otras plumas o diferenciar la gallina de los huevos de oro de un gallo de riña. (BORGES, 2002b, p. 359)³⁴⁸

A explicação dada por Borges, seguindo o tom da entrevista, é irônica. Afirma que, além dos livros, um de seus *hobbies* sempre foi o de assinar. Assim justifica o fato de seu nome aparecer em diversos manifestos contrários ao governo militar e em apoio aos países Aliados durante a Segunda Guerra, o que teria irritado os partidários de Perón, recém eleito. O que Borges afirma ter ouvido foi que “no se trataba de idoneidad sino de una sanción por andarme haciendo el democrático ostentando mi firma en toda cuanta declaración salía por ahí. Comprendí, entonces, que se trataba de molestarme o

³⁴⁸ “transferido do meu posto de bibliotecário para o de inspetor de aves – leia-se galináceas – em um mercado da rua Córdoba. Argumentei que sabia muito menos de galinhas que de livros e apesar de me deleitar lendo ‘A serpente emplumada’, de Lawrence, disso não deve extrair-se a conclusão que saiba de outras plumas ou diferenciar a galinha dos ovos de ouro de um galo de briga”.

de humillarme simplemente”³⁴⁹ (BORGES, 2002b, p. 359). Em *Autobiographical Essay*, Borges apresenta variações: o cargo a que fora transferido em 1946, ou “promovido”, como afirma, era o “de inspetor de aves e coelhos nos mercados municipais” (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 62); a explicação dada pelo funcionário da prefeitura foi o apoio de Borges aos Aliados. Em uma entrevista concedida em 1984, novas variantes surgem. Afirma não ter ódio de Perón, mas que apenas se dá conta de que o político e seus aliados “fueron pésimos para Argentina” (BORGES, 1997a, p. 187), sem negar que, pessoalmente, o trataram mal. Quando instigado pelo entrevistador a especificar o que lhe ocorreu, Borges afirma:

Yo era funcionario de una pequeña biblioteca de las afueras de Buenos Aires, y para echarme de allí, el peronismo recurrió a una argucia muy ingeniosa: como la biblioteca era municipal, la municipalidad me nombró inspector para la venta de aves y de huevos. Lo hicieron para humillarme y yo renuncié el mismo día. (BORGES, 1997a, p. 187)³⁵⁰

Na sequência, o interlocutor pergunta se Borges acredita que Perón pessoalmente pediu seu afastamento. Ele responde: “Sería algún subalterno suyo cualquiera. Lo más probable es que Perón nunca oyese hablar de mí”³⁵¹ (p. 187). Para além das variações, a recorrência nas falas de Borges é a da humilhação sofrida.

María Esther Vázquez (1999, p. 189-190) apresenta, além da versão de Borges – uma mais sintética: “promovido ao cargo de inspetor de aves, coelhos e ovos de um mercado da rua de Córdoba” –, o relato do secretário de Cultura da Municipalidade à época, Raúl Salinas, responsável pela transferência e em quem a biógrafa de Borges deposita credibilidade. Segundo Salinas, meses depois de Perón assumir, uma lista de pessoas que deveriam ser demitidas foi elaborada. Borges estava nela; ele não se recordou se na categoria dos que faltavam muito ou na dos que assinaram artigos contra o governo. Dois subalternos de Salinas pediram a ele que não demitissem Borges;

³⁴⁹ “não se tratava de idoneidade, mas de uma sanção por andar me passando por democrático, ostentando minha assinatura em toda declaração que saía por aí. Compreendi, então, que se tratava simplesmente de ofender-me ou de me humilhar”.

³⁵⁰ “Eu era funcionário de uma pequena biblioteca nos arredores de Buenos Aires, e para tirar-me dali, o peronismo recorreu a um ardil muito engenhoso: como a biblioteca era municipal, a prefeitura me nomeou inspetor para a venda de aves e de ovos. O fizeram para humilhar-me e eu renunciei no mesmo dia”.

³⁵¹ “Deveria ser um subalterno qualquer. O mais provável é que Perón nunca ouvia falar de mim”.

“então, decidi transferi-lo para a Escola de Apicultura da Prefeitura. Não lhe agradou, e ele renunciou” (p. 190).

Vázquez (1999, p. 190) acredita que a versão do cargo de inspetor de aves, coelhos e ovos possa ter sido difundida pelo próprio Borges. “De qualquer forma, a humilhação foi a mesma. Logo Borges se tornou símbolo da resistência intelectual”, aponta a biógrafa. Indubitavelmente a anedota auxiliou na consolidação de sua imagem como ferrenho crítico do governo Perón, ao qual já se opunha claramente desde a campanha presidencial. Borges tomara uma atitude digna, afirma Vázquez (1999, p. 191), mas encontrava no desemprego um problema, já que sua sobrevivência e a da mãe dependiam de sua atividade. E ainda que a pressão do peronismo tenha feito com que Borges se descobrisse conferencista, atividade que lhe forneceu, além da renda, notoriedade internacional, “fez desabrochar-lhe [...] a fúria” (VÁZQUEZ, 1999, p. 194).

A prisão da mãe, Leonor, e da irmã, Norah, ocorreu dois anos depois do afastamento da biblioteca municipal. Segundo Vázquez (1999, p. 196), as duas, juntamente com um grupo de amigas, “distribuíam panfletos contra a reforma da Constituição (pela qual Perón poderia ser reeleito)”. Quando começou a cantar o hino nacional, o grupo chamou a atenção de populares, mas também da polícia. Norah e uma amiga, Adela Grondona, foram condenadas a um mês de prisão por “desordem em praça pública” e encaminhadas ao presídio El Buen Pastor, “destinado a criminosas comuns, prostitutas e presas políticas”. Leonor, por ter setenta e dois anos, foi condenada à prisão domiciliar por trinta dias. Sua porta era vigiada diuturnamente por um policial. Borges, afirma Vázquez, considerou a prisão uma armadilha.

Segundo relata Vázquez, (1999, p. 198), em 11 de junho de 1955, Borges assistia, acompanhado dos sobrinhos Luis e Miguel de Torre, filhos de Norah e Guillermo de Torre, “a procissão de Corpus Christi, que logo se transformou em manifestação antiperonista”. A polícia logo investiu e Luis foi levado à delegacia, de onde foi remetido ao presídio de Villa Devoto. Ficou preso por uma semana; foi liberado “por falta de antecedentes”.

São diversas as declarações de aversão a Perón e ao peronismo feitas por Borges, aos quais chamava de “ditador” e “ditadura”, apesar de Perón ter alcançado a presidência por meio do voto. Na já citada entrevista com Saer, em 1968, o interlocutor sugere que a atitude do entrevistado com o peronismo é hostil. Borges responde: “Creo

que la palabra hostil é un poco débil. Yo siento repugnancia”³⁵² (BORGES, 1997b, p. 27). Na sequência, Saer pergunta se Borges recorda-se de “El simulacro”³⁵³, relato de *El hacedor* (1960), narrativa sobre o velório de uma boneca de cabelos ruivos, em julho de 1952, instalado em uma fazenda por um homem que se passa por Perón velando sua esposa morta, Eva. Borges afirma que ouviu o relato de dois homens com posições políticas diversas, e que por isso lhe pareceu crível. O que se segue é relevante, tanto pela atitude defensiva de Borges com relação ao entrevistador (antecipando-se a uma possível interpretação) como por sua resolução passional e agressiva: “Pero si ese cuento es una defensa del peronismo, entonces –para usar una frase no muy original– me cortarí la mano con la que lo he escrito”³⁵⁴. Saer nega que tenha interpretado assim o relato; afirma que sua sugestão seria a de que a narrativa explica sensivelmente um situação vivida no país.

A aversão de Borges ao peronismo o fez, por algum tempo, validar tudo o que para ele parecesse adverso ao peronismo. “Soy sólo antiperonista” (BORGES, 1997d, p. 199), afirmou em uma entrevista de 1986³⁵⁵. Assim ocorreu em setembro 1955, quando militares tomara o poder no golpe autointitulado *Revolución Libertadora*. Referências a esse evento estão, por exemplo, em um de seus mais famosos manifestos antiperonistas, “Leyenda y realidad”³⁵⁶, e ainda em “El otro”³⁵⁷, de *El libro de arena*.

No manifesto, Borges emite, entre outros juízos concernentes ao peronismo, sua versão do *Día de la Lealtad*; contrapõe um dos gritos da multidão, que classifica como meramente retórico, com a efetiva ação dos militares golpistas de 1955:

El 17 de octubre los almacenes recibían orden de cerrar para que los devotos no se distrajeran en ellos y arribaran sin tentaciones a la plaza

³⁵² “Creio que a palavra hostil é um pouco débil. Eu sinto repugnância”.

³⁵³ Publicado pela primeira vez em *La Biblioteca*, 2ª época, v. 9, n. 1, Buenos Aires, janeiro/março de 1957.

³⁵⁴ “Mas se esse conto é uma defesa do peronismo, então – para usar uma frase não muito original – me cortaria a mão com a qual o escrevi”.

³⁵⁵ “Soy fundamentalmente un anarquista”, entrevista concedida a Patrick Séry. Publicada em *L’Evenement de Jeudi*, Paris, n. 85, em 19 de junho de 1986, cinco dias após a morte de Borges. Republicada, traduzida ao espanhol, em *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Cidade do México, n. 8, em agosto de 1986.

³⁵⁶ Nota enviada por Borges à Comisión Promotora de Concentración Cívica en pro de la República. Publicada em três periódicos portenhos: em 26 de maio de 1971, em *La Razón* (sob o título “Nota a Concentración Cívica”), e em 28 de maio de 1971, em *La Nación* (sob o título “Una nota de Jorge Luis Borges”) e em *La Prensa*. Posteriormente recolhido em *Textos recobrados: 1956-1986*.

³⁵⁷ Publicado pela primeira vez em 1972, em Buenos Aires, como livro; depois, na seção cultural de *La Opinión*, em 15 de setembro de 1974. Posteriormente recolhido em *El libro de arena* (1975).

de Mayo. Ahí coreaban servilmente “Perón, Perón, qué grande sos”, y otras efusiones obligatorias. Solían, asimismo, vociferar “La vida por Perón”, decisión retórica que olvidaron, como el propio Perón, en cierta mañana lluviosa de setiembre de 1955. Diríase que el triste destino de Buenos Aires –conste que soy porteño– es engendrar cada cien años un tirano cobarde, del cual luego nos tienen que salvar las provincias. (BORGES, 2007c, p. 289)³⁵⁸

Algumas das referências históricas no fragmento acima e a comparação baseada nelas reaparecem em “El otro”, em uma das falas que o maduro ‘Borges’³⁵⁹, em Cambridge, dirige ao seu duplo, o jovem ‘Borges’ em Genebra.

En lo que se refiere a la historia... Hubo otra guerra, casi entre los mismos antagonistas. Francia no tardó en capitular; Inglaterra y América libraron contra un dictador alemán, que se llamaba Hitler, la cíclica batalla de Waterloo. Buenos Aires, hacia 1946, engendró otro Rosas, bastante parecido a nuestro pariente. El cincuenta y cinco, la provincia de Córdoba nos salvó, como antes Entre Ríos. Ahora las cosas andan mal. Rusia está apoderándose del planeta; América, trabada por la superstición de la democracia, no se resuelve a ser un imperio. Cada día que pasa nuestro país es más provinciano. Más provinciano y más engreído, como si cerrara los ojos. No me sorprendería que la enseñanza del latín fuera reemplazada por la del guaraní. (BORGES, 1989, p. 13)³⁶⁰

O contraponto surge a partir da associação de Perón a Juan Manuel de Rosas – o mesmo personagem histórico resgatado pelo nacionalismo radical, combatido por Borges, que classificou o revisionismo como exercício para encontrar na Argentina “uma espécie de Mussolini vernáculo, que era Rosas” (BORGES; SORRENTINO, 2009, p. 86). No conto, os resultados do golpe de 1955 encontram similitude na *Batalla*

³⁵⁸ “Em 17 de outubro, os armazéns recebiam ordem para fechar as portas para que os devotos não se distraíssem neles e chegassem sem tentações à praça de Maio. Lá, servilmente, cantavam em coro ‘Perón, Perón, que grande és’, e outras efusões obrigatórias. Costumavam também vociferar ‘A vida por Perón’, decisão retórica que esqueceram, como o próprio Perón, em certa manhã chuvosa de setembro de 1955. Diria que o triste destino de Buenos Aires – conste que sou portenho – é engendrar a cada cem anos um tirano covarde do qual logo nos têm que salvar as províncias”.

³⁵⁹ Quando necessário, diferenciamos ‘Borges’ – incursão autoral na ficção – do autor Borges por meio da aplicação de aspas simples.

³⁶⁰ “No que se refere à história... Houve outra guerra, quase que entre os mesmos antagonistas. A França não tardou a capitular; a Inglaterra e a América travaram contra um ditador alemão, chamado Hitler, a cíclica Batalha de Waterloo. Buenos Aires, por volta de 1946, gerou outro Rosas, bastante parecido com o nosso parente. Em 55, a província de Córdoba nos salvou, como antes Entre Ríos. Agora, as coisas andam mal. A Rússia está se apoderando do planeta; os Estados Unidos, inibidos pela superstição da democracia não se resolvem a ser um império. Cada dia que passa, nosso país fica mais provinciano. Mais provinciano e mais cheio de si, como se fechasse os olhos. Não me surpreenderia se o ensino do latim fosse substituído pelo guarani” (BORGES, 2009, p. 10-11).

de Caseros, ocorrida em 3 de fevereiro de 1853, na qual Rosas e seus aliados foram derrotados por Justo José de Urquiza, então governador da província de Entre Ríos, ponto no discurso de Borges em que a associação alcança o referente geográfico: foi na província de Córdoba, com um levante na Escola de Artilharia, em 16 de setembro de 1955, que o general do exército Eduardo Lonardi iniciou a *Revolución Libertadora*.

No fragmento de “El otro” aparece mais um dos antagonistas políticos de Borges, o comunismo, encarnado no texto pela figura da influência soviética após o fim da Segunda Guerra. Vázquez (1999, p. 226), com razão, afirma que Borges “detestava os comunistas”. Mas perto do peronismo não havia rival. “Mire, yo detesto a los comunistas, pero por lo menos tienen una teoría. Los peronistas, en cambio, son snobs”³⁶¹ (BORGES, 1997c, p. 51). Borges chega a associá-los depois que Sorrentino, em entrevista gravada em 1972, pergunta por qual optaria se fosse forçosamente obrigado a escolher entre um governo peronista e um comunista; ainda assim, faz a ressalva.

Não é uma alternativa, porque os dois seriam o mesmo. Além disso, os peronistas são usados pelos comunistas. Por isso não vejo diferença entre uns e outros. Salvo que talvez... Sim, claro, na realidade creio que há uma diferença e é esta. Posso imaginar-me um comunista – embora, naturalmente, eu não seja comunista e me repugne o comunismo – mas não posso imaginar-me um peronista. O peronista é uma pessoa que finge ser peronista, mas não se importa com nada, e só faz isso para fins pessoais. Possivelmente um governo comunista seria um governo sincero. Ao contrário, um governo peronista seria um governo de sem-vergonhas. Creio que haveria isso a favor do comunismo. Existe gente que é sinceramente comunista. Eu – pelo menos durante a ditadura – não conheci ninguém que se animasse a dizer “Sou peronista”, porque perceberia que estava sendo ridículo. Talvez até dissesse: “O peronismo me convém porque tiro dele algumas vantagens”. (BORGES; SORRENTINO, 2009, p. 83)

Talvez Borges associou o peronismo ao comunismo pela política trabalhista do governo Perón, período em que “los sectores obreros urbanos habían crecido considerablemente y habían adquirido no sólo experiencia política, sino también el sentimiento de su fuerza como grupo social”³⁶² (ROMERO, 1997, p. 104-105). Mas

³⁶¹ “Olha, eu detesto os comunistas, mas ao menos têm uma teoria. Os peronistas, por outro lado, são esnobes”.

³⁶² “os setores operários urbanos haviam crescido consideravelmente e haviam adquirido não apenas experiência política, mas também o sentimento de sua força como grupo social”.

provavelmente a confusão de Borges também tenha relação com a própria confusão política da Argentina; um de seus distintivos componentes é o chamado peronismo revolucionário, que tem como maior expoente o grupo guerrilheiro Montoneros:

Se trataba de un grupo de origen nacionalista y católico al que pronto se sumaron sectores provenientes de la izquierda, que sobresalió por su capacidad para asumir el discurso y las consignas de Perón, combinarlas con otras provenientes del nacionalismo tradicional, del catolicismo progresista y de la izquierda revolucionaria, y a la vez movilizar y organizar a distintos sectores: estudiantes, trabajadores o moradores de barrios marginales. (ROMERO, 1997, p. 116)³⁶³

Os Montoneros são os responsáveis pelo sequestro e assassinato do general e ex-presidente Pedro Eugenio Aramburu, que encabeçou a Revolução Libertadora, em 1955. O crime ocorreu em 1º de junho de 1970 e foi a primeira ação do grupo. “El hecho parecía confuso porque Aramburu había evolucionado hacia una posición aperturista y conspiraba contra el gobierno para reemplazarlo y abrir un proceso democrático”³⁶⁴, afirmam Cristófori, Ribas e San Román (1999c, p. 874). Os terroristas alegaram que seu ato tratava-se de “justiça revolucionária”, uma vingança contra os fuzilamentos de peronistas em 1956. No total, vinte e sete contrarrevolucionários foram fuzilados pelos militares do golpe de 1955 – dezessete militares e dez civis (Cf. CRISTÓFORI; RIBAS; SAN ROMÁN, 1999b, p. 784-785).

Em uma resenha publicada em *El Hogar* em 22 de julho de 1938, poucos meses antes de deflagrada a Segunda Guerra e em meio aos conflitos que a antecederam (Guernica já havia sido bombardeada e uma semana depois, em 29 de julho, os japoneses invadiriam a União Soviética), Borges dirige-se especialmente aos leitores de periódicos, “los lectores ganosos de actualidad”³⁶⁵ (BORGES, 2007a, p. 465). Comenta *Guide to the Philosophy of Morals and Politics*, do inglês Cyril Edwin Mitchinson Joad, cujo único detalhe digno de crítica (Borges ironiza) é “una sobra de actualidad”³⁶⁶.

³⁶³ “Tratava-se de um grupo de origem nacionalista e católico ao qual rapidamente se juntaram setores provenientes da esquerda, que se sobressaiu por sua capacidade de assumir o discurso e as diretrizes de Perón, combiná-las com outras provenientes do nacionalismo tradicional, do catolicismo progressista e da esquerda revolucionária, e simultaneamente mobilizar e organizar setores distintos: estudantes, trabalhadores e moradores de bairros marginais”.

³⁶⁴ “O feito parecia confuso porque Aramburu havia se deslocado para uma posição aberturista e conspirava contra o governo para reocupá-lo e abrir um processo democrático”.

³⁶⁵ “os leitores sedentos por atualidade”.

³⁶⁶ “um excedente de atualidade”.

Destaca em suas “ochocientas lúcidas páginas” a exposição que o autor faz do fascismo e do comunismo. A exposição é em tensão (fórmula agradável a Borges).

El comunismo es intrinsecamente intelectual; el fascismo, sentimental. El buen marxista debe profesar el movimiento dialéctico de la historia, el influjo soberano del medio ambiente, la fatalidad de la lucha de clases, el origen económico de esa lucha, el violento tránsito de capitalismo a comunismo, la insignificancia de los hombres individuales y la significación de las masas. [...] El fascismo es más bien un estado de alma: de hecho, no pide a sus prosélitos otra cosa que la exageración de ciertos prejuicios patrióticos y raciales que todos oscuramente poseen. (BORGES, 2007a, p. 465)³⁶⁷

Talvez desagradasse a Borges a ideia de preponderância do coletivo sobre o individual atribuída ao comunismo, mas certamente as semelhanças entre as duas vertentes tratadas no livro de Joad são mais preponderantes na aversão de Borges ao comunismo.

Joad con toda razón habla de Carlyle (1795-1881) como primer teorizador del fascismo. Éste, en 1843, escribió que la democracia era la desesperación de no dar con héroes que gobernarán a los pueblos y la resignación a vivir sin ellos. Fascismo y comunismo –nadie lo ignora– abominan por igual la democracia.

De otro rasgo común –la adoración idolátrica de los jefes– Joad ha reunido algunos divertidos ejemplos. Un periódico oficial de Moscú suspira esta cosa: “¡Qué felicidad vivir en la Era de Stalin, bajo el sol de la constitución de Stalin!” En Berlín un “decálogo para obreros” empieza así: “Cada mañana saludamos al Führer y cada noche le rendimos gracias por haber infundido en nosotros, oficialmente, su voluntad vital”. Lo cual ya no es adulación, sino magia. (BORGES, 2007a, p. 465-466)³⁶⁸

³⁶⁷ “O comunismo é intrinsecamente intelectual; o fascismo, sentimental. O bom marxista deve professar o movimento dialético da história, o influxo soberano do meio ambiente, a fatalidade da luta de classes, a origem econômica dessa luta, o violento trânsito do capitalismo ao comunismo, a insignificância dos homens individuais e a importância das massas. [...] O fascismo é mais precisamente um estado de alma: de fato, não pede a seus adeptos outra coisa que o exagero de certos preconceitos patrióticos e raciais que todos obscuramente possuem”.

³⁶⁸ “Joad com toda razão fala de Carlyle (1795-1881) como primeiro teorizador do fascismo. Este, em 1843, escreveu que a democracia era o desespero de não encontrar heróis que governem os povos e a resignação para viver sem eles. Fascismo e comunismo – ninguém o ignora – abominam igualmente a democracia.

“De outra qualidade comum – a adoração idolátrica dos chefes – Joad reuniu alguns divertidos exemplos. Um periódico oficial de Moscou suspira esta coisa: ‘Que felicidade viver na Era de Stalin, sob o sol da constituição de Stalin!’ Em Berlim um ‘decálogo para operários’ começa assim: ‘A cada manhã saudamos o Führer e a cada noite a ele rendemos graças por haver infundido em nós, oficialmente, sua vontade vital’. O que já não é adulação, mas magia”.

Faltava apenas o transcorrer do tempo; faltavam as atrocidades da Segunda Guerra para que Borges chegasse, em 1945, àquela afirmação presente em “Vindicación del 1900” que, de certa maneira, conclui as ideias na resenha do livro de Joad: “tal vez no sea ilícito recordar que las dos doctrinas por las que están muriendo los hombres del siglo XX – nazismo y comunismo – son invenciones del siglo XIX” (BORGES, 2002b, p. 229). Já em meados dos anos 1980, Borges, em diálogo com Ferrari, argumenta sobre a aproximação entre o fascismo e o comunismo na União Soviética que constantemente sugere: são eles exemplos da exacerbação da intervenção do Estado. Fundamenta sua posição citando *O individuo contra o Estado*, de Spencer (Cf. BORGES; FERRARI, 2009a, p. 39).

Em 1979, ano do diálogo com Carrizo, o presidente da Argentina era o tenente general Jorge Rafael Videla. Ele assumiu o posto cinco dias depois do golpe de 24 de março de 1976, que destituiu do poder e prendeu Isabel Perón. Segundo Marcelo Cavarozzi (2000), toda atividade política e sindical foi suprimida pelo governo Videla. Seu plano econômico consistiu em enxugamento dos gastos públicos e abertura da economia. Mecanismos de proteção à produção local foram eliminados e as tarifas de importação, reduzidas. Uma série de crimes contra a humanidade ocorrida durante o chamado “Proceso de Reorganización Nacional” – o programa do governo militar – levou à Argentina, em 6 de setembro de 1979, uma delegação da Comissão Interamericana de Direitos Humanos; seus membros confirmaram as violações. De acordo com Luis Alberto Romero, no capítulo com o qual atualiza *Breve historia de la Argentina*, livro de seu pai, José Luis Romero (1997, p. 119), a *Comisión Nacional para la Desaparición de Personas* (CONADEP), presidida pelo escritor Ernesto Sábato, reconstruiu, em 1984, diversos dos crimes contra a humanidade do governo militar, o que levou à condenação seus principais responsáveis, entre eles Videla, que também foi condenado por subtração de menores. Foram identificados nove mil “desaparecidos” – categoria da violência política definida pelo próprio Videla, em entrevista, como “uma incógnita”, e que por isso não pode ter “tratamento especial, porque não tem substância. Não está morto nem vivo, está desaparecido” (Cf. VALLE, 2013). Porém, segundo dados de familiares coletados pela CONADEP, o número de vítimas é três vezes maior.

Mais uma vez, como no golpe de 1955, Borges foi guiado por seu fervoroso antiperonismo: os militares depunham Isabel Perón; isso era suficiente para, a princípio,

congratular-se com sua ascensão ao poder. Este é o período mais conturbado na relação de Borges com a política; é quando faz declarações favoráveis e aproxima-se dos ditadores militares. O caso mais notório é o da viagem ao Chile, em 1976, para receber, das mãos de Augusto Pinochet, o título de doutor *honoris causa* da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Católica do Chile e a Grã Cruz da ordem ao mérito Bernardo O’Higgins.

Com Videla, o que é sempre lembrado é um elogio de Borges – um governo de cavalheiros (Cf. VÁZQUEZ, 1999, p. 308; LOUIS, 2015, p. 25n) – e um controvertido almoço, em 19 de maio de 1976, do qual também participaram Ernesto Sábato, Leonardo Castellani e Horacio Esteban Ratti, presidente da Sociedade Argentina de Escritores (SADE). De acordo com Annick Louis (2015, p. 25n), a reunião com Videla foi conduzida, sobretudo, por Ratti, que se referiu a projetos da SADE, pediu pela liberdade de intelectuais detidos e manifestou-se pelo destino dos escritores Haroldo Conti e Alberto Costa, sequestrados e mortos, cujos nomes figuram na lista de desaparecidos durante o regime militar. Segundo a pesquisadora, uma polêmica iniciou-se quando Borges, ao comentar o encontro, disse que Ratti não representava ninguém. Paradoxalmente, aponta Louis (2015, p. 25-26), no exterior, o almoço foi apresentado como intervenção de Borges junto a Videla em favor dos desaparecidos³⁶⁹. Edwin Williamson (2011) afirma que o apoio de Borges a Videla durou pouco mais de um ano. Segundo o biógrafo, os militares decepcionaram o escritor por seu nacionalismo agressivo, sua incompetência econômica e, mais tarde, pela barbárie de sua repressão aos opositores.

Borges foi cobrado diversas vezes por esta aproximação e por suas declarações polêmicas em referência aos regimes militares. Em uma entrevista publicada em 19 de junho de 1986, cinco dias após a morte do autor, Borges (1997e, p. 199) afirma: “Fui a Santiago, invitado por la Universidad de Chile, para recibir un doctorado honoris causa. Dije cosas que hoy tengo el deber de rechazar. Creo que es porque no comprendo nada de política”³⁷⁰. Borges insiste em desculpar-se diante da tenacidade do entrevistador. Declara que se sente enganado, por um tempo, durante a ditadura militar: “Mucho

³⁶⁹ “Escritores desaparecidos en Argentina. Borges se interesa ante el General Videla”. Em *El País*, 12 de junho de 1976 (Cf. LOUIS, 2015, p. 26n).

³⁷⁰ “Fui a Santiago, convidado pela Universidade do Chile, para receber um doctorado *honoris causa*. Disse coisas que hoje tenho o dever de rechaçar. Creo que é porque não comprendo nada de política”.

tiempo pensé, y no era el único –estaba en compañía de personas de buena fe–, que los desaparecidos no eran más que turistas o fugitivos. Luego, fui al extranjero, a España, y me interrogaron mucho, también me enseñaron mucho”³⁷¹ (p. 200). Borges refere-se à viagem na qual recebeu, em 23 de abril de 1980, o Grande Prêmio da *Real Academia Española*. Ao retornar, afirma, conheceu as mães da praça de Maio, experiência que lhe revelou a dimensão da repressão. “Es una época triste, en verdad”. Em 12 de agosto de 1980, foi publicado no jornal Clarín uma “Carta aberta sobre os desaparecidos”. Segundo Vázquez (1999, p. 308), Borges e Sábato, que antes elogiaram Videla, destacavam-se entre as assinaturas no documento.

Mais um elemento presente na fala do maduro ‘Borges’ no conto “El otro” é relativamente constante no discurso de Borges sobre política: “la superstición de la democracia”. Um contundente ataque deu-se em entrevista publicada na revista portenha *Siete días*, em 23 de abril de 1973. Borges (1997c, p. 53) afirma: “Yo pienso que el país está en decadencia desde la Ley Sáenz Peña”, referência à lei argentina promulgada em 1912, que estabeleceu o voto secreto e obrigatório a todos os homens maiores de 18 anos, argentinos nativos ou naturalizados, habitantes do país. Segundo ele, “es absurdo que todo el mundo pueda votar e intervenir en el gobierno”. Borges afirma na entrevista ser adepto do anarquismo de Spencer. Já no prólogo de *La moneda de hierro* (1976), escreve: “Me sé del todo indigno de opinar en materia política, pero tal vez me sea perdonado añadir que descreo de la democracia, ese curioso abuso de la estadística”³⁷² (BORGES, 1989, p. 121-122). A descrença de Borges na democracia está diretamente ligada ao constante triunfo do peronismo nas eleições. A evidência dessa associação no discurso de Borges revela-se em uma das perguntas que Sorrentino dirige ao escritor em 1972: “Como o senhor conciliaria a ideia de democracia e eleições livres com o fato de que nos comícios sempre triunfa o peronismo?” (BORGES; SORRENTINO, 2009, p. 82). Borges responde:

Esse seria um argumento contra a democracia e as eleições livres. Desconfio que a forma de governo é muito pouco importante, que o importante é o país. Vamos supor que houvesse uma república na

³⁷¹ “Por muito tempo pensei, e não era o único – estava em companhia de pessoas de boa fé –, que os desaparecidos não eram mais que turistas ou fugitivos. Logo, fui ao exterior, a Espanha, e me interrogaram muito, também me ensinaram muito”.

³⁷² “Reconheço-me completamente indigno de opinar em matéria política, mas talvez me seja permitido acrescentar que descreio da democracia, esse curioso abuso da estatística”.

Inglaterra e uma monarquia na Suíça: não sei se as coisas seriam muito diferentes; possivelmente não mudaria nada. Porque as pessoas continuariam sendo as mesmas. De modo que não acredito que uma determinada forma de governo seja uma espécie de panaceia. Talvez agora demos importância exagerada às formas de governo e talvez os indivíduos sejam mais importantes. (BORGES; SORRENTINO, 2009, p. 82)

O desencanto com a democracia passou completamente apenas quando Borges viu o Partido Justicialista, fundado por Perón em 1946, perder as eleições ao executivo nacional de 30 de outubro de 1983 – foi a primeira derrota do peronismo nas urnas em disputa presidencial. O eleito foi Raúl Alfonsín, da União Cívica Radical. Nos diálogos com Ferrari, o presidente da Argentina já era Alfonsín.

A mudança no estado de ânimo de Borges vem com o reconhecimento de que, algumas vezes, equivocou-se.

Escribí alguna vez que la democracia es un abuso de la estadística; yo he recordado muchas veces aquel dictamen de Carlyle, que la definió como el caos provisto de urnas electorales. El 30 de octubre de 1983, la democracia argentina me ha refutado espléndidamente. Espléndida y asombrosamente. Mi Utopía sigue siendo un país, o todo el planeta, sin Estado o con un mínimo de Estado, pero entiendo, no sin tristeza, que esa Utopía es prematura y que todavía nos faltan algunos siglos. Cuando cada hombre sea justo podremos prescindir de la justicia, de los códigos y de los gobiernos. Por ahora son males necesarios. (BORGES, 2007a, p. 304)³⁷³

Em fevereiro de 1984, Borges comenta, em entrevista³⁷⁴, a situação da Argentina à época. “Me siento muy feliz. Es un gran alivio para mí y también una gran sorpresa. Descontaba el triunfo peronista, es decir, pensé que seguiríamos viviendo en una pesadilla, yo diría por culpa de los peronistas y de los militares, lo cual, creo, no es muy

³⁷³ “Escrevi certa vez que a democracia é um abuso da estatística; eu recordei muitas vezes aquele ditame de Carlyle que a definiu como o caos proferido de urnas eleitorais. Em 30 de outubro de 1983, a democracia argentina me refutou esplendidamente. Esplêndida e assombrosamente. Minha Utopia segue sendo um país, ou todo o planeta, sem Estado ou com um mínimo de Estado, mas entendo, não sem tristeza, que essa Utopia é prematura e que todavia nos faltam alguns séculos. Quando cada homem for justo poderemos prescindir da justiça, dos códigos e dos governos. Por enquanto, são males necessários”. Em “El último domingo de Octubre”. Publicado pela primeira vez no periódico portenho *Clarín*, em 22 de dezembro de 1983.

³⁷⁴ Revista *Ambiente*, Buenos Aires, Espacio Editora.

distinto”³⁷⁵ (BORGES, 1997d, p. 173). Como observa Louis (2015, p. 27), “por primera vez en su historia sus opiniones políticas [de Borges] coinciden con las de la opinión pública dominante, que celebra el retorno de la democracia”³⁷⁶.

³⁷⁵ “Me sinto muito feliz. É um grande alívio para mim e também uma grande surpresa. Dava por certo o triunfo peronista, ou seja, pensei que seguiríamos vivendo em um pesadelo, eu diria por culpa dos peronistas e dos militares, o que, acredito, não é muito diferente”.

³⁷⁶ “pela primeira vez em sua história, suas opiniões políticas [de Borges] coincidem com as da opinião pública dominante, que celebra o retorno da democracia”.

Menard: da máquina de versificar ao Espírito da Literatura

Rosa Pellicer (2013, p. 233) apresenta uma ideia de Augusto Monterroso que classifica como “clarividente” (o texto que ela cita é de 1949 e o interesse da pesquisadora é a reescrita de textos): serão escassos aqueles que, depois de ler Borges, não se sentirão compelidos a valer-se dos procedimentos por ele aplicados em suas composições; livrar-se dessa tentação, continua Monterroso, demanda não um pequeno esforço.

Diego Vecchio (2009), ao comentar o romance *Une vie de Pierre Ménard* (2008), de Michel Lafon, opera a fragmentação, tão cara a Borges. Aciona pontualmente o texto do autor portenho: “Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito”³⁷⁷ (BORGES, 1974, p. 448). A partir do fragmento, exercita outro procedimento recorrentemente estudado e, por vezes, posto em prática por Borges, a exasperação. Defende a ideia de que o *Quixote* de Menard (o personagem de Borges, não o de Lafon) é uma produção pós-freudiana: não é uma obra invisível, como aponta o narrador do conto, mas uma “obra inconsciente”. Expulsa, esquecida por meio dos efeitos da repressão, um livro lido transforma-se em um livro não escrito; assim, o *Quixote* pode finalmente ser composto. Desta forma, o texto configura-se como o “retorno de lo reprimido” (VECCHIO, 2009, p. 7), representação substitutiva, tergiversada, fragmentária, inconclusa. Em Vecchio, o termo “recuerdo”, atribuído a Menard pelas aspas do narrador de Borges, equivale ao esquecimento – “la representación deja de existir”³⁷⁸ – pronto a um retorno deslocado.

Michel Lafon (2009), ao comentar o texto de seu comentador, Diego Vecchio, além de relatar os motivos que o levaram a compor *Une vie de Pierre Ménard*³⁷⁹,

³⁷⁷ “Minha lembrança geral do Quixote, simplificada pelo esquecimento e pela indiferença, pode muito bem equivaler à imprecisa imagem anterior de um livro não escrito” (BORGES, 2001, p. 59).

³⁷⁸ “a representação deixa de existir”.

³⁷⁹ Se nosso interesse neste ensaio fosse o de comentar mais profundamente o romance de Lafon, a ausência de seu volume em mãos não seria fato restritivo ao intento. Daríamos mais um exemplo à tese de Monterroso, que nos chega por meio do apontamento de Pellicer: aplicaríamos a técnica de glosar o comentário ao livro, como o faz Borges (1974, p. 198), por exemplo, em “La penúltima versión de la realidad”, ensaio em que recorre à “apasionada noticia” que o argentino Francisco Luis Bernárdez dá acerca de *The Manhood of Humanity* (1921), de Alfred Korzybski, “libro que desconozco”, escreve Borges. Destituído o conceito de texto definitivo, a glosa é suficiente em sua existência própria; Bernárdez não é por nada inferior a Korzybski: “Deberé atenerme, por consiguiente, en esta

exemplifica com eficiência a medida das “repercusiones incalculables de lo verbal”³⁸⁰ (BORGES, 1974, p. 239) e de como o leitor enriquece o texto que lê. Isto não apenas porque escreveu um romance que falsifica a biografia do ficcional e escandaloso Pierre Menard, mas porque exaspera os comentários de Vecchio sobre seu romance, dá prosseguimento à rede de leituras virtualmente infinita, uma das ideias basilares de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Transcrevemos o primeiro parágrafo do comentário de Lafon:

Entre las numerosas iluminaciones –directas o indirectas– que le debo al texto de Diego Vecchio, la más notable tal vez para mí es ésta, que apunto aquí para recordarla: que a la inversa de lo que leímos desde siempre en el cuento de Borges (a la inversa de lo que dice el propio narrador), la obra *visible* de Pierre Menard es (ha venido a ser, con el tiempo) el *Quijote* (los tres capítulos de la primera parte del *Quijote*), y la obra *invisible* (la heroica, la impar), el catálogo de 19 piezas que constituye la primera parte de la ficción. De esta obra invisible, que cada relectura vuelve a descubrir y a olvidar –de ahí su invisibilidad–, nació, de algún modo, *Une vie de Pierre Ménard*. (LAFON, 2009, p. 11)³⁸¹

Lafon subverte o tempo cronológico: localiza no comentador o gatilho de seu pretérito romance – a ideia de que a verdadeira obra invisível de Menard são as dezenove composições que integram a declarada obra visível no conto. *O Quixote*, a *magnum opus* de Menard, perdeu tal *status*: é (tornou-se) a obra visível. É como se a tese do esquecimento como recordação de Vecchio ativasse em Lafon sua memória por meio de uma revelação (ou por meio do retorno do expulso), já que a inversão do caráter de (in)visibilidade não fora proposta pelo comentador do romance. No instante em que parece reduzir sua responsabilidade sobre *Une vie de Pierre Ménard*, Lafon, de

consideración general de los productos metafísicos de ese patricio”. Borges, na sequência, transcreve a introdução de Bernárdez para, então, dar sequência à rede de leituras.

³⁸⁰ Em “Las versiones homéricas”, de *Discusión*: “repercussões incalculáveis do verbal” (BORGES, 2008b, p. 103).

³⁸¹ “Entre as numerosas iluminações – diretas ou indiretas – que devo ao texto de Diego Vecchio, a mais notável para mim talvez é esta, que aqui destaco para recordá-la: que ao contrário do que lemos desde sempre no conto de Borges (ao contrário do que diz o próprio narrador), a obra *visível* de Pierre Menard é (passou a ser, com o tempo) o *Quixote* (os três capítulos da primeira parte do *Quixote*), e a obra *invisível* (a heróica, a impar), o catálogo de dezenove peças que constitui a primeira parte da ficção. Desta obra invisível, que cada releitura volta a descobrir e a esquecer – daí sua invisibilidade –, nasceu, de algum modo, *Une vie de Pierre Ménard*”.

fato, acrescenta mais uma camada à rede de potencialmente intermináveis leituras do caso *Quixote*³⁸².

Não é difícil concordarmos inadvertidamente com a inversão proposta por Lafon. É relativamente razoável a sua ideia de que, para acessar o *Quixote* de Menard, bastaria ir ao *Quixote* de Cervantes. Além disso, a crítica especializada dedicou-se tanto a este componente do conto de Borges que o funcionamento e as reflexões concernentes à obra invisível, sob variados vocabulários críticos, tornaram-se visíveis. Já as dezenove composições que formam o catálogo apresentado pelo narrador permanecem, em elevado grau, inacessíveis. Conhecemos seus títulos, gêneros, algumas datas e locais de publicação ou republicação; as descrições apresentadas no conto são rápidas demais para aclarar seu conteúdo. Há nelas remissões a obras, poetas e filósofos, quase nunca fáceis de apreender e de inserir no diagrama da história mental de seu autor – assim a obra visível de Menard é classificada por Borges (1974, p. 429) no prólogo da seção “El jardín de senderos que se bifurcan”, de *Ficciones* (1944). Além disso, a crítica especializada normalmente dedica-se a um ou outro de seus itens, normalmente relacionando a obra visível à invisível, vínculo certamente emergente e fundamental, mas que ainda deixa incógnito o obscuro inventário de dezenove itens enquanto unidade, um evidente reflexo de sua potencialidade alusiva.

Mas o que de fato faz Lafon, ao propor a inversão, é destacar uma propriedade do texto de Borges. O excedente de sua proposta é o jogo de exasperações que trava com o texto de Vecchio: a nova obra invisível de Menard assim o é porque cada releitura nos dá a descobrir mais uma vez este ou aquele item de seu catálogo, que tornaremos a esquecer neste ciclo de retorno e apagamento. Das dezenove peças do catálogo, a preferida de Lafon, segundo seu argumento enviesado por Vecchio, é aquela que findará em um tipo de esquecimento: o abandono da obra ainda inconclusa. A sugestão de eliminação de um dos peões da torre, como tentativa de enriquecimento do xadrez, agrada Lafon porque “Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación” (BORGES, 1974, p. 445). “Vacilar, cavilar, aniquilar. Menard, seducido un

³⁸² Vecchio (2009) projeta uma arqueologia. Começa com *Los libros plúmbeos de Sacromonte* (1588-1599), uma série de textos atribuída a um grupo de falsificadores que, entre outras façanhas, garante a origem árabe do cristianismo na Espanha. Uma alusão aos *Livros plúmbeos* surge em *Don Quijote* (1605), cuja autoria é atribuída ao mentiroso Cide Hamete Benengeli, romance que, por sua vez, reaparece em “nova versão” em “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1939), personagem-autor cuja biografia e usurpação da biografia operada por Borges são contadas em *Une vie de Pierre Ménard* (2008), de Lafon.

tiempo por una novedad, opta por sacrificarla, por olvidarla”³⁸³ (LAFON, 2009, p. 11). Menard – reticente e delicado – *prefere não fazê-lo*: assim, Lafon introduz outro elemento na rede de leituras e na arqueologia proposta por Vecchio: “Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street” (1853), de Herman Melville.

Seguiremos a sugestão de Lafon – observaremos a obra visível de Menard como portadora de certo nível de “invisibilidade”. No entanto, não atribuiremos caráter pós-freudiano a tal invisibilidade. Nossa análise é textual-formal; por isso, a proposta é reformulada: seguiremos o apreço de Borges pela alusão como ferramenta literária. Observaremos como este procedimento aplica-se em seu conto, inicialmente na obra visível de Menard, a partir da construção do catálogo de dezenove itens e das remissões que opera. Na sequência, analisaremos como a obra visível se relaciona com a invisível.

A obra visível

Os itens que compõe a obra visível de Menard são de diversa índole: remetem a poesia, prosa, sintaxe, tradução, lógica, filosofia, arte, xadrez; a personagens e obras factuais e ficcionais; ao campo literário ficcional em que o espólio intelectual do personagem-autor está em disputa. As descrições dos itens são pouco detalhadas; não apontam efetivamente o que, em cada autor ou obra aludidos, é acionado por Menard. Contribuem ao estabelecimento do caráter alusivo da obra visível as tendências cética e irônica do ficcional autor, manifestas na prática de dizer o exato oposto do que realmente pensa e em seu exercício de proposição de uma tese seguida de sua antítese. Menard aspira à aptidão de sintetizar, em seu ideário, as duas tendências literárias de outro universo estabelecido por Borges, o de Tlön:

Los [libros] de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina. Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto. (BORGES, 1974, p. 439)³⁸⁴

³⁸³ “Vacilar, desconfiar, aniquilar. Menard, seduzido um tempo por uma novidade, opta por sacrificá-la, por esquecê-la”.

