

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

GUSTAVO PONCIANO CUNHA DE OLIVEIRA

**O ENTRELUGAR EM BORGES:
FRAGMENTOS DE UMA POÉTICA**

Goiânia
2011

GUSTAVO PONCIANO CUNHA DE OLIVEIRA

**O ENTRELUGAR EM BORGES:
FRAGMENTOS DE UMA POÉTICA**

Dissertação 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 Mestre em Literatura.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo

Goiânia
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG mr

Oliveira, Gustavo Ponciano Cunha de.
O482e O Entrelugar em Borges [manuscrito]: fragmentos de uma
poética / Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira. - 2011.
132 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Goiandira de Fátima Ortiz de
Camargo.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2011.

Bibliografia.

1. Contos. 2. Ensaios. 3. Borges, Jorge Luis. I. Título.

CDU: 821.134.2.09

GUSTAVO PONCIANO CUNHA DE OLIVEIRA

**O ENTRELUGAR EM BORGES:
FRAGMENTOS DE UMA POÉTICA**

Dissertação 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 Mestre em Literatura. A Banca Examinadora é constituída pelos seguintes professores:

Prof^ª. Dr^ª. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo – Orientadora e Presidente
UFG

Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza
UFG

Prof. Dr. Sébastien Joachim
UEPB

Para Guido,
e seus olhos curiosos de menino investigador.

Para meu pai,
meu primeiro bibliotecário.

Agradeço...

A Alice e Samara, pela paciência, carinho e apoio incondicional. A Neusinha, Guilherme, e Guido. Os meus Ponciano, todos.

À Professora Goiandira, pela orientação constante, mesmo durante seu pós-doutorado em Portugal. Pelo incentivo, confiança e carinho dignos de uma amizade.

A Marina Mesquita, minha amiga em Borges.

A Regina, por seu humor único. Colega e amiga, sempre pronta ao diálogo e ao trabalho em equipe durante as disciplinas que cursamos juntos. A Willian, Yani e Max, Cibele e Marina, colegas do curso de Pós-Graduação, parceiros de conversas amenas e de boas risadas.

A Thiago, companheiro nos rituais de leitura.

A Macloys, Márcio, Pedro e Pablo, amigos que sempre me incentivaram.

Aos professores do curso de Pós-Graduação, por ajudarem a ampliar os tons da leitura, em especial a Marilúcia Mendes Ramos e Jamesson Buarque de Souza, que, atentos na qualificação, me auxiliaram no processo de composição do texto final. Aos professores Heleno Godoy e Zênia de Faria, pelos livros emprestados e pelos diálogos sobre pesquisa.

Ao professor Sébastien Joachim, da Universidade Estadual da Paraíba, por ter gentilmente aceito o convite para participar de minha banca de defesa. Por sua leitura atenta e seu infinito bom humor.

A todos os inominados que, de alguma forma, me apoiaram e torceram por mim durante o curso de Mestrado.

“Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable [...].”

El Aleph

RESUMO

Este estudo, apresentado na forma de ensaio, parte da indeterminância de sentido enquanto pressuposto crítico na tentativa de apreender possíveis fragmentos de uma poética na obra de Jorge Luis Borges. Assim, seu resultado é uma possível leitura crítica, não a definição do poeta e de sua criação. O estudo toma específicos fragmentos da obra de Borges e os relaciona a textos de apoio diversos, críticos e filosóficos, de Joseph Hillis Miller, Antoine Compagnon, Jacques Derrida, Paul de Man, Gilles Deleuze. Este encontro possibilita a percepção da insatisfação do autor diante de algumas oposições binárias ou polares (herança de paradigmas metafísicos), e com a conseqüente imposição de ordem que privilegia um dos termos: literatura/crítica, escrita/leitura, poética/antipoética, eu mesmo/um outro, totalidade/sugestão. Esta insatisfação é expressa na criação borgiana por meio de uma metáfora que chamo de *entrelugar*. Sua característica fundamental é a refutação de discursos que se apresentam como portadores da verdade, fixa e inabalável, por meio de uma reversão da hierarquia que os institui. Borges é, portanto, entendido aqui como um questionador que emprega a linguagem, testando seus limites e potências. O caráter investigativo atribuído aos seus textos, sua inflexão, reflete-se neste ensaio. Partindo de uma citação de “El Aleph” e da leitura fendida deste fragmento, sempre destacando a parcialidade do estudo que aqui se realiza, apresento a defesa de que Borges situa-se em um *entrelugar* ao discutir questões fundamentais como autoria, texto, autenticidade e *eu*.

Palavras-chave: Borges, crítica literária, leitura, metáfora, entrelugar.

ABSTRACT

This study, presented as an essay, starts from the indeterminacy of meaning as a critical assumption in an attempt to seize possible fragments of a poetics in the work of Jorge Luis Borges. Thus, its outcome is not the definition of the poet and his creation, but a possible critical reading. The study connects specific fragments of Borges' work with different support texts, critical and philosophical ones, by Joseph Hillis Miller, Antoine Compagnon, Jacques Derrida, Paul de Man, Gilles Deleuze. This contact enables the perception of the author's dissatisfaction before a couple of binary or polar oppositions (metaphysical paradigms inheritance), and consequent imposition of order favoring one of the words: literature/criticism, reading/writing, poetic/antipoetic, self/ one another, totality/suggestion. Such dissatisfaction is expressed in the borgesian creation through a metaphor which I call *in-between*. Its fundamental characteristic is the refutation of discourses that present themselves as having a fixed and unshakable truth through a reversion of the hierarchy which establishes them. Borges is, therefore, understood here as an inquirer who employs the language, testing its limits and strength. The inquiring feature assigned to his texts, his inflection, is reflected in this essay. Starting from a quotation from "El Aleph" and from the fissured reading of such fragment, always highlighting the partiality of the study accomplished here, this essay presents the defense that Borges lies in an *in-between* when discussing fundamental questions like authorship, text, authenticity and *self*.

Keywords: Borges, literary criticism, reading, metaphor, in-between.

SUMÁRIO

SAGUÃO ou <i>ISTO COMEÇA PELO FIM?</i>	10
COMENTÁRIO À EPÍGRAFE	24
O entrelugar da leitura: citação, equivocidade, parasitismo	24
Contra o manual: simulacro, devir, paradoxo	38
As máscaras ou o entrelugar do <i>eu</i>	51
Daneri como entrelugar ou as lâminas superpostas	64
A metáfora <i>entrelugar</i> : “para”, hímen, oximoro	86
SUSPENSÃO	115
REFERÊNCIAS	123

Saguão ou *Isto começa pelo fim?*

Admito que inscrevo este ensaio¹, apresentado como dissertação de Mestrado, às margens de textos preexistentes. A margem é entendida aqui não como limite excludente. É antes viva, “uma membrana permeável conectando o dentro e o fora” (HILLIS MILLER, 1995, p. 14) que proporciona a organismos adjacentes uma existência contígua. Assimilo outros textos – críticos, teóricos, filosóficos e literários. Aproprio-me deles para compor meu próprio corpo textual. Apropriação é, etimologicamente, assimilação dos alimentos. Não por menos, Octavio Paz (1998) usa em *Corriente alterna* a metáfora da *alimentação mútua* para referir-se à relação que travam crítica e literatura. São inseparáveis, alimentam-se um do outro enquanto servem de refeição ao par. Acredito que a invenção da crítica está em produzir relações: da obra com outras obras, da obra com textos críticos, entre textos críticos com os quais é possível observar seu objeto, assim como sugere Perrone-Moisés (1979, p. 31). Promover tal contato é a missão da crítica e sua função criadora, afirma Paz (1998, p. 40). Uma rede de inumeráveis relações, leituras e textos, é também o que faz viva a literatura, defende Borges em “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw”, de *Otras inquisiciones* (1952): “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones”² (BORGES, 2007a, p. 151-152). Sob esta perspectiva, crítica e literatura estão perpetuamente atreladas pelas relações que mantêm e que simultaneamente as impulsionam.

O ensaio, segundo Adorno (2003, p. 16), é a forma crítica por excelência. É um texto que “evoca uma liberdade de espírito”. Opõe-se a qualquer exegese, a qualquer leitura que pretensamente esgota as possibilidades do objeto que lê. Ao contrário, defende a abundância de significados do fenômeno observado. O termo *objeto* aqui não designa o que

¹ Este ensaio segue o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. Eventuais citações retiradas de edições brasileiras e portuguesas de obras em ortografias anteriores ao novo acordo foram mantidas em suas versões originais.

² “A literatura não é esgotável, pela suficiente e simples razão de que um único livro não o é. O livro não é um ente incomunicado: é uma relação, é um eixo de inumeráveis relações.” A tradução de *Otras inquisiciones* é de Sérgio Molina (*Obras completas II*, Editora Globo). Quando possível, transcrevo aqui traduções de edições em português das obras mencionadas. As citações de textos não publicados em português e de possíveis edições não localizadas foram traduzidas livremente por mim.

é passível de ser apreendido por completo, mas o que, por seu caráter multifacetado, é incessantemente contemplado. Por isso, o espaço do ensaio é aquele que permite a experimentação, fundamental à crítica. Nele, o objeto ressurgue, não novo, mas revelando aspectos antes ofuscados, aqueles que fomentam a contradição. Sua construção é “baseada na justaposição de elementos” (ADORNO, 2003, p. 44). Seus conceitos são imediatamente introduzidos e se tornam mais precisos por meio da interação recíproca, das relações que mantêm entre si. Esse contato não forma um *continuum* de operações que aponta para um único rumo: é antes conflituoso e entrelaçado. Joseph Hillis Miller (1995) afirma que a vida da crítica é um interminável movimento de interrogação. “A crítica é uma atividade humana que depende, para sua validade, de nunca estar à vontade dentro de um ‘método’ fixo” (HILLIS MILLER, 1995, p. 46).

Neste ensaio, como afirma Antoine Compagnon (1996, p. 30) acerca da citação (e, por extensão, da leitura e da escrita), “o autor trabalha com o que encontra”. É provável que outras leituras soassem tão ou mais condizentes no emaranhado de textos que aqui exponho. Mas o acaso as tornou indisponíveis, desconhecidas. Leituras diversas, porém, não alterariam a característica fundamental deste ensaio: como todo texto que se admite um trabalho de escrita, ele vive de suas citações. São elas que impulsionam, desde o início, o pensamento que aqui se realiza. Este ensaio não é mais que uma possibilidade de leitura de uma fração da obra de Borges. A escrita, que não se desvincula dessa leitura, apreende em seu objeto uma estratégia desestabilizadora, que aponta para os fragmentos de uma possível poética extasiada, de questionamento das regras rígidas que pretendem definir o que é verdade. A inflexão do texto lido se reflete no ensaio que escrevo. Ele apresenta desvios e dobras, resultado da equívocidade que o direciona. Por estas características do ensaio, a poética que acabo de citar é apenas entrevista, vislumbrada em meu estudo. Para definir uma poética é necessária uma sistematização de procedimentos estilísticos, de uma investigação de processos de composição, de um discurso que, se não se contenta com o caráter transitório do que afirma, fatalmente pretenderá dizer *o que é*, neste específico caso, a literatura borgiana. Ao discutir poética fica implicada a impossibilidade de defini-la, justamente devido ao que apreendo em Borges com o suporte dos textos de apoio. Há diversas poéticas em um mesmo objeto literário. Diante desta diversidade, apreendemos os fragmentos, qualidade que, porém, não interdita a leitura nem a faz inválida. Antes, a

reflexão que planejo realizar se dá sobre o texto observado como fonte de múltiplos significados, o que descarta as ideias de único sentido e de leitura unívoca. Há diferenças entre *o* texto e a explicação *do* texto, entre *o* texto e a afirmação que aponta *o que diz* o texto; e o que a explicação *do* texto pretende, de fato, é instituir *um* texto, aquele que lê, no exato instante em que se faz explicação.

As características localizadas em textos de Borges por meio da confluência com os textos de apoio são passíveis de surgir na leitura de textos de outros autores (Cortázar, Robbe-Grillet, Beckett, Valéry, Carroll, Joyce, Kafka, arrisco-me a enumerar exemplos), o que sugere que características desta poética de longe apontada não são exclusividades borgianas.

Este ensaio é também a leitura de leituras de textos de Borges: aproprio-me, ponho em contato diferentes análises de uma parcela da crítica, influenciada em maior ou menor grau pelo objeto que lê. Estas apreciações críticas não são necessariamente convergentes; parece-me que são mais eficientes exatamente no instante em que a divergência torna-se clara e multiplica os tons da leitura. O ensaio é ainda (ou talvez antes de tudo) um roteiro do percurso realizado pela leitura. Com pequenas exceções, os textos vão surgindo na mesma sequência em que surgiram para mim enquanto os procurava. Isso explica, parece-me, o fato de cada segmento ter, quase sem ressalva, sua própria bibliografia.

Hillis Miller (1995, p. 76), no ensaio intitulado “A ética da leitura”, publicado pela primeira vez em 1987, defende a ocorrência de “mudanças na metodologia de interpretação literária”. Um primeiro exemplo é a ênfase, dos cursos universitários, nos programas de literatura comparada, que tomam cada vez mais espaço dos programas de literaturas nacionais. Outro é a refutação de uma tendência vigorosa que o *New Criticism* dos anos quarenta e cinquenta consolidava: a separação da interpretação do texto das questões éticas, sociais e políticas, que, levada ao extremo, trivializa a obra literária. A apreensão do objeto estético não se resume a do mero espetáculo, da aparência ou da pura “sensação” (como sugere a origem do termo *estética*), afirma o pesquisador. Amplio a sugestão de Hillis Miller com a leitura que Fernando Santoro (2007) faz da poética aristotélica: a obra de arte solicita por meio das sensações (estética), da inteligência (noética), e das emoções (patética). Noética e patética se configuram, respectivamente,

aberturas para conhecimentos filosóficos e éticos. “[A] reflexão sobre o sentido da obra de arte não se dissocia da reflexão sobre a educação e a criação de valores, em dois níveis: intelectual de um lado, sentimental-moral de outro” (SANTORO, 2007, p. 4).

Neste ensaio sobre Borges, acredito, o encontro da interpretação do texto com a abertura a outras disciplinas (ética, política etc) apontada por Hillis Miller se dá no instante em que observar fragmentos da obra artística implica (mesmo que de maneira apenas insinuada) questionamentos sobre a forma de concepção do saber por meio da racionalidade que prevalece na cultura ocidental. O veículo desta inquisição são os deslocamentos comuns ao texto de Borges. No instante em que lanço o olhar sobre tais características no texto que leio, meu ensaio também se envenena do êxtase e desconcerto próprios ao autor cuja obra (fragmentos da obra estrategicamente acionados)³ impulsiona a reflexão. Borges é aqui observado como um questionador da verdade, como autor de textos em que é possível apreender o emprego da própria linguagem como deslocamento da capacidade que a linguagem tem de instituir o *ser*, de indubitavelmente responder à questão “O que é...?”.

Com os textos de apoio aqui utilizados, seria possível apontar neste ensaio o deslocamento de diferentes noções capitais da metafísica⁴ na obra de Borges, como *realidade, tempo, espaço, causalidade*. Ana Maria Barrenechea (1965) fala em cinco temas básicos das narrativas de Borges: *cosmos, matéria, tempo, personalidade e infinito*. A pesquisadora os observa como conceitos que fornecem ao homem a certeza da concretude

³ É desta forma que a obra de Borges é aqui observada, sempre como fragmento, nunca pretensamente analisada em sua totalidade, perspectiva esta adequada à crítica que almeja explicar definitivamente o poeta, apesar de sua complexidade. Sempre que cito *obra* ou *texto* de Borges refiro-me aos fragmentos acionados ao longo da leitura exposta neste ensaio.

⁴ “São considerados conceitos metafísicos aqueles que pretendem universalização incondicional, absoluta e a-histórica, tais como: Verdade, Essência e Idéia (filiados a metafísica platônica); substância, propriedade, causa primeira (filiados à metafísica aristotélica); objetividade, realidade, verdade, Deus, alma, imortalidade, eternidade (conceitos que se desdobram ao longo da história, a partir dos mencionados paradigmas)” (CORREIA, 2007, p. 98). Em alguns pontos deste ensaio, no lugar de *metafísica* surgirá o termo *ontologia*, que, segundo José Ferrater Mora (1978, p. 203), surgiu apenas no século XVII. A confusão se dá, porém, com uma explicação. De acordo com o pesquisador, a metafísica é entendida por Aristóteles como a filosofia primeira, responsável pelo estudo do *ser*, seja o do ente enquanto ente, ou o de um ente principal ao qual se subordinam os demais entes. A dupla definição permitiu uma distinção entre metafísica especial e metafísica geral ou ontologia. A primeira cuida da substância separada e imóvel, do mais além do ser visível e diretamente experimentável (a esta definição subordina-se uma metafísica teológica). A outra se ocupa das formalidades do ser em si, da forma como “aquilo que determina a matéria para ser alguma coisa, isto é, aquilo por que alguma coisa é o que é” (MORA, 1978, p. 116). Ainda com esta distinção, a ontologia é também compreendida por alguns estudiosos como a responsável por investigar o ser último ou irredutível, do qual dependem todos os outros entes, já que nele consistem. “Neste caso, a ontologia é verdadeiramente metafísica, isto é, ciência da realidade e da existência” (MORA, 1978, p. 204).

do estabelecimento de sua existência (BARRENECHEA, 1965, p. 144). É sobre estes conceitos fundamentais, paradigmas metafísicos, que Borges aplica um processo de dissolução, defende Barrenechea. É possível que, eventualmente, o deslocamento borgiano⁵ aplicado a essas noções seja rapidamente discutido em algum parágrafo do texto que virá, já que o intuito inicial, ingenuamente, era aprofundar a análise em diversos destes conceitos. Mas o caminho que a reflexão tomou ao longo da leitura levou-me a dedicar a análise ao desconcerto borgiano aplicado a alguns desdobramentos do *eu*, como a autoria, que remete não apenas à autenticidade, mas ao próprio trabalho da escrita, ao texto, à composição dos personagens e à relação de Borges com seu passado poético e com o cânone eleito por ele. Apropriação, autenticidade, plágio, cópia e citação também solicitam a discussão, que já se inicia neste saguão, sobre a relação instável entre crítica e texto literário, crítico e poeta. Porém, a reflexão empreendida no ensaio faz o percurso inverso do aqui exposto: parte da citação enquanto elemento de reflexão crítica (ao qual é aplicada a indeterminância de sentido com o interesse de multiplicar as possíveis leituras), do texto e de suas complexidades, para depois tocar a *persona*. Mas ainda me parece que o texto, a leitura e a escrita (sua relação com os limites em dizer a “verdade”) são os pontos fundamentais da reflexão. O *eu* como tema prescinde aqui de uma leitura mais profunda, como, por exemplo, de *O si-mesmo como um outro* (1990), de Paul Ricoeur, ou de estudos sobre o *eu* nos *Ensaio*s de Montaigne (1580-1595).

Acredito que há ainda uma intensa afinidade entre o entrelugar apreendido em Borges, parte de seu ofício literário, com as preocupações éticas, sociais, políticas e filosóficas que existem no ato de apontar a afirmação do *ser*, a verdade, como artefato cultural, algo mediado, conceitualmente estabelecido. Ou há tal inquietação ao questionar a história da metafísica, que, nos termos de Jacques Derrida (2008, p. 4), “sempre atribuiu ao *logos* a origem da verdade em geral”. O filósofo francês apreende também a violência de uma imposição nesta atribuição:

A metafísica – mitologia branca que reúne e reflete a cultura do Ocidente: o homem branco toma a sua própria mitologia, indo-européia, o seu *logos*, isto é, o

⁵ Na crítica especializada em Borges é comum encontrar, não sem polêmica, uma variação de adjetivos para referir-se ao autor e à sua obra: borgiano, borgeano, borgesiano, borgeseano. Dou preferência ao primeiro, inicialmente, por influência de Italo Calvino. Esse é ainda o vocábulo registrado no *Diccionario de la Lengua Española* da Real Academia Española para adjetivar o que é pertencente ou relativo a Jorge Luis Borges e sua obra.

mythos do seu idioma, pela forma universal do que deve ainda querer designar por Razão. O que não é de modo algum pacífico. (DERRIDA, 1991a, p. 253, grifos do autor)

Questionar a história da metafísica implica posicionamentos não usuais, perturbadores, que podem ser ativos na vida pessoal, política, intelectual e social. Quem os toma possivelmente será taxado de excêntrico (como Borges já o foi), o que é provavelmente uma das mais sinceras manifestações da validade de seus argumentos e de seu exame. O ensaio parece-me ser a forma adequada à aporética fuga do *centro*, independentemente dos nomes que esta origem fixa recebe: “(*eidōs, arkhē, telos, energeia, ousia* (essência, existência, substância, sujeito) *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.)” (DERRIDA, 1971, p. 231, grifos do autor). O ensaio é uma forma flexível na qual não há certeza livre de dúvida. Por isso se preocupa em voltar-se sobre si, em um procedimento que Hillis Miller chama de “momento linguístico” – “aquele momento numa obra literária quando o seu próprio instrumental é questionado” (HILLIS MILLER, 1995, p. 46).

A reflexão que põe em contato textos diversos de disciplinas variadas toma força nos estudos literários. Surgem novos métodos de leitura, afirma Hillis Miller. Alguns são mais inquietantes que outros. O pesquisador defende o que chama de leitura não canônica, “uma disposição para reconhecer o inesperado, talvez mesmo o chocante e o escandaloso, presente até em obras canônicas” (HILLIS MILLER, 1995, p. 85-86). 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. A leitura defendida por Hillis Miller relaciona-se com estudos da linguagem desenvolvidos a partir da década de 1940. Ele afirma que os estudos literários “não serão mais os mesmos depois do estruturalismo, da semiótica, da desconstrução e do pós-estruturalismo” (HILLIS MILLER, 1995, p. 80). Independentemente de escolas teóricas e críticas, o interessante aqui é que há nelas métodos que permitem a Hillis Miller (1995, p. 81) o reconhecimento da mobilidade da linguagem. O pesquisador questiona “a certeza de que a linguagem, incluindo a linguagem literária, é primordialmente referencial, que inicialmente nomeia algum estado de coisas extralingüístico e extrai o seu valor da sua exatidão e força justamente nesse processo”.

Hillis Miller interroga, portanto, a negação da distância entre linguagem e ideias, processos, sensações, indivíduos, objetos extralinguísticos referidos por esta mesma linguagem. Nega a ideia de exatidão incutida nesta relação, de presença de um pelo outro, de único domínio que tenta esconder seu funcionamento metafórico responsável por relacionar dois planos heterogêneos, linguagem/mundo, os igualando imediatamente.

Essa questionada exatidão encontra paralelo no que Nietzsche (2008, p. 30) reconhece como a “designação uniformemente válida e impositiva das coisas”, demarcações arbitrárias baseadas em preferências unilaterais a certas propriedades daquilo que é determinado. Nesta relação, o “criador da linguagem”, o homem provido do intelecto que ele mesmo inventou e atribuiu a si, “designa apenas as relações das coisas com os homens e, para expressá-las, serve-se da ajuda das mais ousadas metáforas” (p. 31). Todo esse processo é o que permite, segundo Nietzsche, o impulso à verdade. As primeiras leis da verdade são fornecidas pela “legislação da linguagem” (p. 29), que deixa entrever que a certeza das designações é algo dado por uma relação de exatidão com o extralinguístico. Nietzsche questiona a associação que iguala discurso (filosófico, científico) e realidade.

A verdade é para Nietzsche resultado de uma construção, conjunto de relações humanas destacadas retoricamente e consolidadas pelo uso a ponto de se transformarem em obrigações: “as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são” (NIETZSCHE, 2008, p. 36). A linguagem é, desde o princípio, a responsável por construir conceitos, por formar metáforas. Porém essas “verdades” de um conhecimento aparentemente superior, científico e filosófico, não são únicas. Há um outro âmbito de ação desta inventividade metafórica própria do ser humano. Nele existem outras “verdades” prontas a configurar o mundo. À diferença das primeiras “verdades”, estas se dão por meio de abstrações, fantasmas. Sua atuação é também metafórica, mas de uma metáfora de instabilidade, que desconcerta o postulado que iguala linguagem e realidade.

Perpetuamente, mistura as rubricas e as divisórias dos conceitos ao introduzir novas transposições, metáforas, metonímias; perpetuamente demonstra o ávido desejo de configurar o mundo a disposição do homem desperto sob uma forma tão coloridamente irregular, inconsequentemente desarmônica, instigante e eternamente nova como a do mundo do sonho. (NIETZSCHE, 2008, p. 46)

Este novo âmbito de conhecimento é o do mito ou das artes. Tão verdadeiras são as falsificações das artes como falsas são as verdades da filosofia e da ciência. Mas o

mito e as artes acabam por superar o outro par pelo fato de não causarem prejuízo ao intelecto, que no outro domínio encontra-se escravizado por uma “verdade” que não reconhece a não-verdade de sua origem metafórica. O jovem Borges em seu ensaio “La metáfora”, publicado em 1921 na revista madrilena *Cosmópolis*, já demonstrava esta percepção:

No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas. (BORGES, 2002b, p. 114)⁶

Não há diferença, defende Borges, entre o cálculo da massa da lua e a metáfora de Nietzsche que a associa a um gato que anda sobre os telhados. São vinculações da lua a outra coisa (relações espaciais e conjunto de sensações evocadas, respectivamente). Não são simples substituições estilísticas, de um termo que se põe no lugar de outro, mesmo porque o autor discorre sobre *coisas* e não *palavras*. Mais adiante Borges (2002b, p. 115) define a metáfora como “una identificación voluntária de dos o más conceptos distintos”⁷. Explicações, nexos causais e conceitos apresentam o mesmo funcionamento metafórico, defende Borges. O jovem ultraísta acaba por qualificar a geometria e a física como mitos que identificam a lua, respectivamente, como um sólido e como um conjunto de átomos fragmentáveis em eletricidade. São, segundo o argumento borgiano, associações tão míticas como a evocação de sigilo, suntuosidade e jesuitismo empreendida pelo mito lírico nietzscheano. Independente da área do conhecimento em que surge, este processo metafórico enfatiza pequenos detalhes dos elementos que associa para assim adicionar ao mundo novos feitos, defende Borges. É uma metáfora que põe em contato ideias e conceitos diversos, por vezes contraditórios. Remeto aqui a ideia do autor às afirmações de Aristóteles na *Retórica* de que a metáfora que relaciona os diversos tem a propriedade de designar “algo que não tem designação” (ARISTÓTELES, 2005, p. 248) e que “é próprio do espírito sagaz estabelecer a semelhança mesmo com entidades muito diferentes” (p. 270).

⁶ “Não existe uma essencial dessemelhança entre a metáfora e o que os profissionais da ciência chamam a explicação de um fenômeno. Ambas são uma vinculação tramada entre duas coisas distintas na qual uma se passa pela outra. Ambas são igualmente verdadeiras ou falsas.”

⁷ “uma identificação voluntária de dois ou mais conceitos distintos”.

A leitura e o estudo literário centrados na linguagem, afirma Hillis Miller, necessariamente preocupam-se com figuras de linguagem, o que inclui como um de seus instrumentos uma retórica revivificada que desafia a gramática e a lógica como “capazes de abranger, conter, promulgar a lei no que se refere à dimensão tropológica da linguagem” (HILLIS MILLER, 1995, p. 82). Terão também uma obrigação filológica. Com esta configuração, “[s]uas principais ferramentas são a citação e a discussão dessa citação. Tal estudo deve ser uma retórica e uma poética, antes de ser história literária, ou um repertório de idéias que vêm sendo expressas através dos séculos na literatura” (HILLIS MILLER, 1995, p. 87). Borges promoveu com assiduidade, em seus ensaios, narrativas e poemas, esse trabalho da citação. Inseriu em sua produção textos alheios, apropriados e comentados. Extrapolou o procedimento ao criar falsos autores e citar seus textos imaginários, confundindo leitores e crítica, confundindo literatura e crítica literária. Para constatar o fato, basta observar um de seus livros de ensaios, como *Otras inquisiciones*, no qual as citações diretas e indiretas fundam a discussão, ainda no primeiro parágrafo. “Leí, días pasados, que el hombre que ordenó la edificación de la casi infinita muralla china fue el primer Emperador, Shih Huang Ti” (BORGES, 2007a, p. 13); “Hacia 1938, Paul Valéry escribió” (p. 20); “*The man without a Navel yet lives in me* [...], curiosamente escribe Sir Thomas Browne”⁸ (p. 33, grifo do autor). Borges ainda demonstrou consciência da eficácia do procedimento em *Siete noches* (1980), enquanto discutia em uma de suas palestras a poesia e o fato estético:

Soy casi incapaz de pensamiento abstracto, ustedes habrán notado que estoy continuamente apoyándome en citas y recuerdos. Mejor que hablar abstractamente de poesía, que es una forma del tedio o de la haraganería, podríamos tomar dos textos en castellano y examinarlos. (BORGES, 2007b, p. 306)⁹

Por essa dedicação ao trabalho da citação, à consciência da escrita como uma leitura e uma constante reescrita, Compagnon (1996) elege Borges como um modelo de extenuação do procedimento. O autor de “El Aleph” beira a violação do limite

⁸ “Li, días atrás, que o homem que ordenou a edificação da quase infinita muralha chinesa foi aquele primeiro Imperador, Che Huang-ti”; “Por volta de 1938, Paul Valéry escreveu”; “*The man without a Navel yet lives in me* [...], escreve, curiosamente, Sir Thomas Browne”.

⁹ “Sou quase incapaz de pensamentos abstratos, vocês devem ter notado que estou continuamente me apoiando em citações e lembranças. Melhor do que falar em abstrato da poesia, que é uma forma de tédio e preguiça, poderíamos tomar dois textos escritos em castelhano e examiná-los.” A tradução de *Siete noches* é de Sérgio Molina Molina (*Obras Completas III*, Editora Globo).

citação/cópia e, conseqüentemente, promove um olhar crítico sobre a regulação desse entrelugar no exato instante em que atua sobre ele.

Acredito que, mesmo comedidamente, estas ferramentas citadas por Hillis Miller (1995) em “A ética da leitura” são aqui por mim utilizadas. A mais evidente delas é a citação. Não por menos *Comentário à epígrafe* é o título do corpo principal deste ensaio. A análise parte do fragmento epigrafado, uma citação de “El Aleph”, ao qual é aplicada uma figura retórica, a aposiopese, enquanto instrumento crítico. A interrupção proposital do texto borgiano na epígrafe e a retomada do trecho velado pelas reticências promove uma inflexão na leitura, fundada na indeterminância de sentido, que amplia suas possibilidades. “Las kenningar”, “El impostor inverosímil Tom Castro”, “Los traductores de ‘Las mil y una noches’”, “Borges y yo” e textos programáticos do movimento ultraísta são, entre as criações borgianas por mim citadas, as que mais auxiliam a reflexão deste estudo ao lado de “El Aleph”. Postas em contato com reflexões de Gilles Deleuze, Paul de Man, Antoine Compagnon, Leila Perrone-Moisés, Estela Canto, Jaime Alazraki, Leopoldo Bernucci, René de Costa, Hillis Miller, Jacques Derrida, entre outros, estas composições de Borges apontam para a instabilidade do *eu*, do criador e do texto e para a defesa da liberdade da criação literária, que não se subordina a dogmas que balizam a invenção do objeto artístico.

Há também, espalhados ao longo do ensaio, trechos breves dedicados a questões etimológicas. Seu intuito não é o de transformar-se em uma arqueologia provida de um suposto discurso inequívoco das origens, mas o de ampliar as significações, estimular uma leitura equívoca por meio do desdobramento semântico.

Mesmo que surja, por vezes, filiada a uma taxionomia, entre figuras de desvio (evidente em algumas passagens do próprio Borges e na classificação proposta por Alazraki ao enumerar os tropos do jovem ultraísta), a metáfora que pretendo apontar no autor de “El Aleph” é aqui entendida como possibilidade de confluência de contraditórios e conflitivos em dois níveis: o primeiro, ao destituir a diferença que separa polos opostos instituídos por uma dialética prescritiva e proscritiva apontada por Deleuze (2007, p. 259-271); e ainda ao elevar o discurso metafísico a um nível mítico, ao fazer confluir a ontologia e sua crítica, como defende Alazraki (1971, p. 421-427). Desta forma, este funcionamento metafórico ultrapassa a questão tropológica: não se restringe ao nome que, deslocado de seu uso cotidiano, substitui um outro nome que se faz, por algum motivo, ausente. A metáfora é

observada aqui como processo que relaciona conceitos e ideias diversas, estratégia aplicada por Borges em seus contos e ensaios.

Esta qualidade discursiva associa-se à metáfora na crítica literária (na teoria, na filosofia), a que localizo na leitura que faz convergir textos de apoio e contos e ensaios de Borges. Ainda que a ideia seja controversa, principalmente entre estudiosos da filosofia (exemplo apropriado está no estudo VIII de *A metáfora viva*), observo a qualidade metafórica de conceitos da crítica (ou parasitados por ela) relacionados à reflexão empreendida neste ensaio. Tais conceitos procuram definir uma instabilidade, independente da área do conhecimento na qual foram criadas: poética, filosofia, lógica, linguística, estudos culturais. Frequentemente, os pesquisadores utilizam metáforas que se referem ao *espaço* próprio em que esta instabilidade atua (no caso deste ensaio, espaço em que tal instabilidade relaciona-se com seu oposto aparentemente estável). Este *entre* é a própria concorrência, não necessariamente em uma divergência maniqueísta. Antes de opostos rigidamente definidos, estes conceitos metafóricos associam oposições entre *diferentes* definidos por uma dialética proscritiva. O conflitante vincula-se por este processo metafórico, de forma não sintética, ao seu diverso ou incompatível. *Margem, franja e fronteira* são termos usuais para nomear este espaço da fusão estabilidade/instabilidade. Hillis Miller (1995) fala em *fenda e membrana*. Deleuze (1991) usa *andar* em *A dobra: Leibniz e o barroco*. *Hímen* é o termo utilizado em “La double séance” por Derrida (1972). Compagnon (1996) e Silviano Santiago (1978) preferem *entrelugar*, cada um aplicando-o ao seu modo e ao seu objeto de estudo. Opto por este último, aplicado por Compagnon, pela generalidade do termo, pelo fato de a junção da preposição com o substantivo dar-lhe um caráter mais descritivo que destaca o aspecto espacial da metáfora e lhe confere a possibilidade de abranger os outros termos anteriormente citados. *Entrelugar* parece-me ainda apontar mais claramente uma instabilidade, já que *entre* é não permanecer estático, oscilar no intervalo, nem de um lado, nem de outro, no meio de dois ou mais. Ao longo deste ensaio recorro a diferentes termos e conceitos (ferramentas críticas) que apontam uma instabilidade: parasitismo, simulacro, devir, *quid pro quo*, entre, hímen, oxímoro.

Esta qualidade instável das metáforas espaciais da crítica é uma propriedade fundamental da *metáfora* – ela mesma definida por Aristóteles com um termo metafórico-espacial, como aponta Ricoeur (2000) em *A metáfora viva*. A *epiphora* é o termo

aristotélico para “a transposição, a transferência enquanto tal, isto é, o processo unitivo, o tipo de assimilação que se produz entre idéias estranhas, estranhas porque distanciadas” (RICOEUR, 2000, p. 299). *Phora* é uma espécie de mudança segundo o lugar. A epífora é, portanto, definida em termos de movimento, “uma sorte de deslocamento de... para...” (RICOEUR, 2000, p. 30). Mesmo em Aristóteles, o interesse sobre a metáfora é no próprio movimento de transposição, no seu processo, mais que em sua possível classe de desvio inserida entre outras diversas em uma taxionomia, afirma Ricoeur. Isso porque “a epífora é um processo que afeta o núcleo semântico não somente do nome e do verbo, mas de todas as entidades da linguagem portadoras de sentido, e que esse processo designa a mudança de significação enquanto tal” (RICOEUR, 2000, p. 31).

A discussão sobre tais conceitos restringe-se à tentativa de definição de *entrelugar* e, especialmente, de atribuir-lhe um funcionamento, primordialmente metafórico. O possível emparelhamento crítico por meio do emprego frequente de metáforas espaciais para definir uma instabilidade ou o contato de um conceito estável com seu desestabilizador fica aqui apenas sugerido. Sua elucidação demanda leitura específica, que, neste momento, não é o foco deste trabalho.

O funcionamento do *entrelugar*, o de uma metáfora discursiva que funde inconciliáveis, encontrará em definições de Borges sobre a metáfora um paralelo. Essa reflexão borgiana surgirá no final do ensaio, como que para confirmar a convergência de seu pensamento com o dos pesquisadores nos textos de apoio. Como observa Álvaro Salvador (2001, p. 57), a opinião de Borges sobre a metáfora não foi sempre a mesma. Discuti-la foi uma obsessão para o autor de “El Aleph”. Ele o fez desde o ultraísta “La metáfora” até “The metaphor”, de *This craft of verse*, livro que transcreve uma série de palestras proferidas por Borges na Universidade de Harvard em 1967 e 1968. Na tentativa de compreender o metafórico *entrelugar*, uso as observações do maduro escritor ao refutar uma das ideias fundamentais do ultraísmo borgiano, a de que a metáfora é o único elemento poético capaz de expressar uma visão nova ante o mundo em que vive o jovem poeta. Porém é de um dos textos programáticos do ultraísmo que retiro fragmentos fundamentais à minha reflexão. Nele, a metáfora (uma possível metáfora) é concebida por Borges como promoção de contato entre antitéticos. A relação é não sintética: a assimilação entre seus elementos não se dá efetivamente. Um, sem se converter no outro, une-se a ele para que

instituíam um terceiro elemento, de natureza fendida e instável (o próprio espaço da fusão em que atua). A metáfora não exclui a existência dos dois elementos que intrinsecamente a formam, já que isso seria despojar-se de seu próprio estatuto.

Toda surpresa que pretendia causar com o texto principal deste ensaio encontra seu fracasso prévio neste saguão. Esta afirmação (propícia e proposital) permite-me discutir ainda dois pontos. O primeiro é esta apresentação e o nome que recebe. Tomo o termo *saguão* de Borges. Ele o utiliza em um prólogo no qual discute, entre outras coisas, as aplicações do próprio prólogo que escreve. “¿Qué justificación la mía en este zaguán?”¹⁰ (BORGES, 2009b, p. 346). Identifica-o como o lado pelo qual entra-se em um texto. Em meio às suas funções, afirma Borges, está a de impedir qualquer deserção. O leitor deve de antemão arrepender-se da ideia de abandonar o que está por vir. O saguão deve ser convidativo a quem visita o edifício que antecipa, a quem passará pelos cômodos que são os segmentos de texto que formam a metáfora arquitetônica que é este ensaio. Suas colunas e cobertura têm as tonalidades da arquitetura prestes a ser apreendida e ele é tão mais receptivo quanto mais ilegível for o texto. É mais aberto e leve que o argumento que o segue, como uma conversa breve entre pessoas que se entendem bem, mas que não dispensam o conflito por vir.

Preocupar-se com a leitura que será realizada, pensar em sua fluidez, é, de certa forma, antecipar qualquer espanto. Se este saguão exerce a função de frustrar as surpresas do trabalho que o segue, penso que é principalmente pelo fato de voltar-se sobre sua composição ou, em termos que me parecem mais adequados, sobre o caminho que toma o raciocínio que conduz o ensaio. Se existe o imprevisto neste texto, está conectado ao conhecimento do objeto lido e refletido nele, que não se subordina ao cientificismo ou a dogmas.

O saguão não é uma fronteira fixa. É uma arquitetura de inconstância, intermediária. Um sem limite entre o interior e o exterior, entre o texto e o discurso que se pronuncia sobre o texto. É um entrelugar não apenas de *transição*, mas também de *transação*¹¹ entre os interesses e as propriedades dos que se arriscam a entrar no texto e os

¹⁰ “Qual é minha justificativa neste saguão?”

¹¹ O trocadilho é de Gérard Genette (1987, p. 8) em *Seuils*. Nesta obra, Genette é leitor de Borges, Compagnon e Hillis Miller. Nela, o pesquisador estuda o que chama de *paratexto*: zona imprecisa entre o

daqueles que nele já estão. É a instabilidade que torna privilegiado este espaço. Há ainda outra marca peculiar na relação do saguão com o edifício: apesar de vir antes, espaço pelo qual se principia a visita ao texto, o saguão é construído depois, o que o torna mais uma vez privilegiado. Erguendo-se após o que o sucede, constrói-se na tentativa de satisfazer visitantes e visitados. Antecipa possíveis refutações, aceita previamente as falhas que o seguem, tenta acobertar aquelas não tão evidentes. O saguão é resultado de releituras autorreflexivas que antecedem a leitura alheia. Por essa qualidade, tem a possibilidade de tentar conduzir o leitor ou apontar a ele uma direção propícia. Não deixa de ser uma fusão de diplomacia e dissimulação.

