JÉSSICA ARACELLI ROCHA

O *clássico-romântico* na composição da narrativa de Jorge Luis Borges.

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria Literária.
Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

SÃO PAULO

2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO PARCIAL DESTE
TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU
ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE
CITADA A FONTE.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R672c ROCHA, JÉSSICA ARACELLI
O clássico-romântico na composição da narrativa de
Jorge Luis Borges. / JÉSSICA ARACELLI ROCHA ;
orientador JORGE MATTOS BRITO DE ALMEIDA. - São
Paulo, 2014.
275 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. JORGE LUIS BORGES. 2. LITERATURA ARGENTINA. 3.
LEITURA. 4. REALISMO. 5. ALEGORIA. I. ALMEIDA, JORGE
MATTOS BRITO DE, orient. II. Título.

[A hora da união]

De toda parte chega o segredo de Deus;
eis que todos correm, desconcertados.
Dele, por quem todas as almas estão sedentas,
chega o grito do aguadeiro.

Todos bebem o leite da generosidade divina
e querem agora conhecer o seio de sua nutriz.
Apartados, anseiam por ver
o momento do encontro e da união.

A cada nascer do sol oram juntos
muçulmanos, cristãos, judeus.
Abençoado todo aquele em cujo coração
ressoa o grito celeste que chama: Vem!

Limpa bem teus ouvidos
e recebe nítida essa voz
- o som do céu chega como um sussurro

Não manches teus olhos
com a face dos homens
- vê que chega o imperador da vida eterna.

Se te turvaram os olhos,
lava-os com lágrimas,
pois nelas encontrarás
a cura de teus males.

Acaba de chegar do Egito
uma caravana de açúcar
- já se ouvem os sinos e os passos cansados.

Silêncio!
Eis que chega o Rei
para completar o poema.

(Jalal ud-Din Rumi)

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (...) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.

Jorge Luis Borges

RESUMO

ROCHA, J. A. 2014. **O clássico-romântico na composição da narrativa de Jorge Luis Borges**. 275p. – Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Essa tese procura compreender a narrativa borgeana a partir do projeto de constituição de uma narrativa *clássico-romântica*, sugerida nos ensaios e no metatexto de narrativas desse autor. A partir de uma interpretação de três narrativas de Jorge Luis Borges, procura analisar o modo como os pressupostos teórico-poéticos do autor se configuram como forma ou encontram paralelo na composição da sua narrativa. A tese investiga a estrutura da figura do autor (*a película*), a síntese entre uma realidade ficcional *clássica* e procedimentos do *realismo*; e a retomada de um enredo anterior na conformação da trama borgeana. Pretendemos demonstrar que essa ficção retoma elementos de enredos prévios, a partir de uma operação de leitura, para um processo de recontextualização. Sua realidade ficcional se constrói a partir de um *postulado*, submetido a duas linhas de causalidade, a ‘realista’ e a *causalidade mágica borgeana*, de maneira que um *fato problemático* permita duas possibilidades de compreensão dessa realidade ficcional. Entende-se que Borges buscava uma síntese entre formas da narrativa moderna e da narrativa anterior ao romance na criação de um novo tipo de épica.

Palavras-chave: *Jorge Luis Borges, Literatura argentina, Teoria do Conto, Realismo, Leitura, Intertextualidade, Clássico-romântico, Retomada, Realidade Dual, Figura do Autor.*

ABSTRACT

ROCHA, J. A. 2014. *The classical-romantic in the composition of the narrative of Jorge Luis Borges*. 275p. – Doctoral thesis – Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Science, University of São Paulo, São Paulo, 2014.

This thesis seeks to comprehend the narrative of Jorge Luis Borges by examining the author's project of constitution of a *classical-romantic* narrative, suggested in the essays and in the metatext of his narrative. Through the study of three narratives by Jorge Luis Borges, it seeks to analyze the way by which the poetical-theoretical assumptions of the author are constituted as form or can be found as a parallel in the composition of his narrative. The thesis investigates the structure of the figure of the author (the *película*), the synthesis of a *classical* fictional reality and the procedures of *realism*; and the resuming of a previous plot in the configuration of Borgean narratives. We intend to show, by means of a reading operation, for a recontextualization process, that this fiction resumes elements of earlier plots. Borges' fictional reality is created from a *postulate*, submitted to two lines of causality, the 'realistic' and Borge's magic causality, so that a problematical fact allows two possibilities of comprehension of this fictional reality. We argue that Borges pursued a synthesis of forms of modern narrative and the narrative that preceded the novel in the creation of a new type of epic.

Keywords: *Jorge Luis Borges, Argentine Literature, Theory of Short Story, Realism, Reading, Intertextuality*

Sumário da Tese

Introdução.....	1
 1. O clássico e o romântico na teoria de Borges e na crítica borgeana. (Pressupostos)	 11
1.1. O clássico e o romântico nos ensaios borgeanos da fase juvenil até <i>Discusión</i>	13
1.2. O clássico e o romântico na crítica borgeana.....	26
1.3. As principais características do clássico e do romântico nos ensaios borgeanos publicados entre 1932 e 1941.....	31
1.3.1. <i>Síntese entre realidade ficcional clássica e procedimentos do realismo formal</i>	32
1.3.2. <i>A versão de uma leitura</i>	36
1.3.3. <i>A película</i>	41
1.4. Do romance para o conto.....	43
1.5. Permanência e transformações nos conceitos de clássico e romântico na obra crítica de Borges.....	48
1.5.1. O clássico e o romântico em “La Flor de Coleridge” e “El Sueño de Coleridge”.....	60
1.6. Direcionamento das hipóteses a partir dos pressupostos.....	66
 2. Primeira Análise: Um informe borgeano sobre os rumos da nossa civilização: uma terra a aceitar ou uma terra a transformar?.....	 68
2.1. <i>A versão de uma leitura</i> na narrativa borgeana.....	101
2.1.1. As estruturas de retomada e modificação de uma leitura.....	102
2.1.2. Perspectivas clássicas no entendimento de uma ficção borgeana.....	111
2.2. Conclusões do Tópico.....	124
 3. Segunda Análise: “La Escritura del Dios”, uma abertura para o nada ou um portal para o todo?.....	 129
 4. Terceira Análise: A cópia original – o sonho, a realidade ou o texto de um narrador borgeano?.....	 155
 Conclusão	 269

Introdução

O objetivo desta tese é demonstrar, através da análise das narrativas “La Escritura del Dios”, “El Informe de Brodie” e “El Inmortal”, que a narrativa borgeana apresenta processos de síntese e diferenciação dos modos literários *clássico* e *romântico*, segundo conceituação formulada pelo próprio escritor Jorge Luis Borges no ensaio “La Postulación de la Realidad”¹. No primeiro capítulo, vamos explicitar os marcos históricos desses conceitos e a razão pela qual o autor opta por apresentá-los por meio de duas categorias ‘intemporais’. Esse ensaio trata das principais diferenças entre a literatura moderna – que o ensaísta chama *romântica* – e a prosa anterior ao romance – que ele denomina *clássica*. Nessa exposição, o conceito de *clássico* remete, sobretudo, à obra que realiza a retomada de um texto anterior da tradição, mesmo quando ela não pertence ao período clássico, e que exhibe uma realidade ficcional de caráter vago, uma vez que essa realidade é sustentada apenas por recursos formais – sem a determinação proveniente de especificações na categoria de tempo e espaço e sem uma ampla caracterização da personagem como acontece no paradigma do romance. Sua definição do *romântico* compreende as obras que buscaram diferenciar-se da tradição pré-existente por sua originalidade e que efetuaram a construção de uma realidade literária amparada por uma verossimilhança de tipo realista. Uma terceira diferença estaria na presença discernível, nas obras *clássicas*, de um narrador que organiza e comenta a realidade ficcional (elaborando uma realidade intermediada), ao passo que as obras *românticas* procuram formular a ilusão de uma realidade ‘in-mediata’ – isto é, na qual o narrador se retrai enquanto comentador do mundo narrado, embora sua voz enfatize e descreva a realidade ficcional, de tal maneira que ela parece adquirir relativa autonomia frente ao seu comentário. A comparação dessas características com os resultados encontrados nas primeiras análises nos leva a formular três hipóteses, que procuram descrever a maneira pela qual o autor busca uma superação de ambos os modos através da estruturação da sua narrativa em processos de síntese (A e B) ou diferenciação (C) dos mesmos:

¹ BORGES, J. L. La Postulación de la Realidad. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Haverá uma exposição detalhada desses conceitos no capítulo de pressupostos teóricos – primeiro capítulo. Narrativas: BORGES, J. L. La Escritura del Dios. In: *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974; BORGES, J. L. El Informe de Brodie. *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 2001. BORGES, J.L. El Inmortal. In: *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974.

(A) *A versão de uma leitura.*

A narrativa borgeana apresenta uma *estrutura relacional*. Sua relação com obras pré-existentes pode ser verificada por meio dos seguintes procedimentos: há uma alusão à obra ‘original’ (ou obras) por meio do tema, das suas figuras ou de elementos do título; os enredos apresentam semelhanças figurativas e situações paralelas; um dos temas centrais da obra anterior (ou das obras anteriores) é retomado e o conto borgeano proporciona um argumento problematizador desse tema – de modo explícito ou figurado; e surgem soluções de continuidade entre enredos. A própria seleção de elementos conforma uma leitura da obra anterior². Contudo, esse jogo de semelhanças e transformações permite a rediscussão de um dos temas centrais da obra pré-existente. Configura-se, assim, a *versão de uma leitura*³.

No processo clássico de imitação (que perdura no decurso da Idade Média) era necessário preservar o enredo no intuito de preservar as verdades tradicionais que o sustentavam. Entretanto, a ficção borgeana apresenta um tipo de criação ficcional que modifica esse processo. Em primeiro lugar, porque essa ficção gera um ‘novo enredo’ apenas *semelhante* ao anterior. Existem elementos de invenção: uma nova realidade ficcional; transformações significativas do enredo anterior – como a adoção de um novo ponto de vista; novos motivos; a mencionada continuidade e um desfecho diverso. Em segundo, porque essa ficção rediscute o tema do enredo utilizado na retomada com um novo argumento, sob um ponto de vista divergente daquele que o estava amparando no enredo anterior. Assim, em lugar de confirmar o pensamento da obra anterior, esse enredo o coloca em questionamento – não o reitera, mas o repensa e até polemiza.

Com essa configuração, não se produz uma obra de imitação simétrica, mas também não existe originalidade no sentido romântico do termo, uma vez que o ‘novo enredo’ tem uma plataforma primária em uma obra da tradição e conforma uma reorganização de um conjunto dos seus elementos. Também cabe notar que essa narrativa não é uma

² No segundo capítulo, vamos explicar a diferença dessa proposta em relação à de Emir Rodríguez Monegal. Monegal não pôde se deparar com a discussão do *clássico* e *romântico* nos ensaios borgeanos e, no entanto, ela confere uma nova dimensão ao problema da narrativa com base em uma leitura. A existência dessa discussão nos permite rever a questão de modo mais amplo, porque estamos lidando com recursos e efeitos que representam a construção de uma alternativa aos dois grandes modos ficcionais descritos em ‘La Postulación’. MONEGAL, E. R (a). **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 122.

³ Ao longo da tese, vamos dar preferência ao termo “retomada” no tratamento do mesmo tema.

simples versão, porque exibe vários pontos de vínculo com o texto anterior e, sobretudo, porque efetua a releitura de um de seus temas dentro de um paralelo. O resultado é que essas ficções utilizam, ao mesmo tempo, o processo de retomada (com transformações) e invenção. Acreditamos, portanto, que existe um processo *clássico-romântico* na base dessas criações borgeanas.

(B) *Síntese entre a realidade ficcional do mito e procedimentos do realismo formal.*

Observamos que as narrativas examinadas apresentam uma realidade literária de caráter dual, de maneira que elas tanto podem ser lidas sob a hipótese de realidade quanto de experiência mental⁴. Esses relatos comportam: dois processos de verossimilhança; duas configurações da causalidade; duas configurações da categoria de tempo; duas formas de tratamento da categoria de espaço; e caracterização ambígua do seu narrador-protagonista ou protagonista. Diante de um *fato problemático* – de difícil explicação, os pontos de imprecisão (vagos e ambíguos) na formulação da realidade ficcional e a série de elementos que os reiteram (na causalidade, tempo, espaço e personagem) permitem sustentar uma hipótese a respeito do que nos foi relatado. Em contrapartida, a técnica de pormenorização da realidade ficcional assinala a existência de outra série de elementos (de causalidade, tempo, espaço e personagem) que permite sustentar uma hipótese divergente da anterior. Em “La Postulación de la Realidad”, o *impreciso* fazia referência à vaga realidade ficcional das obras *clássicas*, enquanto ensaios anteriores nomeavam como *precisas* as realidades e as técnicas de construção de realidades literárias dotadas de verossimilhança realista, isto é, as técnicas utilizadas na elaboração das obras *românticas*. Acreditamos que Borges conseguiu desenvolver um conjunto de procedimentos que poderiam ser chamados de procedimentos de *precisão imprecisa* – para utilizar seus próprios termos. Suas narrativas apresentam duas séries de recursos capazes de sustentar a existência de duas realidades num mesmo texto em duas possibilidades paralelas de compreensão do que nos foi relatado.

⁴ Estudando a presença do onírico na narrativa borgeana, Ramona Lagos se deparou com a presença de uma estrutura onírica nestes relatos e, assim, assinalou a possibilidade de um único plano ambíguo. LAGOS, R. **Jorge Luis Borges (1923-1980)**. Barcelona: Ed. De Mall, 1986, p. 140. Entretanto, através do *close reading*, nós pudemos observar uma duplicação das categorias de tempo, espaço, causalidade e ambiguidade da personagem e, por isso, estamos lidando com a hipótese da configuração de duas realidades ficcionais paralelas na mesma narrativa. Não se trata de dois ‘mundos ficcionais’ paralelos e completamente distintos, mas de duas possibilidades paralelas de compreensão do mesmo relato ficcional.

Através das interpretações foi possível perceber que as categorias narrativas foram duplicadas para atuar na discussão de um tema. O discurso do narrador – nas suas reflexões ou na sua descrição do mundo ficcional – faz alusão a duas concepções teóricas divergentes entre si (e que podem vir de teorias filosóficas, religiosas, científicas etc.). Os sentidos desses elementos são atraídos por duas teorias incompatíveis e, assim, o tema da narrativa ganha expansão. No entanto, esses sentidos se desenvolvem através de idéias independentes das mencionadas teorias, pois a configuração individual desses sentidos lhes garante uma compreensão autônoma. Assim, à luz das mencionadas teorias divergentes, os elementos temporais, espaciais e de caracterização da personagem alcançam uma clara dimensão alegórica.

Seria possível lembrar que o mito foi um dos gêneros mais importantes na antiguidade clássica e que esse gênero (anterior ao romance) apresentava as categorias de tempo e espaço pouco pronunciadas e pouca caracterização das suas personagens. Já a realidade ficcional das obras modernas (ou seja, no período posterior à ascensão do romance) apresenta uma ampla definição (caracterização das personagens, descrições espaciais detalhadas e determinação precisa e frequente da categoria temporal) através conjunto de procedimentos que Ian Watt denominou *realismo formal*⁵. Seu processo de formação de sentido depende, em grande medida, desse detalhamento na configuração das categorias formais (sobretudo na espacialização e caracterização da personagem). A narrativa borgeana modifica esse modelo de duas maneiras. Na sua compreensão mais discernível, os relatos podem apresentar uma realidade onírica *ou* uma realidade ‘real’. Entretanto, em ambos os casos, o circunstanciamento do *realismo formal* foi reduzido através de processos de **síntese** na composição da personagem⁶ e de processos alusivos na sua conformação do espaço ficcional⁷. Desse modo, neste segundo caso (na aparência de realidade ‘real’), existem técnicas *clássicas* (uma delas já havia sido descrita em ‘La Postulación’⁸) sendo utilizadas na projeção de uma realidade ficcional

⁵ WATT, I. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 31.

⁶ Vamos tratar desse assunto na discussão do terceiro capítulo.

⁷ Ronald Christ trata da alusão na narrativa borgeana. Olea Franco retoma o assunto na composição do espaço. No entanto, estamos avançando na interpretação desse recurso como parte dos modos *clássico* e *romântico* e na idéia da necessidade de processos de síntese na elaboração dessa realidade ficcional, para que ela apresentasse as características centrais de ambos os modos neste aspecto. CHRIST, R. **The Narrow Act: Borges' Art of Allusion**. __: Lumen Press, 1995. / OLEA FRANCO, R. **El otro Borges, el primer Borges**. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.

⁸ Com vistas a agilizar o processo de leitura da tese, vamos utilizar aspas simples em abreviaturas de títulos. Com o mesmo intuito, adotamos o negrito, o itálico e o sublinhado para destacar nossa compreensão das passagens citadas.

romântica. Além disso, em ambos os casos, elementos que integravam a construção de uma realidade dotada de verossimilhança realista no romance (e que eram pouco utilizados no período anterior) tornaram-se alegóricos. Percebemos que, na narrativa borgeana, os elementos do *realismo formal* passam por um processo de formação de sentido alegórico.

(C) *A película.*

Vários críticos destacaram a presença do metatexto na narrativa borgeana. Beatriz Sarlo e Ricardo Piglia reconheceram, em um grupo de relatos do autor, a existência de uma moldura – quando uma personagem de Borges se encarrega de transmitir um relato ao leitor etc.⁹. Contudo, acreditamos que a maior parte das narrativas desse autor constitui uma espécie de *película* na associação entre o narrador (como ator do jogo ficcional) e seu autor implícito através de pontos de contato entre ambos. Assim, essa narrativa termina projetando uma figura modificada do autor implícito (uma nova figura de Borges, porque possui características responsáveis pela imagem do autor implícito, mas está atrelada às experiências ficcionais do narrador). Cabe notar que essa figura do autor não corresponde à instância do narrador, mas também não ocupa o lugar do autor implícito, conformando uma posição intermediária entre ambos. Ou seja, esses relatos estão configurando um lugar de enunciação diferenciado – um lugar que mascara a enunciação, mas que é preenchido por uma figura variável, uma vez que cada relato lida com certos dados e características da imagem do autor implícito e com a caracterização própria do seu narrador. Com essa figura do autor, os relatos ascendem à condição de texto. Esse procedimento constitui um importante ponto de diferenciação dos modos *clássico e romântico*.

A partir da teorização de Norman Friedman, é possível perceber que, no período moderno, o narrador foi gradualmente cedendo lugar a formas em que o relato parece

⁹ SARLO, B. Una poética de la ficción. In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2004, v. 9, p. 24. / PIGLIA, R. Borges: A arte de narrar. In: SCHWARTZ (Org.) **Borges no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2001, p.23. Neste ensaio, Piglia coloca o problema da moldura e da personagem de Borges em alguns contos em uma metáfora: quando olhamos para essa narrativa, vemos o autor no vidro trincado. Entretanto, ele só assinala essa presença da moldura em vários contos e a irrupção do narrador no final de algumas narrativas. Ele não percebeu a constituição de uma nova figura do autor surgida na conjunção entre imagem do autor implícito e caracterização do narrador.

fluir diretamente da consciência das personagens¹⁰. Já no período anterior ao romance, havia um predomínio da figura do narrador e a ênfase desse tipo de relato estava justamente no seu comentário sobre o mundo – enquanto, no romance, a ênfase residia na própria experiência da personagem¹¹. Assim, Borges parece ter encontrado uma alternativa aos dois tipos de configuração do narrador. Seus relatos mantêm a aventura da personagem – como no modo *romântico*, embora a apresentem de um modo sintético para que a ênfase continue na instância mediadora – como no modo *clássico*. Contudo, se o narrador *clássico* atuava como intermediário entre o leitor e a realidade narrada¹², o primeiro narrador borgeano – essa figura do autor – está sendo intermediária na relação do seu leitor com um texto.

Além disso, é preciso notar que o recurso da *película* coloca os relatos sob uma figura do autor conformada, entre outros elementos, por dados biográficos do autor real. Em "El Escritor Argentino y la Tradición", Borges recusa as defesas do uso da cor local no panorama literário argentino contemporâneo do ensaio, considerando que "o ser argentino es una fatalidad y en este caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara"¹³. Assim, o mencionado recurso torna essa resposta quase literal. A figura do autor ou *película* atua como uma metáfora do autor na sua ficção, mas essa inserção de dados biográficos e características do autor na sua ficção atrela cada relato ao *seu* momento histórico. Desse modo, mesmo lidando com símbolos universais e com a projeção de diversos contextos do Oriente e do Ocidente, a ficção borgeana é profundamente argentina.

Na nossa dissertação de mestrado, fizemos um breve exame das relações entre a narrativa borgeana e o realismo¹⁴. Nesta tese, pretendemos tratar dos aspectos *clássicos* (das principais características da literatura anterior ao romance, segundo "La Postulación de la Realidad") e *românticos* (as principais características da literatura moderna no mesmo ensaio) na constituição da narrativa borgeana, isto é, demonstrar a existência dos mencionados processos de síntese e diferenciação de ambos os modos. Assim sendo, do mestrado,

¹⁰ FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico**. Revista USP, São Paulo, n. 53, março-maio de 2002, pp. 172-173. LEITE, L. C. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2004, p. 72.

¹¹ LUKÁCS, G. **A teoria do Romance**. São Paulo: Ed. 34, 2007, pp. 60 e 82.

¹² BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 217.

¹³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 274.

¹⁴ O título da dissertação é "Borges e o realismo: o outro da literatura borgeana". Foi defendida sob orientação da Profa. Dra. Laura Janina Hosiasson do Departamento de Letras Modernas (Usp) em 1998.

recuperamos os resultados da nossa interpretação do ensaio de “La Postulación de la Realidad” – os conceitos de *clássico* e *romântico* – e nosso exame de alguns procedimentos de verossimilhança realista, porque eles atuam na composição de uma das realidades ficcionais paralelas. A leitura de “El Inmortal” apresentava vários paralelos com a análise de “El Otro”, suscitando uma comparação entre o sentido dessas narrativas. Desse modo, na discussão do terceiro capítulo, vamos recuperar alguns dados dessa leitura. Assim sendo, no presente estudo, a nossa dissertação coopera, sobretudo, com o trabalho de elucidação de alguns aspectos *românticos* da realidade ficcional borgeana – ou seja, com uma parte da segunda hipótese¹⁵.

O tema do *clássico* e do *romântico* (das principais características dos dois grandes períodos literários) na narrativa borgeana parece não ter sido estudado até o momento. Os resultados das nossas análises nos mostraram a necessidade de retomar e aprofundar nossa compreensão do ensaio “La Postulación de la Realidad” para uma melhor interpretação dos novos dados. Chegamos, portanto, a esse eixo porque os mencionados resultados mostravam correspondência com nossa análise desse ensaio. Assim, é possível que a lacuna nesse assunto se deva ao grande número de trabalhos voltados à ficção borgeana, e ao inexpressivo número de trabalhos dedicados à interpretação da sua ensaística. Desse modo, é possível que tanto o tema (o *clássico* e o *romântico*) quanto seu recorte (o *clássico* e o *romântico* nas três características mencionadas em “La Postulación”) justifiquem a pertinência deste estudo.

Além disso, parte da crítica borgeana tem compreendido a obra do autor à luz de um pensamento de tipo clássico – encontrado em seus ensaios, levando às ideais de *reescritura*, anulação da personalidade e dissolução da autoria nessa ficção. Assim, nossa proposta de averiguar a configuração das características do modo *clássico*, mas também do modo *romântico*, pretende recuperar a dimensão da subjetividade na narrativa borgeana – presente nas estruturas mencionadas nas nossas hipóteses – não para valorizar conceitos que, de fato, são questionados por esse autor, mas porque acreditamos na existência de uma nova forma de lidar com a originalidade e com a idéia de autoria nessa ficção.

Alguns críticos possuem pesquisas que exibem certa proximidade com nosso eixo de análise. Saul Yurkievich entendeu que, enquanto a segunda poesia desse autor teria assumido uma atitude “abstracta” e classicista, sua primeira fase apresentaria uma atitude “naturalista”

¹⁵ Sem essa pesquisa inicial dificilmente seria possível lidar com a descrição das estruturas da realidade ficcional na complexa narrativa borgeana, durante o tempo disponível para a elaboração de uma tese.

(de expressão do sujeito no contato com a realidade do mundo)¹⁶. Esse crítico está considerando a poesia borgeana, ao passo que nós nos voltamos para a prosa do autor. Ele está refletindo sobre duas fases, ao passo que nós vamos assinalar elementos *clássicos* e *românticos* concomitantes na madura prosa borgeana.

Davi Arrigucci Jr. utiliza as categorias de Benedetto Croce de *pensamento* como conhecimento sistemático com sua mediação reflexiva e *poesia* como expressão imediata do conhecimento intuitivo, para elaborar a hipótese de que a ficção borgeana poderia representar uma conjunção entre arte e pensamento¹⁷. Com isso, ele está refletindo sobre a presença dos traços de duas formas distintas do conhecimento na ficção borgeana. Em contrapartida, nós temos, na base das nossas hipóteses, uma análise de “La Postulación de la Realidad”, ensaio no qual Borges está refutando a idéia croceana da identidade entre o estético e o expressivo. Segundo o ensaísta, os *clássicos* “forman la extensa mayoría de la literatura mundial, y aun la menos indigna. Repudiarlos para no incomodar a una fórmula, sería inconducente y ruinoso”¹⁸. Desse modo, Borges assume que somente a literatura *romântica* (isto é, que só a literatura predominante no período moderno) está apoiada na expressão ‘in-mediata’ da realidade e, assim, quer demonstrar que a literatura *clássica* (isto é, que as obras do período anterior e algumas obras modernas concebidas nesse modo) tem um “caráter mediado” – já que sua tônica está no comentário do seu narrador sobre o mundo. Assim, à diferença de Arrigucci, nós não estamos lidando com duas formas do conhecimento, mas considerando as características de dois grandes períodos literários na composição da narrativa borgeana.

Arrigucci se apóia em “Vindicación de Bouvard et Pecuchet”, para pensar que a matriz do conto filosófico poderia estar na base das ficções de Borges¹⁹. Entretanto, a partir das defesas do alegórico em “Nathaniel Hawthorne” e “De las Alegorías a las Novelas”²⁰ e da possibilidade de síntese entre alegoria e romance (neste último ensaio), nós vamos lidar com a hipótese de que elementos do *realismo formal*, responsáveis pela construção de uma realidade verossímil no romance, podem ter sido organizados, na ficção borgeana, de maneira a permitir um processo alegórico na sua interpretação. Tendo em vista a matriz do conto filosófico, Arrigucci adota a idéia de dois planos na ficção borgeana – plano do discurso e plano da história²¹. Entretanto, considerando a hipótese de uma realidade dotada de verossimilhança

¹⁶ YURKIEVICH, S. Borges, poeta circular. In: **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana**. Barcelona: Barral Editores, 1970, pp. 120-121.

¹⁷ ARRIGUCCI JR., D. Borges ou do conto filosófico. **Jornal de Resenhas**, São Paulo, n. 1, p. 16.

¹⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 218.

¹⁹ ARRIGUCCI JR., op. cit., p. 17.

²⁰ Ensaios em BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

²¹ ARRIGUCCI JR., op. cit., p. 17.

realista (a realidade *romântica*) com ênfase no discurso do narrador (o *clássico*), nós acreditamos que Borges tenha conseguido formular sua narrativa com um único plano, em que o discurso do narrador é a realidade ficcional (porque ela não adquire autonomia frente ao seu comentário sobre o mundo). Assim, se havia um paralelo inicial na categoria croceana de *poesia*, as pesquisas possuem pressupostos, desenvolvimentos teóricos e hipóteses diversas.

No intuito de pesquisar os mencionados aspectos do modo *clássico* e do modo *romântico* na ficção borgeana, delimitamos um corpus com três narrativas desse autor: "La Escritura del Dios" (*El Aleph* - 1949), "El Informe de Brodie" (*El Informe de Brodie* - 1970) e "El Inmortal" (*El Aleph* - 1949)²². Como mencionado, também vamos recuperar alguns dados das nossas análises efetuadas no mestrado para auxiliar a comprovação das nossas hipóteses. Optamos pelas narrativas de *El Aleph*, porque acreditamos que, enquanto *Ficciones* conta com relatos bastante distintos entre si, os contos de *El Aleph* não são de menor qualidade e já parecem apresentar um conjunto mais homogêneo – embora ele também comporte variações. Entendemos que a presença das mesmas características em um volume da maturidade desse autor (nos contos de *El Aleph*) e no que alguns críticos chamam de uma terceira fase da obra borgeana (em *El Informe de Brodie*) corrobora o caráter representativo das soluções estéticas encontradas nas nossas análises. Assim, salientamos que a interpretação e análise das narrativas são os caminhos escolhidos para que, ao final desta tese, possamos alcançar nosso objetivo: a descrição de um paradigma estrutural, isto é, de um conjunto de formas centrais que podem ser encontradas na constituição da maior parte da ficção borgeana.

Estamos assumindo que Borges teria trabalhado no projeto de uma estética pessoal reconfigurando elementos da narrativa *clássica* e *romântica* e, ainda, criando elementos que se ajustassem a esse projeto. Desse modo, é preciso chamar a atenção para o fato de que esse autor parece ter trabalhado também na constituição de um modo de leitura próprio para a sua ficção – relacionado, sobretudo, à retomada *clássica*, a uma abstração do conto policial e ao ensaio. O leitor precisaria encontrar o enredo retomado; e, nesse enredo, reconhecer o tema da retomada; precisaria encontrar os novos pontos de vista conferidos ao tema da retomada; precisaria identificar o *fato problemático* proposto nesta trama; precisaria, a partir desse fato, fazer a opção por uma das (duas) compreensões da realidade ficcional propostas; por fim, precisaria entender o que o enredo significa em relação à figura do autor; neste caminho, ele teria de percorrer uma série de recorrências internas – e *externas*. Sob o amplo rótulo do

²² A primeira será apresentada neste projeto. A segunda está concluída, mas só será apresentada posteriormente – junto da discussão da nossa segunda hipótese. A última narrativa já foi analisada na sua estrutura, mas ainda precisa receber sua formulação interpretativa.

intertexto, há dois recursos muito distintos na ficção borgeana. O primeiro, como dito, é que, com base nos processos *clássicos*, Borges formulou um enredo que opera a retomada de um enredo prévio. O segundo é que o intertexto assume uma função muito específica no conto curto borgeano. No exame das narrativas foi possível perceber que o autor criou, através do intertexto, (o que chamamos) um sistema de *recorrências externas*, de maneira que os sentidos – agilmente propostos nas suas alusões e metáforas – são reiterados pelas relações intertextuais. O intertexto, que nunca é acessório em qualquer ficção, torna-se indispensável na compreensão da ficção borgeana, porque, somente com o amparo desse conjunto de relações, torna-se possível perceber as idéias que compõem a rediscussão do tema da narrativa anterior.

Enquanto o romance trabalha com um elevado número de recorrências, a narrativa borgeana pode operar com baixo número dessas recorrências (internas), porque se apóia em outras narrativas nos seus processos de formação de sentido. Além disso, o processo alusivo, amplamente reconhecido pela crítica borgeana, torna muito ágil a sua conformação do sentido. Por fim, cabe destacar que o processo alegórico fornece duas linhas de argumentação para as discussões propostas, de maneira que os elementos nas categorias do romance já têm seu sentido previamente conduzido. Desse modo, torna-se possível reconhecer formas da narrativa *clássica*, do romance e de outros gêneros nessas narrativas. No entanto, em virtude da reorganização desses elementos, parece-nos que é necessário abrir-se à experiência de leitura proposta pela própria ficção borgeana.

Adotamos o *close reading*²³, já que esse tipo de leitura mostrou-se o mais eficiente para lidar com o processo de formação de sentido alegórico nessa narrativa e para tornar discerníveis as duas sequências de elementos formais nas duas possibilidades de compreensão da sua realidade ficcional. Primamos pela interpretação aprofundada e análise formal, deixando que o próprio objeto nos conduzisse a sua compreensão e nos levasse a um conjunto de hipóteses. Em seguida, houve uma segunda fase de análises e, assim, passamos à fase de organização e ajuste das nossas hipóteses – na qualificação. Em um terceiro passo, buscamos a compreensão em conjunto das questões mais relevantes, que nos levaram a averiguar a existência de um projeto pessoal de narrativa com base nos elementos *clássicos* e *românticos* na ficção borgeana. Munidos dessas observações, voltamos às descrições das análises e às

²³ Devido ao processo de *close reading*, em leituras contínuas, isto é, em capítulos ou parte de capítulos dedicados à análise de uma narrativa ou ensaio, vamos fazer uma única citação do texto. Desse ponto em diante, entende-se que todas as citações não referenciadas são provenientes do mesmo texto em análise.

interpretações dos relatos, para que o ajuste das nossas concepções (a partir do objeto) pudesse reordenar a pesquisa e servir de apoio na formulação das conclusões.

É preciso observar que buscamos uma diferenciação desta tese através de uma abordagem que se vale, sobretudo, dos pressupostos teórico-poéticos do próprio autor²⁴. Essa abordagem não assume a idéia de que o autor de tantos relatos herméticos tenha feito concessões à explicitação de recursos formais próprios na sua produção crítica. Contudo, lida com a convicção de que ensaios, muitas vezes tão literários quanto os próprios contos (com recursos, alusões, abstrações, metáforas etc.), estudam procedimentos de modo indireto (isto é, através do exame das obras de outros autores), expõem técnicas que poderiam proporcionar desenvolvimentos pessoais (e não explicitam, mas) assinalam possibilidades estéticas que, no entanto, merecem ser averiguadas pela crítica.

Assim, realizamos uma pesquisa em que a mencionada compreensão da produção crítica (exposta nos pressupostos teóricos) ajuda a sustentar nossas hipóteses. E, como dito, essas hipóteses são comparadas com a análise da obra ficcional (nos capítulos posteriores). O último capítulo se nutre dos pressupostos e das análises, para avançar na direção de uma compreensão em conjunto dos recursos da ficção borgeana. Dentro desse percurso, a mencionada opção teórica – da abordagem através da obra crítica – nos permite acompanhar a persistência e as transformações dos conceitos de *clássico* e *romântico* ao longo da produção crítica borgeana – conceitos que persistiram por mais de quarenta anos na ensaística e nas resenhas desse autor. Contudo, a flexibilidade da adequação às necessidades do *corpus* dá margem ao nosso intuito de lidar com conceitos que o mesmo Borges projetou junto de diversos critérios de compreensão (e de avaliação) para as obras de muitos outros autores e que, no entanto, invertido o foco, talvez assinalem um ponto de vista através do qual esse autor veio a constituir a própria obra.

²⁴ No intuito de evitar equívocos, vamos delimitar a compreensão dos termos utilizados neste projeto. A expressão ‘crítica borgeana’ é utilizada para tratar dos críticos que produziram pesquisas sobre a obra borgeana, enquanto ‘produção crítica’ e ‘obra crítica’ fazem referência aos ensaios, resenhas, biografias sintéticas e comentários do autor.

1. O *clássico* e o *romântico* na teoria de Borges e na crítica borgeana. (Pressupostos)

As características encontradas nas narrativas (que já passaram por processo interpretativo na primeira etapa dessa pesquisa) apresentavam relações com conceitos e formulações discutidas nos textos da obra crítica borgeana. Como exposto, acreditamos que esses ensaios e resenhas se destinavam a compreender e a avaliar as obras de outros autores, mas, reversamente, sua utilização dos conceitos de *clássico* e *romântico* como critério de compreensão dessas obras nos parece apontar uma plataforma utilizada pelo autor na constituição da sua própria narrativa. Monegal pensava que "Borges adiantava, em artigos e ensaios, os fundamentos de uma poética da narração [...]"¹. Sem chegar a tanto, consideramos a possibilidade de que o incessante trabalho de pesquisa e reflexão conduzido pelo autor, desde os anos vinte até a década de oitenta, evidencie, pelo menos, um processo de busca e aperfeiçoamento de uma estética – uma estética que pode estar relacionada a conceitos que fazem parte de um expressivo número desses textos.

Em primeiro lugar, vamos conduzir uma apresentação do surgimento das idéias do *clássico* e do *romântico* nos ensaios desse autor em uma sequência cronológica – desde a fase juvenil até *Discusión*. Em seguida, vamos revisar o material existente na crítica borgeana a respeito desse eixo de análise (conceitos de *clássico* e *romântico*). Em uma segunda etapa, passamos a introduzir um conjunto de textos em que o autor assinala os três tópicos que seriam importantes em uma estruturação de síntese e diferenciação dos dois modos literários. Ou seja, vamos recuperar alguns ensaios que sugerem as soluções estéticas pontuadas nas nossas hipóteses – e, por isso, selecionamos textos que foram produzidos entre *Discusión* e o início da produção ficcional deste autor.

Nesta exposição, vamos tentar preservar a sequência cronológica (1932-1938/40), entretanto, vamos introduzir, sempre que seja necessário, ensaios posteriores que parecem conter um desenvolvimento integral das idéias presentes nos textos que os precedem. Nesse ponto, como já foi exposta a teoria borgeana sobre como unir elementos de construção da realidade no romance junto da realidade alegórica, vamos tratar da possibilidade de inserção de elementos do romance no conto breve. Em uma terceira etapa, vamos averiguar as possíveis definições dos termos *clássico* e *romântico* na produção crítica do autor, em três fases (formando três grupos de textos) – *Discusión*, período entre a década de trinta e

¹ MONEGAL, E. R. Apresentação. In: CHIAMPI, I. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 10.

cinquenta e *Otras Inquisiciones*. Nesse passo, inicialmente, desejamos demonstrar que, se há diferentes significados para estes termos nos ensaios borgeanos, as acepções que cooperaram na formulação dos conceitos de “La Postulación de la Realidad” têm persistência e relevância durante todo o período de produção da obra madura desse autor.

Assinalamos que a utilização borgeana dos conceitos de *clássico* e *romântico* na compreensão das obras de outros autores será discutida, sobretudo, no terceiro subitem desses pressupostos. Também salientamos que o exame da crítica borgeana no *concernente às nossas hipóteses* – e não ao eixo central do projeto – somente será exposto nos capítulos dedicados à sua averiguação (capítulos 1 e 3), porque a verificação do conhecimento já existente a respeito dessas questões pode ser mais fecunda se a compararmos com as análises do *corpus*. Dessa maneira, nossas hipóteses podem contar com pontos de apoio e com pontos de afastamento na crítica borgeana, mas tanto o conhecimento já formulado a respeito das questões abordadas quanto nossas propostas podem ser verificadas à luz do próprio objeto.

1.1. O *clássico* e o *romântico* nos ensaios borgeanos da fase juvenil até *Discusión*.

Antes de passar a uma interpretação do ensaio “La Postulación de la Realidad”, vamos acompanhar o desenvolvimento dos conceitos de *clássico* e *romântico* na produção crítica de Borges no seu período juvenil. Como exposto, estamos lidando com a hipótese de que o modo *romântico* pode conformar uma abstração da literatura moderna através das suas principais características. No mencionado ensaio, Borges afirma que os escritores neste modo desejavam *expressar a realidade*². Na nossa dissertação, havia um ponto no qual o objetivo era demonstrar que a produção do jovem Borges tinha duas etapas bem marcadas, uma vez que nessas etapas o autor se posiciona de forma distinta em relação a vários temas. Assim, vamos reformular alguns desses parágrafos (em função do atual objetivo), porque desejamos mostrar essa mudança no tocante ao realismo – dado importante na compreensão do modo *romântico*.

Vivendo na Europa, o escritor tem contato com o surrealismo nascente, com o dadaísmo em expansão e com o expressionismo em pleno vigor. Nesse momento de efervescência estética, ele participa ativamente do ultraísmo espanhol, cuja técnica central consistia em um enfileiramento de metáforas. Embora logo após chegar à Argentina ele já

² BORGES, J. L. *Discusión* (1932). **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 217.

abandone o ultraísmo, mesmo sendo o fundador do movimento no país, ele nunca deixa o estudo da metáfora, que ressurge em muitos artigos nos quais ele elenca, classifica e apresenta possibilidades de aperfeiçoamento desse tropo³. Seus textos dessa primeira etapa – de 1918 a 1921 (no final deste ano ele já está na Argentina) – não deixam dúvidas quanto a sua recusa de uma literatura de cunho realista ou psicologista. Contudo, é importante observar seus argumentos para entender que tipo de realismo ele recusa e o motivo.

Na Espanha, Borges assume a defesa de um pintor cujas telas tinham recebido a reprovação de um crítico maiorquino – o qual entendia que elas poderiam ser melhores devido à beleza da paisagem local. “Como si lo importante fuese el tema tratado y no el ángulo de visión desde donde el artista – redimido y demiúrgico – atalaya la vida”⁴. O argumento demonstra sua concepção de que o mero registro da realidade não é artístico. Assim, ele apresenta a idéia de que a arte se justifica – de que ela se redime – justamente pela forma dada à compreensão de uma determinada matéria. Desse modo, ao mero registro da realidade, o ensaísta opõe seu entendimento sobre a própria configuração da obra de arte. Em “Crítica del Paisaje” (1921), afirma, por exemplo, que “El paisaje del campo es la retórica”⁵. Desse modo, ele assinala que a realidade pode ser transformada pelas estratégias e técnicas de estruturação do discurso literário. Contudo, percebe-se que, neste texto, ele não está considerando apenas o que acontece na transposição da realidade à literatura. Ainda, assinala que “La palabra paisaje es la condecoración verbal que le otorgamos a la visualidad que nos rodea, cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura”⁶. Assim, entende-se que as leituras fazem com que a assimilação da mesma paisagem possa variar – ou seja, ela seria individual. Neste ponto, é interessante notar sua percepção de que a própria apreensão da realidade já seria modulada pela intervenção da *subjetividade*.

Já “Horizontes” tece o comentário de uma antologia de textos expressionistas e critica os escritores que estavam tentando documentar a guerra na sua obra. “En el fondo, lo visto, lo sufrido, lo imaginado y lo soñado son igualmente reales, es decir, existen”⁷. Contra esse tipo de poesia, o ensaio apresenta a compreensão de que o real não está restrito à experiência sensorial do mundo. Ao contrário, a realidade, do ponto de vista do indivíduo, talvez seja apenas o que existe na mente de cada um – e seria, portanto, algo relativo – e depende do

³ Entre outros ensaios, o tema é abordado em: BORGES, J. L. Las Kenningar. *Historia de la Eternidad. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974; BORGES, J. L. La Metáfora. *Historia de la Eternidad. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974; BORGES, J. L. A Poesia. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad. 1980.

⁴ BORGES, J. L. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 80.

⁵ BORGES, J. L. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 100.

⁶ BORGES, J. L. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 100.