³⁸⁴ “Os [livros] de ficção abarcam um único argumento, com todas as permutações imagináveis. Os de natureza filosófica invariavelmente contêm a tese e a antítese, o rigoroso pró e o contra de uma doutrina. Um livro que não encerre seu contralibro é considerado incompleto” (BORGES, 2001, p. 44).

Também não é estranha ao universo de Menard a ideia “clássica”, corrente em Tlön, de inexistência de plágio: “se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo”³⁸⁵ (BORGES, 1974, p. 439). O sujeito único é um hábito literário em Tlön e são raras suas obras que são assinadas. A ideia de refutação do plágio, transferida ao contexto de Pierre Menard, pode ser remetida rapidamente à obra invisível do personagem-autor. O que não é tão evidente é que a percepção da literatura como obra de um autor único, intemporal e anônimo é a conclusão a que chega Menard em uma espécie de aprendizado literário, que, em seu primeiro estágio, inclui um exercício similar aos livros de ficção de Tlön, nos quais um único argumento é submetido a todas as permutações imagináveis.

A obra visível de Menard não é um catálogo inútil. Julio Prieto (2010, p. 59) equivocava-se ao classificá-la de “ancilar y perfectamente insignificante”. Além de afastar a pesquisa da evolução conceitual e estética presente em Menard, presente na relação que os dezenove itens têm com a obra invisível, abrir mão de investigar a obra visível é também ignorar o conto como unidade; é não se dedicar ao seu evidente caráter alusivo, procedimento caro a Borges; e é ainda não dar a devida atenção ao vínculo de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” com a dialética do tempo como duração e da eternidade, tensão que tem lugar privilegiado na obra de Borges. O conto exemplifica a prática da composição deliberada defendida por Borges, em que os elementos do texto são resultado de operações controladas, em que nada é gratuito.

A crítica especializada, com precisão, continuamente destacou a qualidade ensaística e certo caráter antinarrativo em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Não o negamos – mas defendemos que, na obra visível, há uma narrativa “invisível” – bem mais complexa do que aquela relação emocionada sugerida por Lafon. Nos dezenove itens, há uma excepcional alusão ao desenvolvimento da relação que Menard trava com o infinito e a eternidade. O conto, entre várias leituras possíveis, é representação da relação que o autor em Borges, na figura de Menard, estabelece com o tempo enquanto duração e com a eternidade.

Para chegarmos à afirmação de que Menard passa por um aprendizado, partimos do comentário de Borges sobre seu personagem no prólogo de “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941), a primeira parte de *Ficciones* (1944): “La nómina de escritos

³⁸⁵ “estabeleceu-se que todas as obras são obras de um único autor, que é intemporal e é anônimo” (BORGES, 2001, p. 44).

que le atribuyo no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental...”³⁸⁶ (BORGES, 1974, p. 429). Nossa ideia é a de que Borges, ao afirmar “diagrama de sua história mental”, refere-se à formação de sua “mentalidade”, à formação intelectual de Menard em um momento crítico de sua vida de escritor – aprendizado que só é possível no tempo enquanto duração de vida, um dos polos da dialética fundamental da estética do assombro. Como os próprios itens sugerem, seus elementos não descrevem um saber estático, mas em transformação (a tese seguida da antítese; duas edições, com variantes; propor, recomendar, polemizar, rejeitar). As dezenove peças que o formam o diagrama aludem ao aprendizado, mais teórico que prático, sobre possibilidades literárias infinitas, o que acaba por conduzir seu personagem-autor à sua obra máxima, *o Quixote* de Menard.

Para investigar o exercício de alusão na obra visível de Pierre Menard, propomos, inicialmente, uma categorização das peças que a compõem. Elas podem ser reunidas, por elementos de similaridade, em conjuntos menores; algumas delas se encaixam em mais de um desses conjuntos; ou, a favor da abrangência e da variabilidade, a sentença anterior seria substituída por esta: há tantas combinações possíveis quanto arrazoados motivos para propor uma combinação. A intenção não é apresentar como definitivo o “diagrama” que sugerimos; são diversas as possibilidades de conexão dos itens da obra visível de Menard: entre eles mesmos; entre eles e o *Quixote* – mais efetivamente com sua proposta (com a proposta de Borges, do anacronismo deliberado) do que com seu produto, se compreendido como os três capítulos do romance de Cervantes; e mesmo entre eles e outras referências ao longo do conto, como Edgar Allan Poe e William James. Nossa sugestão é localizar a variação à parte da tautologia dos itens. Há, entre eles, um elemento especial, único, que não se filia prioritariamente a nenhuma das categorias formadas por diferentes itens da obra visível. É esse item especial que aponta à passagem entre dois projetos “literários” diversos, associados a ideias diversas de infinito e eternidade presentes na estética do assombro: da potencial máquina de versificar ilimitadamente em direção ao Livro Absoluto, arquetípico.

Nossa hipótese é a de que, ao final da apreciação da obra visível de Menard e de sua relação com a obra invisível, é possível delinear dois arquétipos da representação do autor em Borges: o primeiro é o que habita a eternidade – ele é uma espécie de

³⁸⁶ “O rol de escritos que lhe atribuo não é muito divertido, mas não é arbitrário; é um diagrama de sua história mental...” (BORGES, 2001, p. 29).

panteísmo autoral; o outro é o autor que habita o tempo, consciente da finitude da duração da vida e de que chegou tarde demais à história da literatura. “Em Pierre Menard, autor del *Quijote*” há a interpolação entre esses dois arquétipos, procedimento comum nos contos de Borges em que estão representados o autor, o texto literário e relação do autor com sua obra³⁸⁷.

O que apresentamos não é um diagrama pronto e estático de Menard, mas a sugestão verbal de uma “representação gráfica” de relações entre as potencialidades presentes nos dezenove elementos que a compõe. De fato, não há um diagrama no conto de Borges, mas ao classificá-lo como tal, o autor já nos dá um indício da atenção que deve ser direcionada à primeira categoria na obra visível a ser aqui tratada, a da *ars combinatoria*, que não existe sem o diagrama e outras representações gráficas, como a tabela, especialmente no tocante à lógica simbólica, referenciada nesse grupo.

É interessante, antes de prosseguirmos com nossa proposta, que recordemos o catálogo dos itens da obra visível de Menard:

- a) Un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista *La conque* (números de marzo y octubre de 1899).
- b) Una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, “sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas” (Nîmes, 1901).
- c) Una monografía sobre “ciertas conexiones o afinidades” del pensamiento de Descartes, de Leibniz y de John Wilkins (Nîmes, 1903).
- d) Una monografía sobre la *Characteristica universalis* de Leibniz (Nîmes, 1904).
- e) Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación.
- f) Una monografía sobre el *Ars magna generalis* de Ramón Llull (Nîmes, 1906).
- g) Una traducción con prólogo y notas del *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez* de Ruy López de Segura (París, 1907).
- h) Los borradores de una monografía sobre la lógica simbólica de George Boole.
- i) Un examen de las leyes métricas esenciales de la prosa francesa, ilustrado con ejemplos de Saint-Simon (*Revue des Langues Romanes*, Montpellier, octubre de 1909).

³⁸⁷ No próximo ensaio exemplificaremos como esta interpolação se apresenta em alguns contos de Borges.

j) Una réplica a Luc Durtain (que había negado la existencia de tales leyes) ilustrada con ejemplos de Luc Durtain (*Revue des Langues Romanes*, Montpellier, diciembre de 1909).

k) Una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, intitulada *La Boussole des précieux*.

l) Un prefacio al catálogo de la exposición de litografías de Carolus Hourcade (Nîmes, 1914).

m) La obra *Les Problèmes d'un problème* (París, 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.

n) Un obstinado análisis de las “costumbres sintácticas” de Toulet (*N.R.F.*, marzo de 1921). Menard –recuerdo– declaraba que censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica.

o) Una transposición en alejandrinos del *Cimetière marin*, de Paul Valéry (*N.R.F.*, enero de 1928).

p) Una invectiva contra Paul Valéry, en las *Hojas para la supresión de la realidad* de Jacques Reboul. (Esa invectiva, dicho sea entre paréntesis, es el reverso exacto de su verdadera opinión sobre Valéry. Éste así lo entendió y la amistad antigua de los dos no corrió peligro.)

q) Una “definición” de la condesa de Bagnoregio, en el “victorioso volumen” –la locución es de otro colaborador, Gabriele d'Annunzio– que anualmente publica esta dama para rectificar los inevitables falseos del periodismo y presentar “al mundo y a Italia” una auténtica efigie de su persona, tan expuesta (en razón misma de su belleza y de su actuación) a interpretaciones erróneas o apresuradas.

r) Un ciclo de admirables sonetos para la baronesa de Bacourt (1934).

s) Una lista manuscrita de versos que deben su eficacia a la puntuación.

Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de madame Henri Bachelier) la obra *visible* de Menard, en su orden cronológico. (BORGES, 1974, p. 444-446)³⁸⁸

³⁸⁸ “a) Um soneto simbolista que apareceu duas vezes (com variantes) na revista *La Conque* (números de março e outubro de 1899). b) Uma monografia sobre a possibilidade de construir um vocabulário poético de conceitos que não fossem sinônimos ou perífrases dos que formam a linguagem comum, ‘mas objetos ideais criados por uma convenção e essencialmente destinados às necessidades poéticas’ (Nîmes, 1901). c) Uma monografia sobre ‘certas conexões ou afinidades’ do pensamento de Descartes, de Leibniz e de John Wilkins (Nîmes, 1903). d) Uma monografia sobre a *Characteristica Universalis* de Leibniz (Nîmes, 1904). e) Um artigo técnico sobre a possibilidade de enriquecer o xadrez eliminando um dos peões de torre. Menard propõe, recomenda, polemiza e acaba por rejeitar essa inovação. f) Uma monografia sobre a *Ars Magna Generalis* de Ramón Llull (Nîmes, 1906). g) Uma tradução com prólogo e notas do *Livro da Invenção Liberal e Arte do Jogo de Xadrez*, de Ruy López de Segura (Paris, 1907). h) Os rascunhos de uma monografia sobre a lógica simbólica de George Boole. i) Um exame das leis métricas essenciais da prosa francesa, ilustrado com exemplos de Saint-Simon (*Revue des Langues Romanes*, Montpellier, outubro de 1909). j) Uma réplica a Luc Durtain (que negara a existência de tais leis), ilustrada com exemplos de Luc Durtain (*Revue des Langues Romanes*, Montpellier, dezembro de 1909). k) Uma tradução manuscrita da *Aguja de Navegar Cultos*, de Quevedo, intitulada *La Boussole des Précieux*. l) Um prefácio ao catálogo da exposição de litografias de Carolus Hourcade (Nîmes, 1914). m) A obra *Les Problèmes d'un Problème* (Paris, 1917), que discute em ordem cronológica as soluções do ilustre

Os itens (c), (d), (f) e (h) integram a categoria da *ars combinatoria*. Esta é uma das categorias mais complexas, e a fundamental entre aquelas sugeridas à obra visível, não apenas pelos pensadores e textos que a formam, mas porque ela nos coloca em uma espécie de *mise en abyme* conceitual: ao tomarmos como válida a assertiva de Borges de que a obra visível de Menard é o diagrama da história mental do seu personagem-autor, conseqüentemente deparamo-nos, nesta categoria, com pressupostos teóricos da ideia de diagrama assumida previamente. Seus quatro itens sugerem uma ordem de trabalho a ser realizada com o próprio diagrama que os contém; fornecem operações aplicáveis às dezenove composições que formam a obra visível de Menard. Além disso, a *ars combinatoria* dá o princípio fundamental do que chamados de “primeiro Menard”: o exercício de variação, que é aplicado sobre alguns temas e obras, mas cujo assombro assenta-se em sua potencialidade infinita. É subjacente a esta categoria uma pretensão à escrita do Livro Total, ou, segundo o argumento de “La Biblioteca de Babel”, a ideia de levar a cabo todas as combinações possíveis sobre 23 caracteres: escrever ininterruptamente, inundar o mundo de volumes (o que se revelará mera pretensão).

A primeira das operações apresentadas pela *ars combinatoria* é concomitante à própria ideia de categorização: a *combinação*. Nela, como aponta Janet Zweig (1997, p. 20), qualquer número de elementos de um conjunto inicial é reunido em um grupo menor. Outra possível operação é a *permutação*: os elementos do conjunto inicial são retirados de suas posições originais e redistribuídos na série; são embaralhados, como em um anagrama. Um observador que, ao final da categorização aqui sugerida, depara-se com os dezenove itens reunidos segundo uma nova ordem, subordinada aos protocolos que propomos, acabará apresentado a uma, e a apenas uma, das possíveis

problema de Aquiles e a tartaruga. Duas edições desse livro apareceram até agora; a segunda traz como epígrafe o conselho de *Leibniz* ‘*Ne craignez point, monsieur, la tortue*’, e renova os capítulos dedicados a Russell e a Descartes. *n*) Uma obstinada análise dos ‘usos sintáticos’ de Toulet (*N. R. F.*, março de 1921). Menard – lembro-me – declarava que censurar e louvar são operações sentimentais que nada têm a ver com a crítica. *o*) Uma transposição em alexandrinos do *Cimetière marin* de Paul Valéry (*N.R.F.*, janeiro de 1928). *p*) Uma invectiva contra Paul Valéry, nas *Folhas para a Supressão da Realidade* de Jacques Reboul. (Essa invectiva, entre parêntesis, é o reverso exato da sua verdadeira opinião sobre Valéry. Este assim o entendeu, e a amizade antiga entre os dois não correu perigo.) *q*) Uma ‘definição’ da condessa de Bagnoregio, no ‘vitorioso volume’ – a locução é de outro colaborador, Gabriele d’Annunzio – que anualmente publica esta dama para retificar os inevitáveis falseios do jornalismo e apresentar ‘ao mundo e à Itália’ uma autêntica efigie da sua pessoa, tão exposta (na razão direta da sua beleza e da sua atuação) a interpretações errôneas ou apressadas. *r*) Um ciclo de admiráveis sonetos para a baronesa de Bacourt (1934). *s*) Uma lista manuscrita de versos que devem sua eficácia à pontuação. Até aqui (sem outra omissão que alguns vagos sonetos circunstanciais para o hospitaleiro, ou ávido, álbum de Madame Henri Bachelier) a obra visível de Menard, em sua ordem cronológica” (BORGES, 2001, p. 54-56).

permutações; isto porque uma nova operação, a *variação* (explicitamente cara a Menard), pode ser aplicada à permutação, permitindo que ela seja realizada repetidas vezes, até o infinito, se assim for decidido (ZWEIG, 1997, p. 20). Um próximo estágio fica sugerido: as mesmas operações podem ser realizadas dentro das categorias alcançadas por meio da combinação, gerando novas ordens e combinações dentro dos conjuntos menores. É exatamente assim que inicialmente operamos.

Elaboramos, a princípio, uma categorização com dois grandes grupos. O da *ars combinatoria*, formado pelos itens (c), (d), (f) e (h); e o da *tekhné*, formado pelos itens (a), (b), (e), (g), (i), (j), (k), (n), (o), (p), (r), (s). A primeira categoria sugere, além de operações combinatórias, a possibilidade de elaboração de uma espécie de idioma poético – descrito no item (b) –, que é submetido às técnicas “sintáticas” investigadas na segunda grande categoria, a da *tekhné*. Assim surge o projeto da “máquina de versificar”, que é posteriormente abandonado por Menard. Outros dois grupos menores completam a categorização – o do *campo literário menardiano*, formado pelos itens (l), (q) e (r); e o da *ambiguidade aporética*, formado exclusivamente pelo item (m), o elemento idiossincrático entre todos os itens da obra visível de Menard. Posteriormente, outras combinações foram realizadas na categoria *tekhné*, gerando novas categorias, com número menor de elementos: *poietiké*, *xadrez* e *tradução e transposição*.

A exaustiva aplicação dos procedimentos da *ars combinatoria* (combinação, permutação e variação) em sistemas místicos e religiosos, como o de Ramón Llull – citado no item (f) –, tem o intuito de acessar o conhecimento hermético e averiguar sua validade pela recorrência. Nossa intenção ao aplicá-los à obra visível de Menard, de forma relativamente sutil e controlada, é o de simultaneamente sustentar a ideia de que há certo nível de “invisibilidade” em seus dezenove itens e que aquilo a que aludem torna-se mais facilmente apreensível a partir da categorização. Assim, acreditamos, é possível compreender como as dezenove peças, originalmente dispostas em ordem cronológica, conduzem à proposta anacrônica do *Quixote* de Menard.

O item (c), da primeira categoria sugerida, versa sobre conexões ou afinidades entre os pensamentos de René Descartes, Gottfried Wilhelm Leibniz e John Wilkins. Os itens (d) e (f) dão o indício da direção a seguir na busca por essas conexões: são monografias que, respectivamente, debatem a *Characteristica Universalis* de Leibniz e a *Ars Magna Generalis* de Ramón Llull.

Characteristica Universalis é, segundo José Ferrater Mora (2004, p. 441), o nome que Leibniz deu a “um alfabeto geral ou universal de todas as ideias fundamentais com o fim de poder provar de uma maneira formal e calculatória as verdades filosóficas, de modo semelhante a como se provam os teoremas em aritmética e geometria”. A proposta de Leibniz era reduzir as verdades da razão a um cálculo, em uma sorte de simbolismo universal. A *Characteristica Universalis* é uma *ars combinatoria*, definida por Leibniz como “a ciência geral das formas ou da similaridade e dissimilaridade” (FERRATER MORA, 2004, p. 197) e, por vezes, compreendida como um dicionário constituído pelo alfabeto das ideias humanas. Ambas são, de acordo com Ferrater Mora (2004, p. 441), “uma tentativa de formalização de toda a linguagem cognoscitiva”. Segundo C. I. Lewis (1918, p. 6), Leibniz acreditava que toda a ciência seria reformada por seu método logístico.

Leibniz segue e aperfeiçoa ideias de Ramón Llull, que ele mesmo aponta como um de seus precursores (Cf. LEWIS, 1918, p. 5n). O alemão elogiou seu predecessor espanhol; segundo ele, a máquina lógica inventada por Llull era análoga a uma *ars combinatoria*, um método universal. Mas Leibniz criticou o caráter vago dos termos introduzidos por Llull em sua máquina de pensar, seus nove princípios absolutos (Bondade, Grandeza, Eternidade, Poder, Sabedoria, Vontade, Virtude, Verdade e Glória), o que limitou o invento: segundo os termos de Leibniz, servia apenas para expor a verdade, não para descobri-la (Cf. FERRATER MORA, 2004, p. 1858).

Borges (2007a, p. 391-392) apresenta a invenção de Llull no ensaio “La máquina de pensar de Raimundo Lulio”³⁸⁹. “Se trata de un esquema o diagrama de los atributos de Dios”³⁹⁰. É formada por um disco que gira ao redor de um centro, Deus, representado pela letra A. Cada uma das qualidades anteriormente apresentadas – aquelas classificadas por Leibniz como vagas – correspondem às letras de B a K, e estão dispostas em nove câmaras ao redor do referido disco. “Cada una de esas nueve letras equidista del centro y está unida a todas las otras por cuerdas o por diagonales. Lo primero quiere decir que todos los atributos son inherentes; lo segundo, que se articulan

³⁸⁹ Publicado pela primeira vez em *El Hogar*, ano 33, n. 1461, Buenos Aires, em 15 de outubro de 1937. Posteriormente recolhido em *Textos cautivos* (1986).

³⁹⁰ “Trata-se de um esquema ou diagrama dos atributos de Deus”.

entre si”³⁹¹ (BORGES, 2007a, p. 392). Desta forma, Llull alcança numerosas proposições sobre Deus: sua glória é eterna; sua eternidade é gloriosa; sua glória é eternamente poderosa na mesma intensidade em que é poderosamente eterna. Borges encerra uma pequena sequência de proposições, extraída da máquina de Llull, com o repetitivo “etcétera, etcétera” (p. 392), e alerta: “Quiero que mis lectores alcancen bien toda la magnitud de ese etcétera. Abarca, por lo pronto, un número de combinaciones muy superior a las que puede registrar esta página”³⁹² (p. 393).

As combinações que a máquina de pensar pode produzir chegam a um número bem maior do que o inicialmente sugerido por Borges, já que ele discorre sobre uma versão simplificada de um dos discos presentes na chamada *Ars Magna Primitiva*, o disco A, referente a Deus. Llull ainda propôs outras seis figuras: “S (a alma racional e suas potências), T (os princípios e os significados), V (as virtudes e os vícios), X (os opostos ou a predestinação), Y (a verdade) e Z (a falsidade)” (FERRATER MORA, 2004, p. 198). As duas últimas figuras funcionam como predicados metalógicos, ou seja, averiguam a validade dos resultados lógicos apontados pelos cinco discos e, portanto, não têm número nem gráfico.

A versão da máquina de Llull presente na *Ars Generalis Ultima*, mais conhecida como *Ars Magna*, é composta por três discos (a fusão de todos os discos anteriormente propostos). Inclui os já citados nove princípios absolutos, além de nove princípios relativos (diferença, concordância, contrariedade, princípio, meio, fim, maioridade, igualdade, minoridade), dez questões gerais (*utrum, quid, de quo, quare, quantum, quale, quando, ubi, quo modo e cum modo*), nove sujeitos (Deus, anjo, céu, homem, imaginação, sensitiva, vegetativa, elementativa, instrumentativa) e nove vícios e virtudes. Assim, a máquina de Llull pode propor perguntas e dar respostas às perguntas que elabora. As combinações geram o total de 1680 câmaras. Cada uma delas responde, afirmativa ou negativamente, a uma questão. A intenção inicial de Llull, como aponta Ferrater Mora (2004, p. 198-199), era a de concentrar-se na demonstração da verdade da fé; porém, seu intento acabou se estendendo ao conjunto das ciências. A máquina de

³⁹¹ “Cada una dessas nove letras equidista do centro e está unida a todas as outras por cordas ou por diagonais. O primeiro quer dizer que todos os atributos são inerentes; o segundo, que se articulam entre si”.

³⁹² “Quero que meus leitores compreendam toda a magnitude desse *et cetera*. Abarca, por sinal, um número de combinações muito superior às que pode registrar esta página”.

pensar não apresenta apenas uma sintaxe combinatória; pretende ser enciclopédica, mística e demonstrador metafísico exemplarista.

O alfabeto de Llull (B, C, D, E, F, G, H, I, K) tem funcionamento ideogramático: o artista que opera a máquina deve conhecê-lo intimamente, “de coração”, caso contrário, a máquina não funciona (LLULL, 2006, p. 2). Está aqui, cercado de aura mística e em seus primórdios, o caráter compacto e de precisão do ideograma aplicado à lógica simbólica que Lewis (1918, p. 2) destaca: o olho apreende rapidamente o símbolo, que é a notação simplificada de uma expressão complexa. Assim, no alfabeto de Llull, a letra H, por exemplo, corresponde ao princípio absoluto da Virtude, ao princípio relativo da maioridade, à pergunta quando?, ao sujeito vegetal, à virtude da caridade e ao vício da ira, a depender do disco e da câmara em que aparece (Cf. LLULL, 2006, p. 2). Seguindo este princípio, uma sequência de letras do alfabeto, subordinada às regras propostas por Llull, substituirá uma pergunta, sua resposta e a avaliação da validade ou não desta resposta.

À lógica de um sistema dedutivo dedicou-se Leibniz no início de sua carreira filosófica. Seu intento era estabelecer “uma linguagem universal expressa de forma simbólica que permitiria a todos o uso dos mesmos símbolos com o mesmo significado” (FERRATER MORA, 2004, p. 1711), ou seja, uma linguagem não arbitrária que, no passo seguinte de seu projeto, seria aplicada a uma *ars combinatoria*, procedimento que encerraria nada menos que todas as polêmicas científicas. Para tanto, seria necessário que os raciocínios fossem tangíveis como os da matemática; assim, um simples olhar localizaria qualquer erro, corrigível com uma revisão do cálculo. Leibniz alcança a proposta de uma ciência universal fundada na lógica e na matemática, segmentos desta mesma ciência universal – fato possível porque, segundo ele, como as águas do oceano, as ciências se unem sem princípio nem fim discernível, *continuum* em todas as partes. A versão moderna da lógica simbólica foi desenvolvida pelo britânico George Boole (1815-1864), tema do item (h) da obra visível de Menard. De acordo com Lewis (1918, p. 4), Boole é, depois de Leibniz, o segundo fundador da lógica simbólica, referência obrigatória em todo subsequente estudo acerca do tema.

Outro entre os apontados precursores de Leibniz que também figura no item (c), John Wilkins (Cf. LEWIS, 1918, p. 5n), propôs algo similar. Segundo Borges (1974, p. 706), alguns dos interesses de Wilkins foram “la posibilidad y los principios de un

lenguaje mundial”³⁹³. Descartes, antes do clérigo inglês, apresentou projetos análogos, argumenta Borges. O primeiro sugere “que mediante el sistema decimal de numeración, podemos aprender en un solo día a nombrar todas las cantidades hasta el infinito”³⁹⁴. Sua notação será em um novo idioma, os algarismos. Esta proposta está diretamente ligada à importância que Descartes dá à matemática, disciplina que, segundo Frédéric de Buzon e Denis Kambouchner (2010, p. 51), fornece a ele o exemplo, possivelmente o único, de conhecimento certo e evidente. Em *Discurso do método*, Descartes (1996, p. 47) apresenta alguns de seus interesses, concomitantes ao dos pensadores aqui citados: “demonstrar a existência de Deus e da alma, e de não aceitar como verdadeira nenhuma coisa que não me parecesse mais clara e mais certa do que as demonstrações feitas anteriormente pelo geômetras”. Não apenas as soluções para os principais problemas da Filosofia, mas também as leis de Deus, estabelecidas na natureza e impressas em nossas almas, que se repetem em tudo o que existe e em tudo o que se faz no mundo, foram, segundo Descartes, encontradas por ele, rapidamente e de forma satisfatória. O segundo projeto cartesiano similar ao de Wilkins, de acordo com o argumento de Borges (1974, p. 707), é a formação de um idioma universal capaz de abarcar e organizar todo o pensamento humano.

No idioma que Wilkins forjou, “cada palabra se define a sí misma” (BORGES, 1974, p. 706), uma exasperação que Borges corrige ao localizar a arbitrariedade sobre a qual o sistema se estabelece. Wilkins divide o universo em quarenta categorias, subdivisíveis em diferenças, por sua vez subdivisíveis em espécies. O gênero é designado pelo monossílabo inicial; a diferença, pela consoante seguinte; a espécie, pela vogal subsequente. “Por ejemplo: *de*, quiere decir elemento; *deb*, el primero de los elementos, el fuego; *deba*, una porción del elemento del fuego, una llama”³⁹⁵ (p. 707). Porém, se supostamente não há arbitrariedade nos signos, se cada letra é significativa, o mesmo não ocorre com as categorias em que o universo é dividido, assim como suas subdivisões. Borges exemplifica o problema com duas categorias. A categoria das pedras se divide em comuns, místicas, preciosas, transparentes e insolúveis. Já a categoria dos metais se divide em imperfeitos, artificiais, recrementícios e naturais.

³⁹³ “a possibilidade e os princípios de uma linguagem mundial”.

³⁹⁴ “que, mediante o sistema decimal de numeração, é possível aprender em um único dia a nomear todas as quantidades até o infinito” (BORGES, 1999e, p. 93).

³⁹⁵ “Por exemplo: *de*, quer dizer elemento; *deb*, o primeiro dos elementos, o fogo; *deba*, uma porção do elemento fogo, uma chama” (BORGES, 1999e, p. 93).

Borges (1974, p. 708) aponta que “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”³⁹⁶. E avança; alcança um nível mais grave e assombroso, uma conjetura antimaterialista.

Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito; falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios. (BORGES, 1974, p. 708)³⁹⁷

Se definitivamente há o universo, falta ao homem a linguagem e os mecanismos para alcançá-lo, o que, porém, nunca o impediu de arriscar-se em tal empresa. “La imposibilidad de penetrar el esquema divino del universo no puede, sin embargo, disuadirnos de planear esquemas humanos, aunque nos conste que éstos son provisorios”³⁹⁸ (p. 708). Sob a perspectiva de Borges, os projetos anteriormente citados, assim como o de Wilkins, encaixam-se nessa classificação: são igualmente provisórios.

No citado ensaio dedicado a Llull, Borges (2007a, p. 391) chega a chamar de “inútil” sua máquina de pensar; o invento é incapaz “de un solo razonamiento, siquiera rudimental o sofisticado”³⁹⁹. Mas, ao final, Borges conclui em uma operação ensaística que Jaime Alazraki (1971, p. 442) chama de estrutura oximórica: o argumento carrega uma rejeição que é concomitante a uma aceitação. No vocabulário de Borges, este procedimento se intitula *vindicação*: a depreciação aplicada ao objeto em análise é seguida de sua restituição, mas em âmbito estético. “Como instrumento de investigación filosófica, la máquina de pensar es absurda. No lo sería, en cambio, como instrumento literario y poético”⁴⁰⁰ (BORGES, 2007a, p. 395). Um dicionário de rimas, como propôs o austríaco Fritz Mauthner, é um símile da máquina de pensar de Llull, defende o ensaísta. Procurar um epíteto para, por exemplo, *tigre*, é um procedimento de *variação*.

³⁹⁶ “notoriamente, não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjetural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo” (BORGES, 1999e, p. 94).

³⁹⁷ “Pode-se ir além; pode-se suspeitar que não há universo no sentido orgânico, unificador, que tenha essa ambiciosa palavra. Se houver, falta conjeturar seu propósito; falta conjeturar as palavras, as definições, as etimologias, as sinónimas do secreto dicionário de Deus” (BORGES, 1999e, p. 95).

³⁹⁸ “A impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios” (BORGES, 1999e, p. 95).

³⁹⁹ “de um só raciocínio, sequer rudimentar ou sofisticado”.

⁴⁰⁰ “Como instrumento de investigação filosófica, a máquina de pensar é absurda. Não o seria, por outro lado, como instrumento literário e poético”.

O poeta experimenta até encontrar “uno que sea suficientemente asombroso. ‘Tigre negro’ puede ser el tigre en la noche; ‘tigre rojo’, todos los tigres, por la connotación de la sangre”⁴⁰¹. A sutileza da proposta de Borges frente à potencialidade que a máquina de Lull concentra não a exclui como um exemplo de *ars combinatoria*. A vindicação presente no ensaio sobre Lull, quando aproximada de alguns dos itens da obra visível de Menard, dá força à tese de alusão a uma espécie de “máquina” de versificar.

Outro interessante texto de Borges a esta discussão é “La Biblioteca Total”⁴⁰². O ensaísta propõe uma genealogia, em forma de ataque argumentativo, do invento da Biblioteca Total, representação do exercício máximo da *ars combinatoria* em âmbito textual. Segundo Borges (1999a, p. 24), ela remonta ao atomismo de Leucipo: “la formación del mundo por la fortuita conjunción de los átomos”⁴⁰³. O autor apresenta, na sequência, um comentário de Theodor Wolff: “es una derivación, o parodia, de la máquina mental de Raimundo Lulio”⁴⁰⁴. Agrega, por fim, o comentário de que o invento lhe parece um avatar da doutrina do eterno retorno, “que prohijada por los estoicos o por Blanqui, por los pitagóricos o por Nietzsche, regresa eternamente”⁴⁰⁵ – argumento que, por sua vez, regressa do ensaio “Historia de la eternidad” (1936).

A ideia da Biblioteca Total reaparece, dois anos depois do ensaio ao qual dá nome, em “La Biblioteca de Babel”⁴⁰⁶. Segundo Borges (1999a, p. 26), a proposição de sua sintética variante com símbolos gráficos, usada por ele no conto, é de Kurd Lasswitz: “veinticinco símbolos suficientes (veintidós letras, el espacio, el punto, la coma) cuyas variaciones con repetición abarcan todo lo que es dable expresar: en todas las lenguas. El conjunto de tales variaciones integraría una Biblioteca Total, de tamaño astronómico”⁴⁰⁷. A inutilidade ou falácia do invento está na percepção de que para que uma linha razoável ou uma informação justa seja composta, milhões de cacofonias,

⁴⁰¹ “um que seja suficientemente assombroso. ‘Tigre negro’ pode ser o tigre da noite; ‘tigre vermelho’, todos os tigres, pela conotação do sangue”.

⁴⁰² Publicado pela primeira vez em *Sur*, ano 9, n. 59, Buenos Aires, em agosto de 1939. Posteriormente recolhido em *Borges en Sur*.

⁴⁰³ “a formação do mundo pela fortuita junção dos átomos”.

⁴⁰⁴ “é uma derivação ou paródia da máquina mental de Ramon Lull”.

⁴⁰⁵ “que acolhida pelos estóicos ou por Blanqui, pelos pitagóricos ou por Nietzsche, regressa eternamente”.

⁴⁰⁶ Em *El jardín de senderos que se bifurcan*, publicado em dezembro de 1941, distribuído em 1942. Posteriormente passou a integrar *Ficciones* (1944), como sua primeira parte.

⁴⁰⁷ “vinte e cinco símbolos suficientes (vinte e duas letras, o espaço, o ponto, a vírgula) cujas variações com repetição abarcam tudo o que é possível expressar: em todas as línguas. O conjunto de tais variações integraria uma Biblioteca Total, de tamanho astronômico”.

confusões verbais e incoerências se produzirão. No conto, Borges agrega outros elementos de improdutividade. Se a biblioteca é total, há centenas de milhares de cópias que se diferem apenas por um caractere, ponto ou vírgula; se a biblioteca é total, é preciso conviver com a “depresión excesiva” decorrente da certeza de que há, em alguma prateleira, livros preciosos que a profusão torna inacessíveis (BORGES, 1974, p. 468-469). A mais assombrosa conjectura é a de que exista um Livro Total, “un libro que sea la cifra y el compendio perfecto *de todos los demás*”⁴⁰⁸ (p. 496, grifo no original). Teses seguidas de suas antíteses, sonetos em ciclo ou um soneto publicado duas vezes, com variantes, traduções reversíveis – estes elementos da obra visível de Menard são apenas exemplos um pouco mais arrazoados da variabilidade própria da Biblioteca Total. Não é preciso levá-la ao extremo para que se torne perceptível.

Uma observação, por mais óbvia que pareça, é necessária antes de nos indagarmos qual é a importância da categoria *ars combinatoria*, assim como a de qualquer das outras categorias propostas como constituidoras da obra visível de Menard: é preciso não perder de vista que Pierre Menard não é Jorge Luis Borges, ainda que, com algum esforço, seja possível enumerar pontos convergentes entre autor e personagem. A escrita do universo, por exemplo, um dos temas da primeira categoria da obra visível de Menard, é um assunto recorrente em Borges; mas isto não é suficiente para que igualemos o pensamento de Borges ao de Menard. Se para o personagem-autor a *ars combinatoria* é a descoberta de um procedimento que pretensamente conduziria ao Livro Total ou a uma espécie de Biblioteca de Babel, para Borges é uma ideia extremada, de fundo idealista ou antinomialista⁴⁰⁹, com potencialidades estéticas e

⁴⁰⁸ “um livro que seja a cifra e o compêndio perfeito *de todos os demais* (BORGES, 2001, p. 98).

⁴⁰⁹ Ao questionar-se se Borges é nominalista ou antinomialista, Jorge Martín (2010) conclui, acertadamente, que é insuficiente optar por uma ou outra resposta, por serem opções simplistas. Aproximando Borges das ideias de Henri Bergson, o pesquisador propõe a observação do tema na obra do portenho a partir da representação de dois extremos, o nominalista – o personagem Funes, de “Funes, el memorioso”, conto incluído em *Ficciones* (1944) – e o antinomialista – os Yahoos, de “El informe de Brodie”, que integra a coletânea homônima, de 1970. Martín afirma que a mera descrição destes exemplos extremados implica em sua refutação. Dos casos-limite, o pesquisador passa à observação das posturas intermediárias, de orientação moderadamente nominalista e conceptualista; segundo Martín (2010, p. 197), Borges as admite como “dos formas de acceso a la realidad, porque en el fondo dependen de diversos grados de tensión psicológica”. Borges é simultaneamente nominalista e antinomialista, afirma Martín, “(porque toda mente humana normal lo es en diferentes proporciones), pero [Borges] se entretiene literalmente refutando a las visiones unilaterales que simplifican groseramente el arduo problema de las ideas generales”. Diversas interpolações presentes na obra de Borges podem ser recordadas a partir desta reflexão. Funes é um extremo da memória como recordação; os Yahoos, da memória como hábito. São dois os tipos de poetas, os que pensam a partir de conceitos e os que pensam a partir de imagens. São duas as formas de pensar, a que parte da generalidade rumo à espécie e a que parte

literárias. Esta primeira categoria fornece a Menard (não ao criador) a possibilidade de elaboração de uma máquina de versificar ou de escrita literária infinita. Com mínimas exceções (e a idiossincrática é o único elemento que forma a categoria da *ambiguidade aporética*, que discutiremos em breve), os itens que integram a obra visível de Menard ou pertencem ao descobrimento e desenvolvimento da arte combinatória, ou à sua rápida verificação por meio da aplicação.

Uma das categorias que integram esta exceção é a que diz respeito ao ficcional *campo literário* em que Menard está inserido. O conto de Borges tem a forma de um recenseamento biobibliográfico, sob responsabilidade do narrador. O que está em disputa, a princípio, é o espólio intelectual de Menard. O narrador faz parte do grupo da baronesa de Bacourt e da condessa de Bagnoregio, que rivaliza com madame Henri Bachelier, a responsável pelo catálogo falaz que entristeceu os verdadeiros amigos do personagem-autor e que o narrador propõe-se a corrigir. O autointitulado amigo de Menard apresenta-se como aquele que está apto a dizer quem foi e o que compôs o falecido escritor. As obras que remetem a este contexto são as dos itens (l), (q) e (r); as omissões, os “vagos sonetos” para madame Henri Bachelier, demonstram, além da tendência partidária do narrador, o fato de que Menard transitava bem pelos dois grupos rivais. Ainda integra esse ficcional campo literário o artista plástico Carolus Hourcade, que, segundo o narrador, preparava um retrato de Menard para homenagear o finado escritor (BORGES, 1974, p. 446n); membro, portanto, do grupo Bacourt/Bagnoregio.

O item (r) é um exemplo de elemento da obra visível de Menard presente em categorias diversas. Além do *campo literário*, também faz parte da categoria que chamados de *poietiké*, fundada no estudo e aplicação, em âmbito literário, das operações apreendidas na categoria *ars combinatoria*. É como que a vindicação estética de Borges aplicada sobre Lull posta em prática no universo ficcional. Um *ciclo* de sonetos, como o é o item (r), implica em uma série inserida em um recorte temporal, em que cada elemento que compõe a série difere-se do anterior. O mesmo ocorre a outro item desta categoria dedicado ao soneto, o (a); nele, o mesmo texto aparece duas vezes, com variações, nos números de março e outubro de 1899 da revista *La conque*. Seguindo esta

dos indivíduos em direção ao conceito. Duas são as concepções de tempo: sua ausência, a eternidade, e o tempo sucessivo-linear, tempo como duração de vida. Tensionar posições extremas é uma das fórmulas usadas por Borges como exercício de localização de elementos estéticos, seja nos polos da tensão, seja em seus diversos estágios intermediários.

lógica, o item (r) é, portanto, formado por variações aplicadas a um mesmo tema, a agitadora cultural baronesa de Bacourt. É sugestiva aqui a ideia de que Menard, no penúltimo item da lista, opta por um objeto irrelevante para dedicar toda a sua atenção à forma, às regras combinatórias e de variabilidade necessárias para compor tais sonetos, datados de 1934, ano em que os fundamentos *do Quixote* são revelados em carta endereçada ao narrador.

Também fazem parte da categoria *poietiké* os itens (b), (i), (j), (n) e (s). Nos três primeiros – referentes a uma possível lei métrica da prosa e a uma possibilidade de elaboração de um vocabulário poético de conceitos que escape completamente da linguagem comum – ecoam ideias de Stéphane Mallarmé (1842-1898): a da singularidade da linguagem literária, da palavra que se escreve por si e que faz emanar de si a noção pura; da sintaxe que desfigura a linguagem comum, em prosa ou em verso com a mesma eficiência (Cf. MALLARMÉ, 2008, p. 150-160); da linguagem poética almejando ser música em sua acepção grega, como defende Mallarmé (1995, p. 614): a que ultrapassa a mera eufonia para alcançar “l’idée ou rythme entre des rapports; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique”⁴¹⁰. Também não será equívoco associar a estes primeiros itens da categoria *poietiké* algumas ideias de Paul Valéry, especialmente aquela que, como destaca Maurice Blanchot (2011, p. 37), o aproxima do autor de *Crise de verso*: “Mallarmé acredita na existência de duas linguagens, uma essencial, a outra bruta e imediata. Esta é uma certeza que Valéry também afirmará”.

Para Valéry (2011, p. 176), “submeter o verbo comum a imprevistos sutis”, nos quais sintaxe, harmonia e ideias são simultaneamente articuladas, são “o problema da poesia mais pura” e os objetivos da literatura – arte que, segundo seu argumento, lhe interessa justamente porque cultiva o espírito por meio de tais transformações. Em Menard, idealizar, baseado em uma convenção, um vocabulário poético similar ao sugerido pela filosofia da linguagem de Mallarmé é criar o material perfeito para ser introduzido em uma máquina de pensar transformada em máquina de versificar. Procurar uma lei métrica da prosa, assim como investigar a pontuação, concomitante ao verso, como definidora de unidade poética, sugestão dado pelo item (s), é buscar as regras que vão gerir essa mesma máquina.

⁴¹⁰ “a ideia ou ritmo entre as conexões; lá, mais divina que em sua expressão pública ou sinfônica”. Em carta endereçada ao poeta inglês Edmund Gosse, datada de 10 de janeiro de 1893.

O item (n) refere-se a uma análise – obstinada – das “práticas sintáticas” de Paul-Jean Toulet. A obstinação de Menard está em relação direta com seu comentário que segue a descrição do item em questão, lembrado pelo narrador: censurar e elogiar são operações sentimentais que não condizem com o trabalho crítico. O que está aqui articulado por Borges não é um juízo válido sobre a crítica literária segundo Borges, mas um elemento de caracterização de seu personagem-autor, uma de suas qualidades mais interessantes ao nosso debate – sua dedicação ao trabalho (mais analítico que prático) com a forma. Menard, nos itens da categoria *poietiké*, busca especialmente as regras de funcionamento de sua máquina de versificar.

Toulet é membro do grupo de poetas conhecido como *fantaisistes*; segundo André Bourin e Jean Rousselot (1966, p. 243), ele é a mais cativante figura da “*école fantaisiste*” e suas *Contrerimes*, coletânea de poemas publicada postumamente, em 1921, é a obra mais madura entre toda a produção do grupo. Os *fantaisistes* compõem, segundo William Rees (1990, p. 406-407), um dos movimentos que, na virada do século XIX para o XX, voltam-se contra o que chamavam de preciosismo estético do simbolismo – que, por sua vez, no híbrido universo ficcional de Borges, tem Menard como um de seus filiados.