O segundo ponto que pode ainda ser discutido aqui é o fracasso com o qual convive este ensaio. Admiti-lo pode parecer inicialmente uma autodesqualificação. Porém, longe disso, esta licença está vinculada à aceitação da complexidade e da equivocidade do objeto estudado. O fracasso passa a ser estimado enquanto reconhecimento da impossibilidade de esgotar o objeto que lê, de alinhar a diversidade de leituras possíveis de um mesmo texto, ou de eleger uma leitura como a “mais correta”. Fracassar é também destruir, despedaçar de forma ruidosa. A crítica que convive e admite o fracasso arruína aos brados a suposta leitura unívoca, ou o discurso que tenta estabelecer o caráter unívoco desta leitura. Como defende Hillis Miller (1995), não é possível chegar ao ponto terminal de um poeta. Mesmo que cada um seja diferente do outro, “cada um deles contém sua própria forma de indefinição” (p. 44).

A crítica não tem êxito, sempre se vê extasiada diante do objeto lido. “A tentativa do crítico de desembaraçar os elementos nos textos que interpreta só faz com que se embaracem novamente em outro ponto, deixando sempre um remanescente de opacidade, ou uma opacidade a mais, ainda não desembaraçada” (HILLIS MILLER, 1995, p. 43-44). A crítica suspende sua reflexão certa do fracasso de qualquer tentativa de balizar o objeto, limitar o método de leitura. O texto estará sempre pronto a uma leitura diversa, porque o crítico nunca se livra do embaraço de sua própria leitura, nada se conclui, a leitura não morre ali, não há *exitus*: não há como sair do texto. O crítico não exita, hesita na perplexidade.

interior (o texto, entendido aqui como a obra) e o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), zona de transição e transação na relação *texte/hors-texte*.

COMENTÁRIO À EPÍGRAFE

O ENTRELUGAR DA LEITURA: citação, equivocidade e parasitismo

O fragmento que serve de epígrafe a este ensaio me persegue. Ou eu o persigo. Vejo nele a possibilidade de defesa da constante ocorrência de uma convergência insólita no texto de Borges¹². O trecho discorre sobre o poeta. Algo está diferente em seu fazer a ponto de chamar a atenção do narrador de “El Aleph”. Não basta criar a poesia. Insatisfeito, o criador volta-se ao seu fazer poético. É preciso fundamentá-lo, e é para sua obra que essa autorreflexão converge, duplamente: é a origem e o fim da análise. Sob esta perspectiva, a crítica definitivamente é domínio também do poeta. Extraído do conto de Borges, o fragmento na epígrafe é lido aqui como elevação da crítica a um estatuto equivalente ao da arte, como pensa Octavio Paz em *Corriente alterna*: a crítica é função complementar, simbiótica e não secundária, da criação poética, interação essa sim subordinada a um desejo de transcender: “La primera [crítica] se alimenta de poemas y novelas pero a su vez es el agua, el pan y el aire de la creación”¹³ (PAZ, 1998, p. 40).

O objeto de estudo de Leyla Perrone-Moisés em *Altas literaturas* é “a crítica literária exercida pelos próprios escritores” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10). A pesquisadora atribui a um “mal-estar da avaliação” a evidência de que vários autores do século XX passaram a estabelecer eles mesmos seus princípios e valores. Os chamados críticos profissionais eram acusados pelos escritores de “toda sorte de perversão: injustiça, incompreensão, inveja, parasitismo, impotência criadora e outros mimos” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 143). A reação foi o surgimento do que Perrone-Moisés chama de uma espécie de contracrítica, a princípio mais eficiente por estar diretamente relacionada à criação artística. Também sobre o ofício do texto (seu próprio e de outros) discorrem os escritores-críticos, os atores dessa margem de concorrência (literatura/crítica).

Perrone-Moisés (1998, p. 9) destaca o fato de *crítica* etimologicamente implicar *juízo*, “(krinein = julgar)”. A pesquisadora afirma que a crítica dos autores está, sem

¹² Esta convergência insólita é a estratégia de desarticulação dos discursos da “verdade”, o próprio *entrelugar*, que pretendo apreender em Borges. Apesar de não caracterizar uma poética, como já foi apontado no *Saguão*, acredito ser esta estratégia uma evidência ou fragmento de uma possível poética.

¹³ “A primeira se alimenta de poemas e romances, mas, por sua vez, é a água, o pão e o ar da criação.”

nenhum pudor, relacionada à *escolha* e *valor*. Princípios aparentemente objetivos e universais (a base da crítica “profissional”) são rejeitados pelos escritores. Leitores que são, elegem sua própria tradição, não aleatoriamente, apesar de o julgamento aqui ser uma questão de *invenção*: “Não se julga a partir de critérios, mas, ao julgar, criam-se critérios” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 16). A preferência do artista a partir da modernidade, aponta Perrone-Moisés, além de assentar-se em um conjunto de valores comuns entre eles, “os da tradição ou os do seu tempo” (p. 144), está também intimamente ligada a seu projeto pessoal de criação artística.

Paul de Man (1983) declara no prefácio de *Blindness and insight* que seu interesse por textos críticos é subordinado a seu interesse por textos literários. De Man não acredita na autonomia da crítica literária como disciplina, que há regras específicas às quais obedeça, que a diferencie da literatura. O pesquisador acaba por fundir os dois *modos textuais* ou *gêneros*. “The usual distinctions between expository writing *on* literature and the ‘purely’ literary language *of* poetry or fiction have been deliberately blurred”¹⁴ (DE MAN, 1983, p. VIII, grifos do autor). De Man afirma que sua preocupação em seu livro de ensaios são as qualidades comuns que estes textos apresentam; ou, é possível dizer, o espaço de convergência de duas práticas comumente observadas em separado: construções da linguagem literária na crítica. Por isso Paul de Man dá preferência ao estudo de textos críticos de autores que são também poetas ou romancistas. “And since critics are a particularly self-conscious and specialized kind of reader, these complexities are displayed with particular clarity in their work”¹⁵ (DE MAN, 1983, p. VIII). Com estes exemplos, remeto a leitura da epígrafe deste trabalho à compreensão da propriedade interdisciplinar da literatura, a capacidade que tem de ser simultaneamente, entre outras convergências metodológicas, arte e crítica da própria arte¹⁶.

A inconstância da fronteira se alarga com J. Hillis Miller, Geoffrey H. Hartman e Gilles Deleuze. Hillis Miller (1995) acredita que há, nas ciências humanas e na filosofia, textos de apoio ao crítico literário tão problemáticos e suscetíveis à análise quanto seu objeto. Assim, a teoria acaba por “transformar-se num texto literário. Apresenta, por

¹⁴ “As distinções usuais entre escrita expositiva *sobre* literatura e a ‘mera’ linguagem literária *da* poesia ou ficção foram deliberadamente ofuscadas.”

¹⁵ “E já que críticos são um tipo de leitor particularmente autoconsciente e especializado, tais complexidades são expostas com particular clareza em suas obras.”

¹⁶ Cf. REMAK, 1988; HUTCHEON, 1984, p. XI.

exemplo, as mesmas características de dependência da linguagem figurada que caracteriza os poemas ou romances” (HILLIS MILLER, 1995, p. 51). Hartman (1979, p. VII) é enfático em sua opinião sobre o tema: “Criticism is part of the world of letters, and has its own mixed philosophical and literary, reflective and figural strength.”¹⁷ A ideia de aproximação entre texto filosófico e literário (e, conseqüentemente, crítico) também é levantada por Gilles Deleuze, que busca um ponto de convergência entre literatura e filosofia, criação de personagens e de conceitos. Segundo o filósofo francês, os grandes personagens da literatura são pensadores e que, por isso, as obras literárias traçam conceitos, de forma implícita, e perceptos. O literato cria personagens e nos faz perceber o que está subentendido neles, defende Deleuze. “Imagine o que é criar personagens! É uma coisa impressionante! O filósofo cria conceitos. Mas acontece que estes transmitem muito, porque o conceito, sob alguns aspectos, é um personagem. E o personagem tem a dimensão de um conceito” (L’ABÉCÉDAIRE, 2001). Deleuze cita o sucesso criativo de alguns filósofos, como Zarathustra, de Nietzsche, em que se fundem conceito e personagem.

É, então, o teórico-crítico que se aproxima do artista, e seus conceitos, de uma *poiesis* crítica, retomando a primeira acepção do termo grego – “fabricação, criação, produção” (LIDDELL; SCOTT, 1940c), neste caso, do texto crítico – sem afastar a arte e a composição poética que a palavra passou a designar. Esses contornos em reviravoltas constantes apontam: a instabilidade quanto aos campos de atuação do poeta (e do crítico) está instalada.

Mas não reside apenas nessa constatação a tensão na leitura da citação do texto borgiano que aqui serve de epígrafe. O leitor atento pode facilmente apontar a confusão que causam sua construção no passado verbal e o inicial “Comprendí”. A solução para o impasse é a atribuição desta ambigüidade à *elocutio* do narrador, especificamente às palavras que associa ao construir sua frase (*verba coniuncta*). “Compreendi” é a revelação do responsável pelo discurso de que foi necessário observar e refletir (*inventio*) para posteriormente chegar à sua conclusão presente na sentença. A poesia e a crítica estão, desde antes, em seu repertório. Poderia discorrer sobre elas separadamente sem nenhum constrangimento. Mas não era para ele perceptível sua conjunção ou o desejo de

¹⁷ “Crítica é parte do mundo das letras e tem sua própria força de combinação, filosófica e literária, reflexiva e figurativa.”

fundamentação e justificativa da obra por parte do poeta, defesa esta tão bem estruturada quanto o próprio artefato artístico. A defesa pode mesmo exceder a poesia, como sugere uma radicalização da afirmação do narrador de “El Aleph” (a poesia é superada pelas razões que a instituem)¹⁸. O tempo verbal remete ao evento passado no qual o narrador deparou-se com o inesperado que instigou sua reflexão. É, portanto, por meio da eleição (parte da *dispositio*) que faz dos termos que acredita os mais apropriados que ele expõe sua surpresa, o acréscimo de conhecimento decorrente do estranhamento (LAUSBERG, 2004, p. 112-117), e reconhece certa dificuldade em perceber uma das múltiplas faces de seu objeto. Por esses motivos sua afirmação não alcança o estatuto de preceito: ‘O trabalho do poeta não está na poesia; está na invenção de razões para que a poesia seja admirável.’ A proposta que faço neste parágrafo para a leitura da epígrafe é que nos concentremos mais nas figuras do pensamento (*figurae sententiarum*), como defenderia Quintiliano (*Institutio Oratoria*, IX, 1, 16), e não nos deixemos seduzir pelas figuras das palavras (*figurae verbum*), as preferidas de Cícero em sua retórica (COMPAGNON, 1996, p. 57-61)¹⁹.

Há ainda a tensão imanente ao próprio ato da citação, como aponta Antoine Compagnon (1996) em *O trabalho da citação*. A epígrafe, “a citação por excelência” (p. 27), é mais que fragmento: manifestação concomitante dos atos de leitura e de escrita, é representação da prática textual. Compagnon defende a tese de que a leitura e a escrita são atividades de recorte e colagem do texto (o objeto primeiro com o qual nos deparamos e o que constituiremos a partir da associação de diversos textos). Atos de escrita e leitura são, para ele, íntimos e inseparáveis. “Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho. Antes ler, depois escrever: movimentos de puro prazer preservado” (COMPAGNON, 1996, p. 12). Recorte pressupõe colagem, escrita pressupõe leitura. Ler, escrever, reescrever, citar: práticas do texto.

A citação é uma realização privilegiada do ato de leitura como é ele entendido por Compagnon. “Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo” (COMPAGNON, 1996, p. 13).

¹⁸ T. S. Eliot (1989, p. 57) tem opinião próxima, mas não tão radical quanto essa. No ensaio “A função da crítica” escreve: “Na verdade, provavelmente a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio – essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica como criadora. Sustento até mesmo que a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (penso já tê-lo dito) que os escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior.”

¹⁹ Mais adiante fica evidente que este parágrafo é também tentativa de tirar a atenção que o leitor podia dispensar às reticências na epígrafe. Ou seja, é auxílio à empresa de fazer surpreendente uma leitura, ainda por vir, que parte da mesma citação de “El Aleph” e que conflita com a leitura até aqui realizada.

Uma leitura não unificadora, não passiva, é, por excelência, “um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto” (COMPAGNON, 1996, p. 14). Podemos aqui – em exemplo às últimas aspas – transferir à citação o que defende Aristóteles no capítulo VII da *Poética* quando discorre sobre o arranjo dos atos na tragédia: a ideia de que o *meio*, “aquilo que segue outra coisa e após o quê outra coisa vem” (ARISTÓTELES, 2000, p. 46), alcança o estatuto de *inteiro*: o fragmento que forma a citação tem agora “começo, meio e fim” (ARISTÓTELES, 2000, p. 45).

O recorte é produto da leitura atenta, que se interrompe em uma frase. Ela é relida e a releitura a torna autônoma, a desagrega do que a antecede e do que a sucede. Parar e reler é o primeiro evento da relação ativa que travamos com o texto, segundo a tipologia da ação de leitura proposta por Compagnon: é o encanto do texto que nos solicita. A *solicitação*, a primeira das quatro figuras distintas da leitura, é um choque fortuito e arbitrário diante do texto, “comoção total e indiferenciada do leitor, um encadeamento que precede, compreende e oculta a atribuição para si mesma de uma causa” (COMPAGNON, 1996, p. 20). O que nos excita no trecho que nos faz parar e voltar está dentro e fora do texto, defende Compagnon; por isso o abalo inicial é inacessível, está oculto na própria relação, “na configuração imaginária da leitura da qual, com todo o meu corpo, sou uma parte recebedora e o último referente” (COMPAGNON, 1996, p. 21).

Destacado pela excitação que gera durante a leitura, o trecho é incorporado “ao meu estoque de cores” (COMPAGNON, 1996, p. 21). O fragmento é para mim legível porque o reconheço como passível de *acomodação*, posso vinculá-lo a meu repertório, ao conjunto de textos ou de citações de minha memória. Também, por meio das competências de leitura, posso observar como o fragmento, que a um instante solicitou-me, relaciona-se com o texto em que o encontrei, qual é seu nível de acomodação ali (ou como eu o relaciono ao objeto primeiro e nele o acomodo, porque sou aquele que lê). Compagnon propõe, entre outras várias, uma definição de citação intimamente relacionada à segunda figura distinta da leitura: “a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto” (COMPAGNON, 1996, p. 19). O leitor, a um instante excitado, reconhece e acomoda o trecho antes mesmo de compreendê-lo.

Acomodado, reconhecido após solicitar e excitar, o trecho se destaca, e o *grifo* é a marca gráfica da diferença. Aponta que naquele espaço riscado há algo “que ultrapassa o

código comum” (COMPAGNON, 1996, p. 17) e que precisa tornar-se inteligível. Mais que destaque da “significação que lhe é irreduzível” (COMPAGNON, 1996, p. 17), há no grifo a marca da leitura: o enunciado recebe o sinal da enunciação, um segundo nível enunciativo está a se formar, estado primeiro da escrita. Compagnon cita um exemplo complexo, com elevada sobreposição de níveis enunciativos:

A leitura de Hegel por Lenin torna-se um texto novo. Figuras sobre a página impressa: o texto primeiro, o de Hegel, com seus itálicos, que são antigos grifos; os sobrescritos de Lenin, seus grifos reconstruídos, apesar das convenções, pelos grifos tipográficos; e suas rubricas ou notas marginais impressas com o auxílio de um terceiro tipo de letra. Lendo eu acrescento ainda. Pode-se imaginar que a cadeia não se interromperá [...]. (COMPAGNON, 1996, p. 17)

Compagnon afirma que o grifo é prova material e preliminar da citação que valora o texto, como as condecorações militares unidas às fardas, e impõe-lhe uma nova pontuação que segue o ritmo da leitura. É marca visível do direito do observador, do limite pessoal por onde passará o instrumento extrator que arrancará o trecho em um procedimento de *ablação*. O fragmento faz-se meu (ainda que não seja meu) por meio da apropriação, torna-se autônomo com a minha leitura. Está pronto para ser enxertado em um novo texto, ao lado de outras unidades dispersas, citações ou não (essas não citações não teriam o mesmo estatuto das citações?, questiona Compagnon), justapostas e combinadas. “O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los: não é sempre assim?” (COMPAGNON, 1996, p. 29).

Se não há necessariamente fases sucessivas das quatro figuras distintas da leitura, se uma pode realizar-se sem as outras, defende Compagnon, “há entre elas uma gradação latente, uma ordem teórica, [...] que, partindo da mutilação, penetra até o intratável da paixão pela leitura, onde se perdia” (COMPAGNON, 1996, p. 22). A mutilação é, portanto, início e fim da leitura ativa, já está presente potencialmente na *solicitação* e na *ex-citação*, e se materializa no fragmento autônomo ajustado por e para minha leitura. Esse é o caráter metonímico da citação, a capacidade que tem 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” (COMPAGNON, 1996, p. 25). Leitura

(solicitação e excitação) e escrita (reescrita) têm como substância a citação. Tudo está imbricado: os termos nunca são empregados sem que portem consigo os outros, por mais que pareçam incompatíveis ou antitéticos.

A citação só se faz possível por meio de um conjunto de manipulações, um procedimento inteiramente cultural – apesar de, no senso comum, ser percebido como natural, “como se as manipulações não existissem” (COMPAGNON, 1996, p. 27). O pesquisador volta-se contra o que chama de linguística “reativa”, aquela que ignora o fenômeno (o poder da linguagem) e se restringe à linguagem em sua relação com o sentido e a função. Nesse fenômeno valorizado por Compagnon é impossível excluir da relação com o fragmento a subjetividade de quem se dedica à citação. “Trabalho a citação como uma matéria que existe dentro de mim; e, ocupando-me, ela me trabalha” (COMPAGNON, 1996, p. 33). O *trabalho*, que motiva uma relação íntima, provocativa e essencialmente dialógica, simultaneamente passiva e ativa (portanto conflituosa), não é nada menos que o sentido primeiro da citação, defende Compagnon. “A citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir” (COMPAGNON, 1996, p. 35). A questão é irreduzível. A citação deve ser avaliada enquanto fenômeno, não apenas funcionalmente:

O mesmo objeto, a mesma palavra muda de sentido segundo a força que se apropria dela: ela tem tanto sentido quantas são as forças suscetíveis de se apoderar dela. O sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona. (COMPAGNON, 1996, p. 35)

Mesmo que seja “necessário não alterar nada e inseri-las assim como elas são” (COMPAGNON, 1996, p. 29), citações são apropriações por parte de outra pessoa que as aplica em outro texto, “porque deseja dizer alguma coisa diferente” (COMPAGNON, 1996, p. 35). Se necessário, as citações que contradizem são suprimidas, tudo para que o corpo de fragmentos se converta em um outro todo contínuo. Compagnon encontra excelente apoio para esta ideia na citação que faz de Gilles Deleuze em *Nietzsche e a filosofia*: “um termo só quer dizer alguma coisa na medida em que aquele que a diz *quer* alguma coisa ao dizê-lo” (DELEUZE, 1976, p. 36, grifo do autor).

Sob esta perspectiva, a epígrafe deste trabalho é bem mais que uma citação de um fragmento de um texto borgiano em um ensaio que tem como objeto inicial parte da

obra de Borges. Não se faz aqui o simples pagamento do tributo ao *corpus* que impulsiona a reflexão que se realiza. O fascínio que me causa essa citação está além da possível leitura que vincula crítica e literatura, poeta e crítico, que o texto de Borges proporciona. Encontra-se mais precisamente na manipulação, no desejo de quem cita o fragmento transparecido no recorte que transgride seu “valor original” (sua interpretação óbvia e sua leitura unívoca?) (HILLIS MILLER, 1995, p. 12-13), transgressão que não é mais que manifestação da influência direta de Borges na leitura que aqui se realiza.

Geoffrey H. Hartman (1979) recusa o caráter absoluto do conceito de forma concreta do significado aplicável às artes – que a força do significante seja tamanha a ponto de encerrar o significado, que seja capaz de reduzir o sentido ao uno e ao singular. “We assume that, by the miracle of art, the ‘presence of the word’ is equivalent to the presence of meaning. But the opposite can also be urged, that the word carries with it a certain absence or indeterminacy of meaning”²⁰ (HARTMAN, 1979, p. VII-VIII). Um determinado significado não é característica ontológica do significante. A ideia de indeterminância de sentido na linguagem artística (e literária) é a chave para que J. Hillis Miller (1995), em seu ensaio “O crítico como hospedeiro”, volte-se contra o que chama de *leitura unívoca*, a leitura pretensamente óbvia de um texto ou poema que, ao estabelecer seu discurso, almeja, mesmo que não abertamente, a invalidade de qualquer leitura que a contrarie. E é apenas pelo fato de basear-se na admissão da autopresença do significante pelo significado que tal leitura afirma-se como única voz possível. A contra-argumentação de Miller é irrefutável: “a ‘leitura óbvia e unívoca’ de um poema não é igual ao próprio poema” (HILLIS MILLER, 1995, p. 18). As reflexões de Hartman e Miller fazem pensar: se realmente existe uma única leitura possível, não estaria ela por substituir o texto que lê? Qual, ao final, devemos descartar atingida a suposta igualdade – o poema ou a pretensa leitura unívoca que dele se faz? Duplamente pretensiosa esta última questão, que, ao simplesmente ser formulada, insinua mais que a possibilidade do descarte do texto primeiro, mas a impossibilidade de leituras sob diferentes perspectivas.

Miller não rejeita a leitura realizada pela crítica literária que pretensamente afirma-se como unívoca ou inequívoca. Ele apenas a destitui de qualquer univocidade. Por

²⁰ “Assumimos que, por meio do milagre da arte, a ‘presença da palavra’ é equivalente à presença do sentido. Mas o oposto pode também ser impelido, que a palavra carrega em si uma certa ausência ou indeterminância de sentido.”

mais rija que seja, tal leitura (equivalente à postulação de uma verdade metafísica) é fendida dentro de si, assim como os textos literários, que apresentam incoerências que permitem a diversidade de leituras que se realizam a partir deles. Toda sentença pretensamente unívoca carrega em si o seu niilismo, a contra-argumentação que a aniquila, a recusa de sua apresentação doutrinária. Já aquele que a nega fatalmente partirá dos argumentos que sustentam a posição que pretende contrariar. “Os valores não são subvertidos por algo que está fora deles” (HILLIS MILLER, 1995, p. 24). Tal ideia já está presente em “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” (1966), de Jacques Derrida. O filósofo afirma que

não tem nenhum sentido abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem – de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico – que seja estranho a essa história; não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar. (DERRIDA, 1971, p. 233, grifo do autor)

A fenda de que fala Hillis Miller é o resultado da evocação de uma contraposição que é contígua ao argumento que se afirma como certeza inabalável e única leitura possível, assim como o niilismo é contíguo à metafísica. A contraparte é também responsável pelo estabelecimento da significação e o entrelugar, esta fenda interna, é espaço ativo da leitura, como a percebe o pesquisador. A relação aqui é triangular, e não simplesmente de oposição polar. A síntese dialética não é possível. Leitura unívoca se opõe à leitura equívoca e ambas se alimentam do texto que é lido. Tal relação acaba por expandir-se aos elementos que compõem esse triângulo. “Cada ‘elemento único’, além disso, longe de ser inequivocamente aquilo que é, subdivide-se dentro de si mesmo” (HILLIS MILLER, 1995, p. 19). A questão é aporética. O caráter contíguo dessa relação é estranho, ao mesmo tempo de atração e repulsa, e já é característica do próprio texto que é lido: na conexão entre as partes que o compõem, na relação que mantém com textos anteriores e posteriores, nos ecos, alusões e citações de outros textos nele e dele em outros. Também existe nas leituras críticas que se realizam a partir dele como objeto. Tais leituras são passíveis de serem lidas de diversas formas porque também são fendidas. Há uma cadeia de leituras, uma série aberta, sem começo nem fim, afirma Hillis Miller.

O que defende o pesquisador é a “valorização do reconhecimento da riqueza ambígua de uma linguagem aparentemente óbvia e unívoca” (HILLIS MILLER, 1995, p. 18) – seja na literatura, seja na crítica literária. Como Paul de Man em *Blindness and Insight*, Hillis Miller aponta em “O crítico como hospedeiro” a proximidade entre crítica e literatura. Se “a crítica manifesta sua continuidade com a linguagem da literatura” (HILLIS MILLER, 1995, p. 18), tal fato decorre justamente da riqueza ambígua da linguagem, comum a poeta e crítico, assim como é comum também ao metafísico e ao niilista, como aponta Derrida. A comparação entre a forma como crítico e poeta tratam as citações, alusões e ecos de outros textos dentro de suas próprias composições é feita por Hillis Miller com a ajuda da metáfora biológica e social do *parasita*²¹ e de seus congêneres *hóspede* e *hospedeiro*. Ele 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 alimento²². A relação é fendida, da apropriação e entrega, de manutenção e destruição mútuas.

Para que se torne evidente a leitura da epígrafe aqui realizada (como parasito o fragmento de Borges), o fenômeno da citação será revelado. Esse processo de revelação tem íntima relação com minha pretensão neste ensaio. O movimento é de uma nova leitura que desvenda as artimanhas da primeira. Evidencio o jogo da (possível) leitura até então realizada para que suja uma nova leitura, sem que isso definitivamente implique em anular a primeira.

Retornemos à epígrafe. Seria sua leitura até aqui realizada inválida se fosse revelado que, à primeira vista do leitor de “El Aleph”, o narrador de Borges não fala da

²¹ 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 *Discussión* (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.

²² Em *Diálogos com Salvador Dalí* (1966), de Alain Bosquet, o pintor espanhol manifesta ideia similar sobre a reciprocidade na relação entre parasita e hospedeiro. Questionado por Bosquet sobre os *parasitas*, pessoas que procuram aproximar-se dele para, de alguma forma, tirar proveito de sua fama, Dalí responde: “Sou tremendamente pão-duro, e recebo mais deles do que eles de mim. Trazem-me e contam-me coisas das quais tiro muito proveito. A satisfação é então recíproca” (BOSQUET; DALÍ, 1970, p. 6). O pintor os chama de *dalianos*, “[a]queles que procuram agarrar-se a mim, esperando que eu possa casá-los com príncipes, rodar um filme com eles, ou simplesmente tirar uma foto comigo. São uns oportunistas” (p. 6). Por fim, Dalí confessa-se também um oportunista. “Sou um porco supremo. [...] O porco avança jesuiticamente mas não recua jamais no meio do lixo de nossa época. Alimento os dalianos com minhas imundícies. Todo mundo fica satisfeito. [...] Na realidade esses oportunistas são melhores que se possa imaginar” (p. 6). A ideia de Hillis Miller também encontra analogia na primeira citação deste estudo, de Octavio Paz, na qual associa crítica e literatura por meio da metáfora da *alimentação mútua*.

elevação da expressão do poeta que assume a necessidade de pensar criticamente seu fazer? Porque, diferentemente do que sugeri, velado sob a supressão, o narrador do conto reflexiona sobre um poeta medíocre (e esta é a leitura mais recorrente na crítica literária).

Reticência (do latim, *reticentia*, do verbo *reticere* – calar-se, fazer silêncio) é, na obra de Cícero, o silêncio quando se deveria dizer, apontam Cretella Júnior e Cintra (1956, p. 1059). Em Quintiliano, indicam os latinistas, é figura retórica equivalente ao termo grego *aposiopesis* (em português, aposiopese). Nomeia a interrupção proposital do discurso como “expressão da ênfase do pensamento” (LAUSBERG, 2004, p. 197). Após a interrupção, outro pensamento, diferente do anterior, o segue. A aposiopese é, “(dentro do grande contexto do discurso total ou dentro do pequeno contexto de uma sucessão de pensamentos), um desvio em relação ao objecto até esse momento tratado e, com isto, serve também como meio da *transitio*” (LAUSBERG, 2004, p. 244, grifo do autor), articulação, passagem de uma ideia a outra ou o regresso a um assunto anterior. O diferencial aqui é que o desvio em relação ao objeto é apenas uma aparente digressão; o movimento não se faz em direção a outra matéria, mas entre propriedades diversas, por vezes contraditórias e veladas, de um mesmo objeto, por excelência fendido. O movimento aqui é multiplicador das possíveis leituras do texto na epígrafe.

O leitor não passivo certamente percebeu as reticências isoladas entre os colchetes na epígrafe, a marca normativa da supressão. Mesmo que um manual de elaboração de texto científico aponte que “[n]ão há a menor necessidade em indicar tais supressões [iniciais e finais dos textos]” (MEDEIROS, 2007, p. 9), o sinal da supressão foi mantido porque, para além de qualquer lisura, a explicitação da reticência aplicada à epígrafe é própria da elucidação do trabalho da citação que aqui pretendo fazer. Este é o fragmento sem as reticências estrategicamente aplicadas: “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”²³ (BORGES, 2008, p. 746). Surge, portanto, uma segunda citação do conto “El Aleph”: à epígrafe acrescenta-se o trecho que estava velado. É um novo inteiro, uma nova unidade. O diálogo da epígrafe e sua possível leitura realizada com a nova citação e a

²³ “Compreendi que o trabalho do poeta não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente, esse ulterior trabalho modificava a obra para ele, mas não para outros.” A tradução do conto “El Aleph” é de Flávio José Cardozo.

leitura que a partir dela se realizará torna-se iminente. E a construção deste texto está intimamente influenciada por esta propriedade que seu objeto tem em estimular sua leitura equívoca.

“Ele”, no trecho inicialmente velado, é Carlos Argentino Daneri; o narrador, ‘Borges’,²⁴ seu confidente. A empreitada poética de Daneri, intitulada *La Tierra*, já lhe toma anos de trabalho e assusta ‘Borges’ por sua pretensão: “había elaborado un poema que parecía dilatar hás lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos”²⁵ (BORGES, 2008, p. 749). A cacofonia e a falta de economia do poeta são explícitas desde a tripla nomeação da primeira parte de seu texto: “Canto Augural, Canto Prologal o simplemente Canto-Prólogo” (p. 745). Sua *léxis*²⁶ é censurável: deturpa a *exatidão*, “uma adequação da palavra à experiência que temos ou podemos ter das coisas” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 157):

Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió *azulado*, ahora abundaba en *azulino*, *azulenco* y hasta *azulillo*. La palabra *lechoso* no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería *lactario*, *lactinoso*, *lactesciente*, *lechal*... (BORGES, 2008, p. 748, grifos do autor)²⁷

A escrita de Daneri é prolixa e inconstante: “no faltaban, por cierto, la pintoresca digresión y el gallardo apóstrofe”²⁸ (BORGES, 2008, p. 745). Quer representar nada menos que o mundo sugerido no título do poema:

Éste proponía versificar toda la rondadez del planeta; en 1941, ya había despachado unas hectáreas del Estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calla Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton. Me leyó ciertos laboriosos

²⁴ Diferencio ‘Borges’ – incursão autoral na ficção – do autor Borges por meio da aplicação de aspas simples. O mesmo procedimento será tomado com outros personagens, como ‘Dante’, quando necessário.

²⁵ “elaborara um poema que parecia estender até o infinito as possibilidades da cacofonia e do caos”.

²⁶ Segundo Liddell e Scott (1940b), *léxis* é discurso; dicção, estilo; uma única palavra ou frase. Trato aqui, portanto, do repertório de Daneri, de seu vocabulário e suas construções poéticas.

²⁷ “Releu-me, depois, quatro ou cinco páginas do poema. Corrigira-as de acordo com um depravado princípio de ostentação verbal: onde antes escreveu *azulado*, agora abundava em *azulino*, *azulego* e até mesmo *azulillo*. A palavra *leitoso* não era bastante feia para ele; na impetuosa descrição de um lavadouro de lã, preferia *lactário*, *lactinoso*, *lactesciente*, *leital*...”

²⁸ “não faltavam, por certo, a pitoresca digressão e a galharda apóstrofe”.

pasajes de la zona australiana de su poema; esos largos e informes alejandrinos carecían de la relativa agitación del prefacio. (BORGES, 2008, p. 747)²⁹

O julgamento repreensivo que o narrador faz do poeta e de seu trabalho é permanente e, mesmo com menor frequência, não faltam termos que desqualifiquem intimamente Daneri: “Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario, pero también es ineficaz [...]. Su actividad mental es continua, versátil y del todo insignificante. Abunda en inservibles analogías y en ociosos escrúpulos”³⁰ (BORGES, 2008, p. 744). Suas ideias são “ineptas” (p. 745). Na defesa que faz de alguns de seus conceitos poéticos fundamentais, exaltado após beber um falso conhaque, Daneri se expressa com “animación algo inexplicable”³¹ (p. 745). É justamente ao ouvir o arrebatado poeta que o narrador associa as ideias de sua defesa ao fazer literário. Ao confirmar que ele escreve um poema, ‘Borges’ pede que recite uma passagem. Daneri atende a solicitação, porém, emenda à estrofe suas opiniões sobre o fragmento, argumentos com os quais julga valiosa sua própria obra:

*He visto, como el griego, las urbes de los hombres,
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;
No corrijo los hechos, no falseo los nombres,
Pero el voyage que narro, es... autour de ma chambre.*

– Estrofa a todas luces interesante –dictaminó–. El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero –¿barroquismo, decadentismo; culto depurado y fanático de la forma?– consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite, ¡sin pedantismo!, acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos depararan los ocios de la pluma del

²⁹ “Este se propunha versificar toda a redondez do planeta; em 1941, já tinha dado conta de alguns hectares do estado de Queensland, mais de um quilômetro do curso do Ob, um gasômetro ao norte de Veracruz, as principais casas de comércio da paróquia de Concepción, a chácara de Mariana Cambaceres de Alvear na rua Once de Setiembre, em Belgrano, e um estabelecimento de banhos turcos não longe do renomado aquário de Brighton. Leu-me certas laboriosas passagens da zona australiana de seu poema; esses longos e disformes alexandrinos careciam da relativa agitação do prefácio.”

³⁰ “Exerce não sei que cargo subalterno numa biblioteca ilegível dos subúrbios do Sul; é autoritário, mas também ineficiente [...]. Sua atividade mental é contínua, apaixonada, versátil e completamente insignificante. Excede em imprestáveis analogias e em ociosos escrúpulos.”

³¹ “animação um tanto inexplicável”.

saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ¡Decididamente, tiene la palabra Goldoni! (BORGES, 2008, p. 745-746, grifos do autor)³²

Os qualificativos do narrador para definir a expressão do poeta na apologia de sua obra não se diferem dos usados para descrever seus versos – a mediocridade do artista encontra seu paralelo em seu texto crítico. Daneri lê outros trechos de seu poema ao interlocutor, que os considera de qualidade tão inferior quanto ao da primeira recitação. Antes de chegar à conclusão que serve de epígrafe a este trabalho, o narrador reflexiona: “En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar; las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores”³³ (BORGES, 2008, p. 746). Não se pode negar que Daneri tem certo conhecimento sobre cânone e terminologia literária, mas isso não garante a ele a capacidade de instituir em sua obra “um universo fragmentado mas completo em sua estrutura, contraposto a um real que não se pode mais perceber como um todo” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 160). Ou seja, falta-lhe *coerência interna* independente de uma rígida referencialidade exterior. Daneri é também inapto a fazer sua autocrítica (em seu caso, a defesa de sua própria obra) internamente; precisa recorrer a um discurso que, apesar de surgir posteriormente, é previamente instituído e prescreve univocamente a poesia. Não que a argumentação acerca da obra por parte do poeta, interna ou externa, seja obrigatória (apesar de ser uma constante a partir da modernidade). Porém, o que Daneri faz está distante de qualquer explicitação de uma poética, da defesa de seu projeto artístico. Suas explicações tomam forma de elucidações de elementos do texto; a essência de seus

³² “*Vi, como o grego, as cidades dos homens,
Os trabalhos, os dias de vária luz, a fome;
Não corrijo os fatos, não falseio os nomes,
Mas le voyage que narro é... autour de ma chambre.*”

“– Estrofe, sob qualquer ângulo, interessante – opinou. – O primeiro verso granjeia o aplauso do catedrático, do acadêmico, do helenista, quando não dos falsos eruditos, setor considerável da opinião; o segundo passa de Homero para Hesíodo (toda uma implícita homenagem, na fachada do flamante edifício, ao pai da poesia didática), não sem remoçar um procedimento cujo ancestral está na Escritura, a enumeração, congêrie ou conglobação; o terceiro – barroquismo, decadentismo, culto depurado e fanático da forma? – consta de dois hemistíquios gêmeos; o quarto, francamente bilíngüe, assegura-me o apoio incondicional de todo espírito sensível aos desenfadados impulsos da facécia. Nada direi da rima rara nem da ilustração que me permite, sem pedantismo!, acumular em quatro versos três alusões eruditas que abarcam trinta séculos de densa literatura: a primeira à *Odisséia*, a segunda aos *Trabalhos e Dias*, a terceira à bagatela imortal que nos proporcionaram os ócios da pena do saboiano... Comprendo, uma vez mais, que a arte moderna exige o bálsamo do riso, o *scherzo*. Decididamente, tem a palavra Goldoni!”

³³ “Em sua redação haviam colaborado a aplicação, a resignação e o acaso; as virtudes que Daneri lhes atribuía eram posteriores.”

versos são metáforas misteriosas que não sobrevivem sem a posterior revelação dos segredos que encerram (ou nos quais se encerram), preestabelecidos pelo autor. Paradoxalmente, a explicação, no momento em que faz-se necessária sua pronúncia, é a prova da falência da poesia. A imprescindível existência do único e desnecessário texto “elucidativo” esmaga o poema, que em si já é vil. O poema não precisa de uma prévia sustentação crítica ou teórica; a direção é, na verdade, contrária. Como sugerem Compagnon (2001) em *O demônio da teoria* e Linda Hutcheon (1984) em *Narcissistic narrative*, são as novas manifestações literárias que motivam novas teorias³⁴.

CONTRA O MANUAL: simulacro, devir, paradoxo

No ensaio “Las ‘kenningar’”, que integra *Historia de la eternidad* (1936), Borges discorre sobre aquilo que chama de menções enigmáticas da poesia islandesa, “[u]na de las más frías aberraciones que las historias literarias registran”³⁵ (BORGES, 2008, p. 437). As *kenningar* são obras de rapsodos repetidores anônimos, afirma Borges, e se espalharam até o ano 1000, quando passaram gradativamente a perder espaço para poetas que introduziam a personalidade em suas composições. Borges define as *kenningar* como metáforas de equivalência enigmática previamente estabelecidas. Sobre um caso extremo, dois versos de Egil Skallagrímsson – “El halcón del rocío de la espada” e “Serpientes de la luna de los piratas”³⁶ (p. 438) – Borges denuncia: “Lo que procuran transmitir es indiferente, lo que sugieren nulo. No invitan a soñar, no provocan imágenes o pasiones; no son un punto de partida, son términos”³⁷ (p. 438-439). São conclusões, aplicações de uma norma de escrita. Não por menos, aqueles que desejavam sucesso no ofício das *kenningar* tinham

³⁴ O exemplo usado por Compagnon (2001, p. 44) é o da concepção do conceito de *literariedade* pelos formalistas russos, que, por “raciocínio indutivo”, “estavam ligados à vanguarda da poesia futurista”. Toda teoria, defende o pesquisador, “repousa num sistema de preferências, consciente ou não”. Hutcheon (1984, p. 45-46) afirma: “Literature creates its criticism: a change in the language of novel theory was born out of the need to account for the fiction of Joyce, Proust, Pirandello, Virginia Woolf”.

³⁵ “Uma das mais frias aberrações que as histórias literárias registram”. A tradução de *História de la eternidad* é de Carmen Cirne Lima (*Obras Completas I*, Editora Globo).

³⁶ “O falcão do orvalho da espada” e “Serpentes da lua dos piratas”. *Orvalho da espada* é sangue; *falcão*, o corvo. *Lua dos piratas* é o escudo; *serpentes*, suas lanças.

³⁷ “O que procuram transmitir é indiferente, o que sugerem é nulo. Não convidam a sonhar, não provocam imagens ou paixões; não são ponto de partida, são conclusões.”

manuais preceptivos aos quais recorrer. Borges cita a *Edda Prosaica*, compilação de Snorri Sturluson, datada da década de 1230, que prescreve aos novos poetas metáforas não muito intrincadas e confirmadas por um exemplo clássico. Sem esse catálogo Borges estaria inabilitado a decifrar todas as *kenningar* que cita.