⁷ BORGES, J. L. *Textos recobrados (1919-1929)*. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 105.

modo pelo qual o indivíduo compreende o mundo e das próprias experiências que refletem essa compreensão: dos sonhos que falam dos seus medos e desejos; da imaginação e das hipóteses que submetem as situações a um prévio entendimento; e do sofrimento pela adoção de um determinado ponto de vista em diferentes situações. Sua argumentação sugere que essa classe de experiência é tão importante quanto a própria experiência do mundo concreto. Assim, essas percepções juvenis parecem ter sido fundamentais na sua organização de uma realidade literária de caráter dual: o protagonista percebe uma realidade no mundo narrado, mas seu relato oferece índices que podem ser diversamente compreendidos por outras mentes.

Depois desse contato com o que havia de mais novo na produção européia, Borges desembarca na Argentina, no final de 1921, para lá deparar-se com um “Império Realista”, que se estenderia até a década de trinta⁸. No manifesto ultraísta de 1921, o autor e os seus companheiros já distinguem duas estéticas: “a ativa dos prismas”, na qual “el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja – más allá de las cárceles espaciales y temporales – su visión personal”; e a estética “passiva dos espelhos”, na qual “el arte se transforma en una copia de la objetividad del medio ambiente o de la historia psíquica del individuo”⁹. Neste texto, há uma contraposição entre dois tipos de estética, já que em uma prevalece a tentativa de apreensão da realidade – seja interior ou exterior – enquanto na outra existe um predomínio da elaboração formal. Como se deduz do primeiro texto supracitado, o ensaísta rejeita o segundo tipo de estética, porque ela seria menos artística do que as outras. Percebe-se que seu discurso se constrói contra a existência de grupos de escritores que estavam levando a sua arte a um tipo de realismo panfletário – a um realismo de mera reprodução da realidade – por pressões ideológicas existentes no período¹⁰. Contra esse modelo de realismo, ele projeta uma concepção mais ampla da realidade – a de que o real não se reduz ao que pode ser captado pelos sentidos. Além disso, a partir dos anos trinta, seus ensaios passam a expor várias idéias sobre as dificuldades de registrar fielmente a realidade na literatura¹¹. Assim, no lugar da

⁸ “Império Realista” é a expressão com que María Teresa Gramuglio nomeia o capítulo em que ela está explicando esse período da literatura em seu país. O Realismo chega mais tarde à Argentina e permanece por mais tempo. GRAMUGLIO, M. T. *El Imperio Realista*. In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**. Vol 6. Buenos Aires: Emecé, 2004.

⁹ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 86.

¹⁰ Em uma nota de 1920, ele assinala uma transformação no expressionismo. Percebe que alguns escritores estavam conferindo um caráter “dostoievskiano, utópico, místico y maximalista” à sua poesia. A nota evidencia a influência do contexto político na atitude desses escritores. BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 52.

¹¹ Em “La Postulación de la Realidad”, por exemplo, ele expõe seu raciocínio de que “La simplificación conceptual de estados complejos es muchas veces una operación instantánea. El hecho mismo de percibir, de atender, es de orden selectivo: toda atención, toda fijación de nuestra conciencia, comporta una deliberada omisión de lo no interesante”. Se a própria percepção da realidade é seletiva, seria difícil que os escritores

tentativa de convencer o leitor de uma realidade que não se pode representar fielmente (e sobre a qual não existem verdades absolutas, como se infere pelos seus textos debatendo diversas doutrinas filosóficas), ele está apresentando a possibilidade de assumir a condição da arte – formas e técnicas – configurando a visão pessoal do artista sobre um tema e, sobretudo, (os ‘prismas’) permitindo que o leitor também constitua sua própria visão sobre a realidade e sobre o tema relatado. Essas concepções encontram reflexos, como vamos ver, não só na formulação dual das realidades ficcionais borgeanas, mas também nas discussões alegóricas dos seus temas através de dois pontos de vista divergentes propostos por essas realidades.

Na Argentina dos anos vinte, havia dois grupos literários definidos por seus rivais como: os de Florida – "os da arte pela arte"; "arte burguesa", "formalista" e "decadente"; e os de Boedo – "os realistas"; "os socialistas"; "os da arte proletária"¹². Contudo, no período que antecede o Centenário Argentino, o *criollismo* torna-se um valor para ambos os grupos e, desse modo, vanguardistas e realistas passam a se acusar mutuamente de cosmopolitismo¹³. Assim, surge a polêmica Boedo-Florida. Nesse período, Borges escreve para a revista *Martin Fierro*, ligada ao grupo de Florida (o vanguardista) e, por isso, ele recebe e responde aos ataques direcionados a esse grupo pelos escritores realistas. Entretanto, à medida que adere ao *criollismo*, seus textos começam a configurar uma crescente oscilação.

O registro de uma série de mudanças nos textos críticos e na poesia do autor neste período (de 1921 até meados da década de trinta) nos levou à necessidade de caracterizar um 'segundo' jovem Borges a partir dos seus textos dessa etapa. Entre outros críticos, Rafael Olea Franco comenta essa mudança. Ele indica um texto de *Inquisiciones* (de 1925) e dois de *Discusión* (de 1932), nos quais Borges está valorizando um modo literário **expressivo**¹⁴. Olea Franco explica que “Borges posee un particular concepto de expresión, según el cual ésta se identifica con la ‘representación’ de la realidad”¹⁵, e que "expresivo", para ele, é “todo recurso literario que intente construir dentro del texto la ‘representación’ plena de un hecho”¹⁶. A compreensão é correta a partir da utilização que o escritor confere ao termo nos seus textos da época. Contudo, trata-se de um conceito adotado por Borges, mas que deriva da terminologia

conseguissem uma representação completa da realidade na literatura. BORGES, J. L. *Discusión* (1932). **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 218.

¹² GRAMUGLIO, M.T. El Realismo y sus destiempos en la literatura argentina. In: JITRIK, N. **Historia crítica de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2004, v. 6, pp. 31-32.

¹³ OLEA FRANCO, R. **El otro Borges, el primer Borges**. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1993, ver p. 153 e seguintes.

¹⁴ Os textos de *Discusión* mencionados são “El Coronel Ascasubi” e “El Martín Fierro”. Como não há ensaios com esses títulos no volume, acreditamos que sejam duas partes de “La Poesía Gauchesca”. OLEA FRANCO, op. cit., p. pp. 283-284.

¹⁵ OLEA FRANCO, op. cit., p. 231.

¹⁶ OLEA FRANCO, op. cit., p. 283.

de Benedetto Croce na sua *Estética*¹⁷. Croce entendia que a arte é expressão, porque o artista intui a realidade, e essa intuição já traria consigo um conhecimento do mundo¹⁸. Levando em conta esse dado, a representação da realidade (explicada por Franco) seria apenas uma consequência do *expressivo*. Em ‘La Postulación’, Borges vai utilizar esse termo na sua explicação e configuração de um modo literário que ele vai chamar de *romântico* – isto é, de um modo literário que procura construir uma realidade ficcional com verossimilhança realista.

Em *El Idioma de los Argentinos* (1928), nós identificamos um texto no qual Borges assevera que “El arte es expresión y sólo expresión” porque “lo no expresivo es inartístico”¹⁹ e que “el deber de toda imagen es precisión”, embora esclareça que esta *precisão* não chegaria a ser a mesma de um texto de história ou jornalismo²⁰. Nesse ensaio de juventude, a *precisão* se refere especialmente às técnicas de construção de realidades ficcionais realistas e, por extensão, às realidades compostas dentro dessa técnica. Percebe-se que, nesse ensaio, ele está assumindo a concepção croceana e que, portanto, essa visão já influenciava a sua própria compreensão da arte. Em “La Postulación de la Realidad”, ele trata justamente de refutar a idéia da identidade entre o estético e o *expressivo*, mostrando que os *clássicos* não elaboravam realidades ficcionais *expressivas*. Assim, o posicionamento do ensaísta é alterado, mas ele continua usando os mesmos termos dessas discussões iniciais (*expressão* – *precisão*).

O ensaio “La Inútil Discusión de Boedo y Florida” (de 1928) mostra até que ponto o *criollismo* tensiona a produção juvenil desse autor, fazendo com que ele gradualmente se aproximasse do *expressivo* na sua produção crítica. Observa-se que esse ensaio transforma os dois grupos de escritores argentinos em símbolos: Boedo torna-se um emblema da cultura popular e Florida, o representante da arte culta²¹. Contudo, o contexto específico e polêmico continua presente por trás desses símbolos na sua defesa do *criollismo* de Florida – esse ponto de vista favorecia o grupo vanguardista, ao qual se achava ligado nesse momento. Depois, traça uma linhagem daqueles que considerava alguns dos nomes mais representativos da literatura argentina pela presença de temas populares em suas obras – Echeverría, Sarmiento, Estanislao del Campo, José Hernández, Mansilla, Ramos Mejía e Carriego – e, logo disso, apresenta seus próprios temas poéticos dessa época. Então, declara que, por seus temas, ele deveria estar no grupo oposto, já que “Esa comprobación [da proximidade entre seus temas e

¹⁷ *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902).

¹⁸ CROCE, B. La Poesía y la Literatura. In: **La Poesía**. Buenos Aires: Emecé, 1954.

¹⁹ BORGES, J. L. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 75.

²⁰ BORGES, J. L. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 79.

²¹ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 366.

os temas desse ramo da tradição literária local] parece autorizarnos a decidir por Boedo”²². O texto parece ser o auge da tensão entre a busca de uma estética própria e a valorização do *criollismo*, que o levava ao exame das técnicas realistas de apresentação da realidade.

Entretanto, Borges nunca chegou a retratar a Argentina de maneira realista, e seus poemas de juventude confirmam essa opção. Ele se deteve nessa escolha de motivos locais vindos da tradição argentina – símbolos e imagens nacionalistas, que poderiam ser representativos do seu país²³. Em sua *Autobiografía*, recorda o *Fervor de Buenos Aires* como um livro “essencialmente romântico, embora fosse escrito em um estilo bastante despojado”²⁴. Nesse período, Borges mais idealiza o passado argentino do que o retrata na sua poesia. Beatriz Sarlo identifica a força do simbólico nestes textos²⁵. Apesar do flerte teórico com o *expressivo* – e, portanto, com um modo de construção literária que engendra realidades ficcionais realistas, nessa fase, seus poemas assinalam uma visão subjetiva da realidade.

Contudo, o exame das técnicas realistas não é relegado ao esquecimento. “El Arte Narrativo y la Magia” (1932) é um ensaio muito mencionado quando se discute a causalidade na ficção borgeana e, no entanto, a maior parte deste ensaio se dedica à questão da verossimilhança. Borges está comentando, por exemplo, a interessante possibilidade de conferir alto nível de veracidade a uma lenda (em uma obra de Morris) e de formular uma situação de terror mental (isto é, uma realidade que só existe na mente de um protagonista de Allan Poe) através de uma transformação da técnica realista dos pormenores circunstanciais – os detalhes realistas ganharam novas funções. No primeiro caso, trata-se de um procedimento que proporciona um questionamento filosófico da realidade, uma vez que a aparência de verdade está recobrando um mundo de fantasia e imaginação. O segundo faz pensar (como os já mencionados ensaios da juventude em Genebra) que a realidade na mente pode ser muito mais ‘real’ do que aquela que é apresentada pelos sentidos. Assim, vamos ver que o estudo da *precisão*, comentada e defendida nos textos dessa época, também vai se tornar um importante elemento na construção de uma dupla realidade nas narrativas da ficção borgeana.

Em *Discusión* (1932), ainda aparecem consequências da comentada valorização do *expressivo*. Em “La Poesía gauchesca”, o ensaísta está elogiando o livro de Hilario Ascasubi

²² BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 367.

²³ Em “La pampa y el suburbio son dioses”, Borges diz, por exemplo, que: “Al cabal símbolo pampeano, cuya figuración humana es el gaucho, va añadiéndose con el tiempo el de las orillas: símbolo a medio hacer”. Para o gaúcho, ele utiliza o termo “figuração” e, quando se refere à *pampa* ou a *las orillas*, ele fala em “símbolos”. BORGES, J. L. **El tamaño de mi esperanza**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 28.

²⁴ BORGES, J. L. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. Rio de Janeiro: Globo, 1985, p. 87.

²⁵ SARLO, B. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Ariel, 1995, pp.35-36.

pelo *expressivo*, enquanto desvaloriza o poema de José Hernández por sua maneira de formular a realidade ficcional. Ele critica o *Martin Fierro* porque:

No **intuimos** los hechos, sino al paisano Martin Fierro contándolos. De ahí que la omisión, o atenuación del color local sea típica de Hernández. No especifica día y noche, el pelo de los caballos [...]. No silencia la realidad, pero sólo se refiere a ella en función del carácter del héroe [...]. Así los muchos bailes que figuran en su relato no son nunca descritos. Ascasubi, en cambio, se propone la **intuición directa** del baile [...] (negrito nosso)²⁶.

Ainda afirma que Hernández deveria ter dado maior lugar à ambientação dos fatos nesta obra. Assim, Borges está elogiando o trabalho de Ascasubi – um autor realista – porque ele descreve os acontecimentos e está desvalorizando o de Hernández, já que este se concentra em narrar o que ajuda na composição do caráter do seu protagonista.

Percebendo a diferença entre o que era preconizado nesse texto – o *expressivo* – e as técnicas com processos alusivos em “La Postulación de la Realidad”, Olea Franco entendeu que *Discusión* registrava uma nova atitude do autor que teria sido decisiva na definição da estética borgeana – o *clássico*²⁷. Entretanto, acreditamos que o fundamental em *Discusión* não seja apenas a exposição borgeana sobre esse modo – o qual Olea Franco reduziu aos processos alusivos. Desejamos demonstrar, no desenvolvimento deste projeto, que a madura estética desse autor só pode ser completamente descrita através das características *de ambos os modos* expostos no mencionado ensaio – isto é, através do *clássico* e do *romântico*. Assim, *Discusión* já apresenta os principais fundamentos da madura estética borgeana – na sua compreensão dos dois modos literários nas suas principais características estruturais, mas, como será possível ver nessa fundamentação, o autor só pode ter realmente definido as bases de um projeto estético ao longo da década de trinta, durante a qual lhe foi possível deparar-se com as formas de transformar esses modos fundamentais.

Em “La Postulación de la Realidad”, Borges ensaia uma divisão da literatura em dois modos fundamentais – o *clássico* e o *romântico*. Alerta que está abstraindo das escolas históricas para pensar “dos arquetipos de escritor”²⁸. Essa estratégia dificulta a compreensão dos conceitos, mas eles ainda são discerníveis a partir das características que os compõem. Enquanto um tipo de escritor postula suas realidades de “imprecisión” ao leitor, o outro

²⁶ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 184.

²⁷ OLEA FRANCO, op. cit., pp. 283-284.

²⁸ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 217.

desejaria "expresar" a realidade²⁹. Enquanto um recorre à tradição (a metáfora "convencional" "bien público"), o outro busca a originalidade (por "el hallazgo romántico de la personalidad")³⁰. Embora ele nos peça para pensar em dois "arquetipos" de escritores, que seguiriam existindo através do tempo – assumindo a atitude de um *clássico* – e não em categorias históricas, elas ainda são identificáveis. Uma vez que essas características são os marcos de dois grandes períodos literários, acreditamos que a base dessa divisão esteja na conhecida ruptura entre a arte que tem início no período clássico e vai até o século XVIII e as transformações iniciadas neste momento.

Sabe-se que a originalidade torna-se um valor para a arte a partir do Romantismo, portanto, seu modo *romântico* só pode ter vigência a partir do Romantismo histórico. Nesse ensaio, Borges lembra que "El hallazgo romántico de la personalidad no era ni presentido" pelos clássicos e, "Ahora, estamos todos tan absortos en él [...]"³¹ – que a tentativa de ser original parece algo óbvio e necessário em qualquer trabalho. Essa valorização da originalidade tem início com o Romantismo, mas torna-se um valor na literatura moderna. Ademais, se o desejo de obter a representação da realidade é outro critério dessa divisão, novamente surge um marco temporal para suas categorias 'intemporais'. Georg Lukács assinala que "O romance do século XVIII [...] mal conhecia a descrição, que nele exercia uma função mínima, mais do que secundária. A situação só muda com o Romantismo"³². Contudo, Ian Watt percebeu que, ainda na Inglaterra do século XVIII, três escritores realistas deram início a um conjunto de procedimentos capaz de construir uma realidade ficcional realista para o romance (o *realismo formal*) – esse tipo de estruturação que tinha o objetivo de conferir uma verossimilhança realista à totalidade do enredo era praticamente desconhecido na Idade Média³³. Uma vez que o assunto de 'La Postulación' são os modos de elaboração da realidade ficcional na literatura, acreditamos que, por trás do modo *romântico*, esteja a moderna estruturação das realidades ficcionais – assentada no *realismo formal* – ao passo que, por trás do modo *clássico*, esteja a sua formulação no período anterior ao romance.

Borges afirma que a obra literária de tipo *clássico* teria um "**caráter mediato**", porque essa classe de escritor "no escribe los primeros contactos con la realidad, sino su elaboración final en concepto"³⁴. Sabemos que, enquanto no período moderno, o narrador quase desaparece na técnica do fluxo de consciência, no período anterior, predominava a voz do

²⁹ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 217 e 218.

³⁰ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 219.

³¹ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 219.

³² LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. RJ: Civilização Brasileira, 1968, pp. 50-51.

³³ WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 31.

³⁴ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 217-218.

narrador onisciente³⁵. Assim, o *clássico* parece estar atrelado ao período anterior ao romance, no qual as obras enfatizavam o discurso do narrador (isto é, na sua interpretação da realidade), ao passo que o *romântico* pode estar associado ao período moderno, em que as narrativas desenvolveram formas nas quais, através de um narrador menos explícito, surge o simulacro de uma realidade **in-mediata** – muitas vezes é como se não houvesse intermediário e fosse possível observar diretamente as personagens no seu contato com a realidade.

A parte final do ensaio se dedica à exposição de alguns procedimentos da técnica *clássica* de geração de realidades ficcionais, mas também deixa sugerida a técnica do modo *romântico*. Como exposto, em um ensaio anterior, o jovem Borges afirmava que o dever de toda imagem literária "es precisión"³⁶. Criticava Defoe, porque ele seria o iniciador e o primeiro a abusar de um recurso que atua na composição de uma imagem literária de tipo 'preciso'³⁷. Ou seja, ele utilizava o termo *precisão* para caracterizar um recurso do primeiro escritor do realismo inglês. Em 'La Postulación', ele chama de "**imprecisa**" a realidade das obras *clássicas*. Por contraste, percebe-se que esta é a nomenclatura com a qual ele descreve uma realidade ficcional indeterminada e as estratégias formais necessárias na sua elaboração. Como dito, esse tipo de realidade ficcional vaga só é comum no período anterior ao *realismo formal*. Em contrapartida, Borges nos diz que os *românticos* desejam "agotar" a realidade e que "su método continuo es el énfasis"³⁸. Assim, a técnica *romântica* ainda parece fazer referência à *precisão*, descrita nos ensaios de juventude, que consiste na particularização da realidade – no detalhamento na descrição de espaços, na caracterização da personagem etc.³⁹. Borges a chama de "mentira parcial", porque, como assinala esse ensaio, não seria possível representar a realidade de maneira completa na literatura.

Através do exposto, somos levados a considerar a hipótese de que, antes de Ian Watt, Borges possa ter alcançado eficientes percepções sobre as principais diferenças de estruturação nas obras ficcionais nos dois períodos e as tenha utilizado na composição desse ensaio, embora seja provável que ele não tenha visto claramente todas as consequências dessa divisão – ele não estava centrado em uma teoria sobre a literatura, mas tinha em vista o seu próprio projeto. Em 1928, ele dizia que "Defoe parece haber sido el iniciador de esos

³⁵ Como exposto, o período moderno é caracterizado por formas em que a presença do narrador é menos discernível do que no período anterior – onisciência seletiva, onisciência múltipla, câmera, modo dramático. Cf. FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico**. Revista USP, São Paulo, n.53, p.166-182, março-maio de 2002.

³⁶ BORGES, J. L. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 79.

³⁷ BORGES, J. L. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 79.

³⁸ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 219.

³⁹ A associação do conceito de *precisão* à técnica dos pormenores circunstanciais nos textos de juventude será melhor explicada no capítulo dedicado ao exame da estruturação da realidade literária na ficção borgeana.

pormenores de horario, de esas vanidades de cartógrafo o de sereno: equivocación copiadísima”⁴⁰ – seria o responsável, portanto, pela introdução de detalhes de tempo e de espaço na prosa. Nesse primeiro ensaio, ele só parece estar comentando o fato de que Defoe teria dado início ao recurso dos pormenores circunstanciais, que se torna importante na construção das obras realistas. No entanto, em um estudo de 1932, percebendo o circunstanciamento existente em um poema, ele o atribui a “intromisión novelesca. Los vanos pormenores circunstanciales que cierran la composición – el puntual viento escénico, las hojas que la aceptación de lo temporal confunde y agita, el apóstrofe destinado al oleaje, los focos picoteadores, el libro – aspiran a fundar una credibilidad que no es necesaria [no final desse poema]”⁴¹. Ou seja, ele está associando a descrição das circunstâncias ao gênero do romance (já fizera o mesmo no comentário de outro poema⁴²). Também cabe notar que, dentro da sua compreensão do recurso iniciado por Defoe (como se percebe no texto citado), ele incluía circunstâncias de tempo e de espaço e também a representação de condições climáticas como vento, chuva etc. – condições que conferem caráter realista a uma obra literária. Contudo, chama a atenção o fato de que, anos mais tarde, ele complete aquele mesmo raciocínio da década de vinte dizendo que “el hallazgo esencial de Daniel Defoe (1660-1731) fue la invención de rasgos circunstanciales, **casi ignorada por la literatura anterior**. Lo tardío de ese descubrimiento es notable; que yo recuerde no llueve una sola vez en todo el Quijote”⁴³ (negrito nosso). Nesse segundo texto, portanto, ele não só apresenta Defoe como o iniciador de uma técnica de particularização do tempo e do espaço, mas também registra seu conhecimento de que esse processo era incomum na literatura anterior.

Contudo, a valorização da originalidade não é realmente uma descoberta. Também é possível que Borges não tenha tido maior clareza sobre as diferenças existentes na constituição do narrador moderno do que a de ter observado o predomínio do narrador

⁴⁰ BORGES, J. L. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 80.

⁴¹ O poema é o “O Cemitério Marinho” de Paul Valéry. BORGES, J. L. *Prólogo con un prólogo de prólogos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 152.

⁴² Trata-se do *Martín Fierro* de José Hernández. Levando em conta a formulação da realidade ficcional, Borges propõe uma comparação entre as estruturas e efeitos das obras de Hernández e Ascasubi. Ele aproxima o livro de Ascasubi – realista – ao de Hernández, para provar que o *Martín Fierro* está mais próximo do romance que do épico. Percebe-se que, neste ensaio, Borges está discutindo a tese de Leopoldo Lugones – o escritor consagrado na Argentina daquele momento – de que o *Martín Fierro* seria um épico e defendendo a existência de uma índole romanesca nesta obra. Em primeiro lugar, porque ela se concentraria na experiência da personagem: “¿Qué intención la de Hernández? Contar la historia de Martín Fierro, y en esa historia, su carácter”. Além disso, sua maneira de construir a realidade ficcional também a aproximaria do paradigma do romance: “**Esa postulación de una realidad** me parece significativa de todo el libro” e “En esta discusión de episodios me interesa [...] este convencimiento central: **la índole novelística del Martín Fierro**, hasta en los pormenores. Novela, novela de organización instintiva o premeditada, es el *Martín Fierro*” (negritos nossos). Entretanto, expondo os (supostos) problemas dessa obra, Borges quer mostrar que Hernández teria falhado na sua formulação geral. BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 196-197.

⁴³ BORGES, J. L. Biblioteca Personal. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 499.

onisciente na narrativa anterior ao romance e a força do discurso indireto livre na narrativa pós-Flaubert⁴⁴. Entretanto, sua análise da técnica de Defoe parece ter conduzido o escritor a uma compreensão bastante consistente da estruturação da realidade ficcional no romance, de maneira que ele teria podido, por fim, chegar a essa comparação entre períodos.

Mas por que motivo ele faria uma abstração desses períodos, buscando promover a existência de dois modos literários intemporais? Por que depois de dizer que *românticas* eram “todas las páginas en prosa o verso profesionalmente actuales”, ele diria que “El método clásico, [fue] el observado siempre por Voltaire, por Swift, por Cervantes”⁴⁵, quando poderia ter exemplificado o conceito com nomes do período anterior ao romance? Um primeiro motivo, já exposto, é o de que, nesse ensaio, ele está nitidamente se posicionando em favor do *clássico* – está preconizando este modo composicional. Dessa maneira, a utilização de um recurso comum na literatura clássica marca sua posição no debate – utiliza duas abstrações. Entretanto, ainda existe uma razão mais importante. Observa-se que esse ensaio só está levando em conta o que é central no modo de estruturação das realidades ficcionais na sua abstração dos períodos. Assim, parece-nos que ele não quis atrelar seu conceito de *romântico* aos escritores modernos, porque, na sua aguda percepção, Borges descobriu que vários dentre os grandes escritores do período moderno poderiam ser contados entre os *clássicos*, uma vez que esses autores não utilizaram o paradigma de estruturação ficcional do romance. Por esse motivo, ele opta pelo desenvolvimento de *dois modos* literários intemporais.

Como esse autor se concentra na descrição de procedimentos em muitos dos seus ensaios, também seria possível pensar que “La Postulación de la Realidad” trataria apenas de procedimentos e não de dois modos composicionais em dois períodos literários distintos⁴⁶. É certo que em “El arte narrativo y la magia”, ele se concentra na causalidade dentro de dois tipos de obras que requerem uma verossimilhança distinta – a realista e a imaginativa⁴⁷. Entretanto, vamos ver que, em “De las Alegorías a las Novelas”, ele apresenta razões históricas para justificar as formas literárias da alegoria e do romance⁴⁸. Assim, esse último ensaio está considerando as transformações históricas do pensamento em dois períodos

⁴⁴ Vamos ver que ele comenta a apropriação do recurso de Flaubert por outros escritores em “El Ejemplar Destino de Flaubert” (*Discusión*).

⁴⁵ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 219 e 218.

⁴⁶ No início, o ensaio avisa que vai tratar de “dos arquetipos (dos procederes)”. Por isso, seria possível pensar que o ensaio trata de dois procedimentos. Entretanto, cabe notar que ele também utiliza o termo “proceder” na descrição do segundo recurso *clássico* de geração de realidades ficcionais. Assim, o próprio termo já ajuda a entender que esse ensaio está tratando de dois modos ficcionais, e que o termo “proceder” nos remete aos recursos com os quais esses modos são elaborados.

⁴⁷ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 226-232.

⁴⁸ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 746.

literários distintos. Em segundo lugar, sabemos que a ascensão de certas formas literárias sobre tantas outras não ocorre sem que exista uma analogia entre essa forma e seu período histórico-filosófico. Falar de formas é falar de períodos históricos e dos modos literários que lhes correspondem. Por este motivo, 'La Postulación' não poderia tratar *somente* de dois procedimentos. Ademais, pela análise dos procedimentos descritos – que não são modelos artificiais, mas constam de obras conhecidas – seria possível determinar ou, ao menos, conseguir uma aproximação ao período correspondente. Tendo em vista os recursos comentados em 'La Postulación', veríamos que eles não nos remetem a um movimento ou escola literária específica, mas atravessam as obras pertencentes a longos períodos da história da literatura. E, no entanto, essa tentativa de aproximação seria dispensável, porque esse ensaio está lidando com dois tópicos que possuem claros marcos históricos.

Ainda existe um quarto último argumento a considerar. As formas mencionadas em 'La Postulación' não são recursos laterais, provenientes de algumas obras da tradição. A originalidade nos enredos (em relação aos enredos tradicionais) e a elaboração de uma realidade ficcional com verossimilhança realista (à diferença de uma realidade que é apenas encetada pelo narrador) são balizas que a maior parte da crítica contemporânea utiliza na compreensão de dois grandes períodos na história da literatura ocidental. Além disso, 'postular' a existência da realidade ficcional – lembrando que o título desse ensaio já antecipa o seu conteúdo – não requer um único procedimento (oposto a outro), mas um grupo de procedimentos. Contudo, o grupo de procedimentos que serve para postular a realidade nas obras modernas (isto é, na maior parte da produção moderna, que se movimenta entre as categorias do romance) é o *realismo formal*. Entretanto, Borges não se detém na exposição dos recursos *românticos*, porque ele está interessado no comentário dos procedimentos *clássicos* – eles não só contestariam a tese de Croce, mencionada logo nas primeiras linhas deste ensaio, mas também seriam desconhecidos (e, portanto, do interesse) da maior parte do seu público leitor. Assim, acreditamos que, munido desse intuito, ele só menciona os dois principais procedimentos do modo *romântico*, até porque os demais derivam da atitude desse tipo de escritor, assinalada no começo desse ensaio – "El romántico [...] quiere incesantemente expresar"⁴⁹. Por essas razões, tivemos que descartar a hipótese de um ensaio que estivesse lidando apenas com um efeito (um procedimento realista), ao averiguarmos que esse ensaio está lidando com uma das suas causas no modo moderno – a necessidade de expressar a realidade na literatura – e, por conseguinte, com as causas do modo anterior.

⁴⁹ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 226.

Em *Discusión* (1932), o critério borgeano para gerar uma divisão da literatura em dois ‘arquetipos de escritores’ são seus dois modos distintos de atuar na composição das realidades ficcionais; em *El Tamaño de mi Esperanza* (1926), apenas o procedimento pelo qual dão início às suas obras – **descoberta** ou **invenção**. Contudo, em *Inquisiciones* (1925), ele já pudera entrever a possibilidade de romper com essa divisão modificando os procedimentos composicionais – já tinha visto o caso de um escritor do qual se podia dizer que fora “**novador**, pero no a semejanza de los que siguen el asombro y el sacar de quicio al leyente; fue **clásico**, pero sin mimetismo apasionado ni rigideces de ritual” (negrito nosso)⁵⁰. Em “La Aventura y El Orden” (no livro de 1926), ele apresenta uma divisão em escritores “estudiosos del Orden” e “traviesos de la Aventura”, sugerida por Apollinaire, para discutir suas consequências⁵¹. Desse modo, percebe-se que esse ensaio só lida com um dos aspectos envolvidos na criação das realidades ficcionais discutidos em ‘La Postulación’ – a originalidade ou a retomada de enredos da tradição. Borges lembra que “lo propio del clasicismo” é o entendimento de que “toda aventura es inaccesible”⁵². Sabemos que a “aventura” está vedada aos clássicos, porque eles imitam as obras da tradição e, assim, por novo motivo podemos reconhecer o fundo histórico dos conceitos e a relação entre ensaios – *clássico*-ordem e *romântico*-aventura. Nesse tempo, ele valida os dois modos, mas assume um ponto de vista *clássico* sobre o tema. “Toda aventura es norma venidera, [porque] toda actuación tiende a inevitarse en costumbre”⁵³. Ou seja, ele chega à compreensão de que, com o passar dos anos, mesmo escritores considerados de grande originalidade em seu tempo terminariam constituindo modelos para as obras de novos autores, isto é, ele chega ao pensamento de que a originalidade da produção moderna é relativa. Entre outros motivos, essa crítica juvenil pode ter contribuído para a mencionada valorização do *clássico* em *Discusión*.

Esse julgamento reaparece por trás do ensaio “Flaubert y su Destino Ejemplar”⁵⁴ – publicado junto de ‘La Postulación’. Borges traça um roteiro do desenvolvimento da epopéia – indo da *Ilíada* e *Odisséia* até o *Paraíso Perdido*. Lembra que os “clássicos” acharam que Homero havia “descoberto a forma cabal da poesia” e que, desde então, muitos seguiram o gênero consagrado pela obra desse autor⁵⁵. Logo disso, ele passa a comentar o fato de que Flaubert “no quiso repetir o superar un modelo anterior”, e, no entanto, “a la **imitación** de

⁵⁰ BORGES, J. L. Sir Thomas Browne. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994, p.36

⁵¹ BORGES, J. L. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1994, pp. 75-79.

⁵² BORGES, J. L. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1994, p. 78.

⁵³ BORGES, J. L. *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1994, p. 76.

⁵⁴ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 263-266.

⁵⁵ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 263.

Flaubert devemos *O Primo Basílio* e *The Old Wives'Tale*⁵⁶ (negrito nosso). Ambas as obras mencionadas contém trechos de discurso indireto livre. É como se ele estivesse vendo algo da imitação clássica no procedimento desses autores – mesmo que essa ‘imitação’ se restringisse a um recurso. Desse modo, o ensaio está assinalando que certas obras modernas até poderiam ser originais no seu enredo, entretanto dão continuidade a um recurso ou paradigma formal pré-existente. Por este motivo, Flaubert teria tido um destino ‘exemplar’ – e não singular – como propõe o seu título. Como se acreditasse no fim do predomínio do romance, esse ensaio elabora uma lista de obras modernas e termina justamente no *Ulisses* de James Joyce⁵⁷. Desse modo, o fim (do ensaio) sugere a idéia de um retorno (na literatura). Essas linhas finais sugerem que um novo período poderia derivar de algo relacionado ao modo *clássico*.

É inegável o tom irônico no tocante à apropriação da técnica de Flaubert por escritores modernos. Entretanto, ‘La Postulación’ realmente está defendendo o modo *clássico* com sua retomada da tradição. Por isso, acreditamos que essa constante averiguação dos precursores nos ensaios borgeanos não representa um mero ‘descobrir e revelar fontes’ – um jogo de crítico –, mas um consciente exame dos recursos e gêneros já existentes em relação aos que poderiam ser alcançados. Enquanto elenca aqueles que as reaproveitaram, ele formula – um jogo de escritor – o necessário respaldo para inovar com base na tradição em um período em que a originalidade *romântica* tinha acabado de permitir a sucessiva eclosão de diversos movimentos vanguardistas – expressionismo, surrealismo, dadaísmo etc.

Tanto esse ensaio quanto ‘La Postulación’ nos levam a considerar essa aproximação ao *clássico* não só como fonte de questionamentos ao modo *romântico*, mas, sobretudo, como fonte de novas possibilidades criativas no desenvolvimento da obra borgeana. Onde há variação sobre um tema há também inovação. Essas possibilidades adquirem contornos mais precisos no nosso exame de um pequeno grupo de ensaios da década seguinte. Antes, contudo, vamos examinar os estudos que exibem paralelos com nossa proposta de pesquisa das principais características do modo *clássico* e *romântico* na narrativa borgeana.

1.2. O *clássico* e o *romântico* na crítica borgeana.

⁵⁶ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 265.

⁵⁷ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, p. 266.

Examinando a lírica borgeana, Saul Yurkievich entendeu que, nos anos vinte, Borges teria passado de um romantismo expressionista a uma poesia de tipo neoclassicista. Assim, a primeira apresentaria uma atitude “naturalista”, isto é, “vital, sensualista, abierta a toda la riqueza [...de] ideas y sentimientos que se experimentan en contacto directo con la realidad”⁵⁸. Já a segunda teria uma “atitude abstracta” e, assim, “en lugar de la plenitud inabarcable que ofrece la percepción concreta, tiende a fijar los símbolos, las analogías, los arquetipos que constituyen el sustentáculo del mundo sensible; no busca la sustancia sino la esencia; no lo fugaz y accidental, sino lo eterno y homogéneo”⁵⁹. Em resumo, apresentada a hipótese, o crítico passa à tentativa de demonstrar que, se a primeira poesia borgeana recolhe as impressões que o mundo suscita no jovem poeta, a segunda apresenta um predomínio de abstrações, que procuram racionalizar e dizer apenas o essencial sobre o mundo. Yurkievich não cita o comentário da *Autobiografía* borgeana sobre o romantismo do *Fervor de Buenos Aires*. Também não menciona 'La Postulación', no qual Borges se posiciona em favor dos *clássicos* e explica que sua escritura é “generalizadora y abstracta hasta lo invisible”, enquanto os *românticos* desejavam *expressar* a realidade⁶⁰. Acreditamos que, como aconteceu nos textos críticos desse autor, realmente houve uma transformação na poesia borgeana. Também concordamos com a existência de um traço clássico na sua poesia da maturidade. Entretanto, precisaríamos dissentir de uma polarização (ou atitude única).

Yurkievich entende que a visão de mundo desse autor, que estaria de acordo com a sua personalidade, teria motivado esse tratamento clássico da poesia. Haveria nela “una consciente emulación de los modelos canónicos, porque a toda originalidad la considera ilusoria [...e porque] cree que la imitación de un patrón noble ennoblece la copia”⁶¹. Entretanto, observamos que esse autor não se restringe aos gêneros da tradição ocidental na sua poesia. A forma das “moedas”, presente em vários dos seus poemas, por exemplo, deriva da tradição poética do Oriente⁶². Já os modelos da lenda, do evangelho e das orações, que surgem em alguns poemas borgeanos, sequer pertencem tradicionalmente ao âmbito da poesia⁶³. Vimos que, de fato, Borges entendia a questão da originalidade de um modo relativo, mas isso não significa que ele não a tenha desejado de modo algum. Esse autor

⁵⁸ YURKIEVICH, S. Borges, poeta circular. **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana**. Barcelona: Barral Editores, 1970, p. 121.

⁵⁹ YURKIEVICH, op. cit., pp. 120-121.

⁶⁰ BORGES, J. L. *Discusión*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, p. 217.

⁶¹ YURKIEVICH, op. cit., p. 122.

⁶² “Trece Monedas” (p. 1972). BORGES, J. L. *El Oro de los Tigres*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

⁶³ “Fragmentos de un Evangelio Apócrifo” (pp. 1011-1012); “Leyenda”— uma lenda em prosa poética, (p. 1013); “Una oración” (p. 1014). BORGES, J. L. *Elogio de la Sombra*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

possui, por exemplo, inúmeros poemas nos quais ele toma o que era essencial no antigo encômio (o louvor de alguém), para fazer o elogio de teorias, livros e autores – e não só de autores canônicos. Seus poemas tratam de autores, livros e teorias que *Borges leu* e que *Borges decidiu* elevar por meio da sua poesia. Quando, no meio de um imenso cânone, ele escolhe enaltecer "A un Poeta Menor de la Antología", "A un Poeta Sajón"; a "Rafael Cansinos-Asséns"⁶⁴, existe uma inegável opção subjetiva nessa abstração do encômio. Parece haver, portanto, uma inusitada originalidade nessa sua retomada de um modelo clássico.

No seu artigo, Davi Arrigucci Jr. não cita "La Postulación de la Realidad". No entanto, ele utiliza as categorias de Croce mencionadas nesse ensaio – *poesia* como expressão imediata oposta ao conhecimento sistemático (o *pensamento*) com sua mediação reflexiva, para apresentar sua concepção de que a narrativa borgeana poderia representar uma conjunção de arte com pensamento ("Croce, cujas idéias estéticas são tão influentes na época em que surgem estes contos")⁶⁵. Como exposto, esse ponto já transforma os pressupostos, o encaminhamento e as conclusões de ambas as pesquisas. Na base das nossas hipóteses, nós estamos lidando com uma interpretação de "La Postulación de la Realidad", no qual Borges refuta a idéia croceana da identidade do estético e do expressivo, pelo fato de que as obras *clássicas* não estão assentadas na expressão (imediata) da realidade, mas apresentam uma realidade ficcional vaga e um narrador como intermediário entre o leitor e o relato. Considerando as abstrações do mencionado ensaio e procurando o fundo histórico dessa divisão da literatura em dois modos, averiguamos que o mencionado ensaio está tratando das principais características de dois grandes períodos da literatura. Acreditamos que essa reflexão borgeana tenha sido decisiva, para que o autor viesse a se deparar, ao longo da década de trinta, com a possibilidade de uma narrativa baseada em processos de síntese e diferenciação dos modos *clássico* e *romântico* nas suas principais características⁶⁶. Assim, em lugar da categoria croceana do *pensamento*, nós vamos utilizar o conceito borgeano de *clássico*. Nós não vamos investigar, portanto, de que maneira o *pensamento* está presente na constituição do narrador borgeano, mas de que maneira Borges utiliza as principais características da literatura anterior ao romance, para alterar as características da literatura moderna na sua formulação de um projeto estético próprio.

⁶⁴ "A un poeta menor de la Antología", p. 871; "A un poeta sajón", p. 906; "Rafael Cansinos-Asséns", p. 915. BORGES, J. L. *El Otro, el mismo. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

⁶⁵ ARRIGUCCI JR., D. Borges ou do conto filosófico. *Jornal de Resenhas*, São Paulo, n. 1, p. 16.

⁶⁶ No processo criativo (retomada/invenção), na formulação da realidade ficcional (vaga/consistente) e na configuração do narrador (ênfase no discurso do narrador/ realidade imediata).

Tomando como base o ensaio borgeano "Vindicación de Bouvard et Pecuchet", no qual o autor destacava a perenidade da sátira menipéia, Arrigucci formula a hipótese de que o conto filosófico (um gênero derivado da menipéia, que possui discussões intelectuais e elementos descritivos) seria a matriz dessa ficção⁶⁷. Em contrapartida, nós percebemos que dois ensaios borgeanos da década de trinta ("La Postulación de la Realidad" e "Flaubert y su Destino Ejemplar") estão refletindo sobre as possibilidades estéticas do modo *clássico*, enquanto um terceiro texto já está analisando um gênero do período anterior ao romance (o mencionado "Vindicación de Bouvard et Pecuchet")⁶⁸. Entretanto, nós encontramos dois ensaios da década de cinquenta ("Nathaniel Hawthorne" e "De las Alegorías a las Novelas") que conformam defesas do gênero alegórico e um deles (o segundo, integralmente dedicado ao tema) assinalava a possibilidade de síntese entre romance e alegoria⁶⁹. Ou seja, esse ensaio assinalava a possibilidade de uma síntese entre a realidade ficcional das obras modernas (predomínio do modo *romântico*) e a estruturação da realidade ficcional no período anterior ao romance (predomínio do *clássico*). Desse modo, é possível que a menipéia represente apenas um dos momentos na busca do escritor por soluções vindas do modo *clássico* de fazer literatura, já que as análises sugerem o alegórico junto de elementos do *realismo formal* no processo de formação de sentidos e a vaga realidade do mito junto da mesma estruturação realista na composição da realidade ficcional borgeana.