Dedicando-se à forma, excluídas as disputas entre linhagens poéticas em tensão, Menard não dedicará sua crítica a um possível ataque ao conteúdo humorístico e satírico, ao uso jocoso do vernáculo, à ironia, ao sentimentalismo e ao erotismo recorrentes nas *Contrerimes* de Toulet (Cf. REES, 1990, p. 407) – debate que, obrigatoriamente, se enviesaria pelo estético, mas que acabaria encerrada na disputa intelectual com os opositores do simbolismo, condenando ao segundo plano a análise das formas poéticas, o trabalho que verdadeiramente interessa ao personagem-autor. Tal resolução tampouco implica em admiração incondicional a Toulet ou à sua poesia; a análise de Menard concentra-se em sua sintaxe poética.

A virtual leitura de Menard concentra-se na evidência de que uma *contrerime* é composta por dois, três, quatro ou cinco quartetos, com versos que alternam oito e seis sílabas, ou, eventualmente, seis e quatro sílabas. As rimas em cada quarteto dão-se em contratempo: entre o primeiro e o quarto versos, e entre o segundo e o terceiro (a-b-b-a), ou seja, sempre entre um verso grande e um pequeno, o que, segundo Pierre-Olivier Walzer (1987, p. 75), dá velocidade à estrofe. Guy de La Batut (1926, p. 135) apresenta,

no número 28 da revista *Nos Poètes*, o esquema da mais recorrente forma de uma *contrerime* de Toulet:

```

1 2 3 4 5 6 7 8  a
  1 2 3 4 5 6   b
1 2 3 4 5 6 7 8  b
  1 2 3 4 5 6   a

```

Com suas contrarrimas, sintetizadas no diagrama acima, Toulet cria surpresa e desequilíbrio a partir do ritmo, evento que encontra uma sorte de eco na confrontação entre a liberdade dos temas abordados e a destreza com a forma rígida, sugere Amandine Cyprière (2013). O anacrônico autor do *Quixote* estabiliza essa confrontação ao simplesmente desconsiderar o pólo do conteúdo. O caráter alusivo aponta que, para Menard, uma *contrerime* depende exclusivamente de suas regras, de sua sintaxe compreendida como elemento protocolar, cuja análise é válida ao empreendimento da máquina de versificar. Tal qual Borges, a criatura ficcional aprecia o verdadeiro objeto do item (n) de sua obra visível: o rigor da forma fornecida pelo invento de Toulet. Tal qual Borges (2007a, p. 351), é possível que Menard classificasse como “arduo y elegante” o trabalho poético do francês – os termos nada têm de veneração se são compreendidos como remissão à disposição que é ditada pela rígida métrica de Toulet e ao empenho em efetivá-la em sua prática poética. É provável que, como seu criador, Menard tomasse uma contrarrima de Toulet como termo pronto a ser cotejado com “un severo problema de ajedrez” – comentário que nos sugere a próxima categoria da obra visível de Menard.

As obras nos itens (e) e (g) estão na categoria *xadrez* e carregam características próprias à aplicação de operações sugeridas na *ars combinatoria*. Elas revelam certo apreço de Menard por um jogo de variabilidades infinitas, cujas possibilidades e necessidades vão se desenhando ao longo da partida, sem qualquer influência da sorte ou do acaso, associadas a cada movimento realizado, que, por sua vez, será sempre subordinado ao protocolo previamente estabelecido. Aludem à importância de uma sintaxe que opere as inúmeras relações entre os elementos inseridos na máquina de versificar, como acontece com a máquina de pensar de Llull. Estas regras estão em fase de avaliação (a própria máquina de Menard está), fato que permite sua variabilidade – é

possível propor novas regras, caso seja interessante ou necessário, como sugere o próximo item.

Eliminar um dos peões da torre, como proposto pelo item (e), demonstra propensão não a uma insubordinação à regra, mas ao apreço pela análise e aplicação de variabilidades – o que, de fato, faz parte da história do desenvolvimento do xadrez e de suas diferentes versões. A própria descrição da sugestão de Menard já está aberta a, pelo menos, duas alternativas: o item (e) não especifica se o peão eliminado é da torre da ala do rei ou da ala da rainha, diferença que exigiria variadas estratégias de ataque e de defesa – enxadristas iniciariam aqui um debate sobre o enfraquecimento de um dos roques⁴¹¹, a depender do peão eliminado, e no que isto implicaria. As alternativas de configuração do tabuleiro podem chegar a quatro, já que o peão eliminado das peças brancas não necessariamente ocupa a mesma ala do peão eliminado das peças pretas; se incluirmos a possibilidade de uma partida de elevado grau de desigualdade, em que o peão de apenas um dos jogadores é eliminado, as variantes sobem para oito. Porém, ao diagrama mental de Menard, o mais interessante deste “artigo técnico” não publicado é a sugestão da capacidade do personagem-autor de encontrar variantes de ação intelectual frente às suas próprias sugestões: propor, recomendar, discutir e rechaçar. Estamos aqui diante de mais uma espécie de *mise en abyme* conceitual – o diagrama contém, em um de seus itens, a propensão intelectual do personagem, de caráter cético e aporético, que culminará no abandono do invento que seu estudo, exposto no diagrama, tornava virtualmente e conceitualmente possível.

O outro texto da obra visível de Menard incluída na categoria xadrez é a tradução do *Libro de la invención liberal y arte del juego del axedrez* (1561), de Ruy López de Segura. Além de indício da dedicação de Menard ao “jogo” da tradução, há uma peculiaridade interessante no livro de López: ele é o segundo tratado sobre xadrez de que se tem notícia. López o escreveu depois de ler e estudar o texto do português Pedro Damiano, *Questo libro e da imparare giocare a scachi* (1512). Insatisfeito com o que

⁴¹¹ O roque é um dos movimentos extraordinários do xadrez, o único em que duas peças são movidas na mesma jogada: o rei e uma das torres. Essencialmente defensivo – apesar da existência e registro de partidas notáveis em que o roque é aplicado ofensivamente, inclusive proporcionando o xeque-mate –, consiste na transposição do rei pela torre. Movido duas casas em direção à torre, o rei recebe a cobertura da outra peça, que é posicionada em contiguidade a ele. O roque só é possível se: as duas peças não realizaram movimento anterior; o espaço entre elas estiver livre; o rei não estiver exposto a xeque; nenhuma das casas pelas quais o rei eventualmente passe esteja sob ataque. O roque realizado com a torre da ala do rei é chamado de roque pequeno; aquele realizado com a torre da ala da rainha recebe o nome de roque grande.

encontrou em Damiano, López fez o seu próprio livro, cujas duas últimas partes são dedicadas à crítica direcionada ao predecessor (Cf. HOOPER; WHYLD, 1996, p. 234). É por conta de seus estudos e proposições estratégicas – das variabilidades aplicadas – que a mais famosa abertura do xadrez, mesmo não sendo de sua autoria, recebe seu nome. Antes de um autor, Ruy López é um leitor crítico, capaz de adicionar suas variantes ao texto (e ao jogo) que lê. Interessante destacar a presença, no item (g), de prólogo e notas, o que indica a tendência à interferência na presença limítrofe de Menard como autor dos paratextos que envolvem o texto de Ruy López que traduz.

Outra categoria da obra visível de Menard é a da *tradução e transposição*. Além do item (g), a tradução de Ruy López, os itens (k), (o) e (p) a integram. O primeiro destes é a tradução de uma obra em que Francisco de Quevedo satiriza diretamente Luis de Góngora y Argote: *Aguja de navegar cultos*, que tem em seu subtítulo (suprimido no conto de Borges), *con la receta para hacer Soledades en un día*, a remissão direta a *Soledades*, obra de Góngora, rival de Quevedo. A tradução de Menard recebe o título de *La boussole des précieux*. As expressões *aguja de navegar* e *boussole* apresentam equivalência semântica, o que, por sua vez, não ocorre com os termos *cultos* e *précieux*. Traduzir é criar. Propor, com o novo título, o cotejo de “preciosos” com “cultos” alude à ideia de que, em sua versão, Menard reverte a crítica direcionada a Góngora. O obscurantismo e a grandiloquência do culteranismo, os “sonetos confusiones” (QUEVEDO, 1844, p. 436) do cordovês e as heresias poéticas de que foram acusados os filiados à corrente, seriam então, com a apropriação reversiva de Menard, alvo de estima – serão os poemas de Góngora apreciados pela construção, pelos jogos de palavras, pelas formas requintadas, pelo preciosismo estético.

Cotejar o gongorismo com tendências associadas ao simbolismo não é uma exclusividade em Menard. No ensaio “Quevedo” (1952), Borges (1974, p. 660) aproxima Góngora a Mallarmé, um dos diletos poetas de Menard: os dois “perduram como tipos del escritor que laboriosamente elabora una obra secreta”⁴¹². O poeta parisiense integra a lista de inevitáveis, ou a genealogia de Menard, “devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que

⁴¹² “perduram como tipos do escritor que laboriosamente elabora uma obra secreta” (BORGES, 1999e, p. 40-41).

engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste”⁴¹³ (BORGES, 1974, p. 447). Como ficou sugerido anteriormente, defendemos que Menard também é possuidor de uma (ficcional) “obra” secreta, não apenas pela tese de leitura anacrônica de Borges incrustada na obra invisível de seu personagem, mas também pelo confuso e deliberadamente hermético inventário que compõe sua obra visível, alusiva a um aprendizado sobre as possibilidades de operações literárias infinitas.

O item (o) é uma transposição de *Le Cimetière marin*, de Valéry, de sua forma original, em versos de dez sílabas, para alexandrinos, justamente as doze sílabas do “demônio da generalização” que o autor afirma ter enfrentado, preferindo o tipo pouco empregado na poesia moderna (VALÉRY, 2011, p. 178). Como o item anteriormente apresentado, ele é uma variante. Menard, se por um lado contraria a lógica adversa à generalização de Valéry, por outro se revela, ao menos, um diligente discípulo de Valéry no instante em que aplica a variação ao poema; na melhor das hipóteses – evidentemente uma exasperação – Menard é um codesenvolvedor de certas práticas poéticas reveladas em *Variété* (VALÉRY, 2011, p. 173-181). Não é impossível aqui exercitar a atribuição errônea, uma derivação do anacronismo deliberado, e afirmar que, no universo diegético, certas propostas reveladas em “Acerca do *Cemitério Marinho*” são propostas genuinamente menardianas⁴¹⁴.

Dos dezenove itens da obra visível, apenas nove fazem referência direta à sua publicação⁴¹⁵. Em cinco itens, não constam, ao final de suas descrições, anotação de local e data – elemento indiciário de publicação de seus textos⁴¹⁶. O item (h), que trata da lógica simbólica de Boole, é apenas um rascunho – rascunhos, no plural, aludindo à fragmentação e à variabilidade do trabalho. Estas evidências sugerem, além do livre acesso do narrador ao material do espólio intelectual do personagem-autor, uma relativa despreocupação de Menard em publicar seus textos. Tal qualidade pode ser associadas à ideia de Valéry (2011, p. 175) de que existe um encantamento de não terminar sua obra. “Gosto apenas de trabalhar o trabalho”, afirma o autor de *Le Cimetière marin*. A

⁴¹³ “essencialmente devoto de Poe, que gerou Baudelaire, que gerou Mallarmé, que gerou Valéry, que gerou Edmond Teste” (BORGES, 2001, p. 59).

⁴¹⁴ Engendrar, neste momento, o adjetivo a partir do nome do ficcional autor é mero indício da exasperação própria à atribuição errônea. Ela será debatida mais adiante, no instante em que discutirmos a passagem de Menard do projeto da obra visível ao da obra invisível.

⁴¹⁵ São eles os itens (a), (i), (j), (l), (m), (n), (o), (p) e (q).

⁴¹⁶ São eles os itens (e), (h), (k), (r) e (s). No item (r), o ciclo de sonetos para a baronesa de Bacourt, consta apenas o ano, 1934.

interrupção fortuita fez do poema ensaiado por seu próprio autor aquilo que ele é, “*tal como é*” (VALÉRY, 2011, p. 175). O grifo no original marca a transitoriedade da fixação, só aparentemente definitiva, seu caráter acidental, do qual o poeta não tem mérito algum, defende Valéry. A incompletude é elemento intrínseco ao trabalho poético. Uma ideia de Valéry (2011, p. 176), a “diversidade de variações ou de soluções sobre um mesmo tema”, é proeminente no item (r), o ciclo de sonetos de Menard dedicado à baronesa de Bacourt, e nas duas versões do mesmo soneto no item (a) – que nem por isso passa a ser (a) e (b) ou ainda (a’) e (a’”), evidência esta que alude a uma lógica assombrosa que recai sobre o *eu*: fazer a variante em alexandrinos de *Le Cimetière marin* é escrever *Le Cimetière marin*, é devir Paul Valéry. Censurar violentamente Valéry, como o fez Menard no item (p), é, além de manifestação das marcas de profunda ironia e heterodoxia, demonstração da estima por Valéry. Classificamos o item (p) como uma *transposição*: o prefixo *trans-*, neste item, funciona como “além de, para lá de”: fixação de uma opinião contrária da verdadeira. Mas também como “negação” (HOUAISS, 2004), ou como dupla negativa, já que manifestar um juízo negativo, a invectiva “entre parêntesis”, equivale a negá-la. A carga irônica desse item é altíssima, não por simplesmente “dizer o contrário” do que se pretende (conceito restrito de ironia), mas por conduzir o discurso em uma espiral de hipérboles autorreflexivas, teses e antíteses que se absorvem e se alimentam em crescendo a ponto de impossibilitar qualquer síntese (Cf. DE MAN, 1983).

Outra proposta similar àquela efetuada por Menard sobre Quevedo, no item (k), é apresentada pelo narrador em nota. A localização ao pé da página é, a princípio, desprivilegiada porque responde à tendência partidária diante da fonte da notícia, o grupo rival ao do narrador: “Madame Henri Bachelier enumera assimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la *Introduction à la vie dévote* de San Francisco de Sales”⁴¹⁷ (BORGES, 1974, p. 446n). A sugerida tradução ao francês da tradução espanhola de um texto originalmente em francês não é localizada pelo narrador na biblioteca de Menard; conclui que é uma broma do amigo, mal interpretada pela rival. A marca de referência da nota de rodapé está no item (s), o último da obra visível de Menard. Pela perspectiva do narrador, que analisa as informações equivocadas na lista do grupo rival que se propõe a corrigir, estamos diante de um equívoco de

⁴¹⁷ “Madame Henri Bachelier enumera também uma versão literal da versão literal que fez Quevedo da *Introduction à la Vie Dévote* de São Francisco de Sales” (BORGES, 2001, p. 195).

percepção, que não merece figurar no corpo do texto principal; mas, de fato, a posição paratextual é a marca de um outro limite. A disposição física materializa na página o limiar entre duas lógicas diversas presentes em Menard.

A *Introduction à la vie devote* de Menard integra a categoria tradução, ainda que, no universo ficcional do conto, sua existência seja apenas virtual. Não é localizável, a princípio porque, como observa Sergio Waisman (2005, p. 102), “there would no way to distinguish Menard’s version from Saint François de Sales’ ‘original,’ since the two would look exactly the same”⁴¹⁸. Em uma conjectura mais assombrosa, o título não é um item da obra visível não localizado, nem broma, como compreende o recenseador biobibliográfico; a sugestão de Madame Henri Bachelier é o indício de outra obra invisível de Menard⁴¹⁹. Seria, portanto, impossível localizá-la na biblioteca do personagem-autor pela patente imaterialidade fornecida por esta hipótese.

Esta reversão, “una versión literal de la versión literal”, não implica nas mesmas propriedades de variabilidade presentes em *La boussole des précieux*, assim como em vários dos outros itens da obra visível; no item (k), as propriedades da reversão transformam a crítica a Góngora em elogio a Góngora, o que, fatalmente, produzirá um novo texto, exigirá páginas nunca lidas e, pelo menos, um novo volume inédito. A nota de rodapé, que apresenta *Introduction à la vie devote*, marca o limite entre a absoluta necessidade de escrita por parte do escritor e a suspensão dessa necessidade. Não é mais a prática de agregar à tese a sua antítese – propor, recomendar, discutir e rechaçar a proposta primeira. Menard está prestes a ascender a uma proposta estética que, livre do pesadelo da escrita de infinitas variações, lhe dá acesso ao arquétipo de Livro ou ao Livro Total. Essa passagem é aludida no idiossincrático item da obra visível de Menard, justamente o único que ainda não comentamos:

m) La obra *Les Problèmes d’un problème* (París, 1917) que discute en orden cronológico las soluciones del ilustre problema de Aquiles y la

⁴¹⁸ “não haveria como distinguir a versão de Menard do ‘original’ de São Francisco de Sales já que ambas pareceriam exatamente a mesma”.

⁴¹⁹ O raciocínio a seguir independe do caráter material ou imaterial da *Introduction à la vie devote* de Menard. A verdade é que a forma “invisível” não anula a “visível”. Nossa conjectura propõe um experimento jocoso e exasperado, qualidades que apenas refletem o texto que lemos: a versão física pode ser um estágio anterior (copiar para memorizar) da segunda versão (recordar a totalidade do livro memorizado). Assim, *Introduction à la vie devote* seria o experimento de um escritor tomado ainda de certa insegurança, manifesta na sugestão de transcrição do livro completo. O item paratextual, apresentado em nota de rodapé, é a representação de um limiar entre o visível e o invisível, é um estágio preparatório desajeitado, que alude ao estágio posterior, fragmentário e crítico, o *Quixote*.

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. (BORGES, 1974, p. 445)⁴²⁰

Les Problèmes d'un problème chama a atenção por diferentes motivos. É o único dos dezenove itens da obra visível de Menard digno de ser chamado de *obra* e de *libro* pelo recenseur biobibliográfico. Como alguns dos outros itens, apresenta diferentes versões, ambas publicadas. As *duas* edições fazem lembrar os *dois* textos de Borges sobre o paradoxo contra o movimento de Zenão, “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”⁴²¹ e “Avatares de la tortuga”⁴²². É também curiosa a epígrafe em forma de advertência. Diante da descrição do item (m), não há onde iniciar a busca sobre o que é essa epígrafe senão a partir de sua relação com o título da obra. A obliquidade da apresentação de *Les Problèmes d'un problème* acaba nos conduzindo para a mais antiga função da epígrafe, segundo afirma Gérard Genette (1987, p. 159), a de comentário, “parfois décisif”⁴²³, de justificação não do texto, mas do título. Porém, nesta justificação, a epígrafe associada ao título trabalha para a ambiguidade, não para a precisão e clareza.

A epígrafe é retirada de uma carta de Leibniz endereçada a Simon Foucher, abade de Dijon e filósofo, datada de 1692, e publicada em 2 de junho do mesmo ano, com modificações, no *Journal des Savants* (Cf. LEIBNIZ, 1854, p. 88). A sentença, na qual Borges aplica uma supressão, é: “Senhor, não tema a tartaruga que os pirrônicos fizeram correr tão rápido quanto Aquiles”. A economia não implica em perda efetiva, mas auxilia na obliquidade da epígrafe, ainda que moderadamente, ao não qualificar a tartaruga na citação – aqui, ainda que não sejamos enganados, somos exigidos a acreditar no comprometimento à verdade do epigrafador: a tartaruga de Leibniz é a mesma de Zenão. O vocativo “senhor” faz estranhar porque remete a outra entidade não qualificada e não predicada, um ausente interlocutor (real, hipotético?) de Leibniz, fato que fortalece no leitor a ideia de manipulação maliciosa do fragmento. E, por fim, a

⁴²⁰ Para tradução, consulte o item (m) na nota 337.

⁴²¹ Publicado pela primeira vez em *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de janeiro de 1929, 4ª seção, p. 1. Posteriormente recolhido em *Discusión*.

⁴²² Publicado pela primeira vez na portenha *Sur*, ano 9, n. 63, em dezembro de 1939, sob o título “Los avatares de la tortuga”. Posteriormente recolhido em *Otras inquisiciones* e, mais tarde, em *Discusión*, onde permaneceu para a publicação das *Obras completas*.

⁴²³ “por vezes decisivo”.

ambiguidade máxima: o que é *não temer* a tartaruga? Retirá-la de seu repertório por sua invalidade? Ou, pelo contrário, introduzi-la definitivamente em sua enciclopédia justamente por suas propriedades desconcertantes? A não ser que se faça o resgate do contexto original da citação de Leibniz⁴²⁴, o que nos é exclusivamente permitido é aproximar a epígrafe do título – subordiná-la ao título, tamanha é a obliquidade de sua apresentação.

O título do item (m), *Os problemas de um problema*, alude aos desdobramentos – às variantes e às tentativas de refutação – do paradoxo de Zenão; o narrador se refere a eles como “soluciones” – o que soa irônico, já que tais “soluções” são, segundo o título, problemáticas enquanto o problema primeiro, de acordo com a apresentação do item, permanece “ilustre”. Aproximando-o da lógica ensaística de Borges, o título toma a forma de uma paráfrase da operacionalidade do ataque argumentativo. Assim, *não temer a tartaruga* é, pelo menos, dedicar-se às potencialidades da aporia de Zenão, sem que isto implique em descartá-la ou incorporá-la ao nosso repertório dialético ou argumentativo.

O próximo passo é nos conduzir aos citados dois ensaios de Borges sobre o tema. Eles nos ajudarão a perceber que há em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, na obra visível e na obra invisível de seu personagem-autor, diferentes concepções de infinito, que serão confrontadas pela presença do tempo enquanto duração, todos aproveitados esteticamente pelo autor em sua obra⁴²⁵.

⁴²⁴ A frase é dirigida a Foucher logo depois de Leibniz (1854, p. 89-90) apresentar um axioma, que, segundo ele, restaura a lei do movimento: “a natureza nunca age por assalto”. A natureza, que pode dividir os corpos em fragmentos tão mais diminutos do que os imaginados pela geometria, não age de forma violenta e repentina. Pelo que se apresenta, a ideia continua ambígua. Leibniz parece estar pronto para contrariar o monismo de Zenão e de seu mentor, Parmênides, para os quais “a razão demonstra que o ser é uno, imóvel, eterno; os sentidos nos fazem ver em toda a parte a multiplicidade, a mudança, o nascimento e a morte; não merecem, portanto, nenhum crédito” (BROCHARD, 2009, p. 23). Porém, como afirma Ferrater Mora (2004, p. 2300), “o que importa geralmente no pluralismo é mais o tipo de realidade que o número de realidades”. Ainda que Leibniz (2009, p. 43) defenda uma variedade de mônadas, substâncias simples, que não possuem partes, que constituem as substâncias compostas e que se combinam de variadas formas, seu caso é daqueles em que “se afirma que há um número considerável, ou talvez infinito, de realidades substancias *do mesmo tipo*, e se indica que se trata de doutrinas pluralistas. Tal ocorre com o atomismo e com as teorias monadológicas” (FERRATER MORA, 2004, p. 2300, grifo nosso). Leibniz, *grosso modo*, está entre o monismo e o pluralismo.

⁴²⁵ Não pretendemos testar a validade filosófica ou matemática dos argumentos de Zenão, das refutações ao seu paradoxo ou do monismo e do idealismo. Nossa investigação diz respeito às qualidades estéticas e da produtividade literária a partir da apropriação que Borges faz das ideias filosóficas e matemáticas em destaque, mesmo que suas explicações surjam de forma simplificada. Para Borges, a constância é da aporia, que supera suas refutações.

Borges e Zenão

Em “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, Borges (1974, p. 246) conduz seu ataque argumentativo até alcançar a proposta de refutação da aporia de Zenão que lhe parece portadora de algum valor, “la única de inspiración condigna del original”, da joia imortal criada por Zenão de Eleia⁴²⁶, a única apta a ser chamada pelo ensaísta de “refutação que conheço” – a proposição de Bertrand Russell.

De acordo com Borges, Russell defende que a operação de contar é, intrinsecamente, a de equiparar duas sérias. Exemplifica com uma passagem bíblica: às marcas vermelhas nas portas equivale o número de primogênitos salvos no Egito. Não importa enumerar quantos foram salvos. Borges, ainda referindo-se na primeira parte da sentença ao exemplo dos primogênitos, aproxima *indefinido* de *infinito*: “Aquí es indefinida la cantidad; otras operaciones hay en que es infinita también”⁴²⁷.

Russell, na apresentação de Borges (1974, p. 247), passa então a uma série de correspondências biunívocas aplicadas ao conjunto de números naturais. Há tantos números ímpares como pares:

Al 1 corresponde el 2
 „ 3 „ „ 4
 „ 5 „ „ 6, etcétera. (BORGES, 1974, p. 247)

Há tantos múltiplos de três mil e dezoito quanto números naturais:

Al 1 corresponde el 3018
 „ 2 „ „ 6036
 „ 3 „ „ 9054
 „ 4 „ „ 12072, etcétera.

Assim como se pode afirmar das potências de 3018, apesar da dilatação proporcionada pela progressão:

⁴²⁶ “Las implicaciones de la palabra *joya* –valiosa pequeñez, delicadeza que no está sujeta a la fragilidad, facilidad suma de traslación, limpidez que no excluye lo impenetrable, flor para los años– la hacen de uso legítimo aquí. No sé de mejor calificación para la paradoja de Aquiles, tan indiferente a las decisivas refutaciones que desde más de veintitrés siglos la derogan, que ya podemos saludarla inmortal” (BORGES, 1974, p. 244).

⁴²⁷ “Aquí a quantidade é indefinida; há outras operações em que também é infinita” (BORGES, 2008b, p. 115-116).

Al 1 corresponde el 3018
 „ 2 „ „ 3018², el 9.108.324
 „ 3..., etcétera.

O comentário de Borges que se segue define justamente um conjunto infinito:

Una genial aceptación de estos hechos ha inspirado la fórmula de que una colección infinita –verbigracia, la serie de los números naturales– es una colección cuyos miembros pueden desdoblarse a su vez en series infinitas. La parte, en esas elevadas latitudes de la numeración, no es menos copiosa que el todo. (BORGES, 1974, p. 247)⁴²⁸

Segundo a teoria dos conjuntos, um conjunto infinito é aquele que possui correspondência biunívoca com um de seus subconjuntos: para cada elementos do conjunto primeiro há um correlato no que dele deriva, também infinito. Todo conjunto infinito tem o mesmo número cardinal, ou seja, a mesma quantidade de elementos constituintes (Cf. FERRATER MORA, 2004, p. 547). A partir deste dado da teoria dos conjuntos, Borges (Russell) passa para a apreciação dos pontos dispostos no espaço. Se o espaço é apreendido como infinito, qualquer de seus subconjuntos – qualquer de seus segmentos – terá o mesmo número de pontos que o conjunto ascendente: “la cantidad precisa de puntos que hay en el universo es la que hay en un metro de universo, o en un decímetro, o en la más honda trayectoria estelar. El problema de Aquiles cabe dentro de esa heroica respuesta”⁴²⁹ (BORGES, 1974, p. 247).

Seguindo essa lógica, cada lugar ocupado pela tartaruga é proporcional ao ocupado por Aquiles. As duas séries, referentes aos dois personagens, são simétricas porque correspondem quanto ao número de pontos que as formam. A vantagem inicial dada à tartaruga é destituída de qualquer valor: “el punto final en su trayecto, el último en el trayecto de Aquiles y el último en el tiempo de la carrera, son términos que matemáticamente coinciden”⁴³⁰ (BORGES, 1974, p. 247). William James, a fonte

⁴²⁸ “Uma genial aceitação desses fatos inspirou a fórmula de que uma coleção infinita – *verbi gratia*, a série dos números naturais – é uma coleção cujos membros podem desdobrar-se por sua vez em séries infinitas. A parte, nessas elevadas latitudes de numeração, não é menos copiosa que o todo” (BORGES, 2008b, p. 116-117).

⁴²⁹ “a quantidade precisa de pontos que há no universo é a que há num metro de universo, ou num decímetro, ou na mais profunda trajetória estelar. O problema de Aquiles cabe nessa heroica resposta” (BORGES, 2008b, p. 116-117).

⁴³⁰ “o ponto final de seu trajeto, o último no trajeto de Aquiles e o último no tempo de corrida são termos que matematicamente coincidem” (BORGES, 2008b, p. 117). Segundo Ferrater Mora (2004, p. 168), a refutação de Russell é físico-matemática e funda-se na ideia de que “tanto a série de momentos temporais

bibliográfica de Borges que reproduz a tese de Russell, interpõe-se; segundo Borges, James dissente, apesar de reconhecer a superioridade do argumento: quando Russell pressupõe que a corrida foi realizada e que o problema é equilibrar os trajetos de Aquiles e da tartaruga, defende James, elude a verdadeira dificuldade, a categoria *crescente* de infinito, não a categoria *estável*, a única abordada por ele.

A contribuição de James não está apenas na sugestão das duas categorias associadas à objeção a Russell, às quais retornaremos adiante, mas também na descrição clara de uma perspectiva infinita que, de fato, já está pressuposta na sugestão por ele objetada: “Por otra parte, no se precisan dos: el de cada cual de los corredores o el mero lapso del tiempo vacío, implica la dificultad, que es la de alcanzar una meta cuando un previo intervalo sigue presentándose vuelta a vuelta y obstruyendo el camino”⁴³¹ (BORGES, 1974, p. 248). James remete ao paradoxo de Zenão conhecido como dicotomia: “um corpo que ‘se move’ necessita, para deslocar-se em qualquer espaço, ter-se deslocado previamente ao longo da metade de tal espaço e ao longo da metade da metade, e assim sucessivamente até o infinito” (FERRATER MORA, 2004, p. 3109).

O que é subentendido na apresentação dos argumentos de Russell e James é que o paradoxo de Zenão pode ser aplicado em qualquer dos segmentos percorridos por qualquer dos dois corredores, Aquiles ou a tartaruga. Acompanhando a lógica da teoria dos conjuntos, o valor cardinal (a quantidade de elementos contidos) de um *segmento* do conjunto de números reais será sempre infinito⁴³². Em uma exasperada e absurda regressão com fins estéticos, a corrida não seria realizada porque a tartaruga, possuída por uma espécie de indecidibilidade absoluta, não conseguiria tomar a vantagem inicial que lhe é dada – não conseguiria escolher qual ponto ocupar depois de dada a largada.

como a série de pontos na linha são contínuos matemáticos, não havendo, por conseguinte, momentos consecutivos ou, melhor dizendo, não havendo terceiros momentos que se vão interpondo até o infinito entre dois momentos dados”. A apresentação de Borges da refutação de Russell se assemelha à descrição que Ferrater Mora (2004, p. 168) faz das refutações matemáticas, comuns desde a criação do cálculo infinitesimal: “consistem essencialmente em afirmar que, sendo possível a soma de uma progressão geométrica infinita, não há nenhum motivo para não supor a possibilidade de que a distância entre os dois pontos que se deslocam chegue a ser igual a 0”. A dificuldades dessa refutação, afirma, está na aplicação de uma solução matemática para um evento físico, “isto é, baseia-se, em última análise, na sobreposição das duas ordens, sobreposição que por si mesma permanece inexplicada”.

⁴³¹ “Por outro lado, não são necessários dois: o trajeto de cada um dos corredores ou o mero lapso de tempo vazio implica a dificuldade, que é a de alcançar uma meta quando um intervalo prévio continua se apresentando a cada instante, obstruindo o caminho” (BORGES, 2008b, p. 117).

⁴³² A ideia aqui é a de que há infinitos números reais entre um segmento qualquer de um conjunto de números reais, por exemplo, em $R = \{0, \dots, 1\}$. É impossível dizer qual o número que se segue a 0, já que na sequência cabe qualquer fração, dízima periódica e não periódica e decimais infinitos; o mesmo ocorre no final do segmento selecionado, com o número real que antecede 1.

A refutação de Russell é digna do paradoxo da corrida de Aquiles contra a tartaruga, não porque ela de fato o resolve ou desfaz seu desconcerto, mas porque o incrementa, acrescenta a ele novas camadas. Os argumentos de Russell, tomados esteticamente, tornam-se um dos avatares de Zenão.

A ideia de Borges (1974, p. 254) sobre o eleata e seu invento aporético condiz com a opinião de Ferrater Mora (2004, p. 3109): “Os argumentos de Zenão se referem principalmente ao problema da composição do infinito e como tais foram examinados repetidamente no curso da história da filosofia”. Este é o gatilho de “Avatares de la tortura”: “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética; hablo del infinito. Yo anhelé compilar alguna vez su móvil historia”⁴³³. Uma das propriedades da joia, sua capacidade de translação, é o que Borges, a princípio, analisa neste ensaio.

As variantes propostas por Borges são localizadas a partir da ideia de *regressus in infinitum*, o segundo dos cinco tropos de Agripa. Ferrater Mora (2004, p. 2931) o define como “a necessidade de uma regressão ao infinito para encontrar o primeiro princípio em que os demais se sustentam”. Em Zenão, tal ideia está presente no argumento da dicotomia (que Borges chama de “pista”, referência à versão que tem como móvel um atleta, por vezes Odisseu): antes de percorrer um metro, é preciso percorrer sua décima parte; antes, sua centésima parte; antes, sua milésima parte... Esta é uma versão reversa da corrida de Aquiles contra a tartaruga, que, por sua vez, é um exemplo de *progressus in infinitum*, ou, segundo Borges (1999a, p. 280), uma *postergação infinita*, aporia que faz de Zenão o primeiro dos potenciais avatares de Kafka em “Kafka y sus precursores”⁴³⁴. Em “Avatares de la tortura”, Borges não se atém ao sentido contido originalmente em *regressão*: é a partir desta inobservância que ele localiza suas variantes. Os sentidos, as ordens ou as categorias⁴³⁵ em que se dão as modulações do

⁴³³ “Há um conceito que corrompe e transtorna os outros. Não falo do Mal cujo limitado império é a ética. Falo do infinito. Pensei em compilar algum dia sua movediça história” (BORGES, 2008b, p. 127).

⁴³⁴ Não é inútil aqui inverter o sentido e localizar as propriedades deste potencial “Zenão e seus percorridos” que habita “Kafka y sus precursores”.

⁴³⁵ *Categoria* é aqui compreendida como a base lógico-conceitual que fundamenta a elaboração e a expressão dos juízos em que os diferentes “avatares” estão aplicados. A categoria de Zenão, por exemplo, é a do monismo: a ideia de que o Ser é único, eterno, imóvel e sem princípio ou fim (Cf. FERRATER MORA, 2004, p. 2210). A dos céticos, por outro lado, é a suspensão do juízo como caminho para a *ataraxia*. Ainda que destaquemos a mudança categórica apenas em alguns dos avatares, o fato é que ela sempre ocorrerá: fora do argumento eleático, o avatar opera as bases de outra categoria capaz de elaborar uma aporia, uma dificuldade lógica, ao discursar, segundo Borges, sobre o infinito. O que une todas as categorias é o caráter dialético enquanto interposição contraditória.

paradoxo são diversos; a única constância exigida é a de que o avatar seja capaz de formular alguma operação que tenda ou que se assemelhe à ideia de infinito. Ainda no primeiro parágrafo, Borges (1974, p. 254) apresenta um exasperado motivo oblíquo, Nicolau 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”⁴³⁶. Os avatares da tartaruga são, portanto, diferentes “traçados” de representação do infinito.

O primeiro avatar é uma variante de categoria – a crítica, antes dirigida por Zenão ao pluralismo⁴³⁷, passa a ser direcionada por Aristóteles ao inatismo da filosofia de Platão. O argumento do terceiro homem contra a doutrina platônica, argumenta Borges (1974, p. 255, grifo no original), questiona se os diversos homens e o Homem, os indivíduos temporais e o Arquétipo, têm atributos comuns. “Es notorio que sí; tienen los atributos generales de la humanidad. En ese caso, afirma Aristóteles, habrá que postular *otro arquetipo* que los abarque a todos y después un cuarto...”⁴³⁸. Borges defende que não são necessários dois homens, mas um indivíduo e o gênero para que se estabeleçam as bases a serem criticadas pelo argumento do terceiro homem – alusão a um desdobramento que poderia infiltrar-se no pensamento categórico do próprio Aristóteles. Segundo Borges, Aristóteles, refutador de Zenão, usa a mesma lógica do refutado, a regressão infinita, para atacar a Ideia e as formas universais.

Mais um dos tropos de Agripa descritos nas *Hipotiposis Pirrônicas*, de Sexto Empírico (1996, p. 115-116), é o próximo avatar. A mudança aqui é na ordem, que se torna cíclica. É conhecido como dialelo, tropo do recíproco ou círculo vicioso. Um critério, a princípio, sustenta o julgamento ajuizado de uma demonstração dita verdadeira; logo, o cético solicita a demonstração deste critério; posto que uma demonstração exige um critério que a sustente, mais uma vez o novo critério necessitará de uma nova demonstração, e assim sucessivamente. Não há firme demonstração sem a

⁴³⁶ “que viu na circunferência um polígono com um número infinito de ângulos e deixou escrito que uma linha infinita seria uma reta, seria um triângulo, seria um círculo e seria uma esfera” (BORGES, 2008b, p. 127).

⁴³⁷ Segundo Ferrater Mora (2014, p. 2300), “dá-se o nome de pluralismo a toda doutrina que afirma que há muitos, possivelmente infinitos, tipos de realidade”, diferenciando-se, portanto, de outras doutrinas segundo as quais há mais de uma realidade, como o dualismo e o “trialismo”. “O propósito de Zenão de Eleia era defender a doutrina de Parmênides, que exigia a negação do movimento real e a afirmação de que todo movimento é ilusório” (FERRATER MORA, 2004, p. 167).

⁴³⁸ “É evidente que sim; têm os atributos gerais da humanidade. Nesse caso, afirma Aristóteles, será preciso *postular outro arquetipo* que contenha todos e depois um quarto...” (BORGES, 2008b, p. 129).

existência prévia de um critério, nem critério verdadeiro sem o fundamento prévio de uma demonstração. A conclusão: se cada um, critério ou demonstração, retira seu crédito do outro, tudo o que se segue é insustentável.

O seguinte avatar de Zenão está instalado na prova cosmológica de Tomás de Aquino, que, segundo Borges (1974, p. 256), recorre ao *regressus in infinitum* para, inversamente aos exemplos anteriores, não negar, mas “afirmar que hay Dios”. Segundo o argumento tomista, não há coisa no universo que não tenha uma causa eficiente, que, por sua vez, é o efeito de uma causa anterior. O mundo, portanto, é um infinito encadeamento de causas, e cada causa é um efeito. E, apesar de a série geral correr o risco de não existir porque os termos que a formam são condicionais e aleatórios, *o mundo é* – esta constatação conduz à inferência de “una no contingente causa primera que será la divinidad”⁴³⁹.

O próximo avatar é de caráter lógico, especificamente no tocante à inferência. É o diálogo entre Aquiles e a tartaruga proposto por Lewis Carroll.

Lewis Carroll (*Mind*, volumen cuarto, página 278) [interpone los abismos periódicos de Zenón] entre la segunda premisa del silogismo y la conclusión. Refiere un diálogo sin fin, cuyos interlocutores son Aquiles y la tortuga. Alcanzado ya el término de su interminable carrera, los dos atletas conversan apaciblemente de geometría. Estudian este claro razonamiento:

- a) Dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí.
- b) Los dos lados de este triángulo son iguales a MN.
- z) Los dos lados de este triángulo son iguales entre sí. (BORGES, 1974, p. 257)⁴⁴⁰

Borges aponta que a tartaruga aceita as premissas *a* e *b*, mas nega que elas justifiquem a conclusão. Porém, não reproduz em seu ensaio uma importante fala da tartaruga no diálogo criado por Carroll: ela pede para que Aquiles a convença, logicamente, a aceitar *z* como verdade. É nesse ponto, como observa por Ferrater Mora (2004, p. 168), que ocorre a solicitação de uma passagem: a da lógica para a metalógica.

⁴³⁹ “uma não contingente causa primeira que será a divindade” (BORGES, 2008b, p. 131).

⁴⁴⁰ “Lewis Carroll (*Mind*, volume quarto, p. 278) [interpõe os abismos periódicos de Zenão] entre a segunda premissa do silogismo e a conclusão. Refere um diálogo sem fim, cujos interlocutores são Aquiles e a tartaruga. Ao termo de sua interminável corrida, os dois atletas conversam amigavelmente sobre geometria. Estudam este claro arrazoado: a) Duas coisas iguais a uma terceira são iguais entre si. b) Os dois lados desse triângulo são iguais a MN. z) Os dois lados desse triângulo são iguais entre si.” (BORGES, 2008b, p. 132).

“No diálogo de Carroll, a tartaruga distingue bem ambos os níveis, não ocorrendo o mesmo com Aquiles, que fica enredado num processo de obstrucionismo lógico sem fim”. Aquiles não demonstra suas regras lógicas de inferência, “mas deseja torná-las explícitas em sua argumentação”. Ao invés de afirmar que no silogismo estão presentes, como base lógica, o princípio da coincidência e a consequência lógica, Aquiles adiciona outra (desnecessária) premissa, equivalente a uma solicitação – “aceite o que você não aceitou” – ou, na melhor das hipóteses, uma redundância da lógica já contida nas premissas anteriores.

- a) Dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí.
- b) Los dos lados de este triángulo son iguales a MN.
- c) Si a y b son válidas, z es válida.
- z) Los dos lados de este triángulo son iguales entre sí. (BORGES, 1974, p. 257)

A tartaruga, por sua vez, aceita a validade de a , b e c , mas não de z . A demanda continua ativa: “And why *must* I?”⁴⁴¹ (CARROLL, 1977, p. 433, grifo no original), pergunta o réptil ao herói. Aquiles então propõe outra premissa: d) Se a e b e c são verdadeiras, z também o é. A Borges (1974, p. 257) não interessa o debate referente à metalógica ignorada por Aquiles, ao fato do herói não se remeter à sua própria linguagem lógica, como se evidencia na rápida conclusão do ensaísta: “Carroll observa que la paradoja del griego comporta una infinita serie de distancias que disminuyen y que en la propuesta por él crecen las distancias”⁴⁴². O que interessa a Borges é a mudança de sentido – do regressivo ao progressivo. O que o fascina no diálogo de Carroll é a aparência de clausura infinita; trabalhada esteticamente, não tarda a tornar-se um pesadelo. O diálogo entre a tartaruga e Aquiles acaba por preencher a lacuna que James aponta na refutação de Russell – nele, infinito é *crescente*, não *absoluto*.

Neste momento, poderíamos eleger como a próxima etapa deste ensaio o aprofundamento da averiguação filosófica, lógica e matemática das ideias de infinito apreendidas por Borges nos avatares de Zenão – a proposta é válida e certamente produtiva, mas indagar o maior ou menor grau de fidelidade do autor aos fundamentos dessa ou daquela escola filosófica, teológica ou científica não responde à nossa

⁴⁴¹ “E por que eu *deveria*?”

⁴⁴² “Carroll observa que o paradoxo do grego comporta uma infinita série de distâncias que diminuem, e que no proposto por ele as distâncias aumentam” (BORGES, 2008b, p. 133).

necessidade – a de analisar as potencialidades estéticas e poéticas das categorias de infinito propostas, a partir das “variações” da aporia eleática, e aplicadas por Borges em sua prática literária. O próprio Borges, como as apresentações acima parecem apontar, manifesta relativa despreocupação com a ideia de sugerir fidelidade de seu pensamento às suas fontes. Por outro lado, nosso interesse específico é verificar como a obra de Pierre Menard transita por diferentes concepções de infinito, que, por sua vez, são apresentadas por Borges nos “avatares” de Zenão, aludidos no item (m) da obra visível. Essas diversas formas respondem à interpolação primordial da estética do assombro, a dialética do tempo e da eternidade. A emergência do exercício alusivo como ferramenta poética em Borges é concomitante a esta verificação: em Menard, a tensão entre tempo e eternidade alude a outra interpolação, referente à representação do autor, constituída por dois arquétipos – o poeta que habita o tempo enquanto duração de vida e o poeta que habita a eternidade, que serão apresentados mais detalhadamente em breve.