Na poesia de Daneri, assim como na relação entre as metáforas enigmáticas nórdicas e sua prescrição, qualquer leitura diversa da preestabelecida, que parta, por exemplo, de suas imagens para se chegar a uma possível compreensão, é inabilitada pela cifra do poeta: o procedimento é fatalmente prejudicado pelo fato de as metáforas, os ecos e as referências em *La Tierra* serem elementos de um mero jogo intelectual. Daneri é o único apto a nos revelar todos os seus segredos porque é o portador do exclusivo manual de leitura e escrita (ou assim, ingenuamente, entende ele). A “elucidação” é elevada a um estatuto de leitura unívoca. Esse é também o problema que Borges vê nas *kenningar* e está exemplificado logo no início de seu ensaio. Ele cita um trecho da *Saga de Grettir*: “El héroe mató al hijo de Mak; / Hubo tempestad de espadas y alimento de cuervos”³⁸ (BORGES, 2008, p. 437). Borges classifica o par de metáforas no segundo verso como o mais insidioso dos exemplos das *kenningar*. *Tempestade de espadas e alimento de corvos* são construções traiçoeiras porque dão a entender, pela relativa facilidade de dedução, que são simplesmente metáforas, respectivamente, para a *batalha* e os *cadáveres* que dela resultam, ofuscando assim o fato de que são o cumprimento de uma rígida predefinição.

O procedimento de Daneri é similar ao de uma *kenning*; talvez, mais disparatado. As pretensas propriedades que instituem o poema (que estão fora dele e nem o discurso efusivo do poeta é capaz de efetivamente os vincular) potencializam a fórmula de estabelecimento prévio que Borges indica nos versos islandeses: as resoluções aos indecifráveis enigmas de *La Tierra* que o poeta oferece não encerram apenas os falsos vínculos de imagens, a suposta metáfora que não se efetua no texto, mas também impõem os ecos ou alusões a suas influências, a ideal recepção de seu texto, e até o comportamento da “verdadeira crítica” diante da obra. Uma segunda estrofe do poema que Daneri lê ao narrador de “El Aleph” e sua inexorável apologia revelam o comportamento do poeta (alguns dos elementos que o estabelecem enquanto personagem):

³⁸ “O herói matou o filho de Mak; / Houve tempestade de espadas e alimento de corvos.”

Sepan. A manderecha del poste rutinario
(Viniendo, claro está, desde el Nornoroeste)
Se aburre una osamenta –¿Color? Blanquiceleste–
Que da al corral de ovejas catadura de osario.

–¡Dos audacias –gritó con exultación– rescatadas, te oigo mascullar, por el éxito! Lo admito, lo admito. Una, el epíteto rutinario, que certeramente denuncia, *en passant*, el inevitable tedio inherente a las faenas pastoriles y agrícolas, tedio que ni las *Geórgicas* ni nuestro ya laureado *Don Segundo* se atrevieron jamás a denunciar así, al rojo vivo. Otra, el enérgico prosaísmo *se aburre una osamenta*, que el melindroso querrá excomulgar con horror pero que apreciará más que su vida el crítico de gusto viril. Todo el verso, por lo demás, es de muy subidos quilates. El segundo hemistiquio entabla animadísima charla con el lector; se adelanta a su viva curiosidad, le pone una pregunta en la boca y la satisface... al instante. ¿Y qué me dices de ese hallazgo, *blanquiceleste*? El pintoresco neologismo *sugiere* el cielo, que es un factor importantísimo del paisaje australiano. Sin esa evocación resultarían demasiado sombrías las tintas del boceto y el lector se vería compelido a cerrar el volumen, herida en lo más íntimo el alma de incurable y negra melancolía. (BORGES, 2008, p. 747-748, grifos do autor)³⁹

O qualificativo *rotineiro*, que Daneri atribui a *poste*, por exemplo, transforma-se, em sua defesa, não apenas na denúncia do tédio que assola os distantes trabalhadores rurais da Austrália, vínculo que de forma alguma está sugerido no verso. Acredita ele ser uma audácia poética que o faz se comparar a (e superar) duas obras que poderíamos classificar como bucólicas, em que se cantam as virtudes da vida no campo: as *Geórgicas* de Virgílio, e *Don Segundo Sombra* (1926), do argentino Ricardo Güiraldes. Borges as qualificaria, respectivamente, como a obra clássica e a problemática⁴⁰. Ao termo

³⁹ “*Saibam. A mão direita do poste rotineiro*
(Vindo, claro está, do nor-noroeste)
Se entedia uma carcaça –Cor? Branquiceleste–
Que dá ao curral de ovelhas um aspecto de ossário.

“– Duas audácias – gritou com exultação – resgatadas, te ouço resmungar, para o sucesso! Admito, admito. Uma, o epíteto rotineiro, que certeiraamente denuncia, *en passant*, o inevitável tédio inerente às fainas pastoris e agrícolas, tédio que nem as *Geórgicas* nem nosso já laureado *Don Segundo* se atreveram jamais a denunciar assim, com descaramento. Outra, o enérgico prosaísmo *se entedia uma carcaça*, que o melindroso quererá excomungar com horror, mas que apreciará mais que a própria vida o crítico de gosto viril. Todo o verso, de resto, é de muito alto quilate. O segundo hemistiquio trava animadíssima conversa com o leitor; antecipa-se a sua viva curiosidade, coloca-lhe uma pergunta na boca e a satisfaz... na hora. E que me dizes desse achado, *branquiceleste*? O pitoresco neologismo sugere o céu, que é fator importantíssimo da paisagem australiana. Sem essa evocação, resultariam demasiado sombrias as tintas do esboço e o leitor se veria compelido a fechar o volume, ferida no mais íntimo a alma de incurável e negra melancolia.”

⁴⁰ Em “Sobre los clásicos”, de *Otras inquisiciones*, Borges afirma: “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. Previsiblemente, esas decisiones varían” (BORGES, 2007a, p. 183, grifos do autor). “Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales

blanquiceleste o poeta atribui rapidamente sua congestionada elucidação – é a imagem do céu australiano, o deleite da recepção e ainda a iluminação que sua poesia representativa promove. Todo o desligamento entre poesia e apologia, que o próprio personagem de “El Aleph” revela em seu discurso, aponta para uma fusão de pretensão e ingenuidade que impera na percepção que Daneri tem de sua obra e de suas idealizadas recepção e crítica.

O inverso da prática de um escritor-crítico é o que há de fato na experiência de Daneri: prevalece a repulsão entre os dois textos (poema e apologia), que acaba por aniquilá-los. Por isso, o mais deprimente não são as metáforas de Daneri, a construção de uma “torpeza métrica” (BORGES, 2008, p. 476) ou a *léxis* viciada, mas a irreduzível necessidade da ulterior explicação dos versos transformar-se no primeiro texto do poeta. O manual é o verdadeiro trabalho de Daneri, como sugere a voz do perspicaz narrador na epígrafe deste ensaio. O ser em si da obra só existe em um outro; para instituí-la é necessário que Daneri crie a prévia ficção do que estabelece o poema, e assim ele o destrói. Mas não porque revela a (falsa) impossibilidade de qualquer leitura que não seja a do inválido manual que desmascara a torpeza de sua escrita poética, mas porque ao insistir na pretensa única leitura não percebe que está por implodir-se: não se dá conta de que revela seu colapso interno, a insustentável existência de seus textos que por nada se associam. Daneri quer, de fato, ser o que não é: um grande poeta e também o mais qualificado crítico de sua própria poesia. Porém, se a máscara (não do artista, mas do infame sem arte) funciona o suficiente para que ele vença o Segundo Prêmio Nacional de Literatura com *La Tierra*, ao narrador de “El Aleph” ela não convence.

o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (p. 184).

Segundo Fishburn e Hughes (1990), em *Don Segundo Sombra*, o *gaucho* é construído sob um arquétipo idealizado – é portador de virtudes, como a coragem, honestidade, autocontrole e senso de responsabilidade. Como aponta Eduardo Galeano (2009, p. 238-239n), Don Segundo é o *gaucho* domesticado, um contraponto ao virulento *Martín Fierro*, de José Hernandez, poema publicado em duas partes, em 1872 e 1879. Segundo Beatriz Sarlo (2008), Borges discordava da elevação do personagem *Martín Fierro*, por parte da elite *criolla*, a figura nacional, negligenciando sua relação com a violência e a injustiça, tanto as que comete como as que sofre. A desconfiança de Borges também se estendia à obra de Güiraldes, afirma Sarlo: Don Segundo é correto demais; para Borges, os personagens da literatura rio-pratense deveriam ser “marcados por uma duplicidade e captados em destinos intransparentes” (p. 47). “O gauchismo de Güiraldes parecia compacto demais a Borges. Carregado de pormenores campestres, abundante em descrições de tarefas rurais mais vistosas, respeito diante do *costumbrismo*, tributário dos lugares-comuns sobre as virtudes *criollas* e da construção canônica de uma idiosincrasia, Güiraldes foi para Borges um romancista problemático” (p. 57, grifo da autora).

A discussão é sobre *literatura*. A qualidade do ato de escrever artisticamente está no início do embate entre ‘Borges’ e Daneri. “Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura”⁴¹ (BORGES, 2008, p. 745), afirma o narrador após ouvir o poeta exaltado pelo álcool discorrer sobre alguns de seus conceitos poéticos fundamentais:

– 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, 2008, p. 745)⁴²

Esta é a primeira aparição do Aleph no conto, no pequeno manifesto evocativo do alucinado Daneri. Do alto de uma torre, como que pertencente a uma linhagem superior entre os seres humanos, o poeta provido da paradoxal esfera observa o mundo. Sua reflexão é um espasmo mítico, futurista e burocrático. O Aleph, como observa Jon Thiem (1988, p. 112), não é para Daneri mais que uma espécie de máquina de videoteipe panótica. Seu esforço por uma metáfora ideal revela sua subordinação à referencialidade topográfica: montanhas que vencem o espaço físico ao encontro do poeta profético, um contemporâneo Maomé⁴³. A estreita referencialidade garante a Daneri sua fidelidade ao universo da representação. Ao discutir com ‘Borges’ a composição do prefácio de *La Tierra*, Daneri defende a *perfeição formal* e o *rigor científico* de seu texto, “porque ese dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras, no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad”⁴⁴ (BORGES, 2008, p. 749).

⁴¹ “Tão ineptas me pareceram essas idéias, tão pomposa e tão extensa sua exposição, que logo as relacionei com a literatura”.

⁴² “– Eu o evoco – disse com animação um tanto inexplicável – em seu gabinete de estudo, como se disséssemos na torre albarrã de uma cidade, provido de telefones, de telégrafos, de fonógrafos, de aparelhos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de lanternas mágicas, de glossários, de horários, de prontuários, de boletins...”

“Observou que, para um homem assim dotado, o ato de viajar era inútil; nosso século XX tinha transformado a fábula de Maomé e da montanha; as montanhas, agora, convergiam para o moderno Maomé.”

⁴³ O qualificativo “moderno”, que Daneri atribui a “Maomé”, liga-se mais propriamente ao “nosso século XX” que a uma questão, mais estética que terminológica, que será discutida adiante neste ensaio: *modernismo hispânico* ou *modernismo*.

⁴⁴ “porque esse extenso jardim de tropos, de figuras, de elegâncias não tolera um único detalhe que não confirme a severa verdade”.

Se a obra de Daneri é um manual preceptivo, um modelo a ser seguido, *La Tierra*, malignamente, aparenta ser a aplicação do que dita o manual, quando na verdade é o instrumento que o justifica. Daneri é um hierarquista. Seu mais elementar procedimento “consiste em dividir um gênero em espécies contrárias para subsumir a coisa buscada sob a espécie adequada” (DELEUZE, 2007, p. 259). É desta forma que Gilles Deleuze define inicialmente o projeto platônico: o método da divisão. A vontade de selecionar e filtrar – não a de especificar – é, em termos gerais, o procedimento que o manual de Daneri toma como modelo. O autor de *La Tierra* funda uma hierarquia que o permite apontar o que é poesia e quem é poeta. “O objetivo da divisão não é, pois, em absoluto, dividir um gênero em espécies, mas, mais profundamente, selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico” (DELEUZE, 2007, p. 260). Para justificar aquele que acredita ser o único manual da mais elevada poesia, do qual é o exclusivo portador, Daneri manifesta abertamente ser ele seu pretendente ideal. No julgamento de si que promove, baseado nas regras de sua hierarquia, autoconsagra-se a única cópia-ícone do original.

Ao afirmar anteriormente que Daneri cria a *prévia ficção* do que estabelece seu poema, apoio-me no que declara Deleuze sobre como é construído o modelo imanente no platonismo, o ideal almejado pelos pretendentes (neste caso específico, a poesia perfeita). Segundo o filósofo francês, à dialética platônica da seleção de linhagens une-se o *mito*, responsável por “erigir um modelo segundo o qual os diferentes pretendentes poderão ser julgados” (DELEUZE, 2007, p. 260). A dualidade entre potência dialética e potência mítica é ultrapassada para que se reúnam no âmago da divisão. Deleuze cita *Fedro* como exemplo. Por meio do mito da circulação, Platão distingue o delírio bem fundado ou o verdadeiro amor. As almas que mais viram das Ideias antes da encarnação e que possuem forte memória para ressuscitar as lembranças adormecidas estão no topo da hierarquia, o que as torna aptas a afirmar: “O inspirado, o amante, sou eu”.

Em Daneri, a narrativa fundadora da hierarquia é a do intocável poeta, um burocrata urbano, que do alto de uma torre fincada na profundidade do solo observa, independente das distâncias espaço-temporais, a totalidade do mundo, como um novo Maomé que absorve diversas montanhas que desabam sobre si. O fundamento que esse mito carrega é inicialmente o da estreita referencialidade, mas ao qual se associam

diretrizes que estão claras no texto apologético de Daneri: o uso da metáfora enigmática, quase indecifrável, resultante do jogo intelectual produzido por um homem compreendido apenas por poucos, elevados como ele; a ostentação verbal associada a técnicas de escrita – como a digressão, a apóstrofe e o neologismo – levadas ao extremo; a descrição, mesmo que prejudicada pelas pretensões totalizantes do poeta; o épico topográfico-enciclopédico como forma, o que lhe garante extensão suficiente para promover uma absurda referencialidade e os múltiplos e desatados ecos e alusões inseridos em sua composição; a (suposta) pureza intocável do clássico alexandrino. Todas estas técnicas apontam para a glória irrepreensível do poeta no alto da hierarquia. Sustentado pelo mito fundador, a dialética de Daneri combate qualquer rival, o que se dirige a ele e diz: “Eu sou poeta”.

O pretendente apresenta sua pretensão, que será medida, julgada segundo o fundamento instituído miticamente. Sua pretensão será inserida na hierarquia: fundada, bem fundada, mal fundada, infundada. Deleuze fala da necessidade de distinguir um conjunto de graus desta hierarquia, um terceiro lugar, um quarto... uma ordem de prioridade que aponta para o infinito da degradação. Por melhor que seja, aquele que alcança o pretendido alcança a imagem do fundamento, nunca o próprio fundamento, que é imparticipável. “Participar é, na melhor das hipóteses, ter em segundo lugar” (DELEUZE, 2007, p. 261). Por isso, defende o filósofo, o fim do método da divisão não é a especificação do conceito, do fundamento, “mas a autenticação da Idéia” (p. 261), essencialmente pura e inalcançável. Assim, *La Tierra* autentica o manual de Daneri.

Se Daneri não pode ser seu próprio fundamento, ele é o único a ser sua imagem, acredita. A poesia de Daneri (suposta cópia-ícone) é dotada de semelhança, entendida não como uma relação exterior: aponta para a *essência interna*, cujas relações e proporções constitutivas são compreendidas pela Ideia. A semelhança não se dá entre uma coisa e outra coisa, mas entre uma coisa e a Ideia de uma coisa. A poesia de Daneri tem o privilégio de ser bem fundada. É a única imagem. O que ocorre aqui é o que Deleuze chama de deslocamento de natureza do método da divisão em direção à verdadeira distinção platônica; não mais a que opõe modelo e cópia (que surge em “A República”), mas a que rivaliza duas espécies de imagens da Ideia, as cópias-ícones e os simulacros-fantasmas (“O sofista”). “A grande dualidade manifesta, a Idéia e a imagem, não está aí senão com este objetivo: assegurar a distinção latente entre as duas espécies de imagens, dar um critério

concreto” (DELEUZE, 2007, p. 262). A motivação platônica é assim melhor definida, afirma Deleuze: a seleção dos pretendentes, a distinção entre o fundado (dotado de semelhança) e do infundado (submerso na dessemelhança).

Se a imagem, fundada na semelhança, subordina-se à hierarquia, o simulacro alcança sua qualidade pela subversão desta mesma hierarquia, logo, sem passar pela Ideia. Segundo Deleuze, infundado implica, além da dessemelhança, um desequilíbrio interno. O simulacro nega a essência constitutiva do modelo; dispensa a semelhança imanente que exige a hierarquia. O simulacro nega a cópia, porque mantém um *efeito* de semelhança, o que lhe permite apresentar exteriormente a similitude que a imagem tem da Ideia; *efeito* não apenas no sentido causal, resultado da potência que é a *simulação*, mas também no sentido de “costume” ou máscara, “exprimindo um processo de disfarce em que, atrás de cada máscara, aparece outra ainda...” (DELEUZE, 2007, p. 268). Esta dupla negativa é a potência positiva que o simulacro encerra, defende Deleuze. O desequilíbrio interno é tal que o simulacro pode parecer-se com a coisa sem sequer tocar a Ideia da coisa e, justamente por isso, não pode ser uma cópia degradada da coisa (o que implicaria uma relação de remota semelhança com o modelo):

Se dizemos do simulacro que é uma cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada, passamos à margem do essencial: a diferença de natureza entre o simulacro e cópia, o aspecto pelo qual formam as duas metades de uma divisão. A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança. (DELEUZE, 2007, p. 263)

A dessemelhança é furtar-se à relação com a Ideia e, portanto, questionar sua necessidade e a do modelo do Mesmo. O que o simulacro interioriza, a sua essência, é uma dissimilitude. Negar a identidade superior da Ideia é negar a “produção que se regula em função das relações e proporções constitutivas da essência” (DELEUZE, 2007, p. 263), é negar o “verdadeiro *saber* que é o do modelo ou da Idéia” (p. 263, grifo do autor), um saber estável. Deleuze (2007, p. 268) defende a amplitude própria da instabilidade do simulacro. “A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos. É o triunfo do falso pretendente. Ele simula tanto o pai como o pretendente e a noiva numa superposição de máscaras”.

Deleuze, leitor de Nietzsche, retoma a *reversão do platonismo* proposta pelo filósofo alemão. O que mais está em jogo aqui são as implicações do platonismo no que a filosofia reconhece como de sua autoridade. Deleuze defende que ao balizar o seu domínio, excluir tudo o que poderia confundi-lo em um *limite instável*, o platonismo funda “o domínio da representação preenchido pelas cópias-ícones e definido não em uma relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento” (DELEUZE, 2007, p. 264). Segundo Figueiredo e Penna, Platão decide o desenrolar da história da filosofia ocidental ao fundar a ontologia, “ou o discurso sobre o que é, proferido pelo *lógos* que decide sobre o ser, o *on* (o ente presente)” (FIGUEIREDO; PENNA, 2000, p. 10, grifos dos autores). O fundamento do ser, a exclusão do excêntrico, a realidade essencial, a finalidade produtiva e superior da subordinação à Ideia, em suma, é o que o simulacro combate. Seu niilismo, escreve Deleuze (2007), é aquele que destrói os modelos e as cópias “para instaurar o caos que cria” (p. 271). Reverter o platonismo é trazer os simulacros à superfície. “O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, ‘crepúsculo dos ídolos’” (DELEUZE, 2007, p. 267). Deleuze, para sustentar sua reversão do platonismo, busca no próprio Platão a fenda interna em uma dualidade de dimensões:

1º) a das coisas limitadas e medidas, das qualidades fixas, quer sejam permanentes ou temporárias, mas supondo sempre freadas assim como repousos, estabelecimentos de presentes, designações de sujeitos: tal sujeito tem tal grandeza, tal pequenez em tal momento; 2º) e, ainda, um puro devir sem medida, verdadeiro devir-louco que não se detém nunca, nos dois sentidos ao mesmo tempo, sempre furtando-se ao presente, fazendo coincidir o futuro e o passado, o mais e o menos, o demasiado e o insuficiente na simultaneidade de uma matéria indócil [...] (DELEUZE, 2007, p. 1-2).

Segundo Deleuze, esta dualidade é subterrânea. É a verdadeira distinção platônica, aquela que rivaliza as cópias, subordinadas à Ideia, e os simulacros, que se subtraem a esta relação. O simulacro encerra um puro devir, que é sua própria matéria. Ilimitado, o devir contesta as coisas medidas, constituídas a partir da relação fundamental ou imanente. “Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10). O paradoxo deste puro devir, defende o filósofo, é a identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, que,

por sua dupla direção, esquarteja o sujeito subordinado à hierarquia do modelo. A incerteza não é exterior ao que se passa. “O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 2007, p. 3). Trazer os simulacros à *superfície* é esparramar as perturbações que o platonismo encerrou na *profundidade* de uma caverna. Da profundidade à superfície, surge a fronteira onde tudo ocorre e não repousa, *largura* onde o conhecimento heteróclito corre em todos os sentidos. O simulacro é íntimo ao paradoxo, que faz manifesto o que era o mais encoberto. “O paradoxo aparece como destruição da profundidade, exibição dos acontecimentos na superfície, desdobramento da linguagem ao longo deste limite” (DELEUZE, 2007, p. 9).

O simulacro proporciona a relação de heterogêneos. Seu funcionamento é íntimo ao devir. Não se deixa de ser o que é para devir outra coisa; “à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10). Tal relação, como observa Zourabichvili (2004), mobiliza quatro termos, e não apenas dois, divididos em séries heterogêneas entrelaçadas: “x envolvendo y torna-se x’, ao passo que y tomado nessa relação com x torna-se y” (p. 25). Aplico a fórmula em “El impostor inverosímil Tom Castro”, de *Historia universal de la infamia*, primeiro livro de narrativas de Borges, repleto de fantasmas, máscaras e disfarces.

Tom Castro, nascido Arthur Orton, faz-se passar por Roger Charles Tichborne – aristocrata, militar e católico inglês educado em Paris – depois que seu amigo e mentor do engenhoso ardil, Ebenezer Bogle, descobre em uma nota de jornal que Lady Tichborne procura desesperadamente o filho e ainda desacredita, catorze anos após o acidente, em sua morte no naufrágio do vapor *Mermaid*, no qual o jovem viajava do Rio de Janeiro a Liverpool, em abril de 1854. Castro e Bogle saem de Sidnei, Austrália, e se dirigem a Paris. Castro/Roger Charles então escreve uma carta (sem nenhuma preocupação ortográfica) à mãe na qual revela estar vivo. Ele fundamenta sua identidade e invoca o reconhecimento ao citar acontecimentos de infância e dois sinais do lado esquerdo do peito. Bogle sabia do sucesso da empreitada. Lady Tichborne tinha convicção de que o filho estava vivo. Em poucos dias, a mãe já se recordava das lembranças sugeridas pelo fantasma. “O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista” (DELEUZE, 2007, p. 264). É a partir

do quarto de hotel em que vive a desejosa mãe de Roger Charles que se ativa a potência do fantasma elaborado por Bogle.

“Las virtudes de la disparidad”⁴⁵ (BORGES, 2008, p. 357). Este é o subtítulo ao trecho da narrativa no qual é revelada a estratégia que o simulador Bogle aplica ao seu fantasma Castro/Roger Charles. Como fazer passar o grosseiro e inculto Castro, de ventre largo, pele sardenta, cabelos crespos e castanhos, pelo esbelto e moreno aristocrata Tichborne, de cabelos lisos e negros, cuja pronuncia do inglês era afetada pelo acento parisiense, de cujas peculiaridades o primeiro não tinha o menor conhecimento? Bogle sabia que, se tentasse uma cópia fiel, as pequenas dessemelhanças inevitáveis em relação ao modelo anunciariam submissão à hierarquia e se transformariam no fracasso da pretensão. “Renunció, pues, a todo parecido. Intuyó que la enorme ineptitud de la pretensión sería una convincente prueba de que no se trataba de un fraude, que nunca hubiera descubierto de ese modo flagrante los rasgos más sencillos de convicción”⁴⁶ (BORGES, 2008, p. 357). Catorze anos de vida nos trópicos transformam qualquer pessoa: o fantasma recebe um abraço imediato da mãe no (re)encontro. Castro devém Tichborne – é restituído das cartas e diários que enviou a Lady Tichborne e dos quais ela não mais necessita para recordar-se do filho. Passa a vestir-se e viver como um aristocrata. Tichborne devém Castro – seu reaparecimento no fantasma faz ressurgir os credores, que o apoiam, assim como o advogado da família, na ação judicial que enfrenta por usurpação de estado civil. Companheiros de armas vão a júri reconhecê-lo. Suas memórias registradas nas cartas e diários passaram a ser também as do fantasma. Roger Charles não se encerra naquele fatídico naufrágio. A estratégia que Bogle aplica à sua criação é a do simulacro trazido à superfície pela produtividade do devir-Tichborne, devir-Castro. O entrelugar fantasmagórico é uma fusão de antitéticos. É-lhe próprio o deslocamento, não aceitar permanecer exclusivamente em um dos polos da série de oposições: um/outro, dentro/fora, verdadeiro/falso, presença/ausência, vivo/morto. Este é o *efeito* de semelhança, que por este deslizar ainda mantém os diferentes sem a diferença incutida pela prescrição. A disparidade

⁴⁵ “As virtudes da disparidade”. A tradução de *Historia universal de la infamia* é de Alexandre Eulálio (*Obras Completas I*, Editora Globo). O caso Tichborne é verídico e documentado. Na trama, Borges inclui o ficcional Bogle.

⁴⁶ “Renunciou, pois, a toda semelhança. Intui que a enorme inépcia da pretensão seria uma convincente prova de que não se tratava de uma fraude, que jamais alguém ousaria descobrir desse modo flagrante os mais simples traços convincentes.”

sem diferença é uma aproximação sem síntese (entendida aqui como o acordo cuja manifestação final é a instituição de um novo centro). É aporética, não dialética. Não almeja a verdade sobre a fusão de dois aparentes antitéticos separados e rivalizados pelo método da divisão, este sim um procedimento dialético (DELEUZE, 2007, p. 259). Não encerra no subterrâneo as incoerências de seus raciocínios, reconhece que “tudo se passa na fronteira” (DELEUZE, 2007, p. 10) entre a profundidade e a superfície.

Mas a discussão sobre o simulacro cabe não apenas à ficção ou à narrativa. Suponho agora uma leitura crítica unívoca, como aquela sugerida a partir das reflexões de Hartman e Hillis Miller no primeiro segmento deste ensaio. A leitura óbvia de um poema, subordinada a um hipotético *bom senso*, anseia ser idêntica ao poema; x torna-se y, ou acredita ter alcançado a igualdade. Na verdade, apesar da manutenção do binômio, é o inverso o que ocorre – a leitura reduz o poema à sua tese, que confirma a suposta veracidade da única leitura ao aparentemente igualar-se a ela. Render-se à leitura unívoca é aceitar a existência de um centro, não só da leitura, mas do centro como escopo com o qual se pode abordar uma obra, um espaço único que permite limitadas operações porque limitados são os princípios e os valores que instituem a obra. É dessa concepção que, por exemplo, surge a ideia de uma inspiração criativa que prevaleceria sobre o autor. O poema tem uma única origem e exprime uma única verdade. A crítica e a leitura que se furtam a estes hipotéticos valores estáveis supostamente erram.

Quando Hillis Miller (1995, p. 18) afirma que “a ‘leitura óbvia e unívoca’ de um poema não é igual ao próprio poema”, refuta o discurso que estabelece o domínio das significações que sustenta a leitura unívoca. A crítica e a leitura entendidas como simulacro são questionadoras: como exigir fidelidade à obra se não se considera mais a existência da demarcação do objeto que é lido? “A reprodução cede passo à produção, e a produção crítica não se encontra mais submissa a algo anterior ou superior; ela pode tornar-se ela própria produção poética” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 21). Íntimos também são crítica e literatura; há um fantasma que habita a fenda que existe entre eles.

A obra de Daneri é (tenta ser) representativa: ela é hipoteticamente a imagem da Terra. O corpo de diretrizes de Daneri é apresentado como Ideia: o poeta acredita que seu conceito de poesia corresponda à única possibilidade de poesia porque encerra sua verdade espiritual, independente se seus concorrentes conhecem ou não tal conceito. A

crítica de Daneri é tão *profundamente* subordinada a esta aparente verdade prévia que se transforma no desdobramento de seu próprio fundamento poético instituído pelo mito do intocável artista na torre. O poeta não somente exige e verifica a subordinação ao manual preceptivo, mas reduz sua poesia à justificativa degradada desse ideário. A univocidade é o marfim de seu edifício⁴⁷.

As obras críticas citadas na primeira parte deste ensaio opõem-se a este balizamento, à leitura tão pretensiosa que se afirma o estabelecimento ontológico do poema que lê, mesmo que não mencionando tais termos. Ao contrário, apontam para a aplicação da inventividade e da simulação na leitura. “Quando a obra de arte se apresenta ela própria como produção da diferença, a situação da obra crítica se encontra completamente transformada. Fora do mundo da representação, não há mais cópia, tudo é simulacro” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 20). Neste ensaio, influenciado pelo objeto que lê, também tenho a preocupação de não reduzir a equivocidade dos textos que eventualmente abordo. O uso da aposiopese na leitura da epígrafe é exemplo disso. Assim como a ironia de Borges ao ensaiar sobre os tradutores das *Noites*, a aposiopese permite fazer divergir a leitura de um objeto, observar propriedades diversas, por vezes contraditórias.

Encerrar a discussão, balizar seu objeto na *profundidade* é o que faz Daneri. Reverter as regras da representação implica reconhecer a complexidade do objeto, como faz o leitor que admite o devir que atua na *largura*, a amplitude produtiva e criativa da equivocidade – sua crítica é simulacro, não subordinada à univocidade da Ideia. É como o parasita incrustado no texto que lê, existência contígua de transformação mútua: devir-crítica, devir-poema. Essa leitura é a que Derrida chama de *interpretação ativa*: “it reveals the text to be a source of multiple meanings that go on almost indefinitely. There is no one central meaning to any text, but a plurality of possible meanings”⁴⁸ (SIM, 2001, p. 179). Não há mais a explicação única do texto; não há um significado obscuro ou escondido por ser revelado. Se há algo oculto ou dissimulado no texto, em sua primeira apreciação, é “a lei de sua composição e a regra de seu jogo” (DERRIDA, 2005, p. 7). Porém, esse segredo não é impenetrável – seu acesso está ligado à decisão de cada leitura, aos fios que se puxam

⁴⁷ Veremos mais adiante que a antipoética de Daneri não se separa de uma poética. As aparentes qualidades negativas do poeta da Rua Garay acabam por destacar elementos de uma parcial e fragmentada poética borgiana.

⁴⁸ “revela o texto como fonte de múltiplos significados que se expandem quase indefinidamente. Não há significado central em nenhum texto, mas uma pluralidade de possíveis significados”.

do tecido, aos fios que se acrescentam quando o leitor decidir entrar no jogo. “Acrescentar não é aqui senão dar a ler” (DERRIDA, 2005, p. 7). Observar o texto sem tocá-lo, sem acrescentar, é uma ilusão, defende Derrida.

A variedade e a heterogeneidade, resultados das associações de conceitos promovidas por aquele que lê e critica, clamam por seu espaço no instante em que o mecanismo de instauração da verdade (o discurso que se pretende apto a dizer *o que é*) é revertido⁴⁹. A escrita de Borges é (pode ser) aquela que combate a ontologia, a *aletheia*, as verdades estabelecidas; que valoriza os simulacros, os heterogêneos, os dissímiles trazidos à superfície, seja em suas narrativas, seja em seus ensaios. “Las virtudes de la disparidad”, o entretítulo de uma das partes de “El impostor inverosímil Tom Castro”, caberia muito bem como um segundo título, por exemplo, ao ensaio de Borges sobre um aglomerado de textos, leitores e escritores que circundam as *Noites*. A associação dos simulacros de *Historia universal de la infamia* ao argumento de defesa da potência criativa em “Los traductores de ‘Las mil y una noches’” será realizado no próximo segmento deste estudo.

AS MÁSCARAS OU O ENTRELUGAR DO *EU*

Em “A modern master”, Paul de Man (2004) faz sua leitura de uma fração da obra de Borges partindo do que ele classifica como um equívoco da crítica norte-americana à época⁵⁰, que, em vão, buscou pontos de comparação entre o autor argentino e o moralismo em Kafka e nos existencialistas franceses. Para de Man, a vilania que motivou o desliz dos especialistas, antes de um tema moral, desempenha um princípio estético e formal nas narrativas borgianas, mais evidentemente em *Historia Universal de la Infamia* (1935). Inicialmente, é a vilania que dá corpo e unidade aos diversos textos sobre

⁴⁹ De acordo com Deleuze (2007, p. 259), a reversão do platonismo não é simplesmente “a abolição do mundo das essências e das aparências”, mas tornar manifesta sua motivação e revelar seu impulso prescritivo e proscritivo obscurecido na teoria das Ideias. O projeto platônico, defende Deleuze, só aparece verdadeiramente quando o procedimento que guarda toda a sua potência dialética, o método da divisão, é revelado.

⁵⁰ “A modern master” foi publicado pela primeira vez em 5 de novembro de 1964, em *The New York review of books*, v. 3, n. 6. Emir Rodriguez Monegal (1987b) destaca de “A modern master” o fato de Paul de Man entender o universo borgiano não como uma representação do mundo real, mas como uma *proposição intelectual*, além de apontar a própria produção do texto – o “estilo”, segundo o pesquisador belga – como tema central dos contos de Borges.

personagens infames de diferentes mundos presentes neste livro: plantações de algodão que margeiam o rio Mississippi, mares e rios asiáticos tomados por piratas, guetos de Nova Iorque, o velho Oeste norte-americano etc. A história presente no título e o elemento temporal, sobre os quais não discorre Paul de Man, recebem trato sincrônico no livro de Borges: os eventos nos relatos ocorrem entre a idade média e o século XX e encontram também na infâmia dos atos de seus personagens a possibilidade de convergência: a vilania independe da época. Contestar a concepção linear, causalista e finalista do tempo que impera na cultura judaico-cristã e no racionalismo positivista é característica dos escritores-críticos, como aponta Perrone-Moisés (1998, p. 19-60).

Paul de Man busca explicar o princípio estético e formal da vilania e da infâmia ao comparar aquele que é considerado o primeiro livro de contos de Borges (não sem controvérsia acerca da determinação do gênero) com “Los traductores de ‘Las mil y una noches’”, de *Historia de la eternidad* (1936), classificado pelo pesquisador como um dos “imaginary essays on literary subjects that Borges was writing at the same time as the *History of Infamy*”⁵¹ (DE MAN, 2004, p. 72, grifo do autor). Segundo a leitura de Paul de Man, o que Borges faz no ensaio é apontar a “vilania” de um grupo de tradutores europeus de *As mil e uma noites*, em especial dos ingleses Richard Burton e Edward William Lane e dos franceses Antoine Galland e Josef-Charles Mardrus. Seus atos de infâmia são acrescer, excluir ou distorcer elementos na obra: falsificar o original, afirma de Man, “in order to make it confort to his own and his audience’s artistic and moral standards”⁵² (DE MAN, 2004, p. 72). Apesar da possibilidade de a lista de atos vis dos tradutores ser resumida a poucos termos análogos usados por Borges ao longo do ensaio (falseamento, fraude, mentira), algumas infidelidades de destaque diversificam-se entre os tradutores: pudor excessivo, em especial com as situações eróticas; inclusão de histórias não presentes no texto original e exclusões de passagens completas; preciosismos, como a erudição e a

⁵¹ “ensaios imaginários sobre assuntos literários que Borges escrevia concomitantemente a *História Universal da Infâmia*”. Ao usar o qualificativo *imaginary* para se referir a “Los traductores de ‘Las mil y una noches’” e a outros ensaios de *Historia de la eternidad*, Paul de Man, me parece, destaca a inconstância genérica do texto, ou a presença de índices ficcionais em textos *a priori* não ficcionais. Lembremo-nos de que é na referida coletânea de ensaios que também está “El acercamiento a Almotásim”, uma resenha bibliográfica sobre um livro inexistente, de autoria de um hipotético escritor desconhecido. Sobre este entrelugar genérico discorreu Italo Calvino (1990): “Faz parte do folclore borgiano a história de que seu primeiro e extraordinário conto escrito com essa fórmula, ‘El acercamiento a Almotásim’, quando apareceu em 1940 na revista *Sur* foi realmente tomado como a recensão de um livro de autor indiano” (p. 63).

⁵² “com o propósito de fazê-lo confortável ao assentimento artístico e moral de si mesmos e de sua audiência”.

conservação de detalhes desnecessários ou a supressão de fragmentos importantes; falta de sensibilidade que permite distorções lexicais, como a inclusão de latinismos, galicismos, ou de anacronismos terminológicos; transposição do verso árabe ao verso ocidental. Borges encontra (ou cria discursivamente) um potencial motivo para essas alterações infames em relação ao texto original: em uma disputa pelo título de melhor arabista, os tradutores obrigam-se a fazer trabalhos que, de certa forma, opõem-se aos dos concorrentes.

Porém, a verdadeira intenção da lista confeccionada por Borges, que inicialmente destaca aparentes propriedades negativas nos trabalhos de Burton, Lane, Galland e Mardrus, só é revelada quando, na parte final do ensaio, surge a discussão sobre a tradução de *As mil e uma noites* ao alemão feita por Enno Littmann. Borges, não sem ironia, a considera de uma “franqueza total” (BORGES, 2008, p. 491):

No lo retraen las obscenidades más inefables: las vierte a su tranquilo alemán, alguna rara vez al latín. No omite una palabra, ni siquiera las que registran – mil veces – el pasaje de cada noche a la subsiguiente. Desatiende o rehúsa el color local; ha sido menester una indicación de los editores para que conserve el nombre de Alá, y no lo sustituya por Dios. (BORGES, 2008, p. 491-492)⁵³

Definitivamente a tradução alemã, apesar da (ou devido à) fidelidade ao original, é inferior às outras. O texto em alemão seria uma boa versão se o tradutor se rendesse à tradição fantástica da literatura germânica, afirma Borges. *Mentir*, neste caso, está longe de qualquer caráter negativo absoluto. Esse é o argumento usado na defesa das versões de Burton, Mardrus e Galland – elas se concebem no diálogo entre o tradutor e o ambiente literário estabelecido em que se encontra:

Cualesquiera sus lacras o sus méritos, esas obras características presuponen un rico proceso anterior. En algún modo, el casi inagotable proceso inglés está adumbrado en Burton —la dura obscenidad de John Donne, el gigantesco vocabulario de Shakespeare y de Cyril Tourneur, la afición arcaica de Swinburne, la crasa erudición de los tratadistas del mil seiscientos, la energía y la vaguedad, el amor de las tempestades y de la magia. En los risueños párrafos de Mardrus conviven Salammbó y Lafontaine, el Manequí de Mimbre y el ballet ruso. En Littmann, incapaz como Washington de mentir, no hay otra cosa que la probidad

⁵³ “Não o retraem as obscenidades mais indizíveis: verte-as a seu tranqüilo alemão, rara vez ao latim. Não omite uma palavra, nem sequer as que registram – mil vezes – a passagem de cada noite à seguinte. Menospreza ou rejeita a cor local; foi preciso uma indicação dos editores para que conservasse o nome de Alá e não o substituísse por Deus.”

de Alemanha. Es tan poco, es poquísimos. El comercio de las *Noches* y de Alemania debió producir algo más. (BORGES, 2008, p. 492, grifo do autor)⁵⁴

Há saudáveis associações literárias nas traduções preferidas de Borges, afirma Paul de Man. Elas permitem às versões dos “vilões” a ambiguidade, o caráter sugestivo e a profundidade, que concedem o *estilo* peculiar a cada uma das traduções. Portanto, defende o pesquisador, o artista, nesta perspectiva, precisa usar a máscara de um vilão. Para assumir o papel de artista, criar o seu estilo, o tradutor volta-se contra a fidelidade ao original e assume o domínio de sua versão. Mais que de virtudes, as melhores manifestações literárias surgem de pecados, argumenta Paul de Man.