A partir da presença do intelectualizado narrador borgeano com suas reflexões junto das imagens do mundo nesta ficção, Arrigucci entendeu que a narrativa borgeana comportaria arte e *pensamento*⁷⁰. Nós acreditamos que ambas as percepções estejam corretas, mas entendemos que elas podem receber uma interpretação diversa e que não esteja associada à menipéia ou ao conto filosófico. Acreditamos que as imagens do mundo representem apenas uma parte da realidade na ficção borgeana – a compreensão da realidade mais discernível ao leitor. Através das nossas análises, pretendemos demonstrar que a técnica de verossimilhança borgeana na sua *imprecisão*, isto é, na sua formulação de pontos de indeterminação da realidade ficcional (através de dados imprecisos, vagos e ambíguos) se combina com uma série de elementos nestes relatos (de tempo, espaço, personagem e causalidade), de modo que essa realidade vaga ou imprecisa gera uma compreensão da realidade narrada⁷¹. Em paralelo,

⁶⁷ ARRIGUCCI JR., D. Borges ou do conto filosófico. **Jornal de Resenhas**, São Paulo, n. 1, p. 17.

⁶⁸ Esses ensaios se encontram em BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

⁶⁹ Esses ensaios se encontram em BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. A possibilidade de síntese está nas últimas linhas deste ensaio (p. 746 – nesta edição).

⁷⁰ ARRIGUCCI JR., D. Borges ou do conto filosófico. **Jornal de Resenhas**, São Paulo, n. 1, pp. 18-19.

⁷¹ Lembramos que, na realidade ficcional *clássica*, as categorias de tempo, espaço e caracterização da personagem são pouco pronunciadas, mas não são nulas. Através dos diversos capítulos da *Mimesis* de Erich

a mesma técnica na sua *precisão* – isto é, com sua formulação de detalhes projetivos para a obtenção de uma realidade ficcional dotada de verossimilhança realista – vai se juntar com uma segunda série de elementos (de tempo, espaço, personagem e causalidade) para gerar outra compreensão da mesma realidade. Por isso, Arrigucci pode dizer que "é notável o peso da realidade" na ficção borgeana⁷². No entanto, como dito, essa é apenas a 'primeira' realidade (quando essa primeira realidade é um mundo 'real' e não um mundo onírico⁷³). Já dissemos que esse circunstanciamento das categorias narrativas – sobretudo, em uma das séries, uma vez que a outra carece da mesma definição – vêm dos procedimentos do *realismo formal* e passa por um processo alegórico na sua formação de sentido. Além disso, cabe notar que a construção de uma realidade ficcional dotada de verossimilhança realista assinala a presença de uma realidade *romântica* nesta ficção, ao passo que a elaboração de uma segunda realidade ficcional vaga (embora também amparada por uma série própria de elementos nas categorias narrativas) permite que, sobreposta à outra, exista uma realidade de tipo *clássico* na mesma ficção. Desse modo, acreditamos que as imagens do mundo na ficção borgeana estejam associadas à formulação do modo *romântico* nessa narrativa e que o intelectualizado narrador borgeano não esteja especialmente ligado especificamente à menipéia, mas ao predomínio de um narrador 'comentador do mundo' no modo *clássico*.

Levando em conta a matriz do conto filosófico, Arrigucci lida com a hipótese de uma narrativa com dois planos: plano do discurso ("em que nos fixamos nas idéias do narrador") e plano da história ("em que prestamos atenção no destino das personagens")⁷⁴. Entretanto, nossas análises pretendem comprovar a existência de um único plano nestas narrativas. Em uma síntese dos modos *clássico* e *romântico*, a narrativa borgeana apresenta duas realidades ficcionais paralelas. Além disso, ela também reúne suas principais características na formulação do narrador: uma realidade ficcional dotada de verossimilhança realista e ênfase no discurso do narrador. Entretanto, como seria possível preservar a ênfase no discurso do narrador e, em paralelo, construir uma realidade ficcional consistente? Há várias estratégias formais envolvidas – e elas serão apresentadas no terceiro capítulo –, entretanto, essa formulação está assentada, sobretudo, em processos de síntese. A última técnica explicada em "La Postulación de la Realidad" já fornecia uma chave para a compreensão do problema: o

Auerbach, percebe-se que essas categorias, nas obras de diversos autores do período anterior ao romance, foram se tornando mais precisas e recebendo maior detalhamento até o tratamento sério da realidade cotidiana no século XIX.

⁷² ARRIGUCCI JR., op. cit., pp. 18-19.

⁷³ Vamos perceber que, muitas vezes, a técnica realista dos pormenores (adaptada ao processo *clássico*) está sustentando a existência de um mundo onírico na realidade mais discernível.

⁷⁴ ARRIGUCCI JR., op.cit., p. 17.

detalhamento circunstancial reduzido, mas com detalhes projetivos leva o leitor a completar contextos apenas assinalados na construção ficcional – “pormenores lacónicos de larga proyección”⁷⁵. Ou seja, o próprio autor explica como seria possível obter um efeito *romântico* (a impressão de uma realidade ficcional consistente) através de uma técnica *clássica* (ou, como pensamos, uma técnica realista que foi ajustada para operar no modo *clássico*). Outro procedimento de síntese, explicado no Prólogo a *Historia Universal de la Infamia*, é a utilização de um reduzido número de ações, mas com ações que podem ser suficientemente representativas de um caráter – “a redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas”⁷⁶. Assim, a realidade ficcional borgeana não se desprende do discurso do seu narrador – isto é, ela não assume um caráter autônomo frente ao seu comentário para construir a espacialização, a caracterização da personagem etc. O resultado é que a ênfase continua na mediação (como no modo *clássico*), mesmo obtendo uma realidade ficcional dotada de verossimilhança realista (como no modo *romântico*). Por esse motivo, não se constituem realmente dois planos diferenciados – como acontece na matriz do conto filosófico. Ao contrário, acreditamos que a narrativa borgeana apresenta um único plano, no qual o discurso do narrador ‘é’ a realidade.

Como exposto, até o momento ainda não encontramos outros estudos semelhantes ao nosso em relação à prosa borgeana. Entretanto, há diversas pesquisas que tangenciam as nossas hipóteses e elas serão discutidas nos capítulos dedicados à sua exposição e debate.

1.3. As principais características do *clássico* e do *romântico* nos ensaios borgeanos publicados entre 1932 e 1941.

Borges assume a idéia de que o romance estava entrando em declínio. Seus ensaios de *Discusión* (“La Postulación de la Realidad”, “El Ejemplar Destino de Flaubert” e “Vindicación de Bouvard et Pecuchet”) indicam a possibilidade de obter uma renovação dos processos de formulação de realidades literárias a partir do modo composicional *clássico*. Assim, passamos a comentar um conjunto de ensaios publicados entre 1932 (*Discusión*) e

⁷⁵ Borges dava como exemplo um trecho de *La Gloria de Don Ramiro*: “ese aparatoso caldo de torrezno, que se servía en una sopera con candado para defenderlo de la voracidad de los pajes, tan insinuativo de la miseria decente, de la retahíla de criados, del caserón lleno de escaleras y vueltas y de distintas luces” (itálico do autor). BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 220-221.

⁷⁶ BORGES, J. L. *Historia universal da infâmia*. São Paulo: Ed. Globo, 1989, p. XXV.

1941 (*El Jardín de los Senderos que se Bifurcan*) nos quais parecem surgir soluções de síntese e diferenciação dos modos composicionais discutidos em “La Postulación de la Realidad”. O *clássico* e o *romântico* são examinados em ensaios nos quais: Borges está formulando a defesa de alguns gêneros do período anterior ao romance (porque essa defesa parece demonstrar o intuito de valorizar um gênero *clássico* cujas estruturas ou processos pudessem amparar a elaboração de uma realidade literária ao mesmo tempo *clássica* e *romântica* na sua ficção); em que surge a possibilidade da versão de uma leitura (como procedimento de retomada da tradição, mas também de invenção junto desses elementos pré-existentes); e nos quais se desenha a possibilidade de gerar um caráter metatextual nos relatos através da elaboração de uma figura do autor a partir da sua obra (de maneira que a experiência da personagem se coaduna com a ênfase na mediação, mas de modo que o narrador-autor se torna um intermediário entre o leitor e um *texto*). Como exposto anteriormente, vamos tentar apresentar os textos em uma cronologia, porque acreditamos que ela recupera o gradual surgimento de idéias que podem ter sido utilizadas no projeto estético desse autor nesse período⁷⁷. Também vamos procurar assinalar a existência de algumas estruturas correspondentes a essas idéias nos dois primeiros relatos da ficção borgeana “Pierre Menard, autor del Quijote” e “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

Retomamos nossa discussão dos modos literários no comentário borgeano do problema do desgaste da forma romanesca e na sua defesa de gêneros *clássicos* (e não mais apenas de um modo *clássico*), porque acreditamos que essa revalorização de formas literárias anteriores ao *realismo formal* está relacionada a uma proposta de transformação da realidade ficcional – é o que sugere o título de “La Postulación de la Realidad”, a reorganização do(s) modo(s) literário(s) podia gerar, com novas premissas, *outra* realidade ficcional. Contudo, cabe lembrar que a estruturação da realidade nas obras ficcionais tem estreita relação com as condições oferecidas para essa classe de representação em cada gênero e, por isso, é possível que o debate do gênero possa estar apontando os pilares do projeto estético desse autor.

1.3.1. *Síntese entre realidade ficcional clássica e procedimentos do realismo formal.*

⁷⁷ Há idéias que podem ter surgido ainda na juventude do autor e sido recuperadas mais tarde – depois da redescoberta do recurso na leitura da obra de outro autor etc. Assim, não pensamos em uma cronologia exata em uma sequência. Pensamos que *esse conjunto de textos* (publicados na década de trinta) sugere alguns recursos nos quais o autor estaria particularmente interessado. No entanto, não abandonamos a idéia do ‘gradual’ já que não se poderia negar o fato de que as idéias ressurgem nos ensaios junto de desenvolvimentos novos e mais precisos.

Em "Vindicación de 'Bouvard y Pecuchet'", Borges assume a previsão de Chesterton sobre a morte do romance⁷⁸. Neste ensaio, o *Ulisses* não é uma variação bem-sucedida ou um novo gênero. O *Ulisses* é o romance em agonia:

Las negligencias o desdenes o libertades del último Flaubert han desconcertado a los críticos; yo creo ver en ellas un **símbolo**. El hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla. Chesterton, apenas ayer, escribía: 'la novela bien puede morir con nosotros'. El instinto de Flaubert presintió esa muerte, que ya está aconteciendo – ¿no es el Ulises, con sus planos y horarios y precisiones, la espléndida agonía de un género? (negrito nosso)⁷⁹.

Em seu símbolo, Flaubert é Jano com suas duas cabeças. Com aquela que olha para trás, seria o pai de um realismo agônico e com aquela que olha adiante, ele teria visto o futuro na renovação de uma linhagem perene, que tem, antes de si, "las parábolas de Voltaire y de Swift y de los orientales" e, adiante, "las de Kafka". Por ese motivo, o ensaísta acredita que "el tiempo de *Bouvard et Pecuchet* se inclina a la eternidad; por eso los protagonistas no mueren y seguirán copiando [...]"⁸⁰. Davi Arrigucci Jr. entendeu que essa linhagem seria a da antiga sátira menipéia e, especialmente, a de seu moderno desenvolvimento no conto filosófico⁸¹. Também acreditamos que esse ensaio se refira à mencionada linhagem. No entanto, se a menipéia foi um gênero menor no período clássico, ela já havia sido utilizada na formação de um segundo gênero de tendência moderna⁸². Seu paradigma, portanto, não traria uma renovação significativa à literatura.

Entretanto, se "Vindicación de 'Bouvard y Pecuchet'" (de 1932) aposta na morte do romance e confere primazia à linhagem da sátira menipéia, tanto "Nathaniel Hawthorne" quanto "De las Alegorías a las Novelas" (ambos publicados em 1952) trabalham na valorização de outro gênero clássico – a alegoria. A existência de dois ensaios com defesas do alegórico sugere uma possível mudança na opção pela estrutura de um gênero clássico. Em "Nathaniel Hawthorne", o ensaio trata de "indagar si el género alegórico es, en efecto, ilícito"⁸³. O texto expõe o julgamento croceano de que a alegoria seria imprecisa nos seus sentidos e,

⁷⁸ A julgar do outro ensaio sobre Flaubert, a questão não é o desaparecimento do romance, mas a perda do seu lugar central no cânone da modernidade. BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 262.

⁷⁹ BORGES, J. L. *Discusión*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 262.

⁸⁰ BORGES, J. L. *Discusión*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 262.

⁸¹ ARRIGUCCI JR., D. Borges ou do conto filosófico. **Jornal de Resenhas**, São Paulo, n. 1, p. 17.

⁸² Auerbach vai dizer que o realismo de Voltaire avança em relação às obras no período anterior, mas ainda é uma "espuma". "Voltaire constrói a realidade adaptando-a a seus propósitos. É inegável que, em muitos dos seus escritos, se encontra a realidade quotidiana, cheia de vida e de cor, mas ela é incompleta, conscientemente simplificada, e, portanto, brincalhonamente superficial". AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 367.

⁸³ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 672.

ademaís, repetitiva⁸⁴. Entendemos que essa repetição acontece, porque o conceito metaforizado ressurge toda vez que a personagem volta a atuar dentro do enredo. Em contrapartida, ele expõe a defesa de Chesterton de que a alegoria seria necessária pela insuficiência da linguagem na descrição ou compreensão da realidade⁸⁵. No segundo ensaio, ele exacerba esse argumento sugerindo que a própria linguagem é (muitas vezes) metafórica – “Mi primer propósito fue escribir [que la alegoría] ‘no es otra cosa que un error de la estética’, pero luego noté que mi sentencia comportaba una alegoría”⁸⁶. A própria linguagem é metafórica – como escapar do alegórico? Por fim, assinala que o gênero não só seria lícito, mas quase inevitável no caso de escritores que pensam por imagens (e não por abstrações)⁸⁷. Segundo estes raciocínios, a linguagem corrente e a linguagem literária precisariam de metáforas para expressar sua compreensão do mundo. Desse modo, observa-se que o ensaio tenta tornar o gênero natural – e, assim, inatacável, aproximando-o da literatura e da própria linguagem. Essa é uma primeira defesa borgeana da alegoria.

Como se essa argumentação houvesse sido insuficiente, Borges dedica um ensaio completo ao tema no mesmo livro. Em “Das alegorias ao romance”, apresenta a seguinte questão: por que a alegoria teria gozado de tamanho favor na Idade Média (ou seja, no período sob influência da preceptiva clássica) e encontraria ampla rejeição na atualidade?⁸⁸ Percebe-se que ele volta a expor críticas dirigidas ao gênero alegórico, entretanto ele parece ter encontrado um novo eixo para compreender o problema e justificar o alegórico. Sua exposição lembra que, em seu tempo, predominava um pensamento de tipo aristotélico, enquanto na Idade Média havia vigorado um pensamento de tipo platônico, para assinalar que “De tales conceptos [conceitos do platonismo retomados na Idade Média] (...) ha procedido, a mi entender, la literatura alegórica”⁸⁹. Na Idade Média, prevalece a compreensão de uma realidade transcendente (a de uma realidade atrás da outra), enquanto o pensamento moderno assume a primazia do dado empírico validando a experiência individual na busca da verdade⁹⁰. Em paralelo, como ele explica, a alegoria “es fábula de abstracciones” – por trás da

⁸⁴ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 672.

⁸⁵ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 672.

⁸⁶ BORGES, J.L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 744.

⁸⁷ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 673.

⁸⁸ BORGES, J.L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 744.

⁸⁹ “Una tesis ahora inconcebible [a tese que retomava o platonismo] pareció evidente en el siglo IX, y de algún modo perduró hasta el siglo XIV. El nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy abarca a toda la gente; su victoria es tan vasta y fundamental que su nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa”. BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 745.

⁹⁰ Ian Watt lembra que, no *Discurso sobre o método* de Descartes (de 1637), o filósofo postulava que a busca da verdade na ciência passa a ser uma questão individual. Ele assinala que o romance reflete essa tendência, uma vez que tenta ser fiel à experiência do indivíduo. WATT, op. cit., p. 15.

concretude – assim como o romance "lo es de individuos"⁹¹. Nesse ensaio, portanto, ele resolve construir uma nova defesa do gênero com base nas transformações do pensamento, isto é, com base nas distinções entre dois períodos histórico-filosóficos.

Logo da exposição dos argumentos contrários e favoráveis, o ensaísta parece assumir uma posição de neutralidade na discussão, enquanto, no começo, utilizava uma primeira pessoa inclusiva para apresentar (e se incluir) no grupo daqueles que questionavam a validade da alegoria⁹². Como conciliar esse questionamento e a mencionada defesa da alegoria? Cabe notar que ele está assumindo a hipótese de que esse questionamento pertence ao modo de pensar *dos homens do seu tempo* e, portanto, deveria lhe pertencer também. Contudo, percebe-se que o completo desenvolvimento da sua hipótese consegue colocar a alegoria muito acima das críticas: essa forma decorre da maneira de pensar em um período da história. Assim, as críticas é que se tornam relativas quando fica demonstrada a necessidade do gênero no plano histórico-filosófico. Em "El Ruiseñor de Keats", o mesmo raciocínio é utilizado para sustentar que "A Ode a um Rouxinol" de Keats, com sua metáfora do rouxinol genérico e, portanto, com elementos platônicos, não poderia ser devidamente compreendida dentro do pensamento aristotélico da Inglaterra⁹³. Por fim, ele formula um argumento final em favor do alegórico. "Las abstracciones están personificadas; por eso, en toda alegoría hay algo novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos (Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico"⁹⁴. Como dito, o ensaio trabalha com a hipótese de que os homens do seu tempo – homens com uma visão aristotélica do mundo – teriam tendência a rejeitar a alegoria tanto quanto teriam tendência a assimilar o modelo do romance. Assim, sua última estratégia retórica é fazer com que estes homens identifiquem algo do romance (isto é, da sua maneira de pensar e, assim, de si mesmos) na alegoria. Contudo, é preciso assinalar que essa segunda defesa do mesmo gênero está evidenciando – nas últimas linhas deste ensaio – a possibilidade de uma síntese entre romance e alegoria. Desse modo, o ensaio apenas assinala uma solução que pode ser

⁹¹ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 746.

⁹² "No sé muy bien cuál de los eminentes contradictores tiene razón"; "Para todos nosotros, la alegoría es un error estético. (Mi primer propósito fue escribir "no es otra cosa que un error de la estética", pero luego noté que mi sentencia comportaba una alegoría.)". BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp.745 e 744.

⁹³ Destacamos o fato de que ele está tentando assinalar a existência de um pensamento clássico na obra de um poeta do Romantismo inglês. "Los hombres, dijo Coleridge, nacen aristotélicos o platónicos; de la mente inglesa cabe afirmar que nació aristotélica. Lo real, para esa mente, no son los conceptos abstractos, sino los individuos; no el ruiseñor genérico, sino los ruiseñores concretos. Es natural, es acaso inevitable, que en Inglaterra no sea comprendida rectamente la Oda a un ruiseñor". BORGES, J.L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 719.

⁹⁴ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 746.

encontrada na sua madura obra ficcional: o processo alegórico de formação de sentido aplicado a elementos inseridos nas categorias do romance em seus contos.

1.3.2. *A versão de uma leitura.*

Discusión tratava das possibilidades criativas vindas do *clássico*. No entanto, o autor não passa a produzir logo disso. É possível que aquelas idéias gerais ainda precisassem de maior definição. Acreditamos que elas começam a ganhar força depois de um ensaio de 1933 que discute um novo achado: as teorias de T. S. Eliot (em “Tradition and Individual Talent” – 1917⁹⁵). Borges faz questão de reproduzir as palavras do escritor: “La aparición de una obra de arte afecta a cuantas obras de arte la precedieron. El orden ideal es modificado por la introducción de la nueva [...]. El pasado es modificado por el presente, el presente es dirigido por el pasado”⁹⁶. Neste trecho, Eliot está lidando com a hipótese de uma “ordem cabal” na literatura européia, de maneira que, ao surgir uma nova obra de arte, essa obra não é lida ‘em si mesma’, mas assimilada dentro de uma ordem maior e, por isso, modificada ao receber uma compreensão em conjunto. Ao mesmo tempo, a própria ordem vai ser repensada (ou melhor compreendida) em função das novas obras, que lhe são acrescentadas. Depois de ‘La Postulación’, Borges está novamente se mostrando interessado em uma visão literária de tipo *clássico* – já que Eliot está pensando em uma ordem cabal e em modelos que geram linhas de filiação. Contudo, entre as conclusões do ensaísta estava a de que Eliot “no se propone recusar el acumulado orden clásico ni promete a sus clientes un talismán que vaticine glorias”⁹⁷ (grifo nosso). Parece que, nesse momento, o ensaísta só conseguira perceber que estava lidando com uma idéia produtiva, mas ainda não sabia de que modo poderia ser aproveitada em seu projeto individual: leituras prévias poderiam modificar a compreensão de uma obra contemporânea.

Depois de tomar contato com as idéias de Eliot, Borges volta a comentar uma das características envolvidas nos modos *clássico e romântico* de lidar com a literatura em 1935. No ensaio “La génesis de ‘El Cuervo’ de Poe”, a divisão reaparece na tentativa de compreender o processo da gênese de uma obra literária (sobre o qual já começara a refletir em 1928 – descoberta ou invenção), mas esse ensaio posterior se concentra, sobretudo, nos

⁹⁵ O artigo é de 1917, mas a coletânea de *Selected Essays* só foi publicada em 1932. ELIOT, T. S. *Selected Essays*. London: Faber, 1972.

⁹⁶ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 50.

⁹⁷ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 52.

processos racionais ou subjetivos de composição. Para tanto, ele utiliza como exemplo o poema "O Corvo" e as explicações de Allan Poe em "A Filosofia da Composição". Percebe-se que, no seu entendimento desse texto, Borges está se guiando pela suposição de Valery de que nele existiria uma curiosa defesa: uma "vindicación romántica de los procedimientos ordinarios del clasicismo [...]"⁹⁸. Assim, o ensaio observa que um autor – escrevendo dentro do período historicamente pertencente ao Romantismo – não fala da sua obra como fruto da inspiração poética e ainda descreve uma série de operações mentais *na criação de um poema*⁹⁹. A organização de idéias no texto prevalece sobre o que poderia ter sido ‘um poema inspirado’. As primeiras observações desse ensaio borgeano a respeito d’ “O Corvo” ajudam a mostrar que o poema, de fato, atende à racionalidade descrita no texto de Allan Poe. Entretanto, em seguida, ele passa a expor a existência de iniludíveis operações subjetivas nesse processo criativo, para demonstrar que a obra poética não poderia ser considerada como mero resultado de uma *operación mental*, mas também dependeria, para usar seus próprios termos, da *operación do espírito* – porque a inspiração decide nos momentos em que é necessário fazer escolhas subjetivas¹⁰⁰. Em geral, os ensaios borgeanos procuram detectar o que há de mais relevante na obra de cada autor. Assim, caberia notar que, neste ensaio, na terminologia de ‘La Postulación’, Borges está identificando processos *românticos* – inspiração e influxo da subjetividade – no meio de um poema em que ele já advertira o inusitado predomínio do processo criativo no modo *clássico*¹⁰¹.

No prólogo a *La Rosa Profunda* (do mesmo Borges em 1975), os termos ressurgem sustentando o paradoxo na atitude de Allan Poe – dando continuidade, portanto, à observação de Valery. Contudo, percebe-se que um dos conceitos é modificado:

La doctrina romántica de una Musa que inspira a los poetas fue la que profesaron los clásicos; la doctrina clásica del poema como una operación de la inteligencia fue enunciada por un romántico, Poe, hacia 1846. [...] es evidente que ambas doctrinas tienen su parte de verdad, salvo que corresponden a distintas partes del proceso. (Por Musa debemos entender lo que los hebreos y Milton llamaron el Espíritu y lo que nuestra triste mitología llama lo Subconsciente)¹⁰².

⁹⁸ BORGES, J. L. **Textos recuperados (1931-1955)**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 121.

⁹⁹ Percebe-se que Borges teria vários motivos para realizar essa aproximação do poema ao *clássico*. O sujeito desse poema está continuamente refletindo sobre a sua situação, de maneira que forma-se uma espécie de intermediação entre o leitor e a sua vivência. Ademais, o tema sentimental da saudade da amada perde espaço para a sua reiterada formulação de reflexões sobre o problema do corvo – discernível nos verbos dessa composição (“while I pondered”, “wondering, fearing,/ Doubting”, “and this mystery explore” etc.) Além disso, para Borges, esse poema tem como ponto de partida a leitura de *Barnaby Rudge* de Charles Dickens (Cf. BORGES, J. L. **Cinco visões pessoais**. Brasília: UNB, 1985, p. 34).

¹⁰⁰ BORGES, J. L. **Textos recuperados (1931-1955)**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 122.

¹⁰¹ Adiante vamos ver um texto em que Borges assinala um precursor desse poema.

¹⁰² BORGES, J. L. **La Rosa Profunda**. Buenos Aires: Emecé, 1975, p. 9.

A *operação mental* (a seleção responsável por obras de tipo *clássico*) continua correspondendo à ação do raciocínio (ao predomínio da organização de idéias no texto), mas, agora, a *operação do espírito* está relacionada ao subconsciente. Ele não menciona a questão da subjetividade, talvez porque a tenha incluído na segunda classe de operações. Cabe notar que a mencionada análise do poema de Allan Poe estava considerando a ênfase do processo *clássico* no âmbito de um poema, entretanto o prólogo borgeano ao seu próprio volume de poesias apresenta um raciocínio que não é excludente: a *operação da mente* e a *operação do espírito* são diferentes partes do processo criativo. Essa citação se tornou conhecida da crítica borgeana, porque apresenta uma das várias compreensões com as quais esse autor discute a idéia do engajamento (a ação do subconsciente). No entanto, essa visão de síntese nos processos *clássicos* e *românticos* de criação literária parece ter ficado esquecido na crítica.

É possível que, ainda na década de trinta, Borges tenha encontrado uma maneira de transformar a gênese da obra literária através do mesmo tipo de síntese entre os modos. Acreditamos que a idéia deixa um rastro na revista *Multicolor* em 1937. O autor está resenhando um livro de Ellery Queen, e percebe-se que ele consegue citar um extraordinário número de narrativas que, como acontecia no livro de Queen, podiam ter utilizado um mesmo motivo de certa estória de Edgar Allan Poe como ponto de partida para criar suas próprias versões, embora, na totalidade, conformassem enredos distintos ao de Allan Poe e distintos entre si¹⁰³. Entretanto, como o ensaísta descreveria esse fato utilizando os conceitos de “La Postulación de la Realidad” – essas obras são *românticas* ou *clássicas*? Ainda nesse número da revista, em uma breve revisão dos trabalhos de Eliot, o artigo enaltece *Selected Essays*, porque o volume “abarca lo esencial de su prosa”¹⁰⁴. A nota termina com um poema de Eliot com os seguintes versos: “El infinito ciclo de las ideas y de los actos,/ infinita invención, experimento infinito [...]”¹⁰⁵. Entre tantos poemas, ele opta justamente por um poema que fala da invenção dentro de um ciclo – isto é, do novo no retorno. Assim, neste texto, Borges re-examina o volume que continha a teoria de Eliot – que ele pôde entender em termos da transformação de uma obra quando lida à luz de outra – e se depara (novamente) com a inesgotabilidade das versões. No entanto, percebe-se que, em razão das suas leituras, ele podia identificar a existência de uma relação entre enredos muito diferentes (o de Poe e os novos), embora ela não fosse explicitada por estes autores. Desse modo, seria preciso notar que, à diferença do que acontecia no processo *clássico* de imitação, essas narrativas apresentavam

¹⁰³ BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 296.

¹⁰⁴ BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 296.

¹⁰⁵ BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 296.

novos enredos, para os quais o primeiro só havia sido um ponto de partida, mas a nova versão do motivo *acontecía sem que se perdesse o vínculo com o enredo 'original'* (para Borges). *Havia meio de obter um enredo que, essencialmente igual, podia ser muito diferente do anterior.*

No começo do ensaio "Kafka y sus precursores" (de *Otras Inquisiciones*), Borges elenca vários textos que poderiam ser tidos como precursores da obra de Kafka e assinala que "las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre si"¹⁰⁶. Entretanto, a questão apresenta um interessante desenvolvimento. No texto de 1933, Borges registrava o pensamento de Eliot a respeito de uma "mente européia", que se desenvolveria através das variações executadas pelos escritores, entendendo que, desse modo, o "indefinido progreso hace de todo libro un borrador de un libro sucesivo"¹⁰⁷. Através dessa ampla visão de Eliot surgem linhas de filiações, mas a leitura da parte transforma a compreensão do todo e vice-versa. Nesse ensaio, Borges expõe uma forma de pensar segundo a qual "El poema *Fears and Scruples* de Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos"¹⁰⁸. É possível observar que o ensaísta deixa uma nota de rodapé assumindo Eliot como precursor dessa idéia. Entretanto, chama a atenção o fato de que ele não a atribua ao livro de Eliot de 1932 e sim ao de 1941. Acreditamos que isso não significa apenas que, depois de vinte anos, Borges ainda não se esqueceu do pensamento de Eliot. Duas décadas mais tarde, esse ensaio está apresentando uma reelaboração desse pensamento de Eliot, que antes era concernente ao âmbito maior da literatura e que, nesse texto, é redirecionado à relação entre obras. Seu núcleo é a transformação de sentidos que uma obra é capaz de exercer sobre a outra em uma leitura relacional – na atuação parte-parte. A leitura é, portanto, uma chave na transformação de um enredo pré-existente. *Havia uma maneira de ser original 'copiando'.*

Esse ensaio borgeano foi bem interpretado em um âmbito mais geral e em favor da teoria da recepção. Entretanto, acreditamos que a idéia não foi totalmente aproveitada na compreensão da sua própria obra. A respeito da resenha que comentava a relação entre uma narrativa de Poe e várias outras que, a partir de um motivo, haviam formado enredos distintos, assinalamos que o vínculo daquelas obras com a anterior só era evidente para o próprio Borges – elas provavelmente seriam entendidas como obras independentes pelo público. No

¹⁰⁶ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 711.

¹⁰⁷ BORGES, J. L. *Textos recobrados (1931-1955)*. Emecé: Barcelona, 2001, p. 50.

¹⁰⁸ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 711.

entanto, para que uma obra fosse reconhecida como *clássica*, seria preciso que o vínculo entre obras fosse discernível para o leitor. Cabe notar que os elementos de uma leitura permitem a sua transformação, mas também podem atuar como vínculo explícito na retomada entre obras. Através dos elementos de uma leitura, seria possível, portanto, elaborar um enredo ‘original’ – atendendo ao modo *romântico* – sem que se perdesse o vínculo com um tipo de ‘modelo’ – como no modo *clássico*. A versão de uma narrativa é algo muito comum na ficção moderna. Já não se poderia dizer o mesmo da *versão de uma leitura*.

[**Primeira narrativa**¹⁰⁹] Em 1939, o autor publica "Pierre Menard, autor del Quijote"¹¹⁰. Sob seu dilema figurativo, parece existir um problema real. A impossibilidade de ser Cervantes (para Pierre Menard) lembra a dificuldade de ser um autor original no século XX. Mas se o relato faz atentar para o drama de Menard, ele faz esquecer a operação geral do seu autor. A princípio, o relato só dispõe dos trechos de uma narrativa canônica. Dessa maneira, o interesse dessa trama está, sobretudo, no seu narrador – isto é, nos seus comentários da obra de Menard e na sua relação das tarefas desse personagem central, que é um escritor de ficção. O ponto de partida desse relato, portanto, é uma narrativa pré-existente. Na sua leitura da obra de Menard (e assim, na sua leitura da obra de Cervantes, porque os textos coincidem), o editor está chamando a nossa atenção para a originalidade de um autor que teria conseguido reescrever uma obra consagrada da tradição. Ele precisa mostrar a diferença entre os textos, já que *esse* Quixote está utilizando as mesmas palavras do original. Ou seja, apesar da ironia, o enredo nos leva a refletir sobre os motivos pelos quais, ainda que uma narrativa utilizasse as mesmas palavras de uma obra anterior, ela deveria continuar sendo encarada como *outra*.

Na concepção borgeana, 'Pierre Menard' é um relato de caráter *clássico*, porque sua tônica está nos comentários do narrador sobre uma dada realidade – e não na 'realidade'. Contudo, não deixa de ser *romântico*, porque parte desses comentários está dando vida à reduzida 'aventura' de uma personagem – seu processo de criação de uma obra literária. Entretanto, Borges consegue marcar uma importante diferença com relação à maioria das obras *clássicas*, uma vez que a realidade intermediada é, sobretudo, a realidade de um texto – o narrador está comentando um texto literário. Neste relato, portanto, já existe uma alternativa à dicotomia *clássico* e *romântico*. Todavia, nas suas narrativas posteriores, observamos que Borges procura – mesmo através do comentário e com toda economia possível – dar maior

¹⁰⁹ Consideramos uma ‘ficção madura do autor’, embora “El Acercamiento a Almotásim” (de 1936) tenha passado a integrar *Ficciones*.

¹¹⁰ BORGES, J. L. *Ficciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 444-450.

lugar às problemáticas experiências das suas personagens. Nessa narrativa, percebe-se que o episódico fica travado pela proposta de aproximar ficção e crítica literária. No entanto, como assinala o biógrafo James Woodal, "Borges escreveu-a como uma *tentativa* de conto, sem ter certeza de querer comprometer-se inteiramente com a ficção"¹¹¹. Por esse motivo, parece que ele ainda precisaria de outra estratégia narrativa – publicada no começo do mês seguinte –, para preservar o comentário sobre o texto sem perder o relato da experiência da personagem.

1.3.3. *A película* ou figura do autor.

Em junho de 1939, Borges publica "Cuando la ficción vive en la ficción"¹¹². Logo no começo do artigo, ele registra seu conhecimento do famoso quadro de Velázquez – *Las Meninas*¹¹³. Quando passa ao campo literário, recorda uma das primeiras narrativas intercaladas de que se tem notícia, "Cupido e Psiquê", no *Asno de Ouro* de Apuleyo, e as narrativas encaixadas d' *As Mil e Uma Noites*¹¹⁴. No entanto, o ensaio também menciona algo muito mais complexo e produtivo em termos de sentido. No terceiro ato do *Hamlet*, acontece a representação de uma peça, que apresenta vários paralelos com a peça do *Hamlet* (na qual ela mesma já está inserida)¹¹⁵. Borges observa que o recurso da inserção de uma realidade literária dentro de outra faz com que essa realidade nos pareça irreal¹¹⁶. Percebe-se que ele está acompanhando o pensamento platônico – à luz de um mundo eterno e Real surge a consciência da irrealidade deste mundo de sombras. A moldura (a idéia de inserir um responsável pelo relato dentro do próprio texto) sugere o questionamento da realidade 'real' mas, em paralelo, também leva à sensação de 'realidade' ao primeiro plano ficcional. Contudo, com uma terceira narrativa interna, todas podem ser questionadas – o que é sonho e o que é realidade? Vários jogos, possibilidades e sentidos derivam dessa relação. Além disso, a inserção de uma narrativa dentro de outra permite conferir um caráter de texto ao material apresentado, desde que o narrador seja uma figura de escritor, editor, tradutor etc.

¹¹¹ WOODAL, J. **Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro**. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1999, p. 176.

¹¹² BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, pp. 433-435.

¹¹³ BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 433.

¹¹⁴ BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 433.

¹¹⁵ BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 434.

¹¹⁶ BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 434.

Borges reexamina o assunto em 1952, em "Magias parciales del Quijote", mas, nesse ensaio, ele se detém mais nessa última classe de metaficção (do *Hamlet*): na segunda parte do Quixote, alguns protagonistas já haviam lido a primeira parte das suas aventuras¹¹⁷; o heróico Sri Rama termina ouvindo sua estória dos próprios filhos, que são educados *pelo autor* do épico que narra a sua estória (Valmiki) – ou seja, um Valmiki–personagem narra a história de um herói aos seus discípulos, e estes ao próprio pai. Assim, o ensaísta se concentra nessas narrativas (dentro de narrativas) nas quais o protagonista se depara com um enredo semelhante à sua própria vida – isto é, ao enredo maior do qual ele mesmo participa. Qual o significado desse enredo secundário? Em outro ensaio do mesmo livro, Borges supõe que "Elena de Troya teje su tapiz y lo que teje son batallas y desventuras de la misma guerra de Troya. Ese rasgo tiene que haber impresionado a Virgilio, pues en la *Eneida* [Enéias] vio esculpidas en el mármol de un templo escenas de esa guerra y, entre tantas imágenes de guerreros, también vio su propia imagen"¹¹⁸. O arranjo descrito no primeiro ensaio ainda demandava um narrador que, de alguma maneira, pudesse ser responsável pelo caráter de texto da ficção proposta, mas, dessa maneira, surgiria uma evidente moldura em cada narrativa. Já a presença de um Borges-narrador abriria caminho para uma apresentação dinâmica das mais diversas experiências das personagens, mantendo sempre a sua qualidade de texto. Não era preciso o completo enredo de uma ficção dentro de uma ficção, *se o 'autor' fizesse parte do seu mundo ficcional, já haveria uma ficção dentro da ficção*.

[**Segunda narrativa**] Um ano depois de 'Pierre Menard', surge a primeira publicação de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"¹¹⁹ – "Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar"¹²⁰. Segundo Monegal, essa ficção está associada à narrativa *Fora do Planeta Silencioso* de C. S. Lewis¹²¹. Na primeira parte, o Borges-personagem está transmitindo e comentando sua leitura de uma Enciclopédia em que um dos artigos continha descrições do mundo de Tlön. No entanto, na segunda parte (o pós-data), ele mesmo entra em uma realidade tlöniana com a gradual entrada de elementos de Tlön no seu mundo. Assim, a diferença mais evidente entre as duas primeiras narrativas da ficção borgeana é que a segunda é conduzida por um 'Borges narrador-personagem'. Entretanto, não se trata de um simples personagem do autor no seu texto, porque esse enredo já começa a conformar uma nova figura de Borges (um outro

¹¹⁷ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 668.

¹¹⁸ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 674.

¹¹⁹ BORGES, J. L. *Ficciones*. Barcelona: Alianza Editorial, 1998, pp. 431-443.

¹²⁰ BORGES, J. L. *Ficciones*. Barcelona: Alianza Editorial, 1998, p. 14.

¹²¹ Como dito, Monegal foi quem primeiro comentou a importância da leitura de outras obras na ficção desse autor. MONEGAL, E. R. **Borges: una biografía literaria**. México: Fondo de Cultura, 1993, p. 295.

Borges) com suas experiências ficcionais. Notamos que esse Borges-narrador desaparece da superfície da maioria dos relatos, mas ainda pode estar por toda parte nessas narrativas.

Dois ensaios de *Discusión*, “El Otro Whitman” e “Nota sobre Walt Whitman”, inseriam a poesia de Walt Whitman no modo *clássico*, porque o associavam à retomada de recursos e temas da tradição, mas também ao modo *romântico* – pela invenção que acompanha essa retomada. O último apresentava justamente a construção do recurso de um eu-lírico concebido a partir da tradição na obra desse norte-americano. Antes de passar aos exemplos, ele nos leva a supor a intenção do poeta: “Whitman [...] quiere parecerse a todos los hombres. *Leaves of Grass*, advierte, ‘es el canto de un gran individuo colectivo, popular, varón o mujer’ (*Complete Writings*, V, 192)”. A seguir ele conforma uma lista de fontes possíveis “El panteísmo ha divulgado un tipo de frases en las que se declara que Dios es diversas cosas contradictorias o (mejor aún) misceláneas. Su prototipo es éste: ‘El rito soy, la ofrenda soy, la libación de manteca soy, el fuego soy’ (*Bhagavadgita*, IX, 16)”. Ele ainda oferece outras fontes (Heráclito, Plotino). Contudo, adiante, vai dizer que Emerson foi “lector de los hindúes y de Attar”, e sua avaliação reitera o precursor assinalando novamente o efeito pretendido por esse poeta com a utilização do recurso “quiso identificarse, en una suerte de ternura feroz, con todos los hombres”. Essa personagem do autor se identificava com o leitor.

Borges sustenta sua compreensão de que Whitman teria tentado criar uma ‘lenda’ de si mesmo e um ‘símbolo’ de sua pátria¹²², de maneira que “Walt Whitman, hombre, fue director del *Brooklyn Eagle*, y leyó sus ideas fundamentales en las páginas de Emerson, de Hegel y de Volney; Walt Whitman, personaje poético, las edujo del contacto de América”¹²³. Percebe-se que seu discurso se constrói contra a idéia de que Whitman teria vertido suas experiências pessoais na poesia. Assim, ele tenta mostrar que, na verdade, o leitor está diante de um recurso poético derivado da tradição. Ou seja, contra a idéia de um Whitman (apenas) *romântico* – um inventor, ele apresenta sua percepção de que Whitman também teria sido um autor de tipo *clássico* – isto, é alguém que utiliza formas e enredos da tradição. Defendendo esse ponto de vista, o ensaio passa a expor uma série de pontos divergentes entre a poesia e a biografia do escritor e, em paralelo, vai delineando a construção do recurso dessa personagem do autor: inserção do nome próprio e de conteúdo biográfico verdadeiro em meio aos dados e experiências meramente ficcionais de um indivíduo que procura se aproximar do gênero.

¹²² BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 253 e 208.

¹²³ BORGES, J. L. Nota sobre Walt Whitman. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 252.

“El Cuento Policial” (de 1978) expõe a idéia de que Allan Poe também teria construído um personagem de si, na sua ficção, através da personagem de Arthur Gordon Pym. “Creo que Poe tenía ese orgullo de la inteligencia, él se duplicó en un personaje, eligió un personaje lejano – el que todos conocemos y que, indudablemente, es nuestro amigo aunque él no trata de ser nuestro amigo”¹²⁴. De modo análogo, o primeiro ensaio dizia que Whitman “se desdobló en el Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros y también la felicidad”¹²⁵. Entretanto, na comparação dos ensaios, surgem diferenças no modo de construção dessas figuras. Esse ensaio explica que “Arthur, [é] Edgar; el segundo [nombre], escocés: Gordon, [é] Allan; y, luego, Pym, Poe, que son equivalentes. Él [Poe] se veía a sí mismo como un intelectual y Pym se jactaba de ser un hombre capaz de juzgar y pensar todo”¹²⁶. Validada a compreensão borgeana nesta análise¹²⁷, teríamos de observar que o recurso de Allan Poe (anterior) já seria até mais sutil que o de Whitman, porque no lugar do nome próprio, ele utiliza um nome equivalente e, em lugar dos dados e situações biográficas, ele só lança mão de uma idiosincrasia. Entretanto, enquanto o ensaio sobre Poe só comentava a construção desse ponto de contato através de uma qualidade comum, o ensaio sobre Whitman, através da biografia, chegava a mostrar a diferença entre a imagem do autor – “un lector” – e a figura que surgia dos seus poemas – “un salvaje”. Assim, os ensaios mostram que os dois autores formularam personagens de si nas suas obras. O personagem de Whitman fica evidente (e quase suplanta sua verdadeira imagem), mas isso não acontece no caso de Allan Poe. A partir desse ensaio, percebe-se que Borges conhecia, desde os anos trinta, os elementos que seriam necessários à criação de um recurso que lhe permitiria alternar a *personagem de si* com uma *metáfora de si* nas suas ficções – talvez por isso ele afirme: “Toda mi obra es autobiográfica. No puedo crear personajes como hace Dickens. El único personaje soy yo”¹²⁸.