As duas categorias sugeridas por William James em sua ressalva a Russell são similares às seis noções de infinito, já comuns no período clássico da filosofia grega, de acordo com a apresentação de Ferrater Mora (2004, p. 1506). O pesquisador as separa, por afinidade, em dois grupos. O primeiro, o do infinito potencial ou negativo (ou crescente, segundo James), é apresentado sob os números ímpares: 1) “o infinito é algo indefinido, carece de fim, limite ou termo”; 3) “o infinito é algo negativo e incompleto”; 5) “o infinito é algo meramente potencial, está *sendo*, mas não *é*”. O segundo grupo, o do infinito absoluto ou positivo (ou estável, segundo James), é descrito sob os números pares: 2) “o infinito não é nem definido nem indefinido, pois em relação a ele carece de sentido qualquer referência a um fim, limite ou termo”; 4) “o infinito é algo positivo e completo”; 6) “o infinito é algo atual e inteiramente dado”.

Borges não toma como conclusivos os juízos “negativo” e “positivo” atribuídos, respectivamente, ao primeiro e ao segundo grupos de infinito. Se a indefinição do primeiro pareceu a alguns filósofos marca da imperfeição, a carência de forma, figura, proporção ou ordem é justamente o que interessa a Borges, que explora sua aparência labiríntica e de pesadelo. Carecer de limite concede a feição de prisão ou de empresa infausta – seja ela potencialmente caótica ou virtualmente livre do acaso. Dirigir-se ininterruptamente ao inacessível, a um saber ou existência supostamente plenas, impossíveis de delinear em sua totalidade, não implica em negatividade para Borges. Se

a negatividade é uma certeza filosófica acerca desta categoria de infinito, esteticamente ela é apenas aparente; a *vindicação* trata de reerguê-la à produtividade literária guiada pela estética do assombro, própria a Borges.

Um de seus exemplos de excelência, da negatividade vindicada, está na sugerida circularidade do projeto de Carlos Argentino Daneri, personagem do conto “El Aleph”⁴⁴³, que, ao narrar a totalidade do universo em seu poema *La Tierra*, fatalmente se verá diante da obrigação de narrar o livro que escreve, contido no *Aleph* e no universo acessado por meio dele, e mais uma vez o *Aleph*, descrito em seu poema e que contém seu poema, e assim infinitamente. Ainda que Daneri seja caracterizado pelo narrador-personagem Borges como poetaastro, digno de duras críticas, fica evidente que o juízo negativo não tem relação com a circularidade propriamente. ‘Borges’ também a vive, no instante em que experimenta o *Aleph*: “vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra”⁴⁴⁴ (BORGES, 1974, p. 754). A experiência com a circularidade infinita não se restringe ao momento do contato de ‘Borges’ com o *Aleph*. O assombro extrapola o instante de acesso à esfera furta-cor da rua Garay: “En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver”⁴⁴⁵ (p. 755). A produtividade da experiência circular infinita está no assombro que proporciona, por mais que, gradativamente, o efeito *Aleph* sobre ‘Borges’ desvaneça com a insônia.

Mas um elemento que extrapola as desavenças acaba por unir as experiências dissimilares do prepotente Daneri e do emocionado ‘Borges’: para ambos, o *Aleph* da rua Garay é limitado à experiência no tempo. Basta que a casa em que está instalado seja demolida para que desapareça: é uma espécie de Deus que não resiste à ruína. É esse mesmo avanço do tempo enquanto duração de vida, o que ataca o *Aleph*, que, em Borges, restringe a inabalável “positividade” do infinito absoluto dos filósofos gregos.

⁴⁴³ Publicado pela primeira vez em *Sur*, ano 15, n. 131, Buenos Aires, em setembro de 1945. Posteriormente recolhido na coletânea homônima, de 1949.

⁴⁴⁴ “vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph, e no Aleph a Terra” (BORGES, 2008a, p. 150).

⁴⁴⁵ “Na rua, nas escadas de Constitución, no metrô, todos os rostos me pareceram familiares. Temi que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender, temi que nunca mais me abandonasse a impressão de voltar” (BORGES, 2008a, p. 151).

De acordo com Ferrater Mora (2004, p. 925), o vocábulo *eternidade* costuma ser compreendido de duas formas: “em um sentido comum, segundo o qual significa o tempo infinito ou a duração infinita, e em um sentido mais usual entre muitos filósofos, de acordo com o qual significa algo que não pode ser medido pelo tempo, pois o transcende”. Os gregos frequentemente compreenderam a eternidade em seu primeiro sentido, continua o pesquisador, especialmente quando davam ao eterno “o significado daquilo que dura ao longo de todo o tempo, do que perdura [...], ou daquilo que é desde sempre, ou do que foi agora sem interrupção”. Esta ideia de eternidade liga-se ao primeiro grupo de acepções para o termo infinito, o “negativo”.

A análise da relação entre eternidade e tempo revelou que não era simples medir aquela por meio deste, aponta Ferrater Mora (2004, p. 925), que destaca no *Timeu*, de Platão, uma passagem na qual se afirma que “antes de o céu ser criado não havia noites nem dias, nem meses ou anos”. As medidas de tempo (das partes dele) surgiram com a criação do céu, essência eterna, para a qual não devem ser transferidas as espécies criadas de tempo, como o passado e o futuro. “Da essência eterna dizemos às vezes que foi, ou que será, mas na verdade somente podemos dizer dela que *é*”. Nesta concepção, a eternidade é imóvel, não uma projeção do tempo no infinito; “o tempo é uma imagem movente da eternidade, isto é, uma imagem duradoura do eterno”. Essa ideia de eternidade liga-se ao segundo grupo de acepções para o termo infinito, o “positivo”.

Assim, anota Ferrater Mora, é possível contrastar *eterno* (o “positivo”) e *duradouro* (o “negativo”, o termo que qualifica a primeira das acepções de eternidade, o sempiterno, e à qual se associa o tempo circular). Na dialética fundamental da estética do assombro, qualquer dessas acepções de eternidade interpola com a ideia de tempo como duração de vida, até mesmo o conceito de eternidade formulado por Borges em “Sentirse en muerte”. No caso do tempo, assombro e melancolia emergem da consciência da fatalidade própria à irreversível certeza de que não se vive outra vida. Diante dessa garantia, defende Borges (1974, p. 771) no parágrafo final de “Nueva refutación del tiempo”, a negação da sucessão temporal será apreendida como um desespero aparente e um consolo secreto. “El tiempo es la sustancia de que estoy hecho”. Negar tal fato valendo-se de qualquer concepção do que é a eternidade é criar um artifício que só se sustenta antes de a ideia de tempo enquanto duração de vida não for convocada pelo ataque argumentativo ou pela interpolação tempo/eternidade.

Mas a certeza acerca do tempo não tira o assombro de qualquer das experiências que aludem ao infinito. Na obra de Borges, o homem será sempre tomado pelo assombro, já que a dialética entre tempo e eternidade não lhe dá opção de fuga ou retorno ao hipotético estágio inicial de tranquilidade que forneceria qualquer imaginado avatar do pirronismo; por sorte, será capaz de uma reflexão melancólica sobre sua diminuta existência em um mundo que se revela de repente alucinado, no qual coexistem a finitude da vida, os esquemas divinos, ainda que falhos, e as pequenas e indecifráveis experiências similares ao infinito, que lhe dão ainda alguma esperança de permanecer. A interpolação é constante; o indecidível não permite situar-se neste ou naquele polo sem a efetiva presença perturbadora do outro.

Para retomarmos a obra visível de Menard sob a perspectiva de tais concepções sobre o tempo, o infinito e a eternidade, é necessário antes acessar as conclusões de Borges em “Avatares de la tortuga” e “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, às quais associaremos ao item (m) da obra visível de Menard. Desta forma, será possível responder à questão que investiga a ambiguidade máxima contida na epígrafe de Leibniz na idiossincrática obra *Les Problèmes d'un problème*: o que é não temer a tartaruga?

Borges encerra “Avatares de la tortuga” apresentando sua concordância com a afirmação de Novalis de que o maior feiticeiro é aquele que se enfeitiça a si mesmo a ponto de tomar seus fantasmas como aparições autônomas. Esse feitiço, como revela a sequência da argumentação, está associado ao idealismo ou, mais amplamente, às conjecturas de diferentes linhas do pensamento que permitem a apreensão do mundo como sonho ou como projeção de uma realidade externa, anterior, absoluta e inatingível; que permitem contestar teses que fornecem caráter concreto e realidade própria e material ao mundo:

Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso. (BORGES, 1974, p. 258)⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ “Nós (a indivisa divindade que opera em nós) sonhamos o mundo. Nós o sonhamos resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo; mas aceitamos em sua arquitetura tênues e eternos interstícios de desrazão para saber que é falso” (BORGES, 2008b, p. 134).

O paradoxo de Zenão é um desses interstícios de desrazão, título que não o faz inferior à postulação de mundo resistente, ao qual é posto em tensão, e que tampouco garante a certeza racional da proposição que instala a eternidade “positiva” que defende. Sua grande qualidade é a de denunciar a vida como sonho. A verdade é que o eleatismo (seu aproveitamento estético) é ambíguo⁴⁴⁷ (mas a ambiguidade é uma riqueza, afirma o narrador de Pierre Menard). Zenão instala-se no argumento do adversário, assume-o até certo ponto para em seguida destruí-lo. Seu método “consistia em fazer com que o próprio adversário se visse obrigado a reconhecer a impossibilidade de admitir a tese contraditória com a antes estabelecida” (FERRATER MORA, 2004, p. 3109). O movimento é impossível porque é admissível tanto quanto é admissível a infinita divisibilidade do movimento; o movimento é um engano porque, segundo o eleatismo, “o mundo, tal como o vemos, não passa de uma aparência” (BROCHARD, 2009, p. 24). Borges aproveita amplamente a potência ambígua do invento de Zenão. Da interposição contraditória, localiza e sugere diversas variantes do *progressus in infinitum* e do *regressus in infinitum*, originárias de diferentes disciplinas. São avatares do próprio paradoxo. Mas há ainda os avatares do universo que o paradoxo defende. Ao contrário do que disse Heráclito (“Tudo flui”), o eleatismo afirma que “tudo é”. O universo, segundo Zenão e seu mestre, Parmênides, é estável. O Ser é único, imóvel, eterno, sem princípio nem fim. Zenão sai em defesa de um universo similar àquele delineado por Borges: “resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo”. O universo de Zenão tem também a forma de um sonho para Borges.

Como afirma o ensaísta, baseando-se no avatar proposto por William James⁴⁴⁸, a famosa aporia atenta não apenas contra a realidade do espaço, mas também contra a mais firme e fina realidade do tempo. “Agrego que la existencia en un cuerpo físico, la permanencia inmóvil, la fluencia de una tarde en la vida, se alarman de aventura por ella”, escreve, assombrado, na conclusão de “La eterna carrera de Aquiles y la tortuga” (BORGES, 1974, p. 248). Na mesma intensidade, alarma-se o leitor de Schopenhauer

⁴⁴⁷ No *Fedro* (261 d): “E não estamos cientes de que Palamedes de Eleia [Zenão] é detentor de tal arte do discurso que coisas idênticas parecem aos seus ouvintes ser semelhantes e dessemelhantes, unas e múltiplas, fixas e em movimento?” (PLATÃO, 2008, p. 82).

⁴⁴⁸ Em “Avatares de la tortuga”: “Un ejemplo final, quizá el más elegante de todos, pero también el que menos difiere de Zenón. William James (*Some Problems of Philosophy*, 1911, pág. 182) niega que puedan transcurrir 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 hasta el fin, hasta el invisible fin, por tenues laberintos de tiempo” (BORGES, 1974, p. 258).

para quem o universo é pura representação, para quem a vida e o sonho tem a mesma composição: “sentiréis cómo la vida maciza se resquebraja y desparrama”⁴⁴⁹, escreve Borges (2002a, p. 157), aos vinte e três anos, sob o influxo do filósofo alemão, em “El cielo azul, es cielo y es azul” (1922). Também é assombroso o budismo segundo Borges, pelo viés schopenhaueriano, que sugere o *eu* fora do espaço, da causalidade e do tempo enquanto duração de vida: eu sou todos aqueles que no tempo infinito dizem “eu”. Na mesma intensidade assombra-se o leitor de Platão diante dos arquétipos, ocupantes do empíreo, que, por sua vez, reverberam na poesia de Walt Whitman, que forja uma aparência de eternidade, que responde a “la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico, un objeto cuya virtud no aminoren los años”⁴⁵⁰ (BORGES, 1974, p. 249), ao mesmo tempo em que renova o panteísmo, recorrente em filosofias de ocidente e oriente, insinuando-se em Deus, substituindo-o pelo poeta cuja potência conectiva universal está na voz, que é a de todos os homens e mulheres de todos os tempos. A afinidade do eleatismo com essas ideias é reconhecida por Borges no prefácio de *Historia de la eternidad*, texto em que admite que seu ensaio homônimo faria mais justiça à sua aspiração cronológica se tivesse partido não do platonismo, mas “de los hexámetros de Parménides (‘no ha sido nunca ni será, porque es’)” (BORGES, 1974, p. 351).

A “solução” dada por Borges (1974, p. 248) ao paradoxo de Zenão é direta: “Zenón es incontestable, salvo que confesemos la idealidad del espacio y del tiempo. Aceptemos el idealismo, aceptemos el crecimiento concreto de lo percibido, y eludiremos la pululación de abismos de la paradoja”⁴⁵¹. Diante do paradoxo de Zenão, há duas opções, ambas com potências estéticas inelutáveis: a prisão da aporia; a vida como sonho, mero reflexo de Deus, do Uno, da coisa em si, da vontade, da Ideia.

Na primeira opção, uma eternidade apenas em potência (segundo os filósofos), espacializada no movimento, na repetição dos átomos ainda que com as pequenas variantes do tempo circular; encapsulada na matéria, no gesto contido da indecível tartaruga que sugerimos anteriormente, que não consegue largar, dar o infinitesimal

⁴⁴⁹ “sentireis como a vida maciça se racha e se dispersa”.

⁴⁵⁰ “a ambição de construir um livro absoluto, um livro dos livros que inclua todos os outros como um arquétipo platônico, um objeto cuja virtude não diminua com os anos” (BORGES, 2008b, p. 119).

⁴⁵¹ Em “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”: “Zenão é incontestável, a menos que confesemos a idealidade do espaço e do tempo. Aceitemos o idealismo, aceitemos o crescimento concreto do que percebemos, e eludiremos a pululação de abismos do paradoxo” (BORGES, 2008b, p. 118).

primeiro passo, se posta em uma reta que é um segmento finito de um conjunto infinito de números reais. Esta é uma percepção recente do paradoxo de Zenão, como observa Brian Skyrms (2012, p. 5); transforma o paradoxo contra o movimento em um paradoxo contra a medida. Apesar de não ser diretamente abordada nesses termos por Borges em seus dois ensaios dedicados a Zenão, é evidentemente a fórmula do objeto assombroso de “El libro de arena” (BORGES, 1989, p. 68-71), da coletânea homônima de 1975: o próximo passo da tartaruga, já livre da indecisão, é um gesto que nunca se repete, como a próxima página do Livro de Areia, que é a primeira e a última porque nunca mais será vista, de um volume sem fim nem começo, ainda que muito bem encadernado. Há também sua variante aplicada ao tempo, aquela sugerida por William James, da qual Borges (1974, p. 459) vale-se para compor o assombro de “La lotería en Babilonia”⁴⁵², em que não há decisão final porque cada decisão se ramifica em outras, o que exige um número infinito de sorteios. “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”⁴⁵³.

Na segunda opção, o universo está à mercê de uma força superior, que, independente do nome que receba, será sempre em sua plenitude e em sua verdade inacessível aos homens. Nosso mundo é um mero rascunho dessa força superior, plena e eterna (que, por apenas sugerir-se a nós, parece não existir de fato); nosso mundo é puro fenômeno e apreendemos apenas por afecção um mundo que é um ponto de vista da sensibilidade – a verdade é a face oculta irrepresentável, como a Coisa em si kantiana ou a Vontade schopenhaueriana (Cf. VAYSSE, 2012, p. 19-20; ROGER, 2013, p. 72-74). Estes fatos, porém, não impedem o homem de elaborar seus esquemas divinos – eles já estão aqui exemplificados: “Es aventurado pensar que una coordinación de palabras (otra cosa no son las filosofías) pueda parecerse mucho al universo”⁴⁵⁴, escreve Borges (1974, p. 258) na conclusão de “Avatares de la tortuga”. Mas as dessemelhanças definitivamente não tornam o empreendimento descartável: “También es aventurado

⁴⁵² Publicado pela primeira vez em *Sur*, ano 11, n. 76, Buenos Aires, em janeiro de 1941. Posteriormente recolhido em *El jardín de senderos que se bifurcan*, que, em 1944, tornou-se a primeira parte de *Ficciones*.

⁴⁵³ “Os ignorantes supõem que infinitos sorteios requerem um tempo infinito; na realidade, basta que o tempo seja infinitamente subdivisível, como o ensina a famosa parábola do Certame com a tartaruga” (BORGES, 2001, p. 79).

⁴⁵⁴ “É arriscado pensar que uma coordenação de palavras (as filosofias não são outra coisa) possa se assemelhar muito ao universo” (BORGES, 2008b, p. 133).

pensar que de esas coordinaciones ilustres, alguna –siquiera de modo infinitesimal– no se parezca un poco más que otras”⁴⁵⁵. A que Schopenhauer formula é eleita por Borges como a portadora de alguma expressão do universo.

A “solução” dada por Borges ao paradoxo de Zenão é direta:

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. (BORGES, 1974, p. 258)⁴⁵⁶

A proposta de “Não temer a tartaruga”, contida na epígrafe do item (m) de Menard, equivale a não descartar o paradoxo de Zenão, a incorporá-lo a seu repertório – não apenas pela aparente irrefutabilidade que lhe dá a feição de eternidade, mas justamente porque é ambíguo e amplamente produtivo em âmbito estético, a partir qualquer de suas permissões – a prisão aporética da eternidade “negativa” ou a delusão do mundo “idealista”, associado à eternidade “positiva”.

A obra visível de Menard alude a uma potencial máquina de versificar. O personagem-autor conhece os experimentos da *Ars Magna* de Llull, da *ars combinatoria* de Leibniz e de diversos idiomas analíticos. Busca a sintaxe poética nas contrarrimas de Toulet, na completa ausência de azar e de intuição própria ao jogo de xadrez, no soneto, no alexandrino, na métrica da prosa, no exercício de pontuação. O vocabulário essencialmente destinado às necessidades poéticas, a linguagem da poesia estudada por Menard, convencionalmente elaborada, alimenta a sintaxe desta virtual máquina ou ciência de produção literária.

Definitivamente o projeto não é fácil – Menard dedica trinta e cinco anos a seus experimentos, majoritariamente formais, teóricos e técnicos. Dos dezenove itens, apenas sete podem ser chamados de literários – poemáticos, tradutórios e ensaísticos⁴⁵⁷. Apenas os itens (a), o soneto simbolista com duas variantes, e o (r), o ciclo de sonetos para a baronesa de Bacourt, são de fato criações poéticas. Este é o mais evidente indício de que

⁴⁵⁵ “También é arriscado pensar que dessas coordenações ilustres, alguma – ao menos de modo infinitesimal – não se assemelhe um pouco mais do que outras” (BORGES, 2008b, p. 133).

⁴⁵⁶ Em “Avatares de la tortura”: “Admitamos o que todos os idealistas admitem: o caráter alucinatorio do mundo. Façamos o que nenhum idealista fez: busquemos irrealidades que confirmem esse caráter. Nós as encontraremos, creio, nas antinomias de Kant e na dialética de Zenão” (BORGES, 2008b, p. 134).

⁴⁵⁷ Os itens (a), (g), (k), (m), (o), (p) e (r).

seu invento não foi ao máximo explorado; finda muito distante da Biblioteca Total que sugeria.

Comparado a outro personagem-autor de Borges (1974, p. 461-464), Herbert Quain, de “Examen de la obra de Herbert Quain”⁴⁵⁸, Menard é mais analítico e mais severamente autocrítico e muito pouco produtivo literariamente. Se fosse dado à poesia e propusesse o item (a) da obra visível de Menard, o romancista e dramaturgo Quain faria bifurcar ou trifurcar as duas versões do mesmo soneto publicadas em 1899, cada uma delas com duas ou três novas variantes, fazendo surgir assim a possibilidade de progressão geométrica rumo ao infinito. Mas Menard, diferentemente de Quain, propõe, analisa e refuta. Há algo de uma melancolia com relação à escrita em Menard, uma espécie de recusa que se torna o único motivo que o dignifica a ser chamado pelo narrador de “romancista” (BORGES, 1974, p. 444), sem que sua obra, visível ou invisível, justifique com firmeza o título, se observada pela lógica da produtividade.

Como Quain, Menard também revisa seu método. Quain muda apenas a razão das ramificações em progressão geométrica de seus romances; passa do desdobramento ternário ao binário. Continua operando como um avatar da tartaruga, em *progressus in infinitum*. Sua justificativa é a de que os homens que o imitariam certamente optariam pela bifurcação; e “los demiurgos y los dioses por el infinito: infinitas historias, infinitamente ramificadas”⁴⁵⁹ (BORGES, 1974, p. 463). A revisão que Menard opera em seu método é categorial. Sua obra visível carrega a potência de um genuíno avatar de Zenão, mas não passa de experimento, um exercício abortado em seus primeiros estágios. Ele abandona sua virtual máquina de versificar – potencialmente infinita porque *está sendo* e que inundaria o mundo de textos – e se dirige a uma obra que supera a anteriormente projetada porque é concebida como parte do absoluto, potencialmente infinita porque *é*. Menard passa da infinitude e eternidade sugeridas pelo paradoxo de Zenão para a infinitude e eternidade sugeridas pelo “idealismo” de Zenão. O indício do aprendizado está justamente na epígrafe de *Les Problèmes d'un problème*; ela aparece apenas na segunda edição da obra. Menard não mais teme a tartaruga; ele assume a idealidade do mundo e, como sugere Novalis, assume-se como um feiticeiro

⁴⁵⁸ Publicado pela primeira vez em *Sur*, ano 11, n. 79, Buenos Aires, em abril de 1941. Posteriormente recolhido em *El jardín de senderos que se bifurcan*, que posteriormente tornou-se a primeira parte de *Ficciones*

⁴⁵⁹ “e os demiurgos e os deuses pela infinita: infinitas histórias, infinitamente ramificadas” (BORGES, 2001, p. 87).

que é tomado por seu próprio feitiço. Sua obra invisível é um interstício de desrazão que aponta a falsidade deste mundo sonhado.

Esta mudança em Menard é a assunção de uma percepção da literatura que Borges (2007a, p. 453) chamou de “essencialmente clássica” em uma resenha que fez para *Introduction à la Poétique*, de Valéry⁴⁶⁰. A ideia é do autor de *Le Cimetière marin*: a História da Literatura não deveria ser a história dos literatos, de suas carreiras ou das carreiras de suas obras, mas a História do Espírito como produtor e consumidor de literatura. Ela reaparece em “La flor de Coleridge”⁴⁶¹, seguida por uma sequência que a assombra em crescendo, que, por fim, sugere a aplicação de sua tese na própria formulação que a propõe:

Hacia 1938, Paul Valéry escribió: “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.” No era la primera vez que el Espíritu formulaba esa observación; en 1844, en el pueblo de Concord, otro de sus amanuenses había anotado: “Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente” (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Veinte años antes, Shelley dictaminó que todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defence of Poetry*, 1821). (BORGES, 1974, p. 639)⁴⁶²

⁴⁶⁰ Publicada pela primeira vez em *El hogar*, ano 34, n. 1495, Buenos Aires, em 10 de junho de 1938. Posteriormente recolhida em *Textos cautivos* (1986). Para um estudo do influxo de Paul Valéry, especialmente de *Monsieur Teste*, em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, consulte Julio Prieto (2010). O pesquisador enumera diferentes exemplos do que chama de “coincidências implícitas” e “referências explícitas”, que conectam o conto de Borges a Valéry e a Teste. A mais interessante delas refere-se a uma coincidente ambiguidade quanto à estética moderna: Borges e Valéry criticam os discursos de novidade vanguardistas atribuindo um *ethos* antimoderno a seus personagens, filiando-os a uma concepção “clássica” de literatura; ao mesmo tempo, propõem produções literárias antinarrativas, uma propriedade da modernidade literária, defende o pesquisador (PRIETO, 2010, p. 58-60).

⁴⁶¹ Publicado pela primeira vez em *La Nación*, Buenos Aires, em 23 de setembro de 1945, 2ª seção. Posteriormente recolhido em *Otras inquisiciones*.

⁴⁶² “Por volta de 1938, Paul Valéry escreveu: ‘A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, e sim a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem mencionar um único escritor’. Não era a primeira vez que o Espírito formulava essa observação; em 1844, no povoado de Concord, outro de seus amanuenses anotara: ‘Dir-se-ia que uma única pessoa redigiu quantos livros há no mundo; há neles tal unidade central que é inegável serem obra de um único cavalheiro onisciente’ (Emerson: *Essays*, 2, VIII). Vinte anos antes, Shelley sentenciou que todos os poemas do passado, do presente e do porvir são episódios ou fragmentos de um único poema infinito, construído por todos os poetas do orbe (*A Defence of Poetry*, 1821). (BORGES, 1999e, p. 16).

É iluminador aproximar esta citação da reação do narrador de “Pierre Menard, autor del *Quijote*” e das explicações que o personagem-autor dá sobre sua obra invisível, por meio de cartas endereçadas ao amigo e pelo diálogo que travaram. Desta forma evidencia-se a filiação do projeto máximo de Menard à ideia da literatura como um corpo único, um exclusivo livro, absoluto e eterno, ao qual se filiam todas as obras, independente do autor. O desconcerto do narrador dá-se tão logo apresenta o produto da obra invisível de Pierre Menard:

Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós. Yo sé que tal afirmación parece un disparate; justificar ese “dislate” es el objeto primordial de esta nota. (BORGES, 1974, p. 446)⁴⁶³

O disparate ao qual se refere ao narrador é justamente aquele causado pela atribuição errônea. Um texto já escrito, o *Quixote*, é de autoria de Menard, ainda que não deixe de ser a obra de Cervantes. Nos moldes discerníveis no conto de Borges, a atribuição errônea é, a princípio, fruto deliberadamente jocoso (e nunca um equívoco próprio da desatenção, do desconhecimento ou do engano). É ela que dá a aparência absurda à proposta de anacronismo deliberado – esta, por sua vez, uma tese lógica de produtividade literária em Borges. A validade da proposta enquanto método não está nos fragmentos que repetem um mesmo evento, facilmente reconhecível como de autoria de Cervantes – não está em erroneamente atribuir a Menard o *Quixote*. Sua qualidade está no deslocamento da enunciação, fato que se evidencia no mesmo instante em que o novo produto é estabelecido, novos textos: os comentários críticos de Menard, que citam o texto primeiro, o *Quixote*, reproduzidos nas cartas endereçadas ao amigo; as afirmações do narrador, que se torna uma espécie de autor de Menard, estabelecendo-o e prolongando sua técnica de leitura ao atribuir ao personagem-autor textos sobre os quais este nunca tratou.

A produtividade proposta por Borges se conforma sobre a base lógica de reação anti-historicista e de refutação do primado da psique do autor, sobre a dialética da

⁴⁶³ “Essa obra, talvez a mais significativa de nosso tempo, compõe-se dos capítulos nono e trigésimo oitavo da primeira parte do *Dom Quixote* e de um fragmento do capítulo vinte e dois. Sei que tal afirmação parece disparate; justificar esse ‘disparate’ é o objetivo primordial desta nota” (BORGES, 2001, p. 56).

distanciação e apropriação do texto – termos propostos por Ricoeur (2013) –, expressa no abandono da congenialidade da hermenêutica romântica por Menard (Borges): estas são etapas presentes no anacronismo deliberado e que a atribuição errônea ignora. O anacronismo deliberado é uma proposta poética de Borges; a atribuição errônea, sua máscara ficcional e diegética, a que nos desconcerta desde o título do conto.

Tomada fora da proposta estética de Borges, anacronicamente abordada em um novo produto, em uma nova enunciação, a atribuição errônea fatalmente toma outra configuração. Umberto Eco (2012, p. 76-77), por exemplo, a transforma em exercício de avaliação da conjectura interpretativa. Ele segue a sugestão do narrador de Borges e lê a *Imitação de Cristo*, de Tomás de Kempis, como se fosse obra do virulento Louis-Ferdinand Céline. Eco afirma que o jogo é divertido, mas pouco fecundo. Segundo ele, “esse tipo de leitura oferece um ‘gabarito’ adequado para muito poucas frases da *Imitação*. Todo o resto, a maior parte do livro, resiste a essa leitura. Se, ao contrário, eu ler o livro de acordo com a enciclopédia cristã medieval, parecerá textualmente coerente com cada uma de suas partes”, conclui.

Não será muito produtivo a uma leitura crítica atribuir a Homero *O homem invisível* de Wells – ou, ao menos, um exagero desnecessário quando é mais eficaz, ao cotejá-los, apontar em ambos a eficiência contida no artifício do *in media res* e na alternância da instância narrativa. E aquele que preferir ouvir a voz de Odisseu ecoando da boca de Griffin – exatamente quando o protagonista afirma a Kemp: “Estou com muita fome, meu estômago dói, e você quer que eu conte histórias” (WELLS, 2011, p. 116) – precisará, em algum momento, reconhecer que o homem invisível não está em Esquéria e que Kemp não é Alcínoo na mesma medida em que, apesar de a fome ser semelhante nos dois personagens, a privação de alimento em cada caso tem origens diferentes, assim como as motivações para a recusa em narrar de Griffin são completamente diversas das de Odisseu.

Enquanto exasperação irônica, a atribuição errônea propõe uma quase impossibilidade, um texto com alto nível de incompatibilidade à poética a qual é forçosamente filiado. Obviamente, não é inútil e descartável; a jocosidade faz parte do texto de Borges, auxilia na ocultação da verdadeira tese sobre a leitura ao sugerir uma apropriação aparentemente instantânea, compõe a coerência do texto enquanto unidade – a atribuição errônea fornece nada menos que o título do conto. Porém, o mais grave é

que inobservá-la é tirar de cena a ideia da Literatura como produção do Espírito, a ideia de que todo livro faz parte de uma espécie de Livro Total composto por uma força anterior, única e absoluta. Em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, a atribuição errônea é o elemento que alude ao infinito absoluto, recorrente na estética do assombro de Borges; é válida e importante se observada na estética que a propõe, se compreendida como artifício poético de alusão ao infinito e ao eterno, e não como anacronismo. Em nenhum outro ponto da *Obra completa* de Borges a atribuição errônea surge com este predicado.

A explicação de Pierre Menard sobre seu projeto invisível não tarda a surgir, nas aspas do narrador, após o recenseador manifestar a impressão de disparate diante da obra invisível:

“Mi propósito es meramente asombroso” me escribió el 30 de setiembre de 1934 desde Bayonne. “El término final de una demostración teológica o metafísica –el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales– no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas”. En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años. (BORGES, 1974, p. 447)⁴⁶⁴

Menard compara seu “divulgado romance” com o termo final de uma demonstração teológica ou metafísica. Ao apontar os elementos que lhe parecem apropriados à demonstração da qual se aproxima, usa expressões comuns às diversas doutrinas que Borges reúne sob o termo “idealismo”. O mundo externo e a causalidade, recorrentes no idealismo moderno; Deus e as formas universais, recorrentes em um grande grupo de doutrinas “idealistas”, teológicas e platônicas. O *Quixote* de Menard coloca o personagem-autor no mesmo nível dos filósofos e teólogos sugeridos. Menard é um “idealista” *sui generis*, que foi direto ao termo de sua doutrina: como parte do Espírito da Literatura, a literatura é sua obra, ou a isso alude a potência de seu projeto. Para demonstrar esta verdade, põe em prática a literatura que justifica sua doutrina (não necessariamente escrita, mas racionalmente elaborada). A ideia romântica de “*total identificación con un autor determinado*” (BORGES, 1974, p. 446, grifo no original) é

⁴⁶⁴ “‘Meu propósito é simplesmente assombroso’, escreveu-me em 30 de setembro de 1934, de Bayonne. ‘O termo final de uma demonstração teológica ou metafísica – o mundo externo, Deus, a causalidade, as formas universais – não é menos anterior e comum que meu divulgado romance. A única diferença é que os filósofos publicam em agradáveis volumes as etapas intermediárias de seu trabalho e eu resolvi perdê-las.’ De fato, não resta um único rascunho que ateste esse trabalho de anos” (BORGES, 2001, p. 57).

irrisória por seu caráter restritivo. O Espírito independe de qualquer autor; é absoluto frente à sua manifestação ocasional, no espaço-tempo, registrada sob um nome. O comentário do narrador ao final da citação é jocoso, especialmente porque revela que o autodeclarado amigo não compreendeu perfeitamente a proposição de Menard.

“Todos los hombres que repiten una línea de Shakespeare, son William Shakespeare” (BORGES, 1974, p. 438n), defende, “platonicamente”, uma das igrejas de Tlön. Todos os literatos que repetem uma linha de Cervantes, conjecturamos, são Miguel de Cervantes; pertencem ao Espírito. A atribuição errônea nos afirma: o Quixote é de Menard. Na tendência que percebe o mundo como pura representação, Cervantes e sua obra pertencem a uma vontade única. O acesso ao infinito “positivo”, ou a crença de que este acesso é de alguma forma possível, aludido no conto de Borges, é o que permite a Menard afirmar em carta transcrita pelo narrador:

“Pensar, analizar, inventar (me escribió también) no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.” (BORGES, 1974, p. 450)⁴⁶⁵

Pensar, analisar e inventar, segundo o argumento de Menard, ocupam o mesmo *status* no exercício da inteligência. A sentença é um elogio da prática da leitura; aponta para a crítica e para a leitura não passiva como criação, como invenção protocolar, longe de qualquer delírio. Mas a citação guarda ainda a sua parcela de infinito. A técnica de Menard, a “del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”, é “de aplicación infinita” (BORGES, 1974, p. 450), afirma o narrador. Ela permite a seu usuário acessar o saber universal, já que, se o infinito “positivo” é inteiramente dado, é passível de uma espécie de recordação, um avatar da reminiscência platônica.

Neste ponto está em plena realização uma das operações que fomentam a obliquidade no conto de Borges: a interpolação de concepções diversas do tempo. Elas surgem lado a lado, repetidas vezes ao longo do texto. Por exemplo: o elogio da leitura,

⁴⁶⁵ “‘Pensar, analizar, inventar’ (escreveu-me también) ‘não são atos anômalos, são a normal respiração da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor o que o *doctor universalis* pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as ideias e suponho que no futuro o será’” (BORGES, 2001, p. 63).

exercício que só é possível no tempo enquanto substância que nos forma; todas as ideias, todo o conhecimento humano concentrado em uma entidade, realizável no infinito “positivo”, na eternidade fora do tempo. Se por uma perspectiva (a da eternidade), todo homem que repete uma linha de Shakespeare é William Shakespeare, por outra (a do tempo sucessivo), ocorre a experiência na substância da vida, manifesta naquilo que Borges (1974, p. 280) chama de “culto shakespeariano alemán, que de algún modo se parece a un amor desdichado”⁴⁶⁶. Segundo Borges, o alemão “(Lessing, Herder, Goethe, Novalis, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Stefan George...)” sente-se íntimo de Shakespeare ao mesmo tempo em que se reconhece, na reflexão que é própria à produtividade da melancolia, como incapaz de criar “con ese ímpetu y con esa inocencia, con esa delicada felicidad y con ese negligente esplendor”, próprios a Shakespeare. É manifestação do reconhecimento da ipseidade e da alteridade que caracteriza o exercício dialético da apropriação, como expõe Ricoeur (2013), possível exclusivamente no tempo da experiência vivida.

Borges, em parceria com Adolfo Bioy Casares, criou outro personagem-autor – uma variante acrítica e copiosamente egótica de Menard: César Paladión, de *Crónicas de Bustos Domecq* (1967). Na descrição da obra de Paladión, é evidente o influxo da proposta de obra invisível de Menard.

A técnica de Paladión é chamada de “ampliação de unidades”: agrega à sua obra não a citação de um termo ou de uma frase do cânone literário, mas “un *opus* completo” (BORGES; BIOY CASARES, 1981, p. 339). Ao descrever tal “inovação”, um crítico literário cunha a expressão “linha Paladión-Pound-Eliot”, remissão à presença de fragmentos de textos alheios em *The Cantos* e em *The Waste Land*. Com a aplicação da técnica, são de Paladión, por exemplo, *Los parques abandonados*, de Julio Herrera y Reissig; *The Hound of the Baskervilles*, de Arthur Conan Doyle; *Egmont*, de Goethe; *De divinatione*, de Cícero, em latim; a tradução de Eugenio de Ochoa ao espanhol das *Geórgicas*, de Virgílio. A grande “contribuição” (ao menos em tese) de Paladión é, em parte, a mesma de Menard: “Desde aquel momento, Paladión entra en la tarea, que nadie acometiera hasta entonces, de bucear en lo profundo de su alma y de publicar libros que la expresaran, sin recargar el ya abrumador *corpus* bibliográfico o incurrir en

⁴⁶⁶ Em “Notas”, de *Discusión*: “culto shakespeariano alemán, que de algum modo se parece com um amor infeliz” (BORGES, 2008b, p. 167).

la fácil vanidad de escribir una sola línea”⁴⁶⁷. O que une os dois projetos é a sugestão de que novos volumes tornam-se desnecessários, ainda que Paladión imprima seus livros e reclame da variabilidade acidental operada por certos erros tipográficos.

Porém, o que os afasta é ainda mais relevante: o anacronismo de Paladión é tautológico – ele simplesmente repete, linha por linha, todo o livro que “compõe”; é incapaz de criticar a obra que “cria”, como faz Menard – crítica menardiana que se dá no tempo da experiência, do presente enunciativo; crítica pragmática, das finalidades, para justificar o “influxo” de William James; crítica ao culto a Cervantes: “El Quijote – me dijo Menard– fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor”⁴⁶⁸ (BORGES, 1974, p. 450). Já o que Paladión incorpora ao “novo” trabalho não gera um novo evento, está completamente ausente do corpo da obra, à qual “agregaria” algo das profundezas de sua alma. Não por menos, o narrador afirma, logo após apresentar a metodologia do personagem: “La evolución mental de Paladión no ha sido del todo aclarada”⁴⁶⁹ (p. 339). O personagem-autor de Borges e Bioy Casares vive em uma bolha. Não podemos sequer chamar de atribuição errônea a operação fundamental de Paladión – não há nenhum indício de propensão ao infinito no projeto do autor de *The Hound of the Baskervilles*, evidência que nos leva a conjecturar: entre Borges e Borges/Bioy há diferenças poéticas, ainda que Menard ecoe em Paladión. O texto de Borges e Bioy Casares é, acima de tudo, uma crítica endereçada às forças sórdidas que operam no campo literário, uma paródia do discurso crítico profissional – em oposição ao que Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 10) chama de “a crítica literária exercida pelos próprios escritores”. O jocoso é dirigido ao crítico profissional como aquele que se apresenta apto a postular o que é válido e o que é novidade em literatura, mas a partir de princípios obscuros. O extraordinário em Paladión é a atribuição que lhe é endereçada pelo comentador; é o discurso crítico que lhe torna digno de nota, no instante em que a nota é formulada.

⁴⁶⁷ “A partir daquele momento, Paladión entra na tarefa, que ninguém acometera até então, de mergulhar nas profundezas de sua alma e publicar livros que a expressassem, sem sobrecarregar o já opressivo *corpus* bibliográfico ou incorrer na fácil vaidade de escrever uma só linha” (BORGES; BIOY CASARES, 2014, p. 39).

⁴⁶⁸ “O Quixote – disse-me Menard – foi antes de tudo um livro agradável; agora é uma ocasião de brindes patrióticos, de soberba gramatical, de obscenas edições de luxo. A glória é uma incompreensão e talvez a pior” (BORGES, 2001, p. 62).

⁴⁶⁹ “A evolução mental de Paladión não foi de todo aclarada” (BORGES; BIOY CASARES, 2014, p. 40).

Centrado nas diferenças entre os dois personagens, o debate Menard/Paladión reforça a importância da presença de diferentes configurações do tempo como um tema narrativo do conto de *Ficciones*. Qualquer das “obras” de Paladión não ascende à potencialidade temporal de *Introduction à la vie devote* de Menard, “una versión literal de la versión literal”, uma reversão de tradução que acessa, em uma das possíveis hipóteses, o texto original; não apenas um exercício contra a variabilidade, mas alusão a um primeiro movimento de passagem da eternidade “negativa”, multiplicadora de um gesto até o infinito, à eternidade “positiva”, na qual habita o Espírito da Literatura.

O excedente menardiano frente aos limites de Paladión surge ainda em sua determinação em manifestar seu projeto; suas cartas, seus diálogos com o narrador, na produtividade que o qualifica a habitar as aspas de seu recenseador biobibliográfico, na crítica anexa aos fragmentos do texto de Cervantes – novo evento enunciativo, atualizável exclusivamente no tempo. Menard, leitor dos avatares de Zenão, é um dialético: entra em tensão produtiva com o texto que lê.

O projeto de Menard extrapola seu criador. Faz do narrador o autor de Menard; de nós, avatares dele mesmo, leitores que se arriscam na verificação de seus protocolos criativos. Sua obra invisível, quando tomada de tempo como experiência na duração (quando tomada de anacronismo deliberado, quando tomada pelos protocolos de criação literária de Borges) é um elogio da leitura e da literatura como uma rede produtiva de relações: “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 comunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones”⁴⁷⁰ (BORGES, 1974, p. 747). A força temporal que permeia as relações travadas na substância da literatura conduz Menard; compõe o assombro ao coexistir com a ideia de eternidade, ao repetir fragmentos de um livro sem repetir o livro, em “seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard”⁴⁷¹. A interpolação magistralmente nos confunde.

A dupla instauração temporal da obra invisível de Pierre Menard é sintomática já na apresentação do *Quixote* pelo narrador, que a classifica como ímpar, subterrânea e “interminablemente heroica”; em um átimo, o amigo emenda: “También ¡ay de las

⁴⁷⁰ Em “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, de *Otras inquisiciones*: “A literatura não é esgotável, pela suficiente e simples razão de que um único livro não o é. O livro não é um ente comunicado: é uma relação, é um eixo de inúmeras relações” (BORGES, 1999e, p. 138-139).

⁴⁷¹ “continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote mediante as experiências de Pierre Menard” (BORGES, 2001, p. 58).

posibilidades del hombre! la inconclusa”⁴⁷² (BORGES, 1974, p. 446). A morte é recorrente nas narrativas de Borges porque, desde “Sentirse en muerte”, recorrente é a tensão entre tempo enquanto duração e a ideia de eternidade.