Nos contos de Borges, os atos de vilania – como o plágio, o uso de identidade fraudulenta, a espionagem – são ações de alguém que pretende ser o que não é e que, assim, “substitutes a misleading appearance for his actual being”⁵⁵ (DE MAN, 2004, p. 73). É a partir da infâmia, um ato de duplicidade, que os contos borgianos se iniciam. Tal duplicidade do vilão está diretamente ligada à duplicidade assumida pelo artista, seja ela grandiosa ou miserável. O tema da falsificação do infame é similar, por exemplo, à máscara que Paul Valéry assume usar ao criar Monsieur Teste, ou Cervantes, ao conceber Quixote. Para Paul de Man, a criação poética borgiana se inicia em um ato de duplicidade, que enriquece a ficção com mais intensidade quanto mais níveis justapostos ou sobrepostos dele houver: assim, causa maior distorção, destitui com mais eficiência a aparente unidade do objeto que reflete. “For each mirrored image is stylistically superior to the preceding one, as the dyed cloth is more beautiful than the plain, the distorted translation richer than the original, Ménard’s Quixote aesthetically more complex than Cervantes’s”⁵⁶ (DE MAN, 2004, p. 76).

⁵⁴ “Sejam quais forem seus vícios ou seus méritos, essas obras características pressupõem um rico processo anterior. De certo modo, o quase inesgotável processo inglês está simbolizado em Burton – a dura obscenidade de John Donne, o gigantesco vocabulário de Shakespeare e de Cyril Tourneur, a tendência ao arcaico de Swinburne, a crassa erudição dos tratadistas dos 1600, a energia e a vaguidade, o amor pelas tempestades e pela magia. Nos alegres parágrafos de Mardrus convivem Salammbô e La Fontaine, o Manequim de Vime e o ballet russo. Em Littmann, incapaz como Washington de mentir, não há senão a probidade da Alemanha. É tão pouco, poquíssimo. As relações das *Noites* com a Alemanha deviam ter produzido algo mais.”

⁵⁵ “substitui seu verdadeiro ser por uma aparência desvirtuada.” Atentemo-nos para a afirmação por mim feita de que Daneri também tenta ser o que não é. Estamos diante de um argumento de caráter fendido.

⁵⁶ “Cada imagem espelhada é estilisticamente superior à precedente, assim como o tecido tingido é mais bonito que o cru, a tradução distorcida mais rica que o original, o Quixote de Menard esteticamente mais complexo que o de Cervantes.”

Esse procedimento de múltiplos espelhamentos é levado ao extremo em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, defende Paul de Man. No conto de *Ficciones* (1944), ‘o escritor Adolfo Bioy Casares’ e o narrador (que, apesar de não nominado, é uma das máscaras de Borges, como veremos adiante) encontram em uma edição de 1917 da *Anglo-American Cyclopaedia* – uma versão pirata da *Encyclopaedia Britannica* – o verbete “Uqbar”, que não consta oficialmente em nenhuma das duas publicações, apenas no volume XXVI da edição que ‘Casares’ comprou em um leilão. A cópia tem, no fim da encadernação, quatro páginas a mais que as outras impressões consultadas por ‘Casares’ e ‘Borges’, justamente as que abrigam o verbete intruso. A versão pirata sofre a ação de um segundo falsificador que inclui na publicação um falso país, Uqbar. Apesar disso, o narrador compreende como memorável o fato de estar registrado na breve seção do verbete sobre *idioma e literatura* que “la literatura de Uqbar era de carácter fantástico y que sus epopeyas y sus leyendas no se referían jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y de Tlön...”⁵⁷ (BORGES, 2008, p. 515). A apontada ficção produzida em um país imaginário ganha estatuto de pseudo-realidade quando ‘Borges’ encontra, (a contar pelas marcações temporais presentes no conto, nem todas precisas) dois anos depois do evento com o verbete “Uqbar”, o décimo primeiro volume de *A First Encyclopaedia of Tlön*, obra de uma sociedade secreta que, segundo alguns indícios, está aparentemente centralizada na Região Sul do Brasil. O livro, com 1001 páginas (referência óbvia às *Noites*), sem autoria apontada e originalmente escrito em inglês, trata de um planeta fictício, absolutamente ordenado⁵⁸. As edições seguintes (sempre do mesmo volume; nenhum outro número é encontrado), revisadas e sempre ampliadas, passam a apresentar manifestações da invasão da “realidade” pelo universo ficcional – são escritas em uma das línguas de Tlön. Há no conto, portanto,

⁵⁷ “a literatura de Uqbar era de carácter fantástico e que suas epopéias e suas lendas não se referiam nunca à realidade, mas às duas regiões imaginárias de Mlejnas e de Tlön...” A tradução de *Ficciones* é de Carlos Nejar (*Obras Completas I*, Editora Globo).

⁵⁸ “Enquanto totalidade, a realidade é sentida como caótica, assimétrica, complexa, simultânea, e uma série de qualificativos mais que Borges talvez resumisse em dois: ‘eterna’ e ‘infinita’” (ANTUNES, 1988, p. 12). Apesar da citação que leva a crer que, para Borges, só há *cosmos* na literatura e que a realidade é caótica – opinião constante na crítica que analisa Borges – o autor, em entrevista concedida aos 85 anos a Osvaldo Ferrari, revelou uma visão de *cosmos* mais sutil: “Mas a minha vida é bastante casual, quero dizer, tento, bem, fazer com que haja alguma coisa de cosmos, embora seja essencialmente o caos. Como pode acontecer com o universo, é claro: não sabemos se é um cosmos ou se é um caos. Mas muitas coisas indicam que é um cosmos: temos as diversas idades do homem, os hábitos das estrelas, o crescimento das plantas, as estações, as diversas gerações também. De modo que certa ordem existe, mas uma ordem... bastante reservada, bastante secreta, sim” (BORGES, 1986, p. 25).

uma sobreposição de falsificações, espelhamentos, vilanias. Para Paul de Man (2008, p. 75), a maioria dos contos de Borges apresenta “several layers of reflection”⁵⁹.

Emir Rodriguez Monegal (1980, p. 82) afirma que em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” Borges “zomba dos que pretendem encontrar um sentido racional para o universo”. Isso porque o próprio projeto do conto é uma imagem da ficção que encerra: uma conjunção de índices ficcionais e não ficcionais e de discussões que desestabilizam a metafísica e a ontologia, a linguística e a estética tradicionais em meio ao deslocamento da percepção de seus leitores, em especial dos que defendem a concepção do mundo como *cosmos*: um universo ordenado, o nosso próprio universo, é invadido por uma outra série cósmica, *a priori* impossível, porém não menos ordenada que a primeira. O entrecruzamento destas séries heterogêneas de ordenação desestabiliza este *cosmos* por demais humano porque sustenta o estabelecimento de sua existência. Os *cosmos* heterogêneos que se fundem acabam por destacar sua parcela caótica, ou que a verdade de sua ordem não passa de criação humana. É esta margem, o entrelugar próprio da literatura, que permite ao ensaísta de *Otras inquisiciones* fomentar em “Magias parciales del ‘Quijote’” uma irresolução: “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”⁶⁰ (BORGES, 2007a, p. 57).

A ideia do reflexo como um outro *self*, ou ainda como um *anti-self*, está explícita em “Borges y yo”, defende Paul de Man. É um relato de única página que inicialmente aparenta pura intimidade e pessoalidade, mas que também é definidor de como, em parte, Borges percebe o *eu* em sua poética (que nunca deixa de ser íntima, principalmente se o intuito é atuar sobre a margem entre ficção e não ficção e discutir esta relação fendida, entrelugar). Minha hipótese aqui é a de que Borges faz uso de um *entrelugar do eu* ao incluir-se em sua própria ficção e ao associar outros entes a este *eu*.

Desde o título, há duas entidades, ‘Borges’ e ‘eu’, que se encontram em um livro de Borges, *El hacedor* (1960). Não apenas tal presença vincula esse ‘eu’ a Borges. A página tem traços biográficos do autor empírico que potencializa a ligação: o apreço pela arquitetura de Buenos Aires, seu gosto por Stevenson, pelo café, pela etimologia,

⁵⁹ “diversos níveis reflexivos”.

⁶⁰ “se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios”.

cartografia e tipografia do século XVIII, o autorreconhecimento nos livros que leu mais que nos que escreveu. Porém, “[a]l otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas”⁶¹ (BORGES, 2007a, p. 221). É o nome do ‘outro’ que surge em uma lista de professores e em um dicionário biográfico, nas correspondências que chegam pelo correio. É do ‘outro’ a literatura enquanto o ‘eu’ vive – passivamente deixa-se viver – para que ela seja tramada. As preferências do ‘eu’ são compartilhadas com o ‘outro’, “pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor”⁶².

Do ‘outro’ conhece “su perversa costumbre de falsear y magnificar”⁶³. Mesmo assim, pouco a pouco, o ‘eu’ acaba por ceder-lhe tudo, inclusive seu lugar, não sem a constatação de que “yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro”⁶⁴. Mesmo que o destino do ‘eu’ seja o de permanecer em ‘Borges’, as poucas boas páginas que o ‘outro’ escreveu, que justificam o ‘eu’, não são a garantia de sua salvação: é que efetivamente elas não são de ninguém, são da linguagem e da tradição (sua origem e seu fim). A vida é uma fuga, e o que não é do esquecimento é do ‘outro’. Não há solução para essa margem – apesar de diversos, ‘eu’ e ‘outro’ vivem contiguamente na fenda poética que é o ‘Borges’ do relato. Nesta autosimulação, não há como citar um sem que a referência também se faça ao outro: “No sé cuál de los dos escribe esta página”⁶⁵.

Um ator especialista em falsear e magnificar – este é ‘Borges’. Apropria-se das preferências compartilhadas entre ‘eu’ e ‘outro’ (das experiências e dos textos vividos, assim como fazem os tradutores das *Noites*) de modo vaidoso, não primordialmente porque crê em sua superioridade intelectual, mas porque sente a necessidade de transformá-las por meio de variações: o vaidoso aqui é *inconstante* e *corruptor*. Assim como Pierre Menard, Borges faz uso da “técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”⁶⁶ (BORGES, 2008, p. 538). Apesar da qualidade de algumas das páginas de ‘Borges’, elas não são mais que repetições falsificadas do que a tradição consagrou.

⁶¹ “Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas.” A tradução de *El hacedor* é de Josely Vianna Baptista (*Obras Completas II*, Editora Globo).

⁶² “mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator”.

⁶³ “seu perverso hábito de falsificar e magnificar”.

⁶⁴ “eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro”.

⁶⁵ “Não sei qual dos dois escreve esta página.”

⁶⁶ “técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”. No último segmento deste ensaio esta mesma citação, que aqui defende uma característica poética do texto borgiano, será usada na defesa de seu caráter crítico.

Ainda que ‘eu’ e ‘outro’ sejam entidades que pertencem ao relato “Borges y yo” (porque é nele que se dá esse encontro que ao mesmo tempo não se efetiva em união e que não se pode desatar), não há como desvinculá-las do Borges empírico; é muito pessoal para que se exclua da reflexão o criador do narrador que relata o infundável embate entre ‘eu’ e ‘outro’. E, lembremo-nos, Borges não é ‘Borges’ nem ‘eu’, mas, como artista, usa suas máscaras, e assim passa a sê-los no entrelugar do *eu*. A existência destas entidades só se torna possível nessa *margem inconstante* (que discute e questiona personalidade, autoria, gênero, ficção, não ficção), no entrelugar que é a própria essência de “Borges y yo” e que as vincula ao Borges empírico (que não está excluído do grupo de entidades acima citado). ‘Eu’, ‘Borges’, Borges, narrador – como no caráter metonímico da citação apontado por Compagnon (1996) – no referido relato de *El hacedor*, um termo carrega contiguamente os outros ao ser citado, sem que, contudo, se unifiquem.

Leopoldo Bernucci, professor da Universidade da Califórnia, sugere que, ao longo de sua produção literária, “Borges se apresentou ao seu leitor debaixo de quatro máscaras ou *personae*” (BERNUCCI, 2000, p. 83-84, grifo do autor). Na primeira, o nome *Borges* surge, em alguns poemas e contos, de forma reservada: a participação ficcional de Borges é limitada e passiva, sem que o gesto indique timidez. Os exemplos dados pelo pesquisador são “Hombre de la esquisa rosada”, “La forma de la espada”, “El Zahir”, “El indigno”, “Juan Muraña” e “El sueño de Pedro Henríquez Ureña”. A projeção autoral aqui é parcial e mínima, defende Bernucci.

Na segunda máscara ou modo de autoinclusão, “Borges ocupa um lugar central como protagonista ou objeto de sua representação” (BERNUCCI, 2000, p. 84), assim como ocorre em “Agosto 25, 1983”, “Borges y yo”, “El otro” (de *El libro de arena*, não o poema homônimo de *El otro, el mismo*) e em “El Aleph”⁶⁷.

Na terceira máscara, Borges “se faz presente ao apagar seu nome somente para logo impor os aspectos de sua biografia facilmente reconhecíveis por nós” (BERNUCCI, 2000, p. 84). Um dos exemplos já foi aqui citado: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Neste conto de *Ficciones* estão, por exemplo, Adolfo Bioy Casares (amigo e parceiro criativo de

⁶⁷ O personagem-narrador ‘Borges’ nomeia-se ao aproximar-se de um retrato de sua amada para pronunciar efusivamente: “– Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges” (BORGES, 2008, p. 751). Em outro trecho, é Daneri que pronuncia seu nome, logo após ‘Borges’ experimentar o Aleph: “Aunque te devanes los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, che Borges!” (p. 754).

Borges); Néstor Ibarra (escritor, amigo pessoal e tradutor da obra de Borges ao francês); Carlos Mastronardi (jornalista e escritor argentino, também amigo de Borges), este, o personagem responsável por buscar, sem sucesso, o verbete “Uqbar” em uma cópia da *Anglo-American Cyclopaedia* que encontra em uma livraria na Avenida Corrientes y Talcahuano, localizada no Centro de Buenos Aires⁶⁸. Bernucci (2000, p. 84) defende a ideia de que, neste caso, “o papel textual do narrador coincide com o papel social do autor”. Mesmo que o nome de Borges não apareça, fragmentos de uma autobiografia são reconhecíveis.

A última das quatro máscaras com a qual Borges apresentou-se a seus leitores identificadas por Bernucci é talvez a mais sutil e tênue: a “transformação de sua voz crítica em voz ficcional, a presença incisiva do discurso ensaístico de Borges em sua ficção” (BERNUCCI, 2000, p. 85). O fato aqui é referente à facilidade que Borges tem em transitar entre crítica e ficção, agir no *entrelugar* (neste caso, genérico) da escrita. “Examen de la obra de Herbert Quain”, por exemplo, é uma paródia do discurso crítico literário, afirma o pesquisador, mas também “uma espécie de arte poética de Borges” (p. 85).

Ao tratar do conto “El Congreso” no epílogo de *El libro de arena* (1975), Borges admite que frequentemente usa o procedimento de revelar-se em seus textos. Após apontar Kafka, Chesterton e John Bunyan como influências para sua composição, afirma: “En su decurso he entretajido, según es mi hábito, rasgos autobiográficos”⁶⁹ (BORGES, 2007b, p. 92). No conto, há dados biográficos de Borges no personagem narrador, Alejandro Ferri – autor de um livro intitulado *Breve examen del idioma analítico de John Wilkins*⁷⁰, um senhor solitário que percebe estar velho diante do incontestável indício de que as novidades não mais lhe atraem pelo fato de serem meras repetições de coisas antigas com tímidas variações. Em entrevista a Vicente Zito Lema, publicada na revista portenha *Semana Gráfica* em 12 de março de 1971, Borges afirmou: “Yo soy ese personaje Alejandro Ferri; aunque también es un poco Carlos Mastronardi – espero que se

⁶⁸ Cf. COSTA, 2001.

⁶⁹ “Em seu decurso, entreteci, segundo é meu hábito, traços autobiográficos.” A tradução de *El libro de arena* é de Lígia Morrone (*Obras Completas III*, Editora Globo).

⁷⁰ O ensaio de Borges “El idioma analítico de John Wilkins” faz parte de *Otras inquisiciones*.

reconozca”⁷¹ (BORGES, 1997, p. 45). No prólogo de *Nueve ensayos dantescos* (1982), Borges (2007b, p. 413) escreve: “El poeta es cada un de los hombres de su mundo ficticio, es cada soplo e cada pormenor. Una de sus tareas, no la más fácil, es ocultar o disimular esa omnipresencia”⁷². A forma que Dante encontrou para acobertar essa presença poderosa foi a de incluir-se como personagem da *Commedia*, defende Borges. Bernucci afirma que a noção autobiográfica nos textos de Borges se dá por meio de uma estratégia contraditória de ocultamento e revelação do *eu*: Borges usa máscaras inconstantes que são dele, mas que simultaneamente são de outros. Ao depositar a questão autobiográfica em um entrelugar do *eu*, entre a autoinclusão sob múltiplas máscaras e a apropriação da vida e obra alheias, Borges desafia “o pressuposto de que uma obra literária pode ser explicada pela referência à individualidade criadora do autor” (HILLIS MILLER, 1995, p. 81).

Bernucci (2000, p. 81) inclui a biografia na lista de procedimentos (simulacros) em que convivem subterfúgios, máscaras, pseudônimos, falsas alusões, distorções e embustes recorrentes em textos de Borges. A biografia serve à instabilidade do *eu*, da autoria, da personalidade. Apropriar-se ou assimilar a *obra* e a *biografia* de um outro autor para que possa compor as suas próprias é o ato de vilania (que Paul de Man trata tematicamente) elevado a elemento da poética (fragmento de uma possível poética) borgiana aqui sugerido: procedimento criativo que potencializa as qualidades destes textos porque os deslocam do estado “original”. Dante torna-se melhor, Borges torna-se melhor, assim como o *Quixote* de Menard possibilita uma outra possível leitura do *Quixote* de Cervantes, ou Tom Castro de Tichborne e vice-versa. Não há síntese, nem um toma o lugar do outro; o que há é devir, fenda, entrelugar, destituição do poder autodepositado do discurso que pretende estabelecer *o que é. Eu mesmo e um outro* estão lado a lado, não há diferença entre eles, apesar de diferentes.

Mesmo em *Autobiographical Essay* (1970) o autor argentino não se aprofundou em sua vida pessoal, defende Bernucci. Se Borges não tem uma autobiografia propriamente dita, tem esboços dela espalhadas por seus textos, e é por meio do ocultamento em fazer-se

⁷¹ “Eu sou esse personagem Alejandro Ferri; embora também é um pouco Carlos Mastronardi – espero que seja reconhecível.” Carlos Mastronardi, como já citado, foi um escritor e jornalista argentino amigo de Borges (Cf. COSTA, 2001). Ele é um dos personagens de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

⁷² “O poeta é cada um dos homens de seu mundo fictício, é cada sopro e cada pormenor. Uma de suas tarefas, não a mais fácil, é ocultar ou dissimular essa onipresença.” A tradução de *Nueve ensayos dantescos* é de Samuel Titan Jr (*Obras Completas III*, Editora Globo).

refletido em outro que Borges se revela. A autorrevelação é lúdica e a confissão, dissimulada (BERNUCCI, 2000, p. 82). Como poeta, e mesmo como crítico, ao escrever sobre outro autor (Whitman, Kafka, Stevenson, Coleridge, Shakespeare, Cervantes, Valéry, Wells, Joyce etc) Borges simultaneamente escreve sobre si: ocultando-se neles, torna-se aparente.

Para compor “El Aleph”, Borges apropria-se da obra e da biografia de Dante Alighieri, as coloca ao lado de suas próprias, em pé de igualdade; espelha no fracasso amoroso do italiano a sua intimidade e, assim como Alighieri faz em seu texto, a transpõe ao seu conto. Estela Canto (1991), em *Borges à Contraluz*, afirma que o autor portenho, enquanto compunha “El Aleph”, referiu-se a uma analogia entre eles dois e Dante e Beatriz. “Repetia-me que ele era Dante, que eu era Beatriz e que haveria de livrá-lo do inferno, embora eu não conhecesse a natureza desse inferno” (CANTO, 1991, p. 73). Emir Rodríguez Monegal também aponta o paralelo:

“El Aleph” es una reducción paródica de la *Divina Comedia*. Desde ese ángulo, “Borges” es Dante, Beatriz Viterbo es Beatrice Portinari (tan desdeñosa del poeta florentino como la argentina lo es del autor) y Carlos Argentino Daneri es a la vez Dante y Virgilio. Su nombre Daneri es una abreviatura de *Dante Alighieri*; como Virgilio, es un poeta didáctico y un guía para la visión del otro mundo. (MONEGAL, 1987, p. 372 apud BERNUCCI, 2000, p. 89, grifos do autor)⁷³

O próprio Borges, em diálogo com Antonio Carrizo, declarou que incluiu elementos autobiográficos em “El Aleph”. Na entrevista, Borges inventivamente atua no entrelugar ficção/autorreferencialidade ao afirmar que foi apaixonado por sua personagem feminina no conto, não por Estela Canto:

El Aleph creo que es un lindo cuento. *El Aleph* es el de punto en el espacio, en el cual está contenido todo el espacio. Y eso está tomado de la idea de la eternidad, que es un instante en el cual está contenido todo el tiempo. Yo apliqué al espacio lo que los teólogos han aplicado al tiempo. Viene a ser como una eternidad del espacio. Y luego entreveré otras cosas: había estado muy enamorado de Beatriz Viterbo; ella había muerto... En fin, puse elementos autobiográficos en ese

⁷³ ““El Aleph” é uma redução paródica da *Divina Comédia*. Por esse ângulo, “Borges” é Dante, Beatriz Viterbo é Beatrice Portinari (tão desdenhosa do poeta florentino como a argentina o é do autor) e Carlos Argentino Daneri é, a cada vez, Dante e Virgílio. Seu nome Daneri é uma abreviatura de *Dante Alighieri*; como Virgílio, é um poeta didático e um guia para a visão do outro mundo.” Interessante observar a possibilidade de Borges ter inspirado-se na abreviação que é o nome do poeta italiano para dar sobrenome a seu personagem; Dante nasceu **Durante** Alighieri, em Florença, entre 14 de maio e 13 de junho de 1265. (Cf. LASSING, 2000, p.15)

cuento. Como hay que poner siempre, para que suenen convincente las cosas. (BORGES, 1980, p. 237, grifos do autor)⁷⁴

No epílogo do livro *El Aleph*, Borges discute, entre outras coisas, as origens de seus contos na coletânea, quais textos são as fontes e influências para os seus relatos. Sobre os dois contos do livro em que há um pequeno objeto que encerra o infinito, o autor afirma: “En ‘El Zahir’ y ‘El Aleph’ creo notar algún influjo del cuento ‘The Crystal Egg’ (1899) de Wells”⁷⁵ (BORGES, 2008, p. 758). Porém, referências e alusões a outros textos e autores apresentam-se mesmo antes do conto, em suas duas epígrafes. Uma é fala do príncipe da Dinamarca em *Hamlet*, de Shakespeare: “O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space”⁷⁶; a outra é um trecho do *Leviathan*, de Hobbes, que fala da incompreensão da eternidade (*nunc-stans*) assim como a de um infinito espacial (*hic-stans*)⁷⁷. No pós-escrito ficcional do conto, faz-se referência à Cabala, na qual o caractere *aleph*, o primeiro do alfabeto hebraico, designa a ilimitada e pura divindade; e à matemática do russo Georg Cantor, em que o mesmo caractere é símbolo para números transfinitos, “en los que el todo no es mayor que alguna de las partes”⁷⁸ (BORGES, 2008, p. 755). Estão também no pós-escrito textos atribuídos a Sir Richard Burton em que são citados espelhos e um cálice que refletem todo o universo.

‘Borges’, ao deparar-se com a dificuldade em descrever o Aleph, relembra e inventaria (procedimento caro a Borges) algumas metáforas de caráter mítico análogas ao paradoxal ponto infinito que Daneri encontra em seu porão:

Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas

⁷⁴ “*El Aleph* acredito que é um lindo conto. *El Aleph* é um ponto no espaço no qual está contido todo o espaço. E ele está tomado pela ideia de eternidade, que é um instante no qual está contido todo o tempo. Vem a ser como uma eternidade do espaço. E logo entreverei outras coisas: estava muito apaixonado por Beatriz Viterbo; e ela havia morrido... Enfim, pus elementos autobiográficos nesse conto. Como se deve pôr sempre, para que soem convincentes as coisas.”

⁷⁵ “Em ‘O Zahir’ e ‘O Aleph’ creio notar alguma influência do conto ‘The crystal egg’ (1899), de Wells.”

⁷⁶ “Oh Deus, eu poderia viver preso numa casca de noz e me sentir rei de espaços infinitos” (SHAKESPEARE, 1995, p. 74).

⁷⁷ “Mas dir-nos-ão que a eternidade é a manutenção do presente, o *nunc-stans* (como as escolas lhe chamam) que nem eles nem ninguém compreende, tal como não compreenderiam um *hic-stans* para uma infinita grandeza de espaço” (HOBBS, 1979, p. 390, grifos do autor).

⁷⁸ “nos quais o todo não é maior que qualquer das partes”.

inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.). (BORGES, 2008, p. 752)⁷⁹

A relação que essas analogias tem com o Aleph, assim como as referências e citações na epígrafe e no pós-escrito, é a de que são variações da mesma metáfora: um ponto total (seja um objeto ou um ente com qualidades panteísticas), espaço paradoxal em que se concentram todos os *onde* e *quando*. Jaime Alazraki – ao defender a ideia de diálogo ou relação entre textos promovida por Borges em sua obra – enumera, ao estilo borgiano, metáforas similares ao Aleph:

[L]a idea de Dios o el mundo como una esfera esta en Jenófanes, en el *Timeo* de Platón, en Parménides, en Empédocles de Agrigento, en Hermes Trismegisto; en el siglo XII la imagen reaparece en el *Roman de la Rose*, en el XVI, en el *Pantagruel* de Rabelais y en Giordano Bruno (*De la causa, principio et uno*, V). Finalmente, en el XVII, Pascal repitió la imagen para siempre: “La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro esta en todas partes y la circunferencia en ninguna.” (ALAZRAKI, 1984, p. 284, grifos do autor)⁸⁰

Devido à constante aparição, com alguma variação, dessa metáfora panteísta, Borges conclui: “Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”⁸¹ (BORGES, 2007a, p.19). À lista de variações tonais da mesma metáfora juntam-se “The crystal egg” e a *Commedia*. Formam o grupo de textos consagrados pela tradição (ao menos segundo Borges) que são usados na criação de “El Aleph”. São os “numerous parallels and analogies to the Aleph”⁸² de que fala Jon Thiem (1988, p. 106).

Se os fragmentos da biografia de Borges na narrativa são reflexos ocultos dos similares dissabores amorosos que Dante viveu, se o Aleph é uma revisita a mitos panteístas, a recorrentes espelhos, se a esfera furta-cor no porão de Daneri remete a um

⁷⁹ “Os místicos, em análogo transe, são pródigos em emblemas: para significar a divindade, um persa fala de um pássaro que, de algum modo, é todos os pássaros; Alanus de Insulis, de uma esfera cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma; Ezequiel, de um anjo de quatro faces que, ao mesmo tempo, se dirige ao Oriente e ao Ocidente, ao Norte e ao Sul. (Não em vão rememoro essas inconcebíveis analogias; alguma relação têm com o Aleph.)”

⁸⁰ “A ideia de Deus ou o mundo como uma esfera está em Xenófanes, no *Timeu* de Platão, em Parmênides, em Empédocles de Agrigento, em Hermes Trismegisto; no século XII a imagem reaparece no *Roman de la Rose*, no XVI, no *Pantagruel* de Rabelais e em Giordano Bruno (*De la causa, principio et uno*, V). Finalmente, no XVII, Pascal repitiu a imagem para sempre: ‘A natureza é uma esfera infinita, cujo centro está em todas partes e a circunferência em nenhuma.’”

⁸¹ Em “La esfera de Pascual”. “Talvez a história universal seja a história da vária entonação de algumas metáforas.” A tradução de *Otras inquisiciones* é de Sérgio Molina (*Obras Completas II*, Editora Globo).

⁸² “numerosos paralelos e analogias ao Aleph”.

universo fantástico assim como o ovo de cristal no conto de Wells, devemos ainda levar em consideração a variação que Borges aplicada a este universo de textos, o que plenifica sua escrita (reescrita, leitura não passiva, mas criativa).

DANERI COMO ENTRELUGAR OU AS LÂMINAS SUPERPOSTAS

É habitual encontrar na crítica a leitura de que “El Aleph” representa a descida de Borges ao inferno amoroso que viveu e seu sucessivo retorno – não ileso, mas diverso, talvez melhor, daquele que baixa:

Como Dante, Borges entendeu a linguagem como meio de conhecimento de si próprio e das coisas do mundo; como Dante, ele construiu um labirinto tão desproporcional e vasto para distrair-se da dor de haver perdido “Beatriz”; e, finalmente, como Dante, ele compreendeu também que nem o seu vasto conhecimento e erudição, nem a admirável literatura produzida por ele seriam suficientes para mitigar a saudosa e insuportável memória de sua amada. (BERNUCCI, 2000, p. 98-99)

Mas a descida a tal inferno não é o único dos volumes da *Commedia* aludido em “El Aleph”. No conto também é possível identificar uma ascensão, a elevação de ‘Dante’ ao Paraíso que ecoa no encontro de ‘Borges’ com a esfera furta-cor no porão de Daneri, como sugere Jon Thiem (1988). Esta visita paradisíaca conjuga em uma única discussão a *Commedia*, “El Aleph” e *La Tierra*, que une – e simultaneamente afasta – Daneri (o poeta medíocre), Dante (o clássico) e Borges, o combinador (de afinidades e disparidades). Há aqui subsídios que permitem a discussão sobre elementos de uma possível poética borgiana presentes no conto. Portanto, a necessária variação que Borges aplica aos textos eleitos por ele como sua tradição (uma possível variação) é justamente a de incluir em “El Aleph” – no emaranhando que é a convergência de uma história de amor mal sucedido e de uma história fantástica de uma pequena esfera paradoxal que suscita reflexões panteístas e demiúrgicas – uma discussão sobre o fazer poético, a liberdade criativa por meio do aprisionamento que é o manual de Daneri.

No prólogo de *Nueve ensayos dantescos*, Borges afirma que a *Commedia* de Dante faz parte de um grupo de longos textos, assim como as *Noites*, que são como uma *lâmina* na qual “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...”⁸³ (BORGES, 2007b, p. 409). Borges acaba por confessar que fantasiou uma obra mágica que também é um microcosmo, mas diversa da *Commedia*, que é de âmbito universal. Tudo está no épico de Dante, defende. Tudo também está no poema de Daneri (ou pretende ele), um épico topográfico-enciclopédico, como classifica Thiem (1988, p. 100).

‘Borges’ e Daneri fazem uso de um semelhante ponto que remete a todo o universo. Este ponto é, segundo Thiem, em meio aos vários paralelos entre a *Commedia* e “El Aleph”, o principal deles: “the striking similarity between Dante’s God in the Paradiso and the Aleph, Borges’s total point”⁸⁴ (p. 100-101). É no canto XXVIII do Paraíso que o peregrino ‘Dante’ avista Deus, um ponto em volta do qual giram nove anéis angelicais. Inicialmente, o poeta é impedido de observá-lo: “Un punto vidi, che raggiava lume: / Acuto si, che ’l viso ch’egli affoca / Chiuder conviensi per lo forte acume”⁸⁵ (ALIGHIERI, 1827, p. 338). No canto seguinte, Beatriz afirma a ‘Dante’ que responderá sua pergunta sobre o que são os anéis que giram em torno de Deus antes mesmo que ele a formule, já que a previsão do questionamento que ele faria lhe foi oferecida pelo ponto “Ove s’ appunta ogni *ubi* e ogni quando”⁸⁶ (p. 350, grifo do autor).

No canto XXX, a ‘Dante’ é permitido ver mais que a intensa luz divina; ele passa a divisar o núcleo em volta do qual giram os nove anéis angelicais. Portanto, este espaço paradoxal não é apenas a concentração de todos os *onde* e *quando*: o ponto total passa a ser discernível à visão humana de ‘Dante’, assim como o Aleph é para ‘Borges’ e Daneri. O ápice dessa visão é revelado no canto XXXIII, o último do Paraíso. ‘Dante’

⁸³ “não há coisa na terra que não esteja aí. O que foi, o que é e o que será, a história do passado e a do futuro, as coisas que tive e que terei, tudo isso nos espera em algum lugar desse labirinto tranqüilo...”

⁸⁴ “a notável similaridade entre o Deus de Dante no Paraíso e o Aleph, o ponto total de Borges”.

⁸⁵ “Divisei ponto do qual radiava luz tão intensa que a vista, ofuscada, não tinha senão que cerrar-se ante fulgor tamanho.” A tradução da *Commedia* é de Hernâni Donato atribuída pela Editora Nova Cultural a Fábio M. Alberti, com ligeiras alterações. Alberti não é o único falso tradutor da editora Nova Cultural. Vinte e dois livros da coleção Obras Primas tiveram suas vendas suspensas no País em um dos mais famosos casos brasileiros de plágio editorial (Cf. STRECKER, 2009). A *Commedia* foi reeditada pela Nova Cultural em 2009 com a atribuição correta do tradutor. Cito a tradução a partir de um plágio com o intuito de expor outra perspectiva de vilania textual – não mais estética, mas de apropriação indevida com fins comerciais.

⁸⁶ “onde estão refletidos todos os *onde* e *quando*”. Interessante observar a relação deste trecho da *Commedia* com o fragmento de *Leviathan* que serve de epígrafe a “El Aleph”.

afirma que “Nel suo profondo vidi che s’ interna / Legato con amore in un volume, / Ciò che per l’universo si squaderna”⁸⁷ (ALIGHIERI, 1827, p. 403).

‘Dante’, ‘Borges’ e Daneri veem um ponto total similar e fazem questão de revelar isso. O “vidi” de ‘Dante’ na citação acima ecoa nos dois personagens de “El Aleph”. ‘Borges’: “Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph” (BORGES, 2008, p. 752). Daneri antecipa a descrição que ‘Borges’ faz do vislumbre do ponto total: “Al abrir los ojos, vi el Aleph”⁸⁸ (BORGES, 2008, p. 750). A antecipação já está no primeiro verso de *La Tierra* que lê ao narrador: “*He visto*” (p. 745, grifo do autor).

O que de forma substancial difere os dois primeiros personagens (inclusões autorais na narrativa) de Daneri é o fato de eles reconhecerem os limites em exprimir a visão total que experimentam. Essa é uma discussão sobre os princípios e o alcance da expressão verbal artística, como defende Thiem (1988, p. 101), e, de forma mais ampla, o questionamento do pressuposto de que “a linguagem, incluindo a linguagem literária, é primordialmente referencial, que inicialmente nomeia algum estado de coisas extralingüístico e extrai o seu valor da sua exatidão e força justamente nesse processo” (HILLIS MILLER, 1995, p. 81). Ao longo de sua passagem pelo Paraíso, ‘Dante’ revela repetidas vezes sua incapacidade em recordar e exprimir verbalmente suas experiências diante de Deus. Compara-se ao homem que, ao despertar do sono, recorda apenas parte das maravilhas sonhadas. A lembrança das experiências no Paraíso é tão evanescente que se desfaz como a neve exposta ao sol. Aqui, a voz humana é um balbúcio de criança que ainda se alimenta no seio materno. Em muitas oportunidades, o poeta peregrino lamenta, como no último canto do Paraíso: “Oh quanto è corto ’l dire e come fioco / Al mio concetto! e questo, a quel ch’io vidi, / È tanto, che non basta a dicer *poco*”⁸⁹ (ALIGHIERI, 1827, p. 406-407, grifo do autor). ‘Borges’ não tem pudor em relatar seu desespero diante da impossibilidade de expressar tudo o que divisou no Aleph, visão já limitada pela memória, assim como ocorre com ‘Dante’:

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

⁸⁷ “Internado em tão ardente foco, vi unido pelo amor em um ser único tudo quanto contém o universo”.

⁸⁸ “Fechei os olhos, abri-os. Então vi o Aleph.”; “Ao abrir os olhos, vi o Aleph.”

⁸⁹ “Ah, como é insuficiente a expressão humana para descrever o que vi! Toda ela, a mais alta, não bastaria para reproduzir o mínimo que eu pretendesse referir.”

Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré. (BORGES, 2008, p. 752-753)⁹⁰

Borges e Dante têm uma percepção em comum que os vincula apesar dos mais de seis séculos que separam suas obras: a impossibilidade de descrever a visão que proporciona a simultaneidade do ponto total que avistam seus personagens (não é o estranho objeto descrito que torna a empresa impossível, mas o desejo de descrever todas as propriedades e detalhes de um objeto, por menor que ele seja). A qualidade do ponto paradoxal sugerida pelo narrador de “El Aleph”, a inefabilidade, é digna da atenção de ‘Dante’ e ‘Borges’. Desta percepção não compartilha Daneri. Por isso, o medíocre, à semelhança do hipotético autor da carta que, de tamanha submissão à *mimesis* referencial, acaba por cobrir todo o império que mapeia⁹¹, prefere dedicar todo seu empenho de composição a uma minuciosa representação da geografia do planeta. Daneri é a personificação da crença na estreita referencialidade da criação artística, que se confronta com a *sugestão* de uma totalidade, como preferem Dante e Borges. Por maior que seja a insistência de Daneri em querer linearizá-la para representá-la em sua totalidade, a simultaneidade com a qual se deparam os três personagens está para além da linguagem e faz desmoronar as categorias estáveis do tempo e do espaço.

Há pontos nesta discussão que demonstram a ingenuidade poética de Daneri. Seu desvairamento diante da esfera no porão o impede de notar que a representação mais fiel da geografia do planeta já é limitada diante de todas as possibilidades propiciadas pelo Aleph. Há ainda em *La Tierra* – sem que Daneri perceba e a coloque em prática, já que para tal é necessária uma consciência estética que ele não tem – uma *mise en abyme* em potencial, que revela que a referencialidade estreita e total nunca passará de *sugestão*, por maior que seja o esforço do poeta: se Daneri quer descrever todo o planeta, precisará descrever em seu épico o próprio poema que compõe, já que a obra está inserida no universo que pretende imitar, e ainda descrever o Aleph e todo o seu conteúdo mais uma

⁹⁰ “Chego, agora, ao inefável centro 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 e mal abarca? [...] O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei.”

⁹¹ “Del rigor en la ciencia”, em *El hacedor*: “Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos” (BORGES, 2007a, p. 265).

vez. Nesta descrição, surgirão mais uma vez o poema que escreve e o Aleph, e assim sucessivamente. Se não é o Aleph da rua Garay que é destruído na demolição da casa em que vive, é Daneri que se aniquila preso ao labirinto sem saída que não percebe ter armado contra si mesmo.

Sobre as críticas acerca da inverossimilhança da geografia dantesca na *Commedia*, Borges afirma:

Dante no se propuso establecer la verdadera o verosímil topografía del otro mundo. Así lo ha declarado él mismo; en la famosa epístola a Can Grande, redactada en latín, escribió que el sujeto de su Comedia es, literalmente, el estado de las almas después de la muerte y, alegóricamente, el hombre en cuanto por sus méritos o deméritos, se hace acreedor a los castigos o a las recompensas divinas. (BORGES, 2007b, p. 412)⁹²

A oportunidade que perdeu Daneri ao dedicar o que lhe proporciona o Aleph à estreita referencialidade geográfica do planeta foi a de usar a arte como forma de discutir e produzir conhecimento acerca do íntimo humano, assim como fez Dante, de acordo com o argumento borgiano. Esta é uma concepção que tem afinidade, por exemplo, com o que Borges afirma na conferência “La literatura fantástica”, proferida, segundo Emir Rodriguez Monegal (1980, p. 174), em Montevideu, no dia 2 de setembro de 1949, e reportada na edição do dia seguinte do jornal uruguaio *El País*. De acordo com a matéria, o único registro da conferência⁹³, Borges diz que é finalidade da literatura fantástica expressar uma série de experiências, estados que se repetem em todos os homens; “podemos suponer que cada una de las fábulas que integra la narración fantástica es una imaginación; pero al mismo tiempo, que corresponde a sensaciones y procesos que son efectivamente reales”⁹⁴ (PASSOS, 1949, p. 4). Outro exemplo surge em “Otra vez la metáfora”, de *El idioma de los*

⁹² “Dante não se propôs estabelecer a verdadeira ou verossímil topografia do outro mundo. Assim o declarou ele mesmo; na famosa epístola a Can Grande, redigida em latim, escreveu que o assunto de sua Comédia é, literalmente, o estado das almas após a morte e, alegoricamente, o homem na medida em que, por seus méritos e deméritos, faz-se merecedor de castigos ou de recompensas divinas.” Evidentemente, Dante não anseia a estreita referencialidade com a topografia da *Commedia*, como ocorre com Daneri em *La Tierra*.

⁹³ Cf. RODRIGUEZ MONEGAL, 1980, p. 175.