A partir de Walt Whitman e Allan Poe, Borges se deparou com meios de modificar a antiga moldura para que ela se tornasse uma espécie de *película* quase imperceptível. A

¹²⁴ BORGES, J. L. *Borges, Oral. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 192.

¹²⁵ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 253.

¹²⁶ BORGES, J. L. *Borges, Oral. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 191.

¹²⁷ Até que ponto se trata do mesmo tipo de procedimento na obra de Allan Poe? É possível que a visão borgeana do assunto, isto é, sua compreensão do problema da poesia de Whitman tenha levado o escritor a projetar a percepção do mesmo procedimento na ficção de Allan Poe. Entretanto, vamos lidar com o que registra esse ensaio – um personagem do autor na sua ficção.

¹²⁸ MATAMORO, B. *Diccionario privado de Jorge Luis Borges*. Madrid: Altalena, 1979. Disponível: <http://llyc4.files.wordpress.com/2011/04/matamoro-blas-diccionario-privado-de-jorge-luis-borges.pdf>
Acesso em 26 mar.2012.

modificação pode ter surgido pela necessidade de preservar um elemento estrutural imprescindível sem marcar suas narrativas com uma sensação repetitiva – caso optasse pela persistência de um Borges-personagem em todos os enredos. Com este recurso, os relatos da ficção borgeana podem ter os mais diversos narradores e experiências, mantendo um ponto de contato com a ficção *romântica*. Desde que a tônica do relato esteja na mediação, eles continuam dentro do modo *clássico*. Entretanto, a *película* confere a qualidade de texto aos fatos comentados pelo narrador e, desse modo, conservam sua diferença em relação às narrativas *clássicas*. O resultado é uma síntese e diferenciação de ambos os modos, isto é, do *clássico* e do *romântico*.

1.4. Do Romance para o Conto.

A segunda hipótese desse projeto lida com a percepção de que a narrativa borgeana conforma uma síntese (junção) entre a realidade das obras *clássicas*, obtida apenas por estratégias formais, e os procedimentos do *realismo formal*, que integram o paradigma do romance. Contudo, a crítica borgeana registra uma ‘recusa borgeana ao romance’. Por este motivo, talvez seja necessário rever os fatos por trás dessa afirmação – e, em paralelo, esclarecer nossa hipótese. Esse autor, de fato, não adota o gênero do romance. Entretanto, será que uma ‘recusa ao romance’ também deveria ser entendida como uma recusa às estruturas e aos recursos do romance?

Na verdade, acreditamos que a opção do autor pelo conto não precisa ser necessariamente entendida como ‘uma recusa ao romance’. Contudo, consideramos que a opção borgeana pelo conto não tem por base a mera preferência pessoal¹²⁹ – o ‘não me interessa’ (alegado na palestra “Mi Prosa”) –, nem sua declaração irônica, em uma resenha, de que ele ‘se sente perdido entre tanta gente na leitura do romance’¹³⁰. Como vimos na primeira

¹²⁹ “Ahora parece que la novela es el género. Yo soy un escritor que ha logrado algún renombre, demasiado renombre, un inmerecido renombre por sus libros y, sin embargo, no he escrito ninguna novela y no pienso escribirla. La gente siempre me pregunta: ‘¿Cuándo va a escribir usted una novela?’ Yo les digo que nunca, y les explico la razón, que es muy sencilla, y es que la novela, fuera de algunos ilustres ejemplos (no voy a enumerarlos) no me interesa profundamente, y en cambio el cuento y la poesía me han interesado siempre, desde que yo era niño”. BORGES, J. L. Mi prosa. In: ORTEGA, J. & RÍO PARRA, E. **El Aleph de Jorge Luis Borges**. México: El Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literatura, 2001, p. 101.

¹³⁰ “He confesado alguna vez que soy demasiado tímido para ser un buen lector de novelas. Me siento perdido entre tanta gente. Cuando era joven me gustaba olvidarme entre las multitudes de Dickens, de Hugo o de los rusos; ahora me siento tan incómodo en esas turbas como en una sesión académica, en un banquete o en una fiesta de fin de año”. “José Bianco, Las Ratat”. Sur, año 14, n.122, ene. 1944, p. 76-78.

parte desses pressupostos, nos ensaios de *Discusión*, há um duplo movimento. O autor assume a percepção de Chesterton de que o romance seria um gênero em declínio e assinala a possibilidade de encontrar uma renovação literária a partir do modo *clássico* de elaboração das realidades ficcionais. Contudo, acreditamos que Borges buscava uma estética própria a partir do *clássico* e não uma estética simplesmente *clássica*.

Assim, apesar da opção pelo conto, basta examinar sua produção crítica para perceber que ele possuía vasto conhecimento sobre o gênero do romance – um conhecimento derivado tanto da teoria quanto da sua crítica e que pode ser comprovado através das suas inúmeras biografias sintéticas de romancistas, prólogos de romance e resenhas nos quais ele examina procedimentos, estruturas, variações e combinações do romance com vários outros gêneros. Borges possui comentários críticos sobre Defoe, Flaubert, Dostoiévski, Bernard Shaw, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner e sobre muitos outros nomes importantes na história (e na transformação) do romance. Sua atenção ao gênero, desde o começo da carreira, pode ser percebida no fato de que ele chega a publicar a tradução de um pequeno trecho do *Ulisses* em 1925¹³¹. Além disso, no começo de “El Arte Narrativo y la Magia” (*Discusión*), ele registra a falta de teorias sobre o romance em seu tempo, e, ainda assim, sua crítica revela o contato com diversas teorizações sobre o gênero: Henry James, Virginia Woolf, Forster, Menéndez y Pelayo, W. P. Ker (*Epic and Romance*, 1896). Esses conhecimentos contradizem a idéia do desinteresse do autor pelo gênero. Por esse motivo, acreditamos que da sua recusa à adoção do gênero não se segue necessariamente uma recusa a utilizar os procedimentos dos romancistas e as características do romance na composição dos seus contos.

Entendendo que Borges se mostrava interessado pelas estruturas e recursos do romance – como o demonstra sua produção crítica –, poderíamos passar a uma segunda questão: seria possível utilizar as estruturas do romance no conto, ou o conto seria diametralmente oposto ao romance e incapaz de assimilar suas estruturas e elementos?

Segundo Magalhães Júnior, o conto é sintético – porque busca o episódico, enquanto o romance é analítico – expondo uma sucessão de episódios. Enquanto o conto seria uma forma de predomínio do narrativo, o romance teria uma marcante presença do figurativo. Enquanto o conto se concentra na narrativa de um fato pretérito, o romance tenta acompanhar o desenvolvimento dos fatos na atualidade¹³². Através da forma do seu raciocínio, esses gêneros parecem opostos. No entanto, Frye acredita que uma parte dos contos consistiria em uma espécie de forma breve do romance.

¹³¹ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 201.

¹³² MAGALHÃES JR, R. **A arte do conto**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972, pp. 10-15.

podemos isolar a forma de narrativa usada por Poe, que guarda a mesma relação, para com a estória romanesca desenvolvida, que as estórias de Chechov ou Katherine Mansfield guardam para com o romance. Exemplos "puros" de ambas as formas nunca se encontram; dificilmente existe qualquer estória romanesca moderna que não se possa provar ser um romance, e vice-versa¹³³.

Essa relação com a estória romanesca ou com o romance dependeria, sobretudo, da caracterização da personagem – na opinião de Frye, “figuras estilizadas” em um caso e “gente real” no outro¹³⁴. Entretanto, não precisamos decidir se o conto seria uma forma derivada do romance ou da forma romanesca, para assinalar que o pensamento desse crítico está evidenciando a possibilidade de que um conto curto possa assimilar estruturas e elementos do romance. Ademais, essas relações já nos conduzem à percepção de que as oposições são úteis no processo de descrição teórica dos gêneros, embora a prática dos escritores supere essas divisões esquemáticas e o processo criativo de escritura, na verdade, vá ao encontro da ruptura ou, ao menos, da renovação dos paradigmas existentes.

Cortázar, por exemplo, lembra que os contos consagrados, isto é, que “as narrações arquetípicas dos últimos cem anos nasceram de uma impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance”¹³⁵. No entanto, se Virginia Woolf propunha “Eu acredito que todos os romances [...] lidam com o caráter, e que é para expressar um caráter [...] que a forma dos romances [...] se desenvolveu”¹³⁶, Cortázar entende que o conto vem revelar “uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade em uma permanência”¹³⁷. Acreditamos que esse seja uma dos principais pontos de contato entre o romance e o conto – o ponto para que a análise se revele através da síntese.

Borges, como Woolf, também acreditava que a personagem seria o elemento central do romance. Assim, ele utiliza o mesmo critério da escritora, quando tenta provar que a construção de uma narrativa deriva deste gênero: “¿Qué intención la de Hernández? Contar la historia de *Martín Fierro*, y en esa historia, su carácter. [assim, percebe-se] la índole

¹³³ “O plano de Montaigne está para a confissão assim como uma obra de ficção constituída de contos, tal como os *Dubliners* de Joyce ou o *Decameron* de Boccaccio, estão para o romance ou estória romanesca”, p. 302. FRYE, N. Formas Contínuas específicas (ficção em prosa). In: _____. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 300.

¹³⁴ FRYE, N. Formas Contínuas específicas (ficção em prosa). In: _____. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 299.

¹³⁵ CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 229.

¹³⁶ WOOLF, V. “Mr. Bennett and Mrs. Brown”. In: MCKEON, Michael (Ed.). **Theory of the Novel**. A Historical Approach. The Johns Hopkins University Press, 2000, p. 754 e 749.

¹³⁷ CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 151.

novelística del *Martín Fierro*, hasta en los pormenores”¹³⁸. Contudo, o próprio Borges admite, em *Siete Noches*, que ele utiliza essa característica do romance em seus contos:

Um romance contemporâneo necessita de quinhentas a seiscentas páginas para que possamos conhecer o personagem – se é que chegamos a conhecê-lo. Dante precisa de apenas um instante, a partir do qual o personagem fica definido para sempre. [mas] Dante procura inconscientemente esse momento chave. **Em muitos dos meus contos, eu quis fazer o mesmo.** E mereci elogios por essa descoberta feita por Dante na Idade Média: **apresentar um instante como chave de uma vida** (negrito nosso)¹³⁹.

Assim, Borges trouxe a conformação da personagem do romance para seus contos, mas, admite que, ao estilo de Dante, ele o faz por meio de um momento-síntese desse caráter. Nesse passo, nós tentamos apenas assinalar o interesse desse escritor na adaptação de estruturas do romance na sua forma individual do conto curto. No terceiro capítulo, vamos tratar de modo mais detido dessa questão.

1.5. Permanência e transformações dos conceitos de *clássico* e *romântico* na obra crítica de Borges.

Dentro dos limites desse projeto, não seria possível elencar todos os textos em que Borges utiliza os termos “clássico” e “romântico” na sua produção crítica. Assim, vamos enfocar os exemplos mais representativos dos significados desses termos em três grupos: *Discusión*, período intermediário (entre as duas publicações de livros de ensaios desse autor) e *Otras Inquisiciones*. A seleção dos grupos se deve à tentativa de acompanhar o gradual amadurecimento e transformações dos conceitos de *clássico* e *romântico* nesses textos. O primeiro grupo e parte do segundo nos permitem pensar nesse amadurecimento ainda antes do início da publicação da primeira coletânea de contos do autor. Contudo, o exame de alguns ensaios de *Otras Inquisiciones* torna-se igualmente importante, porque muitos dos temas de *Discusión* parecem ter recebido uma exposição mais completa neste livro e, porque, nesse momento, os ensaios teriam oportunidade de justificar escolhas estéticas que integraram os primeiros volumes da ficção borgeana. Dois ensaios de *Otras Inquisiciones* – “La Flor de

¹³⁸ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 196-197.

¹³⁹ BORGES, J. L. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad, 1980, p. 30.

Coleridge” e “El Sueño de Coleridge” – demandam um subitem abrangendo não só a compreensão dos conceitos de *clássico* e *romântico*, mas também a argumentação neles desenvolvida. Esses ensaios estão diretamente ligados ao entendimento dos modos *clássico* e *romântico* e ajudam a definir uma questão – ou solução estética – que se repete em três ensaios nesse livro: um caso problemático que solicita, ao mesmo tempo, os conceitos de *clássico* e *romântico*, mas excede a classificação através de um dos modos.

Em “La Postulación de la Realidad”, os conceitos de *clássico* e *romântico* envolviam apenas as principais características da literatura no período moderno e no período anterior ao *realismo formal*. Nos ensaios e artigos consultados, geralmente, eles se referem a uma dessas características, e, por isso, vamos fazer referência a ‘acepções’ desses termos. Às vezes será necessário comparar os conceitos borgeanos com os conceitos históricos. Para preservar essa possibilidade de comparação entre ambos, reservamos o itálico para a referência aos conceitos de ‘La Postulación’ em suas principais acepções – enquanto sua ausência faz referência aos conceitos históricos. Por outro lado, não tentamos diferenciar um ‘uso substantivo’ de um ‘uso adjetivo’ desses termos, porque há um nítido predomínio do segundo nestes textos, de maneira que essa distinção ajudaria muito pouco no entendimento dos conceitos analisados. Também alertamos que, quando esses ensaios caracterizam certos autores como *clássicos* ou *românticos*, essa observação não se refere necessariamente ao conjunto da produção dos escritores mencionados, mas pode se restringir apenas a algumas das suas obras ou, especificamente, às obras de que tratam esses ensaios em seus enredos, temas, recursos etc.

[Grupo 1¹⁴⁰] Em *Discusión* (1932), os conceitos de *clássico* e *romântico* foram formulados no ensaio “La Postulación de la Realidad”, e já os analisamos neste capítulo. Eles não surgem diretamente em outros ensaios do mesmo livro. Contudo, um texto borgeano da fase tardia associa Walt Whitman ao modo *clássico* – seu título é “O conto policial”¹⁴¹. Acreditamos que o motivo dessa associação já pode ser encontrado nos ensaios de *Discusión*

¹⁴⁰ Como exposto na introdução, vamos examinar as possíveis definições dos termos *clássico* e *romântico* nos seus usos mais relevantes na obra crítica do autor. Contudo, vamos dividir os textos em três grupos: *Discusión* (período em que os conceitos ganham importância nessa produção), o período entre as décadas de trinta e cinquenta (revelando suas transformações e permanências) e *Otras Inquisiciones* (como ficam esses conceitos no primeiro livro de ensaios depois de *Ficciones*).

¹⁴¹ Em “El Cuento Policial” (de 1978), Borges afirma que as criações de Whitman e Poe derivam do processo de escritura como *operação da mente* e que isso seria algo muito importante no desenvolvimento da própria literatura no seu tempo – esse é o tema da investigação desse ensaio. Já vimos que a *operação da mente* se refere ao processo composicional no modo *clássico*, enquanto a *operação do espírito* trata do mesmo processo no modo *romântico*. BORGES, J. L. Borges, Oral. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 190.

nos quais o autor examina a poesia de Whitman: os dois ensaios mostram que essa poesia retoma recursos e temas da tradição.

Em "El Otro Whitman", o ensaio assinala que, embora a crítica não percebesse, o recurso das enumerações na poesia de Whitman poderia ser associado a uma longa linhagem que remonta à poesia de Homero. "Muchos ni siquiera advirtieron que la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos — recuérdense los salmos de la Escritura y el primer coro de *Los persas* y el catálogo homérico de las naves"¹⁴². O texto não aponta uma fonte única nem afirma que Whitman tenha lido qualquer desses volumes – apenas sugere. Essa estratégia se repete em outros ensaios borgeanos: apresentam-se várias fontes, que poderiam ter contribuído para que a obra averiguada apresentasse uma forma ou tema da tradição, mas o leitor precisa decidir por si mesmo a respeito do problema¹⁴³. No entanto, essas argumentações costumam introduzir novos dados reforçando a compreensão de que – consciente ou inconscientemente – essas obras contam com precursores na tradição¹⁴⁴.

Em sua “Nota sobre Walt Whitman”, como exposto (em 1.3), o ensaio lida com a idéia de que a poesia de Whitman e seu sujeito lírico não vêm da experiência vital desse poeta, mas derivam, sobretudo, do arcabouço de temas e formas da tradição. Assim, além de proporcionar pontos de divergência entre a poesia e a biografia do poeta norte-americano, o ensaio tenta mostrar que o recurso de um sujeito-lírico que procura a identificação com todos os seres pode ser relacionado a uma longa linhagem cujas raízes mais profundas estão em uma antiga filosofia do Oriente. Borges menciona: as identificações de Krishna com todos os seres no *Bhagavad Gita* – uma vez que elas já apresentam enumeração e princípio de identidade juntos; trechos da filosofia de Heráclito e Plotino; a narrativa de Attar; um poema de Emerson; outro de Stefan George; e, por fim, "Walt Whitman [que] **renovó** ese procedimiento"¹⁴⁵ (negrito nosso). Ainda é preciso observar que, em *Discusión*, Borges não só defende sua percepção de que esse recurso de Whitman está relacionado a essa linhagem, mas também assinala que a poesia do norte-americano já estava exibindo filiações. Por isso, no prólogo, ele lamenta, não ter podido explicar outras técnicas desse autor "más imitadas

¹⁴² BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 206.

¹⁴³ Esse procedimento é facilmente identificável, por exemplo, em “Kafka y sus Precursores”. O ensaio elenca: Zenão, Aristóteles, Kierkegaard, Browning etc. BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp.710-711.

¹⁴⁴ Esse é o caso de “La Flor de Coleridge”. O ensaio assinala que Wells não conhecia a fantasia de Coleridge. No entanto, sugere que o tema da profecia poderia ter se transformado na idéia da viagem no tempo em *The Time Machine*. Cf. nota 183.

¹⁴⁵ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 251.

ciertamente y más bellas que las de Mallarmé o las de Swinburne"¹⁴⁶. Desse modo, a associação de Whitman ao *clássico* (em 1978) se explicaria através dessa linha de continuidade e desse processo de retomada da tradição – uma das acepções do conceito de *clássico* em ‘La Postulación’.

Observa-se que, enquanto ‘La Postulación’ só deixava clara a questão da retomada no modo *clássico*, mas não explicitava exatamente como ela seria configurada, esse (único) ensaio leva o seu leitor a deparar-se com a possibilidade de que essa retomada pudesse comportar transformações do ‘original’. Também cabe destacar que o ensaísta novamente se posiciona em favor deste tipo de procedimento. Ele lembra que Nietzsche teria recusado a doutrina platônica de que a história ciclicamente se repete e, depois, a teria incorporado à sua publicação de *Ecce Homo*, mas assevera que **"Lo tosco, lo bajamente policial, es hablar de plagio; Nietzsche, interrogado, replicaría que lo importante es la transformación que una idea puede obrar en nosotros, no el mero hecho de razonarla"** (negrito nosso)¹⁴⁷. Essa estratégia tira a importância da originalidade ao preconizar a utilização das idéias.

No mesmo “Nota sobre Walt Whitman”, o termo ‘clássico’ surge com outra conotação. O ensaísta lembra que “es clásico en las letras el tema de la inmortalidad del poeta”¹⁴⁸. O objetivo desse novo argumento ainda é demonstrar que essa obra poética faz parte do modo *clássico*, assinalando, como exposto, que a configuração do recurso (enumerações com princípio de identidade) está inscrevendo essa poesia em uma linhagem. O termo ‘clássico’ se refere, portanto, a um tópico recorrente na tradição poética. Em outro ensaio, ele se aplica apenas a obras consagradas da tradição. “Con los libros famosos, la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos. La precavida frase común de *releer a los clásicos* resulta de inocente veracidad”¹⁴⁹. Esses são os significados mais comuns do termo ‘clássico’ neste volume. Em “Films”, o ‘romântico’ surge com a carga semântica derivada do Romantismo histórico, mas nitidamente assume um sentido mais moderno no qual apenas se conserva a alusão aos traços do ‘sentimental’ e do ‘idealizado’ – valorizados naquele período. No filme comentado, “Hay una pareja romántica [...] Hay un glorioso y excesivo italiano, *larger than life*, que tiene a su evidente cargo toda la comicidad de la obra, y cuya vasta irrealdad cae también sobre sus normales colegas. [...] es la frustración o la represión de una obra romántica”¹⁵⁰. Neste segundo caso, o termo é utilizado

¹⁴⁶ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 177.

¹⁴⁷ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 253.

¹⁴⁸ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 253.

¹⁴⁹ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 239.

¹⁵⁰ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 224-225.

para discutir os problemas de ‘verossimilhança’ do filme, já que o final idealizado parece não ser condizente com as expectativas projetadas e com a conformação do que seria possível na realidade definida ao longo do roteiro. Em “El Ejemplar Destino de Flaubert”, os termos já se encontram mais próximos de um contexto histórico determinado. “Clásicos y románticos discutían atronadoramente y Flaubert dijo que sus fracasos podían diferir, pero que sus aciertos eran iguales”¹⁵¹. Para exaltar a inovação representada pela técnica de Flaubert, o ensaio recorda as críticas que os românticos receberam de autores e críticos que ainda escreviam sob influência da preceptiva clássica no mesmo século¹⁵². Contudo, cabe observar que esse termo ‘clássico’ não se refere à literatura da antiguidade greco-latina, mas foi deslocado para atender outro contexto que ainda preservava algumas das suas características.

[Grupo 2] No comentário borgeano "Thomas Carlyle – *De los heroes* [e] Ralph Waldo Emerson – *Hombres representativos*" (1949), os conceitos de *clássico* e *romântico* ressurgem em um sentido próximo do utilizado em “La Postulación de la Realidad”. O prólogo sustenta a percepção borgeana de que "Carlyle fue un escritor romántico, de vicios y virtudes plebeyas; Emerson, un caballero y un clásico”¹⁵³. Trata-se de uma obra filosófica, à qual o ensaísta está aplicando um conceito literário – fizera o mesmo ao mencionar uma obra de história (Gibbon) entre os exemplos do *clássico* em ‘La Postulación’. O problema discutido por esse ensaio é a semelhança entre as duas obras. Borges lembra que o jovem Emerson visita os Carlyle em 1833 e que, quando ele regressa à América, em 1847, os textos das suas conferências que vieram a integrar *Representative Men* apresentavam um plano "idéntico" ao do livro de Carlyle¹⁵⁴. No período moderno, a ‘retomada’ de parte de uma obra literária suscita questionamentos; o mesmo acontece no caso de uma obra filosófica. Ainda cabe notar que esse ensaio associa a figura de Emerson a escritores cujas obras apresentam procedimentos *clássicos* de acordo com a visão borgeana: Whitman, Poe e Nietzsche. Assim, o *clássico* é utilizado na descrição de uma obra cujos elementos de base já existiam em um trabalho anterior – e, portanto, em uma das acepções do *clássico* em ‘La Postulación’.

¹⁵¹ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 265.

¹⁵² *Madame Bovary* (1856) vem à luz apenas trinta anos depois da publicação do *Cromwell* (1827).

¹⁵³ BORGES, J. L. Prólogo con un prólogo de prólogos. *Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 41.

¹⁵⁴ BORGES, J. L. Prólogo con un prólogo de prólogos. *Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 40.

Borges expõe as acusações diretas de Swinburne e de Groussac de que Emerson teria plagiado o pensamento de Carlyle¹⁵⁵. Entretanto, ele se dedica à defesa desse filósofo. Como vai acontecer na defesa da alegoria e na justificativa do poema de Keats (em *Otras Inquisiciones*), essa incompreensão é atribuída a uma determinada forma de pensar utilizada no entendimento de uma obra concebida sob visão distinta. A diferença reside no fato de que, nesses ensaios (sobre Keats e sobre a Alegoria), a mente aristotélica não compreende algo criado sob o pensamento platônico, enquanto, neste texto, em lugar do platônico, a questão se explica pelo monismo desse filósofo¹⁵⁶. Nesse ensaio, a própria idéia monista de que um homem é todos os homens é apresentada como justificava do procedimento de ‘retomada’ por parte do filósofo. Entretanto, uma segunda justificativa merece destaque. O ensaísta apresenta uma curiosa percepção: "sospecho que Emerson cultivó ese parecido formal para que resaltaran con plenitud las diferencias esenciales"¹⁵⁷. Este poderia ser um comentário puramente irônico, se, como exposto, Borges não conduzisse outros ensaios com argumentação semelhante. A idéia é a de que o contraste acentua as diferenças. Como dito, ainda no âmbito literário, a ‘retomada’ não seria menos problemática, e, no entanto, *essa* retomada apresenta uma peculiaridade – e uma singular possibilidade estética nesse âmbito. Do ponto de vista do valor romântico da originalidade, haveria plágio, mas em uma comparação com a imitação clássica, haveria algo novo. Levando em conta o “parecido formal” com “diferencias esenciales”, haveria, portanto, uma diferença no pensamento que sustenta a nova obra e, assim, a unidade entre as obras (porque a narrativa que emula precisa preservar as verdades da tradição contidas no enredo original) teria sido rompida na própria base¹⁵⁸.

Em dois ensaios, o ‘clássico’ volta a aparecer de maneira muito próxima àquela encontrada em “La Postulación de la Realidad”, mas, agora, com claros marcos históricos. Um texto crítico da terceira fase do autor tem início pelo comentário de que “Podemos conocer a los antiguos, podemos conocer a los clásicos, podemos conocer a los escritores del

¹⁵⁵ BORGES, J. L. Prólogo con un prólogo de prólogos. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, pp. 40-41.

¹⁵⁶ “Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente, individuos, coartados por el tiempo y por el espacio [pensamento de tipo aristotélico]; nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo” [pensamento monista]. BORGES, J. L. Prólogo con un prólogo de prólogos. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 40.

¹⁵⁷ BORGES, J. L. Prólogo con un prólogo de prólogos. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 40. Essa defesa da obra de Emerson, sendo ela tão semelhante à obra de Carlyle, não deixa de lembrar a situação problemática no conto “Pierre Menard, autor del Quijote”.

¹⁵⁸ Vamos ver que as narrativas borgeanas analisadas exibem a retomada de um tema e, no entanto, conseguem sua rediscussão através de um argumento formulado sob um ponto de vista divergente do adotado na obra anterior.

siglo XIX y a los del principio del nuestro, que ya declina. Harto más arduo es conocer a los contemporáneos”¹⁵⁹ (sublinhado nosso). A formulação exhibe a seguinte sequência: literatura antiga, clássica, século XIX, começo do XX e período contemporâneo. Nesta enumeração, ainda seria possível pensar que o ‘clássico’ se refere apenas às obras do período clássico. Entretanto, outro ensaio (de 1938) torna essa referência mais precisa porque contém uma passagem paralela. Seu comentário de uma coletânea avalia que “Los siglos clásicos de la literatura británica están mejor representados en este libro que el diecinueve y que el actual”¹⁶⁰ (sublinhado nosso). Surge novamente uma sequência: ‘séculos clássicos’, século XIX e século XX. No entanto, o ensaio esclarece que a coletânea “*The Albatross Book of Living Prose* incluye más de ciento cincuenta páginas ejemplares, desde el siglo XIV hasta nuestro tiempo”¹⁶¹. Ou seja, a antologia não começa no período clássico, mas no século XIV. Nessa resenha, o *clássico* se estende, portanto, do século XIV até o XVIII. Pensando em ‘La Postulación’, esse ensaio também lida com a idéia de que certas características associáveis à literatura do período clássico teriam se preservado até o Realismo. De acordo com a já mencionada exposição de Ian Watt, a percepção borgeana estaria correta na sua necessidade de compreender uma literatura anterior ao romance e a transformação representada pelo conjunto de procedimentos do *realismo formal* (já que o Realismo marca as duas divisões).

Na resenha de uma coletânea de poemas de Rabindranath Tagore – um místico indiano do século XX, Borges recorda a visão desse poeta – exposta em um encontro pessoal – a respeito de certo nome da poesia moderna: “I don’t like your furniture poet” (‘Eu não gosto do seu poeta de mobiliário’)¹⁶². O poeta era Baudelaire – para Auerbach, um marco da produção moderna por sua utilização de uma espécie de realismo simbólico na sua poesia¹⁶³. Na interpretação borgeana do episódio, “[a Tagore] lo movía menos el horror el *bric-a-brac* romántico que el invencible amor de la vaguedad”¹⁶⁴. Assim, a poesia romântica de ‘mobiliário’ é o oposto de uma poesia vaga. Em ‘La Postulación’, a *expressão romântica* (da realidade) é oposta à *imprecisão clássica*. Já vimos que, em dois ensaios borgeanos (sobre Valéry e sobre Hernández – em 1.4), Borges comentava a introdução de circunstâncias na poesia e as atribuía à influência do romance. Assim, percebe-se que esta pequena resenha nos remete a outro dos traços definidores do *clássico* e do *romântico* em “La Postulación de la

¹⁵⁹ BORGES, J. L. Biblioteca Personal. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 457 (1985).

¹⁶⁰ BORGES, J. L. *Textos Cautivos*. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 353. Publicada em *El Hogar*, em 1 de abril de 1938.

¹⁶¹ BORGES, J. L. *Textos Cautivos*. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 353.

¹⁶² BORGES, J. L. *Textos Cautivos* (1937). **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 294.

¹⁶³ É notável como a percepção de Tagore encontra correspondência na visão de Auerbach. AUERBACH, E. *As flores do mal e o sublime*. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.

¹⁶⁴ BORGES, J. L. *Textos Cautivos*. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 294.

Realidad”. Neste caso, o *romântico* está associado aos detalhes circunstanciais na composição – elementos do *realismo formal* – que eventualmente poderiam estar presentes nessa poesia, ao passo que o vago (o *clássico* por oposição) está relacionado à sua ausência.

Em ‘La Postulación’, como exposto, uma das acepções do ‘clássico’ tratava da realidade ficcional vaga obtida apenas com a técnica neste modo. Em um prólogo da década de quarenta, o termo não introduz técnicas para a estruturação desse tipo de realidade ficcional, mas está circunscrevendo gêneros *clássicos*, que permitiriam essa classe de estruturação. “Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira [...]; de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de *Las fuerzas extrañas* y alguno de Santiago Dabove”¹⁶⁵. Cabe notar que Borges não menciona tragédia, epopéia e comédia – gêneros tradicionais no período clássico, mas alegoria e sátira – gêneros que predominaram ao longo do período medieval. No entanto, como o termo não se restringe ao período clássico ou medieval, mas está sendo associado a nomes de escritores da Argentina do século XX – Santiago Dabove e Leopoldo Lugones (autor de *Las Fuerzas Extrañas*) –, observa-se que ele está novamente utilizando uma abstração do clássico com base na sua forma de elaboração da realidade ficcional.

Nesse período intermediário, também encontramos textos que nos remetem a outros possíveis significados do termo ‘clássico’. Em alguns deles, o termo assume a idéia do tradicional. “Busco un ejemplo clásico, un ejemplo que el más insobornable de mis lectores no querrá invalidar”¹⁶⁶. Há outros em que o termo é utilizado com um sentido histórico e específico. Um ensaio sobre Virgílio, por exemplo, comenta que “la antigüedad romana fue una devoción del poeta; éste quiso honrarla en su libro, pero no pudo no entender [...] que insistir demasiado sobre el mundo clásico no convenía a sus propósitos doctrinales”¹⁶⁷. Neste caso, ele se refere à produção do período clássico. Outro ensaio assinala a possível existência de uma característica do período clássico nas obras de vários escritores da literatura francesa na sua visão. “Esta premeditación que es la nota de la literatura francesa la hace abundar no sólo en composiciones de rigor clásico sino en felices, o infelices, extravagancias”¹⁶⁸. Neste ensaio, o termo nos remete ao cuidado de manter uma estrutura em lugar de romper com normas ou modelos tradicionais, mas também mostra interesse e destaca o que acontece no

¹⁶⁵ BORGES, J. L. Prólogo (1940) In: CASARES, B. La invención de Morel. Buenos Aires: Booket, 2003, pp. 14-15.

¹⁶⁶ BORGES, J. L. **Textos recuperados (1931-1955)**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 106.

¹⁶⁷ BORGES, J. L. **Nueve ensayos dantescos**. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, p. 348. O texto foi originalmente publicado em *La Nación* em 22 de abril de 1951.

¹⁶⁸ BORGES, J. L. **Textos recuperados (1931-1955)**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 247.

caso de um modelo que não pôde ser integralmente atendido – isto é, mostra interesse no desvio quando existe o propósito de seguir um modelo. O quadro praticamente se repete nos significados do termo ‘romântico’. Algumas vezes, o termo se refere a características do período romântico em obras de outros períodos. “Contrariando los métodos románticos de nuestro tiempo, no hemos optado por las más personales características; hemos incluido las que nos parecen mejores”¹⁶⁹. O texto se refere a métodos que valorizam as características mais marcantes de cada autor e parece remeter-se, portanto, à escolha das obras mais representativas dos estilos individuais. Neste caso, talvez fosse possível pensar que se trata de uma abstração do romântico – ‘métodos românticos’ porque eles valorizam a singularidade dos autores –, entretanto a passagem se restringe aos métodos da crítica do seu tempo e não fornece indicações a respeito de uma categoria mais abrangente. O termo ‘romântico’ também se refere, em outro texto, ao Romantismo histórico e a seus escritores. Um ensaio comenta que a obra de Coleridge “[...] es el eco descifrable de su vasta conversación. De esa conversación procedió – no es exagerado afirmarlo – todo el movimiento romántico de Inglaterra”¹⁷⁰. É interessante notar que “movimiento” – e, às vezes, “escuela” – marca a diferença com relação a outros significados do adjetivo romântico.

[Grupo 3] Em 1932, Borges descreve a elaboração de uma personagem do autor na poesia de Whitman; em 1978, na de Allan Poe; e, em *Otras Inquisiciones*, em 1952, na de Valery – o que o associa ao *clássico*. “Valery ha creado a Edmond Teste; ese personaje sería uno de los mitos de nuestro siglo si todos, íntimamente, no lo juzgáramos un mero *Doppelgänger* de Valery. Para nosotros, Valery es Edmond Teste”¹⁷¹. No entanto, na visão proposta neste ensaio, “[esse] Valery es una derivación del Chevalier Dupin de Edgar Allan Poe”¹⁷² (sublinhado nosso). Na visão borgeana, portanto, é possível que Edmond Teste não venha apenas da personalidade do seu autor, mas esteja relacionado a um recurso já existente na tradição. Ou seja, o problema discutido em “Valery como Símbolo” é similar ao da “Nota sobre Walt Whitman”, já que os dois textos comentam o recurso da personagem do autor e o efeito de assimilação da imagem do escritor a essa figura ficcional. Assim, Borges retoma sua exposição anterior neste texto: “[Abercrombie consigue] no identificar a Whitman, hombre de letras y devoto de Tennyson, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass*. La distinción es válida; Whitman redactó sus rapsodias en función de un yo imaginario, formado

¹⁶⁹ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1931-1955)**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 190.

¹⁷⁰ BORGES, J. L. *Textos Cautivos* (1939). **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 415.

¹⁷¹ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.686.

¹⁷² BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.686.

parcialmente de él mismo parcialmente de cada uno de sus lectores”¹⁷³. Contudo, cabe notar que, embora o ensaio sobre a personagem do norte-americano apresente maiores divergências entre a personalidade de Whitman e sua figura ficcional do que acontece na exposição sobre Valery, os dois ensaios utilizam o termo “mito”, realçando a diferença existente entre essas personagens de seus autores e as imagens biográficas, às quais são associadas pelo público. A relação com o recurso de Allan Poe sugere o processo de retomada da tradição.

Percebe-se que esse ensaio apresenta dois argumentos sustentando a visão de que haveria um traço *clássico* na obra de Valery. O primeiro está nessa utilização – consciente ou inconsciente – de um recurso já existente na tradição. O segundo surge dentro de considerações que esse ensaio está tentando tecer sobre a posição de Valery em um panorama literário maior. “Proponer [...] la lucidez en una **era bajamente romántica**, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surréalisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó [...] Valery” (negrito nosso)¹⁷⁴. A marcante racionalidade e lógica das obras do período clássico (que parece estar sendo aludida através da ‘lucidez’) tem seu contraponto na abertura das obras românticas à imaginação e à inspiração – que às vezes geram visões idealizadas ou oníricas da realidade. Assim, o ensaio chama a atenção para a presença dessa característica clássica (dessa racionalidade marcante) na produção de Valery. Entretanto, o período do Romantismo não compreende as mencionadas visões, surgidas no âmbito do pensamento, da ciência e da arte dos séculos XIX e começo do XX – materialismo dialético, nazismo, psicologia e surrealismo. Neste caso, o *romântico* na expressão ‘era romántica’ parece estar considerando uma abstração do período romântico aplicável ao período moderno. Entretanto, em lugar da acepção sobre originalidade – como em ‘La Postulación’, ele parece estar utilizando o critério ou critério semelhante àquele que serve de base à compreensão dos processos composicionais na *operación do espíritu* e *operación da mente* de “La Génesis del Cuervo”.

Em “Nathaniel Hawthorne”, uma pequena passagem discute a originalidade desse autor. Contudo, é preciso deter-se na utilização do termo ‘romântico’ neste ensaio:

Johnson observa que a ningún escritor le gusta deber algo a sus contemporáneos; Hawthorne los ignoró en lo posible. [...] según sus biógrafos, no leyó a De Quincey, no leyó a Keats, no leyó a Víctor Hugo — que tampoco se leyeron entre ellos —. Groussac no toleraba que un americano pudiera ser original; [...] denunció 'la notable influencia de Hoffmann'; dictamen que parece fundado en una equitativa ignorancia de ambos autores. La imaginación de Hawthorne es romántica [...] ¹⁷⁵.

¹⁷³ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.686.

¹⁷⁴ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 687.

¹⁷⁵ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 682.

Qual o propósito de assinalar que um autor dentro do período historicamente pertencente ao Romantismo possui uma imaginação ‘romântica’? É preciso entender que o ensaio está lidando com a possibilidade de que um autor não tenha uma imaginação ou forma de pensar correspondente ao período da sua produção. Essa possibilidade está inscrita em outros ensaios borgeanos. O mesmo ensaísta assevera que “El poeta, pintor y grabador William Blake (1757-1827) [...] Cronológicamente fue contemporáneo de los románticos; mentalmente, de los neoplatónicos, de Swedenborg y de Nietzsche”¹⁷⁶. Sobre Oscar Wilde, ele também apresenta alguns dos seus aforismos “como indicio de una mentalidad muy diversa de la que, en general, se atribuye a Wilde”¹⁷⁷. Esses exemplos confirmam outra compreensão que assiste os raciocínios de “La Postulación de la Realidad”, isto é, é possível projetar categorias intemporais de *clássico* e *romântico*, uma vez que autores inscritos em certos períodos apresentam um pensamento diverso daquele que é dominante em seu tempo – e esse pensamento incide na sua arte.

Essas definições de *clássico* e *romântico* coexistem com outras no mesmo volume. Em “Sobre los clásicos”, o ensaísta se pergunta pelas características das obras clássicas, mas está utilizando o termo para refletir a respeito das características das obras consagradas da tradição. Assim, a resposta é a de que “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”¹⁷⁸. O termo também volta a surgir em uma referência a textos do período clássico. “No pocas veces, el punto de partida de Quevedo es un texto clásico. Así, la memorable línea (Musa, IV, 31): / *Polvo serán, mas polvo enamorado*/ es una recreación, o exaltación, de una de Propercio (*Elegías*, I, 19)”¹⁷⁹. Em “Magias Parciales del Quijote” (a passagem está logo abaixo), outra utilização do termo na descrição de obras consagradas faz parte de um comentário sobre Cervantes.

‘La Postulación’ conformava categorias intemporais. Como exposto, a percepção borgeana de que as obras de certos escritores do período moderno não apresentavam uma realidade dotada de verossimilhança realista justificava sua abstração do modo *clássico*. No entanto, o mencionado ensaio de *Otras Inquisiciones* – em que o ‘clássico’ se refere às obras canônicas – assinala outro motivo pelo qual o escritor poderia ter sentido necessidade de não considerar apenas períodos históricos optando por dois modos literários intemporais. Borges observa que “Cotejado con otros libros clásicos (la *Iliada*, la *Eneida*, La *Farsalia*, La *Comedia*

¹⁷⁶ BORGES, J. L et al. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 840.

¹⁷⁷ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 692.

¹⁷⁸ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 773.

¹⁷⁹ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 664.

dantesca, las tragedias y comedias de Shakespeare), el Quijote es realista; este realismo, sin embargo, difiere esencialmente del que ejerció el siglo XIX”¹⁸⁰. Que realismo é esse? Qual seria o realismo do Quixote, se não se trata do Realismo do século XIX? Esse ensaio registra a existência de um realismo anterior ao do século XIX francês (ou do XVIII na Inglaterra), atentando para o fato de que essa obra apresenta (junto do outro) ‘um mundo real’ e ‘prosaico’. Ou seja, uma realidade ficcional com características incomuns no período anterior ao romance. Assim, esse ensaio revela a mesma percepção de “La Postulación de la Realidad”, mas em sentido oposto: a existência de obras anteriores ao *realismo formal* e ao século XIX que já apresentam algo da moderna formulação da realidade ficcional.

Em “El Enigma de Fitzgerald” de *Otras Inquisiciones*, o ensaísta trata do que poderia ter sido uma simples tradução do *Rubaiyat* de Omar Khayyán, mas veio a conformar uma obra singular perante o texto original. O ensaísta registra a observação de Swinburne de que:

[Fitzgerald] ha dado a Omar Khayyán un sitio perpetuo entre los mayores poetas de Inglaterra, y Chesterton, sensible a lo **romántico** y a lo **clásico** de ese libro sin par, observa que a la vez hay en él ‘una melodía que se escapa y una inscripción que dura’. Algunos críticos entienden que el *Rubaiyat* de Fitzgerald es, de hecho, un poema inglés con alusiones persas; Fitzgerald interpeló, afinó e inventó, pero sus *Rubaiyat* parecen exigir de nosotros que las leamos como persas y antiguas¹⁸¹ (negrito nosso).