Se em Menard irreal “es el destino que su protagonista se impone”, como afirma Borges (1974, p. 429) no prólogo de “El jardín de senderos que se bifucan”, o é porque o personagem definitivamente desafia o tempo como duração. Desafiar *Quixote* enquanto texto original e definitivo não é irreal; é uma prática literária apresentada por Borges, por exemplo, no ensaio “La supersticiosa ética del lector”, de *Discusión*. Triste é o fim do verso (ou daquele que assim concebe a literatura) em que uma elisão – a de um artigo ou a de uma preposição, por exemplo – o condena ao horror da desarmonia.

Enfrentar o tempo é irreal; é, no fundo, uma desventura. “‘Mi empresa no es difícil, esencialmente’ leo en otro lugar de la carta. ‘Me bastaría ser inmortal para llevarla a cabo’”⁴⁷³ (BORGES, 1974, p. 447), reproduz, o narrador, palavras do finado Pierre Menard. O tempo enquanto duração de vida clama à melancolia, uma vaga tristeza que conduz o poeta à reflexão, e que, por isso, é positiva e produtiva: não finda em total desencanto. Ter nascido tarde demais, ter chegado tarde demais à história da literatura não interdita o autor; é, pelo contrário, exatamente por isso que ele compõe, tão logo seja capaz de reconhecer-se como um efêmero membro do eixo de inumeráveis relações que, desde o Espírito, é a literatura.

⁴⁷² “También – ai das possibilidades do homem – a inconclusa!” (BORGES, 2001, p. 56).

⁴⁷³ “‘Meu projeto não é essencialmente difícil’ leio em outro lugar da carta. ‘Bastar-me-ia ser imortal para realizá-lo’” (BORGES, 2001, p. 58).

Os arquétipos da representação do autor em Borges

Em *Otras inquisiciones*, Borges (1974, p. 757-771) empreende uma refutação do tempo. Em seu argumento, questiona inicialmente os idealistas modernos, que negam a substância material e o sujeito enquanto substância espiritual para defender o mundo exclusivamente como uma série de percepções mentais. Para que esta série seja admitida, é necessária a aceitação da sucessão temporal. Mas, para Borges (1974, p. 761), enquanto base aos “términos de una serie cuyo principio es tan inconcebible como su fin”⁴⁷⁴, a sucessão temporal perde sua efetividade, torna-se incoerente. O ensaísta prossegue sua refutação do tempo segundo os idealistas acrescentando a ela outro termo temporal: “Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión”⁴⁷⁵ (BORGES, 1974, p. 762). A simultaneidade é um engano: um momento da felicidade de um amante em sua relação amorosa é um estado absoluto; independe do estado absoluto da tristeza ou decepção da traição descoberta. Cada instante é autônomo, defende Borges:

Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado. No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros; es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente. (BORGES, 1974, p. 762)⁴⁷⁶

Um conjunto de momentos não existe senão como imaginação. Existe cada momento vivido. O universo compreendido como a soma de todos os fatos, argumenta Borges, é um conjunto tão ideal como todos os cavalos sonhados por Shakespeare entre 1592 e 1594. Se o tempo é um processo mental, como afirmam os idealistas modernos,

⁴⁷⁴ “termos de uma série cujo princípio é tão inconcebível quanto seu fim” (BORGES, 1999e, p. 155).

⁴⁷⁵ “Hume negou a existência de um espaço absoluto, em que cada coisa tem seu lugar; eu, a de um único tempo, em que todos os fatos se encadeiam. Negar a coexistência não é menos árduo que negar a sucessão” (BORGES, 1999e, p. 155).

⁴⁷⁶ “Nem a vingança, nem o perdão, nem as prisões, nem sequer o esquecimento podem modificar o invulnerável passado. Não menos vãoos parecem-me a esperança e o medo, que sempre se referem a fatos futuros; ou seja, a fatos que não ocorrerão conosco, que somos o minucioso presente” (BORGES, 1999e, p. 156).

“¿cómo pueden compartirlo millares de hombres, o aun dos hombres distintos?”⁴⁷⁷ (BORGES, 1974, p. 762). Borges então apresenta sua ideia já registrada em “Sentirse en muerte”, a de que a repetição de um mesmo evento confunde os elementos da série temporal e dissipa sua lógica sucessiva. No relato de 1928, a visão da taipa rosada é o que instiga a meditação do flandador, que se sente percebido abstrato do mundo:

Esa pura representación de hechos homogéneos –noche en serenidad, parecía límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental– no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo. (BORGES, 1994, p. 125)

Mas Borges interpola desde “Sentirse en muerte”. Sua concepção de eternidade – a de momentos humanos que nos dão a impressão de infinito e imortalidade para compensar a pobreza da vida – será seguida por sua refutação:

Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede pues en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara. (BORGES, 1994, p. 126)

A eternidade é possível apenas como insinuação, sua existência é meramente alusiva. Relatar o evento simples que a ela alude é tarefa de uma narrativa emocionada, não apenas porque a assombrosa experiência com a taipa rosada é um consolo secreto que alimenta a vida com uma ínfima esperança de imortalidade, ainda que momentânea; é emocionada também porque exige a melancólica reflexão sobre a compartilhada finitude de nossa existência e algo como uma nostalgia do porvir, expressas no último parágrafo de “Nueva refutación del tiempo”.

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos

⁴⁷⁷ “como podem compartilhá-lo milhares de homens, ou mesmo dois homens distintos?” (BORGES, 1999e, p. 156).

secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. 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. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (BORGES, 1974, p. 771)

Essa mesma finitude, operante na dialética do tempo enquanto duração e da eternidade, está presente na representação do autor em Borges. Por mais que experimente uma assombrosa fração da eternidade – o que desordenará, em maior ou menor grau, suas concepções sobre a existência, o universo e a representação literária – ainda serão implacáveis a ação da duração sobre a vida e a consciência (mesmo que em lapsos e fragmentada) que a figura do autor acessa em relação ao tempo sucessivo.

Nosso interesse em analisar esta dialética especificamente concentrada na figura do autor justifica-se pelo próprio objeto, que nos solicita em uma quase emergência, especialmente depois do estudo da alusão em Pierre Menard. Borges constantemente constrói narrativas que têm como protagonista um escritor (por vezes, com vocação para a autocensura), produtor de textos literários, filosóficos, teológicos e críticos. Incluir esta figura entre os elementos que sofrem os questionamentos próprios à estética do assombro é testar a ordem e os limites de sua própria atividade, da representação e seus processos, da propriedade sobre sua produção, da apropriação dos textos que lê, da tradição como fonte. Borges assemelha-se a uma de suas criaturas, Jaromir Hladík (ou este é, nesse ponto, idêntico ao seu criador): “el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida” (BORGES, 1974, p. 509). Representar o autor é investigar os limites de sua própria existência, já que, para Borges, escrever é a atividade que o justifica.

O que propomos é que a interpolação entre diferentes configurações temporais gera diferentes arquétipos da representação do autor. Eles não surgem em “estado puro” – o autor será representado, em diferentes nuances, na tensão dos predicados de seus arquétipos. Já nos referimos a eles, exemplificando-os na figura de Menard: são o “autor” que habita a eternidade e o ‘autor’ que habita o tempo enquanto duração⁴⁷⁸.

Mas este debate inclui também a ideia de que existem figuras autorais e, eventualmente, de obras valorizadas por Borges que fornecem suas qualidades a estes

⁴⁷⁸ Por um princípio de economia, para que não seja sempre necessário descrever os predicados dos dois arquétipos, faremos uso das aspas, duplas e simples, para diferenciá-los.

arquétipos. O que intentaremos agora é conjecturar seus *protótipos*, textos e escritores potencialmente infinitos ou virtualmente reféns do tempo, sem os quais seria impossível propor uma dialética da representação do autor, já que sem eles não teríamos as propriedades arquetípicas. Compreendemos os dois arquétipos aqui sugeridos como os elementos da dialética da representação do autor; já os protótipos são os hipotéticos modelos que Borges teria encontrado ao longo de sua vida de leitura e nos quais estariam presentes qualidades remissíveis aos arquétipos.

É preciso salientar, antes de conjecturar os protótipos, que este exercício não descarta a “via dupla” das hipóteses que propõe. Se a literatura é um eixo de intermináveis relações, se a leitura crítica e não passiva instaura-se na dialética da alteridade e da ipseidade, é tão justo afirmar que o pensamento de Borges incide sobre as leituras que realiza como afirmar que os autores e obras que aqui destacamos ajudam a formar seu pensamento estético. Outra observação importante é a de que não defendemos a ideia de que os protótipos aqui apresentados são os únicos; são os que, durante nossa leitura da obra de Borges, apresentaram-se com recorrência e com maior força que outros.

Começaremos pelos protótipos ao arquétipo do “autor”. O primeiro deles, pela recorrência e por sua aparição já nos primeiros escritos de Borges⁴⁷⁹, é “Walt Whitman, cuyo nombre es el universo”⁴⁸⁰ (BORGES, 1974, p. 51). Whitman é o primeiro exemplo de autor que apresenta a Borges a experiência de uma visão totalizante. Em “Buenos Aires”, texto publicado em 1921, Borges (2002a, p. 102) expõe seu vespertino exercício para apreender “realmente la ciudad”, tomar “íntegramente el alma – imaginaria– del paisaje”, comparando-o ao de Whitman. O que fundamentalmente diferencia seus projetos de fruição é a arquitetura das cidades que pretendem registrar. “Aunque a veces nos humille algún rascacielos, la visión total de Buenos Aires no es whitmaniana”⁴⁸¹ (p. 103). O que comove o poeta absorto por Buenos Aires é a

⁴⁷⁹ A primeira remissão direta a Whitman é em “Paréntesis Pasional”, publicado na revista *Grecia*, de Sevilha, em 20 de janeiro de 1920: “¡Evohé! (salve, amigos lejanos, Whitman, Isaac, Adriano, Abramowicz, Johannes Becher...)” (BORGES, 2002a, p. 27).

⁴⁸⁰ Em “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”: “Walt Whitman, cujo nome é o universo” (BORGES, 2007b, p. 95). Este poema foi incluído por Borges na edição de 1969 de *Fervor de Buenos Aires* (1923). Na edição original do livro não há referência alguma a Whitman.

⁴⁸¹ “Ainda que às vezes nos envergue algum arranha-céu, a visão total de Buenos Aires não é whitmaniana”. Por mais que o jovem Borges fale de “visão total”, ela é apenas um exercício alusivo. A cidade e a vida na urbe são representadas em alguns de seus fragmentos, que por sua vez, permitem ao poeta o *transporte sensível*.

horizontalidade de suas casas mediadas por pátios, elemento arquitetônico espacialmente vazio, mas “lleno de ancestralidad y de primitiva eficacia”⁴⁸² (p. 103), incrustado entre os primordiais céu e terra. Whitman fornece a ideia de visão privilegiada, totalizante, de céu e terra, “visión ciclópea”, escreve Borges (2002a, p. 52) em “Lírica expresionista: síntesis” (1920). Segundo o jovem ensaísta, “en Whitman vemos todo el vivir”; sua enumeração dos objetos, “cuyo enfilamiento es el mundo”, é uma milagrosa gratidão do poeta “por las macizas y palpables y de colores tan variados que son las cosas”⁴⁸³.

A consagração de Whitman pelo elogio vem no prólogo de Borges a uma seleção e tradução que fez para uma edição argentina de *Leaves of Grass*, lançada em 1969. Borges (2007a, p. 190) afirma que em algum trecho de seu livro, Whitman lembra quadros medievais repletos de personagens, em que apenas alguns são aureolados. Diante da imagem recordada, o poeta estadunidense então “declara que se propone pintar una tela infinita, poblada de infinitos personajes, cada cual con su aureola”⁴⁸⁴. Um projeto de tamanha magnitude é levado a cabo, segundo Borges, por meio da criação de uma trindade. “Elaboró una extraña criatura que no hemos acabado de entender y le dio el nombre de Walt Whitman”⁴⁸⁵. A figura é inicialmente biforme, formada pelo “modesto periodista Walter Whitman”, e pelo outro, “que el primero quería ser y no fue, un hombre de aventura y de amor, indolente, animoso, despreocupado, recorredor de América”⁴⁸⁶. Mas Whitman, que já era plural, “resolvió que fuera infinito”; somou à dúbia figura “el lector, el cambiante y sucesivo lector”⁴⁸⁷.

⁴⁸² “pleno de ancestralidade e de primitiva eficácia”.

⁴⁸³ Em “Ramón Gómez de la Serna”, publicado pela primeira vez em *Inicial*, Buenos Aires, ano 1, n. 6, em agosto de 1924: “cujo enfileiramento é o mundo”; “pelas maciças e palpáveis e de cores tão variadas que são as coisas”. Posteriormente recolhido em *Inquisiciones*, com variantes, como resenha a *La sagrada cripta del pombo*.

⁴⁸⁴ “declara que se propõe pintar uma tela infinita, povoada de infinitos personagens, cada um com sua auréola” (BORGES, 2010c, p. 234). Borges refere-se à quinta estrofe de “To You” da seção *Birds of Passage*: “Painters have painted their swarming groups and the centre-figure of all, / From the head of the centre-figure spreading a nimbus of gold-color’d light, / But I paint myriads of heads, but paint no head without its nimbus of gold-color’d light, / From my hand from the brain of every man and woman it streams, effulgently flowing forever.” (WHITMAN, 1897, p. 187).

⁴⁸⁵ “Elaborou uma estranha criatura que ainda não conseguimos entender e deu-lhe o nome de Walt Whitman” (BORGES, 2010c, p. 234-235).

⁴⁸⁶ “modesto jornalista Walter Whitman”; “que o primeiro queria ser e não foi, um homem de aventura e de amor, indolente, corajoso, despreocupado, explorador da América” (BORGES, 2010c, p. 235).

⁴⁸⁷ “resolveu que seria infinito”; “o leitor, o mutável e sucessivo leitor” (BORGES, 2010c, p. 235).

Em “Alguien sueña”⁴⁸⁸, Borges, aos 85 anos, propõe uma assombrosa questão: “¿Qué habrá soñado el Tiempo hasta ahora, que es, como todos los ahoras, el ápice?”⁴⁸⁹. No catálogo de sonhos borgianos, na profusa lista de influxo whitmaniano, surge o autor de *Leaves of Grass*. “Ha soñado a Walt Whitman, que decidió ser todos los hombres, como la divinidad de Spinoza”⁴⁹⁰.

Whitman fornece ao arquétipo do “autor” a capacidade de desdobramento em diversas figuras. A princípio, esta operação sugere um *progressus in infinitum*: Whitman assemelha-se a Whitman; assemelha-se a um homem – o leitor; assemelha-se a outro homem – um escravo fuzilado; e a uma mulher – acusada de bruxaria, queimada diante dos filhos; e a outro homem... Haverá sempre um próximo termo a ser aduzido. Como aponta Ferrater Mora (2004, p. 2386), Aristóteles, diante da série infinita de termos, propõe a não recursividade porque em algum instante “é preciso deter-se”. Esta é uma operação no infinito “negativo”, *indefinido* antes de *infinito*. Borges o conduz à “positividade”; sugere um ser absoluto como única realidade integrada, a representação literária de uma espécie de panteísmo autoral, entidade que, apta à eternidade, opera uma simultaneidade de textos (todos os textos, *o Texto*), a assombrosa figura arquetípica do livro. Whitman é comparado a esse exercício literário, “la ambición de construir un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos”⁴⁹¹ (BORGES, 1974, p. 249).

O segundo protótipo do arquétipo do “autor” é Dante Alighieri. Sua criação máxima, a *Divina Comédia*, é da Idade Média, período que, segundo Borges (1989, p. 207), praticou com afincado “la idea de un texto capaz de múltiples lecturas”⁴⁹². E assim o texto permanece; segue sendo lido e nos assombrando; “durará más allá de nuestra vida, mucho más allá de nuestras vigílias y que será enriquecida por cada generación de lectores”⁴⁹³. A *Divina Comédia* é, como a escolástica, “en la que todo está discutido”⁴⁹⁴.

⁴⁸⁸ Publicado pela primeira vez em *La Nación*, Buenos Aires, em 16 de dezembro de 1984, na seção “Cultura y Nación”. Posteriormente recolhido em *Los conjurados* (1985).

⁴⁸⁹ “O que terá sonhado o tempo até agora, que é, como todos os agoras, o ápice?”

⁴⁹⁰ “Sonhou Walt Whitman, que decidiu ser todos os homens, como a divindade de Spinoza”.

⁴⁹¹ “a ambição de construir um livro absoluto, um livro dos livros que inclua todos os outros” (BORGES, 2008b, p. 119).

⁴⁹² “a ideia de um texto passível de múltiplas leituras” (BORGES, 2011b, p. 82).

⁴⁹³ “durará até depois de nossa vida, até muito depois de nossas vigílias, e que será enriquecida por todas as gerações de leitores” (BORGES, 2011b, p. 82).

⁴⁹⁴ “na qual tudo é discutido” (BORGES, 2011b, p. 82).

No prólogo de *Nueve ensayos dantescos* (1982)⁴⁹⁵, Borges (1989, p. 343) imagina uma hipotética biblioteca oriental que contém uma lâmina “pintada hace muchos siglos”⁴⁹⁶. Nela figuram todas as fábulas das *Mil e uma noites*, acaso seja árabe; um romance com centenas ou milhares de personagens, acaso seja chinesa. Talvez nela figurem imagens dantescas:

En el tumulto de sus formas, alguna –un árbol que semeja un cono invertido, unas mezquitas de color bermejo sobre un muro de hierro– nos llama la atención y de ésa pasamos a otras. Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo... He fantaseado una obra mágica, una lámina que también fuera un microcosmo; el poema de Dante es esa lámina de ámbito universal. (BORGES, 1989, p. 343)⁴⁹⁷

A *Divina Comédia* tem potência de livro infinito; faz Borges (1989, p. 208) lembrar-se da Escritura, sob o argumento de Escoto Erígena: “es un texto que encierra infinitos sentidos y que puede ser comparado con el plumaje tornasolado del pavo real”⁴⁹⁸. A Escritura é uma imagem de livro interessante ao arquétipo do “autor” por algumas propriedades assombrosas. Borges afirma que, segundo os cabalistas hebreus, ela foi escrita para cada um dos fiéis; “lo cual no es increíble si pensamos que el autor del texto y el autor de los lectores es el mismo: Dios”⁴⁹⁹. O que foi, o que é, o que será; a história do passado e do futuro; todas as coisas que tive e as que terei. Nesta percepção de Borges, a *Divina Comédia* torna-se a representação de um volume finito que contém infinitas coisas.

⁴⁹⁵ Em *Nueve ensayos dantescos* está recolhido como prólogo o “Estudio preliminar por Jorge Luis Borges” (1949), do volume XXXI dos *Clásicos Jackson*, com tradução da *Commedia* ao espanhol de Cayetano Rosell e notas de Narciso Bruzzi Costas.

⁴⁹⁶ “pintada há muitos séculos” (BORGES, 2011a, p. 9).

⁴⁹⁷ “No tumulto de suas formas, alguma – uma árvore que parece um cone invertido, mesquitas rubras sobre um muro de ferro – atraí nossa atenção e dessa passamos a outras. O dia declina, a luz arrefece, e à medida que nos internamos na gravura compreendemos que não é nada na terra que não esteja ali. O que foi, o que é e o que será, a história do passado e a do futuro, as coisas que tive e as que terei, tudo isso nos espera em algum lugar daquele labirinto tranquilo... Imaginei uma obra mágica, uma estampa que também fosse um microcosmo; o poema de Dante é essa estampa de âmbito universal” (BORGES, 2011a, p. 9).

⁴⁹⁸ “um texto que contém infinitos sentidos, que pode ser comparado à plumagem irisada do pavão real” (BORGES, 2011b, p. 82).

⁴⁹⁹ “o que não é incrível se pensarmos que o autor do texto e o autor dos leitores é o mesmo: Deus” (BORGES, 2011b, p. 82).

Mas Dante não é interessante apenas porque escreve este livro potencialmente infinito. Ele escreve o que vê, em primeira pessoa, e, por uma excepcional qualidade, a confusão das noções de autor, narrador e personagem, dá a conhecer a si mesmo em múltiplas camadas superpostas. Dante é sua biografia, especialmente, para Borges, seu fracasso amoroso, sua paixão por Beatriz Portinari, não correspondida. Dante é o poeta que dá a conhecer não simplesmente porque diz, “sino por lo poético, por la entonación, por la acentuación de su lenguaje”⁵⁰⁰ (BORGES, 1989, p. 212); assim expressa suas opiniões e sentimentos, em ressonâncias diversas.

Dante é também cada um de seus personagens, “es cada un de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo y cada pormenor”⁵⁰¹ (p. 346). Dante é, por exemplo, Ulisses – condenado a queimar-se eternamente em uma chama, não porque arquitetou o Cavalo de Troia, mas porque navegou em direção ao conhecimento contido no hemisfério austral e se aproximou da montanha do Purgatório. Ulisses, assim como Dante, afirma Borges (1989, p. 220), desejou conhecer o impenetrável, o que estava vedado. “En algún terceto de la Comedia dice que a nadie le está permitido saber cuáles son los juicios de la Providencia”⁵⁰². Mas Dante arrisca-se quando cria a *Divina Comédia*; adianta-se, por meios poéticos, ao juízo divino e afirma quem será condenado e quem se salvará. Dante, como Ulisses, desafia o que é vedado. “Ulises es un espejo de Dante, porque Dante sintió que acaso él merecería ese castigo”⁵⁰³.

Dante é ainda, segundo outro argumento de Borges (1989, p. 350), os poetas no nobre castelo do canto IV do Inferno: Homero, Horácio, Ovídio e Lucano são projeções ou figurações de Dante, “que se sabia no inferior a esos grandes, en acto o en potencia. Son tipos de lo que ya era Dante, para sí mismo y previsiblemente sería para los otros: un famoso poeta”⁵⁰⁴. É, pela via negativa (pelo que não pode viver, o amor por Beatriz), Francesca da Rimini, condenada a eternamente amar Paolo Malatesta e a permanecer ao seu lado, ainda que sem poder tocá-lo ou a ele dirigir a palavra. Dante é aquele que

⁵⁰⁰ “mas pelo aspecto poético, pela entonação, pela acentuação de sua linguagem” (BORGES, 2011b, p. 90).

⁵⁰¹ “cada um dos homens de seu mundo fictício, é cada alento e cada pormenor” (BORGES, 2011a, p. 14-15).

⁵⁰² “Em algum terceto da Comédia ele diz que a ninguém é permitido saber quais são os juízos da Providência” (BORGES, 2011b, p. 102).

⁵⁰³ “Ulisses é um espelho de Dante, porque Dante sentiu que talvez merecesse aquele castigo” (BORGES, 2011b, p. 103).

⁵⁰⁴ “que se sabia não inferior a esses grandes, tanto em ato como em potência. Eles são exemplares do que Dante já era para si mesmo e do que previsivelmente viria a ser para os outros: um famoso poeta” (BORGES, 2011a, p. 22).

finge ser Dante para disfarçar sua onipresença em cada um de seus personagens. Para tal, nomeia-se “Dante” e faz-se reagir, na maioria das vezes, de forma diversa da qual de fato reagiria, surpreso diante das decisões divinas, para que os leitores não o percebessem, Dante, como único juiz do tribunal da glória e da perdição em seu poema. Se aplicado à realidade o panteísmo é uma heresia, argumenta Borges (1989, p. 346), não o é em relação ao poeta e a seu livro – seu valor estético é indiscutível.

Dante é um daqueles autores capazes de criar “un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente”⁵⁰⁵ (BORGES, 2007b, p. 133); Dante, na verdade, possui dois: os nove ciclos infernais e a emanação de Deus. Borges se interessa profundamente pelas propriedades infinitas do Inferno e da esfera luminosa do Paraíso.

No Paraíso de Dante, Borges encontra a figura divina que usará, por exemplo, em “El Aleph”, transfigurada na esfera furta-cor no porão de Carlos Argentino Daneri. É no canto XXVIII que Dante percebe a emanação física de Deus, um ponto em volta do qual giram os nove anéis angelicais. Inicialmente, é vedado ao poeta observá-lo: “un punto vidi che raggiava lume: / acuto sí, che ’l viso ch’elli affoca / chiuder conviensi per lo forte acume”⁵⁰⁶ (ALIGHIERI, 1998, p. 196). No canto seguinte, Beatriz antecipa a pergunta que Dante lhe faria, sobre o que são os anéis que giram ao redor de Deus; a consciência sobre o desejo do poeta lhe fora dada pelo ponto “là ’ve s’appunta ogni *ubi* e ogni *quando*”⁵⁰⁷ (p. 201, grifos no original). Beatriz também informa ao poeta sobre a Criação, fora do tempo: “in sua eternità di tempo fore, / fuor d’ogne altro comprender, come i piacque, / s’aperse in nuovi amor l’eterno amore”⁵⁰⁸ (p. 202).

No canto XXX, Dante ascende ao Empíreo, onde lhe é fornecida a capacidade de ver a imaterialidade de pura luz que o compõe. O novo atributo lhe permite avistar a Rosa Mística. No último canto do Paraíso, o XXXIII, São Bernardo pede à Virgem que dê a Dante a capacidade de divisar a imagem do próprio Deus. O poeta o vê como materialização da Trindade – três círculos, de três cores, que ocupam o mesmo espaço. No ponto máximo de sua visão, Dante afirma: “nel suo profondo vidi che s’interna /

⁵⁰⁵ “um símbolo que se apodere da imaginação das pessoas” (BORGES, 2010c, p. 161).

⁵⁰⁶ “um Ponto eu vi, do qual raiava um lume / tão forte que, por si, nos acautela / já os olhos, ao cerrá-los com seu acume” (ALIGHIERI, 1998, p. 196).

⁵⁰⁷ “lá onde chega todo *onde* e todo *quando*” (ALIGHIERI, 1998, p. 201).

⁵⁰⁸ “no Eterno, sem limite a seus labores, / fora do Tempo, como Lhe aprazeu, / abriu-se o Eterno Amor a outros Amores” (ALIGHIERI, 1998, p. 202).

legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna”⁵⁰⁹ (ALIGHIERI, 1998, p. 232).

Dante é uma figura privilegiada. A ele é dada a permissão de conhecer o indecifrável Deus – Borges (1989, p. 216) recorda o *Livro de Jó*, no qual Deus repreende igualmente Jó e aqueles que o acusam, todos equivocados. “Dios está más allá de todo juicio humano”⁵¹⁰, afirma o conferencista de *Siete noches* (1980). Dante é aquele que avista Deus, que distingue suas cores, sua força e seu acabamento absoluto – “O luce eterna che sola in te sidi, / sola t'intendi, e da te intelletta / e intendente te ami e arridi!”⁵¹¹ (ALIGHIERI, 1998, p. 233) –, mas que, dotado de linguagem humana, é incapaz de delineá-lo: “Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi, / è tanto, che non basta a dicer 'poco'”⁵¹². Dante é aquele que, diante do desconhecido e indecifrável divino, recorre à geometria para analisar a esfera que avista e que, por fim, percebe a inutilidade da ciência frente à Vontade Divina, que invade sua mente. Dante experimenta Deus e compartilha de seu infinito e de sua eternidade de caráter “positivo”.

Dante é também, para Borges, um poeta sintético e rigoroso, qualidades férteis ao exercício alusivo próprio à representação do eterno e do infinito. Dante é capaz de dar a conhecer alguém em um único momento. Em um instante exclusivo, argumenta Borges (1989, p. 213), o personagem dantesco está para sempre definido. “Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida”⁵¹³. Em um terceto ou em uma palavra que revela um ato concentram-se vidas eternas.

A ideia é avaliada por Borges (1989, p. 216) pelo viés do destino: “Cada uno se define para siempre en un solo instante de su vida, un momento en el que un hombre se encuentra para siempre consigo mismo”⁵¹⁴. A observação sobre Dante faz lembrar a descrição de um dos procedimentos de *Historia universal de la infamia* (1935): “la

⁵⁰⁹ “Vi recolher-se em sua mente superna / num só volume unido com amor, / o que no mundo se desencaderna” (ALIGHIERI, 1998, p. 232).

⁵¹⁰ “Deus está além de todo juízo humano” (BORGES, 2011b, p. 97).

⁵¹¹ “Ó eterna luz que repousas só em Ti; / a Ti só estendes e, por Ti entendida, / repondes ao amor que te sorri!” (ALIGHIERI, 1998, p. 233).

⁵¹² “Oh, quão curto é o dizer, e traiçoeiro, / para o conceito! Este, pra o que eu senti, / julgá-lo ‘pouco’ é quase lisonjeiro” (ALIGHIERI, 1998, p. 233).

⁵¹³ “Tentei fazer o mesmo em muitos contos e fui admirado por esse achado, que é o achado de Dante na Idade Média, o de apresentar um momento como a súpula de uma vida” (BORGES, 2011b, p. 92).

⁵¹⁴ “Cada um se define para sempre num único instante de sua vida, um momento no qual um homem se encontra para sempre consigo mesmo” (BORGES, 2011b, p. 96).

reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”⁵¹⁵ (BORGES, 1974, p. 289). O exemplo máximo que Borges encontra em Dante para esta ideia é uma *infâmia*, o adultério dos recorrentemente citados Francesca e Paolo, condenados, no canto V do Inferno, à prisão em uma tormenta de ventos circulares que nunca descansa. Dante sabe que existem pecados capitais, imperdoáveis, argumenta Borges (1989, p. 216). “Para cada uno elige una persona que ha cometido ese pecado, pero que en todo lo demás puede ser admirable o adorable. Francesca y Paolo sólo son lujuriosos. No tienen otro pecado, pero uno basta para condenarlos”⁵¹⁶. Francesca afirma a Dante que continua apaixonada por Paolo, permanência que decorre de um efeito de eternidade própria ao Inferno: “El arrepentimiento está vedado en el Infierno; ella sabe que ha pecado y sigue fiel a su pecado, lo que le da una grandeza heroica”⁵¹⁷ (p. 215). A dor perfeita que não causa a destruição não é tão assombrosa para Borges como a ideia de uma punição infinita, escreve em “La duración del infierno”, de *Discusión*. Associada ao livre-arbítrio, transforma-se na terrível proposição de que nos foi dado o direito de optar pela perdição, que podemos insistir na prática do mal⁵¹⁸.

O terceiro protótipo do arquétipo do “autor” é uma obra: *As mil e uma noites*. O fato de não estar inscrita na história da literatura sob um nome próprio não a impede de contribuir para a configuração da eternidade na dialética da representação do autor em Borges. É justamente este o fato que a torna potencialmente infinita e eterna: “*Las mil y una noches* surgen de modo misterioso. Son obra de miles de autores y ninguno pensó que estaba edificando un libro ilustre, uno de los libros más ilustres de todas las literaturas”⁵¹⁹ (BORGES, 1989, p. 236). Gerações de homens de diferentes tradições foram necessárias para egerir “el palacio de *Las mil y una noches*” (p. 282). São nossos

⁵¹⁵ No prólogo à primeira edição: “a redução de toda a vida de um homem a duas ou três cenas”.

⁵¹⁶ “Para cada um deles escolhe uma pessoa que cometeu aquele pecado, mas que em tudo o mais pode ser admirável ou adorável. Francesca e Paolo são apenas luxuriosos. Não têm outro pecado, mas basta um para condená-los” (BORGES, 2011b, p. 97).

⁵¹⁷ “O arrependimento está vedado no Inferno; ela sabe que pecou e continua fiel a seu pecado, o que lhe dá uma grandeza heroica” (BORGES, 2011b, p. 94).

⁵¹⁸ Como destaca Maria Esther Maciel (2009, p. 53), “as referências cosmológicas de Dante estavam circunscritas à ideia de um universo centrado e finito, e de um tempo que encontra seu limite na eternidade cristã”. Borges extrapola este ideal. Alcança a ideia de eternidade e infinito “negativos”. A enciclopédia ficcional de Borges, prossegue Maciel, evidencia “a impossibilidade de que as coisas e os saberes existentes (ou inexistentes) sejam classificados de maneira satisfatória ou definitiva”. A verdade, em Borges, está vedada. Ela é apenas aludida e sua alusão destaca nossa finitude e diminuta existência em um mundo que corre o risco de ser apenas sonhado.

⁵¹⁹ “*As mil e uma noites* surgem de modo misterioso. São obra de milhares de autores e nenhum deles pensou que estava construindo um livro ilustre, um dos livros mais ilustres de todas as literaturas” (BORGES, 2011b, p. 130).

benfeitores porque “nos han legado ese libro inagotable, ese libro capaz de tantas metamorfosis”⁵²⁰. Borges refere-se às diversas traduções das *Noites*, que seguem os *moods* estéticos das diferentes literaturas nacionais encarnadas em seus tradutores, de países diversos. Refere-se ainda ao caso Antoine Galland/Thomas De Quincey.

Galland, segundo o argumento de Borges, é injustamente acusado de “falsificar” o livro que traduziu ao francês ao incluir nele a supostamente ilegítima história de Aladim. “Creo que la palabra ‘falsificar’ es injusta y maligna” (BORGES, 1989, p. 240). Para o conferencista de *Siete noches*, Galland tinha o direito de criar um conto, como o tiveram os *confabulatores nocturni*, encarregados de relatar histórias durante a noite, narradores associados à origem dos contos presentes nas *Noites*⁵²¹, segundo aponta o barão de Hammer Purgstall, um orientalista ao qual Borges (1989, p. 236) recorre pelos comentários de Edward Lane e Richard Burton, dois dos tradutores da obra ao inglês.

O suposto ardil de Galland não cessa. A rede de leitores e criadores das *Noites* continua ativa, argumenta Borges (1989, p. 241). “El infinito tiempo de *Las mil y una noches* prosigue su camino”⁵²². De Quincey, que, segundo Borges, elegera “Aladim” o mais belo conto das *Noites*, transforma a história “de Galland”; a torna mais assombrosa e mágica⁵²³. Na versão do francês, um mago de Magrebe, astrólogo, chega à China porque os astros lhe indicaram a posição em que encontraria a única pessoa capaz de

⁵²⁰ “nos legaram esse livro inesgotável, esse livro capaz de tantas metamorfoses” (BORGES, 2011b, p. 136)

⁵²¹ Mamede Mustafa Jarouche (2012a, p. 499) afirma que, a partir de 1999, o arabista Joseph Sadan começou a publicar artigos referentes a uma narrativa localizada por ele no manuscrito *arabe* 3658, da Biblioteca Nacional da França, no qual consta um possível “ancestral” do Aladim de Galland. De acordo com Jarouche, há mais de um elemento de similaridade entre as duas narrativas. A confusão, segundo Jarouche (p. 499n), pode ter surgido em disputas, com editores e “letrados franceses”, referentes à legitimidade dos manuscritos usados como base às traduções. A fonte do relato, o maronita alepino Hanna Diyab, “pode não passar de uma invenção de Galland com o propósito de conferir mais legitimidade às fontes de sua tradução”.

⁵²² “O infinito tempo de *As mil e uma noites* segue seu caminho” (BORGES, 2011b, p. 139).

⁵²³ E também mais assustadora e tenebrosa, afirma Judith Plotz (1998). Segundo a pesquisadora, De Quincey narra a história de uma criança perseguida e sequestrada por um adulto. “De Quincey omits as boring *all* the elements of Aladdin’s triumph – escape, genies, treasure, marriage, rescuing the princess, killing the magicians, living in prosperity and power – and focuses instead on the ‘wicked’ and ‘murderous’ magician and the ‘innocent’ and ‘solitary’ Aladdin” (PLOTZ, 1998, p. 122, grifo no original). Plotz afirma que a versão de De Quincey responde à representação da infância como distinta da fase adulta, defendida pelo círculo romântico associado a William Wordsworth. De acordo com a pesquisadora, o grupo rivalizou especialmente com duas autoras de literatura infantil, Anna Laetitia Barbauld e Maria Edgeworth, que, segundo o argumento de seus críticos, percebiam a infância como mera preparação para a vida adulta, e faziam de seus textos exercícios de formação moralista: “Their stories stage interactions among members of a family or other small communities in which children learn the life lessons that help them to function as self-regulated adults” (PLOTZ, 1998, p. 122).

exumar a lâmpada mágica. Já na versão de De Quincey, o mago apoia o ouvido no solo e escuta os inumeráveis passos de todos os homens, entre os quais distingue os sons emitidos pelos pés de Aladim. Borges (1989, p. 241) então continua o exercício das *Noites*; faz do texto e dos comentários de De Quincey os motivos de Borges: “Esto, dice De Quincey que lo llevó a la idea de que el mundo está hecho de correspondencias, está lleno de espejos mágicos y que en las cosas pequeñas está la cifra de las mayores”⁵²⁴. A ideia do ouvido mágico não está em nenhuma das versões das *Noites*, sustenta Borges. “Es una invención que los sueños o la memoria dieron a De Quincey. *Las mil y una noches* no han muerto”⁵²⁵.

As *Noites* tendem ao infinito não apenas na narrativa de seu interminável estabelecimento, por infinitos autores, milhares de homens, de diversas gerações e de diferentes tradições. Esta tendência está presente também em seus temas, contos e personagens. O mais emergente desses elementos é a memória “inspirada” de Shahrazad (BORGES, 1974, p. 397). Outro componente é a sugestão de infinita circularidade contida na noite em que Shahrazad narra ao rei Shahriyar a história deles mesmos, de como se deu o estratagema que põe Shahrazad no interior do palácio de Shahriyar:

En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también –de monstruoso modo–, a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las Mil y Una Noches*, ahora infinita y circular... (BORGES, 1974, p. 669)⁵²⁶

Na tradução de Burton, esta é a narrativa da 602ª noite; Italo Calvino (2009, p. 381), que não a encontrou no volume das *Noites* que tinha em mãos, cogitou que fosse uma invenção de Borges (que não cita sua fonte, as “Noites suplementares” de Burton), uma narrativa do portenho que faria justiça ao livro, espécie de coroamento de seu

⁵²⁴ “Isso, diz De Quincey, inspirara-lhe a ideia de que o mundo é feito de correspondências, está cheio de espelhos mágicos, e que nas coisas pequenas está o código das maiores” (BORGES, 2011b, p. 138).

⁵²⁵ “É uma invenção que os sonhos ou a memória deram a De Quincey. *As mil e uma noites* não morreram” (BORGES, 2011b, p. 138-139).

⁵²⁶ Em “Magias parciales del Quijote”, de *Otras inquisiciones*: “Nessa noite, o rei ouve a própria história da boca da rainha. Ouve o início da história, que abrange todas as outras e também – de monstruoso modo – a si mesma. Intui o leitor claramente a vasta possibilidade dessa interpolação? Seu curioso perigo? O fato de a rainha persistir e o imóvel rei escutar para sempre a truncada história das *Mil e Uma Noites*, agora infinita e circular...” (BORGES, 1999e, p. 50).

*enchâssement*⁵²⁷. Mas, como afirma Jarouche (2012b, p. 492), a narrativa “existe em árabe, no décimo segundo e último volume da edição de Breslau, cuja publicação em 1843 foi supervisionada pelo arabista alemão Heinrich L. Fleischer”. Trata-se do relato realizado na 1001ª noite. Mas esta explicação não encerra o debate.

Borges, que conheceu a edição de Breslau (Cf. BORGES, 1974, p. 411), talvez não soubesse da inusitada rede de textos que a formam, que, se citada por ele, funcionaria como exemplo de livro infinito, constantemente reescrito. Segundo Jarouche (2012c, p. 520n), a edição de Breslau é considerada “espúria” por críticos, já que seu primeiro editor, Maximilien Habicht, “forjou, ou mandou forjar, os manuscritos que publicava”. Contudo, não se sabe quem foi o responsável pela adição da noite que chama a atenção de Borges por sua circularidade: se Habicht, se seu substituto após sua morte, Fleischer, professor de árabe em Leipzig, ou se o copista judeu tunisiano Murdahay Ibn Annajar.

O procedimento localizado na 1001ª noite da edição de Breslau é comparado por Borges ao paradoxo de Zenão em “Metáforas de ‘Las mil y una noches’”, de *Historia de la noche* (1977):

Como en la paradoja del eleata,
El sueño se disgrega en otro sueño
Y ése en otro y en otros, que entretejen
Ociosos un ocioso laberinto.
En el libro está el Libro. Sin saberlo,
La reina cuenta al rey la ya olvidada
Historia de los dos. Arrebatados
Por el tumulto de anteriores magias,
No saben quiénes son. Siguen soñando. (BORGES, 1989, p. 170)⁵²⁸

Shahrazad devém um avatar da tartaruga. Apesar da ambientação onírica no poema de Borges, a infinitude está manifesta no fato de Shahriyar correr o risco de permanecer eternamente encarcerado em uma série de narrativas circulares; depois de narrado todo o livro, narra-se a apresentação do livro que narrou e, mais uma vez suas narrativas até completar mais uma vez o ciclo, alcançando novamente a noite do livro

⁵²⁷ O termo usado por Calvino é de Tzvetan Todorov (2013, p. 123), traduzido ao português como *encaixe* por Leyla Perrone-Moisés.

⁵²⁸ “Como no paradoxo do eleata, / O sonho se disgrega em outro sonho / E esse em outro e em outros, que entrelaçam / Ociosos um ocioso labirinto. / No livro está o Livro. Sem sabê-lo, / A rainha conta ao rei a já esquecida / História dos dois. Arrebatados / Pelo tumulto de anteriores magias, / Não sabem quem são. Seguem sonhando.”

no livro. Shahrazad, preferencialmente, sempre aplicaria uma pequena variação nas histórias narradas, argumentaria Borges, para quem a ideia de tempo circular mais assombrosa é a que responde a “la concepción de ciclos similares, no idénticos” (BORGES, 1974, p. 394).

Em “Historia de la eternidad”, Borges (1974, p. 358n) destaca a *paixão por ouvir dizer* como um dos temas mais recorrentes nas *Noites*. Segundo o ensaísta, nesse tema, cujo extremo é a placidez, a perdição ou a morte decorrentes da absurda paixão pelo objeto narrado, está manifesto um juízo estético oriundo do platonismo: “Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto”. Os traços individuais são superados e toleráveis graças à apresentação genérica, anterior. O repetitivo termo *gaucho* antes de nomes próprios; a vastidão absoluta do *pampa* antes de uma específica localidade, exemplifica Borges, com dados que ele remete à sua infância. Nas *Noites*, o ouvinte apaixona-se pela descrição generalizante, não por uma mulher específica:

la cabellera semejante a las noches de la separación y la emigración pero la cara como el día de la delicia, los pechos como esferas de marfil que dan luz a las lunas, el andar que avergüenza a los antílopes y provoca la desesperación de los sauces, las onerosas caderas que le impiden tenerse en pie, los pies estrechos como una cabeza de lanza. (BORGES, 1974, p. 358n)⁵²⁹

A morte por amor é um tema universal, mas morrer de amor pelo que lhe é narrado é um evento que contém uma causalidade mágica que, para Borges (1974, p. 230), é uma espécie de eternidade estética, um princípio estético absoluto e primordial – “procedimiento o ambición de los antiguos hombres”. A causalidade mágica é controlada, deliberada, alusiva; seu modo é “lúcido y atávico”. A magia das narrativas de Shahrazad, sua propriedade de arrebatrar o amante, é do tipo mais complexo segundo a tipologia da causalidade mágica apresentada por Borges (1974, p. 230) em “El arte narrativo y la magia”. O vínculo dá-se por contágio: apaixona-se porque existe uma proximidade anterior e individualizada do futuro apaixonado com cada um dos predicados descritos, nunca reunidos em uma única figura de seu passado; é porque se apaixona que morre. A narrativa descreve não uma mulher, mas um inventário dos

⁵²⁹ “a cabeleira que lembra as noites da separação e da emigração, mas o rosto que é um puro dia da delícia, os peitos como esferas de marfim que fornecem luz às luas, o porte que envergonha os antílopes e provoca o desespero dos salgueiros, as generosas ancas que não a deixam permanecer em pé, os pés estreitos como uma ponta de lança” (BORGES, 2010b, p. 19n).

atributos excepcionais do desejo arrebatador. Na causalidade mágica do exemplo extraído das *Noites*, a audição tem afinidade com a paixão irracional e com a morte⁵³⁰.