⁹⁴ “podemos supor que cada uma das fábulas que integra a narrativa fantástica é uma imaginação; mas ao mesmo tempo, corresponde a sensações e processos que são efetivamente reais”. Borges discorre, acredito, sobre uma qualidade que não se restringem ao fantástico, mas sobre uma manifestação do entrelugar próprio da literatura: a propriedade que tem de falar de um mundo imaginário, próprio da literatura, e ainda assim falar do nosso mundo.

Argentinos, ensaio no qual Borges vincula a poesia a uma forma estética da experiência humana, de conhecimento por meio do sensível:

Las cosas (pienso) no son intrínsecamente poéticas; para ascenderlas a la poesía, es preciso que los vinculemos a nuestro vivir, que nos acostumbremos a pensarlas con devoción. Las estrellas son poéticas porque generaciones de ojos humanos las han mirado y han ido poniendo tiempo en su eternidad y ser en su estar... (BORGES, 1994, p. 50)⁹⁵

‘Borges’ e ‘Dante’ desesperam-se com o deleite estético da totalidade que se faz impossível no exato momento em que se manifesta. Veem-se em êxtase, deslocados a um extraordinário *topos* luminoso, como sugere o termo grego que dá origem à palavra, *ékstasis*: deslocamento (LIDDELL; SCOTT, 1940a). Já o autor de *La Tierra* tenta realizar a esfera paradoxal de seu porão: exclui de seu poema qualquer menção às mais extraordinárias propriedades do Aleph, seus *nunc-stans* e *hic-stans*. Em uma tentativa de domesticar o êxtase que proporciona o ponto total, Daneri também exclui de sua obra a já citada *exatidão*, “uma adequação da palavra à experiência que temos ou podemos ter das coisas” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 157). Thiem defende a tese de que Daneri trivializa o Aleph:

Using the Aleph as a kind of panoptic videotape machine, he [Daneri] fails to view it as anything more than a total repository of real life images. He ignores its truly marvelous feature: the capacity to annihilate the limits of human spatial perception, to convey visually a transcendental order of space. (THIEM, 1988, p. 112)⁹⁶

O medíocre destitui da experiência que tem com o Aleph todo o caráter de exploração dos limites do humano. Com ele, experimentar o Aleph deixa de ser uma experiência transformadora. Por isso ‘Borges’ afirma: “Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso

⁹⁵ “As coisas (penso) não são intrinsecamente poéticas; para elevá-las à poesia é preciso que as vinculemos a nosso viver, que nos acostumemos a pensar nelas com devoção. As estrelas são poéticas porque gerações de olhos humanos as observaram e foram pondo tempo em sua eternidade e ser em seu estar...”

⁹⁶ “Usando o Aleph como um tipo de máquina de videoteipe panótica, ele [Daneri] falha ao percebê-lo como um simples depósito total de imagens da vida real. Ele ignora seu verdadeiro aspecto maravilhoso: a capacidade de aniquilar os limites da percepção espacial humana, de proporcionar visualmente uma ordem transcendental do espaço.”

Aleph”⁹⁷ (BORGES, 2008, p. 756). O personagem-narrador justifica sua afirmação enumerando uma série de textos, que assim como a *Commedia*, valorizam a totalidade por meio da *sugestão*. Portanto, falso não é o Aleph da rua Garay, mas a atribuição de Daneri sobre ele. Borges prefere atuar no entrelugar, entre a totalidade e o fragmento, entre o êxito do inteiro e o fracasso da fração.

Daneri também não apresenta a “economia sobre natural del poema” (BORGES, 2007b, p. 412) que Borges apreende em Dante. A idealização e a construção da *Commedia* são seus primeiros espetáculos. É totalizante (provida de “visão global”) porque é um *cosmos*: não há nada ali em vão, defende Borges. *Tudo* só pode manifestar sua existência na *sugestão* (no entre da oposição totalidade/fragmento) que é a esfera que ‘Borges’ descreve ou o ponto luminoso que o peregrino ‘Dante’ vê no Paraíso, nunca no Aleph de Daneri, que ambiciona o polo totalizante. A ambiguidade da *sugestão*, a possibilidade de múltiplas leituras que de si permite o texto e que faz a obra perdurar nas futuras variações que já se apontam em sua leitura – aqui estão alguns dos motivos que fazem da *Commedia* um verdadeiro clássico para Borges.

Segundo Jon Thiem (1988), o fato de não haver em “El Aleph” referência explícita a Dante, “a case of direct influence”⁹⁸ (1988, p. 102), é manifestação borgiana de que a visão total nunca passará da *sugestão*, ou seja, segundo os argumentos defendidos neste ensaio, fusão entre os polos totalidade/fragmento. A omissão aqui não é um deslize ou desejo de tomar o lugar do precursor; é proposital e expressiva. A não referência direta a Dante em meio a tantas outras citações e ecos é omissão apofática – a ausência da exposição é significativa, tem efeito inverso, torna Dante e a *Commedia* presentes *in potentia* no conto de Borges. A *sugestão* demonstra sua eficácia ao mesmo tempo em que desmascara a necessidade da representação estreita, faz da economia seu signo de ambiguidade – é como um Aleph: “*multum in parvo*” (BORGES, 2008, p. 751), muito em

⁹⁷ “Por incrível que pareça, acredito que exista (ou que tenha existido) outro Aleph, acredito que o Aleph da rua Garay era um falso Aleph”. Mais adiante, um argumento diverso do apresentado neste segmento acerca do origem da falsidade do Aleph de Daneri será defendido usando esta mesma citação.

⁹⁸ “um caso de influência direta”. Em “El Aleph”, a referência mais explícita a Dante Alighieri em um termo é o uso do adjetivo *pedantesco* (BORGES, 2008, p. 748, grifo meu), que ‘Borges’ atribui a *La Tierra*. Na tradução brasileira que consta nas Obras Completas o vocábulo foi substituído por “pedante”, apesar de o termo de origem italiana usado em “El Aleph” fazer parte do vocabulário brasileiro.

pouco, leituras equívocas de texto diminuto. É desta forma que Thiem explica esse processo poético:

The Dante omission, which is at once conspicuous, supposedly unintentional, and broadly significant, offers a key to understanding Borges's own procedures in dealing with total vision. He knows that the law of unintentional omission invariably undermines the inclusionary process. Out of this knowledge he has drawn the paradoxical conclusion that a method of significant omission is essential to a modern poetics of total vision. (THIEM, 1988, p. 108)⁹⁹

Como sugere Thiem, o contraste do conto curto de Borges com os épicos de Dante e Daneri aponta para a concepção de outros modos literários possíveis de representação da sugerida inclusão total:

The short poem or the prose meditation can also convey a total vision, usually through the mystical apprehension of the unity of all things in God. Here the mode is lyrical or meditative rather than encyclopedic. The rhetoric, depending as it does on the method of significant omission, employs oxymoron, apophasis, the *via negativa*, and the ineffability topos to communicate the experience, rather than the content, of total vision. The works of the Spanish mystics and the English metaphysicals are the best known examples of the lyric or meditative mode of total vision. (THIEM, p. 109, grifo do autor)¹⁰⁰

Em “El Aleph”, defende Thiem, há três modelos de formas poéticas de representação da visão total: o épico enciclopédico de Daneri; a *Commedia*, simultaneamente épica e poética; e o próprio conto de Borges, cujo modo é o lírico-meditativo. As diferenças ligam-se ao projeto criativo de cada um. Portanto, se a ideia é expor os efeitos da experiência ao invés de reproduzir o conteúdo da visão total, duas afirmações de ‘Borges’ sobre Daneri e *La Tierra* podem ser reavaliadas: “Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta” (BORGES, 2008, p. 747); “había elaborado un

⁹⁹ “A omissão de Dante, que é imediatamente perceptível, supostamente não intencional, e amplamente significativa, oferece a chave para a compreensão dos procedimentos de Borges com relação à visão total. Ele sabe que a lei da omissão não intencional invariavelmente destrói o processo de inclusão. Com este conhecimento ele desenhou a paradoxal conclusão de que um método de omissão significativa é essencial para uma moderna poética da visão total.”

¹⁰⁰ “O poema curto ou a prosa meditativa podem também transportar a visão total, normalmente pela apreensão mística da unidade de todas as coisas em Deus. Aqui o modo é mais lírico ou meditativo que enciclopédico. A retórica, dependendo de como atua no método da omissão significativa, emprega o oximoro, a apófase, a *via negativa*, e o topos inefável para comunicar a experiência, mais propriamente que o conteúdo, da visão total. O trabalho dos místicos espanhóis e dos metafísicos ingleses são os exemplos mais conhecidos dos modos lírico e meditativo da visão total.”

poema que parecia dilatar hás lo infinito las posibilidades de la cacofonía y del caos”¹⁰¹ (BORGES, 2008, p. 749). Borges estrategicamente nos deixa antever, por meio de ‘Borges’, que a visão total é um procedimento repreensível quando, na verdade, esta não é a opinião do autor Borges: seu conto e a avaliação que faz da *Commedia* são provas disso. Buscar a totalidade e dilatar ao infinito não são problemas; é como e o que se dilata (logo, o projeto poético do artista para tal) que devem ser levados em consideração. Este é mais um motivo para ‘Borges’ considerar falso o Aleph da Rua Garay: o projeto de Daneri é inadequado.

Mas os possíveis elementos de uma insinuada poética borgiana presentes em “El Aleph” não se restringem àqueles ligados aos ecos da sugestiva viagem dantesca ao Paraíso que remetem a uma discussão da representação na literatura. Uma nova proposta é feita aqui: a de que em “El Aleph” há ainda a sugestão da descida de Borges a outro de seus infernos que não ao já citado amoroso; é também a queda a um subterrâneo poético, seu passado *ultraísta*¹⁰². Esse círculo de um inferno pessoal (porque se refere a uma autorreflexão que põe em contato os projetos poéticos de duas fases distintas) conduz a uma discussão que, se ainda não plenifica uma poética mesmo associada ao exame do ponto total aqui realizado, acaba por apresentar no conto fragmentos de uma poética.

Se um autor é todos os personagens de seu universo fictício, como sugere Borges em *Nueve ensayos dantescos*, Daneri, assim como ‘Borges’, é também uma imagem de Borges. Porém, o personagem não é o rigoroso reflexo antitético de seu autor. O outro *self*, mesmo que tenha qualidades opostas, não anula aquele que reflete; o *anti-self* não é maniqueísta. É antes um reflexo distorcido que conjuga ao *self* outra possível leitura dele mesmo (pensando aqui nas ideias de Hillis Miller sobre a leitura equívoca): passa a ser múltiplo em sua unidade fendida que se revela. A aproximação do *self* a seu *anti-self* é o mais significativo desta relação que se trava. Baseado nisso, é possível empreender uma busca: encontrar no inferno poético que é Daneri traços potencializados do jovem Borges

¹⁰¹ “Este se proponha versificar toda a redondez do planeta”; “elaborara um poema que parecia estender até o infinito as possibilidades da cacofonia e do caos”.

¹⁰² De acordo com Delgado (2005), o ultraísmo é a primeira vanguarda espanhola em língua castelhana, surgida entre 1918 e 1925, “cuja nova estética se constrói com fragmentos de cubismo literário, futurismo, *creacionismo*, expressionismo e dadaísmo” (grifo do autor). Borges publicou, entre 1920 e 1921, vários textos em que defende ideias ultraístas. Mais tarde, o autor refutou impetuosamente o movimento e chamou de “vírus ultraísta” a influência sobre jovens escritores argentinos que teve sua primeira produção poética e ensaística (Cf. PICKENHAYN, 1982, p. 30).

ultraísta, aficionado pela metáfora, que o maduro Borges manifestou o desejo de refutar (não seria esta refutação um novo texto borgiano que, a partir do momento em que se ativa, faz vivo o texto que pretende negar?).

Se Dante faz parte da lista de escritores canônicos com os quais o texto do maduro Borges relaciona-se¹⁰³, é a prosa do barroco espanhol que o jovem Borges elege como o texto digno de ser imitado em seus primeiros escritos, afirma Jaime Alazraki (1984, p. 285-286)¹⁰⁴. Barroco e ultraísmo se unem pela admiração que têm especialmente pela metáfora. Góngora, Saavedra Fajardo, Espinel, Quevedo e Torres Villarroel são os autores mais influentes na primeira (em sentido cronológico) escrita borgiana, defende o pesquisador. O parágrafo inicial do ensaio que abre *Inquisiciones* (1925) é emblemático: “Quiero puntualizar la vida y la pluma de Torres Villarroel, hermano de nosotros en Quevedo y en el amor de la metáfora”¹⁰⁵ (BORGES, 1998, p. 9). A admiração manifesta em *Inquisiciones* produz ainda um texto dedicado exclusivamente a Quevedo.

Alazraki enumera outras figuras, além da metáfora, comuns nas composições do iniciante Borges e de seus cânones barrocos: o hipérbato, a perífrase, e o *annominatio*¹⁰⁶. Do barroco espanhol, afirma o pesquisador, Borges também recebe influência de sua sintaxe, estruturada para que a sentença comunique *antinaturalmente*; do vocabulário, que busca retomar a acepção etimológica (latinismos/cultismos), resgatar as vozes populares

¹⁰³ Francisco J. Rodríguez Risquete (2005, p. 196-198) levanta a hipótese de que Borges relaciona-se com a *Commedia* e com Dante de três formas distintas: na primeira, funcionam como o exemplo adequado às teorias defendidas por Borges; na segunda, são o estímulo para evocar os temas diletos do argentino – é, portanto, um processo inverso do primeiro, já que Dante ou a *Commedia* são ponto de partida para uma releitura borgiana; na terceira, Dante é um arquétipo, o símbolo do poeta ocidental, já que “su obra magna resume y condensa las formas ideales de una cultura y una civilización” (p. 197). Risquete levanta 96 textos borgianos que travam alguma forma de diálogo com a *Commedia* ou Dante (Cf. p. 204-218).

¹⁰⁴ Aqui Alazraki trata a metáfora como tropo, a insere em uma taxionomia. Já no último segmento deste ensaio, ao discutir o caráter oximórico dos ensaios de Borges, o pesquisador a tratará como estratégia de confluência de discursos contraditórios.

¹⁰⁵ “Quero pontualizar a vida e a pluma de Torres Villarroel, nosso irmão em Quevedo e no amor pela metáfora.”

¹⁰⁶ Pela ordem: “transposição ou inversão da ordem natural das palavras de uma oração, para efeito estilístico, da qual resulta a separação entre elementos que constituem um sintagma, pela intercalação com outros elementos pertencentes a outro sintagma” (HOUAISS, 2004c); “figura de estilo compósita de amplificação que consiste na substituição de uma palavra ou conceito curto por uma expressão analítica, longa e indirecta com o mesmo significado. A construção perifrástica visa, assim, a intensificação da diversidade e complexidade compósita da realidade” (ROLIM, 2005); “acumulación de diversas flexiones de una misma palabra y que hoy llamamos ‘paronomasia’” (ALAZRAKI, 1984, p. 286); a paranomásia ou paronomásia é “figura de retórica que consiste no emprego de vocábulos semelhantes quanto à sonoridade, mas que se diferenciam no que diz respeito ao sentido, não vindo ao caso saber se há ou não parentesco etimológico entre as palavras. [...] A paronomásia também é chamada de trocadilho, de calembur, de parequese e de jogo de palavras” (CAMPATO JÚNIOR, 2005).

(gírias) e cunhar novos termos (neologismos). Em entrevista concedida à revista *Nosotros* em maio de 1923, Borges responde assim questão sobre sua orientação estética na prosa: “Confieso mi dilección por la sintaxis clásica y las frases complejas como ejércitos: antiguallas que a pesar de su riguroso esplendor, son reverencia de pocos”¹⁰⁷ (BORGES, 2002c, p. 390).

É o *conceito da prosa* de Torres Villarroel que Borges destaca no primeiro ensaio de *Inquisiciones*. Afirma que os versos do espanhol são “recuerdos de aventadas lecturas”¹⁰⁸ (BORGES, 1998, p. 13), em especial de Quevedo, mas também de Góngora – repletos de rimas adornadas. Borges refere-se à falta de reflexão de Torres Villarroel em suas leituras de textos líricos, o que expõe o senso crítico do escritor ainda jovem, mesmo diante de um autor que elogiará ao analisar outros de seus elementos. É naquilo que classifica como *escritos fantásticos* que Borges aponta a qualidade primeira de Villarroel.

Es lo de menos la intención risible que esgrime y su virtud está en la atropellada numerosidad de figuras que enuncian, gritan, burlan y enloquecen el pensamiento. Ese *ictus sententiarum*, esa insolencia retórica, esa violencia casi física de su verbo, tienen su parangón actual en los veinte *Poemas para ser leídos en el tranvía* [1922, do ultraísta Oliverio Girando]. (BORGES, 1998, p. 13-14)¹⁰⁹

O fragmento acima, além de expor o apreço de Borges por Villarroel, é também rápido exemplo do que Alazraki chama de reflexo da prosa dos barrocos nos ensaios de Borges. Os elementos que impulsionam o elogio surgem no próprio texto da apologia: o *ictus sententiarum*, a violência verbal, seu caráter abrupto, que Borges atribui à prosa de Villarroel, encontram-se no exato trecho em que o jovem escritor faz referência a eles. Esses reflexos ocorrem também no ensaio dedicado a Quevedo, afirma Alazraki:

La prosa de Borges es casi un espejo de la prosa de Villarroel. Sus excesos y alardes están allí consignados: metáforas manieristas, neologismos mostrencos, regusto por el latinismo, paralelismo en la sintaxis, goce jacarista por el vocablo popular y de germanía. [...] Como Quevedo, Borges busca el lucimiento verbal,

¹⁰⁷ “Confesso minha dileção pela sintaxe clássica e pelas frases complexas como exércitos: antigualhas que, apesar de seu rigoroso esplendor, são reverências de poucos.”

¹⁰⁸ “recordações de precipitadas leituras”.

¹⁰⁹ “O menos importante é a intenção risível que esgrime e sua virtude está na atropelada numerosidade de figuras que enunciam, gritam, burlam e enlouquecem o pensamento. Esse *ictus sententiarum*, essa insolência retórica, essa violência quase física de seu verbo têm seu equivalente atual nos vinte *Poemas para ser leídos en el tranvía*.”

la astucia retórica, el léxico ingenioso y la expresión aguda. (ALAZRAKI, 1984, p. 287-288)¹¹⁰

O próprio Borges, em “Al margen de la moderna estética”, publicado na revista sevillhana *Grecia* em 31 de janeiro de 1920, cita a influência barroca sobre o ultraísmo ao defender o movimento das críticas mais recorrentes que recebia: “No han advertido en la labor ultraísta más que los barroquismos de la forma, sin inquietarse de espíritu, del nuevo ángulo de visión que la subraya”¹¹¹ (BORGES, 2002a, p. 30).

Porém, mais do que identificar elementos barrocos na escrita borgiana, o que interessa aqui é a tese de Alazraki de que a prosa-modelo para o jovem Borges, a que ele à sua forma imitou no período ultraísta, será objeto de crítica do autor maduro. A metáfora (e outros tropos) como mero jogo intelectual, que primeiro é fonte de inspiração, motivo de imitação por ser um estilo prestigiado, será, mais tarde, alvo de uma caricatura que, segundo Alazraki, começa em *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942), uma parceria de Borges e Adolfo Bioy Casares, que coassinam a obra sob o pseudônimo H. Bustos Domecq. Portanto, Domecq e Daneri fazem uso da mesma linguagem pedante e rebuscada que, segundo Alazraki (p. 291), carregam também uma crítica a um tipo específico – o escritor argentino.

Alazraki aplica aos textos de Borges teorias de Gérard Genette¹¹². Com este apoio teórico, o pesquisador defende que a relação do jovem Borges com o barroco é de imitação séria de um estilo prestigiado, fundada na admiração – os propósitos são não satíricos, é uma *forgerie* ou continuação. Já o Borges maduro expõe os excessos dessa primeira relação deformando-a até alcançar o *status* de caricatura ou charge.

¹¹⁰ “A prosa de Borges é quase um espelho da prosa de Villarroel. Seus excessos e ostentações estão ali registrados: metáforas maneiristas, neologismos mostrengos, gosto pelo latinismo, paralelismo na sintaxe, prazer cantante pelo vocábulo popular e pelas gírias. [...] Como Quevedo, Borges busca a iluminação verbal, a astúcia retórica, o léxico engenhoso e a expressão aguda.”

¹¹¹ “Não observam, no trabalho ultraísta, mais que os barroquismos da forma, sem se inquietarem pelo espírito, pelo novo ângulo de visão que o sublinha.” A tradução de “Al margen de la moderna estética” é de Maria Angélica Keller de Almeida (ALCALÁ; SCHWARTZ, 1992, p. 25-26). Em *Textos recobrados* este artigo aparece com o título que é aqui utilizado (Cf. BORGES, 2002a, p. 30). Porém, Pickenhayn (1982, p. 30) e Mendonça Teles e Müller-Bergh (Cf. BORGES, 2009a, p. 168) atribuem ao texto o título “Al margen de la moderna lírica” ao citá-lo ou reproduzi-lo. Costa (1975, p. 271n) cita-o com o título “Al margen de la nueva estética”.

¹¹² Além de *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), Alazraki também usou as anotações que fez durante conferência proferida por Genette em Harvard no dia 3 de dezembro de 1981, meses antes do lançamento do referido livro (Cf. ALAZRAKI, 1984, p. 283n)

Humberto Núñez-Faraco (1997) levanta a hipótese de que as projeções biográficas nos personagens do conto são mais significativas ao levar-se em consideração o passado ultraísta de Borges, o que corrobora o argumento de Alazraki. O pesquisador faz uma comparação direta da apologia de Daneri com um trecho de “Al margen de la moderna estética”. Daneri afirma acerca de uma estrofe de seu poema: “Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura” (BORGES, 2008, p. 746). Já o jovem Borges afirma: “El ultraísmo no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua”¹¹³ (BORGES, 2002a, p. 31).

É possível apontar aqui outros trechos de textos de defesa do ultraísmo escritos por Borges em sua juventude que lembram o personagem de “El Aleph”. A citação a seguir, retirada de “Ultraísmo”, que escreveu aos 22 anos, caberia como uma descrição dos procedimentos de Daneri; integraria, com sutis alterações, uma das apologias do autor de *La Tierra*: “Los poemas ultraicos constan pues de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida”¹¹⁴ (BORGES, 2002d, p. 128). E ainda em “Manifiesto del Ultra”: “Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones novas”¹¹⁵ (ALOMAR; BONANOVA; BORGES; SUREDA, 2002, p. 86).

Por tais motivos, Núñez-Faraco (1997, p. 626) afirma categoricamente: “Carlos Argentino represents a parodic image of those youthful years.”¹¹⁶ Todas estas observações sobre a referência ao passado ultraísta de Borges em “El Aleph” ganham força, afirma o pesquisador, ao observar-se com atenção o título do livro que ‘Borges’ inscreveu no concurso literário no qual Daneri foi agraciado com o segundo prêmio; “increíblemente, mi

¹¹³ “O ultraísmo não é talvez mais que a esplêndida síntese da literatura antiga”. Esta citação, como faço com a epígrafe deste ensaio, será utilizada mais adiante, sem a supressão do trecho que a segue, para defender uma tese adversa à proposta por Núñez-Faraco.

¹¹⁴ “Os poemas ultraicos constam, pois, de uma série de metáforas, cada uma delas com sugestividade própria, vindo a compendiar uma visão inédita de algum fragmento da vida.” A tradução de “Ultraísmo” é de Maria Angélica Keller de Almeida (ALCALÁ; SCHWARTZ, 1992, p. 28-31).

¹¹⁵ “Os ultraístas existiram sempre: são os que, adiantando-se à sua era, levaram ao mundo aspectos e expressões novas.” Apesar de “Manifiesto del Ultra” ter sido assinado por Borges, Juan Alomar, Jacobo Sureda, e Fortunio Bonanova (pseudônimo do cantor de ópera José Luis Moll), cartas de Borges aos apontados co-autores sugerem que a maior parte do texto foi escrita pelos dois primeiros; Sureda, a pedido de Borges, enviou-lhe um fragmento que foi incorporado ao manifesto. Moll foi o responsável por conseguir espaço na revista *Baleares*, editada na cidade espanhola de Palma (Cf. ALOMAR; BORGES; MOLL; SUREDA, 2002, p. 87n).

¹¹⁶ “Carlos Argentino representa uma imagem paródica destes anos de juventude.”

obra *Los naipes del tahúr* no logró un solo voto”¹¹⁷ (BORGES, 2008, p. 755, grifo do autor). O episódio do concurso, além de refletir o isolamento de Borges da corrente dominante da literatura argentina de sua época, escreve Núñez-Faraco (1997, p. 627), é também carregado de ironia já que *Los naipes del tahúr* foi o título escolhido por Borges para um livro de prosa que pretendia escrever durante seu período ultraísta.

A semelhança entre as figuras do criador e da criatura é clara também no epílogo de *El hacedor*, em que Borges descreve-se como um *quasi-Daneri*. A diferença, mais uma vez, é a consciência de suas limitações enquanto criador e a relação direta com o debate sobre o deslocamento do *eu*:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (BORGES, 2007a, p. 272)¹¹⁸

Apesar de a figura no epílogo de *El hacedor*, um autor, lembrar Daneri – ideia sustentada pela discussão precedente realizada – uma afirmação de Estela Canto em *Borges à contraluz* levanta outra hipótese sobre a crítica contida no poeta medíocre de “El Aleph”.

Que eu saiba, ninguém se atreveu a perguntar ao autor o que representava Carlos Argentino Daneri. Poucos têm notado que esse é um personagem ridículo. Em todo caso tem sido muito pouco analisado o deliberado ridículo de seus versos. Carlos Argentino Daneri é a vingança secreta que o autor inflige em alguns “modernistas”. (CANTO, 1991, p. 156)¹¹⁹

A hipótese de Canto apresenta uma variação àquela sugerida por Nuñez-Faraco e amparada pela leitura do barroquismo feita por Alazraki. Considera-se ainda o passado ultraísta de Borges, porém, Daneri não é autocrítica, mas ataque ao *modernismo*. Se

¹¹⁷ “inacreditavelmente, minha obra *Los Naipes del Tahur* não conseguiu um único voto”.

¹¹⁸ “Um homem se propõe a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, povoa um espaço com imagens de províncias, de reinos de montanhas, de baías, de naus, de ilhas, de peixes, de moradas, de instrumentos, de astros, de cavalos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que esse paciente labirinto de linhas traça a imagem de seu rosto.”

¹¹⁹ Como observa Titan Jr. (2008), na literatura em língua hispânica, *modernismo* “corresponde aproximadamente ao nosso simbolismo” (p. 11). Lindeza Diogo (2005) afirma que o termo está ligado à *inovação*, independente do contexto em que é empregado, seja na literatura em língua hispânica ou nos chamados movimentos de vanguarda. Designou, afirma o pesquisador, “na área hispano-falante [...] a *literatura avançada* do simbolismo” (grifo do autor). Tal fato dificultou, em países de língua espanhola, o uso do termo para distinguir textos e autores que, em outras partes do mundo, são vinculados com sua aplicação a movimentos de vanguarda. Utilizo o termo grifado ao referir-me ao *modernismo* hispano-americano ou a seus autores e textos *modernistas*.

levarmos em consideração a ideia de Canto, a crítica de ‘Borges’ a Daneri apresenta ainda fragmentos de um discurso do jovem Borges. A ofensiva iconoclasta dos ultraístas contra os *modernistas* é clara em textos programáticos e caberia muito bem como reação virulenta frente à poesia de Daneri. Videla (1971, p. 14) afirma que o ultraísmo surge nos primeiros anos após a derrocada da 1ª Guerra como reação ao *modernismo* pós-rubeniano. É justamente o “efeito Rubén Darío” o que mais contraria os vanguardistas do “Ultra”¹²⁰. Em “Ultraísmo”, Borges afirma que uma das propostas do movimento é abolir o rubenianismo. Os poetas que se apropriam de fórmulas consagradas pelo autor nicaraguense são atacados com mais veemência. Borges dispara contra as variações do rubenianismo elaboradas por outros *modernistas* (possíveis máscaras a Daneri), “monederos falsos del arte” (BORGES, 2002d, p. 126). Variações, porém, que continuam a impor “las oxidadas figuras mitológicas y los desdibujados y lejanos epítetos que prodigara Darío en muchos de sus poemas”¹²¹ (p. 126). Videla declara que poetas que se afirmavam como autênticos *modernistas* especializaram-se em esgotar o que de mais superficial e perecível havia na lírica de Darío.

A suposta superficialidade *moderna* é alvo do sarcasmo dos ultraístas. Guillermo de Torre afirma que o rubenianismo e seus seguidores criaram “un género híbrido y confuso, especie de bisutería poética, producto de feria para las revistas burguesas”¹²² (DE TORRE, 1925, p. 46 apud VIDELA, 1971, p. 15). No texto programático “Proclama” (1921), seus autores afirmam que a literatura atual, o *modernismo*, é “nadería”¹²³ (BORGES; DE TORRE; JUAN; LANUZA, 2002, p. 122) e que o ultraísmo surge para excluir da poesia “la palabrería i las victorias baratas”¹²⁴ (p. 123). Em “Ultraísmo”, Borges compara a poesia de Darío a uma tela antiga, acabada e reduzida ao nada em seus métodos limitados. Parafraseando Torres Villarroel, afirma: “el

¹²⁰ Rubén Darío integra a lista da crítica que aponta os maiores expoentes do *modernismo* (Cf. GOMES, 2002, p. VIII; RODRIGUEZ ORTIZ; ALCIBÍADES, 1994, p. 5-6). De acordo com a pesquisa de Videla (1971, p. 36), o termo “Ultra” foi cunhado pelo poeta sevilhano Rafael Cansinos-Asséns em um de seus neologismos poéticos. Ortega y Gasset (2001) defende que a conformidade do nome está no fato de apontar para o *mais além* das direções estéticas vanguardistas. Borges (1982) confirma a origem do termo apontada por Videla e o explica: “él quería decir una escuela literaria que fuera superándose, siempre. Una escuela literaria que, una vez escrita una estrofa, o un verso, buscara una técnica distinta. Ahora, eso no se logró, desde luego. Pero la idea era ésa” (p. 170).

¹²¹ “moedeiros falsos da arte”; “as oxidadas figuras mitológicas e os mal conformados e longínquos epítetos que prodigalizou Darío em muitos de seus poemas”. Epítetos são caros a Daneri, como já foi apontado.

¹²² “um gênero híbrido e confuso, espécie de bijuteria poética, produto de feira para as revistas burguesas”.

¹²³ “ninharia”.

¹²⁴ “o palavrório e as vitórias baratas”.

rubenianismo se halla a las once y tres cuartos de su vida, con las pruebas terminadas para esqueleto”¹²⁵ (BORGES, 2002d, p. 126).

Porém, o *modernismo* definitivamente não morreu com o ataque vanguardista. Sua importância e força, segundo Videla (1971), estão no fato de integrar um processo literário, enraizado no romantismo do século XIX, que apontou horizontes estéticos aos grupos seguintes na Espanha e América, assim como as vanguardas fizeram em outra frente e com outra intensidade¹²⁶. Videla sugere a hipótese de ligação do ultraísmo com a poesia que o precedeu. O ultraísmo é diretamente influenciado pela vanguarda francesa, cuja lírica está atrelada, segundo a pesquisadora, à produção poética do século XIX. “El romanticismo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, fueron progresivamente estructurando la nueva lírica”¹²⁷ (VIDELA, 1971, p. 16). Portanto, o ultraísmo, que se alimentou da vanguarda francesa, está filiado, mesmo que indiretamente, à poesia que a antecede e que pretende depor. O ataque ao *modernismo* é impulsionado pela intenção iconoclasta de destruição de valores poéticos tidos como estabelecidos, atitude comum às vanguardas. “El enjuiciamiento del pasado artístico (con matices que van desde lo burlón a lo violento) y el intento destructivo, son llevados a excesos de inspiración dadaísta, que ponen en peligro la existencia misma de la literatura”¹²⁸ (VIDELA, 1971, p. 17).

O que em Videla é sugestão, René de Costa (1975) defende enfaticamente. Segundo o pesquisador, existe uma harmonia entre o que ele chama de *modernismo* tardio e a nova tendência poética hispânica e hispano-americana na sua intitulada fase vanguardista pré-polêmica, ou seja, anterior à tomada de atitudes iconoclastas contra seus antecessores. Estudando o caso do poeta chileno Vicente Huidobro, Costa (1975, p. 264) defende que seus textos produzidos entre 1916 e 1919 são “el eslabón perdido en la desconocida

¹²⁵ “o rubenianismo se encontra às onze e quarenta e cinco de sua vida, com todos os indícios para esqueleto”.

¹²⁶ Álvaro Salvador (2001) afirma que o mais importante papel da vanguarda na criação poética tem relação com seu caráter de destruição iconoclasta: a necessidade do descobrimento de novos procedimentos poéticos. Salvador chama esta inexorável discussão sobre o fazer literário de “caráter investigador de la vanguardia” (p. 58). É possível antever aqui também o papel da vanguarda com tal preocupação na obra de Borges: as discussões ultraístas sobre a metáfora e sobre a necessidade da constante inovação são a origem de uma investigação sobre o fazer poético do qual Borges nunca se desvinculou. O ensaio como forma crítica foi importante inclusive para o estabelecimento de suas ficções.

¹²⁷ “O romantismo, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé foram progressivamente estruturando a nova lírica.”

¹²⁸ “O julgamento do passado artístico (com matizes que vão desde o burlesco ao violento) e o intento destrutivo são levados a excessos de inspiração dadaísta, que põem em perigo a própria existência da literatura.”

evolución del modernismo a la vanguardia”¹²⁹. Huidobro, ao lado do francês Pierre Reverdy, é comumente apontado pela crítica o pai do criacionismo, que, segundo Videla (1971, p. 103), “es, sin duda, de todas las escuelas de vanguardia, la que dio a Ultra mayores aportes”¹³⁰. Costa (1975, p. 264) afirma que Huidobro foi um catalisador do ultraísmo. O próprio poeta chileno atesta a ligação ao afirmar que, “quant à l’ultraïsme, il me parait etre une dégradation ou une mauvaise compréhension du creationnisme”¹³¹ (HUIDOBRO, 1920 apud COSTA, 1975, p. 265n).

A tese de Costa é a de que a crítica “especializada” foi a responsável pelo anseio em separar as primeiras manifestações da vanguarda do sistema *modernista*, com o qual, na verdade, mantinha correlação. Huidobro definia o criacionismo como a coerente evolução da poesia:

Si nos viésemos forzados a buscarle antecedentes a toda costa, algunas de sus características podrían verse en ciertas frases de Rimbaud y Mallarmé y en casi todos los grandes poetas de épocas anteriores. Por eso yo considero que el creacionismo no significa una revolución tan radical como han creído los críticos en el primer momento, sino la continuación de la evolución lógica de la poesía. (HUIDOBRO, 1919 apud COSTA, 1975, p. 270)¹³²

O que Huidobro classificava moderadamente como *evolução e renovação* promovidas por sua lírica, a crítica confusa, por erro de perspectiva, transformou na imagem alarmante da *revolução e inovação*, afirma Costa. “[L]a critica enemiga de las novedades modernistas ya le había encasillado a Huidobro como un iconoclasta, como alguien que buscaba ávidamente crear un nuevo arte basado en el rechazo de la tradición”¹³³ (COSTA, 1975, p. 269-270). O antagonismo *modernismo/vanguarda* proposto pela crítica era negado pela realidade, já que a luta pela renovação da expressão literária era empresa *moderna*, defende o pesquisador. Gomes (2002) aponta o gosto dos membros do movimento pelo refinamento linguístico e imaginativo, pela combinação de diferentes tendências em voga, e pelo experimentalismo, que resultou em “juegos inagotables tanto en

¹²⁹ “o elo perdido na desconhecida evolução do *modernismo* à vanguarda”.

¹³⁰ “é, sem dúvida, de todas as escolas de vanguarda, a que deu ao Ultra maiores contribuições”.

¹³¹ “quanto ao ultraísmo, me parece ser uma degradação ou uma má compreensão do criacionismo”.

¹³² “Se nos víssemos forçados a buscar seus antecedentes a todo custo, algumas de suas características poderiam ser vistas em certas frases de Rimbaud e Mallarmé e em quase todos os grandes poetas de épocas anteriores. Por isso eu considero que o criacionismo não significa uma revolução tão radical como acreditaram os críticos em um primeiro momento, mas a continuação da evolução lógica da poesia.”

¹³³ “A crítica inimiga das inovações modernistas já havia classificado Huidobro como um iconoclasta, como alguém que buscava avidamente criar uma nova arte baseada na recusa à tradição”.

la métrica y en la concepción de los géneros como en las maneras de captar o plasmar el universo”¹³⁴ (GOMES, 2002, p. IX). Destaca também o caráter crítico de alguns *modernistas* em relação ao movimento, como Julio Herrera y Reissig, que apontava em seus textos exageros cometidos por seus colegas.

A proposta de Costa que supõe a harmonia entre o *modernismo* tardio e a vanguardista pré-polêmica torna-se mais interessante à minha reflexão neste ensaio no instante em que ele integra à sua discussão o ultraísmo e Borges. O pesquisador cita “Al margen de la moderna estética”:

El ultraísmo no es quizás otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puentes para las ideas, sino como fines en sí, halla en él su apoteosis. (BORGES, 2002a, p. 31)¹³⁵

Portanto, para alcançar a “novíssima estética” (BORGES, 2002d, p. 126), citada repetidas vezes nos textos programáticos ultraístas, é preciso passar pela valorização do clássico. Esse é o caminho óbvio para chegar-se à lírica vanguardista, como sugerem as metáforas na citação, retirada de um texto que Borges publicou na revista sevilhana *Grecia* em 31 de janeiro de 1920. Na perspectiva de Costa, o sugestivo nome da publicação aponta para a valorização do clássico, que como uma pedra rolando chega infalivelmente à sintética vanguarda. *Grecia* era um dos órgãos do ultraísmo e, apesar disso (ou justamente por isso), tinha como epígrafe¹³⁶, em seu cabeçalho, um fragmento de “Programa matinal”, do tão atacado Rubén Darío: “En la angustia de la ignorancia / de lo porvenir, saludemos / la barca llena de fragancia / que tiene de marfil los remos”¹³⁷ (DARÍO, 1985, p. 292). Não há nada de paradoxal nesta confluência estética, afirma Costa (1975, p. 271-272), que antes “subraya el alcance de la renovación literaria en las postrimerías del modernismo”¹³⁸. O

¹³⁴ “jogos inesgotáveis tanto na métrica e na concepção dos gêneros como nas maneiras de captar ou plasmar o universo”.

¹³⁵ “O ultraísmo não é talvez mais que a esplêndida síntese da literatura antiga, a última pedra redondeando sua milenar fábrica. Essa premissa tão fecunda, que considera as palavras não como ponte para as ideias mas como um fim em si mesmas, encontra nele sua apoteose.” Costa, em sua citação, suprime o início do trecho aqui reproduzido, no qual aparece o termo *ultraísmo*. Ele o substitui por *arte nuevo* para que, assim, possa utilizar o fragmento como referência ao criacionismo e à vanguarda pré-polêmica em língua espanhola.

¹³⁶ Cf. VIDELA, 1971, p. 233.

¹³⁷ “Na angústia da ignorância / do porvir, saudemos / a barca cheia de fragrância / que tem de marfim os remos.”

¹³⁸ “destaca o alcance da renovação literária no fim do modernismo”.

ocaso *moderno* é ainda fertilidade *moderna* porque se liga esteticamente ao que o segue. Costa enumera os pontos de convergência estética entre o mais audaz *modernismo*, sua vertente tardia, e a vanguarda literária: a crença no poeta como criador cuja ferramenta é a palavra; o trabalho com as ideias em detrimento à realidade como matéria para a criação poética; a busca pela poesia pura. Videla (1971) também aponta semelhanças entre os dois movimentos: o desejo pela novidade; a colocação da arte acima da vida; a valorização da metáfora; um certo desejo de ser incompreendido.

Estes conceitos e procedimentos cabem bem como elementos da antipoética de um poeta como Daneri se potencialmente desvirtuados por uma *persona* que é um misto de pretensão e ingenuidade. Ingênuo não é apenas o inocente, mas também aquele que é puro, o filho legítimo, ou, no caso de Daneri, aquele que acredita ser o único legítimo poeta da pura poesia porque um não alterado mantém a essência da Ideia. A pretensão que se associa à ingenuidade é mais que jactância; é justamente o suposto direito de Daneri em reivindicar sua legitimidade como cópia-ícone. O prefixo latim *prae* (CRETELLA JUNIOR; CINTRA, 1956, p. 937), que forma tanto *pretendente* como *pretensão*, indica prioridade no tempo e no espaço e também a superioridade que fazem o autor de *La Tierra* anunciar estar sempre adiante de seus concorrentes. Rafael Cansinos-Assens chamou Huidobro e seus colegas de *clássicos* porque “se proponen crear no las cosas que existen sino las ideas pláticas de las cosas”¹³⁹ (CANSINOS-ASSENS, 1919 apud COSTA, 1975, p. 271). O paralelo desta afirmação na citação de Borges extraída de *Grecia* é evidente: as palavras não são ponte para as ideias, mas as próprias ideias, fim em si mesmas. Mais uma vez a discussão aponta para a possibilidade de observar o poeta sob a ótica do platonismo, como um submisso à hierarquia.