O ensaio assume a compreensão de que o livro é *romântico*, porque demonstraria um trabalho de invenção do autor inglês e, portanto, seria uma obra dotada de alguma originalidade – “una melodía que se escapa”¹⁸². Assume igualmente que o volume é *clássico*, porque está ‘calcado’ na obra poética do persa Omar Khayyán. Desse modo, “Un milagro acontece: de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que no se parece a los dos”¹⁸³. Percebe-se que o ensaio está utilizando os termos ‘clássico’ e ‘romântico’ em uma das acepções que conformavam os modos intemporais de ‘La Postulación’, porque considera a obra na sua originalidade e nas suas relações com a tradição. Entretanto, deve-se atentar ao problema desse ensaio, para entender melhor o que os seus conceitos estão propondo: uma obra que seria, ao mesmo tempo, *clássica* e *romântica*. Dessa tradução surge uma poesia que não apresenta fidelidade

¹⁸⁰ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 667.

¹⁸¹ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 689-690.

¹⁸² BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 690.

¹⁸³ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 689.

ao seu ‘modelo’ e também não é completamente original. O *Rubaiyat* (de Fitzgerald) é apenas semelhante ao *Rubaiyat* de Omar Khayyan. Esse parece ser um caso extraordinário – um verdadeiro ‘aparte’ – no mundo da criação literária. Entretanto, em *Otras Inquisiciones*, Borges trata de três casos semelhantes – ou de três casos semelhantes *na sua compreensão*.

1.5.1. O clássico e o romântico em “La Flor de Coleridge” e “El Sueño de Coleridge”.

No conto autobiográfico “El Otro”, um Borges mais velho se encontra com o personagem mais novo de si mesmo¹⁸⁴. Sob os conceitos de ‘La Postulación’, a figura do mais jovem poderia ser uma metáfora de escritor *romântico*, já que o personagem está associado à invenção de metáforas novas (e, portanto, à originalidade), mas também exibe associações com os principais movimentos literários modernos. Já o mais velho é caracterizado como um escritor *clássico*, porque ele adota as metáforas da tradição e porque se apropria de um recurso de outro autor e o torna explícito na sua fala (e, portanto, está ligado ao processo de retomada). O impasse desses dois homens distintos – que na verdade, são dois momentos de um único homem e que, por isso, não deveriam coexistir em um mesmo tempo e espaço – só termina com a adoção de um recurso de Coleridge – a flor de Coleridge. Uma vez que o conto apresenta a flor como uma chave literária que teria sido importante na passagem da obra juvenil à obra madura desse autor, nessa parte da exposição, vamos conferir especial destaque ao ensaio borgeano nomeado “La Flor de Coleridge”.

O título do ensaio nos remete à imagem da flor de outra realidade que vem incorporar-se ao tempo e ao espaço do protagonista na fantasia de Coleridge. A partir desse título e da sua exposição, entende-se que esse ensaio constitui a seguinte discussão: seria válido incorporar algo da realidade literária de outro autor à sua própria? O problema se deixa ilustrar pelo caso pontual de um mesmo tema – a viagem no tempo –, que ressurge nas obras de três autores – A fantasia de Coleridge; *The Time Machine* de Wells; e *The Sense of the Past* de Henry James. Wells desconhecia o texto de Coleridge, mas James era amigo de Wells e conhecia o seu texto¹⁸⁵. Um dos principais argumentos desse ensaio é o de que essa possível coincidência (no caso de Wells) e retomada (no caso de James) encontrariam justificativa sob três pontos de vista distintos, vindos da literatura, filosofia e religião – classicismo, monismo

¹⁸⁴ BORGES, J. L. **El libro de Arena**. Barcelona: Alianza Editorial, 1998.

¹⁸⁵ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 640-641.

e panteísmo¹⁸⁶. Outro argumento envolvido nessa exposição é o de que essas repetições de temas e recursos podem representar uma voluntária retomada da tradição, mas também podem acontecer de maneira involuntária¹⁸⁷. De qualquer modo, acontecem repetições no âmbito literário. O parecer do ensaísta pode ser compreendido através da finalização desse ensaio. "Quienes **minuciosamente copian** a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia"¹⁸⁸ (negrito nosso). Assim, a repetição (de um tema ou forma) só seria censurável, quando a obra se atém à mera cópia (sem recombinação de elementos) e, ademais, se concentra nos recursos de um único autor. Por contraste, entende-se que, quando há uma recombinação dos elementos pré-existentes com os próprios e variadas fontes, a retomada é válida – e a retomada *com transformações* é ainda mais válida.

Esse ensaio caracteriza vários autores como ‘clássicos’, de maneira que seus exemplos permitiriam dar maior precisão a uma das acepções do conceito em ‘La Postulación’, se esse ensaio já não apresentasse – como vamos ver – um desenvolvimento do anterior.

el panteísta que declara que la pluralidad de los autores es ilusoria, encuentra inesperado apoyo en el **clasicista**, según el cual esa pluralidad importa muy poco. Para las **mentes clásicas**, la literatura es lo esencial, no los individuos. George Moore y James Joyce han incorporado en sus obras, páginas y sentencias ajenas; Oscar Wilde solía regalar argumentos para que otros los ejecutaran; ambas conductas, aunque superficialmente contrarias, pueden evidenciar un mismo sentido del arte¹⁸⁹ (negrito nosso).

¹⁸⁶ Shelley (1821): "todos los poemas del pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de un solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe (*A Defence of Poetry*, 1821)".

Emerson (1844): "'Diríase que una sola persona ha redactado cuantos libros hay en el mundo; tal unidad central hay en ellos que es innegable que son obra de un solo caballero omnisciente'" (Emerson: *Essays*, 2, VIII).

Valery (1938): "'La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de la literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.'"

BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 639.

¹⁸⁷ O ensaísta declara que "Wells, verosímelmente, desconocía el texto de Coleridge", mas o texto também apresenta o parecer de que ele "continúa y **reforma** una antiquísima tradición literaria: la previsión de hechos futuros". Entretanto, ele não diz se essa continuidade acontece voluntária ou involuntariamente, mas temos razões para levar em conta o subentendido. BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 639-641. Em "Kafka y sus Precursores", ele apresenta vários textos que Kafka poderia ter utilizado na composição da sua obra, mas também um caso de difícil resolução – um texto que Kafka supostamente não poderia ter lido. Acreditamos que o autor formule elipses com estas situações (de desconhecimento de obra anterior), porque no movimento ensaístico de argumento e contra-argumento, na contraposição da voluntária retomada, está a hipótese de coincidência ou de retomada a partir do subconsciente, isto é, de uma leitura esquecida que ressurge na nova elaboração. BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 710-711. Em "A imortalidade", assevera que a própria memória, que lembra e esquece, "É um recurso literário [...]. Talvez o mais importante seja o que não recordamos de modo preciso, talvez o mais importante nós o recordemos de uma maneira inconsciente". BORGES, J. L. *Cinco visões pessoais*. Brasília: UNB, 1985, p. 20.

¹⁸⁸ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 641.

¹⁸⁹ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 641.

Na primeira sentença, o termo “clasicista” faz referência ao escritor do período clássico. Já na segunda, surge a expressão “mentes clássicas”. Como explicado, certos ensaios lidam com a idéia de que é possível que o pensamento de um escritor não corresponda ao período da sua produção gerando uma obra que destoa do seu tempo. Em geral, como acontece neste caso, os ensaios assinalam a existência de mentes *clássicas* no período moderno. Esse ensaio dá como exemplos de escritores que (supostamente) teriam utilizado procedimentos *clássicos* em suas obras: Moore, Jhonson e Joyce¹⁹⁰. Não se trata, portanto, de escritores da antigüidade greco-latina, mas de escritores do período moderno que apresentam o procedimento de retomada em suas obras – procedimento que reflete essa maneira de pensar na visão borgeana. Contudo, essa proposição nos leva a suscitar o seguinte questionamento: poderia haver, de fato, mentes clássicas no período moderno? Seria possível que um autor pudesse estar tão absorto no pensamento da unidade da literatura (unidade recordada em ‘La Postulación’), de maneira que ele se mantivesse completamente alheio à valorização da personalidade na sua época, no seu contexto e nas suas leituras?

Explicando a repetição do motivo da viagem no tempo em três obras, o ensaísta diz que vai tratar de “la historia de la evolución de una idea, a través de los textos heterogéneos de tres autores”¹⁹¹. Desse modo, percebe-se que não se trata do procedimento de imitação, uma vez que este não produz ‘textos heterogêneos’ (como o são os de Wells e James). De acordo com a exposição borgeana, existem diferenças no objeto que tenta comprovar a existência da outra realidade nestes enredos (o retrato ao invés da flor) e também uma mudança na direção da viagem (a viagem ao passado ao invés da viagem ao futuro). Contudo, as próprias diferenças evidenciam pontos de contato entre ambas. A idéia de que houve transformação surge no entendimento borgeano de que Wells “**continúa y reforma** una antiquísima tradición literaria: la previsión de hechos futuros.”¹⁹² (negrito nosso). Ele considera que a profecia poderia ser a origem do tema da viagem no tempo – que aparece na obra de Wells e em outras obras –, mas os tópicos (tema da profecia e viagem no tempo) são bastante distintos. Assim, essa comparação ajuda a esclarecer a distância que pode existir entre o enredo ‘original’ e a formulação mais recente na concepção do ensaísta. Pode-se observar, portanto, que essas passagens tratam, sobretudo, da retomada com transformações – à diferença do processo de retomada simples (sem muitas alterações, mas junto de elementos

¹⁹⁰ Para Borges, como visto, o *Ulysses* de Joyce foi concebido no paradigma do romance, mas essa obra pode ser *clássica* porque revela vários pontos de contato com a obra de Homero – é o que ele afirma no pós-data de “El Acercamiento a Almotásim”. Cf. BORGES, J. L. *Historia de la Eternidad. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 417-418.

¹⁹¹ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 639.

¹⁹² BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 639.

próprios). Além disso, o supracitado exemplo de procedimento *clássico* – a incorporação de páginas alheias – nos permite entrever a abrangência do processo de retomada. Ele não se restringiria a um modelo ou enredo tradicional, mas poderia atuar em diversos âmbitos da composição literária – motivos, temas, recursos, metáforas etc.

Entretanto, chamam a atenção os termos com os quais se relata o caso de Henry James:

La tercera versión que comentaré, la más trabajada, es **invención** de un escritor [Henry James] harto más complejo que Wells, si bien menos dotado de esas agradables virtudes que es usual llamar **clásicas**. [su] novela de carácter fantástico, *The Sense of the Past*, [...] es una variación o elaboración de *The Time Machine* [...] (negrito nosso)¹⁹³.

Assim, em maior ou menor medida, tanto James quanto Wells seriam *clássicos*. Em primeiro lugar, cabe notar o uso dos termos “variación” e “elaboración” neste texto de *Otras Inquisiciones*, em lugar dos termos “copia” ou imitação no prefácio e no ensaio sobre Flaubert, em *Discusión*. Como visto, em “La Flor de Coleridge”, surge a idéia de retomada com transformações e continuidade. Em “La Postulación de la Realidad”, o conceito de *clássico* só tratava claramente da retomada. Entretanto, existe algo realmente peculiar neste ponto do ensaio: o termo “invenção” está sendo utilizado no comentário da obra de um escritor que está sendo caracterizado como “clássico” – porque James conhecia a narrativa de Wells. Desse modo, se “El Enigma de Fitzgerald” comentava o caso de uma obra ao mesmo tempo *clássica* e *romântica*, “La Flor de Coleridge” também, porque, na visão do ensaísta, há retomada e inovação na obra de James – o *clássico* está junto de invenção. Ou seja, há um conceito de *clássico* diferente do relacionado ao período clássico, porque ele extrapola o que era central nesse modo¹⁹⁴. Sob essa idéia de *clássico*, parece haver uma nova proposta.

O ensaio “El sueño de Coleridge” não apresenta os termos clássico e romântico. Entretanto, os títulos, os temas e a própria posição desse ensaio no volume – logo do outro – sugerem a continuidade do tema discutido em “La Flor de Coleridge”. Borges narra que, em “1797 o 1798”, Coleridge estava fumando e lendo passagens do livro do historiador Samuel Purchas a respeito de um Palácio edificado pelo imperador Kublai Khan quando adormece, sonha e, no instante em que desperta, podia lembrar-se de um magnífico poema de uns 300

¹⁹³ “James fue amigo de Wells; su relación puede consultarse [en] el vasto *Experiment in Autobiography* de éste” (cf. rodapé da pag. 640). BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 640.

¹⁹⁴ No modo *clássico* rege a impessoalidade pela idéia da unidade da literatura. Já as inovações, que colocam a personalidade em destaque, estão associadas ao modo *romântico*. Em “La Postulación”, o autor lembra, “para mejor investigación de lo clásico”, “una casi imperceptible y ciertamente inocua metáfora, la del reinado del silencio [...] la justifica su invisibilidad” e que os defensores de Góngora tiveram de defendê-lo “de la imputación de innovar — mediante la prueba documental de la buena ascendencia erudita de sus metáforas”. BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 219.

versos – por ele nomeado "Kubla Khan"¹⁹⁵. Esse é o caso problemático que dá lugar à discussão desse ensaio. Trata-se de um ensaio muito artístico, cujas figuras e idéias precisam passar pela interpretação. A figura do sonho (entendida de forma literal) poderia levar à compreensão de que ele estaria tratando apenas da criação romântica – inspiração, processos subjetivos etc. Contudo, o sonho do rei que o leva à construção de um palácio é, na verdade, uma metáfora da criação clássica, em que uma idéia leva à constituição de um enredo paradigmático por ela amparado. Assim, o sonho de um poeta com o mesmo palácio (séculos depois) representa o procedimento do escritor que imita ou emula um modelo ou obra pré-existente na tradição. "Acaso un arquetipo no revelado aún a los hombres, un objeto eterno [...], esté ingresando paulatinamente en el mundo; su primera manifestación fue el palacio; la segunda el poema"¹⁹⁶. Entretanto, a partir desse fato problemático (o poema de Coleridge), o ensaio nos coloca diante de pelo menos duas compreensões: uma força inspiradora teria atuado por meio desse e de outros sonhos para a continuidade de uma idéia no mundo; ou o relato do autor sobre o sonho seria a invenção de um escritor disposto a justificar e publicar uma obra que ele já não seria mais capaz de terminar? Por trás dessa crença de que uma *idéia* ou arquétipo (o sonho) teria produzido duas expressões artísticas semelhantes fica sugerida (pela metáfora) a maneira como têm início as criações literárias clássicas. Por trás da exposição das dúvidas que consideram sonho e poema como invenção do escritor ele parece estar sugerindo o modo como têm início as criações literárias de cunho romântico.

No entanto, as linhas finais desse ensaio induzem seu leitor a buscar uma comparação entre o palácio de Kubla e o poema de Coleridge. "Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales"¹⁹⁷. Nesse momento, o ensaio nos faz entrever a espantosa possibilidade de que uma idéia (um arquétipo em dois sonhos iguais – já que o ensaio postula a existência de um primeiro sonho) tivesse gerado duas realizações distintas (o palácio e o poema). Sob a metáfora, o ensaio está projetando a possibilidade de que uma idéia (de que um modelo da tradição) pudesse ser capaz de gerar duas obras distintas. Assim, novamente um ensaio borgeano trata da gênese das obras. No entanto, ele apresenta um problema comparável ao proposto em "El Enigma de Fitzgerald" (O *Rubaiyat*) e em "La Flor de Coleridge" (*The Sense of the Past*). Suas metáforas e argumentos apresentam a dificuldade de entender o problema dessa especial composição de Coleridge: criação *clássica* ou *romântica*?

¹⁹⁵ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 642.

¹⁹⁶ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 645.

¹⁹⁷ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 645.

O argumento a respeito do sonho do imperador era necessário para instaurar a hipótese do arquétipo, embora seja possível saber que ele é falso¹⁹⁸. No universo de sentidos desse ensaio, vigora a suposição de que a mesma imagem de Kubla Khan (o arquétipo) – no sonho do rei – teria dado ensejo à construção de um palácio e – no sonho de um poeta – à composição de um poema que poderia ser distinto daquele palácio¹⁹⁹. No mundo real, tudo o que existe é a descrição de um palácio asiático dentro de um livro de história e o fragmento literário inconcluso de um escritor inglês com vários pontos em comum com aquela primeira descrição. Como dito, o ensaio menciona o prefácio de Coleridge relatando seu sonho com os versos do poema, *mas também sua leitura do livro de Purchas*²⁰⁰. Ou seja, desde o início, o ensaio nos coloca diante da hipótese de leitura e, portanto, do processo de criação clássico.

Entretanto, Borges não apresenta o contexto – o importante pano de fundo – por trás dessa criação problemática. Ele já registrara, em um dos seus comentários das obras de Coleridge, que elas conformavam um "caos de **intuiciones geniales**, de platitudes, de sofismas, de moralidades ingenuas, de ineptias y de **plagios**" [mas dele] "procedió – no es exagerado afirmarlo – todo el movimiento romántico de Inglaterra"²⁰¹ (negrito nosso). "La Flor de Coleridge" não recorda esse contexto nem expõe claramente esse julgamento borgeano sobre os textos de Coleridge. No entanto, só assim se torna possível entender que ele está tratando de uma situação na qual um dos mais importantes precursores do Romantismo

¹⁹⁸ O ensaísta afirma que o *Compendio de Historias* de Rashid ed-Din registra que o vizir de Ghazan Mahmud teria dito que o imperador primeiro sonha com o palácio e, depois, dá início à sua construção. BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 644. Esse argumento falso é necessário na formação das metáforas desse ensaio (já que o arquétipo sugere o modo *clássico*). Além disso, é importante na defesa da sua hipótese final sobre o tema: um arquétipo estaria renascendo através de distintas obras. Só o sonho de Coleridge não garante essa afirmação, mas se um sonho gera o palácio e o mesmo sonho, séculos depois, gera o poema, ela se sustenta.

¹⁹⁹ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 644.

²⁰⁰ Cf prefácio em COLERIDGE, S. *Select Prose and Poetry*. London: The Nonesuch Press, p. 93. O livro que Coleridge estava lendo quando adormeceu era *Purchas, his Pilgrimage, or Relations of the World and Religions Observed in All Ages and Places Discovered, from the Creation to the Present*. Foi escrito pelo historiador, geógrafo e clérigo inglês Samuel Purchas (1613). Com base nos relatos de Marco Polo, seu livro faz uma breve descrição do palácio do imperador Kublai Khan: "In Xandu did Cublai Can build a stately Palace, encompassing sixteen miles of plane ground with a wall, wherein are fertile Meadows, pleasant Springs, delightful streams, and all sorts of beasts of chase and game, and in the midst thereof a sumptuous house of pleasure, which may be moved from place to place". PURCHAS, S. *Purchas, his Pilgrimage*. Disponível em:

<http://www.archive.org/search.php?query=creator%3ASamuel%20Purchas> Acesso em 11 mar.2012.

O poema de Coleridge diz:

"In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree:

Where Alph, the sacred river, ran / Through caverns measureless to man

Down to a sunless sea. / So twice five miles of fertile ground

With walls and towers were girdled round: / And here were gardens bright with sinuous rills"

As últimas estrofes do poema giram ao redor de um motivo semelhante ao da 'casa do prazer':

"The shadow of the dome of pleasure / Floated midway on the waves"

"It was a miracle of rare device, / A sunny pleasure-dome with caves of ice!"

"I would build that dome in air, / That sunny dome! those caves of ice!" COLERIDGE, op. cit., pp. 94-95.

²⁰¹ BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 415.

inglês está envolvido em uma composição de fundo *clássico*: o poema está (re)descrevendo um palácio cuja descrição já existia – não na tradição literária, mas em um livro de história. Contudo, o ensaio destaca a mestria técnica dessa composição²⁰² – algo que não deriva de nenhum modelo prévio. Entre outras observações possíveis, essa composição está longe do processo de imitação, porque seu ponto de partida não consta da tradição *literária* ocidental e porque as duas obras têm feições bastante distintas. Entretanto, não se poderia falar de originalidade no poema desse escritor porque essa (re)criação envolve uma leitura. Assim, Coleridge está efetuando uma criação da sua personalidade sobre um modelo pré-existente. Essa criação representa a existência de uma obra que está fora de ambos os modos de produção literária conhecidos até então.

1.6. Direcionamento das hipóteses a partir dos pressupostos.

Haveria pelo menos duas formas de entender a presença dos conceitos de *clássico* e *romântico* na produção crítica de Borges considerando sua prática de escritor. A primeira seria pensar que esses conceitos estão restritos à sua obra crítica e desvinculados da sua prática – conformariam um critério eficiente apenas na avaliação das obras de autores de diferentes períodos. Neste caso, o autor teria aproveitado sua intensa pesquisa literária, para encontrar fontes e determinar influências. Desse modo, ele teria trabalhado, através da sua crítica, na obtenção de um conhecimento mais profundo dos temas analisados. Entretanto, ainda em sua juventude (1928), ele já dissera que:

Es lamentable observación mía que cualquier hombre, a fuerza de recorrer muchos volúmenes para juzgarlos (y no es otra la tarea del crítico) incurre en mero genealogista de estilos y en rastreador de influencias. [com o tempo, ele acaba se deparando com] esta pavorosa y casi inefable verdad: [...a beleza] Los epígonos, los frequentadores de temas ya poetizados, suelen conseguirla y casi nunca los novadores²⁰³

Esse parágrafo já assinala que a vasta pesquisa realizada por este autor estava direcionada a encontrar possibilidades estéticas no exame das obras da tradição. Assim, surge uma segunda hipótese. Também seria possível pensar que esse critério de análise pode ter cooperado na própria estruturação da narrativa borgeana – e essa maneira de pensar não

²⁰² BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 643.

²⁰³ BORGES, J. L. *El idioma de los argentinos*. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 93.

desconsideraria a tarefa do crítico, que precisa encontrar pontos de associação e contraste para realizar seu exame e julgamento das obras.

Acreditamos que esses ensaios voltem muitas vezes à questão do *clássico* e do *romântico* não somente, porque as possibilidades estéticas derivadas destes modos estavam em desenvolvimento até certo ponto, mas porque elas precisavam ser sugeridas de maneira cuidadosa, de tal forma que as propostas fossem devidamente compreendidas pela crítica. A técnica da *versão de uma leitura* é facilmente confundível com o processo normal das versões e, assim, era preciso projetar sua formulação em várias obras (para não falar da própria) e efetuar comparações com as características da narrativa moderna e da narrativa anterior ao romance para que ela adquirisse seu verdadeiro relevo. Ademais, havia o problema da acusação de plágio, de que ele trata em vários desses ensaios.

Assumindo a segunda compreensão de que as reflexões borgeanas sobre os modos *clássico* e *romântico* estão associadas à composição da sua narrativa, passaríamos a uma segunda questão: de que modo seria possível conciliar tradição e inovação? Através dos fundamentos apresentados, procuramos justificar a necessidade de uma descrição das estruturas da narrativa borgeana à luz dos conceitos de *clássico* e *romântico*. Além de familiarizar o leitor com os termos dessa pesquisa. A partir da análise dos contos, será possível explicar melhor nossas hipóteses a respeito da existência de sínteses e diferenciações de ambos os modos nesta narrativa.

Vamos ver que “El Informe de Brodie” conforma a versão de uma leitura das *Viagens de Gulliver* de Swift. Quando Brodie escreve à Rainha, ele diz estar vendo Yahoos por toda parte. Seu relato trataria de uma experiência real ou ele estaria descrevendo uma experiência mental – uma série de imagens na sua mente? O primeiro narrador é caracterizado, ainda na abertura do conto, como um leitor das *Mil e Uma Noites* e um conhecedor das suas traduções. Em *História de la Eternidad*, está o famoso ensaio borgeano “Los Traductores De Las 1001 Noches”, no qual trata das traduções de Lane, Burton, Mardrus e Littmann. Sua *Autobiografía* registra sobre “As *mil e Uma Noites* de Burton. [que] A obra de Burton – repleta do que então se consideravam obscenidades – me foi proibida, e tive que lê-la às escondidas no sótão. Mas neste momento estava tão emocionado pela magia do livro que não percibi absolutamente as partes censuráveis, e li os contos sem ter consciência de qualquer outro significado”²⁰⁴. O narrador é um crítico, tradutor – alguém que sabe inglês e espanhol...

²⁰⁴ BORGES, J. L. *Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico*. Rio de Janeiro: Globo, 1985, p. 7.

2. Um informe *borgeano* sobre os rumos da nossa civilização: uma terra a aceitar ou uma terra a transformar?

O “Informe de Brodie” foi lançado nos anos setenta dentro de uma coleção de contos de título homônimo¹. O relato de Jorge Luis Borges parte do depoimento do suposto editor de um manuscrito para concentrar-se no seu conteúdo: o informe de um pastor escocês sobre sua estadia junto do exótico povo Yahoo. Sua metáfora central trata das relações entre colonizador e colonizado para discutir a relação entre povo e governo.

Essa narrativa tem seu ponto de partida nas *Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift, já que Brodie denomina os habitantes da terra dos Mlch “Yahoos”. Contudo, o próprio prólogo de Borges ao *Informe de Brodie* estabelece um diálogo com os prefácios das personagens de Swift. Numa ‘Nota ao Leitor’, uma personagem de Editor cerca a figura de Gulliver de dados que testemunham a existência desse narrador de maravilhas. Ele ressalta que há “em todo o livro um sabor de verdade e [que], com efeito, assinala-se tanto o autor pela sua veracidade, que se tornou uma espécie de provérbio entre seus vizinhos de Redriff, quando alguém afirmava alguma coisa, dizer que era verdade como se o Sr. Lemuel Gulliver o tivesse dito”². Depois disso, ele assume uma série de cortes para tornar o volume mais legível e alguns erros dessa “adaptação”. Entretanto, Gulliver reconhece muitas omissões, alterações nas circunstâncias e inclusões sem o seu conhecimento, de maneira que ele chega a declarar que “mal posso reconhecer o meu próprio trabalho”³. Desse modo, ele termina culpando o Editor no seu prefácio: “acabastes comigo ao publicar uma notícia muito imprecisa e incorreta das minhas viagens [...]”⁴. No tempo de Swift, a narrativa ficcional em prosa ainda não tinha um lugar bem-estabelecido, ao passo que os relatos de viagem procuravam abrigar-se sob o rótulo de ‘é tudo verdade’. Assim, esse jogo de ‘verdade’ ou ‘mentira’ chamava a atenção dos leitores para a elaborada *verdade da ficção*. Contudo, ainda aparece outro motivo para esse empurra-empurra entre autor e editor no prefácio: “as pessoas que se achavam no poder vigiavam muito a imprensa e eram dadas não só a interpretar, mas ainda a castigar o que quer que se lhes afigurasse um innuendo [alusão indireta]”⁵. Enquanto a autoria é dividida entre dois tipos ficcionais, o autor real tem como escapar da censura - e da responsabilidade pelo seu dizer.

¹ Todas as citações do relato têm por base a mesma edição. BORGES, J. L. *El Informe de Brodie*. *Narraciones*. Madrid: Cátedra, 2001.

² SWIFT, J. *Gulliver’s Travels*. New York: Penguin Books, 1960, p. 9.

³ SWIFT, J. *Gulliver’s Travels*. New York: Penguin Books, 1960, p. 5.

⁴ SWIFT, J. *Gulliver’s Travels*. New York: Penguin Books, 1960, p. 11.

⁵ SWIFT, J. *Gulliver’s Travels*. New York: Penguin Books, 1960, pp. 11-12.

Ao tempo de Swift, esperava-se que as narrativas em prosa dissessem 'a verdade'⁶. Ao tempo de Borges, havia a expectativa de que fossem realistas. Na visão de Georg Lukács, o realismo consistiria numa *apresentação* artística da realidade na qual o escritor procuraria reinserir, no seu mundo ficcional, as forças motrizes de um determinado contexto sócio-histórico⁷. Com a expansão do socialismo no contexto dos anos sessenta, a escritura engajada era a marca do escritor comprometido com essa causa. Entretanto, Borges se posiciona claramente a respeito desse assunto no seu prólogo para *El Informe de Brodie*. Declara que "não sou, nem jamais fui, o que antes se chamava um fabulista ou um pregador de parábolas e atualmente um escritor comprometido"⁸. Na leitura desse texto, percebemos que, como Swift, ele também está promovendo um jogo entre 'ficção' e 'realidade', quando postula que, apesar desse posicionamento, seus contos "são realistas para usar a nomenclatura em moda atualmente"⁹. No entanto, observa-se que ele passa a usar estratégias discursivas para reconfigurar e polemizar esse conceito (de realismo).

Primeiro, ele se mostra desfavorável a uma escritura de tipo panfletário¹⁰. Por meio de uma hipérbole distorcida, ele está assumindo uma concepção muito superficial de realismo - a de que este seria a reprodução da realidade - e aproximando-a aos relatos de jornal para descartá-la do campo literário. Em seguida, ele afirma que seus contos são realistas porque 'inventam' fatos circunstanciais¹¹. Essa utilização da técnica realista dos pormenores circunstanciais na sua ficção é certa. Contudo, a menção ao recurso, metonimicamente, recupera a convenção de *simular* a sensação de realidade *real*. Desse modo, ele está assinalando que realismo não é realidade, mas técnica. Ademais, quando todo um gênero é aludido através de um único recurso, acontece uma redução. A manobra faz perder de vista o conjunto formal que o sustenta, o pacto com o leitor, suas convenções, seu tratamento da realidade, etc. Além disso, uma vez que ele se remete somente a essa concepção literária do realismo (técnica), ele faz perder de vista a concepção histórica do realismo como instrumento

⁶ Na Inglaterra do século XVIII, a prosa estava limitada aos gêneros consagrados no período clássico. O romance em formação gerava desconfiança pelo medo de que suas idéias veiculassem questionamentos e pudessem, assim, abalar as estruturas de controle da monarquia vigente. Por esse motivo, o argumento da historicidade dos fatos ajudava a defender o romance com base na sua função pedagógica. No primeiro prefácio de *Robinson Crusoe*, por exemplo, Defoe se posiciona como editor de um relato de viagens e afirma que, em seu livro, tudo era "just history of facts". DEFOE, D. **Robinson Crusoe**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

⁷ Na sua visão, um grande escritor como Balzac encontra "As contradições fundamentais da sociedade burguesa e se detém na representação da interpretação dinâmica destas contradições como forças motoras de tal sociedade". LUKÁCS, G. O Romance como epopéia burguesa. In: __. **Ensaio Ad Hominem**, n.1, t.II, __, p. 94 e (citação no texto) p. 97.

⁸ BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, p. 16.

⁹ BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, p. 16.

¹⁰ BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, p. 16.

¹¹ BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, p. 16.

de luta revolucionária. Por último, cabe assinalar que a expressão ‘nomenclatura na moda’ faz pensar numa escola literária que será sucedida por outra com o passar do tempo.

O prólogo é artístico como o próprio conto. É preciso decifrar suas verdades. Acreditamos que, de fato, o *realismo* (análogo ao descrito por Ian Watt) faz parte da narrativa borgeana, porque ele utiliza as categorias do romance moderno (tempo, espaço, caracterização da personagem, causalidade) na sua composição. Além disso, ele também se vale de uma de uma modificação da técnica dos pormenores circunstanciais - uma das mais conhecidas técnicas do Realismo (como foi exposto na nossa dissertação de mestrado). Entretanto, ele também opera com procedimentos da literatura do período anterior ao romance - o que ele chama de procedimentos *clássicos* no ensaio sobre "La Postulación de la Realidad".

No prólogo, esse uso de formas *clássicas* é aludido através de uma menção às convenções literárias do período clássico. Borges assinala que seus contos pretendem "**distrair e comover**, não persuadir"¹². Na obra que influenciou a maior parte da literatura antiga até o Romantismo, o poeta Horácio dizia que a poesia teria as funções de deleitar e ensinar¹³. Assim, o prólogo está recusando a função de ensinar e sugerindo que ela estaria ligada ao ato de 'persuadir' o leitor sobre sua própria visão de mundo. No entanto, ele está retomando a importância de proporcionar prazer estético ao leitor - 'distrair'. Já o 'comover' lembra a concepção de Aristóteles de que a tragédia deveria suscitar o terror e a piedade, porque assim o espectador, identificando-se com a personagem, seria purificado das suas paixões através da *catarse*¹⁴. Embora diga que não poderia permitir que suas próprias opiniões políticas interferissem na sua obra¹⁵, o prólogo deixa em aberto a possibilidade de que seus contos pudessem exibir sua relação com o contexto. Ele afirma que a literatura não é apenas um produto da mente como pensaram os *românticos*, mas também uma construção guiada pela "Musa" como assumiram os *clássicos*¹⁶. Em outro prefácio, ele assinala que a antiga Musa foi chamada de Subconsciente na modernidade¹⁷. O subconsciente guarda os registros de antigas leituras, mas também as paixões de cada ser humano. Percebe-se que, de modo alegórico, o "Informe de Brodie" retoma a narrativa de Swift, para discutir, pela metáfora da colonização e do processo evolutivo, o governo e a possibilidade de um sistema de governo mais avançado em seu país. Assim, não se pode perder de vista a frase-chave desse ensaio "A

¹² BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, p. 16 - negrito nosso.

¹³ HORACIO. **Arte Poética**. São Paulo: Musa, 1996.

¹⁴ ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

¹⁵ BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, p. 16.

¹⁶ BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, p. 17.

¹⁷ BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **La Rosa Profunda**. Buenos Aires: Emecé, 1975, p. 10.

literatura não é outra coisa que um sonho dirigido"¹⁸. O sonho não é imaginação nem realidade. Através de suas metáforas, ele resgata os problemas, os desejos e os medos subconscientes do seu sonhador – um homem num contexto histórico determinado. Com suas oposições (socialismo-capitalismo, realismo-forma onírica), esse prólogo organiza o palco para a atuação de uma narrativa que vem dizer, entre outras coisas, que não há uma única solução ao problema de governar, como não há uma única forma de escrever, de ler ou de traduzir a mesma vida.

Na sátira de Swift, Gulliver escrevia à rainha, porque as terras descobertas por cidadãos britânicos deveriam passar a fazer parte desse Império - esse é o motivo da carta. No relato borgeano, Brodie também está escrevendo um informe à rainha a respeito da possibilidade de invasão do território yahoo. Assim, pode ser que não se trate do mesmo povo, mas como Brodie prefere referir-se à tribo encontrada dessa maneira, o intertexto sugere que aquele mesmo encontro entre o bárbaro e o civilizado está novamente em processo. Gulliver expunha claramente o motivo pelo qual aquele povo 'descoberto' não poderia ser colonizado pelos ingleses. Os cavalos da sátira de Swift constituíam o cimo da perfeição moral, entretanto os humanos primitivos daquela terra, chamados de Yahoos, representavam a consciência humana no seu nível mais baixo e animalizado. Compreende-se, assim, o final surpreendente e irônico da missiva de Gulliver: "ao invés de ter propósitos para conquistar aquela magnânima nação, eu preferiria, ao invés disso, que eles estivessem em condições, ou na disposição de enviar número suficiente dos seus habitantes para civilizar a Europa [...]"¹⁹. Essa descrição gerava um entrave ao projeto colonialista, uma vez que uma das justificativas desse projeto era levar a civilização aos povos que viviam na barbárie. Desse modo, a carta de Gulliver está compondo a idéia de que não haveria moral para que eles invadissem aquele povo - sob pretexto de fazê-los progredir, quando eles mesmos ainda tinham muito a aprender. No entanto, Brodie se mostra favorável à invasão. Sua missiva sugere um novo argumento, que permite ao 'Informe' reabrir esse debate.

O tema do 'Informe' surge no momento em que o seu editor nos lembra que a arte da caligrafia foi progressivamente dando lugar à escrita a máquina. Do ponto de vista positivo, tudo se torna legível. Em contrapartida, perde-se o contato com a personalidade do indivíduo - registrada em sua letra. De um lado, está a idéia do progresso com seus benefícios para a civilização. De outro, está o problema da perda do (estilo) individual. O tradutor do manuscrito está simplificando a sua versão ao dizer 'homens-macaco' no lugar de "apemen", uma vez que

¹⁸ BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, p. 17.

¹⁹ SWIFT, J. **Gulliver's Travels**. New York: Penguin Books, 1960, p. 316.

o original estava assinalando especificamente o macaco sem rabo - como o chimpanzé. Os *apemen* são uma espécie de 'elo'. Assim, o parêntese com o termo original está recuperando um dado importante da teoria da evolução, segundo o qual a origem do homem residiria justamente neste tipo de macaco. Além disso, o relato sugere a seqüência evolutiva da nossa civilização. Brodie chama de 'tribo' o agrupamento yahoo, mas usa o termo 'povoado' na descrição de um vilarejo próximo. Além disso, ele descreve o costume yahoo de apanhar frutas e de dormir em qualquer lugar. Ambos configuram um estado de nomadismo. Ele também narra que, ao sair da terra dos Mlch, encontra homens vivendo em casas e cultivando a terra. Surge assim a sugestão da cultura agrícola e do sedentarismo. Entende-se que essas metáforas e alusões estão construindo a presença do conceito de evolução nessa narrativa.

A caligrafia nos remete ao papel e ao tempo da escrita. Entretanto, na terra yahoo, Brodie só encontra inscrições muito antigas nas pedras. É como se essa tribo tivesse esquecido "el lenguaje escrito y sólo le quedara el oral". A perda da habilidade de escrever pode ser vista como um índice de retrocesso. A linguagem escrita permite guardar o conhecimento e sua presença faz pensar que um povo está avançando intelectualmente. Já a linguagem oral nos remete à espontaneidade e, portanto, faz pensar que esse povo poderia estar nos primeiros ou nos últimos estágios da sua civilização. Por esse motivo, Brodie começa a pensar que essa talvez não seja "una nación primitiva", mas "degenerada". Na teoria de Darwin, a seleção natural caminharia na direção do que permitisse preservar a espécie, embora pudesse ser negativa ou positiva sob outras luzes. Contudo, Borges conhecia a teoria da degeneração de Max Nordau²⁰. Assim, percebe-se que essa narrativa também leva em conta a possibilidade de um progresso de tipo negativo, quando a linha reta da evolução se tornaria curva. Pode ser que este seja um povo jovem cujo progresso é inevitável e pode ser estimulado, mas também pode ser que ele seja um povo que já atingiu o máximo da sua capacidade e que, agora, estaria enfrentando o seu período de declínio.

O narrador ainda conta que os yahoos tinham a testa mais curta que a dos kroo. Essa nova alusão nos conduz à frenologia de Cesare Lombroso, segundo a qual esse formato da testa seria determinante de uma capacidade intelectual reduzida. Entretanto, os atrasados Yahoos eram morenos e os avançados homens do povoado eram negros. Desse modo, a narrativa também considera a possibilidade do arbitrário nestas teorias. Brodie fica chocado diante dos costumes dessa tribo, pois esses homens faziam tudo "a la vista de todos, como los

²⁰ De acordo com a teoria de Nordau, a sociedade e os seres humanos estariam degenerando. Este processo estaria, ao mesmo tempo, influenciado e refletido pela arte. Nordau "censuró casi todas las supersticiones occidentales: la superstición monárquica, la superstición patriótica, la superstición de la novedad en la literatura". BORGES, J. L. **Textos recuperados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001, p. 274.

filósofos cínicos". Tais filósofos desacreditavam das conquistas da civilização e defendiam um retorno ao estado de natureza²¹. A partir desse argumento, a narrativa propõe a paradoxal idéia de que talvez o verdadeiro progresso consistisse num regresso.

A partir desse pano de fundo, retomando as *Viagens de Gulliver*, o conto passa a propor algumas questões com base na metáfora da invasão-colonização: Como tratar do que nos parece ser um estado de atraso? Pode ser estabelecido um sistema de governo bastante avançado para certa fase no desenvolvimento de um povo, acreditando que esse governo poderia tirá-lo da barbárie e conduzi-lo ao progresso? Ou o governo é consequência natural do desenvolvimento de uma cultura e, neste caso, deveria ser mantido aquele que corresponde a esse momento?

Além de seguir representando a animalidade no gênero humano - pois seguem sendo "bestiais" como na sátira de Swift, os Yahoos borgeanos recebem nova associação. Brodie declara que eles são "un pueblo bárbaro, quizás el más bárbaro del orbe". Na Grécia da Antiguidade, alguns critérios decidiam desse conceito: a hospitalidade; a língua; o costume dar sepultura aos seus mortos; e a fabricação de vinho, porque demonstrava capacidade de transformação da natureza. Percebe-se, assim, o motivo pelo qual Brodie relata as práticas canibais desse povo e avisa que são "incapazes de fabricar el objeto más simple". Ele assinala a sua barbárie. No entanto, o conceito foi resignificado. Brodie dedica parágrafos inteiros à imprecisão do idioma yahoo e à sua poesia primitiva. Ele nos diz que esse povo tem pouca memória e falta de imaginação. A nova barbárie é a falta de desenvolvimento intelectual.

Brodie esboça uma interessante especulação filosófica a respeito da capacidade mnemônica e da faculdade de previsão do ser humano. Nesse passo, percebe-se que ele mesmo goza de uma boa memória. Da sua menção a Swift é possível deduzir algum contato com a literatura e, do termo 'transliteração', algum trato com problemas de tradução. Segundo o Editor, ele sabe português e pode escrever em língua latina. Ademais, é um pastor cujo informe vai se movimentar entre alguns conceitos pertencentes ao campo da religião. Nesta narrativa, o civilizado é, portanto, o homem intelectualmente desenvolvido.

Brodie traz consigo uma série de pertences e objetos. Através deles, é possível entender melhor o tipo de civilização que ele vem oferecer aos seus possíveis colonizados. O "casco de corcho" de Brodie foi um dos modelos de capacete mais comuns entre os exploradores europeus. O pastor ainda traz consigo uma *Bíblia*, de modo que o arranjo não só alude à história da colonização (cristã e protestante), mas serve, igualmente, de metáfora para

²¹ O cinismo, fundado por um discípulo de Sócrates, teve seu maior nome no filósofo grego Diógenes. N'O *diálogo dos mortos* de Luciano, Diógenes aparece como um pobre esfarrapado que não tem dinheiro sequer para pagar o óbulo de Caronte (ele nem podia morrer). Contudo, por sua sabedoria, Hermes vai proclamá-lo um verdadeiro homem livre. LUCIANO. **Obras**. Madrid: Gredos, 19--.

o exercício do poder através de algum tipo de ideologia²². A bússola lembra a divisão da terra e da propriedade, mas como ela aponta invariavelmente para o norte, ela também poderia servir como imagem do homem que tem sempre um objetivo a alcançar. A divisão do tempo para a produção transformou-se numa das regras básicas do mundo capitalista - consagrada na fórmula “tempo é dinheiro” de Benjamin Franklin. Desse modo, o relógio nos remete ao exaustivo aproveitamento do tempo na modernidade, em virtude da competição e do acúmulo de riqueza. Enfim, Brodie é o civilizado em face do bárbaro, mas o conceito de civilização ainda conta com uma nova nuance. Neste informe, a civilização está relacionada ao desenvolvimento intelectual. No entanto, ela também nos remete à ideologia que tanto convence quanto é capaz de submeter e que é uma forma de governar e de governar-se.