Partimos agora para o protótipo do arquétipo do ‘autor’, aquele que habita o tempo enquanto duração, que tem consciência de que se vive apenas uma vez e uma única e mesma vida e que, enquanto escritor, reconhece que chegou tarde demais à história da literatura. Seu protótipo está em parte da representação que Borges faz de si mesmo; ela inclui autoavaliações e discursos sobre experiências literárias e familiares.

Este protótipo é extraído de fragmentos do *espaço autobiográfico* de Borges. O conceito, proposto por Philippe Lejeune⁵³¹, nos é apresentado por Diana Klinger (2012, p. 10). O espaço autobiográfico “compreende o conjunto de todos os dados que circulam ao redor da figura do autor: suas memórias e biografias, seus (auto)retratos e suas declarações sobre sua própria obra ficcional”. Deste conjunto, nos concentraremos em textos de Borges que versam sobre sua carreira literária, sobre sua relação com a figura de seu pai e, ainda, na voz do ensaísta que, diante da reflexão sobre o tempo enquanto duração de vida, diz “soy Borges”.

Há, evidentemente, nesta representação que acessamos, o que Klinger (2012, p. 40) chama de “efeito de autenticidade”: o texto “aponta para um além da ficção”, aponta para a “vida real”. Mas destacamos que nosso intuito não é acessar a “vida real” de Borges. Acessamos uma figura que Borges faz de si mesmo em seus próprios textos, que, por sua vez, relaciona-se com o homem Borges. Leonor Arfuch (2010, p. 55) apresenta um interessante argumento bakhtiniano⁵³²: “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre experiência vivencial e ‘totalidade artística’”. Não há “reprodução fiel” de

⁵³⁰ A causalidade mágica opõe-se ao exercício narrativo submetido ao psicologismo da personagem, ou, segundo os termos de Todorov (2013, p. 120), à tendência literária em que as ações “existem para servir de ‘ilustração’ à personagem”. Borges (1974, p. 232) a chama de simulação psicológica, uma imitação da causalidade natural, a da vida (resultado de operações incontroláveis e incessantes). A simulação psicológica valoriza a “relativa y parcial objetividad” (BORGES, 1974, p. 681) no estabelecimento da vida do personagem, as vicissitudes que o conduzem, em detrimento do encadeamento controlado de causalidades mágicas da ação, alusiva e atávica. Em sua conferência dedicada a Nathaniel Hawthorne, recolhida em *Otras inquisiciones*, Borges (1974, p. 681-682) localiza as duas tendências no autor analisado, ainda que não use os termos da tipologia da causalidade apresentada em “El arte narrativo y la magia”. Hawthorne romancista (simulador psicológico apreciado por, entre outros, Henry James – justamente o autor que leva Todorov ao seu juízo acima exposto) é superado por Hawthorne contista, defende Borges.

⁵³¹ Em *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions de Seuil, 1975.

⁵³² Arfuch apoia-se em *The Dialogical Imagination* (1979), uma coletânea de quatro ensaios de Mikhail Bakhtin editada pela University of Texas Press.

acontecimentos ou transformações sofridas pelo personagem em “sua vida”, mesmo quando autor e personagem “compartilharem o mesmo contexto”. Há “volta de si”, “estranhamento do autobiógrafo”, que, ressalta Arfuch (2010, p. 55, grifo no original), “não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do *biógrafo* – um outro ou ‘um outro eu’, não há diferença substancial”. Contar a vida de um herói, qualquer herói, implica em processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração. A ideia não parece estranha a Borges, especialmente na aporética conclusão de um fragmento de sua resenha para a autobiografia de Rudyard Kipling:

Entiendo que el interés de cualquier autobiografía es de orden psicológico, y que el hecho de omitir ciertos rasgos no es menos típico de un hombre que el de abundar en ellos. Entiendo que los hechos valen como ilustración del carácter y que el narrador puede silenciar los que quiere. Regreso, siempre, a la conclusión de Mark Twain, que tantas noches dedicó a este problema de la autobiografía: “No es posible que un hombre cuente la verdad sobre él mismo, o deje de comunicar al lector la verdad sobre él mismo”. (BORGES, 2007a, p. 327)⁵³³

Como aponta Leopoldo M. Bernucci (2001, p. 78), “Borges concebe sua própria autorrepresentação de modo oblíquo e dissimulado. Contraditoriamente, por um lado, ele reluta em se expor; por outro, deseja revelar-se”. A (auto)biografia, defende o pesquisador, faz parte deste jogo de revelação e ocultação do “evanescente ‘eu’ em Borges” (p. 81); está ao lado de subterfúgios diversos, como máscaras, pseudônimos, distorções, falsas alusões, nomes duplos, visões especulares.

Em *Evaristo Carriego* (1930), Borges (1974, p. 113) afirma: “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente”⁵³⁴. Segundo Silvia Molloy (1996, p. 212), a sentença de Borges sugere um enfrentamento ao qual se impõe o biógrafo e, talvez, o autobiógrafo. Associada às reflexões de Arfuch, anteriormente apresentadas, e às de Bernucci, a

⁵³³ “Entendo que o interesse de qualquer autobiografia é de ordem psicológica, e que o fato de omitir certos aspectos não é menos típico de um homem que o de neles abundar. Entendo que os feitos valem como ilustração do caráter e que o narrador pode omitir aqueles que desejar. Volto sempre à conclusão de Mark Twain, que tantas noites dedicou a este problema da autobiografia: ‘Não é possível que um homem conte a verdade sobre si mesmo, ou deixe de comunicar ao leitor a verdade sobre si mesmo’”.

⁵³⁴ “Que um indivíduo queira despertar em outro indivíduo recordações que não pertenceram senão a um terceiro, é um paradoxo evidente”.

dúvida de Molloy esvai-se. Bernucci defende que, ao escrever sobre outros autores, Borges escreve sobre si mesmo. Ao apresentarmos nossa busca pelos protótipos do arquétipo do “autor”, sugerimos uma “via dupla”, que responde a esta concepção de biografia de um literato. Ao falar de Dante, ao falar da desenvoltura de Francesca no canto V do Inferno, os predicados já estão enviesados pelo comentarista. A dialética da alteridade e da ipseidade é uma constante. Na citação do livro “menos documental que imaginativo” (BORGES, 1974, p. 101), *Evaristo Carriego*, o autor chamou esta dialética de “paradoxo evidente”.

Não ignoramos que há estatutos diferentes entre, por exemplo, *An Autobiographical Essay*⁵³⁵ e o conto “El Aleph”, apesar de seus dois personagens e narradores se chamarem Borges e serem ambos escritores argentinos que tratam, em seus textos, entre outras coisas, de sua relação com a literatura. Em sua pesquisa, Arfuch (2010, p. 55-56) conclui que é impossível chegar a uma “fórmula ‘clara e total’”, capaz de distinguir com propriedade as escritas biográficas das não-biográficas com incursão da figura do autor (Arfuch, assim como Klinger, trata dos limites do que chama de “gêneros literários autobiográficos”: a autobiografia, o romance e o romance autobiográfico). O problema é então direcionado ao “espaço autobiográfico” constituído pelo *valor biográfico*, conceito de Bakhtin (1982, p. 134 apud ARFUCH, 2010, p. 55): “a forma de compreensão, visão e expressão da própria vida”. O valor biográfico, portanto, está presente, indistintamente, em textos ficcionais e autobiográficos e em seus “híbridos”. É nesse *espaço*, segundo Arfuch (2010, p. 56), que o leitor associa “as diversas focalizações provenientes de um e de outro registro, o ‘verídico’ e o ficcional”. É neste *espaço*, uma rede de textos e informações, que o leitor, inserido, assume as “condições de jogar os jogos do equívoco, das armadilhas, de decifrar os desdobramentos, essas perturbações da identidade que constituem os *topoi* já clássicos da literatura”. É neste *espaço* que abordaremos os textos de Borges para conjecturar o protótipo do arquétipo de ‘autor’. Borges não trairá seu *valor biográfico*, seja em *An Autobiographical Essay*, seja em “El Aleph”; seja ao comentar sua relação com seu pai ou ao debater a reação de Dante diante da fala patética de Francesca.

⁵³⁵ Publicado pela primeira vez, sob o título *Autobiographical notes*, em *The New Yorker*, Nova Iorque, em 19 de setembro de 1970. Foi posteriormente recolhido em uma coletânea de contos de Borges, *The Aleph and Other Stories 1933-1969*, editada em Nova Iorque, em novembro de 1970.

Antes de seguir definitivamente para a observação das representações que Borges faz de si, apontamos certas “perturbações” (uma constante borgiana que recai não apenas sobre o estatuto do eu) no que parece ser o caso limite deste exercício, o mais “verídico” texto de Borges sobre si mesmo, *An Autobiographical Essay*. Ironicamente, este é um texto de Borges publicado em coautoria, com Norman Thomas di Giovanni, seu tradutor estadunidense. Segundo Walter Carlos Costa (2013, p. 168), o ensaio foi “uma peça-chave no processo de canonização de Borges nos Estados Unidos”. Isto explica, parcialmente, o fato de o referido texto ser uma “história da ascensão” de Borges como autor, que parte de seus primeiros trabalhos, dignos de desprezo e de destruição, rumo aos contos que lhe deram o reconhecimento internacional.

Um dos momentos altos do relato em *An Autobiographical Essay* é a “passagem” do Borges ensaísta, que escrevia apenas narrativas indignas – por exemplo, “Hombre de la esquina rosada”, que o autor chama de “uma aberração” (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 56) –, em direção ao escritor apto a produzir “contos legítimos”. Nossa sugestão é observar esse trecho sob a perspectiva analítica da causalidade, apresentada por Borges em “El arte narrativo y la magia”. Assim, nos parece, evidencia-se uma das “distorções” do texto.

O famoso relato é repleto de elementos patéticos. No dia de natal de 1938 (ano da morte do pai), Borges foi atacado por uma infecção após um acidente, em que bateu a cabeça contra o batente de uma janela aberta; “passei cerca de uma semana sem dormir, com alucinações e febre muito alta. Uma noite, perdi a fala e tiveram de me levar ao hospital para uma operação de emergência” (p. 61). A infecção havia progredido para uma septicemia, afirma; “durante um mês me debati entre a vida e a morte”. O fato, sugere Borges, está registrado no conto “El sur”, de *Ficciones*.

“Quando comecei a me recuperar, temia ter perdido a razão”, declara. A mãe insistia em ler para ele um livro recém adquirido, *Out of the Silent Planet*, de C. S. Lewis, mas Borges postergou a atividade por duas ou três noites. “Por fim prevaleceu sua vontade e, tendo ouvido uma ou duas páginas, comecei a chorar. Minha mãe me perguntou o que significavam as lágrimas. ‘Estou chorando porque entendo’, disse eu”. O parágrafo seguinte arremata o nascimento de Borges contista, ao menos segundo a narrativa de *An Autobiographical Essay*:

Pouco depois, atemorizou-me a ideia de jamais voltar a escrever. Anteriormente, havia escrito uma boa quantidade de poemas e dúzias de artigos breves. Pensei que, se nesse momento tentasse escrever uma resenha e fracassasse, eu estaria intelectualmente acabado. Mas se experimentasse algo que nunca fizera antes e fracassasse, isso não seria tão ruim e talvez até me prepararia para a revelação final. Decidi então escrever um conto e o resultado final foi “Pierre Menard, autor do Quixote”. (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 61)

O intuito não é verificar a autenticidade dos acontecimentos apresentados neste ou em qualquer trecho do texto. O que interessa é a construção do relato, a concatenação de motivos que tomam a aparência de real. O que nos é apresentado na narrativa do acidente é uma série de eventos que atentam não apenas contra a vida de Borges, mas também contra sua capacidade cognitiva, fundamental ao trabalho de escritor: o golpe na cabeça, seguido de infecção; febre, insônia e alucinações; perda da fala; temor diante da ideia de que o intelecto fora afetado. “Pouco depois” de constatada a integridade da capacidade intelectual, na audição de algumas páginas de narrativa fantástica, o temor ressurgiu; de fato, nunca desapareceu, apenas ascende a outra categoria: concentra-se especificamente na capacidade de escrita. Borges submete-se a um teste. Tenta algo incomum, um texto diverso de uma resenha – uma narrativa. Caso falhasse, o exercício serviria ao menos como uma preparação para a “revelação final”, a de que fora realmente afetado pelo acidente com a cabeça e por suas decorrentes complicações. Mas a verdadeira revelação final é outra: seus temores eram apenas temores; o escritor Borges é agora melhor que antes do acidente.

O relato do acidente consegue vincular elementos diversos e distantes: a cura clínica e uma espécie de “cura” cognitiva, uma aquisição súbita da capacidade de escrever narrativas de excelência; ela dá-se por meio da leitura (ainda que efetuada pela mãe), o instrumental do “tratamento” aplicado naquele que antes produzira apenas uma “aberração”, um conto “indigno”. Há presença dos dois elementos da tipologia da causalidade mágica no relato: a magia imitativa ou homeopática – cura clínica/cura “cognitiva”; a magia contagiosa – o instrumental narrativo aplicado pela mãe sobre o filho “incapaz” de narrar.

O *ensaio* autobiográfico de 1970 não aponta o devido valor de Borges enquanto ensaísta em *Discusión e Historia de la eternidad* para que os anos 1930 sejam apenas o relato dos instantes que antecedem a ascensão do contista. O texto também é

extremamente superficial, quiçá injusto, quanto à formação de Borges como escritor. Em seu relato, sua relação, por exemplo, com a literatura de Whitman durante a juventude restringe-se a tentar copiá-lo. Os livros, autores e pensadores mais influentes para Borges são personagens de narrativas de encontro, frequência de leitura e preferência. Schopenhauer: primeiro encontro na Suíça; lido em alemão e espanhol; “Hoje, se tivesse que escolher um único filósofo, eu o escolheria” (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 27). *Divina Comédia*: lida pela primeira vez em meados de 1930, na tradução em prosa de John Aitken Carlyle, em viagens de bonde; recorreu ao auxílio do texto traduzido até o Purgatório. “Depois percorri o caminho ascendente por meus próprios meios”, referindo-se ao Paraíso (p. 60). Este protocolo, de fraca representação da formação do escritor, associa-se à quase instantânea origem do contista Borges e de seu aclamado “Pierre Menard, autor del *Quijote*”.

Estas constatações não fazem de *An Autobiographical Essay* um texto “falso” ou sem valor à pesquisa, mesmo que biográfica, de Borges. A autor não está enganando seus leitores – pelo contrário, está sendo sincero com suas próprias convicções estéticas e poéticas. Independentemente se o pacto estabelecido é “ficcional” ou “real”, em qualquer dos textos de Borges em que ele surja representado, esta representação se dará em um entrelugar do eu.

Agora, acreditamos, é possível seguir para o protótipo do qual extraímos o arquétipo do ‘autor’, que habita o tempo enquanto duração. Este protótipo, como já afirmamos, é localizado em parte da representação que Borges faz de si mesmo, especialmente a de seus anos de juventude. É das referências a este período que sai a autocrítica com tendência à anulação e ao apagamento.

An Autobiographical Essay condensa com eficiência a autocrítica que Borges fez à sua produção da juventude. Ela é, segunda nos sugere a leitura do texto, uma herança que o escritor recebeu do pai, Jorge Guillermo Borges. “Meu pai era um homem tão modesto que teria preferido ser invisível” (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 13). A ideia de fracasso literário é uma constante nas remissões aos escritos do pai. De uma família de literatos, segundo o relato do filho, J. G. Borges destruiu um livro de ensaios, um livro de histórias orientais, ao estilo das *Noites*, e uma peça de teatro intitulada *Hacia la nada*, “sobre um homem desiludido com seu filho” (p. 18).

Dos textos publicados por J. G. Borges, apenas um é apresentado sem maior ressalva: “uma tradução da versão de FitzGerald do poema de Omar Khayyam, na mesma métrica do original”, remissão ao *Rubaiyat*, do persa Omar Khayyam. Ainda que alguém insista que exista alguma restrição ao fato de J. G. Borges ter feito uma tradução de uma tradução, o texto é visivelmente um elemento de produtividade frente às ressalvas direcionadas por Borges às outras duas obras do pai. Uma, sobre uma série de sonetos sem autenticidade, “no estilo de Enrique Banchs”. A outra, referente ao romance *El caudillo*, publicado em Maiorca, em 1921. Borges afirma que, enquanto o pai escrevia o romance, o filho forneceu a ele “algumas más metáforas extraídas dos expressionistas alemães” (p. 30). Mais adiante declara: “Agora me arrependo de minhas intromissões juvenis no livro”. Em seu leito de morte, segundo o relato, J. G. Borges pediu ao filho que “reescrevesse o romance de forma simples, tirando todas as passagens grandiloquentes e floreadas” (p. 30-31) – desejo nunca atendido.

As tendências ao arrependimento, à assunção da imitação e à destruição de parte da produção reaparecem nos comentários de Borges sobre si mesmo. Sua possível primeira incursão literária (a incerteza é do próprio Borges) é um texto escrito “num inglês muito ruim” (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 19): um tipo de manual de mitologia “sem dúvida plagiado de Lemprière”. Nenhum comentário destaca a disposição em escrever aos seis ou sete anos de idade, ainda que imitando os clássicos. “Meu pai nunca interferiu. Queria que eu cometesse meus próprios erros” – o equívoco é um atributo próprio à representação de ambos. Eles também “compartilham” a autoria de uma tradução do conto “The Happy Prince”, de Oscar Wilde; traduzido pelo filho, aos nove anos, publicado em *El País* sob o nome “Jorge Borges”, ao qual os leitores associaram a J. G. Borges. Mas aqui não há qualquer comentário sobre o valor (ou não) do texto; serve apenas como anedota.

A referência à produção que imita e copia outros autores é volumosa: antes de viajar para Genebra, em 1914, dificuldades técnicas fizeram Borges abandonar um poema sobre *gauchos* influenciado por Ascasubi (p. 21); em 1919, escreveu sonetos, em inglês e francês, que “eram pobres imitações de Wordsworth” e que “copiavam, de maneira diluída, a poesia simbolista” (p. 28); esforçou-se para “ser Walt Whitman” (p. 31) em “Himno al mar”, poema publicado em 1919 na revista *Grecia*, em Sevilha. Não é necessário reproduzir aqui outros exemplos desta “poesia imitatória”. Mais

interessante é o comentário de Borges sobre sua versão whitmaniana sobre o mar: “Anos mais tarde, ao encontrar a frase de Arnold Bennett ‘grandiloquente de terceira categoria’, compreendi de imediato a que ele estava se referindo” (p. 31). A eloquência de Whitman é genuína em Whitman, não no jovem poeta portenho – ainda que a censura venha ela mesma em uma espécie de comentário “copiado”.

Segundo o relato de *An Autobiographical Essay*, Borges, como o pai, também destruiu livros. Dois originais escritos na Espanha foram destruídos na década de 1920. Uma coleção de poemas em verso livre, que se chamava *Los salmos rojos* ou *Los ritmos rojos*, foi destruído na véspera da partida para Buenos Aires, ainda na Espanha. Uma coletânea de ensaios, *Los naipes del tahúr*, foi destruído em Buenos Aires, diz Borges, por falta de um editor que o publicasse (BORGES; DI GIOVANNI, 2009, p. 35).

Entre 1921 e 1930, Borges publicou sete livros; quatro deles de ensaio. Apenas *Evaristo Carriego* (1930) não foi editorialmente condenado por seu autor – o que não o impediu de criticá-lo severamente. Borges proibiu a republicação de *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928) – “três desses quatro livros de ensaio, cujos nomes prefiro esquecer. Quando, em 1953, a Emecé, minha editora atual, propôs publicar minhas obras completas, aceitei pela única razão de que isso me permitiria suprimir aqueles livros absurdos” (p. 45). Segundo o relato do autor, nesses três livros estão quase todos os pecados literários que alguém pode cometer: “afetação, a cor local, a busca do inesperado e o estilo do século XVII”; alguns são resultados de mais uma infausta relação com um precursor, Leopoldo Lugones, que Borges afirma admirar.

Em *Inquisiciones* há ainda um “ensaio demasiado extenso sobre a inexistência do eu, plagiado talvez de Bradley, ou de Buda, ou de Macedonio Fernandez” (p. 46); a referência é a “La naderia de la personalidad”. *Evaristo Carriego* recebe a autocrítica de Borges em diálogo com Osvaldo Ferrari, desprestígio que acaba se estendendo de forma quase generalizada à sua obra. Segundo Borges, o livro foi escrito em um ano de ócio, em que um prêmio em dinheiro de um concurso literário lhe proporcionou tempo para a escrita. “Y yo malgasté ese año en escribir ese libro, del que estoy asaz arrepentido, como de casi todo lo que he escrito”⁵³⁶ (BORGES; FERRARI, 2005a, p. 282). A estratégia para escapar do remorso pelo que escreveu é um exercício denegativo direto,

⁵³⁶ “E eu desperdicei esse ano escrevendo esse livro, do qual estou tremendamente arrependido, como de quase tudo o que escrevi” (BORGES; FERRARI, 2009b, p. 179).

mas elaborado nos moldes dos deslocamentos caros ao autor (cuja discussão mais sistemática começa justamente em “La naderia de la personalidad”). Afirma Borges em *An Autobiographical Essay*: “Hoje, já não me sinto culpado por esses excessos; esses livros foram escritos por outra pessoa” (p. 47). Só assim Borges parou de comprar exemplares de seus próprios livros para depois queimá-los.

A tendência em justificar-se e em desculpar-se (que se tornará um dos atributos do ‘autor’) pode ser flagrada já no primeiro livro de Borges. Lemos, no prólogo da primeira edição de *Fervor de Buenos Aires*: “Si en las siguientes páginas hay algún verso logrado, perdóneme el lector el atrevimiento de haberlo compuesto yo antes que él”⁵³⁷ (BORGES, 2006, p. 269). Estamos aqui diante do movimento inicial da famosa modéstia de Borges, que, por vezes, soa falsa. Mas só pode ser modesto quem é, por alguma circunstância, exigido com relação aos valores ou êxitos que lhe são atribuídos, ainda que tal circunstância tenha sido propiciada e procurada pelo próprio modesto – e assim os valores ou êxitos ainda são dele. A modéstia pode ganhar a aparência de vaidade e em algum momento parecerá dissimulação porque, antes daquela espécie de renúncia, de parcialmente abrir mão do elogio, é preciso assumir e aceitar a honradez que lhe é atribuída por seus próprios atos, que, por sua vez, são inegáveis. A modéstia é um exercício dialógico e dialético.

A modéstia associa-se a uma responsabilidade assumida – no caso do homem de letras, responsabilidade com seu texto e, por extensão, com seu leitor. Flaubert, no argumento de Borges, buscou a palavra exata, *le mot juste*, não por vaidade, mas por modéstia. Flaubert escreveu, segundo Borges, que um gênio pode cometer grandes erros, “y creo que citó a Shakespeare, a Cervantes y a Hugo; pero que como él no se consideraba un genio, no podía cometer grandes errores, y tenía que cuidar mucho lo que escribía”⁵³⁸ (BORGES; FERRARI, 2005a, p. 292). É de fato um caráter ambíguo: praticar a modéstia é postar-se aquém e além dos gênios; é nunca estar apto à genialidade, mas ainda assim ser capaz de reconhecer os erros daqueles e evitá-los.

A busca pela palavra exata não é um exercício do rebuscamento ou do inusitado, mas do cuidado. A palavra exata pode ser trivial. Assumir sua responsabilidade

⁵³⁷ “Se nas seguintes páginas há algum verso profícuo, perdoe-me o leitor o atrevimento de havê-lo composto eu antes que ele”.

⁵³⁸ “e acho que citou Shakespeare, Cervantes e Hugo, mas, que como ele não se considerava um gênio, não podia cometer grandes erros, e tinha que cuidar muito do que escrevia” (BORGES; FERRARI, 2009b, p. 194).

enquanto homem de letras foi para Flaubert (na percepção de Borges) o exercício de um “concepto un poco fonético del estilo; él quería que cada frase suya se leyerá fácil y gratamente”⁵³⁹ (BORGES; FERRARI, 2005a, p. 292). Ferrari então sugere: a busca de Flaubert pela palavra exata é, secretamente, o intento de fazer-se digno da própria palavra exata. Borges interpela, mas o interlocutor termina seu raciocínio: dignificando-se, a palavra exata surgirá. Borges afirma que nunca tinha pensando assim, mas que é possível. Porém, faz a ressalva – não acredita que a boa escrita se faça exclusivamente de rascunhos, mas que exercitar a escrita nos torna mais aptos a ocasional visita da musa, ou seja, da inspiração, de que falara Eliot. Ferrari insiste e consegue retirar Borges do posto da inspiração: “Sin embargo, en su vida literaria, a mí me parece que usted ha actuado como si no hubiera nadie más que usted de quien esa literatura suya dependiera”⁵⁴⁰. Ferrari, assim, mantém o debate sobre escrever como ato de dignificar-se à escrita. Borges responde:

Esta mañana me preguntaron si yo escribía para los más o para los menos. Y yo contesté, como he contestado tantas veces, que si fuera Robinson Crusoe en mi isla desierta, yo seguiría escribiendo. Es decir, que yo no escribo para nadie, yo escribo porque siento una íntima necesidad de hacerlo. Eso no quiere decir que yo apruebe lo que escribo; puede no gustarme, pero yo tengo que escribir eso, en ese momento. Y si no, me siento... injustificado y desdichado, sí, desventurado. En cambio, si escribo, lo que yo escriba puede no valer nada, pero mientras escribo me siento justificado; pienso: estoy cumpliendo con mi destino de escritor, más allá de lo que mi escritura pueda valer. Y si me dijeran que todo lo que yo escribo será olvidado, no creo que recibiría esa noticia con alegría, con satisfacción, pero seguiría escribiendo, ¿para quién?, para nadie, para mí mismo; eso no importa, yo cumplo con esa función. (BORGES; FERRARI, 2005a, p. 294-295)⁵⁴¹

⁵³⁹ “conceito um pouco fonético do estilo; ele queria que cada frase sua fosse lida com facilidade e agrado” (BORGES; FERRARI, 2009b, p. 195).

⁵⁴⁰ “No entanto, na sua vida literária, penso que o senhor tem atuado como se não houvesse mais ninguém, a não ser o senhor mesmo, de quem sua literatura pudesse depender” (BORGES; FERRARI, 2009b, p. 197).

⁵⁴¹ “Hoje de manhã me perguntaram se eu escrevia para a maioria ou para a minoria, e eu respondi, como respondi tantas vezes, que se fosse Robinson Crusoe em minha ilha deserta, eu continuaria escrevendo. Ou seja, não escrevo para ninguém, eu escrevo porque sinto uma íntima necessidade de fazê-lo. Isso não significa que aprove o que escrevo, posso não gostar. Mas eu tenho que escrever aquilo naquele momento. Caso contrário, me sinto... injustificado e infeliz, sim, desventurado. Por outro lado, se escrevo, o que eu escrever pode não ter valor, mas quando escrevo, me sinto justificado; penso: estou cumprindo com meu destino de escrito, sem considerar o que minha escrita possa valer. E se me fosse dito que tudo o que escrevi será esquecido, não penso que receberia essa notícia com alegria, com satisfação, mas continuaria escrevendo, para quem? Para ninguém, para mim mesmo; isso não me interessa, eu cumplo essa função” (BORGES; FERRARI, 2009b, p. 197).

O debate sobre ser ou não digno da literatura é inseparável da assunção, por parte do escritor, de seu destino como homem de letras; é inseparável também do exercício da modéstia. O encontro com seu destino literário dá-se, argumenta Borges, por meio da leitura, que conduz à escrita. Existe, portanto, uma formação do escritor. Mas Borges insiste na atividade da escrita como cumprimento de um *destino*, na determinação de uma providência ou execução de uma fatalidade. Na argumentação, este artifício funciona como apoio que sustenta o exercício da modéstia: não necessariamente será lido, não necessariamente será aprovado pelo próprio escritor – mas ainda assim cumpre-se o destino. Estas afirmações de abdicação podem parecer inócuas; para alguns, soarão falsas. “Não importa”, afirma Borges, mas apenas porque o que de fato importa é algo superior. O modesto não quer assumir, mas acaba de declarar que foi admitido como parte da tradição literária, o único lugar possível para o estabelecimento do “destino” de um homem de letras.

Sin embargo, el lenguaje es una tradición, toda la literatura del pasado es una tradición; y quizá nosotros apenas podemos ensayar algunas módicas, modestísimas variaciones sobre lo ya escrito: tenemos que contar la misma historia, pero de un modo ligeramente distinto, cambiando quizá los énfasis, y eso es todo, pero eso no tiene por qué entristecernos. (BORGES; FERRARI, 2005a, p. 295)⁵⁴²

Não escrever para este ou aquele indivíduo; não escrever sequer para si (não é fundamental satisfazer-se com seus próprios textos), mas para a tradição. Perder-se para a tradição: “Borges y yo” é talvez o máximo exercício da modéstia em Borges.

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no

⁵⁴² “No entanto, a linguagem é uma tradição, toda a literatura do passado é uma tradição, e talvez nós possamos ensaiar umas poucas, modestíssimas variações sobre o que já está escrito: temos que contar a mesma história, mas de uma forma levemente diferente, mudando, talvez, as ênfases, e só, mas isso não deve nos deixar tristes” (BORGES; FERRARI, 2009b, p. 197-198).

me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición. Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página. (BORGES, 1974, p. 808)⁵⁴³

Borges (o outro), representante da tradição literária, toma de Borges (eu), o homem no tempo enquanto duração, tudo o que lhe pertence. Partilhar é perder, mas ainda é a única forma de permanência. Borges, o outro, é vaidoso quando trata de suas preferências, mas Borges é também direto e honesto: “yo vivo, yo me deixo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica”. A modéstia é prevalecer naquilo que é abdicado, nas páginas valiosas que agora pertencem à tradição, porque, no fundo, dela saíram e sempre pertenceram a ela – e toda nova página, cada nova poética tem como destino este lugar privilegiado.

Mas este privilégio, ascender à tradição literária, que não é para todos, não apaga o fato de que Borges está destinado a ser Borges. “El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges” (BORGES, 1974, p. 771), escreve o ensaísta de “Nueva refutación del tiempo”. Seu destino, comum a cada indivíduo, a cada ser

⁵⁴³ “Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas estas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei que imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro.

“Não sei qual dos dois escreve esta página” (BORGES, 1999b, p. 206).

humano, é perder-se definitivamente em sua limitada duração. A dialética da modéstia é, no fundo, a dialética do tempo e da eternidade. Em “Borges y yo” está manifesto o sincero reconhecimento de Borges de que o mais próximo que um escritor pode chegar da eternidade é sua admissão na tradição, que é da linguagem e é de todos.

Mas, apesar de aqui apresentarmos um importante exemplo de como a dialética da representação do autor manifesta-se, em “Borges y yo” e em sua concepção de tradição, nosso intuito inicial, o de apontar as qualidades do protótipo que são transferidas ao arquétipo de ‘autor’, precisa ser ordenado.

Os arquétipos são virtualidades que levam ao extremo as qualidades que localizamos nos protótipos. O arquétipo do ‘autor’ é um indivíduo melancólico, que assim o é porque chegou tarde demais à história da literatura. É refém do tempo; a tradição literária é para ele pronta e inalienável. Nele, esta propriedade transforma-se em uma tendência à interdição. Seus projetos quase nunca são postos em prática. Teme repetir o que já está escrito. O anacronismo deliberado é para ele inconcebível; aterroriza-o a ideia de cometer o pecado do plágio. Qualquer página ou linha que produza sempre lhe parecerá limitadíssima, de qualidade suficientemente questionável; se não esconde ou queima seus escritos, os dá a público expressando abatimento. O que nele parece modéstia é de fato insistência em justificar previamente a vergonha que por fim o levará a renunciar a todo o punhado de páginas que escreveu. A cada dia sente-se cada vez mais incapaz; sua melancolia não o conduz à reflexão ou à meditação produtiva, mas à prostração. Sua exasperada epígrafe (que, ao que parece, ninguém chegou a ler) é: “não tenho nada, não sou ninguém”.

Já o arquétipo do “autor” é o indivíduo que ascendeu à eternidade, ou, mais precisamente, é o próprio demiurgo feito escritor. Nele, o anacronismo deliberado é desnecessário: converteu-se em possessão instantânea de todo o saber. Não há nada que não seja a ele acessível e que não esteja registrado em seu Livro Total. O “autor” é a personificação do Espírito da Literatura: absoluto, indivisível. Ele é constantemente aludido nas narrativas de Borges, mas, obviamente, nunca representado em toda a sua potência devido a sua infinitude “positiva”. Mesmo manifestações de infinitude “negativa” – movimentos progressivos, regressivos e bifurcações sem início ou sem fim determinado, ou a série infinita encapsulada em um volume finito – são meras alusões à força deste ente, fora do tempo e do espaço. Ficcional ou não, por mais circular,

encaixada e volumosa que seja a série de enredos que recolha, qualquer livro mundano não passa de um gesto contido do que é o “autor” e seu Livro Total.

Em cada um dos arquétipos da representação do autor estão isoladas qualidades que são emanações do tempo enquanto duração e da eternidade – a tensão primordial da estética do assombro em Borges. Como afirma Ana María Barrenechea (1967, p. 135), segundo o ideário de Borges, o homem acredita em sua existência porque assume a consciência de seu eu, porque tateia a realidade do mundo que o rodeia e porque “siente la angustiosa noción del tiempo que es como la propia sustancia de la vida”⁵⁴⁴. Mas, defendemos, é no tempo enquanto duração que se estabelecem as relações com o mundo, com o outro, com o conhecimento e com o autoconhecimento.

Se o tempo assombra por ser irrevogável, atacá-lo é o fundamento para a destituição das certezas que estabelecem (ou que estabelecem tal pretensão) nossa existência tranquila no mundo como o concebemos – ou como o sonhamos, afirma Borges (1974, p. 258). “Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo”⁵⁴⁵. O poeta, sob os protocolos da estética do assombro, localiza “en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso”⁵⁴⁶; e então explora essas pequenas brechas. Já a eternidade “positiva”, o fora do tempo, é para o homem uma abstração – e se, por vezes, funcionará como alento, ideia de salvação em uma espécie de permanência “além”, Borges reverterá essa positividade; destacará o absurdo das concepções filosóficas e teológicas que o postulam ao explorá-las como delírios e pesadelos.

Em Borges, a representação do autor estabelece-se entre a impossibilidade de ser o “autor” (o que não implica em abdicar-se de sua premeditação ou em negar o evento a ele alusivo) e o constante exercício de superação do ‘autor’ (o que não implica em sua obliteração ou em exclusão da consciência acerca da limitação imposta pelo tempo).

⁵⁴⁴ “sente a angustiante noção do tempo, que é como a própria substância da vida”.

⁵⁴⁵ Nós o sonhamos resistente, misterioso, visível, ubíquo no espaço e firme no tempo” (BORGES, 2008b, p. 134).

⁵⁴⁶ “em sua arquitetura tênues e eternos interstícios de desrazão para saber que é falso” (BORGES, 2008b, p. 134).

Representações do autor nos contos de Borges

Ficciones (1944) é o livro de Borges em que mais aparecem diferentes figuras do autor. Mas nosso intuito é equalizar a leitura, passar à análise de outras narrativas em outros volumes de Borges. Por isso, além de Menard, personagem-autor que já foi observado no ensaio anterior, comentaremos mais uma das representações do autor presentes nesta coletânea: Jaromir Hladík.

“El milagro secreto”⁵⁴⁷ revela logo ao início sua força “clássica”, como defende Borges em “La postulación de la realidad”, com seus signos referindo-se diretamente aos elementos da narrativa, solicitando do leitor a anuência à sua petição de princípio.

La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladík, autor de la inconclusa tragedia *Los enemigos*, de una *Vindicación de la eternidad* y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez. (BORGES, 1974, p. 508)⁵⁴⁸

Limita-se a registrar uma realidade, como opera o arquétipo do escritor “clássico”. Mas o que se segue é o abalo das regras que regem o universo como o concebemos – firme e coerente. Esta tensão revela a importância do exercício alusivo nas narrativas de Borges – o assombro é potente porque a invasão do distúrbio aporético dá-se em uma representação do mundo fundada em sua aparência factual.

Em seu primeiro sonho, Hladík sonha que esquecera as regras do xadrez em meio a uma partida disputada não entre dois jogadores, mas entre duas famílias ilustres; ninguém era capaz de nomear o prêmio pela vitória, “pero se murmuraba que era enorme y quizá infinito”⁵⁴⁹ (BORGES, 1974, p. 508). Relógios ressoam, apontam o momento da jogada inadiável, mas Hladík, enquanto ouve os sinais, corre por um deserto, perdido em meio à chuva.

Cinco dias depois da noite do sonho com o jogo de xadrez, Hladík, que é judeu, acaba preso pelos alemães, que invadiram Praga. Logo é condenado à morte por fuzilamento. A consciência do tempo enquanto duração de vida é imperativa nos dez

⁵⁴⁷ Publicado pela primeira vez em *Sur*, ano 13, n. 101, Buenos Aires, em fevereiro de 1943.

⁵⁴⁸ “Na noite de catorze de março de 1939, num apartamento da Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladik, autor da inconclusa tragédia *Os Inimigos*, de uma *Vindicação da Eternidade* e de uma interpretação das indiretas fontes judaicas de Jakob Boehme, sonhou com um extenso xadrez” (BORGES, 2001, p. 159).

⁵⁴⁹ “mas se murmurava que era enorme e quem sabe infinito” (BORGES, 2001, p. 159).

dias de cárcere que antecedem a execução. O prisioneiro antecipa a cena de sua morte; assombrado, tenta esgotar mentalmente todas as variantes possíveis da breve narrativa cujo enredo contempla a ação que se dá entre o amanhecer do dia marcado para morrer e o misterioso disparo. Hladík tem uma mente propícia ao infinito, ainda que, como no sonho com o jogo de xadrez, elementos interponham-se entre o personagem-autor e seu “prêmio”, uma espécie de eternidade encapsulada em uma fração de tempo. Antes do instante fatal, praticando a conjectura, o protagonista “murió centenares de muertes, en patios cuyas formas y cuyos ángulos fatigaban la geometría, ametrallado por soldados variables, en número cambiante, que a veces lo ultimaban desde lejos; otras, desde muy cerca”⁵⁵⁰ (p. 509). Cada uma das mortes durava poucos segundos; fechado o ciclo de variantes, o condenado voltava ao ponto inicial do delírio circular.

Hladík opera, na sequência, uma espécie de refutação do tempo, que associa ao exercício de multiplicação de sua execução: imaginar os detalhes de uma morte é impedir que ela assim ocorra. Seu artifício lhe parece eficaz, até o dia em que conjectura que seus pensamentos poderiam ser, na verdade, proféticos. Então avança a outra reflexão, a outra tentativa de consolo infinito. Ciente de que morrerá em vinte e nove de março, tenta escapar da matéria e da causalidade, instalando-se na “sustancia fugitiva del tiempo”⁵⁵¹ (BORGES, 1974, p. 509). Propõe uma afirmação categórica: “Ahora estoy en la noche del veintidós; mientras dure esta noche (y seis noches más) soy invulnerable, inmortal”⁵⁵². A vida não é uma concatenação de instantes, como defende o flanador de “Sentirse en muerte” ou o ensaísta de “Nueva refutación del tiempo”. Cada instante é único, absoluto; cada dia de vida que resta a Hladík é um desses momentos eternos. Mas o tempo é implacável; as conjecturas não apagam a certeza de que será baleado. O personagem-autor por vezes deseja que o tiro fatal o atinja logo, livrando-o assim da obrigação de imaginar fugas (do mundo como representação, diria o leitor de Schopenhauer).

É então chegada a véspera do dia do fuzilamento, marcada pela lembrança que Hladík tem de seu drama inacabado, *Los enemigos*. O narrador de “El milagro secreto”

⁵⁵⁰ “morreu centenas de mortes, em pátios cujas formas e cujos ângulos esgotavam a geometria, metralhado por soldados variáveis, em número mutável, que às vezes o fuzilavam de longe; outras, de muito perto” (BORGES, 2001, p. 161).

⁵⁵¹ “substância fugidia do tempo” (BORGES, 2001, p. 161).

⁵⁵² “Agora estou na noite do dia vinte e dois; enquanto dure esta noite (e seis noites mais) sou invulnerável, imortal” (BORGES, 2001, p. 162).

passa então ao tratamento do autor e de sua obra. Homem de letras, “el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida” (p. 509), afirma o narrador. Mas seus recorrentes procedimentos são a simples aplicação, a negligência, o cansaço e a conjectura, juízos fundados em sua evidente e severa autocrítica (atributos associados ao arquétipo ‘autor’). “Todos los libros que había dado a la estampa le infundían un complejo arrepentimiento”⁵⁵³ (p. 509). O único que, talvez, não sofresse dessas deficiências fosse *Vindicación de la eternidad*, um símile de “Historia de la eternidad”, de Borges. O mais evidente a Hladík, naquela véspera da condenação, é que seu drama em verso é a única chance de redimir-se dos equívocos anteriores. *Los enemigos* é confuso e incoerente, mas por refletir a condição de seu protagonista, o barão de Roemerstadt, que percebe, como a audiência, que inimigos secretos o perseguem. Ao final, evidenciam-se o caráter circular da peça e o fato de que Roemerstadt é, na verdade, Jaroslav Kubin, seu implacável inimigo, que delira uma ação que não ocorre.

Faltam ainda dois atos para que o texto de *Los enemigos* seja concluído, revela o narrador. Hladík então conversa com 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 ese drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Otórgame esos días, Tú de Quien son los siglos y el tiempo”⁵⁵⁴ (BORGES, 1974, p. 511). Dez minutos depois, Hladík sonha mais uma vez. Em seu sonho, encontra o nome de Deus em um caractere impresso em um mapa da Índia contido no Atlas que lhe é entregue por um desconhecido, em uma das naves da biblioteca do *Clementinum*, em Praga. Hladík desperta logo após ouvir uma voz ubíqua lhe afirmar: “El tiempo de tu labor ha sido otorgado”⁵⁵⁵. Ele continua o estabelecimento de sua salvação, ao menos a de seu destino como escritor. O sonho é seguido da justificativa de sua efetividade enquanto concessão divina. O personagem-autor acessa sua enciclopédia judaica. “Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las

⁵⁵³ “Todos os livros que fizera imprimir infundiam-lhe um complexo arrependimento” (BORGES, 2001, p. 162).

⁵⁵⁴ “Se de algum modo existo, se não sou uma de tuas repetições e erratas, existo como autor de *Os Inimigos*. Para levar a termo esse drama, que pode justificar-me e justificar-te, requeiro mais um ano. Outorga-me esses dias, Tu de Quem são os séculos e o tempo” (BORGES, 2001, p. 164).

⁵⁵⁵ “O tempo de teu trabalho foi outorgado” (BORGES, 2001, p. 164).

palabras de un sueño, cuando son distintas y claras y no se puede ver quién las dijo”⁵⁵⁶ (p. 511). O que se segue é a cena da peculiar preparação da execução de Hladík.