Ultraísmo e *modernismo* mantêm reciprocidade suficiente para que convirjam no personagem de “El Aleph”. Seus programas poéticos não resistem à ação distorciva da *persona* que funde pretensão e ingenuidade. É possível, portanto, levantar a hipótese de que Daneri seja, acima de tudo, uma crítica do maduro Borges ao balizamento da produção poética e de submissão da literatura a hierarquias, e não apenas um ataque a *um* ou a *outro*. A própria opinião de Borges sobre o *modernismo* é prova desta perspectiva volante ao

¹³⁹ “se propõem a criar não as coisas que existem, mas as ideias platônicas das coisas”.

demonstrar-se inconstante e irregular. O maduro contradiz o jovem poeta ultraísta no prólogo de *El oro de los tigres* (1972):

Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España. He conversado más de una vez con Leopoldo Lugones, hombre solitario y soberbio; éste solía desviar el curso del diálogo para hablar de “mi amigo y maestro, Rubén Darío”. (BORGES, 2007a, p. 527)¹⁴⁰

A questão sobre a transição do *modernismo* às vanguardas só será definitivamente elucidada, como propõe Costa, com um estudo profundo, o que não cabe neste ensaio. Minha sugestão, baseada nos horizontes apontados por Núñez-Faraco, Alazraki, Videla e, principalmente, Costa, é a de que Daneri é um verdadeiro *quid pro quo*, sem que consista um erro a confusão entre *um* e *outro*: é ultraísta e também *modernista* sem efetivamente ser apenas um deles, porque é *fusão*. Borges não cria um personagem constante porque a matéria do qual é feito é inconstante. A relação *modernismo*/ultraísmo é mais um embate entre aparentes opostos divergentes que encontram no metonímico e simulado Daneri, espaço para a possível convergência.

A leitura que realizo neste ensaio exige que sejam destacadas aqui qualidades contraditórias de Daneri, porque, assim como qualquer texto, o personagem inicialmente medíocre de “El Aleph” também pode ser lido equivocadamente, mesmo com o destaque que tem sua antipoética (qualidades negativas também explícitas em sua crítica) na configuração do personagem. Falar de antipoética é ainda defender uma poética, mesmo que de forma velada: elas têm existência contígua. O poetastro de “El Aleph” é tratado com louvor a partir do instante em que o personagem é considerado possibilidade de análise de projetos estéticos e procedimentos poéticos – não apenas revisão poética por parte de

¹⁴⁰ “Descreio das escolas literárias, que considero simulacros didáticos para simplificar o que ensinam, mas, se me obrigassem a declarar de onde procedem meus versos, diria que do simbolismo, essa grande liberdade, que renovou as muitas literaturas cujo instrumento comum é o castelhano e que chegou, por certo, até a Espanha. Conversei mais de uma vez com Leopoldo Lugones, homem solitário e soberbo; este costumava desviar o curso do diálogo para falar de ‘meu amigo e mestre, Rubén Darío.’” A tradução de *El oro de los tigres* é de Josely Vianna Baptista (*Obras Completas II*, Editora Globo). Vê-se que a tradutora, para tentar simplificar a questão terminológica em *modernismo*, o traduz por “simbolismo” e acaba criando lacunas: a primeira refere-se à relação estreita do *modernismo* com a poesia em língua espanhola; outra diz respeito à compreensão de que o *modernismo* inicia-se na América para depois aportar na Espanha. Vários poetas, entre eles Darío, definiram tal influência americana na Espanha como o *regreso das caravelas*, afirma Gomes (2002, p. XIX).

Borges, ou mesmo a possível autocrítica ao reconhecer os deslizes do jovem ultraísta (renegar o passado é também fomentar, é escrever sua história), já que a sugestão aqui é a de que o autor de *La Tierra* é um *quid pro quo*: é ultraísta, mas também *modernista*. A crítica é antes aquela dirigida a uma concepção de poesia como submissa à Ideia, a um manual preceptivo e excludente, o que remete a uma abordagem noética, de constante reflexão sobre o tratamento ontológico do conhecimento, de exclusão de todas as aporias e simulacros para que o metafísico seja sempre o apto a dizer *o que é*. A literatura é questionamento porque é êxtase, constante deslocamento e nunca parada.

Daneri ainda carrega toda a paródia do conto: a positiva, a de Dante Alighieri, que permite discutir os limites e os princípios da expressão verbal artística ao entrar em cena o ponto total, um eco da *Commedia* em “El Aleph”; a negativa, a do barroquismo do jovem Borges, de linguagem rebuscada, de metáforas e tropos de uma complexidade que não passam de vaidade – não a do vaidoso corruptor que sente a necessidade de transformar o cânone e os mitos – mas a do mero jogo intelectual, procedimentos que, sob este ângulo, são como os utilizados pelos rubenianos que os ultraístas tanto criticavam.

Se a metáfora, como entende Borges (como se entende aqui uma das possíveis metáforas em Borges, como veremos adiante), é a atração entre opostos, então Daneri é, por excelência, a mais metafórica figura do conto: toda a possibilidade de discussão poética de “El Aleph” converge-se para ele, entidade ficcional de conjugação que concentra no texto o debate sobre mediocridade e elevação na literatura. Daneri, enquanto simulacro de múltiplas máscaras, é Dante, é o Borges maduro e autocrítico, é o jovem ultraísta, é o típico escritor argentino influenciado pelo *modernismo*, tudo simultaneamente (ou metonimicamente, para utilizar ideia de Compagnon), e não é nenhum deles efetivamente. Ele ainda é o personagem descendente de italianos e funcionário de uma biblioteca que encontra um paradoxo em seu porão com o qual não sabe se relacionar muito bem. Metonimicamente, não há a harmonia da síntese; continuam sendo múltiplos os disfarces que formam Daneri. Nesta perspectiva, o narrador do conto está enganado (ou quer nos confundir): Carlos Argentino Daneri e sua poesia dizem muito.

Porém, meu objeto neste ensaio não é “El Aleph”, tampouco a epígrafe que é o gatilho da discussão, mas a leitura que, a partir do conto de Borges e do fragmento, conduz-se aos intrincados textos, às diversas citações, aos textos críticos que se instalam em “El

Aleph” como parasitas em uma existência contígua. Aqui, faz-se a simples constatação de que as leituras realizadas são possíveis. O verdadeiro objeto deste texto é, mais que os textos de Borges, o movimento empreendido pela leitura (escrita) e sua ligação direta com eles, como tais criações literárias influenciam a reflexão.

De uma perspectiva a outra, o movimento da leitura revela um não alinhamento (quando não um conflito) entre as possíveis interpretações de elementos de um mesmo projeto literário. A leitura que partiu da epígrafe inicialmente defendeu a elevação da crítica ao estatuto de *poiesis* artística e, logo em seguida, apontou que a complexidade do texto teórico ou do hermenêutico é similar a do texto literário, que ambos são equívocos, passíveis de diversas interpretações. Na sequência foi revelado que, sob as reticências, o trecho do conto de Borges na epígrafe não se restringe à manifestação de um caráter interdisciplinar da literatura (ou sua possibilidade de estar *entre* crítica e arte), mas que, concomitantemente, refere-se a um poeta medíocre que não consegue conjugar poesia e autocrítica (positiva, a apologia que dela faz).

Outro exemplo do movimento da leitura é o que se refere a um específico ponto aparentemente negativo na poesia de Daneri, o desejo de totalidade. O procedimento revelou-se positivo ao ser remetido à *Commedia* e ao próprio “El Aleph”, textos em que é também utilizado, não como pretensão poética de estreita referencialidade. Filiado a outro projeto poético, é marca da consciência do artista que reconhece como deleitoso o objeto que canta, mesmo que a busca por ele seja constante e o resultado sempre incompleto. São essas lacunas que motivam o artista, ele é um eterno perseguidor de sua própria poesia, não apenas confeccionado-a, mas refletindo sobre a estética, a patética e a noética que carregam seu processo criativo e o objeto que dele resulta.

Ficou sugerida uma leitura equívoca do ato de vilania. Do caráter vil dos textos de Daneri, com os quais pretende ser o que não é (grande poeta e crítico) e cujos destaques são a pretensão ingênua e a metáfora enigmática como mero jogo intelectual – elementos que conduzem a uma antipoética – a infâmia foi elevada ao estatuto de elemento valorizador da criação poética por meio da apropriação, do parasitismo e da adulteração, como as promovidas pelos tradutores das *Noites*, ou pelo próprio Borges, na relação que mantém com os cânones ou com a vida e obra de Dante Alighieri, com as *Noites* e seus tradutores, por exemplo. Se a máscara do poeta é similar à do infame, sua miséria ou sua

grandeza revela-se em seus atos de vilania. É preciso falsificar (escrever é sempre reescrever e reler o que já está estabelecido), mas antes é preciso saber o que e como falsificar. Os sucessos ou fracassos do poeta são determinados pelos procedimentos de seu projeto poético, que se refletirão no resultado final das cópias que faz, que não se diferem mais da criação do inédito ou do original.

A METÁFORA *ENTRELUGAR*: “para”, hímen, oximoro

Citei repetidas vezes, neste ensaio, o termo *entrelugar*, que tomo, como ponto de partida, de Antoine Compagnon. Ele o utiliza ao discutir a referencialidade no terceiro capítulo de *O demônio da teoria*:

Mas é ainda essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão ao gosto dos literatos – fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significação – que nos leva a alternativas dramáticas e nos joga contra a parede e os moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface. (COMPAGNON, 2001, p. 138)

As alternativas dramáticas que Compagnon menciona são as posições extremadas da teoria quando trata, neste caso específico, do tema da referencialidade: a literatura é pura imitação da realidade, faz estreita referência ao mundo/a referência é uma ilusão e a literatura é autônoma em relação à realidade, logo só a autorreferencialidade é possível: a literatura só fala da literatura. Esta última posição, afirma Compagnon, tomou força na teoria literária e praticamente obliterou sua concorrente, a partir dos anos 60, com o texto de Roman Jakobson “Linguística e poética” (1960), fortemente influenciado pela arbitrariedade do signo proposta por Ferdinand de Saussure. A função poética é dominante na literatura e prevalece sobre a função referencial. Está aqui disposto o legado da forma sobre o conteúdo que conquistou a teoria literária, defende Compagnon.

Mas o interessante desta discussão neste momento é o *entrelugar*, a proposta de Compagnon ao embate antagônico, termo que sugere ao final do capítulo. Apesar de não discorrer sobre ele, o associa a outro vocábulo, *interface*, que é de origem inglesa. Segundo o *American Heritage Dictionary of the English Language*, o termo, cuja origem remonta à década de 1880, passou a ser usado com efetividade por volta de 1960, para designar

interação entre sistemas computacionais. Porém, originalmente denomina “a surface forming a common boundary, as between bodies or regions”¹⁴¹ (INTERFACE, 2006). O dicionário eletrônico do *Centre National de Ressource Textuelles et Lexicales* apresenta acepção original semelhante à apontada pelo dicionário norte-americano: “surface à la frontière entre deux parties de matière ou d’espace” de onde surge a ideia de “espace, lieu d’interaction, moyens d’interaction, de jonction entre deux systèmes, deux organisations etc”¹⁴² (INTERFACE, 2009). No Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, interface é, em suas duas primeiras acepções, “elemento que proporciona uma ligação física ou lógica entre dois sistemas ou partes de um sistema que não poderiam ser conectados diretamente”; “área em que coisas diversas (dois departamentos, duas ciências etc.) interagem” (HOUAISS, 2004d).

No trecho da citação, Compagnon discorre sobre um entrelugar no embate teórico e crítico acerca da referencialidade. O pesquisador explica sua metodologia: “partirei de dois clichês adversários, o antigo e o moderno, para repensá-los e sairmos de sua alternativa intimidante: a literatura fala do mundo, a literatura fala da literatura” (COMPAGNON, 2001, p. 99). O pesquisador almeja encontrar o espaço que proporciona a ligação lógica entre duas linhas de raciocínio que não apenas não se conectam, mas que se opõe diretamente. A natureza paradoxal própria desse espaço, que permite o encontro de posições antagônicas, se revela na conclusão de Compagnon (2001, p. 138) sobre a questão da referencialidade: “O fim da representação seria um mito, pois crê-se num mito e ao mesmo tempo não se crê nele”. A crítica e a teoria, na proposta de Compagnon, devem preferencialmente atuar no entrelugar de uma discussão, fato que fomenta a leitura plural.

O triunfo fácil da teoria literária sobre a *mimèsis* dependia de uma concepção simplista e exacerbada da referência lingüística: ou a alucinação ou nada. Mas outras teorias da referência mais sutis estão a nossa disposição há muito mais tempo: elas permitem que repensemos as relações da literatura com a realidade e desse modo igualmente inocentar a *mimèsis*. (COMPAGNON, 2001, p. 133, grifos do autor)

Estender uma propriedade da literatura, o entrelugar, ao debate crítico e teórico é um procedimento que não se restringe à discussão acerca da referencialidade. Desdobra-

¹⁴¹ “uma superfície que forma uma delimitação comum, como entre corpos ou regiões”.

¹⁴² “superfície fronteira entre dois segmentos de matéria ou espaço”; “espaço, local de interação, possibilidade de interação, de junção entre dois sistemas, duas organizações etc”.

se a outros pontos cruciais da discussão teórica literária, como o papel do autor, por exemplo. Compagnon (2001, p. 96) afirma: “trata-se de sair dessa falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente”. A crítica e a teoria não devem engessar o objeto equívoco que examinam. No caso da referencialidade, talvez o mais fundamental e elementar conceito da literatura, devem levar em consideração o entrelugar que lhe é próprio, que “o real nunca está ausente em substituição a uma lógica puramente alegórica”¹⁴³ (COMPAGNON, 2001, p. 138). Literatura e crítica são íntimas. A equivocidade do objeto, seu entrelugar, reflete-se na apreciação que dele se faz. O entrelugar é fecundidade na criação literária, seu desconcerto próprio, a promoção do êxtase (do deslocamento) que oferece – é, entre outras interfaces, simultaneamente falar do mundo e de outra coisa que não o mundo. O entrelugar é resistência a sentidos tidos como certos e inabaláveis, é dúvida teórica e vigilância crítica. “A perplexidade é a única moral literária” (COMPAGNON, 2001, p. 262). A irresolução própria da literatura é também da teoria e da crítica (ou da crítica da teoria e da crítica da crítica).

Jean-Pierre Bernés (1988), ao estudar a recorrência do termo *rojo* (vermelho) na poesia do jovem Borges, parte, como faço, de uma citação de um fragmento de um texto borgiano. Transcreve trecho de uma fantástica conjunção que é um deslocamento com propriedade. Em “El otro”, de *El libro de arena* (1975), há mais um encontro entre o maduro e o jovem ‘Borges’. Eles dialogam em um banco que está ao mesmo tempo em Cambridge, Massachusetts, 1969, e em Genebra, 1918. O entrelugar próprio da literatura surge nessa narrativa sobreposto em vários de seus elementos constitutivos, tornando-o potencializado. O tempo, o *eu*, o espaço, distorcidos, formam o êxtase excessivo que permite o impossível encontro que descobre na literatura o campo propício para sua realização. O encontro desloca de tal forma as verdades metafísicas, as certezas ontológicas, que o narrador, o ‘Borges’ maduro, confessa que seu intuito era esquecê-lo para não perder a razão. Mas não consegue, permanece perplexo.

Bernés planeja uma possível bibliografia que formaria o livro de versos que o jovem ‘Borges’, em 1918, afirma ao interlocutor estar escrevendo e cujo título ainda não

¹⁴³ Esta citação de Compagnon é, na verdade, uma citação de Paul de Man, fragmento no qual defende posição contrária à ideia presente em uma citação indireta que faz de Karlheinz Stierle: “is to say something quite different from Stierle’s assertion that a language of representation is immediately transcendent and replaced by an allegorical, figural language” (DE MAN, 1983, p. 182). Como fica evidente, Compagnon, na citação indireta que faz, aplica a inversão proposta por de Man.

está definido: *Los himnos rojos* ou *Los ritmos rojos*. O pesquisador confessa a influência do texto de Borges em seu projeto, aproxima crítica e literatura: a inventividade é comum a ambos os textos. Como defendem, por exemplo, Hillis Miller e Paul de Man, esta separação, que um dia foi tida como certa, é agora questionada. A diferença entre eles foi abolida e convivem atrelados nos entrelugares da leitura e do texto.

Bernés parte de um discurso, em seus termos, ambivalente e provido de uma singular perversão – a ficção borgiana, que permite o encontro impossível de dois ‘Borges’. Deseja aclarar o remoto passado poético do escritor. Bernés amplia a reflexão sobre seu projeto: é, possivelmente, mais que uma leitura que tem um fragmento de ficção contido em si, que tem no texto de Borges seu ponto de partida e seu fim, a fonte de respostas não definitivas às suas dúvidas suscitadas por esse mesmo texto:

Quizás sea también, por una contagiosa fatalidad, una generosa invitación a no limitarse a las apremiantes exigencias de cierta crítica ortodoxa, que no alimenta su legitimidad sino en la convicción con pretensión científica, de teorías discursivas, siempre de vanguardia para emplear el consabido lenguaje de connotación militar, seguras de si mismas, exclusivas, siempre un poco imperiosas, dominadoras y forzosamente fascistas como cualquier discurso, y como siempre inexorablemente condenadas a una vejez precoz. (BERNÉS, 1988, p. 25)¹⁴⁴

No caso de Bernés, o entrelugar da ficção o impulsiona e reflete-se profundamente na forma em que conduz seu artigo. Não há espaço para a rigidez teórica, para um discurso que se pretende científico, exclusivo e unívoco.

Uma de minhas pretensões neste ensaio é destacar a inconstância na leitura realizada acerca de um objeto inconstante. A leitura (um aglomerado de leituras diversas) fez um movimento que é determinado pela equivocidade do próprio *corpus*. Quando no início deste *Comentário à epígrafe* afirmei sobre a possibilidade de defesa da constante ocorrência de uma convergência insólita no texto de Borges, referia-me a algo maior do que a confluência literatura/crítica, explícita naquele primeiro instante. Pensava efetivamente na possibilidade de valorização do entrelugar, o próprio espaço deslizante que permite encontros entre elementos que, separados por uma violenta hierarquia prescritiva e

¹⁴⁴ “Quiçá seja também, por uma contagiosa fatalidade, um generoso convite a não se limitar às coercivas exigências de certa crítica ortodoxa, que só alimenta sua legitimidade na convicção com pretensão científica, de teorías discursivas, sempre de vanguarda para empregar a consabida linguagem de conotação militar, seguras de si mesmas, exclusivas, sempre um pouco imperiosas, dominadoras e forçosamente fascistas como qualquer discurso, e como sempre inexoravelmente condenadas a uma velhice precoce”.

proscritiva, aparentemente não poderiam se encontrar. Da permissão concedida pelo fragmento na epígrafe para a realização de uma leitura equívoca de si – de múltiplos significados, por vezes contraditórios, qualidade presente também nas leituras críticas apresentadas – pretendo sugerir o *entrelugar* em Borges.

Mas se o entrelugar é característica própria da literatura, pode-se facilmente argumentar contra o *entrelugar* (construção metafórica de aproximação de antitéticos, fragmento poético que entrevejo em Borges) com a simples constatação de que todo projeto literário é um entrelugar. Por isso recorro a argumentos de Italo Calvino:

Nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura que é como a extração da raiz quadrada de si mesma: uma “literatura potencial”, para usar a terminologia que será mais tarde aplicada na França, mas cujos prenúncios podem ser encontrados em *Ficciones*, nas alusões e fórmulas dessa que poderia ter sido a obra de um hipotético autor chamado Herbert Quain. (CALVINO, 1990, p. 63)

Calvino, na citação, remete-se ao grupo OuLiPo¹⁴⁵, do qual fez parte. O fato evidencia o interesse do escritor e crítico italiano nas possibilidades sugeridas pelas fórmulas matemáticas de Quain. A “elevação ao quadrado” ou a potência que apreende em Borges referem-se à elaboração do conto. Surpreende-lhe a capacidade do argentino em alcançar a sugestão do infinito sendo ainda assim conciso. “Borges consegue suas aberturas para o infinito sem o menor constrangimento, graças ao mais cristalino, sóbrio e arejado dos estilos” (CALVINO, 1990, p. 63). Calvino ainda atribui a Borges a “última grande invenção de um gênero literário” (p. 63): inventar-se a si mesmo como narrador, que além do evidente entrelugar do *eu* ainda aponta para a inconstância genérica, da voz ensaística e crítica feita ficcional. É lugar obrigatório da fortuna crítica de Borges, aponta Calvino, a constatação de que o texto borgiano “redobra ou multiplica o próprio espaço” (p. 63). Ele

¹⁴⁵ Acrônimo de *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Laboratório de Literatura Potencial). Surgiu em novembro de 1960, como S.L.E., abreviação de Sélitex, ou *Séminaire de Littérature Expérimentale*. O interesse do grupo, fundado por poetas e matemáticos, é conceber métodos conscientes e sistemáticos de criação textual. Desenvolveram experimentos para ampliação de formas poéticas incomuns já em uso, como o lipograma (textos em que uma ou mais letras não são usadas), o verso ropálico (em que cada palavra tem uma sílaba a mais que a anterior) e o poema permutativo (em que os versos são lidos em qualquer ordem). Criaram novos métodos baseados em conceitos e operações matemáticas, como os poemas fibonaccianos, em que um poema existente é dividido em n partes e o número de novos poemas criados a partir dos fragmentos é dado pela fórmula de Fibonacci (Cf. LESCURE, 2003, p. 172-176; PREMINGER; BROGAN, 1993, p.872-873). O grupo continua suas atividades ainda hoje e tem uma página na Internet (www.ouliipo.net).

também compara o rigor da escrita de Borges à “geometria do cristal e à abstração de um raciocínio dedutivo” (p. 133).

A preocupação de Borges com a *poiesis*, com a elaboração de seu artefato artístico, é, portanto, o que destaca Calvino. É a mesma valorização que Monegal (1987b) atribui à leitura que Paul de Man (2004) faz dos textos borgianos quando aponta o *estilo*, a produção do texto, como tema dos contos. Ou nas palavras de Linda Hutcheon (1984, p. 18), Borges faz parte de um grupo de autores que “transform the formal properties of fiction into its subject matter”¹⁴⁶. A preocupação de Borges com o fazer literário, com o *ser* da obra, transforma sua composição em uma sobreposição do entrelugar próprio da literatura. É, como sugere Calvino, a literatura ao quadrado, o entrelugar ao quadrado, o deslocamento potencializado. Borges não se contenta apenas com o entrelugar próprio da literatura; ele o remete ao centro de seu projeto estético, anseia tematizá-lo.

Tematizar a *poiesis* é, acima de tudo, investigar os limites e procedimentos próprios do entrelugar que é a literatura. É especular sobre a fronteira realidade/ficção, que é ponto de partida a outros questionamentos que instigam a equivocidade. Atuar sobre esse espaço remete a outros pontos cruciais do entrelugar: é estar entre leitura e escritura, entre *eu mesmo* e *um outro*, é ser um parasita entre a legitimidade e a apropriação, vivenciar a totalidade no sugestivo fragmento. É permanecer e atuar sobre o êxtase, nunca parar porque a única certeza é o deslocamento constante no *entre*.

Margaret Gilman (1941, p. 144) classifica a célebre afirmação atribuída a Gustave Flaubert – “Madame Bovary, c’est moi – d’après moi” – como “the somewhat doubtful legend”¹⁴⁷. Porém, como observa David A. Cook (1973, p. 289), mesmo que o escritor francês não a tenha pronunciado, a sentença destaca “the conditions of that irresoluble tension between personal commitment and detached *impassibilité*”¹⁴⁸ (grifo do autor), principalmente se posta junto à declaração de Flaubert sobre seu romance feita em carta a uma confidente: “*Madame Bovary* n’a rien de vrai. C’est une histoire *totalelement inventée*; je n’y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence”¹⁴⁹ (FLAUBERT, 1927, p. 164, grifos do autor). Em outros termos, o que se destaca nesta discussão, é o

¹⁴⁶ “transformam as propriedades formais da ficção na matéria de sua discussão”.

¹⁴⁷ “Madame Bovary sou eu – assim entendo.” ... “a lenda um tanto duvidosa”.

¹⁴⁸ “as condições da irresoluta tensão entre engajamento pessoal e *impassibilité* desinteressada”.

¹⁴⁹ “*Madame Bovary* não tem nada de verdadeiro. É uma história *totalmente inventada*; nela não inseri nem meus sentimentos nem minha existência.”

entrelugar próprio da literatura. “Tous les romans sont autobiographiques: ‘Madame Bovary, c’est moi’” (CORREDOR; ROCHE, 1981, p. 542), afirmou o escritor Maurice Roche ao ser questionado em um *entretien* sobre a incursão do autor em seus personagens. Eva Corredor pressiona Roche, pergunta se não há outra opção ao escritor que não seja a autoinclusão. Ele responde: “Enfin, on peut transposer”¹⁵⁰ (CORREDOR; ROCHE, 1981, p. 542). O que resta ao autor é transpor, buscar o deslocamento, o êxtase. É no sugerido espaço entre o *eu mesmo* e o *um outro* impassível que atua o literato. Este entrelugar do *eu* remete a outros questionamentos, como os que pesam sobre a autoria e a propriedade do escritor sobre o texto que produz.

O entrelugar não se restringe ao *eu* e seus desdobramentos, apesar de estes tomarem destaque neste ponto do ensaio. O fragmento da carta de Flaubert sugere uma discussão que nos faz retornar ao entrelugar próprio da literatura, seu inconstante *ser*, a própria capacidade da literatura de questionar o absoluto e a verdade sempre se remetendo a eles – *Madame Bovary* é uma invenção, um universo imaginário; porém, não é uma pura alucinação, ainda há nele algo de um universo como o nosso, como é possível apreender nas declarações de Roche.

O que faz Borges é não se contentar com estas discussões em correspondências pessoais, entrevistas, ou *entretiens*. Ele leva o debate sobre o estatuto do artefato artístico (que remete ao estatuto ontológico) para dentro do artefato artístico¹⁵¹. Investigar seu ofício e o objeto que ele produz (o que invariavelmente remete a análise a outros textos e autores) no mesmo instante em que questiona o *ser* por meio da irresolução que surge no momento em que entra em cena o elemento desestabilizador próprio a esta investigação: esta operação está no âmago do *entrelugar*. Um exemplo é a reflexão sobre a relação poética/antipoética em “El Aleph”. A discussão sobre a estreita referencialidade totalizante, sobre a sugestão ou alusão proporcionada pelo ínfimo fragmento (que inclui a investigação do poeta sobre os limites e as potências de suas ferramentas discursivas), não se desvincula do platonismo de Daneri, de seu manual prescritivo que é aplicação da dialética platônica. Esse impulso em prescrever e proscrever é o mesmo aplicado na delimitação ontológica do *ser*, nas respostas à pergunta “O que é...?”. A esfera furta-cor é o elemento desestabilizador,

¹⁵⁰ “Todos os romances são autobiográficos: ‘Madame Bovary sou eu.’ ... ‘Enfim, é possível transpor.’”

¹⁵¹ Não defendo a tese de que tal posicionamento seja exclusividade na literatura de Borges nem que outros autores eventualmente citados aqui também não promovam discussão parecida.

é o metafísico tornado físico no porão da casa na Rua Garay, tão frágil que desaparece entre as paredes que caem na demolição do imóvel. Em Borges, a investigação do *ser* está profundamente associada aos questionamentos sobre o texto, a autoria, os procedimentos criativos: metafísica e ficção irmanam-se na linguagem, incapaz de abranger a realidade, por mais que as lógicas científica e filosófica a apliquem para esse fim. Porém, tal constatação não determina sua falência. “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”¹⁵² (BORGES, 2007a, p. 105). A metafísica é tão provisória e humana, artefato da linguagem, quanto o mito ou a teologia. Equiparada à ficção, desestabiliza-se. Portanto, a perspectiva aqui é de uma abordagem não excludente: Borges não se limita em tematizar seu ofício ou a confecção do texto (o que colocaria a análise no polo “a literatura só fala da literatura”); ao fazê-lo tematiza também o questionamento sobre a ontologia como única experiência possível de apreensão do universo. O *ser* da obra, do *logos*, remete ao *ser* presente, independente de como este presente surja no complemento à questão “O que é...?” e, finalmente, na resposta dada.

No entrelugar, o centro perde seu caráter absoluto sem que o elemento desestabilizador tome seu lugar (o que só faria surgir um novo centro). Como afirmei anteriormente, não há síntese nesta relação; *ser* e elemento desestabilizador não chegam a um acordo (mais uma possibilidade de estabelecimento de um novo centro). Um espaço em que a fusão opera, como uma membrana que simultaneamente une e separa incompatíveis. A relação aqui é como aquela travada entre parasita e hospedeiro: é antitética dupla, defende Hillis Miller (1995). Simultaneamente aproximação e repulsa, manutenção e destruição. Ao servir de alimento ao outro, mantendo-o vivo, também o aniquila lentamente porque se serve dele como refeição. O ‘parasita’ só alcança sua significação plena no instante em que evoca seu aparente oposto, sua contraparte. Esta é uma característica própria das palavras em “para”, defende o pesquisador:

“Para” é um prefixo antitético duplo, que significa ao mesmo tempo proximidade e distância, similaridade e diferença, interioridade e exterioridade, algo que está dentro de uma economia doméstica e ao mesmo tempo fora dela, que se encontra simultaneamente deste lado de uma linha, soleira ou margem limítrofe e também além dela, equivalente em *status* e ao mesmo tempo secundário ou subsidiário,

¹⁵² “A impossibilidade de penetrar o esquema divino do universo não pode, contudo, dissuadir-nos de planejar esquemas humanos, mesmo sabendo que eles são provisórios.” Em “El idioma analítico de John Wilkins”.

submisso, como um hóspede é submisso ao anfitrião, um escravo ao senhor. Além do mais, uma coisa em “para” não está apenas, ao mesmo tempo, dos dois lados da linha limítrofe entre o dentro e o fora. Ela também é o próprio limite, a tela que é uma membrana permeável conectando o dentro e o fora. Ela confunde um com o outro, permitindo que o fora passe ao dentro, fazendo o dentro passar para fora, separando-os e juntando-os. Ela também forma uma transição ambígua entre um e outro. Embora possa parecer que determinada palavra em “para” escolha univocamente uma dessas possibilidades, os outros significados estão sempre presentes, como uma luminosidade na palavra que a faz recusar-se a permanecer imóvel numa frase. (HILLIS MILLER, 1995, p. 13-14, grifo do autor)

O entrelugar é uma relação em “para”. Não é nem o *ser* e nem seu desconcerto desestabilizador. É a membrana, a própria relação que os aproxima e afasta, irresoluta. A inequivocidade de uma relação polar – a interpretação “correta”, portadora de similitude (*homoiosis*) ou adequação (*adaequatio*) ao texto lido, opondo-se à inadequação, por exemplo – é anulada. A diferença que o discurso que estabelece a leitura inequívoca pretendia, que a faz superior e adequada, não existe mais. São diferentes sem diferença justamente porque não há mais a prescrição da similitude ao *eidos*, exigência de repetição do Mesmo com o qual o diferente é proscrito, expulso e rebaixado.

Derrida (1972) usa o termo *hímen* em “La double séance” para referir-se a um entrelugar similar ao existente na relação parasita/hospedeiro proposta por Hillis Miller (ou o inverso, já que Hillis Miller é o leitor de Derrida). Segundo o filósofo, o hímen está entre o dentro e o fora de uma mulher, entre desejo e realização. “Il n’est ni le désir ni le plaisir mais entre les deux. Ni l’avenir ni le présent, mais entre les deux”¹⁵³ (DERRIDA, 1972, p. 241). A proposta de Derrida surge em seu texto no momento em que reflete sobre a submissão do imitador à estreita referencialidade. Portanto, suas especulações recaem diretamente na relação da *arte*, especificamente da *literatura*, com a *verdade*. Relendo Platão¹⁵⁴, Derrida afirma que a *mimesis*, independente da tradução que se faz desta palavra, será sempre subordinada à verdade (*aletheia*). A influência platônica é decisiva para a história da interpretação do termo, defende. Como observa Derek Attridge (1992, p. 127),

¹⁵³ “Ele não é nem desejo nem prazer mas entre os dois. Nem futuro nem presente, mas entre os dois.” Derrida aplicará sua ferramenta ou estratégia crítica, a *himenologia*, no termo hímen: o amplia semanticamente por meio da etimologia (*himenologia*) e rompe assim a ideia de autopresença do significante pelo significado.

¹⁵⁴ Lembremo-nos que, para Derrida, assim como para Deleuze, o platonismo decide a história da filosofia ocidental. Derrida inclui nesta sentença também os antiplatonismos. Platonismo e seus rivais, em suas palavras, estão “regularmente acorrentados” (1972, p. 217). Johnson, em sua tradução de “Le double séance” ao inglês, preferiu a expressão “que regularmente se alimentam nele” (DERRIDA, 1981, p. 191) para tratar desta relação, o que a remete a uma conexão parasitária.

esta percepção de *mimesis* ditada por Platão acabou dominando também o comentário e as manifestações críticas sobre arte e literatura. Esta reflexão encontra um paralelo na apologia de Daneri, a defesa da *perfeição formal* e da *adequação* que faz de seu próprio texto, *La Tierra*, “porque ese dilatado jardín de tropos, de figuras, de galanuras, no tolera un solo detalle que no confirme la severa verdad”¹⁵⁵ (BORGES, 2008, p. 749). Daneri é um platonista.

Em sua primeira acepção (anterior à tradução por “imitação”), *mimesis* designa a apresentação da coisa mesma, da natureza, da *physis* que se produz e engendra-se a si mesma, que surge como realmente é, revelando seu verdadeiro aspecto visível, sua real imagem. É um movimento natural da *physis*, o de encontrar-se em movimento, dia após a noite seguida pelo dia. Sem um outro para exteriorizá-la, desdobra-se para revelar-se, “(s’) apparaître, (se) produire, (se) dévoiler, pour sortir de la crypte où elle se préfère, pour briller dans son *aletheia*”¹⁵⁶ (DERRIDA, 1972, p. 219, grifo do autor).

Na outra acepção, a que facilmente se traduz por imitação, *mimesis* é uma relação de similitude (*homoiosis*) ou de adequação (*adaequatio*) entre dois (termos), escreve Derrida (1972, p. 219). É aqui processo de duplicação no qual o imitado sempre antecede o imitador. Esta diferença institui uma ordem. Apesar de separados, eles são postos um diante do outro e o que é imitado é sempre mais real, mais verdadeiro, mais essencial do que aquele que o imita. Ele é a própria coisa, ou seu sentido, “sa présence en manifestation”¹⁵⁷ (DERRIDA, 1972, p. 220). O imitador é subordinado à *physis* do outro, à sua essência ou vida, e a imitação que faz será julgada *verdade* conforme a adequação ao imitado. “Chaque fois, la *mimesis* doit suivre le procès de la vérité. Sa norme, sa ordre, sa loi, c’est la présence du présent. C’est au nom de la vérité, sa seule référence – *la référence* – qu’elle est jugée, proscrite ou prescrite selon une alternance réglée”¹⁵⁸ (DERRIDA, 1972, p. 220, grifos do autor).

Subordinada à verdade, a *mimesis* (em sua segunda acepção) tem como única alternativa a estreita referencialidade: real e presente, anterior e exterior à esfera do

¹⁵⁵ “porque esse extenso jardim de tropos, de figuras, de elegâncias não tolera um único detalhe que não confirme a severa verdade”.

¹⁵⁶ “(se) aparecer, (se) produzir, (se) revelar, para sair da cripta onde se prefere, para brilhar em sua *aletheia*”.

¹⁵⁷ “sua presença manifesta”.

¹⁵⁸ “Em ambos os casos, a *mimesis* deve seguir o processo da verdade. Sua norma, sua ordem, sua lei é a presença do presente. É em nome da verdade, sua única referência – *a referência* – que ela é julgada, proscrita ou prescrita de acordo com uma alternância arbitrária.”

imitador. E mesmo que a verdade não seja alcançada, a relação da imitação com a adequação é inabalável. Ainda que não haja mais o *ontôs on* na forma da coisa mesma, afirma Derrida, a cópia em mim, a representação da coisa por meio do pensamento, é subordinada à idealidade. “Il s’agit toujours d’imiter (exprimer, décrire, représenter, illustrer) un *eidos* ou une *idea*, que ceux-ci soient la figure de la chose même, come chez Platon, la représentation subjective, comme chez Descartes, l’une et l’autre comme chez Hegel”¹⁵⁹ (DERRIDA, 1972, p. 221, grifos do autor). Aqui, acredito, está a possibilidade de reverter também a leitura, crítica ou interpretação de um texto que pretende apreender a psique ou mesmo a história pessoal do poeta por meio da leitura de sua obra. Ou é a investigação crítica acerca do “pressuposto de que uma obra literária pode ser explicada pela referência à individualidade criadora do autor” (HILLIS MILLER, 1995, p. 81).

Lendo Mallarmé, Derrida (1972) chega ao contraponto da *mimesis* submetida à adequação à *aletheia*. O filósofo observa em *Mimique*, um poema em prosa, e na defesa que Mallarmé faz de sua própria composição, a possibilidade de um texto que não aceita ser ditado de outro lugar, por um outro. Um texto que não imita nada, não representa nada, não se assemelha a nenhum referente, em que não há verossimilhança a ser alcançada. A realidade não é refletida em nenhum espelho¹⁶⁰. Derrida atribui à sintaxe atribulada do texto, indecível, a origem desta qualidade; não é possível afirmar decisivamente o que as palavras (entre elas, hímen) significam. A discussão neste ponto concentra-se na *diferença*. Enquanto elemento da dialética platônica da seleção de linhagens, a *diferença* é revertida. Ela é válida enquanto desprovida de referência, sem a escala baseada em regras que apontam quem é adequado (dotado de semelhança) e quem é inadequado (dotado de diferença enquanto proscricção). “Mallarmé maintient ainsi la structure différentielle de la mimique ou de la *mimesis*, mais sans l’interprétation platonicienne ou métaphysique, qui implique que quelque part l’être d’un étant soit imité”¹⁶¹ (DERRIDA, 1972, p. 234). É um

¹⁵⁹ “Trata-se de sempre imitar (exprimir, descrever, representar, ilustrar) um *eidos* ou uma *idea*, independente se é a figura da coisa mesma, como em Platão, a representação subjetiva, como em Descartes, ou ambos, como em Hegel.”

¹⁶⁰ O texto de Mallarmé instiga essa percepção em Derrida, origina sua reflexão em “La double séance”. Estamos diante de uma posição extremada: a *mimesis* do nada. Derrida vai buscar o entrelugar no texto de Mallarmé. Inicia o contraponto por meio da leitura das epígrafes em *Mimique* e questiona: as citações que antecedem o texto não seriam referências a alguma coisa? A indeterminância impede que o texto de Mallarmé situe-se apenas no polo negativo da relação himenial.

¹⁶¹ “Mallarmé preserva assim a estrutura diferencial da mímica ou da *mimesis*, mas sem a interpretação platônica ou metafísica, que implica que em algum lugar o ser de algo que é seja imitado.”

simulacro (*phantasma*) do platonismo, afirma Derrida, já que não é a *cópia da cópia* (o simulacro platônico), mas a cópia de coisa alguma. É o contraponto ao que o filósofo chama de *mimesis* submetida à interpretação platônica (p. 234), aquela cuja submissão à referência “dessine la clôture de la métaphysique”¹⁶² (DERRIDA, 1972, p. 220). O simulacro reverte a imposição de que o imitado é exclusivamente o *ser* de algo que *é*, *on* (o ente presente).