A figura de Brodie é ambígua. Novamente, o colonizador é aquele que apresenta o livro e a espada aos seus colonizados. Ele é descrito como um "misionero". Esse é um homem a serviço de um conjunto de idéias – das idéias do governo inglês. Além disso, ele tem um império às suas costas e traz consigo um fuzil. Ele tem poder para impor suas idéias, caso não sejam aceitas. "El lector recordará que me cercaron, que tiré al aire un tiro de fusil y que tomaron la descarga por una suerte de trueno mágico". Há uma cena análoga no romance de Daniel Defoe. Robinson Crusoe atira num leopardo, e vários nativos levantam os braços admirados, porque não sabem como ele conseguiu matar esse animal. A cena quase se repete na alegoria de Swift. Gulliver dá um tiro para o ar e centenas de liliputianos caem por terra assombrados. Ambas as cenas projetam a imagem do colonizador que é capaz de submeter pela força o seu colonizado²³. Assim, Brodie passa meses no local tentando ajudar o povo yahoo, mas, quando percebe que isso não daria resultado, escreve ao Império Britânico pedindo a sua invasão. Neste caso, ele parece estar obedecendo ao projeto de submeter a qualquer custo. E, desse ponto de vista, ele seria um dos muitos traidores presentes nas narrativas borgeanas. Entretanto, na visão dos próprios Yahoos, no momento em que ele atira nos homens-macacos, Brodie passa a ser o seu salvador. A Escócia foi independente até 1707. Quanto à nacionalidade, é preciso considerar que Brodie é escocês, mas está a serviço do Império Britânico. Também cabe notar que esse pastor vem de uma cidade escocesa de longa tradição católica - Aberdeen. Depois da Reforma, ela ficou dividida em igrejas do leste e do oeste, católicas e protestantes. Conforma-se, assim, a idéia de que aquele que defende uma

²² Reforçamos que se trata *apenas* de uma metáfora – seu alvo é uma crítica a governos que manipulam ideologicamente os seus cidadãos. Vamos procurar ser mais fiéis do que Borges o fora em suas traduções na nossa interpretação das suas narrativas.

²³ O final da missiva revela que Gulliver mudou sua forma de pensar na terra dos cavalos houghnms. Entretanto, seu relato dos seus primeiros contatos com o povo yahoo - no qual ele distribui bugigangas aos nativos do lugar - sugere que ele chega a essa tribo assumindo a postura do colonizador.

causa também foi 'convertido' a ela algum dia. Sob esse ângulo, Brodie é o colonizador colonizado. Também seria possível, portanto, que ele realmente acreditasse no processo colonial como um avanço na vida deste povo.

Essa narrativa vai oferecer uma compreensão do estado de coisas que ela está chamando de barbárie. Para isso, ela configura uma série de imagens de pesadelo, que oferecem vislumbres de um contexto maior. Através dos ataques dos homens-macacos, vêem-se os conflitos civis e as guerras. Da malária, são dedutíveis a existência de epidemias e de problemas de saúde no meio desse povo. No 'dormir onde a noite os encontra', são perceptíveis os comportamentos viciosos. Mas o humor borgeano não perdoa a cena de jogar-se no chão e rolar para chamar *um amigo*. Ela ainda pode ser vista nas novelas e nos filmes dos dias atuais como um ícone do puro descontrole emocional. Entretanto, o mais grave é que os Yahoos não têm nome. Trata-se de um povo que não conhece o seu potencial e sequer considera a possibilidade de uma realização pessoal. Eles vivem como massa indistinta.

Uma das razões de tantos problemas está na alimentação desse povo. Os Yahoos "se alimentam de frutos, de raízes y de reptiles". Ao invés de se alimentar de animais com carne farta, o narrador relata que eles comem répteis que têm o corpo coberto de pele seca. Ao invés de beber leite de animais de grande porte como a vaca, eles bebem do reduzido ubre do gato e do morcego. Shopenhauer e outros filósofos já comparavam o alimento físico ao alimento intelectual²⁴. Junto com o que há de melhor na sua cultura, esse povo aceita produtos culturais de baixa qualidade e até coisas rasteiras e venenosas para si. O narrador também observa que, ao invés de ter uma vara de pescar, os Yahoos pescam com a mão. Percebe-se que eles têm mais vontade do que técnica ou recursos na sua aprendizagem. Além disso, mesmo fazendo tudo à vista da tribo, eles se escondem, ou fecham os olhos para comer. Entende-se que eles fazem todo tipo de coisa em público, mas sentem vergonha de realizar atividades intelectuais diante do grupo. Assim, os Yahoos só estão juntos no lamaçal e juntos no 'comércio carnal'. A experiência do conhecimento poderia ser uma atividade partilhada, mas, no meio desse povo, ela só acontece individualmente.

Não sem ironia, Brodie nos adverte sobre a complexidade do idioma yahoo. Ele é formado por monossílabos com idéias gerais - lembrando os monossílabos das personagens de *Vidas Secas*, mas suas conceitos recebem auxílio do 'contexto' ou dos 'gestos' para se definir. No entanto, o narrador avisa que, com outra pronúncia e com outros gestos, eles podem até

²⁴ Shopenhauer dizia, por exemplo, que a maioria dos eruditos lê muito sem entender. Por isso, "sua cabeça é semelhante a um estômago e a um intestino dos quais a comida sai sem ser digerida". SHOPENHAUER, A. *A Arte de Escrever*. Edição de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM Pocket, p. 22.

significar o contrário. A existência de termos precisos representa o avanço técnico, filosófico, etc. Desse modo, essa imprecisão no idioma parece ser uma metáfora para uma maneira de pensar muito imprecisa. Quanto maior a discriminação, melhor a compreensão das situações. Já o oposto dá margem à falsa noção de que ‘é tudo a mesma coisa’. Numa nova ironia, Brodie ainda hesita se essa tribo teria a virtude intelectual da abstração. Entretanto, abstrair significa encontrar a qualidade comum dentro de um grupo de elementos distintos, mas parece que essa suposta abstração do idioma yahoo registra, na verdade, a dificuldade de perceber a diferença entre coisas muito distintas. Além disso, não há orações, nem frases truncadas neste idioma. Na ausência dessas estruturas, tudo pára no campo do referencial. Não é possível estabelecer relações. Não é possível pensar dessa maneira. Contudo, Brodie relativiza a imprecisão do idioma yahoo, já que "to cleave vale por hendir y adherir" em língua inglesa. Borges deixou registro das dificuldades que o idioma espanhol apresentava para o escritor²⁵, mas também de uma tentativa de superação desse problema. No ensaio "Das alegorias aos romances", ele citava o argumento de Chesterton de que "la realidad es de una interminable riqueza y que el lenguaje de los hombres no agota ese vertiginoso caudal". Borges concluía que "Declarado insuficiente el lenguaje, hay lugar para otros; la alegoría puede ser uno de ellos"²⁶. Desconfiado de que o real poderia ser mais do aquilo que foi posto diante dos nossos olhos, Borges defendia o uso do alegórico, uma vez que ele nos permite ir além dos limites da linguagem no seu estado atual.

O desenvolvimento da linguagem yahoo nos fala mais do seu modo de ser. Brodie nos conta que a palavra "nrz" pode significar “dispersión o las manchas; puede significar el cielo estrellado, un leopardo, una bandada de aves, la viruela, lo salpicado, el acto de desparramar o la fuga que sigue a la derrota”. A doença no corpo é contígua à idéia de invasão do povoado. O núcleo dessa enumeração, portanto, está no sentido de que, diante da dificuldade, cada Yahoo só pensa em achar abrigo para si mesmo. Como eles não pensam no bem da comunidade, um problema para eles é sinônimo de dispersão. Já o termo "Hrl" se refere ao "apretado o lo denso; puede significar la tribu, un tronco, una piedra, un montón de piedras, el hecho de apilarlas, el congreso de los cuatro hechiceros, la unión carnal y un bosque". Considerando que madeira e pedra são elementos que sugerem o seu uso inteligente pelo homem, a pedra poderia indicar o potencial que precisa ser desenvolvido. No entanto, ‘um montão de pedras’ juntas poderia indicar a idéia de atraso. Essa imagem nos diz que o

²⁵ "El hecho es que el idioma español adolece de varias imperfecciones (monótono predominio de las vocales, excesivo relieve de las palabras, ineptitud para formar palabras compuestas) [...]" BORGES, J. L. *Las Alarmas del Doctor Américo Castro. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 654-655.

²⁶ BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 745.

agrupamento dessas pessoas bárbaras não leva a nada. Também relata que o Congresso (dos feiticeiros) não muda a vida do povo yahoo. Já se disse que os Yahoos estão juntos no lamaçal e no comércio carnal. Dessa forma, a interpolação do sexo nessa enumeração assinala, na sua metáfora, que esse é um grupo que se junta apenas para relações de consumo (de algo ou do outro). Eles não vão tratar de problemas quando se reúnem. Esse é um grupo que se junta para ter prazer de algum modo. Assim, as duas enumerações contestam a idéia de que seria benéfico deixar que seguissem seu próprio ritmo evolutivo, uma vez que eles fogem da resolução dos problemas, ou se juntam sem qualquer resultado. Contudo, o idioma traz consigo a visão de mundo de um povo. Neste caso, seria preciso dizer que a filosofia da tribo yahoo consiste em evitar problemas e procurar prazer.

Brodie narra que os Yahoos não têm roupa, mas também não têm tatuagem. Nesse espelho invertido, o nosso civilizado tem roupas e tem tatuagens. Como veremos, a tatuagem e a falta de vestimenta são índices de que prevalece, nesse povo, uma valorização da força e da sensualidade. Brodie descreve a rainha como sendo sorridente, jovem e agraciada. Assim, os adjetivos se reiteram para destacar a beleza dessa mulher. “Pulseras de metal y de marfil y collares de dientes adornan su desnudez” (itálico nosso). Ainda perto do literal, o material desses objetos circulares sugere que ela é uma espécie de caçadora que gosta de guardar lembranças das suas presas. Mais perto do simbólico, essa é uma imagem da ostentação às custas do povo. Ademais, Brodie narra que ela marca os seus "distinguidos" com um alfinete de ouro e que os Yahoos tentam reproduzir essas marcas para dizer que já foram alvo do favor real. Por outro lado, Brodie recorda que, na sua entrevista com a soberana yahoo, ela “me miró, husmeó, tocó, y concluyó por ofrecérseme”. A sequência dos verbos sugere a narrativa de uma velha estória, mas ela é surpreendente pela posição da personagem – a rainha yahoo. Entretanto, esse encontro com a rainha era um prêmio institucionalmente *concedido* por favores prestados ao país. Assim, a imagem revela que, sob certo governo, esse povo está sendo manipulado para ter relações nas quais ele se torna uma espécie de objeto.

Cabe lembrar que essa rainha não tem permissão para encontrar o rei. Já o rei yahoo tem uma única esposa, mas, dentro do palácio, ele é atendido por duas escravas. De certo modo, este é um homem com três mulheres. Assim sendo, a posição do rei - determinada pelos feiticeiros - coloca em destaque a sua (suposta) virilidade. Em contrapartida, Brodie relata que recusara sua oportunidade com a rainha, já que “Mi hábito (my cloth) y mis hábitos me hicieron declinar de ese honor”. Trata-se de uma tradução reducionista. A palavra escolhida indica que Brodie recusa, porque já adquiriu o hábito de ser um homem casto. Contudo, o original também se referia à vestimenta do religioso e, ademais, ao próprio clero.

A ambigüidade assinala que é possível que ele realmente tenha conseguido desenvolver o autodomínio mediante disciplina pessoal, mas também é possível que ele o tenha feito, porque precisava ser coerente com a sua visão de mundo. Dessa maneira, o civilizado sobrepõe o intelecto ao instinto, porque pensa em valores de ordem ética e moral. Surge, neste ponto, um franco contraste. Enquanto os Yahoos procuram simular que alguma coisa aconteceu entre eles e a rainha, Brodie, ao contrário, se esforça para dar a entender que nada ocorreu – para mostrar que ele não aderiu à ‘cultura’ do outro e que se deixou manipular por seu contexto.

Esses valores, no entanto, têm conseqüências. Em primeiro lugar, é preciso notar que essa é uma rainha desamparada por seu rei. Essa mulher que não é atendida pelo marido, nesta alegoria, é a imagem de um povo que não tem suas necessidades atendidas pelo governante. Brodie narra que a própria organização yahoo determina que ela atue como um troféu concedido aos feiticeiros e mercadores de escravos, mas seu relato também sugere que ela o trai. Ela é cedida aos feiticeiros para que eles permitam que o rei continue no poder e é cedida aos mercadores de escravos para que eles não escravizem toda a população. No entanto, essa é uma relação revertida, já que, neste caso, não é mais o governante quem trabalha para a glória do seu povo, mas é o povo quem sustenta o governante em seu cargo. Na vida do civilizado, a mulher é parte integrante da honra de um homem, mas, na vida desses bárbaros, a honra é concedida a outros homens. Sem estímulo, esse povo deixa de educar-se para objetivos de vida mais altos e passa a buscar satisfação nos prazeres possíveis, mas isso os conduz a uma posição muito frágil. O governante não percebe que, com essa política, ele está jogando com a soberania do país – está entregando-a aos outros. De um lado, o povo fica à mercê do interesse político interno. De outro, fica exposto à dominação de outros povos. Desse modo, a população não somente cai no que é baixo (a vida na lama), mas também pode cair definitivamente nas mãos de outros povos (com as concessões da rainha).

O próprio rei também não tem permissão para ver o seu povo, já que ele “Vive confinado en una caverna, cuyo nombre es Alcázar (Qzr), en la que sólo pueden entrar los cuatro hechiceros y el par de esclavas que lo atienden y lo untan de estiércol”. Na realidade de um povo guerreiro que vivia no meio do deserto, o Qzar era uma simples fortificação para fazer a sua defesa. Contudo, na Espanha monárquica posterior à Reconquista, o termo “alcázar” passa a denominar luxuosos castelos com traços de arquitetura árabe. Assim, porque a sede do governo transformou-se numa ilha para os prazeres e luxos do governante (o corpo untado de esterco e as mulheres), a narrativa indica que ele parece ter perdido de vista (ou nunca ter alcançado) as tradicionais funções de defender o seu povo e de administrar seus recursos. Esse governante está alienado da realidade e inacessível à sua população. Contudo,

se ele vive “confinado”, não se poderia dizer se a sua caverna é palácio ou prisão. O certo é que, enquanto ele se dedica aos prazeres determinados pelo cargo (massagens, etc.), alguém governa em seu lugar.

Brodie observa que cada criança da tribo recebe um exame muito detido para ver se possui certos “estigmas”, mas, em seguida, ele se queixa de “que no me han sido revelados” quais seriam. O civilizado tem dificuldade para entender qual é a base dessa escolha obscura. O Cristo é aquele que dá a própria vida a serviço da humanidade, de modo que os estigmas podem ser as marcas daquele que se identifica com essa missão. No entanto, a narrativa parece buscar o significado negativo do termo “estigma”, no qual ele assinala um sinal infamante – como o sinal de Caim. Essa disposição sugere que o soberano do povo yahoo não é um tipo escolhido por sua capacidade e moral ilibada. Ao contrário, na lógica da narrativa, ele parece ser um homem predestinado ao poder, justamente porque já tem alguma marca da infâmia registrada em sua vida. Há um curioso paralelo num discurso do tirano Juan Manuel de Rosas em que ele se dizia um “*Tirano ungido*” “*para salvar a la patria*”. De acordo com esse argumento, ele seria um homem marcado para chegar ao governo argentino. Contudo, o narrador também se lembra de que essa escolha recai sobre uma “criança”. Entende-se, assim, que talvez essa classe de governante seja constituída apenas por homens muito despreparados, mas que, afinal de contas, foram chamados para o cargo pela cena política do momento.

Logo da indicação dos feiticeiros, eles “lo mutilan (he is gelded), le queman los ojos y le cortan las manos y los pies, para que el mundo no lo distraiga de la sabiduría”. A ausência de pés mostra que esse governante não pode conferir pessoalmente a situação dos seus governados e não pode mais se identificar com eles (um homem sem contato com a terra). A ausência de mãos indica que, ainda que ele o fizesse, também não ajudaria ninguém. Seus olhos queimados sugerem a completa ausência de visão para gerir os problemas do povo. E, depois de receber esse tratamento - porque apesar da possível predistinação, ele não é assim, mas se torna assim - ele só seria capaz de pensar em si mesmo. Duas alusões irônicas reiteram que a culpa não é sua – ou não é totalmente sua. Buscando conhecimento, Demócrito queria mergulhar fundo dentro de si. Segundo a lenda, ele arrancara os olhos, para que o mundo não o distraísse da sua sabedoria²⁷. Entretanto, através da inversão desse informe, percebe-se que, na verdade, fecham os olhos desse governante, para que ele não consiga tomar conhecimento da realidade ao seu redor. Ele nunca deveria se distrair dos prazeres que o cargo lhe proporciona - essa é a sabedoria yahoo vivenciada pelo seu governante. Mas depois de receber

²⁷ BORGES, J. L. **Cinco visões pessoais**. Brasília: UNB, 1985, p. 15.

todo este (des-) preparo, ele é confinado na caverna, de onde passará a reinar. Desse modo, esse rei é uma espécie de iniciado ao contrário. Em Platão, a caverna era o mundo das sombras, porque representava este plano, em que só existiria um conhecimento indireto da *outra realidade* – a Real. Entretanto, a caverna yahoo é o mundo da própria escuridão, porque ela representa ainda o conhecimento imperfeito *dessa realidade*. No cume da ironia, esse indivíduo castrado é descrito como um rei de “poder absoluto”. Todo o arranjo assinala que esse governante não passa de uma figura no jogo político, porque, ainda que não fosse um malfeitor ou um tipo despreparado para o cargo, o sistema não lhe permitiria fazer nada em favor dos cidadãos.

A relação dos fatos, contudo, deixa perceber de que modo ele é útil. Na terra yahoo, “Si hay una guerra, los hechiceros lo sacan de la caverna; lo exhiben a la tribu [...] lo llevan, cargado sobre los hombros, a lo más recio del combate, a guisa de bandera o de talismán. En tales casos lo común es que muera inmediatamente”. A imagem do governante carregado nos ombros da multidão lembra uma cena comum na vida política latino-americana. Entretanto, a metáfora sugere que esse líder popular ou *caudillo* termina caindo na primeira crise política ou no primeiro conflito sério com outros países, porque ele não tem força para lidar com esse tipo de situação. Por este motivo, ele representa uma espécie de “bandera o talismán”. É uma bandeira, porque o povo precisa se identificar com algo ou alguém, mas não passa de uma superstição, porque ele suscita uma fé injustificada. Contudo, cabe notar que os feiticeiros o colocaram nessa posição. Quando há uma crise, o governante cai e eles ficam – funciona assim.

Brodie esclarece que “De la nación de los Yahoos, los hechiceros son realmente los únicos que han suscitado mi interés”. Esse foco de interesse sugere que, mesmo que o povo esteja dominado por más tendências, o relato quer cogitar da possibilidade de que os governantes pudessem disseminar outros valores e, desse modo, conseguir uma reorganização da sociedade. Contudo, Gulliver já explicava que, na monarquia do seu país, a nação era conduzida pelo primeiro-ministro, mas este era “geralmente governado por uma mulher depravada ou por um laçao favorito, túneis pelos quais passam todas as mercês e que podem propriamente chamar-se, em última análise, os governadores do reino”²⁸. Esse governante cai presa não somente do orgulho (o laçao o adula e faz o que quer), mas também da sensualidade - como acontece ao governante yahoo. Em paralelo, Brodie desconfia que os feiticeiros sejam os verdadeiros governantes dessa tribo. Ou seja, o informe sugere que, nesta

²⁸ SWIFT, J. *Gulliver's Travels*. New York: Penguin Books, 1960, p. 235.

classe de governo, os políticos são os verdadeiros mandatários da nação. Entretanto, como a força do rei nas guerras, o cuidado dos feiticeiros com sua tribo parece ser apenas mais uma superstição desse povo. Ao invés de resolver problemas, essa classe de políticos só acrescenta fórmulas e rituais vazios à organização da sociedade (feitiços).

A narrativa apresenta vários procedimentos pelos quais os feiticeiros conseguem conquistar ascendência sobre a tribo. Os Yahoos “Veneran asimismo a un dios, cuyo nombre es Estiércol, y que posiblemente han ideado a imagen y semejanza del rey”. Dizer que o deus dessa tribo é o “poderoso” Esterco é assinalar que o ideal dessa gente é consumir. Já foi explicada a relação metafórica entre alimento físico e alimento mental. O esterco não é comida de homens nem de animais, mas pode servir de estímulo para o crescimento das plantas. Como exposto, o informe alerta para o consumo do que deveriam ser considerados meros subprodutos da cultura. Contudo, o culto supõe que o seu seguidor valoriza e acaba se aproximando do que é cultuado. Seu deus é descrito como um ser mutilado, raquítico e cego. Conforme assinalam as qualidades ‘dessa divindade’ e as do rei yahoo, aquele que chega a ser como o expoente máximo desse culto tornar-se-á um homem limitado, sem argumentos e sem visão das situações sociais. Brodie nos revela que esse deus costuma assumir a forma de formiga ou de cobra. Assim sendo, essa adoração ao que é ruim vai terminar se manifestando na transformação dos seus adeptos em homens que só vivem para o trabalho – no sentido de uma população que nunca interfere na vida política, ou em traidores que tentam incentivar as pessoas a viver desse modo. Essa imagem alegórica parece recuperar especificamente o contexto da ditadura. Ela nos fala de um grupo de políticos que decide a promoção de um deus-governante (um homem popular) e que, para manter esse governante - e manter-se a si mesmos no poder -, instala o culto de uma ideologia oficial com uma cultura permitida.

Brodie tenta converter os Yahoos à sua religião, mas não consegue, porque eles não têm o conceito da paternidade. O relato explica a razão dessa lacuna. É preciso lembrar que os governos estão atrelados à idéia de família. O pai com maior número de filhos tornava-se o chefe de um clã, de maneira que ele podia sentir-se o pai de todos e ver na grande tribo uma extensão da própria família. Entretanto, segundo Brodie, as mulheres yahoos pensam que todas as mulheres fazem sexo, mas nem todas ficam grávidas. Assim, elas acham que podem ter inúmeras relações. Já os homens dessa tribo “No comprenden que un acto ejecutado hace nueve meses pueda guardar alguna relación con el nacimiento de un niño; no admiten una causa tan lejana y tan inverosímil”. Eles se perguntam como um ato, feito há tantos meses, pode estar relacionado ao recém-nascido diante de si. Uma vez que os pais fazem sexo e são capazes de abandonar as crianças, é inteligível que o governante possa gozar do cargo e seja

capaz de deixar o povo entregue a si mesmo. *Essa narrativa está sugerindo que os governantes vêm do seu povo.* Então, o 'civilizado' pode até se encarregar da tentativa de introduzir um sistema de governo melhor nesta nação, mas, acostumado a viver de outra maneira, 'o bárbaro' não consegue imaginar que tipo de benefícios ele teria com tal mudança.

Contudo, alguém do próprio povo poderia escapar do controle ideológico. Neste caso, se “Alguien es acusado de atentar contra el pudor de la reina o de haber comido a la vista de otro; no hay declaración de testigos ni confesión y el rey dicta su fallo condenatorio”. Já se disse que a rainha não é atendida pelo rei, mas ela não poderia buscar o amparo de outro homem. Essa classe de governante não cuida do seu povo (a rainha), mas se aparece uma proposta de governo diferente da sua, o proponente é acusado de atentar contra a soberania da nação. Já se disse que o ato de comer, neste relato, está relacionado ao ato de adquirir conhecimento. Assim, a participação em atividades culturais públicas (o ato de comer à vista de todos) é interpretado como envolvimento em atividade intelectual suspeita. Nessa classe de regime, o condenado pode ser mandado à morte sem confissão da sua parte e sem testemunho dos seus acusadores. Brodie ainda se lembra que “El sentenciado sufre tormentos que trato de no recordar y después lo lapidan”. O condenado é enviado à tortura (os "tormentos") e, em seguida, vai ser fuzilado ("lo lapidan"). Brodie relata que os feiticeiros tinham o poder de transformar os Yahoos em formigas e tartarugas e, por isso, “un individuo que advirtió mi incredulidad, me mostró un hormiguero”. Diante de tamanha violência, as pessoas são convertidas em meros trabalhadores (formigas) ou sábios retirados do mundo (tartarugas). Parece mágica, mas é a vida dentro de regimes ditatoriais violentos. Acreditamos que essa narrativa esteja fazendo uma alusão aos processos sumários, torturas e execuções acontecidas durante o governo de Juan Domingo Perón. Através da alegoria, descrevem-se os efeitos de uma situação, para que o leitor chegue por si mesmo às suas causas - e ao seu contexto. Na imagem do formigueiro seria possível enxergar tanto o pequeno montinho de terra sobre a sepultura quanto uma grande pilha de corpos amontoados no chão – a vala comum.

Em tais condições, o poeta não se agüenta e pode terminar externando seus sentimentos. Assim, “Si el poema no excita, no pasa nada; si las palabras del poeta los sobrecogen, todos se apartan de él”. De acordo com o informe, só existem dois tipos de poesia sob tais regimes: a que se entende e a que não se entende. Quando ninguém é capaz de captar o sentido, não acontece nada. Caso contrário, todos se distanciam do poeta sob um “horror sagrado (*under a holy dread*) [...] nadie hablará con él ni lo mirará, ni siquiera su madre”. As pessoas próximas do poeta cuja poesia se entende vão experimentar o medo de ser subitamente alcançadas pelas mãos onipresentes do regime e, por isso, fogem dele. O

manuscrito de Brodie fala de um temor ligado a um fenômeno de ordem sobrenatural. Contudo, o parêntese do personagem-tradutor também faz pensar no medo de uma situação que já não poderia mais ser alterada. Ao apresentar uma poesia 'que se entende' - arriscando-se a fazê-lo, o poeta "Ya no es un hombre sino un dios y cualquiera puede matarlo". A narrativa usa a metáfora da Paixão, para explicar o que pode chegar a experimentar um intelectual que foi pego nas já mencionadas atividades intelectuais suspeitas num regime ditatorial. Cabe notar a estratégia escolhida pelo narrador. Ele não prepara o seu leitor para esse problema nem se detém nessa questão. Ele simplesmente a apresenta, entre várias outras observações, dentro da relação que descreve o estado da poesia na tribo yahoo. Assim, seu relato produz a sugestão de que, nos regimes ditatoriais, essa sentença de morte é naturalizada - ação e reação. É como se as pessoas entendessem que esse intelectual desejava ser um mártir, pois já sabia quais seriam as conseqüências das suas ações. Por oposição, o ato de dizer a verdade (ser tocado pelo Espírito) é que se torna desnaturalizado nesse tipo de governo - uma vez que a conseqüência de dizer a verdade é a morte. "El poeta, si puede, busca refugio en los arenales del Norte". Caso consiga escapar, esse intelectual precisa fugir do país.

Brodie nos conta que os Yahoos gostam da "carne cruda", e que "la falta de imaginación los mueve a ser crueles". Como ainda não conhece os prazeres intelectuais, esse povo prefere os prazeres instintivos. A carne crua é aquela que ainda conserva o sabor da luta. "Las diversiones de la gente son las riñas de gatos adiestrados y las ejecuciones". Neste trecho, é possível perceber uma alusão ao governo de Juan Manuel de Rosas. Esse governante que gostava de assistir às brigas de galo, teve o seu governo marcado por inúmeras execuções²⁹. Ademais, o segmento parece estar sugerindo uma relação entre as duas situações - brigas de galo e mortes por execução. Já que o homem yahoo valoriza a força, conseqüentemente, ele pode valorizar a violência que a demonstra. O problema é que ele também poderia chegar a ser uma vítima dessa valorização. Na ausência do governante pai-do-povo, o governante competidor (aquele que disputa o mando com o povo) precisa mostrar que ele é o mais forte - e vai demonstrá-lo prevalecendo sobre os cidadãos comuns.

"La reina, sin una palabra, sonríe". O povo lhe atira flores pela rua considerando "la hermosura de sus partes". Essa rainha é amada. Ela se torna popular por sua beleza. Além disso, quando alguém é acusado da maneira descrita, "La reina tiene el derecho de arrojar la

²⁹ "La sociedad argentina quedó libre de toda disidencia. Quienes no se unieron al partido gobernante ni fueron muertos, simplemente emigraron. En el interior del país, la adhesión automática a Rosas fue impuesta por los ejércitos porteños o por los caudillos locales". SARMIENTO, D. F. **Facundo**. Civilización y barbarie en las pampas argentinas. Disponível em http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/ensayo/facundo/facundo_00indice.htm Acesso em 01 mar. 2012.

primera piedra y la última”. O Evangelho diz que só o homem que não tivesse pecado poderia atirar a primeira pedra. Entretanto, a rainha yahoo atira a primeira e a última pedra. Ela parece ser mais que uma santa entre o seu povo. Ou seja, ao lado desse governante de um regime ditatorial, o informe nos faz ver uma primeira-dama bonita, popular e considerada santa entre o seu povo. Contudo, em conjunto, a caracterização e as atitudes da rainha yahoo parecem estar servindo de metáfora para a atitude do povo diante desse tipo de governo. A sugestão é a de que ela seria apenas muito hábil para simular sua santidade. Vê-se que ela joga pedras quando existe um acusado de atentar contra o seu pudor, mas o relato gera a suspeita de que, na verdade, ela trai o marido. Assim, a alegoria nos leva a pensar que esse povo flerta com os representantes de outras formas de governo. Entretanto, se os políticos apresentam alguém que possa ser acusado pela tentativa de ocupar o lugar do seu governante, o povo recrimina duramente os responsáveis pela ação. Esse povo finge que está ao lado do seu regime.

Além desses procedimentos, os feiticeiros não descuidam da sua sucessão. “Cada hechicero tiene un discípulo, a quien instruye desde niño en las disciplinas secretas y que lo sucede a su muerte”. Já que o instrui desde criança, o sucessor do político é um filho ou alguém criado como tal. Assim, percebe-se que deveria haver uma sucessão (“sucede”), mas, na prática, o que acontece é um ciclo, porque as mesmas estratégias são passadas de pai para filho. No contexto da feitiçaria, a ciência secreta sugere conhecimentos mágicos ocultos a todos aqueles que não são iniciados. No contexto da política, o termo parece fazer referência à manipulação de esquemas desconhecidos do grande público. Contudo, as “disciplinas secretas” dos feiticeiros da tribo yahoo são inferíveis do informe de Brodie: manipulação das eleições (processo de encontrar o rei), controle do país (deixar o rei entretido no palácio e a população sem acesso a ele) e manutenção do poder (controle ideológico, repressão violenta aos rebeldes, concessões aos estrangeiros, substituição do governante nas crises e preparo do filho para entrar no mesmo cargo). Esse é o ciclo de reprodução e continuidade da vida yahoo.

Com isso, os feiticeiros levam o povo a acreditar na *sua* doutrina do céu e do inferno. Na nova ironia borgeana, “Ambos son subterráneos. En el infierno, que es claro y seco, morarán los enfermos, los ancianos, los maltratados, los hombres-monos, los árabes y los leopardos; en el cielo, que se figuran pantanoso y oscuro, el rey, la reina, los hechiceros, los que en la tierra han sido felices, duros y sanguinarios”. Essa metáfora explica a situação do povo nos ‘regimes bárbaros’. Para nossa cultura, a visão de mundo yahoo propõe uma reversão. Um lugar claro e seco teria conotações positivas, mas essa é a sua representação do inferno. Um lugar escuro e pantanoso seria a sua imagem do céu. Desse modo, o que se assemelha à vida no lamaçal termina compondo sua visão de um lugar paradisíaco, ao passo

que um local com características distintas às de sua terra (claro e seco) significaria o desterro infernal nesta cultura. Novamente surge a idéia de que esse povo vive mal, mas não pensa que poderia conhecer uma situação e um governo superiores - ou distintos ao seu. Nesta classe de organização social, as pessoas que estão às margens da sociedade – aquelas que estão atravessando dificuldades, as mais fracas e as injustiçadas – estão condenadas a ter o mesmo destino dos piores inimigos do povo. Já os seus governantes vão seguir desfrutando sempre da melhor situação – durante o seu governo e depois dele. Isso significa que, caso não haja mudança, o povo vai seguir tendo a mesma vida no período desse governo e no próximo.

Brodie percebe que os feiticeiros são sempre quatro, porque os Yahoos só sabem contar até quatro. Também narra que nas negociações dos feiticeiros com os mercadores árabes, “Las operaciones son lentas, pero no admiten el error o el engaño [...] porque en el canje todo se divide por lotes de uno, de dos, de tres y de cuatro”. A grande ironia é a de que os feiticeiros *não são roubados* desta forma. Os números baixos sugerem a capacidade de lidar apenas com conceitos simples. Esses políticos certamente são enganados nas suas negociações, uma vez que, para os estrangeiros, negociar com eles é como jogar com as crianças. Ele diz que eles “Cuentan con los dedos uno, dos, tres, cuatro, muchos; el infinito empieza en el pulgar. Lo mismo, me aseguran, ocurre con las tribus que merodean en las inmediaciones de Buenos-Ayres”. Brodie está buscando uma aproximação entre a inteligência dos feiticeiros yahoos (os políticos) e a inteligência dos marginais argentinos. Com os estrangeiros, ele sabem menos e têm prejuízo. Entre os pares, eles procuram levar vantagem.

Em paralelo, a forma também fala da forma. Na literatura, o tradicional é que a representação seja uma metáfora para a realidade. Nessa comparação de Brodie (bandidos de Buenos-Ayres/ inteligência dos feiticeiros), há uma metáfora (feiticeiros) e ela está sendo definida através de um elemento extraído do próprio referente desse texto (Buenos-Ayres). Em outras palavras, essa alegoria está aproveitando uma parte do seu referente para servir de imagem dentro do texto. O resultado é que, se a literatura (com as imagens do mundo) 'trabalha' para a realidade, neste jogo, o *real referenciado* está 'trabalhando' para a literatura. O arranjo quebra a hierarquia entre realidade e representação, fortalecendo a autonomia da representação (de maneira que, vinculada ao contexto, a literatura é sentida como um mundo com suas próprias regras) – efeito já registrado pela crítica borgeana. Contudo, é possível que esta comparação seja índice de uma estrutura metafórica maior. Essa reversão do fluxo literatura-contexto parece ser sugestivo de uma forma literária. Ao invés daquele tipo de realismo que procura reconstituir o mundo real – como se a situação falasse por si mesma,

aparece outro tipo de aposta. Surge um tipo de alegoria quase literal, cuja ênfase está na fogueira da produção de idéias próprias a respeito da realidade.

Brodie narra que os Yahoos quase não têm memória. Eles recordam fatos atrozes de maneira muito vaga. Eles se confundem quanto aos períodos e às pessoas que os sofreram. Já “Los hechiceros la poseen, aunque en grado mínimo; [ellos] pueden recordar a la tarde hechos que ocurrieron en la mañana o aun la tarde anterior”. É uma evidente ironia dizer que eles têm memória, uma vez que ela abrange o dia anterior e os fatos acontecidos pela manhã. Desse modo, o informe revela que os políticos yahoos trabalham apenas com os problemas de ontem e de hoje. Eles só lidam com as conseqüências. “Gozan también de la facultad de la previsión; declaran con tranquila certidumbre lo que sucederá dentro de diez o quince minutos. Indican, por ejemplo: ‘Una mosca me rozará la nuca’ o ‘No tardaremos en oír el grito de un pájaro’”. Assim, o relato sugere que eles só conseguem prever situações óbvias e fatos inevitáveis. Em qualquer situação difícil – problemas com outros povos ou desastres naturais, esses políticos são arrastados e levam consigo o seu povo. Sob tal liderança, entende-se que esse povo desconheça tanto políticas preventivas quanto metas e objetivos para o seu crescimento.

Por sua vez, Brodie diz que “recordamos” a passagem do Mar Vermelho pelos hebreus. Através da leitura, o 'civilizado' tem registro da história do país e até de fatos remotos. Por isso, ele avança. Contudo, Brodie também especula sobre a “profética memória” do Criador, a qual poderia contemplar a soma do tempo minúcia por minúcia. Assim, ele também relativiza a posição deste 'civilizado', já que ele estaria apenas num degrau mais alto numa escala de desenvolvimento talvez infinita. Neste trecho, o narrador reapresenta a questão da profecia à luz do filosófico, para trazê-la para o campo das possibilidades humanas. Sua proposta é que a plena compreensão do passado talvez seja a chave do futuro. A previsão não precisaria ser somente um dom. Quanto mais se analisam e se entendem os problemas históricos da nação, mais seria possível antecipar e até controlar seu porvir.

No mencionado episódio bíblico, os hebreus eram escravos no Egito. Percebendo que desejavam ficar livres do seu jugo, o Faraó manda dificultar o trabalho para que eles não pudessem pensar, mas Moisés consegue libertá-los com o poder do seu bastão divino. Sob novo argumento, o informe está apontando que o grande divisor de águas da dominação - que permite a saída do império da tirania- é o desenvolvimento intelectual. Como esse povo não tem memória, ele volta a viver a mesma situação em diferentes circunstâncias. Enquanto estiverem sob o comando de governos bárbaros (ou sob as tendências inferiores que os produziram), eles vão continuar a viver uma vida sem perspectiva. Brodie quer levá-los a uma nova situação, mas não consegue. Então, lamenta: os Yahoos não podem olhar as estrelas!

Duas imagens formam contraste. Brodie resolve fazer sua casa numa “meseta dilatada y herbosa, en la que hay manantiales de agua clara y árboles que dispensan la sombra”. A interpretação dessa imagem alegórica idealizada nos fala da busca do elevado, do perene, do benéfico, do acesso ao íntimo do ser em sua fecundidade e, assim, de uma realização pessoal proveitosa para a nação. O 'civilizado' trabalha para conquistar seu ideal no futuro e, por isso, chega a um alto grau de especialização do intelecto. O pastor aconselha os Yahoos a fazerem também as suas casas no alto dessa meseta, já que esse costume dos clãs da Escócia os salvaria das invasões dos leopardos. Essa metáfora lembra a existência de grupos reunidos em torno de objetivos mais elevados e que os membros dessas famílias formadas por afinidades na maneira de pensar conseguem pôr-se a salvo de um governo de tendências inferiores. Por esse motivo, Brodie não se conforma de que os Yahoos “hayan optado por amontonarse en las ciénagas que rodean la base, como deleitándose en los rigores del sol ecuatorial y de la impureza”. Esse povo está vivendo apenas as possibilidades mais chãs ou mais baixas para a sua vida. Sem perspectiva, eles buscam satisfação no exagero dos prazeres sensoriais (o sol forte) e até na imoralidade (a impureza). Sem pensar em mudanças, o 'bárbaro' vive a vida como ela é. O lamaçal é a vida na estagnação.

No entanto, há um pêndulo nos sentidos desse conto, pois as idéias são apresentadas e logo relativizadas. Brodie sente a “aspereza del lenguaje” yahoo. Entretanto, entender que um idioma é áspero ou melodioso é uma questão individual. Essa observação nos leva a pensar que o modo de viver na tribo yahoo pode nos parecer rude, mas pode ser que esse seja o único modo de vida para esse povo. Talvez essa seja realmente a sua expressão natural. Assim, surge a compreensão de que cada grupo teria a sua própria forma de organização da sociedade e, desse modo, seria descabido pensar que o modelo de governo de outro povo pudesse ser adotado em seu lugar. Brodie também narra que lhes “agrada” a carne crua. O gosto fala do indivíduo, mas pode ser estendido ao social. A expressão reitera a compreensão de que esse povo talvez esteja simplesmente obedecendo a inclinações naturais. No final da missiva, Brodie reconhece que os Yahoos “Representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros”. Talvez essa seja uma cultura diferente da nossa e que precisa ser respeitada. Além disso, em Glasgow, Brodie confessa que, depois de sua breve estadia na tribo yahoo, ele nunca mais conseguira livrar-se de todo de “su horror esencial”. Enfim, esse gênero de vida pode ser algo estarrecedor para o ‘civilizado’, mas isso pode fazer parte da essência deste povo. Como têm uma dada natureza, haveria limites para o seu progresso em cada momento.

Brodie afirma que contou com a força do 'hábito' para resistir à oferta da rainha yahoo. Além disso, no começo da sua permanência, ele estranhava que os Yahoos tivessem nojo de

ver as pessoas comendo, mas quando chega ao vilarejo do Padre Fernandes, ele também sente esse nojo. Declara, adiante, que “a los pocos días me acostumbré”. No idioma espanhol, o termo ‘costumes’ descreve o que pertence ao caráter distintivo de uma pessoa ou de um povo, mas ‘costume’ descreve o que foi estabelecido mediante a repetição - isto é, o habitual. Contudo, o próprio verbo ‘acostumar-se’ carrega a possibilidade de uma mudança de comportamento. Mesmo a expressão temporal “a los pocos días” leva a pensar que os costumes sejam apenas um problema de adaptação. Tais elementos configuram a proposta (oposta à anterior) de que esse povo poderia adaptar-se a um tipo de governo mais avançado.

É preciso observar que Brodie chega à tribo yahoo numa manhã de primavera. Com isso, surge a compreensão do ciclo vital com fases naturais para o desenvolvimento do ser humano e também do seu coletivo. *Mas, nesse dia, Brodie impediu que o povoado yahoo fosse invadido pelos homens-macacos.* Talvez essa fosse a nova aurora desse povo. Talvez Brodie tenha impedido uma transformação sutil e normal na vida yahoo. Com esse arranjo da quebra de etapas, a narrativa apresenta a idéia de que um povo deveria caminhar no seu próprio ritmo. Mesmo que pudesse adaptar-se, ele não deveria aceitar um sistema de governo que não correspondesse ao momento em que se encontra, porque isso lhe acarretaria más conseqüências. Brodie recorda, por exemplo, que os Yahoos “Solían agarrar por la hoja mi cuchillo de monte; [pues] sin duda lo veían de otra manera”. Assim, a narrativa assinala que este é um povo intelectualmente ingênuo. Eles podem aceitar idéias que, com o tempo, podem se tornar perigosas para si. Vendo os objetos de Brodie, os Yahoos perguntam onde foi que ele os ‘apanhou’. Sua questão lembra a diferença entre o natural e o cultural, entre o que é necessário e o que deriva da ilimitada invenção humana. Ademais, Brodie faz com que os Yahoos o ajudem a construir sua própria moradia. Essa metáfora - daquele que constrói uma casa para que outro venha a morar nela - sugere o esforço de trabalharem muitos para o conforto material de poucos. Assim sendo, uma nova forma de governo talvez viesse a se tornar a experiência de amparar uma ideologia que só seria proveitosa para aquele que a implantou. Além disso, “tal vez no se perdieran, como tampoco un gato se pierde”, mas “Una casa de varias habitaciones constituiría un laberinto para ellos”. Pode ser que, para o ‘civilizado’, um alto nível de especialização do pensamento – com o governo que lhe corresponde – seja considerado necessário à melhoria das condições de vida. Para o ‘bárbaro’, pode ser que isso represente apenas o que é complexo e desnecessário à sua felicidade.