Diante do pelotão enfileirado, alguém ordena a Hladík que avance um passo; o militar teme que a parede fique manchada de sangue. A vacilação faz o condenado absurdamente recorda-se de fotografos hesitantes. A cena deste outro drama se completa: “Una pesada gota de lluvia rozó una de las sienas de Hladík y rodó lentamente por su mejilla; el sargento vociferó la orden final” (BORGES, 1974, p. 512). E então o milagre secreto tem início: “El universo físico se detuvo”⁵⁵⁷. O braço do sargento faz-se um gesto contido, uma abelha projeta uma sombra fixa na laje do pátio. O sonho com o nome de Deus invade a realidade.

Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó *estoy en el infierno, estoy muerto*. Pensó *estoy loco*. Pensó *el tiempo se ha detenido*. Luego reflexionó que en tal caso, también se hubiera detenido su pensamiento. (BORGES, 1974, p. 512, grifos no original)⁵⁵⁸

O protagonista leva dois dias para compreender que Deus lhe concedera o tempo para que, mentalmente, terminasse os hexâmetros de *Los enemigos*. A morte é inevitável, mas, em sua consciência, entre a ordem e a execução, um ano transcorreria. Sua reação ao milagre contempla uma evolução emocional: perplexidade, estupor, resignação e gratidão. Trabalha seu texto com afinco. “Omitió, abrevió, amplificó”⁵⁵⁹ (p. 513); por três vezes refaz o terceiro ato; opta pela primeira versão de certos trechos. O estudo do rosto de um dos soldados influi no caráter do protagonista do drama. “No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible”⁵⁶⁰ (p. 512). Não cria parar ninguém. Sua situação peculiar exclui qualquer ensejo à vaidade. Hladík

⁵⁵⁶ “Recordou que os sonhos dos homens pertencem a Deus e que Maimônides escreveu que são divinas as palavras de um sonho, quando são distintas e claras e não se pode ver quem as disse” (BORGES, 2001, p. 164-165).

⁵⁵⁷ “Uma pesada gota de chuva roçou uma das têmporas de Hladik e deslizou lentamente por sua face; o sargento vociferou a ordem final”; “O universo físico se deteve” (BORGES, 2001, p. 165).

⁵⁵⁸ “Compreendeu que estava paralisado. Não lhe chegava nem o mais tênue rumor do impedido mundo. Pensou ‘estou no inferno, estou morto’. Pensou ‘estou louco’. Pensou ‘o tempo se deteve’. Depois refletiu que em tal caso também se [deteria] seu pensamento” (BORGES, 2001, p. 166).

⁵⁵⁹ “Omitiu, abreviou, amplificou” (BORGES, 2001, p. 167).

⁵⁶⁰ “Não trabalhou para a posteridade, nem ainda para Deus, de cujas preferências literárias pouco sabia. Minucioso, imóvel, secreto, urdiu no tempo seu alto labirinto invisível” (BORGES, 2001, p. 166-167).

apenas assume seu destino de escritor: “existo como autor de *Los enemigos*”, afirma, durante a solicitação dirigida a Deus.

O jogo de paralelismos em “El milagro secreto” é intenso. Várias das ideias e imagens geradas são remissíveis a Borges (o autor não trairia seu *valor biográfico*). Concepções sobre o tempo e a eternidade apresentadas no conto, em conjecturas de Hladík, são discutidas por Borges em diversos de seus ensaios e aplicadas esteticamente em suas ficções; a vindicação da cacofonia (que fora condenada por Flaubert) como elemento útil à palavra falada (BORGES, 1974, p. 513) pode ser encontrada, ainda que inserida em uma argumentação irônica, em “La supersticiosa ética del lector”. Mais evidentes são os desprezados poemas da juventude, a relativa indulgência com seus escritos sobre a eternidade e a figura do bibliotecário que, no segundo sonho de Hladík, afirma ter ficado cego durante sua insistente busca pelo nome de Deus, concentrado em uma das letras de um dos quatrocentos mil tomos da biblioteca do *Clementinum*.

Mas o paralelismo, remetido ao autor de “El milagro secreto”, é extensível ao personagem-autor e seu universo ficcional, a obra que o justifica, *Los enemigos*. Se Borges, como Dante, é cada um de seus entes ficcionais (ou, em um juízo que se pretende livre de exasperação: se há entre eles, autor e personagens, elementos que os tornam passíveis de comparação), seus personagens-autores, como Hladík, também podem ser as criaturas que engendram em suas obras, tão ficcionais quanto eles.

Hladík ensaia sua salvação. Em uma espécie de ataque argumentativo, testa proposições de permanência; descarta as que se apresentam inviáveis ao exercício de invasão da eternidade em seu mundo. De fato, para finalizar seu drama, o personagem-autor precisa, de alguma forma, repetir seu protagonista, Roemerstadt/Kubin – imaginar uma cena que realiza um destino, que é arrogado, mas que também justifica sua própria vida. O que os diferencia é a configuração da delusão. A de Roemerstadt/Kubin é circular – a última cena retoma a primeira; Roemerstadt, nesta corrida infinita, nunca escapará de Kubin. Porém, em Hladík, sua mente disposta aos exercícios infinitos (a mesma que concebeu *Los enemigos*) não será suficiente para romper definitivamente a sucessividade do tempo enquanto duração de vida – o que não o impede de localizar uma fenda por onde o sonho infiltra-se na realidade atroz. E assim cria, insistentemente conjecturando. A grande obra de Hladík não é *Los enemigos*, é sua “eternidade

temporária”, um lapso ou distorção aplicada ao tempo enquanto duração, que contém seu drama e ao qual conjuga a efetivação de seu autoimputado destino de escritor.

Borges – apesar da destacada atenção de Hladík durante a suspensão temporal – sugere como proposição estética para compor “El milagro secreto” o fragmento do Corão que serve de epígrafe ao conto: “E Deus o fez morrer durante cem anos / e depois o animou e lhe disse: / – Quanto tempo estiveste aqui? / – Um dia, ou parte de um dia, respondeu” (BORGES, 2001, p. 159). É destacável a tendência à onisciência do narrador, qualidade necessária para que acesse os sonhos e conjecturas do personagem-ator, assim como seu destino ou desígnio divino. O milagre que vive Hladík é secreto porque se dá exclusivamente em sua consciência; porque, se de fato ocorreu, é dado a conhecer somente a Deus; porque, se Deus existe, ele é o arquétipo do narrador; ou, se ele existe, não é melhor que o ubíquo narrador. É o narrador o ente capaz de presenciar e de nos relatar o evento que alude à vida como delírio, uma espécie de infiltração temporária da eternidade “positiva” em nosso mundo.

O tempo, que nunca deixou de ser impreterível e calculável em “El milagro secreto”, por fim exige o desfecho da narrativa.

Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontré; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó. Jaromir Hladík murió el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana. (BORGES, 1974, p. 513)⁵⁶¹

O encerramento do conto retoma a pura empiria do processo de execução que vitima Hladík. A reação do condenado, seu grito enloquecido, é assombrosa porque alude à ideia de que sua experiência com o infinito não foi consolo suficiente para tranquilizá-lo diante da morte. Sua evolução emocional associada ao milagre (perplexidade, estupor, resignação e gratidão) é completamente inócua agora que defronta seu último instante. No tempo – os dez dias de cárcere, aplicação da burocracia alemã – arquitetada sua fuga; no tempo outorgado, um ano, vive o milagre, ascende ao seu destino de escritor; no tempo está sua substância: dois minutos depois da hora marcada,

⁵⁶¹ “Pôs fim a seu drama: não lhe faltava já resolver senão um único epíteto. Encontrou-o; a gota de água resvalou em sua face. Iniciou um grito enloquecido, moveu o rosto, o quádruplo disparo o derrubou. “Jaromir Hladik morreu a vinte e nove de março, às nove horas e dois minutos da manhã” (BORGES, 2001, p. 167).

dezoito minutos depois de abordado em sua cela, Hladík, um autor menor, tomba morto. Sua *magnus opus* – o texto que o justifica e o eterniza em seu destino cumprido, o drama de um homem que delira –, escrita apenas em sua memória, tem como destino potencial a obliteração. Esta tensão exemplifica a efetividade da dialética da representação do autor em Borges que propomos.

Por vezes a operação da dialética do tempo e da eternidade aplicada à representação do autor ocorre sutilmente, não com a intensidade insinuativa presente em Menard ou Hladík. Nos “contos de duelo” de *El informe de Brodie* (1970) é notável o embaralhamento das figuras de autor, narrador e personagem. A voz que se dirige a nós é prontamente remissível a Borges – pelos temas referidos, pelos personagens factuais feitos ficcionais, pela ambientação, porque os personagens lhe chamam pelo nome ‘Borges’. Em alguns desses contos, antes de narrar, antes de ser o autor do relato, encarna a figura de um ouvinte inserido em uma rede de narradores, pronto a reproduzir o que escuta. Como um dos *confabulatores nocturni* associados às *Noites*, ‘Borges’ está pronto a preservar o que lhe é relatado, que, por sua vez, fatalmente sofrerá a variação inventiva que o esquecimento proporciona, que também sugere o risco da obliteração.

Nesses contos, a dialética da representação do autor evidencia-se nas relações que o narrador-autor trava com a tradição narrativa local, entre a permanência e o olvido, e com o assombro que suavemente invade o relato de nuances factuais, até alcançar a desestabilização. A sutileza com que ocorre a interpolação responde justamente à tendência temporal presente no personagem-narrador-autor ‘Borges’, excessivamente semelhante ao homem que é o escritor. Ainda que seja mais facilmente associável ao ‘autor’, preso ao tempo enquanto duração de vida, esta figura reconhece e opera a potência eterna presente naquilo que ouve, recorda e relata; atua naquilo que é plenamente compreensível apenas pelo inalcançável “autor”.

Em “El encuentro”⁵⁶², o narrador, que revela ser ‘Borges’ por referência a Álvaro Melián Lafinur, poeta argentino e primo segundo de Borges, conta um evento que presenciou quando criança, em uma chácara em Laureles, província de Santa Fé. Fora ao local, com o primo, para participar de um churrasco, mas o que testemunhou foi um duelo de facas entre dois conhecidos, Maneco Uriarte e Duncan. Depois de uma briga em um jogo de pôquer, na qual Duncan, acusado de roubo, soca o rosto de Uriarte, o

⁵⁶² Publicado pela primeira vez em *La Prensa*, Buenos Aires, em 5 de outubro de 1969.

agredido desafia o agressor a um duelo. Escolhem suas armas entre aquelas na coleção de punhais do dono da casa em que se reuniram para comer, beber e conversar. Do lado de fora, Uriarte mata Duncan diante dos amigos e do menino. Ao tombar, ferido, o homem sussura: “Qué raro. Todo esto es como un sueño”⁵⁶³ (BORGES, 1974, p. 1042).

Dezenove anos depois, o narrador quebra o silêncio, acordado por todas as testemunhas do duelo. Em conversa com o delegado aposentado don José Olave, que lhe acabara de contar histórias sobre *cuchilleros*, relata o que viu quando criança em Laureles. Descreve as armas utilizadas por Uriarte e Duncan: um punhal com os copos em forma de U; um punhal curto com cabo de madeira e com uma pequena árvore gravada na lâmina. ‘Borges’ garante ao interlocutor que os dois nunca haviam duelado antes, que eram amigos, como todos os outros presentes. Diante da acusação de roubo no jogo de cartas, todos entenderam a reação de Uriarte como fruto de uma antiga rivalidade, exacerbada pelo vinho. Não havia um motivo que justificasse o fim trágico.

Olave, como que pensando em voz alta, afirma que apenas dois punhais com os copos em forma de U ganharam notoriedade: o de Moreira e o de Juan Almada, de Tapalquén. O narrador então recorda que o dono da casa em Laureles lhe dissera, com certa tristeza, que em sua coleção não constava o punhal de Moreira, mas um outro, idêntico. O punhal com a árvore gravada, afirma Olave, era muito comum, mas um alcançou a notoriedade, o de Juan Almanza. Segundo o delegado aposentado, “Juan Almanza y Juan Almada se tomaron inquina, porque la gente los confundía. Durante mucho tiempo se buscaron y nunca se encontraron”⁵⁶⁴ (BORGES, 1974, p. 1043). Almanza morreu atingido por uma bala perdida; Almada, de morte natural. ‘Borges’ então compreende:

Maneco Uriarte no mató a Duncan; las armas, no los hombres, pelearon. Habían dormido, lado a lado, en una vitrina, hasta que las manos las despertaron. Acaso se agitaron al despertar; por eso tembló el puño de Uriarte, por eso tembló el puño de Duncan. Las dos sabían pelear –no sus instrumentos, los hombres– y pelearon bien esa noche. Se habían buscado largamente, por los largos caminos de la provincia, y por fin se encontraron, cuando sus gauchos ya eran polvo. En su

⁵⁶³ “Que estranho, tudo isto é como um sonho” (BORGES, 1999c, p. 446).

⁵⁶⁴ “Juan Almanza e Juan Almada tomaram aversão um pelo outro, porque as pessoas os confundiam. Durante muito tempo procuraram-se, mas nunca se encontraram” (BORGES, 1999c, p. 448).

hierro dormía y acechaba un rencor humano. (BORGES, 1974, p. 1043)⁵⁶⁵

‘Borges’ depara-se com um evento que é misto de circularidade temporal e permanência da vilania nos objetos que, naquela noite, duelaram – manifestações da eternidade. Uma pequena variação no ciclo universal permite que, de alguma forma (motivo obviamente inacessível, apenas conjecturável), Almanza e Almada finalmente se encontrem. Uriarte e Duncan, que inicialmente lutam com insegurança, transformam a batalha em duelo de profissionais – em um jogo de xadrez, sugere o narrador, ao encarnarem o rancor mútuo dos *cuchilleros* mortos. “Pensé que nos habíamos engañado al presuponer que desconocían esa clase de esgrima. No tardé en advertir que se manejaban de manera distinta”⁵⁶⁶ (BORGES, 1974, p. 1041). Assim, explica-se a quase negligência com a qual Ducan tomou da vitrine aquele pequeno e comum punhal com cabo de madeira – fora o objeto que o escolhera, não o contrário. A reflexão final assume a permanência do assombro, característica estética em Borges: “Las cosas duran más que la gente. Quién sabe si la historia concluye aquí, quién sabe si no volverán a encontrarse”⁵⁶⁷. As coisas permanecem: as lâminas, mas especialmente o rancor. O sentimento universal e eterno, compartilhado em um único instante – o fatídico jogo de cartas –, faz de Uriarte e Duncan um reordenamento das potências que um dia impeliram Almanza e Almada.

‘Borges’ também se defronta com o punhal como figura da permanência em outro conto de *El informe de Brodie*: “Juan Muraña”⁵⁶⁸. Nele, a figura do autor é confrontada por um vizinho e antigo colega de escola, Emilio Trápani, que afirma ter lido *Evaristo Carriego*. “Ahí hablas todo el tiempo de malevos; decime, Borges, vos, ¿qué podés saber de malevos?”⁵⁶⁹ (BORGES, 1974, p. 1044). ‘Borges’ diz que se valeu de

⁵⁶⁵ “Maneco Uriarte não matou Ducan. As armas, não os homens, lutaram. Tinham dormido, lado a lado, em uma vitrina, até que as mãos as despertaram. Talvez se tenham agitado ao despertar; por isso tremeu o pulso de Uriarte, por isso tremeu o pulso de Ducan. As duas sabiam duelar – não seus instrumentos, os homens – e duelaram bem naquela noite. Haviam-se procurado por longo tempo, pelos extensos caminhos da província, e afinal se encontraram, quando seus gaúchos já eram pó. Em seu ferro dormia e espreitava um rancor humano” (BORGES, 1999c, p. 448).

⁵⁶⁶ “Pensei que nos havíamos enganado ao pressupor que desconheciam esse tipo de esgrima. Não demorei a perceber que agiam de maneira diferente” (BORGES, 1999c, p. 446).

⁵⁶⁷ “Quem sabe se a história termina aqui, quem sabe se não voltarão a encontrar-se?” (BORGES, 1999c, p. 448).

⁵⁶⁸ Publicado pela primeira vez em *La Prensa*, Buenos Aires, em 29 de março de 1970.

⁵⁶⁹ “Nele falas todo o tempo sobre malfeitores. Dize-me, Borges, que podés saber a respeito de malfeitores?” (BORGES, 1999c, p. 449).

documentos. Trápani faz pouco caso das fontes do autor e, depois de um silêncio, afirma ser sobrinho de Juan Muraña, o mais famoso *cuchillero* de Palermo no fim do século XX, aponta o narrador ‘Borges’⁵⁷⁰. Trápani então ganha as aspas do texto e relata uma experiência de infância. O senhor Luchessi, locador da residência em que morava com a mãe e a tia, Florentina, viúva de Muraña, constantemente ameaçava despejá-los. Florentina, “ya entrada en años y algo rara”⁵⁷¹ (p. 1045), afirma repetidas vezes que Muraña não permitiria o ultraje.

No dia em que a mãe decidiu ir à casa de Luchessi, levando junto o filho, para solicitar ao locador mais tempo, descobriram, em meio à multidão aglomerada para o velório, que ele fora assassinado. Do malfeitor que o apunhalara não havia notícias. Dias depois, o menino Trápani, impedido pela chuva de ir à escola, encontrou a tia em seu quarto úmido, com uma mão sobre a outra; “sentí que ni siquiera estaba pensando”⁵⁷² (p. 1046). Florentina disse que sabia que o menino estava ali a pedido da mãe, que não compreendia que Juan Muraña os havia salvado. O sobrinho a contestou, disse que Muraña estava morto havia mais de dez anos. A tia então afirmou que ele estava ali: abriu a gaveta e retirou o punhal. “La daga era Muraña, era el muerto que ella seguía adorando”⁵⁷³ (BORGES, 1974, p. 1047), reflete o narrador Trápani. Florentina, falecida logo após o inevitável despejo, matara Luchessi. A divagação de ‘Borges’ amplia a reflexão de Trápani, circunscrita na loucura da tia.

En la historia de esa mujer que se quedó sola y que confunde a su hombre, a su tigre, con esa cosa cruel que le ha dejado, el arma de sus hechos, creo entrever un símbolo o muchos símbolos. Juan Muraña fue un hombre que pisó mis calles familiares, que supo lo que saben los hombres, que conoció el sabor de la muerte y que fue después un cuchillo y ahora la memoria de un cuchillo y mañana el olvido, el común olvido. (BORGES, 1974, p. 1047)⁵⁷⁴

⁵⁷⁰ Borges (1974, p. 129), entre as diversas remissões a Muraña em *Evaristo Carriego*, faz dele uma interessante descrição: “el guapo Juan Muraña, famoso, era una obediente máquina de pelear, un hombre sin más rasgos diferenciales que la seguridad letal de su brazo y una incapacidad perfecta de miedo. No sabía cuándo proceder, y pedía con los ojos –alma servil– la venia de su patrón de turno. Una vez en pelea, tiraba solamente a matar. No quería *criar cuervos*. Hablaba, sin temor y sin preferencia, de las muertes que cobró –mejor: que el destino obró a través de él, pues existen hechos de una tan infinita responsabilidad (el de procrear un hombre o matarlo) que el remordimiento o la vanagloria por ellos es una insensatez. Murió lleno de días, con su constelación de muertes en el recuerdo, ya borrosa sin duda”.

⁵⁷¹ “já entrada em anos e um pouco estranha” (BORGES, 1999c, p. 450).

⁵⁷² “senti que nem sequer estava pensando” (BORGES, 1999c, p. 452).

⁵⁷³ “A adaga era Muraña, era o morto que ela continuava adorando” (BORGES, 1999c, p. 452).

⁵⁷⁴ “Na história dessa mulher que ficou só e que confunde seu homem, seu tigre, com aquela coisa cruel que lhe deixou, a arma de seus feitos, creio antever um símbolo ou muitos símbolos. Juan Muraña foi um

No exercício de narrar está a tensão entre permanência e esquecimento – o final do fragmento, que encerra o conto, parece concentrar-se exclusivamente nesta ideia, que já diz respeito à dialética do tempo e da eternidade, que qualifica a representação do autor em Borges. Mas, como afirma De Quincey, pela voz de Borges (1989, p. 241), ao comentar as *Noites*, o mundo é feito de correspondências e nas pequenas coisas está a cifra de coisas maiores. Entre os muitos símbolos aludidos, está o do homem que permanece mesmo depois de morto, no punhal que foi seu instrumento. Está também o do amor enlouquecedor – ou simplesmente arrebatador e incompreensível – que faz Muraña permanecer na mulher, que repete seu gesto. O *cuchillero* foi o homem e o tigre de Florentina, mas o tigre é antes uma propriedade – uma generalidade – a valentia, única e eterna, que independe de Muraña, do punhal e de Florentina, ainda que seja reconhecível neles. O orgulho, que não aceita a insolência, fez Muraña atravessar a cidade para matar um forasteiro que duvidara de sua coragem, sempre relatou Florentina; o orgulho, que não aceita a insolência, fez Muraña/Florentina atravessar a cidade para matar o forasteiro italiano Luchessi, que se atrevera a expulsar sua família de casa. O orgulho e a valentia são eternos, mais duráveis que o aço, um símbolo.

Em “La memoria de Shakespeare”⁵⁷⁵ (BORGES, 1989, p. 393), o protagonista e narrador é Hermann Soergel, alemão, autor do livro *Cronología de Shakespeare*, de uma separata assinada com suas iniciais, de um estudo, não publicado, sobre as palavras compostas em versões que George Chapman fez para textos homéricos, e de uma versão inconclusa e inédita de *Macbeth*, em alemão.

Soergel conhece Daniel Thorpe, o então detentor da memória de Shakespeare, em um congresso sobre o poeta inglês. Thorpe desperta a curiosidade do narrador por dois motivos emergentes. O primeiro, pelo fato de exalar melancolia de um modo quase físico. O outro, por uma súbita reação ao ouvir, em uma mesa de bar ocupada por participantes do congresso, uma história sobre um mendigo que carrega o anel de Salomão, objeto que dá a seu possuidor a capacidade de compreender a língua dos

homem que pisou minhas ruas familiares, que soube o que sabem os homens, que conheceu o gosto da morte, que foi depois um punhal e agora a memória de um punhal e amanhã o esquecimento, o comum esquecimento” (BORGES, 1999c, p. 453).

⁵⁷⁵ Publicado pela primeira vez na seção “Cultura y Nación” do periódico *Clarín*, Buenos Aires, em 15 de maio de 1980. Posteriormente impresso nas *Obras completas: 1975-1985* (1989), como parte da coletânea intitulada *La memoria de Shakespeare*, que, além do conto homônimo, compila outras três narrativas: “Veinticinco agosto 1983” (1980), e os dois contos originalmente publicados em *Rosa y azul* (1977), “La rosa de Paracelso” e “Tigres azules”.

pássaros. O anel, de valor inestimável, assegura o relato, nunca foi vendido pelo pedinte. Thorpe então se manifesta: “No es una parábola –dijo–, y si lo es, es verdad. Hay cosas de valor tan inapreciable que no pueden venderse”⁵⁷⁶ (BORGES, 1989, p. 394). Seu inglês tem um acento peculiar; no momento do diálogo, o narrador, que ainda desconhece a memória de Shakespeare, atribui a distinção a uma longa estada do colega no Oriente. Depois da imprevista fala, Thorpe cala-se, como que tomado pelo arrependimento.

No hotel, os dois pesquisadores continuam a dialogar. Depois de algumas trivialidades, Thorpe faz a Soergel uma inusitada oferta:

Le ofrezco la sortija del rey. Claro está que se trata de una metáfora, pero lo que esa metáfora cubre no es menos prodigioso que la sortija. Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616. (BORGES, 1989, p. 394)⁵⁷⁷

Soergel não reage prontamente. “Fue como si me ofrecieran el mar”⁵⁷⁸ (p. 394). Thorpe então pede para que o interlocutor “suspenda o juízo”. Relata que recebeu a memória de Shakespeare de um soldado no leito de morte que atendeu em um campo de batalha. Valendo-se dela, assegura o pesquisador, escreveu uma biografia romanceada do poeta, bem recebida pelo público nos Estados Unidos e nas colônias, mas não pela crítica. “Creo que es todo”, afirma Thorpe ao aparentemente impassível Soergel. “Le he prevenido que mi don no es una sinecura. Sigo a la espera de su respuesta”⁵⁷⁹ (p. 395), complementa. Soergel reflete: consagrou sua vida à busca de Shakespeare; não seria justo alcançar o escritor a quem dedicou sua existência? Por fim, articuladamente, responde como manda o rito: “Acepto la memoria de Shakespeare”. A única recomendação de Thorpe é a de que Soergel não se impaciente e invente recordações; à medida que um esquece, o outro começa a recordar.

⁵⁷⁶ “Não é uma parábola – disse –, e, se for, é verdadeira. Há coisas de valor tão inestimável que é impossível vendê-las” (BORGES, 2011a, p. 94).

⁵⁷⁷ “Ofereço-lhe o anel do rei. Claro está que se trata de uma metáfora, mas o que essa metáfora encobre não é menos prodigioso que o anel. Ofereço-lhe a memória de Shakespeare, desde os dias mais pueris e antigos até os do início de abril de 1616” (BORGES, 2011a, p. 94).

⁵⁷⁸ “Foi como se me oferecessem o mar” (BORGES, 2011a, p. 94).

⁵⁷⁹ “Avisei-o que meu dom não é uma sinecura. Continuo à espera de sua resposta” (BORGES, 2011a, p. 95).

Entre a ideia de ter sido enganado, ou de que o presente de Thorpe é ilusório, e a esperança de sua efetividade, irresistivelmente a última sugestão prevalece. No dia seguinte, tomado pela insônia, Soergel projeta:

Shakespeare sería mío, como nadie lo fue de nadie, ni en el amor, ni en la amistad, ni siquiera en el odio. De algún modo yo sería Shakespeare. No escribiría las tragedias ni los intrincados sonetos, pero recordaría el instante en que me fueron reveladas las brujas, que también son las parcas, y aquel otro en que me fueron dadas las vastas líneas:

*And shake the yoke of inauspicious stars
From this worldweary flesh.* (BORGES, 1989, p. 395-396)⁵⁸⁰

Não interessa a Soergel as tragédias e os sonetos, já escritos, mas o momento da criação, as associações, a construção de metáforas inusitadas, os processos cognitivos que findam em textos literários. Mas deste material em potência, que, se explorado ao extremo, poderia transformá-lo em Shakespeare, um moderno Shakespeare que volta seu discurso majoritariamente para sua técnica e seus artificios, Soergel produz apenas um artigo, pouco revelador: “Escribí en la *Zeitschrift für germanische Philologie* que el soneto 127 se refería a la memorable derrota de la Armada Invencible. No recordé que Samuel Butler, en 1899, ya había formulado esa tesis”⁵⁸¹ (p. 396). A alusão é ao fato de que Soergel sofre os efeitos do outro que o possui: sua memória de estudioso não se esqueceria do texto de Butler; já a de Shakespeare, obviamente, nunca o recordaria.

Para animar sua nova memória, Soergel exercita as leituras empreendidas por Shakespeare – “Chaucer, Gower, Spenser, Christopher Marlowe. La Crónica de Holinshed, el Montaigne de Florio, el Plutarco de North” (BORGES, 1989, p. 396). A leitura em voz alta recupera, em alguns dias, o acento do inglês do século XVI, “las

⁵⁸⁰ “Shakespeare sería meu, como ninguém foi de ninguém, nem no amor, nem na amizade, nem sequer no ódio. De alguma maneira eu seria Shakespeare. Não escreveria as tragédias nem os intrincados sonetos, mas recordaria o instante em que as bruxas, que também são as parcas, me foram reveladas, e aquele outro em que me foram dadas as vastas linhas: *And shake the yoke of inauspicious stars / From this worldweary flesh*” (BORGES, 2011a, p. 96). A citação de Shakespeare é da terceira cena do quinto ato de *Romeu e Julieta*. É um fragmento das últimas palavras de Romeu, pouco antes de ele tomar o veneno que o mata (Cf. SHAKESPEARE, 2009, p. 86-87). Em tradução livre nossa: “E afasto o jugo de infaustas estrelas / Desta carne cansada do mundo”.

⁵⁸¹ “Escrevi na *Zeitschrift für germanische Philologie* que o soneto 127 se referia à memorável derrota da Armada Invencível. Não recordei que Samuel Butler, em 1899, já formulara essa tese” (BORGES, 2011a, p. 98).

erres ásperas y las vocales abiertas”⁵⁸². A memória de Shakespeare é bem mais auditiva que visual: Soergel pronuncia palavras que não reconhece (do *ABC* de Chaucer) e assovia uma melodia simples, que jamais ouviu. Depois seus sonhos são invadidos.

O personagem-autor compreende que a memória é mais complexa que uma enciclopédia, da qual o novo proprietário não obtém o conteúdo instantaneamente: cada linha, gravura, parágrafo ou palavra. Quem a adquire “adquiere la mera posibilidad de conocer alguna de esas cosas” (BORGES, 1989, p. 397)⁵⁸³. Se assim ocorre com um ente relativamente simples, organizado em ordem alfabética, lhe parece que bem mais complexa é a relação travada com a mágica, abstrata e variável memória de um morto.

Ninguém é capaz de, em um único instante, abarcar todo o seu passado, registrado em sua memória, reflete o narrador. “La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas”⁵⁸⁴ (p. 397). Como todas as memórias, a de Shakespeare também tem grandes zonas obscuras; em uma dessas cavernas (assim a metáfora de Santo Agostinho descreve essas regiões sombrias da memória) Soergel afirma ter entrado. Percebe que o atributo que lhe é passado por Thorpe fornece apenas as circunstâncias de Shakespeare; “lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable”⁵⁸⁵ (p. 397). São os textos que definem a singularidade do poeta. A memória é apenas um elemento, uma das faculdades humanas. Tê-la – ou por ela ser possuído – não lhe garante o entendimento e a vontade de Shakespeare. Por isso afirma: “Durante una semana de curiosa felicidad, casi creí ser Shakespeare”⁵⁸⁶ (p. 397). O presente que lhe é oferecido é um ardil.

Em momento algum Soergel debate os possíveis motivos que levam Thorpe, também um estudioso de Shakespeare, a abandonar as recordações do poeta que pesquisa. Mas uma declaração do falecido Thorpe, no início do conto, alude a um estímulo assombroso: o de que o possuidor não tem nenhum controle sobre a memória que acolhe. Como os homens que duelam em “El encuentro”, que são objetos dos punhais que lutam, é a memória que possui aquele que a carrega. Thorpe afirma, pouco antes da transferência: “Tengo, aún, dos memorias. La mía personal y la de aquel

⁵⁸² “os erres ásperos e as vogais abertas” (BORGES, 2011a, p. 98).

⁵⁸³ “Adquiere a mera possibilidade de conhecer algumas dessas coisas” (BORGES, 2011a, p. 98).

⁵⁸⁴ “A memória de um homem não é uma soma. É uma desordem de possibilidades indefinidas” (BORGES, 2011a, p. 98).

⁵⁸⁵ “o que importa é a obra que ele executou com esse material inconsciente” (BORGES, 2011a, p. 100).

⁵⁸⁶ “Durante uma semana de curiosa felicidade, quase acreditei ser Shakespeare” (BORGES, 2011a, p. 99).

Shakespeare que parcialmente soy. Mejor dicho, dos memorias me tienen. Hay una zona en que se confunden. Hay una cara de mujer que no sé a qué siglo atribuir”⁵⁸⁷ (BORGES, 1989, p. 395). Esta propriedade põe em risco a existência individual daquele que carrega a memória adicional. Soergel a descobre algum tempo depois, assombrado. Se no início a aventura de ser Shakespeare foi uma felicidade, o estágio avançado de emergência das lembranças do outro fornece ao narrador “la opresión y el terror” (p. 398). Soergel compara sua situação ao inferno. O exemplo de superposição de Thorpe, um rosto de mulher perdido no entrecruzamento de duas memórias, é uma fase ainda intermediária e tênue do massacre que é ser possuído pela memória de Shakespeare.

Empecé a no entender las cotidianas cosas que me rodeaban (*die alltägliche Umwelt*). Cierta mañana me perdí entré grandes formas de hierro, de madera y de cristal. Me aturdieron silbatos y clamores. Tardé un instante, que pudo parecerme infinito, en reconocer las máquinas y los vagones de la estación de Bremen. (BORGES, 1989, p. 398)⁵⁸⁸

Soergel começa a perder o registro de todas as suas experiências no tempo enquanto duração, elemento que estabelece sua ipseidade. Percebe que está esquecendo sua língua materna, o que talvez justifique, em um exercício alusivo, as várias sentenças de sua narrativa seguidas da transcrição de seu equivalente em alemão⁵⁸⁹. “Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón”⁵⁹⁰ (BORGES, 1989, p. 398). Antes de suas recordações serem engolidas pela memória de Shakespeare, Soergel decide passá-la adiante. Opta pela forma que lhe parece a mais fácil: uma ligação telefônica. Disca números aleatórios. Depois de algumas vozes de mulheres e crianças, finalmente um homem o atende. Diferentemente de Thorpe, que metaforiza e narra, Soergel não tem outra estratégia senão dizer diretamente:

⁵⁸⁷ “Tenho, todavia, duas memórias. A minha pessoal e a daquele Shakespeare que parcialmente sou. Ou melhor, duas memórias me têm. Há uma zona em que se confundem. Há um rosto de mulher que não sei a qual século atribuir”.

⁵⁸⁸ “Comecei a não entender as coisas cotidianas que me cercavam (*die alltägliche Umwelt*). Certa manhã me perdi entre grandes formas de ferro, madeira e vidro. Assobios e clamores me aturdiavam. Demorei um instante, que quase me pareceu infinito, a reconhecer as máquinas e os vagões da estação de Bremen” (BORGES, 2011a, p. 101).

⁵⁸⁹ A referência, no segundo parágrafo, à tradução ao castelhano de uma das obras de Soergel, comentário direcionado a um potencial leitor de língua espanhola, sugere que, no universo diegético, a narrativa que lemos é feita originalmente em espanhol, não uma eventual tradução do alemão. Assim, nos comentários bilíngues, Soergel exercita o alemão, um dia ameaçado pela memória de Shakespeare, em uma espécie de terapia, ainda que o relato seja em espanhol.

⁵⁹⁰ “Já que a identidade pessoal se apoia na memória, temi por minha razão” (BORGES, 2011a, p. 101).

– ¿Quieres la memoria de Shakespeare? Sé que lo que te ofrezco es muy grave. Piénsalo bien.
 Una voz incrédula replicó:
 – Afrontaré ese riesgo. Acepto la memoria de Shakespeare.
 (BORGES, 1989, p. 398)⁵⁹¹

Soergel, ainda com o telefone em punho, sente paradoxalmente a nostalgia do livro que não conseguiu escrever e o temor de que o hóspede, o espectro de Shakespeare, nunca o abandone. O paradoxo aqui é efeito da simultaneamente de tempo e eternidade, respectivamente em sua (pouca) produtividade como escritor e na esmagadora presença do Espírito da Literatura em sua mente. Mas Soergel quer ser Soergel. Empreende o exercício de ativar sua memória própria. Tenta, inutilmente, a leitura de diferentes textos; “todos me llevaban a Shakespeare” (p. 399). Sua ação desesperada contrasta com a única fórmula, que por fim assume, a mesma sugerida por Thorpe no início da narrativa: a paciente espera. Encontrou a forma de suportá-la na “estricta y vasta música: Bach”.

No *post scriptum*, de 1924, Soergel diz que já é “un hombre entre los hombres” (p. 399). Na vigília, é o professor emérito Hermann Soergel, “pero en el alba sé, alguna vez, que el que sueña es el otro. De tarde en tarde me sorprenden pequeñas y fugaces memorias que acaso son auténticas”⁵⁹². As últimas palavras têm uma potência ambígua, mas, a reflexão final alude à intensa reminiscência de Shakespeare. Se não há mais a memória de Shakespeare, há a constante recordação da experiência assombrosa: Soergel sempre se recordará que foi Shakespeare, sempre voltará a lembrar-se dos detalhes do Shakespeare que foi. Shakespeare, potencialmente eterno, está instalado, como um parasita, tanto em Soergel como em todos os que aceitam e repassam sua memória.

Na oferta de Thorpe feita a Soergel está ativa a dialética do tempo e da eternidade. Para o autor interessado, ao menos segundo concebeu inicialmente, aceitar a dádiva funcionaria como a aquisição de um saber fundamental à tradição literária – o que o aproximaria do arquétipo do “autor”. Acolher a memória de Shakespeare é, mesmo que de forma não imediata, burlar a experiência do aprendizado, que se dá no tempo

⁵⁹¹ “– Você quer a memória de Shakespeare? Sei que o que lhe ofereço é muito grave. Pense bem.
 “Uma voz incrédula respondeu:

“– Correrei esse risco. Aceito a memória de Shakespeare” (BORGES, 2011a, p. 101).

⁵⁹² “mas ao alvorecer sei, às vezes, que aquele que sonha é o outro. Uma que outra vez me surpreendem pequenas e fugazes memórias que talvez sejam autênticas” (BORGES, 2011a, p. 102).

enquanto duração; é acessar o Espírito da Literatura, manifesto na memória de um de seus notáveis representantes.

No entanto, ironicamente, o que ocorre na sequência destaca a ingenuidade e pretensão de Soergel. Logo depois de aceitar a oferta, ele se imagina enganado, não porque percebe que o colega lhe transfere um fardo, que mais tarde classificaria como um “inferno”, mas porque cogita que a memória de Shakespeare é uma brincadeira de Thorpe. A ironia máxima está em uma propriedade do arquétipo do ‘autor’ encarnada em Soergel: “No sé narrar”⁵⁹³ (BORGES, 1989, p. 398). Assim, a biografia, projetada inicialmente, é abortada: “ese género literario requiere condiciones de escritor que ciertamente no son mías”⁵⁹⁴. Possuir a fração manifesta de eternidade neste mundo (ou ser possuído por ela) não garante efetivamente nenhuma produtividade literária a Soergel. Mesmo para Thorpe, autor de uma biografia romanceada sobre Shakespeare pouco reconhecida, a memória do poeta incluía a avassaladora melancolia que, por fim, o levou a abdicar do assombroso atributo. Shakespeare, ao menos no que diz respeito à sua memória encarnada, é como um Deus: esmagador, o imparticipável que, manifesto, se revela em elementos confusos e substancialmente impraticáveis.

O conto “El Aleph” é outro excelente objeto de verificação da dialética da representação do autor, inicialmente porque nos fornece dois personagens-autores, que reagem de forma diversa à experiência que tem com o evento alusivo à eternidade.

“El Aleph” narra a história de ‘Borges’ em suas visitas periódicas à residência na rua Garay em que vivia a fonte de sua frustração sentimental, Beatriz Viterbo, incursões iniciadas após a morte da jovem. ‘Borges’, meio a contragosto, começa a aproximar-se do primo-irmão de Beatriz, Carlos Argentino Daneri, com quem a jovem manteve uma relação amorosa velada. Conhecendo o círculo literário do qual participa o protagonista, Daneri decide apresentar-lhe sua poesia, de qualidade duvidosa, com a intenção de que ‘Borges’ convença seu primo Álvaro Melián Lafinur, o mesmo do conto “El encuentro”, a prefaciá-lo seu livro. Após efusiva defesa de *La Tierra*, seu poema épico, Daneri acaba por revelar ao desafeto sua fonte inspiradora, o *Aleph*, ponto esférico no qual convergem todos os espaços, localizado no porão de sua casa.

⁵⁹³ “Não sei narrar” (BORGES, 2011a, p. 100).

⁵⁹⁴ “esse género literário requer qualidades de escritor que certamente não são minhas” (BORGES, 2011a, p. 100).

‘Borges’ e Daneri são solicitados pelas propriedades do ‘autor’ ao experimentarem o que é a experiência digna ao “autor” no conto, a visão do *Aleph*. Eles reagem de forma distinta. Diante da experiência assombrosa, da sugestão de que é possível encarnar a pura abstração, Daneri propõe-se a sê-lo: planeja e inicia a prática de um texto, *La Tierra*, que pretende representar nada mais que uma totalidade, o universo. Uma sorte de grandiloquência de terceira categoria – “largos e informes alejandrinos”⁵⁹⁵ (BORGES, 1974, p. 620) – é a forma que escolhe para se referir a cada coisa do universo que vê no *Aleph*. Mas seus versos são tão disparatados que Daneri precisa criar uma espécie de manual de elucidação das inúmeras referências em seu texto (estas, o efeito de infinito que lhe cabe); por fim, não o poema, mas as violentas e patéticas⁵⁹⁶ explicações de seus versos é que se configuram como a sua verdadeira obra. “Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable; naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él, pero no para otros”⁵⁹⁷ (p. 619-620), afirma ‘Borges’.

Mas ‘Borges’, ao entrar em contato com o *Aleph*, marca o limite da linguagem diante do infinito:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. (BORGES, 1974, p. 624-625)⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ “longos e informes alexandrinos” (BORGES, 2008a, p. 141).

⁵⁹⁶ Mais preciso seria chamá-las de “batéticas”, de *bathos*, “termo que designa o ridículo de um texto que falha numa pretendida expressão apaixonada, elevada ou sublime” (SOUSA NUNES, 2005). Foi cunhado por Alexander Pope no tratado crítico burlesco *Peri Bathous, or: The Art of Sinking in Poetry* (1727).

⁵⁹⁷ “Compreendi que o trabalho do poeta não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente, esse trabalho ulterior modificava a obra para ele, mas não para os demais” (BORGES, 2008a, p. 140).

⁵⁹⁸ “Chego, agora, ao centro inefável de meu relato; começa, aqui, meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph, que minha temerosa memória mal consegue abarcar? [...] Além disso, o problema central é insolúvel: a enumeração, mesmo parcial, de um conjunto infinito. Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de ocuparem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é” (BORGES, 2008a, p. 148).

Borges, o ensaísta que apresenta “Sentirse en muerte” em “Nueva refutación del tiempo”, sintetiza a ideia: “Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal”⁵⁹⁹ (BORGES, 1974, p. 764). Porém, a experiência de ‘Borges’ ante o *Aleph* não é inócua e ele não deixa de expressar seus efeitos: “sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo”⁶⁰⁰ (BORGES, 1974, p. 626). ‘Borges’ vê o *Aleph* de forma peculiar: “vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra”⁶⁰¹. Vivencia os efeitos da esfera furta-cor da rua Garay para além da visão dela mesma. O infinito do *Aleph* afeta sua experiência no tempo: “En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver”⁶⁰² (p. 626). O *Aleph* abala o tempo, afasta o esquecimento. A esfera assombrosa alude à ideia de aniquilação de toda novidade. Nela, todo gesto é uma repetição reconhecível. Todas as experiências possíveis estavam ali, em um único ponto, já cumpridas. O *Aleph* é um pesadelo do mundo enquanto lugar da vivência.

É notória a ausência de modéstia em Daneri. Ele assim o é porque parece acreditar que foi capaz de subverter a equação da educação do escritor, que é a razão entre a absorção da tradição literária a ele disponibilizada e o tempo enquanto duração de vida. A pretensão em alcançar o *status* de “autor” provoca essa reação em alguns dos personagens de Borges. Daneri conhece o alexandrino, alguns livros da tradição e é portador de um parcial vocabulário literário. Mas, saber o que é um hemistíquio, remeter-se às *Geórgicas*, de Virgílio, e a *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, referir-se aos nomes de Homero e Hesíodo e citar Xavier de Maistre são eventos que não lhe garantem a ascensão à tradição literária. Sua vaidade revela-se especialmente em sua verdadeira obra, no discurso com o qual tenta justificar-se, que é, de fato, uma

⁵⁹⁹ “Toda a linguagem é de índole sucessiva; não é apta para pensar o eterno, o intemporal” (BORGES, 1999e, p. 158).