Estamos diante daquilo que Compagnon (2001, p. 138) chama de “violenta lógica binária”: *mimesis* daquilo que *é*, portanto verdade, oposta à *mimesis* do nada. Derrida tem plena consciência desta oposição polar, já que ele próprio a apresenta, partindo da conjugação que faz de Mallarmé com a equivocidade do texto platônico ao discutir o simulacro, na oposição nítida *eikon/phantasma*, dotado de semelhança/desprovido de semelhança. O que o autor de “La double séance” faz é, com a aplicação de um *entre*, o *hímen*, destruir esta oposição. O simulacro do platonismo não se separa do platonismo. Por isso não é simplesmente falso dizer que Mallarmé (e, no caso deste ensaio, Borges) é platonista, mas também não é verdade¹⁶³. Em uma lógica himenial, este polo metafísico é ainda necessário “pour marquer le non-étant, le non-réel ou le non-présent”¹⁶⁴ (DERRIDA, 1972, p. 236). A oposição entre *ser* e *não-ser* é o resultado da hierarquia prescrita, e expressa a diferença proscritiva. O entrelugar – a margem, a membrana, o hímen – é justamente a possibilidade de escapar à hierarquia, à lógica dialética platônica:

Au bord de l'être, le medium de l'hymen ne devient jamais une médiation ou un travail du négatif, il déjoue toutes les ontologies, tous les philosophèmes, les dialectiques de tous les bords. Il les déjoue et, comme milieu encore et comme tissu, il les enveloppe, les retoune et les inscrit. (DERRIDA, 1972, p. 244)¹⁶⁵

O hímen não é uma mediação, não é um acordo, nem uma síntese. É, antes de tudo, uma marca de fusão, afirma Derrida (1972, p. 161), a união entre homem e mulher (o casamento, himeneu). Entre os diferentes, na relação himenial, não há mais diferença, mas identidade. Por isso os dois polos são envelopados e o que prevalece é a própria relação que

¹⁶² “desenha a clausura da metafísica”.

¹⁶³ Cf. DERRIDA, 1972, p. 235.

¹⁶⁴ “para marcar o não-ser, o não-real ou o não-presente”.

¹⁶⁵ “À margem do ser, o medium do hímen nunca se torna uma mediação ou um trabalho do negativo, ele frustra todas as ontologias, todos os filosofemas, todas as formas de dialética. Ele os frustra e, ainda como meio e como tecido, ele os envelopa, os envolve e os inscreve.”

se estabelece e funde ambos. Por isso aquele espelho que supostamente reflete com precisão a realidade não é quebrado – não é simplesmente imitar *nada*.

Aplicada à etimologia, esta relação ajuda a clarificar seu funcionamento. Entre outras coisas, o hímen refere-se à propriedade que as palavras tem de plurisignificar. Toda palavra é himenial, sua etimologia é uma “himenologia”, um tecido de significados que não opõe um significado absoluto (central ou próprio) a outros significados inapropriados, exteriores. É neste entrelugar que está a significação. *Hímen*, por exemplo, não pertence a este ou aquele lado de uma separação sexual/não-sexual de significados. É a própria separação/conjunção, é a membrana (estes, significados não sexuais) entre os incompatíveis. É também tecido e membrana em corpos de peixes, aves, e mamíferos; tem uma acepção têxtil, emaranhado de fios ou fibras, como a teia da aranha, uma rede de pesca e um texto. O hímen é

confusion entre le présent et le non-présent, avec toutes les indifférences qu'elle commande entre toutes les séries de contraires (perception/non-perception, souvenir/image, souvenir/desir, etc.) produit un effet de milieu (milieu comme élément enveloppant les deux termes à la fois: milieu se tenant entre les deux termes). Opération qui “à la fois” met la confusion *entre* les contraires et se tient *entre* les contraires. (DERRIDA, 1972, p. 240)¹⁶⁶

Mesmo que resulte em redundância, é necessário enfatizar que a confusão himenial não implica que há apenas um termo (uma negatificação), nem que um neutraliza o outro. É a diferença entre os dois que perdeu a funcionalidade. “La confusion ou consommation de l’hymen supprime l’hétérogénéité des deux lieux dans le ‘spasme suprême’ ou dans mourir de rire; elle supprime du même coup l’extériorité ou l’antériorité, l’indépendance de l’imité, du signifié ou de la chose”¹⁶⁷ (DERRIDA, 1972, p. 238). A existência da membrana ainda implica os dois opostos, fundidos para compô-la.

O entrelugar é uma relação himenial. É menos uma posição que um movimento ou uma vinculação. Espaço de convergência, ou convergência em uma espécie de não-espço que une dentro e fora, presente e não-presente, poética e antipoética, escrita e

¹⁶⁶ “confusão entre o presente e o não-presente, com todas as indiferenças que ela implica entre todas as séries de contrários (percepção/não-percepção, memória/imagem, memória/desejo, etc.), produz um efeito de meio (meio como elemento envelopando os dois termos ao mesmo tempo: meio localizado entre os dois termos). Operação que “ao mesmo tempo” estabelece a confusão *entre* os contrários e está entre os contrários”.

¹⁶⁷ “A confusão ou consumação do hímen suprime a heterogeneidade dos dois polos do ‘espasmo supremo’ ou do morrer de rir; ele suprime, conseqüentemente, a exterioridade ou a anterioridade, a independência do imitado, do significado ou da coisa.”

leitura, literatura e crítica, eu mesmo e um outro. O que havia de diverso entre eles está extinto. Espaço abstrato de uma associação de ideias divergentes, no qual o diferente é elevado – a metáfora espacial que é o próprio entrelugar.

A discussão é, desde o início, sobre *literatura*. Derek Attridge (1992, p. 127) observa que “the philosophical question ‘What is ...?’, the question of truth and essence, is one that literature resists – though this discussion [...] demonstrates that resisting here involves not opposing or ignoring but staging and exploiting”¹⁶⁸. O entrelugar é uma possibilidade de exploração desta questão fundamental, “O que é...?”. É preciso, neste ponto, buscar no próprio Borges a percepção do funcionamento desta desestabilização que se realiza no entrelugar, mesmo que ele não utilize os termos até agora aqui citados. Acredito que o autor de “El Aleph” revela a compreensão de tal deslocamento não apenas utilizando-a, pondo-a em cena e explorando-a, mas refletindo sobre ela. Na verdade, reflexão e exploração fundem-se, assim como crítica e literatura, e toda esta explicação que dou é apenas a justificativa de uma ponderação que se inicia: a tentativa de apreender o possível início de uma reflexão borgiana sobre o entrelugar. Para tal, aproprio-me de algumas discussões do autor sobre a *metáfora*, ponho em contato ideias do jovem e do maduro Borges e utilizo uma estratégia apofática (a da *via negativa*, de dizer quais são as possíveis definições da metáfora que aqui surgem que não interessam a este ensaio).

Como ressalta Álvaro Salvador (2001, p. 57), a opinião de Borges sobre a metáfora não foi sempre a mesma. Para confirmar a divergência, basta comparar a já citada declaração de amor a ela no primeiro parágrafo de “Torres Villaruel”, ensaio de *Inquisiciones* (BORGES, 1998, p. 9), ou o primeiro princípio do ultraísmo, explicitado em texto programático, “[r]edución de la lírica a su elemento primordial: la metáfora”¹⁶⁹ (BORGES, 2002, p. 128), com o que o maduro escritor afirma em “O credo de um poeta”, de *Esse ofício do verso*:

Quando eu era jovem acreditava na expressão. [...] Eu queria expressar tudo. Pensava, por exemplo, que se precisava de um pôr-do-sol devia encontrar a palavra mais exata para pôr-do-sol – ou melhor, a mais surpreendente metáfora.

¹⁶⁸ “a questão filosófica ‘O que é ...?’, a questão da verdade e da essência, é aquela à qual a literatura resiste – contudo esta discussão [...] revela que resistir aqui envolve não opor-se ou ignorar, mas pôr em cena e explorar”.

¹⁶⁹ “Redução da lírica a seu elemento primordial: a metáfora”. Em “Ultraísmo”. O jovem Borges concebe aqui a metáfora como tropo.

Agora cheguei à conclusão (e essa conclusão talvez soe triste) de que não acredito mais na expressão: acredito apenas na alusão. (BORGES, 2000, p. 122)¹⁷⁰

As convicções poéticas que guiavam Borges durante sua juventude não lhe convencem mais, ou assim afirma acreditar. Não lhe convence mais o argumento de que a “floración brusca de metáforas [...] representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida, que, como él, se devora, surge e renace, en cada segundo”¹⁷¹ (BORGES, 2002, p. 31). Na citação de “O credo de um poeta” estão associados “metáfora”, “expressão” e “palavra mais exata”: Borges refere-se à metáfora enquanto elemento retórico no qual uma palavra se põe no lugar de outra e parte para a refutação: “agora vejo que a metáfora é algo muito mais complicado do que eu pensava. Não é meramente a comparação de uma coisa com outra” (BORGES, 2000, p. 112). Em “Otra vez la metáfora”, de *El idioma de los argentinos*, Borges (com seus 29 anos) afirma ter, no início de sua carreira literária, cometido o engano de supervalorizar a metáfora, “consorcio de palabras ilustres”¹⁷² (BORGES, 1994, p. 51), ao tratá-la como o feito poético por excelência. “La mas lisonjeada equivocación de nuestra poesía es la de suponer que la invención de ocurrencias e de metáforas es tarea fundamental del poeta e que por ellas debe medirse su valimiento”¹⁷³ (p. 49). Estamos ainda (consideradas essas posições poéticas que o maduro Borges abandona em suas conferências e na refutação dos argumentos ultraístas em *El idioma de los argentinos*) na recusa da tropologia cara ao jovem ultraísta, da preocupação com a adequação do termo substituto ao termo que substitui. Um termo potencialmente presente que, enquanto ausente, é substituído por outro (e assim passível de ser retomado em uma “tradução” do elemento que o substitui). Estamos ainda rendidos à função decorativa se imaginamos a metáfora como a aplicação de um termo (ideal) no vazio que é a ausência de referência própria a um referente presente, ou seja, preocupação sintática como preenchimento de uma lacuna lexical, como aponta Ricoeur (2000, p. 79). Borges também demonstrou, ao longo de sua produção, preocupação com a catacrese, em

¹⁷⁰ *Esse ofício do verso* é uma coletânea de conferências proferidas por Borges, em inglês, na Universidade de Harvard, em 1967 e 1968. Pelo fato de a edição em inglês não ter sido localizada, dou preferência à tradução ao português de José Marcos Macedo, editada pela Companhia das Letras.

¹⁷¹ “brusca floración de metáforas [...] representa o esforço do poeta para expressar a milenar juventude da vida que, como ele, se devora, surge e renasce a cada segundo”. Em “Al margen de la moderna estética”.

¹⁷² “consórcio de palavras ilustres”.

¹⁷³ “O mais lisonjeado equívoco de nossa poesia é a de supor que a invenção de comentários espirituosos e de metáforas é a tarefa fundamental do poeta e que por eles deve medir-se sua validade.”

suas palavras, aquele termo cujo caráter metafórico deve ser esquecido para que hoje signifique (reflexões que surgem em textos tão distantes no tempo, quatro décadas, em “Otra vez la metáfora”, de *El idioma de los argentinos*, e em “O credo de um poeta” e “A metáfora”, de *Esse ofício do verso*). Estas concepções sobre a metáfora (que surgem em considerações de Borges) não são inválidas, porém ainda não são as que impulsionam a reflexão neste ensaio. Esta recusa à tropologia do Ultra é apenas um início.

A atribuição que Borges dispensa à metáfora também é inconstante, como os juízos ultraísta e contraultraísta. Além de tratá-la como tropo, o autor de “El Aleph” também a observa como convergência de conceitos diversos. É esta segunda concepção de metáfora, não mais a do nome, a mais relevante a este ensaio. Penso na metáfora como operação que reúne, faz convergir, ideias e conceitos distintos, mesmo contraditórios. A *epiphora* é o termo aristotélico para “a transposição, a transferência enquanto tal, isto é, o processo unitivo, o tipo de assimilação que se produz entre idéias estranhas, estranhas porque distanciadas” (RICOEUR, 2000, p. 299). *Phora* é uma espécie de mudança segundo o lugar, define Aristóteles no livro III da *Física*¹⁷⁴. A epífora é, portanto, definida em termos de movimento, “uma sorte de deslocamento de... para...” (RICOEUR, 2000, p. 30). Mesmo em Aristóteles, o interesse sobre a metáfora é no próprio movimento de transposição, no seu processo, mais que em sua possível classe de desvio inserida entre outras diversas em uma taxionomia, afirma Ricoeur. Isso porque “a epífora é um processo que afeta o núcleo semântico não somente do nome e do verbo, mas de todas as entidades da linguagem portadoras de sentido, e que esse processo designa a mudança de significação enquanto tal” (RICOEUR, 2000, p. 31). O que tentarei localizar aqui é a compreensão de Borges sobre esta qualidade metafórica, de deslocamento e aproximação de argumentos contraditórios e inconciliáveis, e o possível emprego dessa metáfora no texto borgiano.

Apesar de o maduro Borges de *Esse ofício do verso* refutar opiniões de quando era jovem, as observações do autor sobre uma metáfora que ultrapassa o tropo surgem ainda nesta primeira produção. Desde seus primeiros ensaios, Borges oscila entre os tratamentos tropológico e discursivo da metáfora. Em diversos textos, aponta como matéria da metáfora não mais a palavra, mas conceitos ou ideias. Em “Examen de metáforas”, de

¹⁷⁴ Cf. RICOEUR, 2000, p. 31.

Inquisiciones, escreve: “La metáfora es una ligazón entre dos conceptos distintos”¹⁷⁵ (BORGES, 1998, p. 74). Em “El culteranismo”, de *El idioma de los argentinos*: “Metaforizar es pensar, es reunir representaciones o ideas”¹⁷⁶ (BORGES, 1994, p. 62). Ainda neste ensaio, Borges questiona e redireciona a metáfora de um tratamento exclusivamente estético para o processo cognitivo: “¿Acaso hay un pensar con metáforas y otros sin? La muerte de alguien ¿la sentimos en estilo llano o figurado?”¹⁷⁷ (p. 60). A única realidade estética de um poema, defende Borges, é justamente a capacidade operacional (metafórica) de ligar a ideia ou conceito mentalizado com o que se encontra fora deste processo mental. A sensação da morte e o evento morte, por exemplo. Borges, portanto, desnuda aqui o processo metafórico primordial.

A concepção de metáfora se enriquece com textos do experiente poeta. Em “Ars Magna”, de *Atlas* (1984), escreve: “Emerson dijo que el lenguaje es poesía fósil; para comprender su dictamen, bástenos recordar que todas las palabras abstractas son, de hecho, metáforas, incluso la palabra *metáfora*, que en griego es traslación”¹⁷⁸ (BORGES, 2007b, p. 528, grifo do autor). Borges compreende, portanto, o caráter espacial da metáfora, de deslocamento ou confluência de ideias, “palabras abstractas”, conceitos como, por exemplo, os da metafísica¹⁷⁹. Exemplifica-o citando uma metáfora para esse próprio funcionamento espacial, a máquina de pensar de Raimundo Lulio, invento humano que torna físico a divindade metafísica. Ela é formada por círculos concêntricos de madeira em que estão grafados símbolos dos predicados divinos, heranças de conceitos metafísicos (a bondade, a grandeza, a virtude, a eternidade, o poder, a sabedoria, a vontade, a virtude e a glória). Os círculos da máquina são girados; seus possíveis resultados são “una suma indefinida y casi infinita de conceptos de orden teológico”¹⁸⁰ (BORGES, 2007b, p. 528).

¹⁷⁵ “A metáfora é uma ligação entre dois conceitos distintos.”

¹⁷⁶ “Metaforizar é pensar, é reunir representações ou ideias.”

¹⁷⁷ “Há por acaso um pensar com metáfora e outros sem? A morte de alguém, a sentimos em estilo simples ou figurado?”

¹⁷⁸ “Emerson disse que a linguagem é poesia fósil; para entender sua sentença, basta-nos recordar que todas as palavras abstratas são, de fato, metáforas, inclusive a palavra ‘metáfora’, que em grego significa translação”. A tradução de *Atlas* é de Sérgio Molina (prosa) e Josely Vianna Baptista (poesia) (*Obras Completas III*, Editora Globo).

¹⁷⁹ “As palavras abstratas (o vocabulário metafísico, por exemplo) são uma série de balbuciantes metáforas, mal destacadas da corporeidade e nas quais espreitam violentos preconceitos. Buscar ausências na língua é como buscar espaço no céu” (BORGES, 1998, p. 72).

¹⁸⁰ “uma soma indefinida e quase infinita de conceitos de ordem teológica”.

A máquina de pensar, portanto, torna visível o funcionamento metafórico-espacial de associação de ideias ou conceitos diversos. A citação de “Ars Magna” é praticamente uma repetição do trecho que abre “‘Purgatorio’, I, 13”, de *Nueve ensayos dantescos* (1982): “Como todas las palabras abstractas, la palabra *metáfora* es una metáfora, ya que vale en griego por traslación. Consta, por lo general, de dos términos. Momentáneamente, uno se convierte en el outro”¹⁸¹ (BORGES, 2007b, p. 437, grifo do autor). Destaco o caráter transitório que Borges atribui à conversão metafórica¹⁸², que surge também em “Quevedo, de *Otras inquisiciones*: “la metáfora es el contacto momentáneo de dos imágenes, no la metódica asimilación de dos cosas”¹⁸³ (BORGES, 2007a, p. 49). Na metáfora, a assimilação entre seus elementos não se dá efetivamente. Um, sem se converter no outro, une-se a ele para que instituem um terceiro elemento, de natureza fendida e instável (o próprio espaço da fusão). A metáfora não exclui a existência dos dois elementos que intrinsecamente a formam, já que isso seria despojar-se de seu próprio estatuto. Como na relação entre heterogêneos no simulacro, não se deixa de ser o que é para devir outra coisa. Aqui está a força da metáfora: “à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10), sem que esse movimento implique no fato de *um* e *outro* deixem de sê-los. Ricoeur (2000, p. 14) atribui à metáfora toda a impertinência de um processo que funde opostos: “o ‘lugar’ da metáfora, seu lugar mais íntimo e mais último, não é nem o nome, nem a frase, nem mesmo o discurso, mas a cópula do verbo ser. O ‘é’ metafórico significa a um só tempo ‘não é’ e ‘é como’”. A manutenção dessa diferença no transitório de uma relação impertinente é a operação que interessa à reflexão que realizo neste ensaio.

Apesar da refutação nas conferências do maduro Borges, as citações que mais instigam minha reflexão estão em um texto de seus primórdios, “La metáfora”, escrito em 27 de agosto de 1921. É um dos textos programáticos do ultraísmo, mas que não apresenta a virulência iconoclasta e o discurso da empresa inovadora de outros, como “Al margen de la moderna estética”, “Proclama” e “Ultraísmo”. A preocupação de Borges neste texto é

¹⁸¹ “Como todas as palavras abstratas, a palavra ‘metáfora’ é uma metáfora, uma vez que em grego vale por translação. Consta, em geral, de dois termos. Momentaneamente, um se converte no outro.”

¹⁸² O adjetivo transitório, apesar de sua acepção temporal, tem origem espacial. Do latim, *transitorius*, “por onde há passagem, que serve de passagem”. É derivado do verbo *transire*, “fazer passar de parte a parte” (CRETELLA JUNIOR; CINTRA, 1956, p. 1270).

¹⁸³ “a metáfora é o contato momentâneo de duas imagens, não a metódica assimilação de duas coisas”.

discutir o uso e o caráter patético da metáfora, como revela a citação: “Definamos, pues, la metáfora como una identificación voluntaria de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de emociones, y estudiemos algunas de sus formas”¹⁸⁴ (BORGES, 2002b, p. 114-115). Ao lado das citações acima, este fragmento de “La metáfora” dá a primeira contribuição do texto a este ensaio: a metáfora não assimila palavras, nem palavras e coisas. Borges entende a metáfora como confluência (transitória) de conceitos distintos, ideias, discursos, abstrações.

Joaquina Navarro (1965) afirma que a metáfora do período ultraísta demonstra já uma preocupação com a conjugação, com a possibilidade de fusão. É “la única forma a través de la cual el artista va a poder conjurar, como ‘demiurgo’ o ‘taumaturgo’, el complejo mundo intelectual-subjetivo sobre el que quiere experimentar”¹⁸⁵ (NAVARRO, 1965, p. 338). A pesquisadora defende a relação destas reflexões vanguardistas do jovem escritor com uma metáfora futura, a das ficções de Borges, metáfora como ferramenta de um sistema mental que pensa por meio de associações imprevistas, capazes de refutar a imposição do pensamento lógico. Esta metáfora, já presente nas reflexões do Borges ultraísta, toma força e transforma-se em peça fundamental do projeto poético do contista, ficcionista e ainda ensaísta.

Outro ponto relevante em “La metáfora” é o fato de Borges afastar o hipotético “floreio casual” (HILLIS MILLER, 1995, p. 81) de uma suposta linguagem puramente figurativa, a *literatura*. Ele tem a percepção de que a linguagem (entre elas a literária) é inteiramente metafórica:

No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en la otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas. (BORGES, 2002b, p. 114)¹⁸⁶

Não há diferença, defende Borges, entre o cálculo da massa da lua e a metáfora de Nietzsche que a associa a um gato que anda sobre os telhados. São vinculações da lua a

¹⁸⁴ “Definamos, pois, a metáfora como uma identificação voluntária de dois ou mais conceitos distintos, com a finalidade de provocar emoções, e estudemos algumas de suas formas.”

¹⁸⁵ “a única forma através da qual o artista poderá conjurar como ‘demiurgo’ ou ‘taumaturgo’, o complexo mundo intelectual-subjetivo sobre o qual quer experimentar”.

¹⁸⁶ “Não existe uma essencial dessemelhança entre a metáfora e o que os profissionais da ciência chamam a explicação de um fenômeno. Ambas são uma vinculação tramada entre duas coisas distintas na qual uma se passa pela outra. Ambas são igualmente verdadeiras ou falsas.”

outra coisa, mas não rígidas substituições. Como aponta Correia (2007, p. 99), “o escritor trabalha com a ausência de relação entre o ser das coisas e o ser da linguagem”. Essas vinculações enfatizam pequenos detalhes dos elementos que associam para assim adicionar ao mundo novos feitos, novos conhecimentos.

Ainda há, no trecho de “La metáfora” citado, o caráter investigador e inquietante (que se potencializará no maduro Borges), que leva o jovem poeta a questionar, mesmo que com outros termos, a imposição do *logos* enquanto estabelecimento da verdade – a diferença (ciência/literatura, discurso cartesiano/discurso metafórico, verdadeiro/falso) surge abolida. Navarro (1965, p. 339) destaca que a reflexão de Borges vai além de preocupações plásticas e estéticas ultraístas ao apontar a capacidade que a metáfora tem de penetrar no mistério do mundo, “en las misteriosas relaciones entre los distintos órdenes de cosas”¹⁸⁷.

Borges intenta uma tipologia em seu ensaio. Destaca as imagens que revelam o paralelismo entre dois objetos formais; variações da metáfora sinestésica (transposição de percepções acústicas em visuais e vice versa, como visualização de sons, cor de vogais etc); a metáfora que relaciona conceitos abstrato e concreto, como um objeto ao tempo (cita as *Noites*: um cabelo de mulher em três tranças cuja visão é a de três noites distintas observadas simultaneamente); e a metáfora que é o inverso da anterior, a que dinamiza o estático, como o espaço que se temporaliza. Porém, o mais instigante elemento desta tipologia, mais um ponto relevante do texto para minha reflexão, é a metáfora que Borges chama de *adjetivação antitética*. Seus exemplos revelam que ele trata do *oximoro*: “universalmente só”; “Looking on darkness which the blind do see”, citação do Soneto 27 de Shakespeare¹⁸⁸.

Segundo Overstreet (1980, p. 38), a combinação de opostos proporcionada pelo oximoro (pela metáfora antitética) vai além das palavras, alcança o pensamento, uma forma de relacionar¹⁸⁹. A simplicidade (*moron*, a *idiotice* que forma seu nome) é apenas aparente, já que a natureza fendida da relação oximórica fornece uma forma extremamente útil de investigação e questionamento da *aletheia*. “The oxymoron’s technical value derives from

¹⁸⁷ “nas misteriosas relações entre as distintas ordens das coisas”.

¹⁸⁸ Cf. BORGES, 2002b, p. 118.

¹⁸⁹ Segundo Houaiss (2004e), o verbo *relacionar* é formado pelo interpositivo *fer*, originário do verbo latino *fero*, um termo de natureza fendida, ou oximórica: significa, em sua primeira acepção, ao mesmo tempo, trazer ou levar (Cf. CRETELLA JUNIOR; CINTRA, 1956, p. 468).

its ability to overcome dichotomies created by Western (Cartesian) thought. The yoking of opposites in the oxymoronic phrase [...] forces the imagination to synthesize a unique conceptual entity”¹⁹⁰ (OVERSTREET, 1980, p. 37). Alazraki (1971, p. 425) defende que o oximoro é uma tentativa de superar toda a estreiteza que a razão impõe à linguagem ao responsabilizá-la por instituir entidades estáveis, (falácias, na perspectiva de Borges): “it is a ‘no’ to a reality conceptually ruled by words”¹⁹¹.

Borges, em “La metáfora”, defende que a existência do oximoro é suficiente para provar o caráter provisório e vacilante da linguagem diante da realidade. Sua qualidade antitética torna impossível alcançar o significado exato da expressão que funde opostos. Como no hímen, há algo de indecível no oximoro, tão fendido como o próprio termo oximoro, que significa “idiotice sarcástica” (OVERSTREET, 1980, p. 37; PREMINGER; BROGAN, 1993, p. 873). A citação que faço do jovem Borges é indício de sua consciência deste atributo: “En álgebra, el signo más y el signo menos se excluyen; en literatura, los contrarios se hermanan e imponen a la conciencia una sensación mixta; pero no menos verdadera que las demás”¹⁹² (BORGES, 2002b, p. 118). Polos positivo e negativo não se excluem: contém em si o outro, encerram-se mutuamente numa relação envelopante, como os vocábulos que contém sentidos opostos. “Creo que en árabe aún perduran muchos vocablos que traducen a la vez dos cosas opuestas. Sin ir tan lejos, recordaré el sentido anfibológico de la voz española *huésped*”¹⁹³ (BORGES, 2002b, p. 118, grifo do autor). Remeto esta reflexão borgiana sobre o termo *hóspede*, sobre sua qualidade oximórica, à relação parasita/hospedeiro, já discutida aqui. Hóspede é tanto o que é recebido na casa alheia como aquele que o recebe, hospedeiro. Hillis Miller (1995) faz o percurso etimológico dos termos. O hospedeiro é também o pão consagrado ao visitante, a *hóstia* de seu hóspede, do inglês medieval *oste* e do latim *hostia* – sacrifício ou vítima. A relação é antitética dupla, defende: *host* é tanto a presença amiga como o estranho invasor, hostil a

¹⁹⁰ “O valor da técnica oximórica deriva de sua habilidade em superar dicotomias criadas pelo pensamento ocidental (cartesiano). A junção de opostos na frase oximórica [...] obriga a imaginação a sintetizar uma entidade conceitual única.” Apesar de Overstreet, nesta citação, defender a *síntese* em uma *unidade* (o que contraria a ideia de entrelugar defendida neste ensaio), o trecho me parece interessante pela defesa do oximoro como superação das dicotomias que prevalecem no pensamento ocidental.

¹⁹¹ “É um ‘não’ à realidade conceitualmente governada por palavras”.

¹⁹² “Em álgebra, o signo mais e o signo menos se excluem; em literatura, os contrários juntam-se e impõem à consciência uma sensação mista; mas não menos verdadeira que as demais.”

¹⁹³ “Creio que em árabe ainda perduram muitos vocábulos que traduzem de uma vez duas coisas opostas. Sem ir tão longe, recordarei o sentido anfibológico do vocábulo *hóspede*”.

quem o recebe, possivelmente “o primeiro emissário de uma hoste de inimigos” (HILLIS MILLER, 1995, p. 15).

A consciência de Borges sobre este espaço de conjunção de opostos não se revela apenas no instante em que cita o vocábulo *hóspede*, mas também ao classificar seu sentido de *anfíbológico*, o que remete à discussão que promovo neste ensaio sobre a equivocidade. O epíteto usado pelo jovem ultraísta deriva do termo latino *amphibolus*, pelo grego *amphíbolos*, que significa “equivoco” (CRETELLA JUNIOR; CINTRA, 1956, p. 79), portador de indeterminância de sentido, de equivocidade, duvidoso, ambíguo. A preposição grega *amphí* é fendida; significa “em volta, de ambos os lados; em torno de; em meio a, entre; a respeito de; em consequência de; através de; perto de; cerca de” e equivalente ao termo latino *amb(i)-* (HOUAISS, 2004b). Como nos afirma o narrador de “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, “la ambigüedad es una riqueza”¹⁹⁴ (BORGES, 2008, p. 536) e Borges faz uso constante dela, transformando sua capacidade de deslocamento em ferramenta fundamental de questionamento dos discursos que supostamente estabelecem a “verdade”. Este deslocamento, que a princípio concentra-se em termos específicos (*hóspede*, *parasita*, *anfíbológico* etc), também está presente em uma unidade mais complexa, o texto borgiano, como veremos a seguir.

Alazraki (1971) estuda em um artigo a estrutura oximórica dos ensaios de Borges. Nele promove uma distinção: afasta os ensaios das ficções do autor portenho. Afirma que livros e artigos científicos dedicados à obra de Borges sempre vinculam os dois gêneros e que ainda não havia um trabalho crítico dedicado ao ensaísta Borges. Porém, esta distinção não será aqui levada em consideração, já que relacionar é o papel da crítica. O que faço é atribuir também às ficções qualidades apontadas pelo pesquisador como sendo as dos ensaios – o próprio Alazraki levanta ressalvas que me dão a permissão¹⁹⁵.

Ao comparar Borges a outro escritor e ensaísta argentino, Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), Alazraki (1971, p. 422) afirma: “In both writers we find rejection of philosophical idealism, but in Borges this rejection is also a form of acceptance.”¹⁹⁶ Borges

¹⁹⁴ “a ambigüidade é uma riqueza”.

¹⁹⁵ “Borges uses a technique similar to that of his fiction” (ALAZRAKI, 1971, p. 422). “Once again short story and essay share the same premise” (p. 423). “Thus, treatment of themes in the essays does not differ, basically, from that employed in the narrations” (p. 424).

¹⁹⁶ “Em ambos autores encontramos a rejeição do idealismo filosófico, mas em Borges a rejeição é também uma forma de aceitação.”

aceita o “idealismo filosófico” (ou metafísica, ou ontologia, ou platonismo, termos que me parecem mais condizentes com os textos de apoio aqui utilizados) porque o coloca em cena como forma de resistência a ele. Explorar ou questionar a verdade deslocando-a é não ignorá-la, como sugere Derek Attridge (1992, p. 127) em uma citação já inserida neste segmento do ensaio. Por isso não é simplesmente falso dizer que Borges é platonista, mas também não é verdade. É que para reverter o platonismo é preciso utilizar seu aparato discursivo. “Os valores não são subvertidos por algo que está fora deles” (HILLIS MILLER, 1995, p. 24). Como defende Alazraki (1971, p. 422), todo o discurso da verdade, filosófico e teológico, é rejeitado por Borges enquanto os responsáveis por estabelecer a verdade do mundo. Ou, nos termos de Ana Maria Barrenechea (1965, p. 144), o discurso que fornece ao homem a certeza da concretude do estabelecimento de sua existência é dissolvido pelo autor: “la metafísica es una rama de la literatura fantástica”¹⁹⁷ (BORGES, 2008, p. 520). Borges é um dos metafísicos de Tlön. Ele não busca a verdade nem a verossimilhança. Assim como as entidades ficcionais de seu conto, sabe que “un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos”¹⁹⁸ (BORGES, 2008, p. 520). A metafísica e seus conceitos fundamentais – ser, cosmos, personalidade, tempo etc – são como a rosa amarela que ‘Giambattista Marino’ vê no instante de sua morte: seus volumes dourados em um canto do quarto “no eran (como su vanidad soñó) un espejo del mundo, sino una cosa más agregada al mundo”¹⁹⁹ (BORGES, 2007a, p. 208).

O entrelugar é uma relação oximórica. Enquanto técnica aplicada consiste em tematizar as ideias metafísicas (e suas equivalentes). Elas são elevadas ao estatuto de *mythos* ao serem questionadas por um elemento desestabilizador que retira toda a sua validade como *aletheia* ou discurso da origem fixa. Fundidos, mas não sintetizados, metafísica e niilismo tornam-se o próprio entrelugar, espaço do constante desconcerto. Não há um polo inválido nessa relação; a validade está na relação, resultado criativo do ofício do poeta, artifício da linguagem que “desontologiza” a ontologia ao equipará-la à ficção.

¹⁹⁷ “a metafísica é um ramo da literatura fantástica”.

¹⁹⁸ “um sistema não é outra coisa que a subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles”.

¹⁹⁹ “não eram (como sua vaidade sonhou) um espelho do mundo, mas uma coisa a mais acrescentada ao mundo”.

As estratégias discursivas de Borges para promover esta desestabilização são diversas e já apontadas maciçamente pela crítica: a invasão da “realidade” por uma ficção tão ordenada como o suposto cosmos universal; a falência do idealismo; o duplo e outras confusões de *personae*; corrosão da causalidade; repetição de eventos em espaços e tempos diferentes; formas diversas de transgressão temporal e espacial; o panteísmo e o solipsismo irônicos; a *mise en abyme*; a escritura como reprodução; a negação da autoria; o “anacronismo deliberado” e a “atribuição errônea” (que me parecem ser dois atributos da crítica, sua capacidade de fazer convergir obras diversas: Menard é imagem da inventividade crítica) etc. Todos estes artifícios, não menos eficazes que a questão metafísica fundamental, são apresentados por um narrador que se faz uma autoridade na erudição, dono de uma concisão e de um rigor formal extremamente apropriados a um verdadeiro metafísico: metafísica transgredida em sua própria formalidade, com sua mais fundamental ferramenta, o *logos*, a palavra, o discurso, posta em crise. Como observa Álvaro Salvador (2001, p. 55), a crise da linguagem, assiduamente apontada pela crítica especializada como marca no texto borgiano, é uma amostra na literatura de uma crise cujas primeiras manifestações surgem no último terço do século XIX e tomam força a partir da modernidade: “la del individuo frente a la realidad externa, un individuo sin Dios, sin metafísica y sin asideros transcendentales”²⁰⁰.

Não é simplesmente falso dizer que Borges é platonista, mas também não é verdade. Há nesta afirmação – que tomo de Derrida (1972, p. 235) ao discorrer sobre Mallarmé em “La double séance” – a defesa de uma leitura que se situa no entrelugar, uma leitura de confluência de discursos. Ela pode causar estranheza principalmente à parcela da crítica que defende a perspectiva platônica dos textos de Borges. Pelo ponto de vista que adoto neste ensaio, falta a este grupo de “leitores especializados” (ou à sua vertente mais extremada) a percepção do polo oposto ao platonismo em Borges e do entrelugar que se forma entre estes antitéticos de um discurso literário (e, conseqüentemente, antitéticos de um discurso crítico).

Jonathan Stuart Boulter (2001) dedica seu ensaio “Partial glimpses of the infinite: Borges and the simulacrum” à reflexão sobre esta leitura polarizada de Borges

²⁰⁰ “a do indivíduo frente à realidade externa, um indivíduo sem Deus, sem metafísica e sem apoios transcendentais”.

promovida pela crítica. De um lado, a já citada parcela que observa o autor de “El Aleph” como um platonista, idealista ou metafísico, como no ensaio “Borges the Golem-Maker”, de Stephen Soud (1995). Nele, o pesquisador defende a dimensão metafísica do uso que Borges faz da lenda do Golem no conto “Las ruinas circulares”, a exploração da sacralização do texto e do estabelecimento da presença autoral. Do lado oposto estão críticos, teóricos e pesquisadores ligados ao chamado pós-estruturalismo ou defensores do pós-modernismo, como Linda Hutcheon em *Narcissistic narrative*, afirma Boulter, que apreendem implicações filosóficas próprias a Borges (portanto, suficientemente desligadas do platonismo, do idealismo ou da metafísica para atingir tal patamar) e que apontam o ato textual, sua estrutura e sua composição como o (único) objeto de Borges em seus textos: a obra de Borges imita-se (reflete-se, simula-se) a si mesma. Falta a esta última parcela da crítica (ou à sua vertente mais extremada) a percepção de que explorar os limites do texto até a exaustão implica observá-lo ainda como texto sacralizado, *logos* que institui a “verdade”: não se reverte o platonismo, a metafísica ou o idealismo com uma linguagem estranha a eles.

Para que a afirmação de que Borges é um platonista não seja simplesmente falsa e também não verdadeira, as duas perspectivas de abordagem do texto borgiano apontadas aqui precisam ser envelopadas em um entrelugar crítico (uma reflexão que se harmoniza com as palavras escritas em “El Aleph”, já que, sob a análise fundamentada na convergência dos textos de Borges com os textos de apoio aqui acionados, o objeto reflexionado faz este mesmo movimento ao tratar o material filosófico implicado nesta discussão). Nada mais justo que procurar, mais uma vez, estas perspectivas simultaneamente contraditórias e convergentes no texto borgiano que impulsiona a reflexão deste ensaio, o próprio espaço de contato desses discursos diversos, metafísica e crítica à metafísica.

A discussão sobre a origem, a totalidade e a infinitude não pode ser afastada de “El Aleph”: “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”²⁰¹ (BORGES, 2008, p. 754). Abdicar-se da discussão sobre este

²⁰¹ “senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjetural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum homem olhou: o inconcebível universo”.

objeto secreto, neste caso, é fugir do enfrentamento ao discurso do conhecimento fixo de um *logos* original. A literatura combate tal discurso no exato instante em que o aciona (e o ativa) para desarticulá-lo em seu próprio jogo. A discussão platônica (ontológica, metafísica) é incorporada por Borges, elevada a um estatuto mítico, como sugere o narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (a metafísica como ramo da literatura fantástica) ou como defende Alazraki ao discorrer sobre o caráter oximórico dos textos borgianos. O Aleph, a letra cósmica, equivalente a uma concessão demiúrgica ao poeta, está acessível a ‘Borges’ (apesar da ironia contida na afirmação de que nenhum homem observou o inconcebível universo), com a ressalva que desloca esta origem fixa: “Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad”²⁰² (BORGES, 2008, p. 752-753). O relato, filosófico ou teológico, sobre o artesão divino, *cosmos*, organizador do caos em universo, não se difere da literatura enquanto invenção humana, linguagem. São imagens equivalentes para a mesma divindade suprema ou para a Ideia. Por isso este mesmo objeto secreto é também conjectural. A probabilidade de sua existência está assentada em evidências incompletas ou duvidosas. A redundância (com pequenas variações) de seu relato é a prova de sua ineficiência enquanto discurso único que estabelece a origem e o conhecimento fixos. Apropriar-se desta linguagem, parasitá-la como o crítico que ensaia no mesmo instante em que experimenta as potências e limites de seu texto é o que faz Borges.

A metafísica é posta diante de seu desconcerto. A ficção libera a potência crítica que recai sobre o discurso que afirma “o que é...”. Ambos são envelopados no entrelugar (poético, crítico) borgiano, que desarticula internamente o discurso que estabelece a metafísica. Ela é tratada com ironia, como revela o indecível manifesto na construção hipotética de ‘Borges’ disfarçada de julgamento: “Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph”²⁰³ (BORGES, 2008, p. 756). ‘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

²⁰² “É possível que os deuses não me negassem o achado de uma imagem equivalente, mas este relato ficaria contaminado de literatura, de falsidade.”

²⁰³ “Por incrível que pareça, acredito que exista (ou que tenha existido) outro Aleph, acredito que o Aleph da rua Garay era um falso Aleph.” O argumento aqui será diverso daquele originado por esta mesma citação no segmento “Daneri como entrelugar ou as lâminas superpostas”: o de que o Aleph da rua Garay é falso pela atribuição que Daneri dá a ele.

la tierra”²⁰⁴ (p. 754). Vivência os efeitos da 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”²⁰⁵ (p. 755). ‘Borges’ atesta seu poder extasiado ao questionar a capacidade de Daneri em atribuir o nome Aleph ao estranho objeto no porão: “¿Eligió Carlos Argentino ese nombre, o lo leyó, *aplicado a otro punto donde convergen todos los puntos*, en alguno de los textos innumerables que el Aleph de su casa le reveló?” (p. 755-756, grifo do autor)²⁰⁶. Mesmo revelando em seu texto como esta experiência o atingiu, intensamente, ‘Borges’ acredita ser falso o Aleph de Daneri²⁰⁷. Para tentar sustentar sua afirmação, enumera exemplos que podem ser a descrição do verdadeiro Aleph (o que teria verdadeiramente existido). A lista do personagem-narrador é também irônica, formada quase que exclusivamente por textos literários (com algum conteúdo teológico), todos citados em um manuscrito encontrado em uma biblioteca em Santos e atribuído ao “falsificador” Richard Burton: as *Noites; História Verdadeira*, de Luciano de Samósata; o *Satyricon* de Capella; *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser. Após a enumeração das obras literárias e de seus respectivos exemplos similares ao Aleph, o manuscrito de ‘Burton’ faz uma referência teológica arquitetônica.