Através do que acontece ou teria acontecido a Brodie na tribo yahoo, a estória também configura o entendimento de que um governo ‘civilizado’ também não seria perfeito. No primeiro contato com seus Yahoos, Gulliver inteligentemente opta por fazer amizade com

bugigangas e presentinhos, mas não consegue deixar de ter uma atitude violenta e instintiva, quando sente que um Yahoo o tocara – e lhe dá uma pancada. Em paralelo, na invasão dos homens-macacos, Brodie narra que “bajé de la cumbre” ('desci do topo') e “maté a dos de esos animales”. A montanha é um símbolo de pensamento elevado. Desse modo, narrativa sugere que Brodie parece ter ‘descido de nível’ neste momento. Assim, o ‘civilizado’ tenta manter o domínio pela inteligência, mas pode fazer uso da força ao sentir-se ameaçado. Algo semelhante acontece em relação à sensualidade. Na sua quarta viagem, Gulliver tomava banho num rio quando uma Yahoo se oferece para ele. Como os indivíduos da mesma espécie se reconhecem entre si, os cavalos deduziram, assim, que Gulliver não passava de um Yahoo mais polido. Brodie assevera que nada aconteceu entre ele e a rainha, mas conta que os Yahoos “acariciaban largamente” sua barba vermelha nesse tempo. Essa é uma figura dúbia. A barba tanto pode assinalar sabedoria acumulada quanto ser uma imagem sugestiva da virilidade. Além disso, cabe notar que, no manuscrito original, Brodie relatava as práticas sexuais do povo yahoo – omitidas pelo tradutor. Pode ser que ele *apenas* as tenha visto, já que esse povo fazia tudo à vista de todos. Entretanto, segundo o tradutor, “pudorosamente”, ele as confiou ao latim. Por outro lado, Brodie conta que a rainha lhe deixou algumas marcas do seu alfinete de ouro, e estas eram prova de que o homem havia sido alvo do “favor real”. Desse modo, surge a dúvida: Brodie teria realmente recebido essas marcas sem ter recebido o favor real? Ou como sugere o seu discurso, o autodomínio teria sido o mais forte? A suspeita também ganha força, porque, embora os Yahoos não fabriquem objetos, e os adornos da rainha venham de outras regiões, por que um povo que não usa roupas teria um **alfinete**?³⁰

O que teria realmente acontecido no dia da invasão? O enigma é reiterado pela forma. No começo da missiva, Brodie fala do encontro com a rainha. No final, ele retoma o relato da invasão dos homens-macacos dizendo “Fue entonces, creo, que la reina me recibió. La memoria de los Yahoos es precaria; esa misma tarde me fui. Mis aventuras en la selva no importan”. Sua declaração pode ser lida de forma literal, mas também pode ser entendida de modo dúbio, porque a selva é uma imagem símbolo da sexualidade. Contudo, vê-se que, no

³⁰ Trata-se de um *objeto desmediador*. Em seus contos, Borges costuma introduzir, como veremos, alguns dados ou objetos que amparam as suas linhas de verossimilhança (objetos mediadores ou desmediadores da realidade relatada). O que teria acontecido no dia da invasão dos homens macacos no momento em que Brodie é recebido pela rainha? Esse é um *fato problemático* menor nessa narrativa – relatado duas vezes pelo narrador. Numa das compreensões, ele teria ‘descido’ dos seus hábitos. Na outra possibilidade, ele teria se mantido dentro dos seus hábitos. Assim, o alfinete, como veremos em seguida, ajuda a sustentar a compreensão de que ele teria ‘descido’. A metáfora de aceitar a oferta da rainha é central na organização semântica deste conto. Além disso, está intimamente relacionado ao prólogo que tratava da questão do engajamento do escritor. Esse intelectual teria aceitado o suborno, o prêmio, o cargo ou os incentivos do governo - algo que seria interpretado como um pacto ou anuência aos seus desmandos? Ou ele teria resistido?

humor borgeano, a narrativa deixa uma elipse neste ponto. Ela está sugerindo que o protagonista não quer contar o que aconteceu nesse dia. Percebe-se ainda que, no mesmo trecho, Brodie volta a falar na precária memória dos yahoos - como se tivesse esquecido que acabara de falar nesse assunto. Essa repetição sugere que, no fim da sua permanência nessa tribo, o civilizado Brodie já ia se tornando um Yahoo. Como os povos primitivos têm dentes pontiagudos, é possível que o 'alfinete da rainha' corresponda, na verdade, *aos dentes da rainha*. Dentro dessa causalidade mágica, Brodie chega ao local como um homem civilizado e sai de lá como um bárbaro³¹. Essa seria a transformação fundamental dessa narrativa, mas ela foi instalada de maneira ambígua, isto é, de maneira que tudo pode ter acontecido ou não. Na maior parte desse relato, a figura de Brodie é um ícone da 'civilização'. Ele é o homem cuja força reside na inteligência e cuja sensualidade perde para o autodomínio. De acordo com essa caracterização seria preciso entender que Brodie foi coerente com seus valores. Seu discurso como narrador também assevera que, exceto a conversa, nada aconteceu nessa entrevista. Dentro dessa causalidade lógica, a força do hábito prevaleceu sobre o instinto.

Neste ponto, já é possível repensar quem são os Yahoos e o que é a barbárie, mas também quem é Brodie e o que é a civilização. O tradutor diz que Brodie pode ter estado em contato com gente da África ou do Brasil. Inicialmente, os Yahoos parecem ser um povo primitivo da África colonizada no século XIX ou do Brasil colônia do século XVI³². O amplo espaço do lamaçal ao redor da alta meseta ainda permite pensar que os Yahoos representam o povo dos países marginais por oposição aos centros do poder econômico (ao tempo dessa narrativa). Entretanto, quando Brodie retorna à Europa, ele relata a sensação de estar cercado de Yahoos nas próprias ruas de Glasgow. Neste ponto, a narrativa de Borges procura uma modificação do enredo de Swift. Gulliver - que se sentia um homem civilizado em meio aos bárbaros Yahoos - termina descobrindo por meio dos cavalos Houyhnhnms que ele também seria um Yahoo na sua visão. Já a retomada borgeana sugere que também haveria barbárie no seio do que tradicionalmente se entende como civilização. Contudo, quando o civilizado também apresenta atitudes bárbaras, a civilização se torna algo relativo. Ou seja, Borges está relativizando a barbárie com a civilização e relativizando a civilização com a barbárie.

³¹ Neste caso, de certo modo, seu relato poderia estar projetando nos Yahoos o uso da força e a sensualidade que já existem dentro dele.

³² O tradutor diz que Brodie pode ter vivido na África ou no Brasil. Para que Brodie estivesse no Brasil e encontrasse um padre português administrando um povoado de homens negros, ele teria de ter passado por aqui em algum momento a partir do século XVI. O fato de que Brodie chame os Mlch de Yahoos nos faz pensar num leitor de Swift e, portanto, nos remete ao século XVIII. Contudo, o importante é perceber que não é produtivo amarrar esse tipo de ficção a uma cronologia, porque a própria estrutura do conto borgeano opera com duas compreensões do estado de realidade - mundo real e mundo onírico. A incerteza quanto ao tempo e ao espaço é funcional porque ajuda a compor a possibilidade onírica e, por isso, não pode ser dirimida.

Como exposto, enquanto na sua missiva, Gulliver não recomendava a invasão do território yahoo, num novo desfecho (como continuidade), no final da sua carta, Brodie emitia o parecer de que essa tribo deveria ser invadida, pois “Tenemos el deber de salvarlos”. No começo do seu informe, ele narrava que esse povo estaria em vias de extinção pelas incursões dos homens-macacos. Mais adiante, narra que eram atacados pelos leopardos. Avisava que não passariam de 700 indivíduos. Ou seja, no seu discurso, Brodie constrói a idéia de que esse seria um povo frágil. E esse é o grande argumento da sua carta: um povo indefeso não tem condições de manter uma posição autônoma. Esse país será forçado a adotar alguma das formas políticas vigentes no cenário internacional. Assim, talvez seja possível perceber que o informe está sugerindo alternativas diante dessa situação.

Não há tempo para que os Yahoos cheguem sozinhos a uma nova forma de organização social, uma vez que eles seriam exterminados pelos "leopardos". O tirano Juan Manuel de Rosas era chamado de ‘tigre da planície’. O ex-presidente Sarmiento declarava que Rosas “ha muerto veinte mil hombres, ha cubierto de sangre y de crímenes espantosos toda la República, ha despoblado la campaña y la ciudad para engrosar sus sicarios”³³. A narrativa borgeana lida com o mesmo sentido de que um governo bárbaro seria capaz de (quase) dizimar a própria população para se manter no poder. Como visto, há várias alusões ao governo Rosas nesta narrativa: os "estigmas" podem aludir à autodenominação de ‘tirano ungido’; as "riñas de gatos" lembram as brigas de galo; e, por fim, as "ejecuciones" trazem à memória as inúmeras mortes acontecidas no período. Em paralelo, também surgem alusões ao governo Perón: a ausência “de testigos ni confesión” faz pensar em processos sumários; os “tormentos” assinalam torturas; e o “lapidan” parece estar denunciando as mortes por fuzilamento. É como se o governo do século XIX prefigurasse o do século XX³⁴. Através dessa aproximação, a narrativa parece nos remeter a alguma situação em seu contexto.

Entende-se assim o motivo pelo qual o tradutor desse informe tenha encontrado o manuscrito de Brodie justamente num volume que lhe chegara às mãos por intermédio do seu amigo Paulino Keins. Por meio dessa disposição, a narrativa está resgatando o tema da tirania, que consta não só da história, mas também da própria literatura argentina regionalista (a *gauchesca*). *Paulino Lucero* é o título de uma estória do poeta argentino Hilário Ascasubi, mas também foi um pseudônimo do próprio autor, que tanto escreveu contra o regime rosista

³³ SARMIENTO, D. F. **Facundo**. Civilización y barbarie en las pampas argentinas. Disponível em: http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/ensayo/facundo/facundo_00indice.htm. Acesso em 01 mar. 2012.

³⁴ O Informe foi lançado em 1970. Curiosamente, Perón entraria novamente no poder pouco tempo depois - em 1973 - através de eleição popular.

quanto chegou a tomar parte de lutas armadas contra o mesmo. Nesse enredo de Ascasubi - que comporta uma comparação entre o progresso do governo provincial de Urquiza e o atraso nacional experimentado no governo rosas -, Paulino Lucero está convocando os *gauchos* a formar um grupo contra os *gauchos* e as tropas de Rosas. Em paralelo, dizendo chamar-se “Ninguém”, com a ajuda dos seus marinheiros, Ulisses consegue a derrota do gigante Polifermo³⁵. Desse modo, quando Borges confere o sobrenome “Keins” - do pronome alemão para “nenhum” - ao protagonista do poema de Ascasubi, ele tenta elevar esse herói argentino simbólico (Paulino Lucero) à classe dos inúmeros heróis humildes e anônimos que, em qualquer parte do mundo, combateram contra algum tipo de tirania (Paulino Keins). Além disso, as ligações entre diferentes tempos e espaços - Argentina do século XIX e do XX, colonização do Brasil e da África - revelam que o 'Informe' deseja fazer da tirania local uma situação emblemática ou conformar um símbolo para a discussão do tema da tirania em geral.

Além dos leopardos, os Yahoos vivem numa região infestada de homens-macacos. Esses homens primitivos fazem pensar nos governos de tipo *caudillista*, quando um partido girava ao redor de um homem forte, ao invés de concentrar-se num pensamento político importante. Assim sendo, Brodie sugere que os Yahoos façam a casa no alto da meseta já que suas “laderas son ásperas”. Através dos países recortados pela Cordilheira, essa imagem pode estar metonimicamente recuperando os países latino-americanos, porque, ao tempo da narrativa, a América Latina já havia sofrido com várias ditaduras militares³⁶. O verbo “infestar” faz pensar numa praga. Essa metáfora nos fala de governos que se instalam pela ação de grupos tomando o poder de assalto. Ela sugere que esses governos não só consomem a riqueza existente, mas acabam com aquilo que foi feito para o avanço da nação.

No alto da meseta, Brodie se deparara com inscrições misteriosas “que se asemejan a las runas que nuestros mayores gravaban, [y que] ya no se dejan descifrar por la tribu”. Esse trecho do informe está narrando que o povo yahoo não consegue compreender as escrituras dos seus antepassados. Certo povo não está conseguindo compreender o que faz parte do seu ‘legado intelectual’. Essa imagem – das inscrições nas pedras - encontra paralelo num curioso episódio da história argentina. Acusado de conspiração pelo tirano Rosas, o intelectual Sarmiento tem de fugir para o Chile. Nas paredes de pedra dos banhos de Zonda, esse

³⁵ Em ensaios, contos e poemas, Borges explora as idéias de ser tudo e de ser ninguém. Por vezes, elas surgem associadas à aventura de Ulisses na caverna do gigante Polifermo. Há um exemplo em “A un poeta sajón”: “Pido a mis dioses o a la suma del tiempo/ que mis días merezcan el olvido,/ que mi nombre sea Nadie como el de Ulises, / pero que algún verso perdure /en la noche propicia a la memoria / o en las mañanas de los hombres”. No poema, o homem que diz ser Ninguém torna-se um ícone imortal e passa a reviver em muitas outras personagens. Esse sujeito lírico gostaria de gozar de um destino semelhante. BORGES, J. L. *El Otro, el Mismo. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 906.

³⁶ Paraguai (1954-1989); Brasil (1964-1985); Peru (1968-1980); Nicarágua (1967-1979).

‘civilizado’ escritor deixa uma inscrição - "On ne tue point les idées" (As idéias não podem ser mortas) - que os ‘bárbaros’ seguidores de Rosas não conseguem compreender. Anos depois, Sarmiento coloca essa sentença no seu prólogo ao *Facundo - Civilización i Barbarie en las pampas argentinas*. Segundo Terán, neste livro, a diferença entre o bárbaro e o civilizado está assentada na capacidade de interpretação da realidade – na sua compreensão ou na falta dela.

En el *Facundo*, el intelectual se asigna el conocido rol de intérprete y hermeneuta, y esa capacidad es lo que fija el límite entre la civilización y la barbarie, sesenta años después, Ramos Mejía se encuentra frente a otro muro, no en los baños del Zonda, sino en las paredes de la ciudad de Buenos Aires, y confiesa su impotencia para comprender esos mensajes cifrados³⁷.

Algum tempo depois do 'Informe', Borges faz um prólogo para essa obra de Sarmiento - “Domingos F. Sarmiento. *Facundo*” (de 1974), no qual assevera que “se hubiéramos canonizado el *Facundo*, nuestra historia seria otra y mejor”. Esse prólogo borgeano, portanto, está sugerindo que teria sido melhor, se os escritores argentinos tivessem optado por canonizar, no lugar de uma narrativa (*O Martín Fierro*), um ensaio de interpretação da realidade (*O Facundo*). Em paralelo, o "Informe de Brodie" está apontando para duas formas literárias distintas. No trecho sobre o poeta yahoo, essa narrativa registra que, sob os regimes tirânicos, só existem dois tipos de poesia: a que se entende e a que não se entende. Brodie deixa perceber que a linguagem yahoo estava restrita ao referencial, ao passo que os antigos Yahoos possuíam a habilidade da leitura - o ato de ler como metáfora da capacidade de interpretar a realidade. Contudo, através do mencionado prólogo de Borges, é possível entender melhor quais seriam as duas propostas literárias que esse povo consegue produzir dentro de um regime tirânico. Nele, Borges declara que, sob o seu ponto de vista, toda a história argentina poderia ser compreendida à luz da oposição entre civilização e barbárie, mas deve-se observar que ele atualiza os exemplos desses conceitos:

El *Facundo* nos propone una disyuntiva - civilización y barbarie - que es aplicable, según juzgo, al entero proceso de nuestra historia. [no século XIX] Para Sarmiento, la barbarie era la llanura de las tribus aborígenes y del gaucho; la civilización, las ciudades. [Depois] El gaucho ha sido reemplazado por colonos y obreros; la barbarie no está sólo en el campo, sino en la plebe de las grandes ciudades y el demagogo cumple la función del antiguo caudillo, que era también un demagogo. La disyuntiva no ha cambiado. *Sub specie aeternitatis*, el *Facundo* es aún la mejor historia argentina³⁸.

³⁷ TERÁN, O. Vida Intelectual en el Buenos Aires de Fin-de-Siglo (1880-1910). **Pensamiento Argentino y Latinoamericano**. Buenos Aires: F.C.E., 2000, p. 128.

³⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 125.

Nesse ensaio, Borges defende o *Facundo* como uma grande obra que não se esgota com o tempo, porque ela teria sido capaz de apreender duas posições intemporais diante da realidade. Contudo, na maior parte desse texto, Borges apresenta, como críticas ao realismo, uma série de problemas para entender qual seria a realidade histórica e até para o seu registro dentro da historiografia tradicional. Assim, ele questiona os autores que acreditavam que a literatura seria capaz de algo que, mesmo para os historiadores, é problemático. Ele também deixa perceber problemas de composição literária, para levar à conclusão de que os escritores não têm total controle sobre a produção artística - uma vez que a organização da obra pressiona o seu escritor. Além disso, assume, por fim, que os autores não poderiam controlar as leituras e que, por isso, numa obra literária, “[...] lo de menos son los propósitos”. Para demonstrá-lo, ele argumenta com “el caso de Swift, que se propuso redactar un alegato contra el género humano y dejó un libro para niños”, mas lembra que até “El mayor escritor comprometido de nuestra época, Rudyard Kipling, comprendió al fin de su carrera que a un autor puede estarle permitida la invención de una fábula, pero no la íntima comprensión de su moraleja” (grifo nosso)³⁹. Desse modo, seu ensaio trata de expor: a dificuldade de compreender o que é a realidade histórica (antes de tentar apresentá-la); a dificuldade de elaborar esse contexto de maneira inteligível dentro da especificidade do discurso literário; e a impossibilidade de dirigir o ato de leitura. Cabe notar que estes são alguns dos pilares que sustentam a idéia de uma escritura engajada. Neste ensaio, portanto, Borges está opondo o realismo – que era a marca do escritor comprometido, à particular escritura de Sarmiento. À luz do prólogo, percebe-se que o ‘Informe’ (também) está sugerindo que, sob regimes tirânicos, só existem dois tipos de escritura: a de tipo realista e a de tipo interpretativo. Contudo, entende-se que, na opinião de Brodie, seria importante que os Yahoos deixassem de ter uma linguagem referencial e voltassem à leitura. Seria importante que esse povo conseguisse superar o realismo e voltasse a uma escritura que acentua a interpretação da realidade e que, ademais, já faz parte da sua tradição – na linhagem de Sarmiento.

Saindo da terra yahoo, Brodie encontra um povoado dirigido pelo Padre Fernandes. Enquanto o pastor Brodie é da religião presbiteriana e de nacionalidade escocesa, o padre Fernandes é católico e falante de português. Essa imagem dos colonizadores de duas religiões diferentes (cristã e protestante) nos remete à colonização da América Latina e da América do Norte. No entanto, do mesmo modo como essa narrativa atualiza o problema da tirania na Argentina, suas alusões vão fazer com que reencontremos esses processos de colonização no

³⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 128.

contexto do século XX. Cabe notar, contudo, que os Yahoos eram caçadores-coletores de vida nômade e idioma rudimentar, mas os homens do vilarejo falavam português e já levavam uma vida sedentária com cultivo agrícola. Dessa maneira, entende-se que a narrativa está aproveitando a idéia da evolução humana, para introduzir a possibilidade (derivada) de um processo de evolução nos regimes governamentais.

Caso escapassem dos leopardos e dos homens-macacos, os Yahoos não conseguiriam escapar de algum tipo de tutela. Brodie relata que esse padre Fernandes dirigia um povoado de homens negros perto daquela tribo. No século XVI, os colonizadores portugueses utilizavam escravos negros para o trabalho no Brasil. Mas, no século XX, os portugueses ainda detinham vários territórios africanos – os movimentos pela libertação de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique tiveram de lutar contra as Forças Armadas Portuguesas de 1961 até 1974 na guerra colonial. Assim, caberia notar que o método do Padre Fernandes estava especialmente caracterizado por “*arar, sembrar y rezar*”. O Estado Novo autoritário de Salazar alegava estar assentado na doutrina social da Igreja. Com isso, recusava o título de regime totalitário e se declarava um Estado de Direito limitado pela moral cristã. Contudo, esse regime precisava continuamente 'semear idéias' nas mentes dos cidadãos (“sembrar”). O Estado Novo se apoiava na propaganda política para disseminar sua ideologia. Entretanto, enquanto está arando, o animal tem que ser observado. Esse regime exercia sua dominação, sobretudo, através das relações trabalhistas. Ele vigiava os trabalhadores e os controlava nas atividades de lazer⁴⁰. Suas colônias africanas sofriam com procedimentos análogos. Com a metáfora do povoado português, a narrativa está sinalizando que o povo yahoo teria como primeira alternativa a adoção de um regime que submete através do trabalho.

A princípio, a colonização de Brodie faz pensar na colonização protestante, mas ela também nos remete a um contexto mais imediato. Já se disse que Brodie tenta doutrinar desse povo e que seus objetos deixavam entrever qual seria o seu projeto civilizatório - divisão do tempo, divisão do espaço etc. Brodie explica que as operações mentais dos Yahoos são “lentas”. Em contrapartida, seu relato nos diz que ele foi tido como um homem de poderes sobrenaturais, porque atirava e “*las balas, ya se sabe, son invisibles*”. Operações mentais muito rápidas e geniais parecem mágica, porque são difíceis de acompanhar. Assim sendo, a narrativa sugere que, se os Yahoos saíam perdendo nas negociações com os mercadores estrangeiros, talvez suas perdas fossem ainda maiores sob domínio inglês. O relato oferece

⁴⁰ A Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (no Estado Novo de Salazar), por exemplo, parecia ser responsável apenas por atividades para preencher o tempo livre dos trabalhadores, mas atuava como mecanismo de difusão ideológica do regime português naquele tempo.

uma imagem (quase) literal, ao narrar que Brodie costumava deixar seu rifle escondido e resolvera estrategicamente andar desarmado diante da tribo. O lado positivo desse sistema de governo é que ele dispensa um controle ostensivo exercido por meios violentos. O lado negativo são os grandes prejuízos financeiros que ele poderia impor à população. Entretanto, a narrativa sugere que este não seria um governo ausente, mas um tipo de sistema que atuaria no interesse público (existe o conceito da paternidade na visão de mundo adotada por Brodie) e que incentivaria o desenvolvimento intelectual do povo. Entretanto, trata-se de um reino com sua forma de tratamento adequada, “su majestad”. O informe não esconde que, nessa segunda alternativa, o povo estaria caindo nas mãos de um Império.

Um último argumento de Brodie a favor da invasão inglesa é depreensível da afirmação de que não se arrepende “de haber combatido en sus filas contra los hombres-monos”. Assim, fica a sugestão de que esse povo ainda viveria melhor sob a influência do Império Inglês do que dentro de uma ditadura militar. Entende-se que Brodie não possa aconselhar uma invasão portuguesa. No encontro desse pastor escocês com o padre português, Brodie tenta convertê-lo à sua visão, mas “No logré que volviera a la genuina fe”. Este paradoxo propõe uma questão com base no eixo da narrativa: o que vem adiante na linha temporal é progresso ou declínio? Que sistema de governo seria melhor? Aquele que foi o primeiro, porque os derivados representariam a perda de algum princípio fundamental? Ou os que surgiram com o passar do tempo, porque representariam o aperfeiçoamento do original? Nessa alegoria, o sistema é uma “fe”... O paradoxo e a metáfora sugerem que essa é uma decisão individual. Trata-se de acreditar numa dessas propostas.

Chama a atenção a importância da metáfora na produção de sentidos dessa narrativa. Uma imagem que pode ser relacionada à colonização americana cristã está apontando para a colonização portuguesa do século XX. Uma imagem relacionada à colonização protestante leva a pensar na colonização inglesa do século XIX. Contudo, ambas foram projetadas para um terceiro referente. Em ambas há metáforas sobrepostas. A primeira imagem literal parece conter uma referência específica. Entretanto, esse referente é burilado, para figurar, na narrativa, como imagem alegórica de outro contexto. O resultado é que essa segunda imagem (na qual um contexto se converte em metáfora) torna-se uma chave para o verdadeiro referente e, por causa dessa sobreposição, surge uma espécie de ‘metáfora duplicada’. O problema da Argentina e dos países latino-americanos no século XX não é o autoritário regime português ou a monarquia inglesa. A Guerra Fria se estendeu desde o final dos anos quarenta até o começo da década de noventa. Por todo esse período, o capitalismo dos EUA e o socialismo da ex-URSS travaram uma intensa disputa, para que sua influência política

prevalecesse nos demais países. A recorrência nessas imagens nos fala de um tema perene. No entanto, esse tema nos devolve a um contexto específico.

Essa visão é relativizada a partir da própria estrutura do conto. Em primeiro lugar, observa-se que foram construídas duas realidades concomitantes através de duas possibilidades de compreender o mesmo relato. O informe administra uma série de detalhes precisos que constroem a descrição verossímil de um povo **existente numa dada realidade**. Como acontece nas descrições antropológicas, Brodie menciona: os hábitos alimentares de um povo; sua constituição física; as doenças que os acometem com frequência; os povos com quem têm conflito; e o nome de uma raça semelhante à desse povo. Entretanto, há certa imprecisão no número de indivíduos, já que o narrador diz “creo” e, logo, assume que, na verdade, “la cifra es conyectural”. Assim começa a se configurar a possibilidade de que todo esse relato possa ser compreendido como a narrativa de uma realidade de **sonho ou loucura**.

A parte final desse informe e, especialmente, o dia da invasão são narrados de forma vertiginosa *como se tudo fosse um pesadelo*: Brodie vê a invasão; mata os invasores; é aclamado pelo povo; ganha uma noite com a rainha como prêmio; adoentado, ele abandona a tribo às pressas; quando chega à Escócia, ele está vendo Yahoos nas ruas de Glasgow. Ou seja, esse parece ser o relato de um homem que perdeu a razão. Além disso, ele está repleto de imagens oníricas: pessoas nuas amontoadas num lamaçal; que, ao invés de nomear-se, jogam barro umas nas outras; homens pescando com a mão; gente que bebe leite na mama do morcego; um rei morre à pedrada enquanto é carregado nos ombros do povo; e, por fim, uma rainha vem se oferecer nua para Brodie. Contudo, a própria narrativa oferece um ‘objeto desmediador’⁴¹. Caberia notar que esse tradutor manda imprimir uma notinha de rodapé, explicando que o “ch” final desse nome é semelhante ao de “Loch”. Entretanto, “Loch” é a palavra escocesa para “lago”. Tal disposição sugere que, talvez, Brodie nunca tenha saído de Glasgow, embora ele possa ter escrito esse relato em meio à sua loucura. Tudo o que ele viu, ao seu redor, foi um povo veraneando à beira de um lago: havia crianças atirando lama umas nas outras; homens pescando com linha; gente bebendo alguma coisa envolvida em saquinhos; meninos jogando areia num rapaz suspenso nos ombros de um amigo; e, por fim, alguma vendedora veio lhe oferecer alguma coisa. Seu lamaçal é só areia molhada. Assim, a narrativa permite pensar que seu narrador simplesmente poderia estar louco. Tudo o que ele acha que ‘viu’ pode estar dentro da mais perfeita normalidade.

⁴¹ Nas histórias fantásticas, o objeto mediador é aquele que afirma a existência da ordem do sobrenatural. CESERANI, R. **O Fantástico**. Curitiba: Editora da UFPR, 2006, p. 74.

Quando Brodie utiliza o termo "transliterar", que significa passar de um sistema de caracteres a outro, a narrativa já está indicando a existência de duas realidades - o entendimento que Brodie daria da cultura yahoo e o que, realmente, é a cultura yahoo. Contudo, o próprio texto, como foi dito, é uma tradução. Ela aparece nos vários parênteses, que tentam preservar os termos utilizados no original, mas terminam por realçar a existência de um processo adaptativo. A análise de um dos termos é suficiente para explicar o que acontece com os demais. A tradução registra "mutilado" no lugar do original "gelded". Contudo, enquanto uma mutilação pode ocorrer em qualquer parte do corpo, "gelded" indica um indivíduo castrado. Houve uma evidente simplificação. Em "La Postulación de la Realidad", Borges relatava que, numa das técnicas literárias do modo *clássico*, o escritor pensaria numa realidade e, sem tentar formular essa realidade por completo, forneceria apenas seus efeitos ou desdobramentos no texto⁴². Algo equivalente acontece nesta narrativa, quando o tradutor oferece termos mais simples do que aqueles que foram registrados nos parênteses que constam do original. Desse modo, ele faz supor uma realidade mais complexa do que aquela que se quis, ou foi possível oferecer na sua tradução. O recurso aciona a imaginação do leitor, pois só ele é capaz de resolver a diferença entre realidade traduzida e realidade descrita.

Além disso, trata-se do acesso a um texto, a uma carta, que interpreta a realidade - e não da realidade. Explica-se, assim, o título dessa narrativa. Um informe pertence ao campo da informação e está ligado à noção de transmitir dados reais a outrem. Entretanto, esse seria o 'Informe' de Brodie. O documento foi transformado pela intermediação do sujeito - mas, neste caso, ele já deixou para trás seu caráter objetivo. Brodie interpreta a cultura yahoo - numa carta - e o tradutor interpreta a visão 'brodiana' dessa cultura - na sua versão. Desse modo, surge a idéia de que, sem contar com a possibilidade de conhecer a realidade, o leitor só poderia decidir-se por uma das compreensões oferecidas pelo texto na sua própria interpretação dessa realidade - a interpretação de uma interpretação.

Ainda é preciso observar que a introdução do manuscrito ajuda a tornar verossímil a existência de David Brodie, mas a mesma introdução nos leva a questionar essa existência. Essa narrativa constrói uma personagem, mas também projeta dúvidas a seu respeito. Como em outros aspectos, o jogo da ambigüidade é posto em ação. O tradutor destaca a existência de citações em latim e versículos bíblicos no texto original. Assim, sua introdução constrói a possibilidade de que o relato pudesse, de fato, ter pertencido a certo pastor escocês. Ele também apresenta dados como nacionalidade, naturalidade, religião e conhecimentos de

⁴² BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 218.

idioma do suposto David Brodie. Entretanto, confessa que a assinatura (de Brodie) foi “exornada” de uma rubrica ao pé do manuscrito. Assim, os dados vêm do nome, mas o nome foi deduzido de uma assinatura abreviada – ou, pior, das suas iniciais. Além disso, ele assume que não possui a primeira página do manuscrito - mas esta era justamente aquela que costumava indicar data, local, motivos, circunstâncias e preparativos nos relatos de viagem. Desse modo, a narrativa parece indicar que a visão de David Brodie sobre o povo yahoo não é o mais relevante neste relato e que o próprio David Brodie poderia nem mesmo existir. Talvez a 'verdade' do informe deva ser buscada em outro nível.

O tradutor não esconde que a caligrafia do manuscrito de Brodie parece pertencer ao mesmo período da edição das *Mil e Uma Noites*, onde se encontrava. Também não esconde que se trata da mesma letra no manuscrito e nas margens e correções desse volume, cujo tradutor seria Lane. No seu ensaio sobre os tradutores dessas narrativas, Borges assinalava que o interesse pessoal de Lane na cultura islâmica parecia prevalecer sobre o seu interesse na tradução. O ensaísta assinala que as notas de Lane 'disputavam' lugar com o texto⁴³. Sugere assim que ele seria uma espécie de autor tímido que se aproveitava das traduções para publicar seus próprios pensamentos. Com isso, a menção do tradutor ao Lane interessado nos “hábitos do Islam” gera a desconfiança de que, talvez, esse tradutor fosse o verdadeiro autor desse informe. Entretanto, o "manuscrito dentro de um livro" nos remete ao motivo literário do "manuscrito dentro de uma garrafa". E a presença desse recurso desgastado chama a atenção para o caráter ficcional da narrativa em que se encontra. Por fim, caberia notar que uma narrativa que ‘sai’ de dentro do livro das *Mil e Uma Noites* parece apresentar-se como uma ficção inserida dentro da tradição de relatos curtos da literatura ocidental. Esse uso de elementos tão marcados do campo literário traz à mente a figura do autor que conhece o seu ofício e, assim, já nos lança ao campo do metaficcional.

O jogo é complexo. A narrativa faz supor que talvez Brodie, o narrador do manuscrito, seja Lane, o tradutor das *Mil e Uma Noites*. No mencionado ensaio, Borges caracteriza Lane por seu interesse em culturas exóticas (ele vive entre esses povos e passa a estudá-los), por cortes e adulterações nas suas traduções e, ainda, por seu pudor britânico - o qual podia estar por trás desses cortes⁴⁴. Contudo, a introdução do informe confere características muito semelhantes a David Brodie. Como Lane, ele vai viver entre os nativos tentando entender uma cultura distante. Brodie assume que está adaptando os nomes das coisas na cultura yahoo, porque, a seu ver, “una precisa transliteración es casi imposible”. Desse modo, ele também é um tipo de tradutor

⁴³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 398-399.

⁴⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, pp. 398-399.

infiel. David Brodie não é britânico, mas escocês. Entretanto, o mesmo pudor o faz confiar ao latim ("pudorosamente") o que lhe parecia obsceno na vida yahoo. Os dois parágrafos do tradutor mostram que ele estaria muito próximo destas idiossincrasias. Ele demonstra interesse por culturas distantes, já que se acerca a esse manuscrito. Seus parênteses, espalhados por todo o texto, demonstram que ele também é um tradutor que adultera o original. Ele apresenta sua decisão de omitir as passagens em latim sobre as práticas sexuais yahoos. Desse modo, é impossível que o leitor moderno não se lembre da figura biográfica de Borges. Ele é conhecido por incorporar visões do oriente à sua literatura. Também é conhecido por traduções muito livres do idioma inglês. Esse é um autor que quase não escreve sobre temas de amor e sexo. Assim, todos parecem ser um. Acreditamos que uma das vantagens dessa estratégia narrativa, em meio a tantas reflexões e duras críticas relacionáveis ao contexto, é que essa larga cadeia de identificações termina atrelando o relato - e sua responsabilidade - a uma fonte difusa.

Borges têm várias narrativas em que aparece um personagem de si mesmo. Durante o mestrado, lidamos com um Borges personagem de "El Otro" e observamos que esse personagem do autor tanto aproveitava alguns dados da biografia borgeana quanto se valia de falseamentos da mesma. Entretanto, no 'Informe' não existe um Borges personagem e, contudo, é como se ele continuasse existindo aí de algum modo. O nome do protagonista não é Borges, ainda que ele também possa nos remeter ao seu autor (Brodie - Borges). Contudo, uma figura de Borges se torna discernível através dos mencionados pontos de contato entre os narradores e as características da obra crítica e da biografia borgeana.

À luz de "El Informe de Brodie", a última viagem de Gulliver trazia a idéia de que o civilizado não teria o direito de colonizar, porque o civilizado também era um bárbaro. A falta de moral impediria a ação. Esse relato rediscute essa idéia. Não há neutralidade possível, pois, se alguém deixa de agir, abre espaço para a atuação de outros. Assim, o informe sugere que o cidadão comum é co-responsável pela situação do país - como o leitor é co-responsável pelo sentido desse texto. "El Informe de Brodie" nos diz que o modo como cada um interpreta a situação atual do seu povo talvez decida do futuro da sua nação.

2.1. A versão de uma leitura na narrativa borgeana.

En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare; en la postrera, la opresión y el terror. Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón (“La Memoria de Shakespeare” de J. L. Borges).

Desde as primeiras análises, as narrativas borgeanas que integram o *corpus* dessa pesquisa têm exibido significativas relações com as narrativas de outros autores. Buscando compreender o motivo dessas relações, entendemos que seria pertinente recuperar (da pesquisa de mestrado) parte da nossa interpretação de “La Postulación de la Realidad”, já que esse ensaio tratava das principais características da narrativa em prosa no período anterior ao *realismo formal* e no período marcado por sua utilização – e, entre elas, o recurso de retomada da tradição. Percebemos, no exame dos ensaios de *Discusión*, que três ensaios apontavam para as possibilidades estéticas do modo *clássico*. Durante a década de trinta, esses ensaios parecem cogitar de possibilidades estéticas para o seu próprio projeto de escritura – porque alguns temas comentados nos ensaios assistem as suas primeiras narrativas, como vimos. Nos ensaios dessa fase madura do autor (a partir de *Discusión*), observamos que muitos dos seus textos ponderavam o procedimento de retomada nas obras de outros escritores. Já depois desse período, encontramos maior número de comentários pontuais de soluções estéticas derivadas dos procedimentos criativos dos modos *clássico* e *romântico*, embora o ensaísta esteja comentando as obras de outros autores.

Alguns ensaios da década de trinta já assinalam a possibilidade específica de constituir uma relação entre obras através da leitura, de tal maneira que seus elementos pudessem atuar como vínculo na retomada entre obras, mas também como elementos de diferenciação, capazes de colocar em evidência um trabalho de invenção sobre os mesmos. Esses ensaios parecem assinalar a possibilidade de obter um novo enredo – como acontece no modo *romântico* - sem que se perdesse o paralelo com um enredo ‘original’ – uma importante característica do modo *clássico*. No entanto, esses são os resultados de uma primeira incursão pela obra crítica borgeana, mas, pela idéia de aproximações sucessivas a um objeto de estudo – outra idéia que integra e assiste a obra desse autor – vamos manter os resultados dessa incursão até o quarto capítulo, quando, uma nova incursão nos permitirá compreender de modo mais profundo a relação entre a ficção borgeana e a sua obra crítica.

Vários críticos apontaram para a existência de versões na narrativa borgeana. Entretanto, nós acreditamos que essa narrativa esteja lidando com a formação da *versão de uma leitura*, isto é, de uma versão que rediscute o tema da narrativa anterior e que lida com procedimentos para o estabelecimento de vínculos entre essas narrativas. Além disso, nas mencionadas pesquisas, a versão foi pensada apenas enquanto procedimento composicional – junto de pastiche, montagem, etc. Entretanto, nesse projeto, o recurso da *versão de uma leitura* está sendo examinado, como exposto, como parte de uma proposta de síntese e diferenciação das características centrais dos modos *clássico* e *romântico*. Dessa maneira, vamos nos deter somente no exame das pesquisas de críticos que não só identificaram a possibilidade de que a leitura fosse parte integrante do processo criativo da narrativa borgeana, mas que também a relacionaram à idéia de impessoalidade – associável ao modo *clássico* – ou a algum tipo de pensamento clássico na obra desse autor.

Dentro da perspectiva de análise definida pelo nosso projeto, nessa hipótese, o marco teórico mais importante foi o estabelecido pelo crítico Emir Rodríguez Monegal, que chegou a assinalar a atuação da leitura na criação borgeana. Entretanto, nossas análises vão especificar o modo como se processa essa leitura, os elementos de vínculo entre enredos, os procedimentos de rediscussão do tema da obra anterior e a solução de continuidade entre as narrativas. Além disso, como pudemos acompanhar o desenvolvimento da discussão sobre os modos *clássico* e *romântico* na produção crítica desse autor, talvez tenhamos a possibilidade de conferir aos procedimentos a sua real importância dentro do projeto desse escritor - isto é, dentro da sua busca de um modo alternativo de criação da narrativa ficcional.

2.1.1. As estruturas de retomada e modificação de uma leitura.

Já no início da sua ficção, Borges sugeria o caráter relacional das suas narrativas. Em *História Universal de la Infamia*, ele não só apontava fontes de recursos no prólogo como incluía uma lista de fontes para os enredos ao final do volume¹. Várias delas eram biografias

¹ Podemos conferir parte dele: “ÍNDICE DAS FONTES

O Atroz Redentor Lazarus Morell

- *Life on the Mississippi*, by Mark Twain. New York, 1883. Mark

- *Twain's America*, by Bernard Devoto. Boston, 1932.

O Impostor Inverossímil Tom Castro

- *The History of Piracy*, by Philip Gosse. London, Cambridge, 1911.

A Viúva Ching, Pirata

transformadas. Entretanto, "El Brujo Postergado" tinha como base a narrativa "O decano de São Thiago" de Don Juan Manuel Infante – ou seja, uma narrativa da tradição espanhola. Já "El Acercamiento a Almotásim", publicada no ano seguinte sob a forma de resenha num livro de ensaios, embora deslocasse a sua autoria para a figura do crítico responsável pela resenha, tornava explícita sua relação com *O Colóquio dos Pássaros* de Farid ud-din Attar no rodapé².

A primeira parte desse conto-resenha se concentrava no comentário da composição de certo 'Bahadur Alí' (de 'Borges', na verdade). A segunda se voltava a uma questão derivada do suposto exame crítico do volume: como julgar os diversos pontos de contato entre a obra de Bahadur Alí e a de Attar? A nota de rodapé do crítico (a máscara de Borges nesta resenha fictícia) tornava mais nítida a sua preocupação - "Los contactos de ese poema con la novela de Mir Bahadur Alí [...]":

es honroso que un libro actual derive de uno antiguo: ya que a nadie le gusta (como dijo Johnson) deber nada a sus contemporáneos. [e] Los repetidos pero insignificantes contactos del *Ulises* de Joyce con la *Odisea* homérica, siguen escuchando - nunca sabré por qué - la atolondrada admiración de la crítica; los de la novela de Bahadur con el venerado *Coloquio de los pájaros* de Farid ud-din Attar, conocen el no menos misterioso aplauso de Londres³.

Excessivos pontos de contato poderiam caracterizar plágio por parte de Bahadur. Por esse motivo, seu crítico-tradutor exhibe a aceitação do livro de Joyce - com seus "repetidos" pontos de contato com Homero – respaldando o procedimento. Percebe-se, portanto, que o recurso da retomada estava sendo discutido no metatexto dessa resenha. Nas linhas finais dessa segunda parte, o crítico assinalava que poderíamos ver como precursor desse relato a "Isaac Luria, que en el siglo XVI propaló que el alma de un antepasado o maestro puede entrar en el alma de un desdichado, para confortarlo o instruirlo"⁴. Desse modo, essas últimas linhas já sugerem o propósito dessa classe de retomada: um texto revive em outro texto, para apresentar um novo sentido, propor nova perspectiva ou uma compreensão mais aprofundada do mesmo assunto. Nas análises desse subitem, será possível ver o mecanismo responsável pela introdução dessa nova perspectiva na retomada – o argumento problematizador.