⁶⁰⁰ “sentí vértigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto e conjetural cujo nome os homens usurpam mas que nenhum contemplou: o inconcebível universo” (BORGES, 2008a, p. 150).

⁶⁰¹ “vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a Terra, e na Terra outra vez o Aleph e no Aleph a Terra” (BORGES, 2008a, p. 150).

⁶⁰² “Na rua, nas escadas de Constitución, no metrô, todos os rostos me pareceram familiares. Temi que não restasse uma só coisa capaz de me surpreender, temi que nunca mais me abandonasse a impressão de voltar” (BORGES, 2008a, p. 151).

implosão, uma profusa enumeração dos disparates que compõem *La Tierra*. O fato já é suficiente para inviabilizar sua pretensão a integrante da tradição: Daneri, figura jocosa, não tem um poema – tem uma séria de legendas explicativas para cada estrofe que lê. O *Aleph*, enquanto instrumental de Daneri, é um arremedo cômico e afetado do eterno Espírito da Literatura. O personagem encarna o desconcerto provocado pelo infinito.

Como afirmamos anteriormente, o prepotente Daneri e o emocionado ‘Borges’ unem-se no fato de que suas experiências com o *Aleph* da rua Garay realizam-se no tempo enquanto duração; basta que a casa em que está instalado seja demolida para que desapareça. O desastre é irônico. Daneri ovaciona a modernidade na primeira aparição do *Aleph* no conto, em seu efusivo manifesto:

– Lo evoco –dijo con una animación algo inexplicable– en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines...
Observó que para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil; nuestro siglo XX había transformado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma. (BORGES, 1974, p. 618)⁶⁰³

Esta mesma modernidade, dos avanços que só se dão no tempo, é que lhe tiram o *Aleph*; “el progresismo de Zunino y de Zungri”, os empreendedores e donos da casa em que Daneri vive desde a infância, acaba por solicitar a desocupação da residência. Ela será demolida e em seu lugar será construída a ampliação da confeitaria vizinha, que Daneri um dia elogiara por ser um dos mais chiques estabelecimentos de Flores. O *Aleph* é um avatar de Deus que se desfaz entre os escombros. Mas a experiência vivida por ‘Borges’ – uma representação do autor – dá-se no indecível: ainda que, ao final do conto, felicite o retorno do esquecimento, ele agora é capaz de relatar um pesadelo excepcional: “temí que no me abandonara jamás la impresión de volver”⁶⁰⁴ (BORGES, 1974, p. 626). Esse assombro eterno nunca o perderá.

⁶⁰³ “– Eu o evoco – disse com uma animação um tanto inexplicável – em seu gabinete de estudo, como se disséssemos na torre albarrã de uma cidade, equipado com telefones, telégrafos, fonógrafos, aparelhos de radiotelefonía, cinemas, lanternas mágicas, glossários, horários, prontuários, boletins...

“Observou que para um homem assim preparado o ato de viajar era inútil; nosso século XX havia transformado a fábula de Maomé e a montanha; as montanhas, agora, convergiam para o moderno Maomé” (BORGES, 2008a, p. 138).

⁶⁰⁴ “temí que nunca mais me abandonasse a impressão de voltar” (BORGES, 2008a, p. 151).

Estabelecer-se entre ‘autor’ e “autor” é vivenciar os interstícios de desrazão que comprovam que este mundo é falso e, ainda assim, assumir que assombrosa é também a duração. Viver aqui, agora, neste tempo e lugar, uma única e mesma vida e, de repente, um evento singelo – subitamente dar-se conta de que, durante esta patente meditação, uma tarde passou sem que tal fosse percebido; notar que nada mudou, que todas as coisas circunscritas permanecem idênticas, o mesmo gato ainda dorme no mesmo canto da sala; assumir que, quase finda esta tarde, lembrar o sorriso de sua amada é repetir aquele sorriso, o mais sincero; que rememorar-lo é rememorar todos os sorrisos e daí intuir que a alegria é única, que a alegria não comporta categorias; e imaginar-se então recordando aquele único sorriso e, ainda que o sol avistado da janela não tenha se posto por completo, compreender que a insônia já o arrebatou porque a imagem do sorriso é sua única certeza, e não há mais diferença entre a vigília e a cegueira. Entre o tempo e a eternidade, entre a impossibilidade de encarnar-se “autor” e a insistente, fértil e melancólica fuga do ‘autor’, ao autor – a Borges – sempre remanescerá o insistente assombro.

Epílogo

Em um dos ensaios que compõem esta pesquisa, dedicada a Borges, à sua obra e às suas leituras, sugerimos uma versão reversa daquela lista que o ensaísta apresenta em “Kafka y sus precursores”. Da regressão à progressão, nossa sugestão foi a de observar o basilar ensaio de Borges como se o fosse “Zenão e seus percorridos”. No momento em que a alusão foi feita, em nota de rodapé, debatíamos a diferença entre duas aporias de Zenão – o *progressus in infinitum*, a corrida de Aquiles contra a tartaruga; o *regressus in infinitum*, que constitui o argumento eleático da dicotomia ou “pista”. É justamente este último que, segundo Borges, faz de Zenão um precursor de Franz Kafka.

Un móvil que está en A (declara Aristóteles) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes, la mitad de la mitad, y antes, la mitad de la mitad, y así hasta lo infinito; la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de *El Castillo*, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura. (BORGES, 1974, p. 710)⁶⁰⁵

Sugerir a mudança, uma reversão que anima este hipotético “Zenão e seus percorridos”, não implica em anular a proposta feita por Borges em seu ensaio, a de que a idiosincrasia de Kafka – ou a idiosincrasia de Kafka segundo Borges –, parte da tradição que o impulsiona; é reconhecível em seus sugeridos precursores, sem que necessariamente Kafka os tenha de fato lido, e sem que necessariamente o *regressus in infinitum* seja exatamente a fórmula de *O Castelo*. É também mais do que destacar a importância que as aporias de Zenão tem para o pensamento dialético de Borges.

Não é de fato o sentido, progressivo ou regressivo, que resulta em diferença efetiva. O intuito de nossa sugestão é, a princípio, o de instigar a curiosidade do leitor, talvez de forma jocosa. Sugerir os percorridos de Zenão é a retomada da linha do tempo sucessivo que, ao que parece, implica em descuido porque ignora a aporia temporal aplicada à relação que os autores travam com os textos que lêem, a perspectiva anti-

⁶⁰⁵ “Um móvel que se encontra no ponto A (declara Aristóteles) não poderá chegar ao B, porque antes deverá percorrer a metade do percurso entre os dois, e antes, a metade da metade, e antes, a metade da metade da metade, e assim até o infinito; a forma desse ilustre problema é, exatamente, a de *O Castelo*, e o móvel, e a flecha, e Aquiles são os primeiros personagens kafkianos da literatura” (BORGES, 1999e, p. 96). O nome de Aristóteles surge não por ser o propositor da aporia, mas por fornecer, ao tentar refutar Zenão, o vocabulário com o qual a aporia é apresentada por Borges.

hierárquica de abordagem da tradição literária apresentada no ensaio de Borges – que a crítica observou com afincos e explicou com vocabulários diversos.

Reverter, aqui, não é retomar o ponto temporal onde está instalado o hipotético primeiro avatar de Kafka para, então, fazê-lo o ponto de partida para os outros sugeridos precursores de Kafka – então feitos avatares de Zenão. Reverter é um exercício dialético – talvez o único que encontre um rascunho de síntese em toda a nossa pesquisa; reverter é retomar o ponto argumentativo e estético no qual todas as referências contidas em “Kafka y sus precursores” animam-se simultaneamente, independentes do encadeamento que a elas é dado: a estética do assombro própria a Borges.

É irônico o juízo que Borges (1974, p. 711) expõe ao final do inventário de precursores de Kafka: “Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre si. Este último hecho es el más significativo”⁶⁰⁶. Ao contrário do que Borges diz, todas se parecem entre si porque são aporéticas, sem exceção; todas assombam, instalam a *taraxía* quando passam a figurar no repertório de Borges; e ainda assim, elas guardam distinções e, neste ponto, Borges acerta ao afirmar que “nem todas se parecem entre si”. É parcialmente concludente afirmar que este é o feito de fato significativo apresentado por Borges no ensaio, porque, nesta afirmação do autor, depreendemos uma produtiva alusão à categorização dos precursores inventariados no ensaio: nem todos se parecem; logo, é provável que alguns se pareçam entre si.

Os precursores que se parecem entre si integram a primeira categoria, a do assombro aplicado ao tempo, ao espaço e à causalidade. O primeiro deles é o já citado Zenão. O segundo é a “fuente más previsible” (p. 710) ao caso Kafka, Soren Kierkegaard, que fornece duas de suas parábolas como exemplo. Na primeira, “un falsificador que revisa, vigilado incesantemente, los billetes del Banco de Inglaterra”⁶⁰⁷ (p. 711). Espécie de avatar de Francesca da Rimini, condenada a eternamente amar Paolo Malatesta e a permanecer ao seu lado sem poder tocá-lo, a proximidade espacial do falsificador ao seu objeto do desejo não é efetiva. O presente do indicativo e o advérbio de modo insinuam um exercício eterno, uma condenação infernal.

⁶⁰⁶ “Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo” (BORGES, 1999e, p. 98).

⁶⁰⁷ “fonte mais previsível”; “um falsificador que examina, vigiado incessantemente, as cédulas do Banco da Inglaterra” (BORGES, 1999e, p. 97).

A segunda parábola de Kierkegaard atenta contra a causalidade e contra espaço. Segundo o relato, os párocos dinamarqueses afirmam que participar das expedições ao Polo Norte é salutar à alma. Declaram, por outro lado, que é uma viagem difícil; impossível à maioria dos homens. Por fim, declaram que qualquer viagem “–de Dinamarca a Londres, digamos, en el vapor de la carrera–, o un paseo dominical en coche de plaza, son, bien mirados, verdaderas expediciones al Polo Norte”⁶⁰⁸ (p. 711). A causalidade mágica, por imitação homeopática, transforma a mais simples viagem na mais complexa, quiçá impossível. Ir à praça equivale ir ao Polo Norte. Deslocar-se de A em direção a B é como ir de A até B+n; qualquer ponto intermediário equivale ao ponto final. Também integram esta categoria dois contos. O de Léon Bloy, que relata a história de um grupo de pessoas que colecionam mapas, globos terrestres, guias ferroviários e baús, mas que morrem sem sair de sua cidade natal. E o de Lord Dunsany, que sugere o contrário da narrativa de Bloy: um invencível exército de guerreiros sai de um castelo infinito e vence várias dificuldades, mas não consegue chegar ao seu destino, a cidade de Carcasona, ainda que, por vezes, a divisem.

A segunda categoria de assombro apreensível nos avatares de Kafka é a que desestabiliza a *persona* ou o *eu*. Borges a exemplifica com o poema “Fears and Scruples”, de Robert Browning. Assim o ensaísta o descreve:

Un hombre tiene, o cree tener, un amigo famoso. Nunca lo ha visto y el hecho es que éste no ha podido, hasta el día de hoy, ayudarlo, pero se cuentan rasgos suyos muy nobles, y circulan cartas auténticas. Hay quien pone en duda los rasgos, y los grafólogos afirman la apocrifidad de las cartas. El hombre, en el último verso, pregunta: “¿Y si este amigo fuera Dios?” (BORGES, 1974, p. 711)⁶⁰⁹

Deslocado o contexto religioso do texto original – dos limites da fé e da dúvida sobre a capacidade do homem de identificar Deus –, transformado em narrativa sintética por Borges, o texto do precursor alude a um conhecimento elevado que o homem é incapaz de acessar, manifesto na dúvida final pronunciada pelo “homem”. Os fatos de nunca ter visto o amigo e de sua existência ser apontada pelos “outros” como invento

⁶⁰⁸ “– da Dinamarca a Londres, digamos, no vapor de carreira – ou um passeio dominical em carro de praça são verdadeiras expedições ao Polo Norte” (BORGES, 1999e, p. 97).

⁶⁰⁹ “Um homem tem, ou acredita ter, um amigo famoso. Ele nunca o viu, e o fato é que, até o momento, o tal amigo não pôde ajudá-lo, mas dele contam-se gestos muito nobres e circulam cartas autênticas. Há quem ponha em dúvida os gestos, e os grafólogos afirmam a apocrifia das cartas. O homem, no último verso, pergunta: ‘E se esse amigo for Deus?’” (BORGES, 1999e, p. 97).

artificial não anulam o ente deificado. A sua completa ausência não é mais que a prova de sua transcendência absoluta; a materialidade e o entendimento humano são insuficientes para delinear-lo. É justamente porque não está que o amigo se presentifica, *persona* panteísta. E se há na face da terra alguém apto a comungar do universo, do impalpável, é justamente o homem que o tem, ou acredita tê-lo, como amigo – ainda que sua comunhão seja apenas aludida na irônica e interpoladora esperança de que uma resposta à sua pergunta será fornecida por Deus, transformando-o, assim, em ente (im)participável. O risco é o de terminar como o poeta em “El espejo y la máscara”, que se mata para vedar o Espírito; na melhor das hipóteses, o fim será, como o do rei que ouve o absoluto contido no poema de único verso, o completo silêncio e a abdicação de todas as ordens e saberes humanos – artificiais e arbitrários – que regem a vida.

Por fim, a terceira e última categoria é a do assombro aplicado à categorização lógica. Seu item é um apólogo de século IX, de Han Yu. O “misterioso e tranquilo” parágrafo, extraído de uma antologia francesa de literatura chinesa e traduzido por Borges, é o seguinte:

Universalmente se admite que el unicornio es un ser sobrenatural y de buen agüero; así lo declaran las odas, los anales, las biografías de varones ilustres y otros textos cuya autoridad es indiscutible. Hasta los párvulos y las mujeres del pueblo saben que el unicornio constituye un presagio favorable. Pero este animal no figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación. No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo. En tales condiciones, podríamos estar frente al unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el unicornio. (HAN, 1948 apud BORGES, 1974, p. 710)⁶¹⁰

A complexidade do universo supera a capacidade lógica dos sistemas de classificação e categorização. O unicórnio, um ruído taxionômico, é um simples sintoma da vastidão que não será nunca apreensível – apenas aludida. A diferença destaca a

⁶¹⁰ “Universalmente admite-se que o unicórnio é um ser sobrenatural e de bom agouro; assim o declaram as odes, os anais, as biografias de varões ilustres e outros textos de indiscutível autoridade. Até os párvulos e as mulheres do povo sabem que o unicórnio constitui um presságio favorável. Mas esse animal não figura entre os animais domésticos, nem sempre é fácil encontrá-lo, não se presta a uma classificação. Não é como o cavalo ou o touro, o lobo ou o cervo. Em tais condições, poderíamos estar diante do unicórnio e não saberíamos com segurança que se trata dele. Sabemos que tal animal com crina é cavalo e que tal animal com chifres é touro. Não sabemos como é o unicórnio” (HAN, 1948 apud BORGES, 1999e, p. 96-97).

insuficiência do sistema de categorização. O unicórnio é um avatar de John Wilkins, que propôs a divisão do universo em quarenta categorias, subdivisíveis em diferenças, que, por sua vez, subdividem-se em espécies (BORGES, 1974, p. 707). As crianças aprenderiam o idioma em que esta categorização lógica está aplicada sem saber que é artificial, argumenta Wilkins; apenas na escola descobririam que é uma chave para o mundo e uma enciclopédia universal. A *taraxía* desconcertante é inevitável: “Teóricamente, no es inconcebible un idioma donde el nombre de cada ser indicara todos los pormenores de su destino, pasado y venidero”⁶¹¹ (p. 708-709). Se a classificação é possível, seu fim é o infinito – levando-a ao extremo é que se evidencia seu caráter alucinatório.

Afirmar que o feito mais significativo do argumento ensaiado em “Kafka y sus precursores” está na constatação de que nem todos os precursores de Kafka se parecem entre si, mas que todos se parecem com Kafka é apenas parcialmente concludente; isto porque ainda é preciso destacar que, nesta ideia, está aludido o fato de que todos, submetidos ao anacronismo deliberado e respondendo à estética do assombro, parecem-se, antes de tudo, com Borges.

Compartilhar com Borges foi a pretensão desta coleção de ensaios. Este rápido exercício de leitura de “Kafka y sus precursores”, que deixa de transcrever e comentar sua mais emblemática afirmação, tenta ser o último indício desse compartilhamento – observá-lo mais uma vez fatalmente nos fornecerá novas provas (meras variações) às mesmas teses, as de que o assombro é seu fundamento estético e que ler – fruir com uma disposição deliberada – é o princípio da escrita anacrônica.

Se há alguma contribuição válida nesta pesquisa, é este exercício de leitura e escrita em forma de uróboro – ente engendrado pela fantasia humana que não é apenas o animal, serpente ou dragão, que devora a própria calda, mas também, entre outros avatares, a circunferência de Heráclito, na qual “el principio y el fin son un solo punto”⁶¹² (BORGES; GUERRERO, 2005, p. 225), como ilustra o autor *El libro de los seres imaginarios*. Borges é o princípio e o fim desta pesquisa. Esta afirmação pode parecer melancólica se tomada como redução do trabalho da investigação crítica a mera descrição do texto que lê. Mas o esforço em fazer-se íntimo de Borges implica em

⁶¹¹ “Teoricamente, não é inconcebível um idioma em que o nome de cada ser indicasse os pormenores de seu destino, passado e vindouro” (BORGES, 1999e, p. 95).

⁶¹² “o princípio e o fim são um único ponto”.

incorporar a seu repertório, como fato, a ideia do eixo de intermináveis relações que anima leitura e escrita. Assim, esta espécie de fruição do objeto literário com as ferramentas que ele mesmo nos fornece contribui, ainda que vagamente, não apenas para o estudo específico da obra de Borges; é fértil também a todo aquele que, diante dos inventos e conjecturas desse apaixonado pela leitura, pelos livros e pelas aporias, reconheça sua obra como possuidora de algumas proposições válidas à investigação da série de intermináveis movimentos próprios ao Espírito da Literatura – de onde ela inelutavelmente saiu e para onde eternamente correrá.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- ALAZRAKI, Jaime. Oxymoronic Structure in Borges' Essays. Trad. Thomas E. Lyon. *Books Abroad*, Norman: University of Oklahoma Press, n. 3, v. 45, p. 421-427, 1971.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: Paraíso*. Trad. Italo Eugenio Mauro. Edição bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- ALMEIDA, Iván. De Borges a Schopenhauer. *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 17, p. 103-141, Jan. 2004.
- ÁLVAREZ, Germán; ROSATO, Laura (Eds.). *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2010.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARROJO, Rosemary. Borges e a maldição de Babel: escritura, interpretação e conflito. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 149-163.
- ASCASUBI, Hilario. Isadora la federala y mazorquera. In: RIVERA, Jorge B. (org.). *Poesía gauchesca*. Caracas: Ayachuco, 1977. p. 102-114.
- _____. La refalosa. In: VICUÑA, Cecilia; LIVON-GROSMAN, Ernesto (Orgs.). *The Oxford Book of Latin American Poetry: A Bilingual Anthology*. New York: Oxford University Press, 2009. p. 64.
- BARRENECHEA, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Paidós, 1967.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____ et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 19-60.
- BERNÉS, Jean-Pierre. El periodo rojo de Borges. In: POLO GARCÍA, Victorino (Coord.). *Oro en la piedra: homenaje a Borges*. Murcia, 1987. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1988. p. 25-31.
- BERNUCCI, Leopoldo M. Biografia e visões especulares: Borges e Dante. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 77-100.

BLANCHOT, Maurice. O mito de Mallarmé. In: _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 35-49.

BOLZANI FILHO, Roberto. Ceticismo e empirismo. In: SMITH, Plínio Junqueira; SILVA FILHO, Waldomiro (Orgs.). *Ensaio sobre o ceticismo*. São Paulo: Alameda, 2007. p. 55-90.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. *Borges A/Z*. Seleção, prólogo e notas de Antonio Fernández Ferrer. Madrid: Siruela, 1988. (La Biblioteca de Babel, 33). Disponível em: <www.lectulandia.com/book/borges-az>. Acesso em 15 nov. 2016.

_____. *Obras completas: 1975-1985*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

_____. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

_____. Borges: yo no merezco el Nobel. In: MATEO, Fernando (org.). *El otro Borges: entrevistas (1960-1986)*. Buenos Aires: Equis, 1997a. p. 185-192. Entrevista concedida a Perfecto Conde.

_____. El patetismo de la novela. In: MATEO, Fernando (org.). *El otro Borges: entrevistas (1960-1986)*. Buenos Aires: Equis, 1997b. p. 17-30. Entrevista concedida a Juan José Saer.

_____. El pensamiento vivo de Borges. In: MATEO, Fernando (org.). *El otro Borges: entrevistas (1960-1986)*. Buenos Aires: Equis, 1997c. p. 49-63. Entrevista concedida a Andrés Oppenheimer e Jorge Laforgue.

_____. Jorge Luis Borges. In: MATEO, Fernando (org.). *El otro Borges: entrevistas (1960-1986)*. Buenos Aires: Equis, 1997d. p. 173-183. Sem assinatura do entrevistador.

_____. Soy fundamentalmente un anarquista. In: MATEO, Fernando (org.). *El otro Borges: entrevistas (1960-1986)*. Buenos Aires: Equis, 1997e. p. 199-203. Entrevista concedida a Patrick Séry.

_____. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

_____. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999a.

_____. O fazedor. In: _____. *Obras completas: 1952-1972*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Globo, 1999b. p. 172-254.

_____. O informe de Brodie. In: _____. *Obras completas: 1952-1972*. Trad. Hermilo Borba Filho. São Paulo: Globo, 1999c. p. 421-489.

BORGES, Jorge Luis. Jorge Luis Borges y Seamus Heaney. Trad. Katia Rheault. *Nexos*, Ciudad de México, 1 jul. 1999d. Entrevista concedida a Seamus Heaney e Richard Kearney. Disponível em: <<http://www.nexos.com.mx/?p=9315>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

_____. Outras inquisições. In: _____. *Obras completas: 1952-1972*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Globo, 1999e. p. 8-171.

_____. O outro, o mesmo. In: _____. *Obras completas: 1952-1972*. Trad. Leonor Scliar-Cabral. São Paulo: Globo, 1999f. p. 255-351.

_____. *Borges en El Hogar 1935-1958*. Buenos Aires: Emecé, 2000a.

_____. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

_____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002a.

_____. *Textos recobrados: 1931-1955*. Barcelona: Emecé, 2002b.

_____. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 2005.

_____. Fervor de Buenos Aires. In: VÁZQUEZ, Antonio Cajero. *Estudio y edición crítica de Fervor de Buenos Aires*. Ciudad de México, 2006. 423 f. Tese (Doutorado em Literatura Hispânica) – Centro de Estudios Lingüísticos y Literários, El Colegio de México.

_____. *Obras Completas IV*. Buenos Aires: Emecé, 2007a.

_____. *Primeira poesia*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

_____. *Textos recobrados: 1956-1986*. Barcelona: Emecé, 2007c.

_____. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. *Discussão*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. *Obras completas: 1923-1949*. 21. ed. Buenos Aires: Emecé, 2008c.

_____. *O livro de areia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Atlas*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

_____. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

_____. *Nove ensaios dantescos & A memória de Shakespeare*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

_____. Sete noites. In: _____. *Borges oral & Sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b. p. 79-214.

_____; BIOY CASARES, Adolfo. Homenaje a César Paladión. In: _____. *Obras completas en colaboración: con Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Alianza, 1981. p. 337-340.

_____; _____. Homenagem a César Paladión. In: _____. *Crônicas de Bustos Domecq*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Globo, 2014. p. 37-40.

_____; CARRIZO, Antonio. *Borges, el memorioso*. Ciudad de México: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.

_____; DI GIOVANNI, Norman Thomas. *Ensaio autobiográfico*. Trad. Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____; FERRARI, Osvaldo. *En diálogo: v. 1*. Ciudad de México: Siglo veintiuno, 2005a.

_____; _____. *En diálogo: v. 2*. Ciudad de México: Siglo veintiuno, 2005b.

_____; _____. *Sobre a amizade e outros diálogos*. Trad. John Lionel O'Kuinghttons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009a.

_____; _____. *Sobre a filosofia e outros diálogos*. Trad. John Lionel O'Kuinghttons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009b.

_____; _____. *Sobre os sonhos e outros diálogos*. Trad. John Lionel O'Kuinghttons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009c.

_____; GUERRERO, Margarita. *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Alianza, 2005.

_____; SORRENTINO, Fernando. *Sete conversas com Fernando Sorrentino*. Trad. Ana Flores. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

_____ et al. Manifiesto de escritores y artistas. In: BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1931-1955*. Barcelona: Emecé, 2002. p. 355-357.

BOURIN, André; ROUSSELOT, Jean. *Dictionnaire de la Littérature Française Contemporaine*. Paris: Larousse, 1966.

BROCHARD, Victor. *Os cétricos gregos*. Trad. Jaimir Conte. São Paulo: Odysseus, 2009.

CALVINO, Italo. Os níveis da realidade em literatura. In: _____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 368-384.

CAMURATI, Mireya. Borges ¿un argentino extraviado en la metafísica? *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 31, p. 221-232, Jan. 2011.

CARILLA, Emilio. Un poema de Borges. *Revista Hispánica Moderna*, New York: Hispanic Institute in the United States, v. 29, n. 1, p. 32-45, Jan. 1963.

CARROLL, Lewis. What the Tortoise said to Achilles. In: BARTLEY, William Warren (Ed.). *Lewis Carroll's Symbolic Logic: Part II – Advanced*. New York: Clarkson N. Potter; Hassocks, Sussex: Harvester Press, 1977. p. 431-434.

CASTRO, Juan E. de. De Eliot a Borges: tradición y periferia. *Iberoamericana*, Frankfurt: Madrid: Instituto Ibero-Americano, v. 7, n. 26, p. 7-18, 2007.

CAVALCANTI, Carla. Em busca do êxtase. In: _____ (Org.). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. Trad. Carla Cavalcanti. São Paulo: Estação liberdade, 2000. Edição bilíngue. p. 17-33.

CAVAROZZI, Marcelo. *Autoritarismo y democracia*. Buenos Aires: Eudeba, 2002.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Trad. Sérgio Molina. Edição bilíngue. São Paulo: Ed. 34, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COSTA, Walter Carlos. Tribulações de *An Autobiographical Essay*, de Borges. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis: UFSC, v. 2, n. 12, p. 168-172, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6217/5776>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

CRISTÓFORI, Alejandro; RIBAS, Gabriel A.; SAN ROMÁN, María Cristina. El fin de una década agitada. Entre los Aliados y las potencias del Eje. In: Aurora Ravina et al. *Historia argentina: desde la prehistoria hasta la actualidad*. Buenos Aires: Colegio Nacional de Buenos Aires, 1999a. p. 693-705. Disponível em: <www.lectulandia.com/book/historia-argentina-desde-la-prehistoria-hasta-la-actualidad/>. Acesso em: 9 jul. 2016.

CRISTÓFORI, Alejandro; RIBAS, Gabriel A.; SAN ROMÁN, María Cristina. La “Libertadora”: proscripción y resistencia peronista. In: Aurora Ravina et al. *Historia argentina: desde la prehistoria hasta la actualidad*. Buenos Aires: Colegio Nacional de Buenos Aires, 1999b. p. 775-787.

_____; _____. La revolución argentina: autoritarismo. In: Aurora Ravina et al. *Historia argentina: desde la prehistoria hasta la actualidad*. Buenos Aires: Colegio Nacional de Buenos Aires, 1999c. p. 861-878

_____; _____. Los años cuarenta: la consolidación del poder militar. In: Aurora Ravina et al. *Historia argentina: desde la prehistoria hasta la actualidad*. Buenos Aires: Colegio Nacional de Buenos Aires, 1999d. p. 713-726.

CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Giuseppe Laterza & Figli, 1908. Edição fac-similar. Disponível em: <<https://archive.org/details/esticacomesci00crocgoo>>.

CYPRES, Amandine. Le rire fantaisiste. In: VAILLANT, Alain; VILLENEUVE, Roselyne de (Orgs.). *Le rire moderne*. Paris: Presses universitaires de Paris Ouest, 2003. p. 233-247. Disponível em: <<http://books.openedition.org/pupo/3648>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

DE BUZON, Frédéric; KAMBOUCHNER, Denis. *Vocabulário de Descartes*. Trad. Claudia Berlinger. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DE LA FUENTE, Ariel. Conjectures on Some Literary Sources of Jorge Luis Borges' “Poema conjetural”. *Bulletin of Spanish Studies*, Oxford: Routledge, v. 91, n. 3, p. 399-417, 2014.

DE MAN, Paul. The Rethoric of Temporality. In: _____. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. p. 187-228.

DE OBALDIA, Claire. *L'esprit de l'essai: de Montaigne à Borges*. Trad. Émilie Colombani. Paris: Seuil, 2005. Original em inglês.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DI MEGLIO, Gabriel. *¡Mueran los salvajes unitarios!:* La mazorca y la política en tiempos de Rosas. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

DICCIONARIO de la Lengua Española. Madrid: Real Academia Española, 2014. Disponível em: <<http://dle.rae.es>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-matadero-1871/>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ELIOT, T. S. Tradition and Individual Talent. In: _____. *Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Company, 1920. p. 42-53. Edição fac-similar. Disponível em: <<https://msu.edu/course/eng/362/johnsen/wood.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2016.

_____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

ESTRELLA Federal. Centro de difusión tradicional Folklore y Patria. *La resbalosa o refalosa federal*. 2004. Disponível em: <http://www.folkloretradiciones.com.ar/articulos/clases_danzas/fa_023.htm>. Acesso em: 11 nov. 2015.

EZENSBERGER, Hans Magnus. A massa folhada do tempo: meditações sobre o Anacronismo. In: _____. *Ziguezague: ensaios*. Trad. Marcos José Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 9-26.

FERNANDES, Fabiano Seixas. Bibliografia Jorge Luis Borges, 1910-2003: relação cronológica dos textos e livros. *Fragmentos*, Florianópolis: UFSC, n. 28/29, p. 225-431, 2005.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. Trad. Maria Stela Gonçalves et alii. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004. 4 v.

FERRER, Manuel. *Borges y la nada*. London: Tamesis, 1971.

FOMBONA, Rufino Blanco. *Ensayos históricos*. Caracas: Ayacucho, 1981.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

HILLIS MILLER, Joseph. O crítico como hospedeiro. In: _____. *A ética da leitura: Ensaios 1979-1989*. Trad. Eliene Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995a. p. 11-49.

_____. A ética da leitura. In: _____. *A ética da leitura: Ensaios 1979-1989*. Trad. Eliene Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995b. p. 73-88.

HOOPER, David; WHYLD, Kenneth. *The Oxford Companion to Chess*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1996.

HOUAISS, Antônio (Ed.). Trans-. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. Disponível em: <houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v2-3/html/index.htm#1>. Acesso em: 14 dez. 2016. Restrito a assinantes.

INGELBIEN, Raphael. Metres and the Pound: Taking the Measure of British Modernism. *European Review*, Cambridge: Cambridge University Press, v. 19, n. 2, p. 285-297, May 2011.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Um “ancestral” do Aladim. In: *Livro das mil e uma noites: ramo egípcio + Aladim & Ali Babá*. São Paulo: Globo, 2012a. p. 499.

_____. O epílogo: a noite perdida de Jorge Luis Borges. In: *Livro das mil e uma noites: ramo egípcio + Aladim & Ali Babá*. São Paulo: Globo, 2012b. p. 492.

_____. Posfácio. In: *Livro das mil e uma noites: ramo egípcio + Aladim & Ali Babá*. São Paulo: Globo, 2012c. p. 509-523.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: _____ et alii. *Poétique: n. 27 Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

KAEMPFER, Alvaro. Para una lectura de la Declaración de Independencia de las Provincias Unidas en Sud América (1816): Colonialismo, subalternidades y políticas del nombre propio. *Decimonónica*, Logan: Utah State University, v. 4, n. 1, p. 36-51, 2007. Disponível em: <<http://www.decimononica.org/vol-4-1/>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

KIPLING, Rudyard. *Barrack-room Ballads*. Project Gutenberg. 2008. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/2819/2819-h/2819-h.htm>>. Acesso em: 9 nov. 2015.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

LA BATUT, Guy de. P.-J. Toulet. *Nos Poètes*. Paris: [s.n], n. 28, p. 130-144, jan. 1926. Edição fac-similar. Disponível em: <gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63088910.item>. Acesso em: 10 ago. 2016.

LAFON, Michel. Continuación de Menard. *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 28, p. 11-14, Oct. 2009.

LAGES, Susana Kampff. Poesia lírica expressionista. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 157-188.

_____. Entre Futurismo e Expressionismo: ecos no programa estético dos primeiros Mário de Andrade e Jorge Luis Borges. *Brasil/Itália: vanguardas*, São Paulo: Ateliê; FFLCH/USP, p. 67-77, 2003.

LAMBORGHINI, Leónidas. El gauchesco como arte bufo. In: JITRIK, Noé (Org.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2003. v. 2. p. 105-118.

LARRETA, Enrique. *La gloria de Don Ramiro: una vida en tiempos de Felipe Segundo*. Buenos Aires: Imprenta de La Nación, 1911. Edição fac-similar. Disponível em: <<https://archive.org/details/lagloriadedonr00larr>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

LEFERE, Robin. “Fervor de Buenos Aires” en contexto. *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 19, p. 209-226, Jan. 2005.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Lettres et opuscules inédits de Leibniz*. Paris: Librairie Philosophique de Ladrage, 1854. Edição fac-similar. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64857b>>. Acesso em: 16 dez. 2016.

_____. Princípios da Natureza e da Graça. In: _____. *A monadologia e outros textos*. Trad. Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra, 2009. p. 43-53.

LEWIS, C. I. *A Survey of Symbolic Logic*. Berkeley: University of California Press, 1918. Edição fac-similar. Disponível em: <archive.org/details/asurveyofsymboli00lewiuoft>. Acesso em: 18 jul. 2016.

LLULL, Ramón. *The Ultimate General Art*. Trad. Yanis Damberg. Gatineau: [s.n], 2006. Original em Latim. Disponível em: <[http://www.labirintoermetico.com/12ArsCombinatoria/Llull_R_Ars_Generalis_Ultima_\(tr._inglese\).pdf](http://www.labirintoermetico.com/12ArsCombinatoria/Llull_R_Ars_Generalis_Ultima_(tr._inglese).pdf)>. Acesso em: 20 jul. 2016.

LOUIS, Annick. El autor entre dictadura y democracia, fama nacional e internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986). *Letral*, Granada, Espanha: Universidad de Granada, n. 14, p. 17-32, 2015.

LUDMER, Josefina. *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.

MACADAM, Alfred. Origins and Narratives. *MLN*, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, v. 95, n. 2, p. 424-435, 1980.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. *Correspondence complète*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. Crise de verso. Trad. Ana de Alencar. *Inimigo Rumor*, São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, n. 20, p. 150-164, 2008.

MARTIN, Jorge. Borges: ¿Nominalista o antinomialista? *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 30, p. 183-198, Oct. 2010.

MENDONÇA TELES, Gilberto; MÜLLER-BERGH, Klaus. *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos*. Chile y países del Plata: Argentina, Uruguay, Paraguay. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2009.

MICELI, Sergio. Jorge Luis Borges: História social de um escritor nato. *Novos estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 77, p. 155-182, mar. 2007.

MOORE, George. Nuit de Septembre. *The Bookman: A Literary Journal*, New York: Dodd, Mead and Company, v. 2, n. 2, p. 103, Oct. 1895. Edição fac-similar. Disponível em: <<http://www.unz.org/Pub/Bookman-1895oct-00103>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

_____. *Confessions of a Young Man*. London: T. Werner Laurie, 1904. Edição fac-similar. Disponível em: <<https://archive.org/details/confessionssayou00unkngoog>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

_____. _____. London: William Heinemann, 1917. Edição fac-similar. Disponível em: <<https://archive.org/details/confessionsofyou00mooruoft>>. Acesso em: 14 nov. 2016.

MOLLOY, Silvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Esteban Calderón. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Original em inglês.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva de. Intertextualidade ou plágio? In: _____. *O espaço da crítica: panorama atual*. Goiânia: UFG, 1998. p. 45-55.

ORTIZ, Rodolfo. Las deslecturas de Borges: Eliot, el traductor argentino y la tradición. *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 37, p. 37-52, Jan. 2014.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PELLICER, Rosa. Avatares de “Pierre Menard autor del Quijote”. *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 36, p. 233-250, Oct. 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGNA, Felipe. *Los mitos de la historia argentina: v. 3*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2006. Disponível em: <<https://www.lectulandia.com/book/los-mitos-de-la-historia-argentina-3/>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

PLATÃO. Fedro. In: _____. *Diálogos socráticos III: Fedro; Eutífron; Apologia de Sócrates; Críton; Fédon*. Trad. Edson Bini. Bauru: Edipro, 2008. p. 31-110.

PLOTZ, Judith. In the Footsteps of Aladdin: De Quincey’s Arabian Nights. *The Wordsworth Circle*, Boston, Massachusetts: Boston University Arts & Sciences Editorial Institute, v. 29, n. 2, p. 120-126, 1998.

POPPER, Karl. *A lógica da pesquisa científica*. 2. ed. Trad. Leônidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2013.

PRIETO, Julio. Pierre Menard, traductor de Valéry: entre muertes del autor. *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 29, p. 53-77, Apr. 2010.

QUEVEDO, Francisco de. *Aguja de navegar cultos, con la receta para hacer Soledades en un día*. In: _____. *Obras festivas*. Madrid: Melado, 1844. v. 1. Edição fac-similar. p. 435-438. Disponível em: <<https://books.google.com/books?id=B-02EFQkdboC>>. Acesso em: 04 jul. 2016.

REES, William (Org.). *The Penguin Book of French Poetry: 1820-1950*. Trad. W. Rees. Edição bilíngue. London: Penguin Books, 1990.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2013.

RISULEO, Fernando. *Desarrollos en infraestructura de gas natural y crecimiento económico*. Buenos Aires: Cámara Argentina de la Construcción, 2007. Disponível em: <www.camarco.org.ar/File/GetPublicFile?id=519>. Acesso em: 02 jun. 2016.

RIVERA, Jorge B. (org.). *Poesía gauchesca*. Caracas: Ayacucho, 1977.

ROGER, Alain. *Vocabulário de Schopenhauer*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

ROJAS, Carlos. “El acercamiento a Almotásim” y el efecto de contaminación. *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 23, p. 115-127, Apr. 2007.

ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba, 1997. Disponível em: <<https://www.lectulandia.com/book/breve-historia-de-la-argentina/>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. 2. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Luís Cláudio Villafañe. A América do Sul no discurso diplomático brasileiro. *Revista brasileira de política internacional*. Brasília: Instituto brasileiro de Relações Internacionais, v. 48, n. 2, p. 185-204, dez. 2005.

_____. *A América do Sul no discurso diplomático brasileiro*. Brasília: Funag, 2014.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

_____. *Uma modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Recuerdos de provincia*. Caracas: Ayacucho, 1991.

_____. *Facundo*. Caracas: Ayacucho, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2015. t. 1.

SCHVARTZMAN, Julio. *Microcrítica: lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos, 1996.

SEGOVIA, Lisandro. *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1911.

SEXTO EMPÍRICO. *Hipotiposis Pirrónicas*. Trad. Rafael Sartorio Maulini. Madrid: Akal, 1996.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Mineola, New York: Dover, 2009.

SKYRMS, Brian. *From Zeno to Arbitrage: Essays on Quantity, Coherence, and Induction*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2012.

SOUSA NUNES, J. M. de. Bathos. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. 2005. Disponível em: <edtl.fcsh.unl.pt/businessdirectory/6339/bathos/>. Acesso em: 24 jan. 2017.

STAVANS, Ilian (Ed.). *The Oxford Book of Latin American Essays*. New York: Oxford University Press, 1997.

STEINBECK, John. *Ratos e homens*. Trad. Myriam Campello. Rio de Janeiro: Record, 1988.

THE SIGN of the Cross. Direção e produção de Cecil B. DeMille. Intérpretes: Fredric March, Elissa Landi, Claudette Colbert, Charles Laughton e outros. Roteiro: Waldemar Young e Sidney Buchman. Baseado na peça de Wilson Barrett. [S.l.]: Universal Studios, 2011. 1 DVD (126 minutos), sonoro, preto-e-branco. Legendado. Inglês/ Francês/ Espanhol.

TENNYSON, Alfred. *Idylls of the King*. Project Gutenberg. 1996. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/610/pg610.html>>. Acesso em: 11 nov. 2016.

TODOROV, Tzvetan. Os homens-narrativas. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 119-133.

UNIVERSITY OF PITTSBURGH. Borges Center: News & Events. Coordenado por Daniel Balderston. Disponível em: <<https://www.borges.pitt.edu/>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VALLE, Liliana. Videla: perfil de un genocida. *Télam*, Buenos Aires, 17 maio 2013. Política. Disponível em: <<http://www.telam.com.ar/notas/201305/17991-videla-perfil-de-un-genocida.html>>. Acesso em: 28 jul. 2016.

VAYSSE, Jean-Marie. *Vocabulário de Immanuel Kant*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

VÁZQUEZ, Antonio Cajero. *Estudio y edición crítica de Fervor de Buenos Aires*. Ciudad de México, 2006. 423 f. Tese (Doutorado em Literatura Hispânica) – Centro de Estudios Lingüísticos y Literários, El Colegio de México.

VÁZQUEZ, María Esther. *Jorge Luis Borges: Esplendor e derrota*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VECCHIO, Diego. La ficción como falsificación: Michel Lafon, *Une vie de Pierre Menard. Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 28, p. 1-10, Oct. 2009.

WAISMAN, Sergio Gabriel. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

WALZER, Pierre-Olivier. *Paul-Jean Toulet: Qui êtes-vous?* Lyon: La Manufacture, 1987.

WELLS, H. G. *O homem invisível*. Trad. Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

WHITE, Peter. ‘Tradition and the Individual Talent’ Revisited. *The Review of English Studies*, New Series, Oxford: Oxford University Press, v. 58, n. 235, p. 364-392, June 2007.

WILLIAMSON, Edwin. “Hay relaciones intrigantes entre textos y vivencias”. *Clarín*, Buenos Aires, 16 jun. 2011. Revista Ñ. Entrevista concedida a Andres Hax. Disponível em: <https://www.clarin.com/rn/literatura/Entrevista_Edwin_Williamsonbiografo_de_Borges_0_rJebiZWTPQe.html>. Acesso em: 4 jul. 2016.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. London: G. P. Putnam’s Sons; Boston: Small, Maynard & Company, 1897. Edição fac-similar. Disponível em: <<https://ia600402.us.archive.org/11/items/leavesgrass06whitgoog/leavesgrass06whitgoog.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

_____. *Folhas de relva*. Edição do leito de morte. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2011.

ZANGARA, Irma. Primeira década del Borges escritor. In: BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002. p. 399-427.

ZLOTCHEW, Clark. Translator's Foreword. In: BORGES, Jorge Luis; SORRENTINO, Fernando. *Seven Conversations with Jorge Luis Borges*. Philadelphia: Paul Dry, 2010. p. vii-xiv.

ZWEIG, Janet. *Ars Combinatoria: Mystical Systems, Procedural Art, and the Computer*. *Art Journal*, New York: College Art Association, v. 56, n. 3, p. 20-29, 1997.