Los fieles que concurren a la mezquita de Amr, en El Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas de piedra que rodean el patio central... Nadie, claro está, puede verlo, pero quienes acercan el oído a la superficie, declaran percibir, al poco tiempo, su atareado rumor... (BORGES, 2008, p. 756)²⁰⁸

Apesar de ‘Borges’ (‘Burton’) questionar todas as suas outras referências ao declarar incondicionalmente que o universo está em uma das colunas da citada mesquita,

²⁰⁴ “vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra”.

²⁰⁵ “Na rua, nas escadarias de Constitución, no metrô, pareceram-me familiares todos os rostos. Tive medo de que não restasse uma única coisa capaz de surpreender-me, tive medo de que não me abandonasse jamais a impressão de voltar.”

²⁰⁶ “Carlos Argentino escolheu esse nome, ou o leu, *aplicado a outro ponto para onde convergem todos os pontos*, em algum dos textos inumeráveis que o Aleph de sua casa lhe revelou?”

²⁰⁷ Para uma leitura sobre a motivação da negativa do Aleph da rua Garay baseada no ciúme amoroso e na inveja poética de ‘Borges’ contra Daneri consultar Núñez-Faraco (1997, p. 620-625) e Boulter (2001, p. 370-372).

²⁰⁸ “Os fiéis que acorrem à mesquita de Amr, no Cairo, sabem muito bem que o universo está no interior de uma das colunas de pedra que rodeiam o pátio central... Ninguém, é claro, pode vê-lo, mas os que aproximam o ouvido da superfície declaram perceber, em pouco tempo, seu atarefado rumor...”

esta construção também é passível da dúvida que recai sobre qualquer “falsificação” literária. A construção data do século VII, aponta o suposto manuscrito, ou seja, é mais recente que alguns dos textos anteriormente enumerados (*História Verdadeira*, século II; *Satyricon* de Capella, verso 400 a.C.). É, portanto, mais uma variação do mesmo mito presente nas obras literárias que supostamente descrevem o verdadeiro Aleph. A descrição da forma do caractere Aleph feita por ‘Borges’ é sugestiva a esta discussão sobre a replicação de mitos e relatos:

Éste, como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada. Su aplicación al disco de mi historia no parece casual. Para la Cábala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes. (BORGES, 2008, p. 755, grifo do autor)²⁰⁹

Assim como a *coluna* na mesquita no Cairo, um símbolo da ligação entre o céu e a terra (LEXIKON, 2006, p. 61-62), o Aleph é também um entrelugar, o homem que se põe entre sua humanidade e a divindade que simula (e assim destitui esse ente divino do suposto poder de único estabelecedor da verdade). Daneri é um ingênuo porque não percebe que sua aparente visão totalizadora do mundo tem um mediador, o próprio Aleph. O homem é o espelho que assinala céu e terra. Daneri não toma conta de que ele é também um simulador, que por mais que esteja no centro da esfera, sua circunferência está em lugar nenhum. A perspectiva, independente da pretensão, sempre será restrita. Possuir o centro não é garantia do alcance da totalidade. Neste quesito, demiurgo, metafísico e poeta igualam-se. É a atribuição dispensada ao mito e à metáfora e o nível de reconhecimento e revelação das potências e limitações de seu texto que os diferenciam.

Se observada como um texto, a mesquita de Amr não é mais que um aglomerado de citações apropriadas por seus construtores. Suas colunas, as quais sustentam sua estrutura (teológica), “proceden de otros templos de religiones anteislámicas, pues como ha escrito Abenjaldún: ‘En las repúblicas fundadas por nómadas, es indispensable el

²⁰⁹ “Este, como se sabe, é o da primeira letra do alfabeto da língua sagrada. Sua aplicação ao cerne de minha história não parece casual. Para a Cabala, essa letra significa o En Soph, a ilimitada e pura divindade; também se disse que tem a forma de um homem que assinala o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior; para a *Mengenlehre*, é o símbolo dos números transfinitos, nos quais o todo não é maior que qualquer das partes.”

concurso de forasteros para todo lo que sea albañilería”²¹⁰ (BORGES, 2008, p. 756). Assim como as *Noites*, cujas narrativas de épocas diversas têm origens diversas (árabes, persas, egípcias, indianas, mesopotâmicas), a mesquita de Amr é ponto de convergência, o único volume que reúne as colunas cujo *arché* é impossível remontar. Qual das diversas colunas é a que abriga o universo? De onde veio o nômade que a trouxe? Questionar a origem da coluna é questionar a própria constituição do discurso que estabelece a origem fixa e que atribui a si a qualidade de responder a pergunta “O que é...?”. Será o universo encerrado na coluna da mesquita de Amr, diferentemente do Aleph da rua Garay, resistente à demolição de sua alvenaria? Que Deus metafísico não suporta uma parede que cai? Apesar da ruína, ele está ali, sólido nos fragmentados escombros que o constituem, pronto para ser rearticulado, recriado pelo poeta. Independente dos nomes que recebam ou da origem dos mitos que os narrem, são todas estas entidades tão verdadeiras como qualquer outro Aleph que possa ter existido; tão falsas como a literatura em que surgem relatadas.

²¹⁰ “procedem de outros templos de religiões anteislâmicas, pois como escreveu Abenjaldun: ‘Nas repúblicas fundadas por nômades, é indispensável o concurso de forasteiros para tudo o que seja alvenaria’”.

SUSPENSÃO

Os componentes da alvenaria deste ensaio, assim como as colunas da mesquita de Amr, no conto “El Aleph”, são de origem diversa. São construções da crítica literária, da teoria, da filosofia e da literatura que se juntam para compor este edifício. A diversidade, porém, não impede a confluência mesmo fora deste ensaio. Há, entre os principais textos de apoio, alguns pesquisadores, filósofos e críticos que, juntos, convivem muito bem: Hillis Miller, de Man, Derrida e Nietzsche, por exemplo. Outros surgem associados em estudos comparativos publicados em revistas especializadas, como Derrida e Deleuze, Ricoeur e Derrida, Deleuze e Ricoeur²¹¹.

A rede de citações que conecta os autores aqui acionados é ampla e imbricada, incluído nela o autor de “El Aleph”: Compagnon (1996; 2000) cita Deleuze, Borges, Derrida, de Man. Deleuze (2007, p. 64-65) cita Borges. Derrida (2005, p. 31) epigrafa o terceiro segmento de *A farmácia de Platão* com um fragmento de Joyce entre dois de Borges (de “La esfera de Pascal” e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”). Hillis Miller, Compagnon e Borges surgem nas primeiras páginas de *Seuils*, de Genette (1987, p. 7-8), que, apesar de ter sido citado uma única vez no *Saguão* deste ensaio, ressurge nesta lista pelo encontro que promove logo na introdução de seu livro.

A relação entre as colunas deste ensaio torna-se mais próxima quando uns estudam os outros com afinco. Nietzsche é objeto de Deleuze (1976); Derrida é objeto de Paul de Man (1983, p. 102-141), que por sua vez é objeto de Derrida em *Memoires for Paul de Man* (1988). Nietzsche, Derrida e de Man são objetos de Hillis Miller (1981; 1995). Paul Ricoeur, para compor o Estudo VIII de *A metáfora viva*, lê, entre outros, Nietzsche e Derrida. Paul de Man (2004) dedica um ensaio exclusivamente a Borges, que por sua vez não apenas cita ou faz referência a Nietzsche no ultraísta “La metáfora” (BORGES, 2002b), em “Nota sobre Walt Whitman” e “Notas” (de *Discusión*), em “Pierre Menard” (de *Ficciones*), em “Deutsches Requiem” (de *El Aleph*), em “La creación y P. H. Gosse”, “Sobre ‘The Purple Land’”, “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (de *Otras inquisiciones*), em “La Divina Comedia” e “Poesia” (de *Siete Noches*) e no Prólogo de *Nueve ensayos*

²¹¹ Cf. GOODCHILD (2000), *Spirit of philosophy: Derrida and Deleuze*; CALARGÉ (2005), *La métaphore entre Ricoeur et Derrida*; KEARNEY (2009), *Returning to God after God: Levinas, Derrida, Ricoeur*; ANDREW (2000), *Tracing Ricoeur*.

dantescos. Borges também faz de Nietzsche seu objeto em “El tiempo circular” e “La doctrina de los ciclos” (de *Historia de la eternidad*) e em dois textos publicados no diário *La Nación* na década de 1940: “Algunos pareceres de Nietzsche” e “El propósito de ‘Zarathustra’”²¹².

Toda essa rede que entrelaça Borges aos autores dos textos de apoio (e eles entre si e a Borges) pode, a princípio, apontar que não há nenhuma divergência ou conflito entre os críticos, teóricos e filósofos que são co-responsáveis por sustentar a arquitetura deste ensaio. Mas veremos que essa percepção sem divergência é aparente e tem uma explicação. Seus textos, como os de Borges, foram estrategicamente acionados por mim em um trabalho de citação para que compoñham o meu com o menor número de contradições possível. O edifício, a metáfora espacial e crítica que é este ensaio, foi ambientado para (sem que isso implique em sucesso) tentar encerrar no subterrâneo, ao melhor estilo platônico, as incoerências de seus raciocínios. Para combater essa artimanha, esta *Suspensão* servirá inicialmente a este trabalho como “momento liguístico”, que, segundo Hillis Miller (1995, p. 46), é o instante em que o instrumental da obra é questionado na própria obra.

Elejo a que me parece ser o mais evidente conflito teórico deste ensaio para discuti-lo, mesmo que no máximo para localizá-lo, e tentar transformá-lo no início de em nova reflexão por ser satisfatoriamente realizada. É um dos pontos fundamentais do que aqui foi discutido: a metáfora. O leitor deparou-se, basicamente, com duas definições da metáfora, que conviveram durante o *Comentário à epígrafe* como se essa proximidade não causasse nenhuma tensão.

Uma metáfora é a que está no âmago do que Nietzsche (2008) chama de *ilusão da verdade*, a metáfora presente nos discursos que se pretendem portadores da capacidade de instituir a verdade contando com o apagamento de seu trabalho metafórico. É com esta metáfora que se estabelece a ideia de autopresença entre *logos* e verdade. Essa é a denúncia, mesmo que com termos diversos, efetuada por Nietzsche e pela rede de seus leitores. Como observa Barros (2008, p. 14), para Nietzsche, a correspondência biunívoca entre palavras e coisas é estabelecida somente pela negação da distância que há entre essas

²¹² Estes dois últimos textos foram republicados no segundo volume de *Textos recobrados: 1931-1955*. Barcelona: Emecé, 2002. A constatação desta recorrência de Nietzsche em Borges fica como sugestão a um trabalho futuro que pode ampliar os horizontes do que aqui foi analisado.

esferas disjuntivas. É a linguagem a responsável por igualar o não-igual. Nietzsche e sua rede de leitores denunciam uma ideia que quer se passar por certa e inabalável, a de que com a linguagem é possível ter “acesso ao núcleo indivisível e inquestionável do existir” (BARROS, 2008, p. 17).

É este mesmo questionamento, ou um desdobramento dele, que faz Derrida (2008, p. 194) defender a tese de que não há um extra-texto (*hors-texte*). A ideia de texto como algo construído (uma obra literária, um filme, um livro de filosofia etc) e que difere de coisas no mundo não construídas (ser, justiça, verdade, realidade) é abolida nesta proposição. O texto como representação não difere da presença do real. Esse polo da presença, privilegiado na perspectiva metafísica, é também um texto. “A text is not, for Derrida, the imitation of a presence; instead presence is an effect of textuality”²¹³ (LUCCY, 2004, p. 143). Texto são todos os referenciais possíveis e por isso não há extra-texto: “todo referencial, toda realidade tem a estrutura de um traço diferencial e só nos podemos reportar a esse real numa experiência interpretativa” (DERRIDA, 1991b, p. 203). O referencial compreendido como traço diferencial é o ainda sem significação, um traço diferente e irreconhecível e por isso apenas um traço, manifestação do mundo ainda não simbolizada. Por isso, o real é tão legível quanto inacessível, ou cada leitura institui um real sem que com isso exclua as outras leituras.

O discurso que se pretende como verdadeiro quer justamente apagar a legibilidade do traço diferencial e a sua própria leitura dele realizada. Apagando seu trabalho metafórico de aproximação de esferas disjuntivas pode afirmar-se como verdade. Esta é a metáfora morta, congelada. O sucesso de sua empresa depende exatamente deste apagamento: “as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível” (NIETZSCHE, 2008, p. 36). Não mais percebidas como metáforas, velado o funcionamento que é seu próprio estatuto – a aproximação de domínios heterogêneos (linguagem e mundo) – se passam por unívocas, autopresença de um pelo outro.

A outra metáfora é a metáfora viva, a que surge com Paul Ricoeur, estratégia do discurso portadora de um poder heurístico, de descoberta e criação, de reinvenção da

²¹³ “Um texto não é, para Derrida, a imitação de uma presença; pelo contrário, a presença é um efeito da textualidade.”

realidade. É assim que o filósofo descreve o ponto mais importante de sua pesquisa: “que a metáfora é o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade” (RICOEUR, 2000, p. 14). Essa redescrição é então incorporada a essa mesma realidade em uma tensão: redescreve a realidade (rompe com ela), mas ainda sem se afastar dela. Esse funcionamento é a fonte de riqueza da metáfora, a sua verdade. Ricoeur dedica-se ao postulado da referência e sua relação com a realidade e à intersecção de esferas do discurso que define a metáfora-discurso, justamente aquela capaz de abarcar mais satisfatoriamente este trabalho referencial. A metáfora-discurso é definida pela tensão na relação entre “a experiência de *pertencimento* que inclui o homem no discurso e o discurso no ser” (RICOEUR, 2000, p. 481) e o “distanciamento que abre o espaço do pensamento especulativo” (p. 482), tensão entre o discurso poético como a via de acesso à pluralidade de significações das experiências fundamentais da humanidade e o discurso abstrato, “aquele que organiza as noções primeiras, os princípios, que articulam primordialmente o espaço do conceito” (RICOEUR, 2000, p. 460).

Mesmo que, em certos trechos, me apóie em Ricoeur, mesmo que algumas de suas ideias sejam incorporadas nesta pesquisa (especialmente sua leitura de Aristóteles), meu estudo não utiliza toda a força contributiva de *A metáfora viva*. Um ponto que pode ser mais bem explorado é exatamente o da metáfora-discurso, a intersecção de esferas dos discursos especulativo e poético. É uma confluência deste nível que acredito ter localizado em fragmentos da obra de Borges quando, ao final do *Comentário à epígrafe*, aponto que o autor eleva a metafísica (e seus desdobramentos) a um nível mítico, ou que a ficção libera a potência crítica que recai sobre o discurso que afirma “o que é...”. Desta forma, aceitando o argumento teórico e o vocabulário de Ricoeur, poderíamos apontar Borges como um hermeneuta, um intérprete crítico do discurso metafísico. Mas devido à complexidade do estudo em *A metáfora viva* neste ponto, e o fato de o texto de Ricoeur ter sido inserido recentemente em meu ensaio (apenas após a fase de qualificação do trabalho) foi-me possível apenas localizar em Borges esta intersecção (ou localizar em Ricoeur o apoio sólido a um argumento que previamente defendia). Aprofundá-la é sugestão a uma pesquisa por vir.

Com a constatação da existência dessas duas concepções de metáforas neste ensaio, é preciso ficar claro que não assumo qualquer das duas perspectivas como

exclusivas ou mesmo que uma seja mais válida que a outra. O entendimento que surge com a leitura realizada é que Borges combate o discurso dos detentores da metáfora morta (o discurso da verdade) com a segunda metáfora, a responsável pelo movimento que aproxima os discursos da metafísica e da crítica a ela, sua superação promovida pela literatura, e que desestabiliza sua pretensa aptidão autodepositada de indubitavelmente ser capaz de apontar a “verdade”. Borges, portanto, não só expõe a potência criadora da linguagem, mas a admite e a eleva a instrumento que combate àqueles que justamente tentam esconder, com a própria linguagem, seu trabalho de igualação do não-igual.

O deslocamento deste discurso da verdade promovido por Borges (ou que nele localizo) é resultado de sua insatisfação diante de algumas oposições polares que a confluência de textos na leitura permitiu-me levantar: literatura/crítica, escrita/leitura, poética/antipoética, eu mesmo/um outro, totalidade/sugestão. Antes separados por uma dialética proscritiva e prescritiva que privilegia um de seus polos na ordem hierárquica que institui, estes aparentes opostos são reunidos no e pelo texto literário, que pretende desarticular qualquer argumento da estabilidade, heranças de paradigmas metafísicos pretensamente aptos às certezas inabaláveis. Borges é autor de um texto que, nos termos de Nietzsche (2008, p. 46), “mistura as rubricas e as divisórias dos conceitos ao introduzir novas transposições”. É neste trabalho de constante questionamento que Borges lança, em suas ficções e ensaios, um novo olhar sobre o mundo. Ele o observa, o compreende e o redescreve de uma forma diversa, não-ontológica, denunciando o caráter transitório e de artefato da “verdade” que supostamente o estabelece. Atribuo o nome de *entrelugar* a esse trabalho de desestabilização, de reunião de antitéticos aparentemente inconciliáveis, promovido por Borges em seus textos aqui estrategicamente acionados. Entrelugar não é mais que uma metáfora ou um funcionamento metafórico. Assim como a *membrana* de Hillis Miller ou o *hímen* de Derrida são aqui apreendidos, é a imagem de um espaço abstrato em que esses inconciliáveis resistem à hierarquia que os separou, fazendo perceptível o indício aporético que vive dentro de qualquer certeza. É um espaço de tensão: os opostos se fundem, co-existem, mas não deixam a unidade que os constitui em direção a um acordo sintético. Um autor que domina com maestria este espaço metafórico é o Borges que pretendi apreender neste ensaio.

Minha última tarefa nesta *Suspensão* é justificar seu nome e, por extensão, sua aplicação. Ele pareceu-me satisfatório, inicialmente, devido às irresoluções deste ensaio. São pontos teóricos hesitantes (especialmente a entrada tardia de Ricoeur) e a impossibilidade de resolvê-los neste edifício que dão um primeiro argumento válido ao nome. Chego, ao final do estudo, interdito pelo prazo de conclusão do trabalho e mesmo pela delimitação do objeto no estudo, fragmentos da obra de Borges. Diante da necessidade de novas leituras para a resolução destas hesitações e da possibilidade de fazer deste confronto um novo objeto de estudo (o que extrapola a proposta deste texto), resta-me suspender esta discussão.

Essa é a mesma atitude do crítico diante da obra literária que lê. Porém, sua motivação é diversa. É preciso suspender a leitura sob o risco de ficar eternamente preso ao objeto que critica e à autocrítica de sua própria reflexão. É preciso aceitar a complexidade e a equívocidade do objeto estudado. Borges e sua obra, mesmo que tomada em fragmentos, possibilitam inesgotáveis leituras, que se multiplicam de acordo com o instrumental com que são abordados. A indeterminância de sentido tomada como pressuposto crítico implica na recusa ao alinhamento das diversas leituras possíveis ou à eleição de uma leitura como a “mais correta”. A leitura será sempre fendida, como defende Hillis Miller (1995). Uma interpretação carrega em si sua contra-argumentação, que, por sua vez, não está livre de uma nova objeção numa cadeia de constante irresolução. “A tentativa do crítico de desembaraçar os elementos nos textos que interpreta só faz com que se embarquem novamente em outro ponto, deixando sempre um remanescente de opacidade, ou uma opacidade a mais, ainda não desembaraçada” (HILLIS MILLER, 1995, p. 43-44). A crítica suspende sua reflexão certa do fracasso de qualquer tentativa de balizar o objeto e limitar o método de leitura. O texto estará sempre pronto a uma leitura diversa, porque o crítico nunca se livra do embaraço de sua própria leitura, nada se conclui, a leitura não morre ali, não há *exitus*: não há como sair do texto. O crítico é um leitor sempre perplexo.

Se não há saída, se não há *exitus*, ainda há como deixar o texto? Para tentar responder esta questão fundada em uma aparente irresolução, imagino mais uma vez este ensaio como um edifício, mais uma vez metáfora espacial e arquitetônica, neste ponto para a relação do crítico com a obra que lê. Compreendo esta *Suspensão* também como a última das áreas ou cômodos deste ensaio. Além de interrupção e indecisão, *suspensio* é também

abóbada (CRETELLA JÚNIOR; CINTRA, 1956, p. 1217), construção curvada em arco que cobre determinado espaço, sempre apoiada sobre colunas, pilares ou paredes (a alvenaria deste ensaio).

Foram percorridos os cômodos da obra. Um de seus corredores entrelaçados é aquele que irrevogavelmente leva ao fundo e fim do edifício. Lá está instalada a abside, área semicircular ou poligonal de teto abobadado²¹⁴. Ela tem como uma peculiaridade o fato de extrapolar a linha reta e coerente da parede em que se aloja, como uma extensão ou projeção da extremidade final ao fora. Segundo Ward (1915, p. 124), a abside proporciona ao extremo fim do edifício “a more dignified appearance”²¹⁵ que a abrupta terminação com uma parede plana. Nas igrejas, sua função é apoteótica. Dentro dela, o visitante inexoravelmente erguerá seus olhos ao teto, e assim faz-se evidente sua segunda peculiaridade: sua dedicação ao êxtase do observador. O topo é tomado por uma pintura assombrosa. Do chão, o observador é deslocado (extasiado) ao alto, onde está seu objeto de contemplação. Sua leitura o levou até ali, as colunas e paredes que construiu o elevam. É partindo deste trabalho de deslocamento ao alto, uma suspensão, que surge a mais peculiar qualidade da abside abstrata deste ensaio. Seja sólida ou ruínosa a alvenaria que a sustenta, no instante em que o crítico suspende sua leitura, o teto se separa da abside. O objeto continua o gradativo movimento suspensivo, distanciando-se do observador. A abóbada da abside, de fato, esteve sempre em suspensão, como o texto de Borges para este ensaio. Portanto, faço uma variação do que acabei de afirmar: a alvenaria só aparentemente (ou, no máximo, limitadamente) sustenta esta abóbada. A leitura sustenta-se a si mesma, o objeto sustenta a leitura, o teto já em suspensão dá os motivos para ser alcançado. O crítico pode mesmo tocar a abóbada com sua alvenaria, temporariamente coexistir nela e ela em sua leitura, e o sucesso dessa coexistência é a maior pretensão e o grande anseio crítico.

O crítico é um leitor sempre perplexo e sua perplexidade não se resume à impossibilidade em resolver “o que é” seu objeto. Está também no fato de ele ser visitante em seu próprio texto, porque sua leitura é uma arquitetura que, apesar de sua, ainda é motivada pelo objeto que lê, tem origem e fim nele. Sua leitura é perplexa não apenas por sua indecisão diante do objeto, ou porque, em contato com a constante irresolução do texto

²¹⁴ Abside, do latim, *absis* ou *apsis*, pelo grego *hápsis*: “arco, abóbada, prato redondo e cavo, coro, santuário da igreja, círculo em que um astro faz a sua revolução, pontos de conjunção” (HOUAISS, 2004a).

²¹⁵ “uma aparência mais digna”.

literário que optou ler, sua leitura faz-se sinuosa, repleta de inflexões. É também perplexa porque, mesmo obrigado a se desligar do objeto com a interrupção, estão de tal forma conectados que a leitura não pode sair do texto que lê, ou é impossível o texto ser definitivamente excluído daquele que lê. O antepositivo latino *plexus*, que forma o termo *perplexus*, e que lhe permite ter a acepção de ambiguidade, “caminho de muitos rodeios” (CRETELLA JÚNIOR; CINTRA, 1956, p. 889), é também nexo, junção, ligação. É o nó, a atadura, os entrelaçados fios de um tecido ou as tranças de um cabelo. O crítico é perplexo não apenas porque reconhece que não encerra o objeto que lê e nem resolve suas contradições e complexidades. É perplexo porque carrega em si o texto que leu e absorve do objeto literário qualidades que carregará consigo por qualquer outro edifício que arriscadamente intente erguer. A abóbada continua em constante deslocamento ao alto, distanciando-se, mas ainda vive parasitada na leitura (uma possível leitura) que dela se realiza e que a perpetua dentro de si. Se voltar seus olhos mais uma vez ao seu objeto em suspensão, o crítico o encontrará complexo, pronto a ser lido mais uma vez. Diante da complexidade não há outro se não um leitor perplexo. “A perplexidade é a única moral literária” (COMPAGNON, 2001, p. 262). A perplexidade é a única certeza crítica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003, p. 15-45.

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.

_____. El texto como palimpsesto: lectura intertextual de Borges. *Hispanic Review*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, v. 52, n. 3, p. 281-302, 1984.

ALCALÁ, May Lorenzo; SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Vanguardas argentinas: anos 20*. Trad. Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

ANDREW, Dudley. Tracing Ricoeur. *Diacritics*, Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, v. 30, n. 2, p. 43-69, 2000.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia: Del Paradiso*. Bologna: Cardinale e Frulli, 1827, v. 3. Edição fac-similar. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=FtFbAAAAQAAJ>>. Acesso em: 20 nov. 2009.

_____. *A Divina Comédia*. Trad. Hernâni Donato [atribuída a Fábio M. Alberti]. São Paulo: Nova Cultura, 2003.

ALOMAR, Juan; BORGES, Jorge Luis; MOLL, José Luis; SUREDA, Jacobo. Manifesto del Ultra. In: BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002, p. 86-87.

ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ARISTÓTELES. Poética. Trad. Baby Abraão. In: _____. *Aristóteles*. São Paulo: Abril Nova Cultural, 1999, p. 34-75.

_____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 2005. Disponível em: <www.obrasdearistoteles.net/files/volumes/0000000077.PDF>. Acesso em: 30 ago. 2009.

ATTRIDGE, Derek. Introdução a The first session. In: DERRIDA, Jacques. *Acts of literature*. New York: Routledge, 1992, p. 127-129.

BARRENECHEA, Ana María. *Borges: the labyrinth maker*. Trad. Robert Lima. New York: New York University Press, 1965.

BARROS, Fernando de Moraes. Introdução. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 9-21.

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. Biografía 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.

BORGES, Jorge Luis. *Borges, el memorioso: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. México: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.

_____. A ordem e o tempo. *Borges em diálogo: conversas de Jorge Luis Borges com Osvaldo Ferrari*. Trad. Eliana Zagury. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 24-30.

_____. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

_____. Jorge Luis Borges y su ultimo libro: “El congreso que yo soñé”. *El otro Borges: entrevistas (1960-1986)*. Buenos Aires: Equis, 1997, p. 39-48. Entrevista concedida a Vicente Zito Lema.

_____. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

_____. *Obras Completas I*. Trad. Carlos Nejar et alii. São Paulo: Globo, 1999a.

_____. *Obras Completas II*. Trad. Sérgio Molina et alii. São Paulo: Globo, 1999b.

_____. *Obras Completas III*. Trad. Daniel Titan Jr. et alii. São Paulo: Globo, 1999c.

_____. *Obras Completas IV*. Trad. Josely Vianna Baptista et alii. São Paulo: Globo, 1999d.

_____. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. Al margen de la moderna estética. In: *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002a, p. 30-31.

_____. La metáfora. In: *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002b, p. 114-120.

_____. Nuestra encuesta sobre la nova generación literária. In: *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002c, p. 389-390.

_____. Ultraísmo. In: *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002d, p. 126-131.

_____. *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, 2007a.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas III*. Buenos Aires: Emecé, 2007b.

_____. *Obras Completas IV*. Buenos Aires: Emecé, 2007c.

_____. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

_____. A margen de la moderna lírica. In: MENDONÇA TELES, Gilberto; MÜLLER-BERGH, Klaus. *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica e documentos*. Chile e países del Plata: Argentina, Uruguay e Paraguay. Madrid: Iberoamericana, 2009a, t. 5, p. 168-169.

_____. Palabras finales (Prólogo, breve y discutiador). In: MENDONÇA TELES, Gilberto; MÜLLER-BERGH, Klaus. *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica e documentos*. Chile e países del Plata: Argentina, Uruguay e Paraguay. Madrid: Iberoamericana, 2009b, t. 5, p. 346-347.

_____; DE TORRE, Guillermo; JUAN, Guillermo; LANUZA, Eduardo González. Proclama. In: BORGES, Jorge Luis, *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002, p. 122-124.

BOSQUET, Alain; DALÍ, Salvador. *Diálogos com Salvador Dalí*. Trad. Isaac e Irene Cubric. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1970.

CALARGÉ, F. *La métaphore entre Ricoeur et Derrida*. La métaphore en question. 2005. Disponível em: <<http://www.info-metaphore.com/articles/calarge-ricoeur-derrida-philosophie.html#bottom6>>. Acesso em: 19 nov. 2009.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. Paronomásia. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. 2005. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/paronomasia.htm>>. Acesso em: 9 dez. 2009.

CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. Trad. Vera Mascarenhas de Campos. São Paulo: Iluminuras, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COOK, David. James and Flaubert: the evolution of perception. *Comparative Literature*, Eugene, Oregon: University of Oregon, v. 15, n. 4, p. 289-307, 1973.

CORREIA, Heloisa Helena Siqueira. *Metafísica fantástica: a metáfora entre Borges e Nietzsche. Sínteses*, Campinas: Unicamp, v. 12, p. 97-107, 2007.

COSTA, René de. Del modernismo a la vanguardia: el creacionismo pre-polemico. *Hispanic Review*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, v. 43, n. 3, p. 261-274, 1975.

COSTA, Walter Carlos (Coord.). Guia de leitura de Ficções, de Jorge Luis Borges. *Projeto Borges*. Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras, UFSC, 2001. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~espanhol/projborges/tlon_portugues.htm>. Acesso em: 17 mar. 2008.

CRETELLA JUNIOR, José; CINTRA, Geraldo de Ulhôa. *Dicionário Latino-Português*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1956.

DARÍO, Rubén. *Poesia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/3506374/Deleuze-Nietzsche-e-a-filosofia>>. Acesso em: 10 set. 2009.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 2009.

_____; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELGADO, Antonio Sáez. Ultraísmo. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. 2005. Disponível em: <<http://www2.fcs.unl.pt/edtl/verbetes/U/ultraismo.htm>>. Acesso em: 25 set. 2009.

DE MAN, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

_____. A modern master. In: BLOOM, Harold (Org.). *Jorge Luis Borges*. Broomall: Chelsea House Publishers, 2004, p. 71-78.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 229-249.

_____. La double séance. In: _____. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972, p. 199-317.

_____. Double session. In: _____. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. London: Athlone Press, 1981, p. 173-285.

DERRIDA, Jacques. A mitologia branca: A metáfora no texto filosófico. In: _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991a, p. 249-313.

_____. *Limited Inc*. Trad. Constança Marcondes César. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991b.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ELIOT, T.S. A função da crítica. In: _____. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 49-62.

FIGUEIREDO, Virginia de Araujo; PENNA, João Camillo. Introdução. In: LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 9-46.

FISHBURN, Evelyn; HUGHES, Psiche. *A dictionary of Borges*. Melksham: Redwood Press, 1990. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/2572871/A-dictionary-of-Borges>>. Acesso em: 12 jan. 2009.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondence*. Paris: Louis Conard, 1927, v. 4. Edição fac-similar. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3AFlaubert_%C3%89dition_Conard_Correspondance_4.djvu&page=1>. Acesso em: 22 abr. 2010.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Trad. Galeno de Freitas. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

GARCÍA RAMOS, Juan Manuel. *La metáfora de Borges*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2003.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GILMAN, Margaret. “Madame Bovary” judged by Sainte-Beuve and by Baudelaire. *The French Review*, New York: AATF, v. 15, n. 2, p. 138-146, 1941.

GOMES, Miguel. Prólogo. In: _____ (Org.). *Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas: Ayacucho, 2002, p. 67.

GOODCHILD, Philip. Spirit of philosophy: Derrida and Deleuze. *Angelaki*, London: Routledge, v. 5, n. 2, p. 43-57, 2000.

HARTMAN, Geoffrey. Preface. In: BLOOM, Harold et alii. *Deconstruction and Criticism*. London: Henley: Routledge and Kegan Paul, 1979, p. vii-ix.

HILLIS MILLER, Joseph. Dismembering and disremembering in Nietzsche's "On truth and lies in a nonmoral sense". *Bondary 2*, Durham, Carolina do Norte: Duke University Press, v. 9-10, n. 3-1, p. 41-54, 1981.

_____. *A ética da leitura: Ensaios 1979-1989*. Trad. Eliene Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

HINTON, Charles Howard. *Relatos científicos*. Trad. Juan Antonio Molina. Madrid: Siruela, 1986.

HOBBS, Thomas. *Leviatã ou Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Trad. João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HOUAISS, Antônio (Ed.). Abside. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004a. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=abside&stipe=k>>. Acesso em: 10 nov. 2010.

_____. anf(i)-. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004b. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=anf%28i%29-&cod=15813>>. Acesso em: 20 maio 2010.

_____. Hipérbato. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004c. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=hip%E9rbato&stipe=k>>. Acesso em: 9 dez. 2009.

_____. Interface. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004d. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=interface&stipe=k>>. Acesso em: 24 dez. 2009.

_____. -fer-. In: *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004e. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=-fer-&cod=88927&fon=1&codigos=88579%2C88925%2C88926%2C88927>>. Acesso em: 20 maio 2010.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

INTERFACE. In: *AMERICAN heritage dictionary of the english language*. Boston: Houghton Mifflin, 2006. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/browse/interface>>. Acesso em: 24 dez. 2009.

_____. In: *CENTRE national de ressource textuelles et lexicales*. Nancy Cedex: CNRTL, 2009. Disponível em: <<http://www.cnrtl.fr/definition/interface>>. Acesso em: 24 dez. 2009.

KEARNEY, Richard. Returning to God after God: Levinas, Derrida, Ricoeur. *Research in Phenomenology*, Leiden: BRILL, v. 39, n. 2, p. 167-183, 2009.

L'ABÉCÉDAIRE de Gilles Deleuze. Direção de Pierre-André Boutang. Entrevista de Claire Parnet com Gilles Deleuze. Paris: Editions Montparnasse, 1997. Editado no Brasil por Ministério de Educação, "TV Escola", série Ensino Fundamental, 2001. 3 videocassetes (450 min.), VHS, sonoro, colorido. Legendado. Francês/Português.

LASSING, Richard. (Org.). *The Dante encyclopedia*. New York: Garland, 2000.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LESCURE, Jean. A brief history of the Oulipo. Trad. Warren F. Motte Jr. In: WARDRIP-FRUIIN, Noah; MONTFORT, Nick. *The newmedia reader*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2003, p. 172-176.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. Cultrix, São Paulo, 2006.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. ἔκστασις. In: *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940a. Disponível em: <[http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3De\)%2Fkstasis](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3De)%2Fkstasis)>. Acesso em: 15 dez. 2009.

_____; _____. Λέξις. In: *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940b. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dle%2Fcis>>. Acesso em: 25 out. 2010.

_____; _____. Poi-êsis, eôs, hê. In: *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940c. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3D%2384246>>. Acesso em: 22 ago. 2009.

LINDEZA DIOGO, Américo António. Modernismo. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. 2005. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/M/modernismo.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2009.

LUCCY, Niall. *A Derrida dictionary*. Oxford: Willey-Blackwell, 2004.

MAURIZIO Ferraris racconta Derrida e la deconstruzione. Direção de Michele Calvano. Il caffè filosofico: la filosofia raccontata dai filosofi, vol. 16. Roma: L'Espresso, 2009. 1 DVD (90 min.), sonoro, colorido. Italiano.

MEDEIROS, Nilcéia Lage de. *Fórum de normalização, padronização, estilo e revisão do texto científico*: perguntas, respostas, discussões e questionamentos sobre ABNT, teses, dissertações, monografias, livros, artigos científicos. Belo Horizonte: Fórum, 2007. Disponível em: <http://www.editoraforum.com.br/sist/diabiblioteca/ebook_bibliotecario1.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2008.

MORA, José Ferreter. *Dicionário de Filosofia*. Trad. António José Massano e Manuel Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote, 1978. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/3235155/Dicionario-de-Filosofia-Jose-Ferrater-Mora>>. Acesso em: 23 jan. 2010.

NAVARRO, Joaquina. Jorge Luis Borges: Taumaturgo de la metáfora. *Revista Hispánica Moderna*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, n. 1/4, p. 337-344, jan./out. 1965.

NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre a verdade e a mentira no sentido extramoral*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

NÚÑEZ-FARACO, Humberto. In search of the Aleph: memory, truth, and falsehood in Borges's poetics. *The Modern Language Review*, London: Modern Humanities Research Association, v. 92, n. 3, p. 613-629, jul. 1997.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Vicente Cechelero. São Paulo: Cortês, 2001.

OVERSTREET, David. Oxymoronic Language and Logic in Quantum Mechanics and James Joyce. *SubStance*, Madison: University of Wisconsin Press, n. 3, v. 9, p. 37-59, 1980.

PASSOS, Carlos A. Sobre “La literatura fantástica” disertó ayer Jorge Luis Borges. In: *El País*, Montevideo, 3 set. 1949, p. 4. Disponível em: <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/borges/sobre.htm>>. Acesso em: 13 out. 2008.

PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004.

PAZ, Octavio. Sobre la crítica. In: _____. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1998, p. 39-44.

PEREIRA, Miguel Baptista. Introdução à tradução portuguesa de Metáfora Vida. In: RICOEUR, Paul. *Metáfora viva*. Porto: Rés, 1983, p. I-XLV.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PICKENHAYN, Jorge Oscar. *Borges a través de sus libros*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1979.

_____. *Borges: algebra y fuego*. Buenos Aires: Belgrado, 1982.

PREMINGER, Alex; BROGAN, T.V.F. (Ed.). *The New Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

- REMAK, Henry. Interdisciplinary dimensions of comparative literature. *Anais do 1º Congresso da ABRALIC*, Porto Alegre: ABRALIC, v. 1, p. 283-297, 1988.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.
- RISQUETE, Francisco J. Rodríguez. Borges: fervor de Dante. *Quaderns d'Italià*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, n. 10, p. 195-218, 2005.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- _____. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM, 1987a.
- _____. Borges / De Man / Derrida / Bloom: La desconstrucción “avant et après la lettre”. In: BLOCK DE BEHAR, Lisa (org.). *Diseminario*. Montevideo: XYZ, 1987b, p. 119-123. Disponível em: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/criticas/crit_03.htm>. Acesso em: 23 fev. 2009.
- RODRIGUEZ ORTIZ, Manuel; ALCIBÍADES, Mirla. Apresentação. In: DIAZ RODRIGUEZ, Manuel. *Camino de perfección*. Caracas: Ayacucho, 1994, p. 5-10.
- ROLIM, Rita. Perífrase. In: CEIA, Carlos (Coord.). *E-dicionário de termos literários*. 2005. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/perifrase.htm>>. Acesso em: 9 dez. 2009.
- SALVADOR, Álvaro. Borges y la fatalidad de las metáforas. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima: Hanover: CELACP, n. 53, p. 53-64, 2001.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTORO, Fernando. Sobre a estética de Aristóteles. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, Rio de Janeiro: Abre, n. 2, maio/ago. 2007. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_2_FernandoSantoro.pdf>. Acesso em: 12 set. 2009.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: _____. *Hamlet e Macbeth*. Trad. Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 26-173.
- SIM, Stuart (Ed.). *The Routledge companion to postmodernism*. London: New York: Routledge, 2001.

STRECKER, Marcos. Nova Cultural pagou indenização. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 jun. 2009. Folha Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2606200907.htm>>. Acesso em: 30 nov. 2009

THIEM, Jon. Borges, Dante, and the Poetics of Total Vision. *Comparative literature*, Eugene, Oregon: University of Oregon, v. 40, n. 2, p. 97-121, 1988.

TITAN JR, Samuel. Nota sobre a tradução. In: SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008, p.11.

VÁZQUEZ, Maria Esther. *Jorge Luis Borges: esplendor e derrota*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VIDELA, Gloria. *El ultraísmo*. Madrid: Greidos, 1971.

WARD, Clarence. *Mediaeval church vaulting*. Princeton: Princeton University Press, 1915. Edição fac-similar. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/36839626/Mediaeval-church-vaulting-1915>>. Acesso em: 18 out. 2010.

WELLS, H. G. *The cristal egg*. Charlottesville: University of Virginia Library, 1999. Disponível em: <<http://etext.virginia.edu/etcbin/toccer-new2?id=WelCrys.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=1&division=div1>>. Acesso em: 22 out. 2009.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Campinas: IFCH-Unicamp, 2004. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7253476/Zourabichvili-Vocabulario-GD>>. Acesso em: 23 jan. 2010.