- *The History of Piracy*, by Philip Gosse. London, 1932.

O Provedor de Iniquidades Monk Eastman

- *The Gangs of New York*, by Herbert Asbury. New York, 1927.

O Assassino Desinteressado Bill Harrigan

- *A Century of Gunmen*, by Frederick Watson. London, 1931.

- *The Saga of Billy the Kid*, by Walter Noble Burns. New York, 1925.

[...]” BORGES, J. L. **História universal da infâmia**. São Paulo: Ed. Globo, 1989.

² BORGES, J. L. *Historia de la Eternidad. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 418.

³ BORGES, J. L. *Historia de la Eternidad. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 417- 418.

⁴ BORGES, J. L. *Historia de la Eternidad. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 418.

A partir de *Ficciones*, as narrativas borgeanas já não explicitam suas fontes – pelo menos não do modo modo que *Historia Universal de la Infamia*. Borges afirmara serem ‘exercícios narrativos’ e, assim, eles foram entendidos – provavelmente porque muitos autores começam a escrever, tomando outros autores como modelo, mas, posteriormente, passam a uma narrativa original e a um estilo próprio. Desse modo, a crítica (consultada) vinha observando as relações entre essa narrativa e obras anteriores considerando apenas relações de intertexto. Alguns críticos ponderaram as hipóteses de versão, leitura e reescritura de citações. Sarlo, por exemplo, considerando relações intertextuais, percebeu que os relatos borgeanos são “hipercultos” e adverte o leitor de que ele precisaria reconhecer o texto com o qual dialogavam alguns de seus contos: “tampoco se puede leer ‘El Evangelio según Marcos’ sin conocer *Don Segundo Sombra* [...] ‘El Fin’ y ‘Biografía de Tadeo Isidoro Cruz’ presuponen el *Martin Fierro*, así como la ‘Historia de Rosendo Juárez’ presupone ‘Hombre de la Esquina Rosada’ [a nova versão de uma estória própria]”⁵. Vários críticos trataram da ‘versão’ borgeana da lenda do minotauro em “La Casa de Asterión”. Outros perceberam a lenda judaica do golem em “Las Ruínas Circulares”. Só o escritor Braulio Tavares levantou a possibilidade de que, no paralelismo entre o “Artista da Fome” e “La Escritura del Dios” - de que *nesse caso* -, pudesse haver uma “reescritura aprofundada” da narrativa anterior⁶. Assim, na maioria dos casos, essas questões foram associadas a relações de intertexto e não ao procedimento de retomada do modo *clássico*, segundo as indicações de ‘La Postulación’.

Durante o mestrado, na análise de “El Otro”, identificamos a retomada d’*El Doble* de Dostoievski. No decurso do doutorado, constatamos outros três casos de retomada nos contos: “O Artista da Fome” como plataforma de “La Escritura del Dios”; *As Viagens de Gulliver* para “El Informe de Brodie”; a *Odisséia* e a *Bíblia* para “El Inmortal”. Passamos a explicar o resultado das análises.

O enredo de “La Escritura del Dios” apresenta uma espécie de “simetria imperfeita”⁷ com “O Artista da Fome” de Franz Kafka⁸. Bastaria verificar que a roda feita de água e fogo

⁵ SARLO, B. Una poética de la ficción. In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. Vol. 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, op. cit., p. 29.

⁶ TAVARES, B. (Org.). **Contos fantásticos no labirinto de Borges**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 272.

⁷ Borges tem um conto autobiográfico, “25 de Agosto, 1983”, em que o personagem de si mesmo diz que nunca conseguira se livrar de certas características nos seus contos: uma delas era a “simetria imperfeita”. Pela correspondência com a composição dessa estrutura relacional, resolvemos adotar a expressão borgeana nas descrições do recurso de retomada e transformação de enredo anterior. BORGES, J. L. **Veinticinco de Agosto, 1983 y otros cuentos**. Madrid: Ed. Siruela, 1988, p. 16.

⁸ Não vamos repetir as referências dessas passagens, porque as principais referências para a comparação entre as narrativas já foram inseridas no capítulo de análise da narrativa. Assim, esse breve resumo não pretende reproduzir a interpretação já formulada e só visa à proposição e ilustração da hipótese da *versão de uma leitura*.

constitui uma alusão aos lendários processos da alquimia e já seria possível ver que, como o protagonista do conto de Kafka, o buscador do relato de Borges é também uma espécie de artista – porque o alquimista que lidava com esses processos era também chamado de artista. Um é um artista do jejum; o outro, iluminado, torna-se um artista do universo. Através da interpretação dos contos (um junto ao outro - porque é preciso lembrar que o enredo de Borges traduz a sua leitura do conto de Kafka), percebe-se que o **mesmo tema** está novamente em debate – o tema do artista sublime. O enredo anterior recebe uma **alusão** através da figura do jaguar. Contudo, ainda é possível observar a existência de um par análogo na figuração desses contos: o jejuador e a pantera; o sacerdote e o jaguar. Além disso, o relato borgeano ainda apresenta um **paralelo figurativo** com uma descrição que conforma uma imagem importante do conto anterior. O sacerdote de Borges está separado do jaguar por barras de metal na cela da sua prisão. No conto do tcheco, (no circo) o jejuador está sendo exibido numa cela contígua à dos animais. Através desses elementos, percebe-se a existência de uma **situação paralela** nessas narrativas. No conto do tcheco, há um jejuador, que só pode ser um grande artista – só poderia chegar ao máximo da sua arte-, no âmbito circense, onde ele não traz lucro ao seu empresário nem conta com reconhecimento – e essa é uma questão central nesse conto. No relato do argentino, há um sacerdote, que se torna um artista do universo, e, no entanto, teria morrido sem nunca ter conseguido sair da sua prisão – e, assim, quem saberia a respeito da sua arte sublime? No cume da sua elevação, os dois protagonistas não recebem a fama. Ambos vivem uma situação de confinamento. Ambos lidam com restrições e limitações diante de uma possibilidade interna de liberdade. Para ambos, essa possibilidade significa a necessidade de ultrapassar os próprios limites.

Kafka torna a sua personagem ambígua, porque o narrador o chama “iniciado”, enquanto o público também pensa nele como um “farsante”. “Por que queriam privá-lo da glória de continuar sem comer, de se tornar não só o maior jejuador de todos os tempos - coisa que provavelmente já era - e também se superar a si mesmo até o inconcebível, uma vez que não sentia limites para a sua capacidade de passar fome?”⁹. Surge, assim, uma evidente ironia no tocante à condição do artista que se dedica a uma arte elevada e que não agrada ao grande público. Nesta perspectiva mais elevada da sua arte, o jejuador teria superado suas possibilidades físicas iniciais ao alcançar um tipo de jejum muito dilatado. Nesta condição, ele pode ser compreendido como um iniciado (na visão do narrador), porque deixou de ser um artista comum para tornar-se um artista sublime. No entanto, ele também pode ser

⁹ KAFKA, F. **Um artista da fome**. São Paulo: Brasiliense, p. 27.

compreendido como um farsante. Na visão do público, porque ele saberia facilitar o jejum. E, na sua própria reflexão, porque esse patamar mais alto da sua arte poderia ser apenas uma possibilidade natural – isto é, ele teria chegado ao máximo, mas essa era a *sua natureza*.

O narrador-protagonista do relato borgeano (supostamente) passa por uma transformação semelhante, porque, depois de viver muitos anos como um prisioneiro imobilizado, declara que teria alcançado um estado de grande poder. No entanto, esse seria um poder divino – tornou-se um homem com poder ou essa seria a sua verdadeira natureza? Assim, é possível perceber que a narrativa de Borges está retomando o tema do relato de Kafka, uma vez que Tzinacán é descrito como “sacerdote” e também como “mago” e, ainda, porque esse protagonista de Borges (como o de Kafka) chega a um estado final ambíguo em decorrência da sua condição de ‘iluminado’. A iluminação, nesse sacerdote, sugere que ele poderia ter passado por uma iniciação – isto é, Tzinacán também poderia ser um iniciado. No entanto, o mago pode ser um tipo de ilusionista – e vamos ver que a narrativa constrói a compreensão de que ele poderia ter se iluminado e, em paralelo, a de que ele poderia ter sonhado ou delirado e (até falseado) essa iluminação. Iniciado ou farsante (mago ou ilusionista)? Dessa maneira, a alternativa do relato de Kafka também é aplicável ao protagonista de Borges. Ou seja, conforma-se um ‘recorte’ da narrativa anterior (a partir da alusão ao seu enredo na figura do jaguar – assinalando o problema do corpo; pela coincidência figurativa da prisão – a idéia de restrição; e pela situação paralela – a tentativa de superação) e *novamente* um estado final ambíguo, indicando a necessidade de uma leitura relacional do seu tema. Como entender a superação do artista sublime?

A figura da “Rueda altísima” se refere ao divino e, no instante da iluminação - possibilidade concernente à alma -, Tzinacán alcança a visão de si mesmo como parte da imensa roda universal, que dá vida às formas e aos seres da criação – desse modo, Deus é o Artista criador do universo, e, depois da experiência da unidade consciente, o sacerdote estaria unido a esse poder. Contudo, cabe notar que ele não conseguira decifrar a escritura divina, mas recebera uma espécie de *insight* depois de um sonho e, assim, obtivera acesso a essa experiência. Será que ele realmente se iluminou? Entretanto, como dito, haveria duas formas de entender esse estado final de união com a divindade (ele seria um ‘farsante’, enquanto mero canal para a atuação do divino, ou ele seria um iniciado, se pensamos que sua personalidade foi potencializada nessa conjunção?). Desse modo, observa-se que Borges introduz a questão da alma como **argumento problematizador** do tema pensado na obra de Kafka e, assim, forma-se uma espécie de **continuidade entre enredos** na rediscussão desse tema prévio. A comparação dos relatos nos leva a entender que a superação do corpo (no

conto Kafkiano) representa apenas uma vitória parcial, porque a mente pode ter limites pré-fixados, que também seria possível ultrapassar (relato borgeano). Contudo, essa resposta suscita um novo questionamento: quando os limites da mente são ultrapassados (como acontece a Tzinacán), o que haveria então? Assim, a possível resposta de Borges ao tema do conto de Kafka é a de que qualquer possibilidade de superação humana pode ser relativa. Através das teorias e metáforas próprias do seu enredo e dos elementos utilizados na rediscussão do conto anterior – poder da mente ou *insight*?, a narrativa borgeana constitui uma alegoria sobre o conhecimento do gênio: ele decorre da prática na análise dos objetos exteriores, ou representa o acesso a uma plataforma especial do pensamento, que já dispõe de esquemas prévios de análise e de compreensão da sua arte ou ciência?

O enredo de “El Informe de Brodie” exhibe o mesmo tipo de “simetria imperfeita” quando lido em comparação com *As Viagens de Gulliver* de Swift – especialmente com a quarta narrativa desse livro. No relato borgeano, a **alusão** à narrativa anterior é muito clara, uma vez que Brodie denomina os habitantes da terra dos Mlch “Yahoos”, isto é, com o mesmo nome dos primitivos encontrados pelo capitão Lemmuel Gulliver na terra dos cavalos Houyhnhnms. Novamente (como em ‘La Escritura’), surge uma **coincidência figurativa**. Na terceira aventura d’*As Viagens de Gulliver*, o capitão dá um tiro para o ar e centenas de liliputianos caem por terra assustados. No seu informe, Brodie relata ter feito um disparo de fuzil para o alto mediante o qual ele teria obtido o temor do povo Yahoo, já que eles viram algo sobrenatural neste fato. Os dois relatos lidam com o **mesmo tema** da colonização (colonizador e colonizado). Contudo, enquanto as sugestões e observações de Brodie comparam o atrasado povo Yahoo e o desenvolvimento do próprio país, Gulliver também se depara com um povo mais avançado e, por isso, está constantemente expondo os problemas da própria nação. Observa-se que os dois relatos lidam com quadros de atraso na metáfora do povo Yahoo, embora Gulliver descubra que, na visão dos cavalos, ele mesmo e sua gente seriam simplesmente yahoos mais avançados. Além disso, outro paralelo deriva do fato de que Gulliver está escrevendo ao governo inglês sobre os lugares que encontrara nas suas viagens, porque as terras descobertas por cidadãos britânicos deveriam passar a fazer parte desse Império. Com sua descrição da terra e do povo Yahoo, Brodie também está formulando um relatório sobre a possibilidade de invasão desse território à rainha da Inglaterra. Através dessa **situação paralela** que envolve os dois enredos (integralmente), percebe-se que ambas as narrativas têm, na perspectiva da invasão, a possibilidade de transformar a situação de primitivismo encontrada. Desse modo, existe um importante paralelismo no fato de que as

duas narrativas apresentam problemas semelhantes e ambas lidam com uma primeira possibilidade de solução ao problema do atraso também semelhante (invasão).

A partir do conjunto de **situações paralelas**, torna-se possível perceber um nítido ‘recorte’, isto é, uma leitura borgeana da narrativa anterior. Brodie narra que, na invasão dos homens-macacos, ele desce do topo da meseta e põe fim à vida de dois daqueles ‘animais’. Em paralelo, no seu primeiro encontro com os selvagens, Gulliver dá uma pancada num primitivo que tentara examiná-lo. Desse modo, em ambos os casos, o colonizador apresenta uma atitude violenta. Como prêmio pelo mencionado auxílio, a própria rainha Yahoo vem se oferecer para Brodie na noite da invasão. No seu relato, ele declara que nada aconteceu, mas também não esconde o fato de que levava no corpo as marcas daqueles que obtiveram esse favor da rainha. Algo semelhante acontece na narrativa anterior. Gulliver tomava banho num rio quando uma Yahoo se oferece para ele. Nada acontece, mas esse é um dos episódios através dos quais os cavalos chegam à conclusão de que Gulliver também é um Yahoo – e, por esse motivo, ele é repatriado. Desse modo, percebe-se que a narrativa borgeana faz uma seleção de motivos da narrativa anterior nos quais a sensualidade e a violência foram associadas à figura do colonizador.

Borges achava que Swift pretendia fazer dessas viagens uma espécie de alegato contra o gênero humano¹⁰. Assim, o tema da colonização surgia entre outros questionamentos, permitindo que essa narrativa anterior formulasse uma crítica do governo inglês. Contudo, é possível notar que, se a mencionada violência no comportamento de Gulliver não estava especialmente relacionada aos problemas do governo inglês, a sensualidade já representava um dos fatores de corrupção do governo. Gulliver explicava que sua nação era conduzida por um primeiro-ministro que, na verdade, era “geralmente governado por uma mulher depravada ou por um laçao favorito, túneis pelos quais passam todas as mercês e que podem propriamente chamar-se, em última análise, os governadores do reino”¹¹. Em paralelo, Brodie relatava que a tribo yahoo contava com a figura de um rei, mas os verdadeiros mandatários da tribo eram os feiticeiros locais – que mandavam, condenavam e enviavam à morte, enquanto o rei vivia encerrado na sua caverna com as duas massagistas. Assim, violência e sensualidade caracterizavam o povo Yahoo, mas também estavam associadas ao seu governo – de maneira que (em “El Informe de Brodie”) o povo seria a causa determinante do mau governo, e o mau governo seria a causa da manutenção do quadro de atraso neste povo.

¹⁰ BORGES, J. L. Prólogo con un prólogo de prólogos. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996, p. 128.

¹¹ SWIFT, J. **Gulliver's Travels**. New York: Penguin Books, 1960, p. 235. Já citado na análise do conto.

Desse modo, a narrativa borgeana começa a definir pontos de rediscussão da narrativa anterior. O relato borgeano retoma o tema da colonização, mas lhe confere centralidade e o formula como metáfora do tema do governo - e das suas formas de dominação. Além disso, o tema do colonizador e do colonizado é revisto dentro de uma elaboração borgeana da dicotomia *civilização* e *barbárie* na qual a *barbárie* está identificada com o instintivo (em lugar do reflexivo), ao passo que a *civilização* assinala um estágio de maior desenvolvimento intelectual. Assim, a *barbárie* trata do estado de atraso, ao passo que a metáfora da invasão pelo civilizado reino inglês representa a introdução de um sistema de governo mais avançado e a possibilidade de desenvolvimento intelectual desse povo. Como exposto, Gulliver exibia comportamentos de sensualidade e violência. Brodie é caracterizado com o mesmo tipo de comportamento, mas, como há traços de *barbárie* na caracterização do bárbaro e do civilizado, os conceitos de *civilização* e *barbárie* (da narrativa borgeana) passam por uma relativização, e produz-se a idéia de que um sistema de governo que parece ser mais avançado poderia vir a apresentar os mesmos problemas do sistema do atraso – isto é, um novo sistema poderia significar os mesmos problemas num outro patamar *apenas* mais sutil.

Assim o enredo borgeano se desenvolve conformando uma reorganização de vários pontos paralelos aos do enredo de Swift, mas se encaminha para um desfecho distinto – sugerindo conclusões distintas sobre o mesmo tema. Gulliver, reconhecendo sua condição de Yahoo mais avançado e a superioridade dos cavalos Houyhnhnms, apresenta um entrave ao projeto civilizatório do governo inglês. Na sua missiva, ele desenvolve o argumento de que, no tocante aos Houyhnhnms, não haveria moral para colonizar um povo do qual eles teriam muito a aprender. Além disso, não seriam suficientemente distintos dos primitivos yahoos para colonizá-los. Entretanto, o conto borgeano exhibe um **novo argumento** que justifica a reabertura dessa discussão e, assim, surge uma **solução de continuidade** entre enredos. No seu informe, Brodie assinala a frágil posição do povo Yahoo por seu reduzido número de integrantes e pelas constantes invasões de leopardos e homens-macacos, que podiam terminar dizimando esse povo. Chegava, desse modo, ao parecer de que os ingleses tinham o dever de salvar o povo Yahoo. Com esse argumento, entende-se que, de modo comparativo, a dominação inglesa seria preferível à dominação de um governo bárbaro que terminaria levando aquele povo à destruição. Nas suas metáforas, um país que, em dado momento, não é capaz de manter uma posição autônoma no cenário internacional poderia se ver obrigado a aceitar uma forma de governo concebida por outro povo. Seria melhor a imposição de uma forma de governo mais avançada – porque permitiria ao povo continuar se desenvolvendo e porque seria menos agressiva - do que um governo bárbaro, isto é, um sistema de governo

inferior cujo domínio violento traria irreparáveis prejuízos à população. A partir dos elementos da retomada, a narrativa borgeana utiliza os conceitos de evolução e degeneração, na sua alegoria, para lançar um novo questionamento: seria realmente possível adotar um sistema de governo mais avançado, ou seria necessário submeter-se a um sistema de governo que corresponde ao desenvolvimento do povo nessa conjuntura?

Além dos pontos de retomada, surgem vários elementos de invenção – lembramos que Borges julgara como “*invención*” a nova versão do enredo de Wells realizada por Henry James (apontando a mudança de objeto mediador e a nova direção da viagem no tempo)¹². Em primeiro lugar, existe uma **nova realidade ficcional** nas duas narrativas borgeanas. O autor inventa novas circunstâncias de tempo, de espaço, novas personagens, novos elementos de verossimilhança e causalidade. Assim, a feição do enredo anterior é quase completamente alterada – com exceção das coincidências figurativas que cooperam no seu reconhecimento. Ademais, existem **transformações significativas** da trama anterior: (n’*O Artista*) o problema é a superação das possibilidades do corpo – (em *‘La Escritura’*) a superação da mente; (n’*As viagens*) não há perspectiva de solução de problemas na conquista dos territórios, porque povo primitivo e governo civilizado são ambos criticáveis – (em *‘El Informe’*) o povo bárbaro é apontado como causa do governo bárbaro, mas existe a perspectiva de que um governo civilizado pudesse significar mudança ou, pelo menos, uma mudança de nível nos problemas enfrentados. O autor também elabora **novos motivos** importantes para a sua trama, e que não constam do enredo anterior: (em *‘La Escritura’*) o sonho antecipatório e o *insight* (o jejuador de Kafka não lida com a possibilidade de auxílio na sua superação); (*‘El Informe’*) a invasão dos homens-macacos reforça a idéia de que os Yahoos podiam ser dizimados e, por isso, precisavam de proteção (em Swift, os Yahoos não corriam esse risco de ser invadidos por outros povos). Além disso, Borges encaminha os seus enredos a um **desfecho diverso** do existente nas narrativas retomadas - não um fim diverso, mas uma resolução diversa do problema retomado. N’*‘O Artista’*, o jejuador pôde superar o seu corpo, porque conseguiu o jejum dilatado que sonhava realizar - em lugar dos jejuns de quarenta dias -, mesmo encontrando na morte uma espécie de limite natural. Em *‘La Escritura’*, a superação da mente acontece com o auxílio de um *insight*, mas Tzinacán não decifra o enigma da escritura. Assim, ele não supera *por si mesmo* o nível mental a caminho do êxtase. Nas *‘Viagens’*, Gulliver desencoraja a invasão da terra dos Houyhnhnms e Yahoos. Já no *‘Informe’*, Brodie pede a invasão do território yahoo. Ou seja, a invenção também faz parte desses contos.

¹² BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 640.

2.1.2. Perspectivas clássicas no entendimento de uma ficção *borgeana*.

O filósofo Maurice Blanchot faz uma leitura de "El Aleph", da qual deriva um dos ensaios centrais da sua coletânea de *Le livre à venir*. O ensaio parte do fato de que o mundo parece determinado e finito, mas carrega consigo a percepção do infinito. Desse modo, ele associa Borges à má infinitude por sua relação com a literatura, para propor que, dentro da escuridão, - numa cegueira real ou conceitual - qualquer espaço parece infinito¹³. Nesta passagem, Blanchot está tentando desvelar a presença do infinito no mundo e na literatura considerando que a angústia da incerteza traz à tona a sensação de infinito. É como se ele tivesse transmitido ao espaço o problema causado pela sensação de eternidade do tempo que Borges sugeria através de uma experiência narrada no pós-data de "La duración del Infierno": todo tempo vivido na angústia do não saber já traz consigo uma sensação de eternidade¹⁴ - porque todo tempo vivido no sofrimento parece eterno. Além disso, no universo de sentido da escritura borgeana, ele escolhe o tema da identidade entre o mundo e o livro (o livro é o mundo e o mundo pode ser um livro), para lembrar que o mundo também pode ser uma ilusão e, sobretudo, para lembrar a incerteza na compreensão da realidade. Dessa maneira, ele entende que "A literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário"¹⁵. A literatura terminaria, portanto, evidenciando essa faceta escamoteada da realidade - a incerteza sobre o que é.

Considerando a mencionada incerteza (no espelhismo entre mundo e literatura), ele supõe que, para Borges, a dignidade da literatura não estaria em levar seu leitor a pensar num grande autor mistificador dessa incerteza, mas numa "potência neutra e impessoal", porque:

[Borges] vê, em todos os autores, um só autor que é o único Carlyle, o único Whitman, que não é ninguém. Reconhece-se em Georg Moore e em Joyce [...] capazes de incorporar em seus livros páginas e figuras que não lhes pertencem, pois o essencial é a literatura, não os indivíduos, e, na literatura, que ela se dê **impessoalmente**, e que cada livro seja a unidade inesgotável de um só livro e a repetição extenuante de todos os livros (negrito nosso)¹⁶.

¹³ Blanchot propõe: "suponhamos que o deserto geográfico se torne o deserto bíblico [...] não é mais de onze dias que precisamos para atravessá-lo, mas do tempo de duas gerações, mas de toda a história da humanidade e, talvez, ainda mais". Assim, nós falamos de uma cegueira conceitual, porque a travessia do deserto de que ele está tratando (nesse exemplo) é a história da salvação - a qual implica num processo de aquisição e aplicação dos conceitos da doutrina bíblica. BLANCHOT, M. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 136-137.

¹⁴ O Inferno pode acontecer num instante. BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 238.

¹⁵ BLANCHOT, op. cit., p. 140.

¹⁶ BLANCHOT, op. cit., p. 139.

Ele não cita “La Flor de Coleridge”, mas - como Monegal já notara¹⁷ - sua paráfrase deixa perceber a presença das concepções borgeanas no seu texto. Assim, Blanchot identifica essa noção de impessoalidade num trecho de “La Flor de Coleridge”. Entretanto, já vimos que, nesse ensaio, Borges recorre à visão clássica no contrapeso do julgamento simplista de plágio, que poderia ser aplicado à obra de Henry James, mas dirige seu ensaio ao exame da existência de retomada e ‘*invenção*’ nesta obra. Contudo, a partir de “Pierre Menard, autor del Quixote”, Blanchot passa a pensar na possibilidade da variação entre as obras literárias como um processo de tradução e, assim, na ideia da escritura como tradução¹⁸. Através do tema da identidade entre o livro e o mundo (no ensaio borgeano), ele pôde considerar um livro-mundo (arquetípico) do qual viriam infinitos outros livros no processo de tradução-escritura (dos anteriores). O resultado é que nossa obscura tradição literária - da qual ignoramos o princípio e o fim - poderia ser inesgotável em cada um dos seus momentos. ‘Pierre Menard’ o leva a pensar que, se “numa tradução, temos a mesma obra numa dupla linguagem; na ficção de Borges, temos duas obras na identidade da mesma linguagem [...]”¹⁹. Entretanto, ele não apresenta análises das narrativas borgeanas para comprová-lo e, portanto, não se detém na formulação de como se daria essa tradução - se no processo de emular ou versões, etc. Como filósofo e crítico, na verdade, Blanchot estava interessado numa reflexão mais ampla sobre o fenômeno literário. Ele queria ver na estrutura de “Pierre Menard, autor del Quijote” - na ideia da (re)escritura de uma leitura - um infinito de possibilidades para o mundo literário.

Nos ensaios borgeanos, Gerard Genette observa uma frequente exposição de paralelos nos quais o autor estaria sempre tratando de exhibir a ideia das ‘diversas entonaciones de um tema ou metáfora’²⁰. Ele utiliza alguns exemplos de *Otras Inquisiciones*:

[nos ensaios borgeanos] Ricketts y Hesketh Pearson atribuyen a Oscar Wilde la paternidad de la expresión *purple patches* (retazos de púrpura), pero esta fórmula se encuentra ya en la Epístola a los Pisones; Philipp Mainländer inventa, dos siglos después de John Donne [...];/ el argumento de la apuesta se encuentra en Arnobe, en Sirmond, en Algazel [...] / Cuando no busca fuentes, Borges gustosamente sigue la pista de los precursores: los de Wells [...], los de Beckford [...], los de Kafka [...]²¹

Genette descarta a interpretação de classicismo ou de um ‘panteísmo literário’, disponíveis em “La Flor de Coleridge” – e que ele menciona em seu artigo, para ver nessas

¹⁷ MONEGAL, E. R (a). **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 27.

¹⁸ BLANCHOT, op. cit., pp. 137-138.

¹⁹ BLANCHOT, op. cit., p. 139.

²⁰ GENETTE, G. La Utopía Literaria. In: ALAZRAKI, J. (Org). **Jorge Luis Borges**. Madrid: Taurus, 1987, p. 203.

²¹ GENETTE, op. cit., p. 203.

passagens uma utopia literária²². Essas compreensões borgeanas em que as obras parecem derivar da própria literatura reforçariam uma imagem autônoma do sistema literário e suscitariam, assim, a visão de uma espécie de mundo ideal da literatura. Para desenvolver essa utopia e suas conseqüências teóricas, seu ensaio precisa, sobretudo, de dois movimentos.

Genette tenta mostrar que essas visões concorreriam para certo esvaziamento da personalidade autoral - já que as composições devem tanto à leitura²³. Apresenta a suposição de que “para Borges, como para Valéry, el autor de una obra no detenta y no ejerce sobre ella ningún privilegio, la obra pertenece desde su nacimiento al dominio público [...] y vive solo de sus innumerables relaciones con las otras obras [...]”²⁴. Desse modo, ele descarta a hipótese de classicismo, mas considera uma idéia de **impessoalidade** nestes ensaios, porque esse ponto de vista o ajuda a questionar a concepção de que o sentido de uma obra literária é determinado por seu autor (nas estruturas)²⁵. É verdade que vários ensaios borgeanos, de fato, procuram precursores para obras que parecem muito originais. No entanto, nos nossos pressupostos, já vimos que, em obras de autores acusados de influência e até mesmo de plágio, esses ensaios *también* se dispõem a assinalar a existência de um pensamento diverso do anterior na obra ‘nova’ (Emerson-Carlyle) e transformações importantes nos ‘novos’ enredos (as invenções de James sobre o texto de Wells). Num ensaio, Borges elogia a originalidade de Bioy Casares: “La carrera literaria de Adolfo Bioy Casares [...] Empieza por el caos, [...] y arriba [...] a la trama originalísima”²⁶. Assim, entendemos que a originalidade é um valor moderno, que Borges precisava questionar e relativizar identificando precursores e influências, de maneira a respaldar sua própria proposta de retomada *clássica* da tradição. Entretanto, ele não foi indiferente à valorização *romântica* da originalidade (como mostram seus textos) e, portanto, ao que enaltece a personalidade do autor²⁷. O resultado é discutido neste capítulo: uma nova proposta de originalidade na qual coexistem invenção e retomada.

²² GENETTE, op. cit., p. 205.

²³ GENETTE, op. cit., p. 208.

²⁴ GENETTE, op. cit., p. 208.

²⁵ “La génesis de una obra en el tiempo histórico y en la vida de un autor, es el momento más contingente y más insignificante de su duración” (sic). GENETTE, op. cit., p. 209.

²⁶ BORGES, J. L. Prólogo. In: BORGES, J. L. et al. **Cuentos Argentinos**. Madrid: Siruela, 1985.

²⁷ Seus ensaios não revelam apreço pela impessoalidade. Desacreditam do ‘novo sem precedentes’ e desejam naturalizar a retomada de outros autores. Entretanto, valorizam o que sobressai diante de obras precursoras. Os textos ilustram esse curioso problema: “*Une ténébreuse affaire* (obra que prefigura con vaguedad las novelas policiales de nuestro tiempo) es de 1841, es decir del año en que aparecieron *The murders in the Rue Morgue*, [...]”, mas “la prehistoria del género policial está en los hábitos mentales y en los irrecuperables *Erlebnisse* de Edgar Allan Poe, su **inventor**” (negrito nosso). BORGES, J. L. Roger Calois: *Le Roman Policier*. **Sur**, año 12, número 91, abr. 1942, pp. 56-57. Em outro, diz “Defoe parece haber sido el **iniciador** de esos pormenores [...]”. (negrito nosso) BORGES, J. L. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 80. “Bajo el influjo de la novela epistolar del siglo XVIII, Collins **fue el primer** novelista que usó el procedimiento de que

Em segundo, Genette verifica uma valorização da leitura nos mesmos ensaios. A partir de 'Pierre Menard', ele entende que a leitura seria "a mais delicada e mais importante operação para o nascimento de um livro"²⁸. Nesse passo, ele não avança muito em relação ao trabalho de Blanchot, já que, ao invés da escritura como tradução, teríamos a escritura enquanto leitura. Como Blanchot, ele também não se deteve na descrição ou na compreensão do modo como a leitura poderia concorrer na criação de novas obras no caso dos autores em geral ou no caso específico de Borges. Contudo, Genette cita a idéia borgeana de que “una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída”²⁹. Entretanto, como é possível que a leitura seja a mais importante operação para o nascimento de um livro e que o autor em questão entenda que a literatura de um tempo possa diferir da de outro tempo pela leitura (ou seja, a leitura faz a diferença) e que o resultado seja uma obra impessoal que não preconiza a subjetividade do autor, porque ele é um autor-leitor? Na verdade, a valorização borgeana da operação de leitura não pode ser interpretada como índice de impessoalidade na composição da sua narrativa. Já vimos nos nossos pressupostos e nas análises que esse é justamente o meio encontrado por Borges, para tornar possível o mencionado processo de retomada (uma leitura com transformações) e invenções pessoais.

Contudo, Genette utiliza esses pontos de vista (impessoalidade do autor e valorização da leitura), porque ele deseja propor a possibilidade de uma ‘nova escritura’ – e uma nova projeção de sentidos - no caso de cada leitor. Genette quer defender a idéia de que "O sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido acabado, [...] é uma reserva de formas que esperam seu sentido, 'é a iminência de uma revelação que [...] cada um deve produzir por si mesmo'"³⁰. Também é notável como seu artigo passa da autoria e da produção das obras - o que estava sendo discutido por Borges na maior parte desses textos e registrado por Blanchot – à questão do leitor e à produção de sentidos. Assim, suas propostas são fecundas do ponto de vista da Teoria Literária. No entanto, direcionando suas análises a essa conclusão percebe-se que, os ensaios borgeanos foram, sobretudo, pressupostos para pensar hipóteses aplicáveis no âmbito da recepção da obra literária.

Comparando as teorias de Blanchot e Genette, Monegal assume que a melhor percepção no concernente à narrativa borgeana pertenceria a Blanchot. Assim, ele retoma a questão da impessoalidade, para formular suas próprias hipóteses, porque se depara com o

una historia fuera contada por los personajes de la fábula”. BORGES, J. L. et al. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 835.

²⁸ GENETTE, op. cit., p. 207.

²⁹ GENETTE, op. cit., p. 208.

³⁰ GENETTE, op. cit., p. 210.

tema da ‘nulidade da personalidade’ em diversos ensaios, poemas e contos da produção borgeana. Entre outras citações, recorda as palavras da primeira abertura do *Fervor de Buenos Aires* com as quais, posteriormente, Borges faz sua epígrafe das *Obras Completas*: “é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu o seu redator”³¹. Monegal entendeu que o tema da ‘nulidade da personalidade’ seria não somente uma idéia que percorre essa obra, mas representaria uma posição estética do autor como leitor da sua própria produção³². Desse modo, surge a idéia de uma poética da leitura. Acreditamos que Monegal se deparou com algo fundamental: esse posicionamento de Borges como leitor de outras obras. Entretanto, nós acreditamos que o fato pode receber outra interpretação – com base em outra interpretação do que significa ser ‘leitor’ para Borges.

Monegal entende que três ensaios de *Otras Inquiciones* revelariam as bases da estética borgeana. Em “Del Culto de los Libros”, ele (re)encontra o tema do mundo como livro – o mesmo já preconizado na interpretação de Blanchot – e entende que Borges leva a argumentação desse ensaio até o ponto “em que a personalidade do escritor se dissolve totalmente numa concepção ao mesmo tempo panteísta e classicista da obra literária”³³. De fato, Borges trata, muitas vezes, do pensamento *clássico* em seus ensaios e de pontos de vista similares, entretanto, é possível perceber que, ensaisticamente, ele também costuma recuperar, de algum modo, o pensamento oposto. Como já mencionado, nós acreditamos que ele o faça, porque essa visão clássica coopera no seu intuito de formular defesas do processo de retomada da tradição e de gerar questionamentos à valorização *romântica* da personalidade. Entendemos que esses ensaios que assumem a defesa de processos *clássicos* (com o amparo de um pensamento de tipo clássico) suscitem a imagem de um autor que trabalha (unicamente) no modo *clássico* – mas isso não é algo necessário. Assim (considerando as nossas hipóteses), seria possível perguntar: por que esses ensaios não apresentam igual número de defesas do processo *romântico* da invenção ou do modo *romântico*? É preciso lembrar que o modo *romântico* é aquele que predomina na ficção moderna de acordo com ‘La Postulación’. Assim, para que o público buscasse a originalidade da narrativa borgeana não seria necessário nem fazer sua defesa nem assumir qualquer atitude especial. O público *moderno* certamente iria procurar esse aspecto nessa obra. Ademais, se Borges não realiza uma (desnecessária) defesa da originalidade, muitas vezes, nas suas resenhas e ensaios, como exposto, ele enaltece as modificações e as invenções dos autores examinados. No entanto,

³¹ BORGES, J. L. A quien leyere. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

³² MONEGAL, E. R. (a). **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 81.

³³ MONEGAL (a), op. cit, p. 95.

esses ensaios não chamam a nossa atenção, porque esse é um fato comum na crítica moderna. Além disso, mais do que defender o *romântico* – o modo literário predominante, o autor precisava encontrar formas de assinalar a possibilidade de sínteses e diferenciações dos dois modos. Como visto, Borges desenvolve essas questões em três ensaios de *Otras Inquisiciones*.

Na sua interpretação de “La Flor de Coleridge”, Monegal entende que o autor apresentaria uma “visão **impessoal** da literatura”³⁴ (negrito nosso). Nos pressupostos, já mostramos que as idéias, no começo desse ensaio, só preparam a compreensão do seu problema específico – classicismo, panteísmo e monismo preparam a discussão da retomada de Henry James e, assim, a argumentação em favor de uma retomada com invenções. Ainda buscando demonstrar a presença da mencionada concepção classicista na ensaística borgeana, Monegal assinala que, em “Kafka y sus Precursores”, Borges está revelando as possíveis fontes de Kafka³⁵. Entretanto, é preciso notar que, no decorrer dessa exposição, o autor assevera que “En cada uno de esos textos [dessas possíveis fontes] está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría”³⁶. Ou seja, o começo desse ensaio realmente relativiza a originalidade de Kafka, mas volta ao ponto, mostrando que, apesar das possíveis fontes, a obra kafkiana tem uma marca e idéias tão próprias que seriam capazes de projetar-se nas obras anteriores e até de modificar nossa compreensão das mesmas.

Ademais da menção dos volumes consultados no final do livro, no prólogo a *História Universal de la Infamia*, Borges cita algumas fontes técnicas na composição do volume, mas não deixa de colocar-se a si mesmo entre as fontes (assinala um volume *seu* de 1930)³⁷. Monegal entende o fato da seguinte maneira: “No seu afã de **somente outorgar a outrem a capacidade de invenção**, se esquece de dizer que essa biografia de Carriego foi escrita por ele [...]”, porque a imagem que Borges “pretende impor ao seu leitor é a de outro leitor, meramente anterior e **sem nenhum privilégio de invenção**” (negritos nossos)³⁸. No entanto, acreditamos que, com a enumeração “Chesterton”, “Stevenson”, “Borges”, na verdade, o autor estava sugerindo que o volume foi realizado através de uma combinação do próprio e do alheio – isto é, com recursos da tradição, mas também através do seu próprio trabalho criativo. O crítico entende que, no prólogo deste volume, “Implicitamente, Borges postula que

³⁴ MONEGAL (a), op.cit, p. 93.

³⁵ MONEGAL (a), op.cit, p. 95.

³⁶ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 711.

³⁷ Os exercícios de prosa desse livro “Derivam, eu acho, de minhas releituras de Stevenson e de Chesterton e ainda dos primeiros filmes de von Sternberg e **talvez de certa biografia de Evaristo Carriego** (negrito nosso)”. BORGES, J. L. *Historia universal da infâmia*. São Paulo: Ed. Globo, 1989, p. XXV.

³⁸ MONEGAL (a), op.cit, pp. 90-91.

reler, traduzir, são *parte* da invenção literária [...]” (itálico do crítico)³⁹. Essa concepção de ‘tradução’ (de Monegal), contudo, só fica clara na conclusão do capítulo. Monegal, traçando um perfil da personalidade e do pensamento do autor, afirma que “para um ser assim, a produção literária não pode ser ‘criação’, mas ‘**repetição**’, não pode ser ‘invenção’, mas ‘**redação**’, não pode ser ‘escritura’, mas ‘**leitura**’”⁴⁰. Ou seja, entende-se que a ‘tradução’ consiste, sobretudo, na repetição de uma obra anterior.

Os problemas dessa formulação, no entanto, aparecem no momento em que são aproximadas do objeto e comparadas com as avaliações que ele suscita no crítico. Comparando os textos de *Historia Universal de la Infamia* com as fontes, Monegal é capaz de observar que “a estória de Borges é infinitamente superior à de suas pedestres fontes”⁴¹. Comparando “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” com *Fora do Planeta Silencioso*, Monegal diz que, no conto borgeano, trata-se, “como na obra de Lewis, de um planeta imaginário. [mas] As semelhanças entre as duas obras, contudo, ficam só nisso”⁴². Ou seja, para postular uma poética da leitura, Monegal só expõe, no seu exemplo, a retomada de um motivo (um planeta imaginário) e duas coincidências figurativas - e não a existência de um paralelismo entre enredos. Como ele não fornece outros exemplos, sua hipótese termina tendo pouco respaldo do objeto. Para postular (nas suas conclusões), “repetição”, “redação” e “leitura” (enquanto tradução que preserva o original) pela anulação da personalidade do autor, seu estudo não poderia apresentar uma análise cujo resultado é “Son más relevantes las diferencias entre ambos [os textos]”⁴³.

Essas avaliações de Monegal parecem estar relacionadas ao tema do livro como mundo (em que os seres são letras *escritas* no livro do universo) como ele foi entendido por Blanchot – a impessoalidade na composição. Assim, Monegal endossa a existência de um pensamento de tipo clássico na sua interpretação da narrativa borgeana (a personalidade é anulada) e de uma escritura-tradução literal (escritura-leitura próxima do texto anterior). Entretanto, em Borges, a retomada não significa impessoalidade. No processo clássico de imitação, o enredo original era preservado nos posteriores. Já no processo romântico, há invenção (e, portanto) originalidade, porque não existe uma leitura ou modelo envolvido. Assim, parece haver uma falha em reconhecer a invenção no processo criativo borgeano. Nos enredos desse autor existe uma base num enredo anterior – e mesmo um desenvolvimento

³⁹ MONEGAL (a), op.cit, p. 91.

⁴⁰ MONEGAL (a), op.cit, p. 122.

⁴¹ MONEGAL (a), op.cit, p. 91.

⁴² MONEGAL (a), op.cit, p. 110.

⁴³ MONEGAL, E. R. **Borges: una biografía literaria**. México: Fondo de Cultura, 1993, p. 303.

paralelo. Entretanto, no desenvolvimento de um tema desse enredo, a narrativa borgeana apresenta: uma série de elementos novos (que mudam completamente a face do enredo original, de tal maneira que o vínculo entre textos não é evidente); transformações importantes (elementos do ‘original’ são alterados); novos motivos e, ademais, um desfecho distinto. Todas essas inovações estão calcadas num processo inventivo – porque *esses* elementos não existiam no ‘original’ (ou seja, eles não vêm de uma leitura). Na verdade, a relação com a obra anterior, *como ela é proposta por Borges*, chama a atenção para a personalidade do seu criador: o contraste acentua as características individuais. No entanto, também não se pode pensar numa originalidade *romântica*, já que existem elementos retomados. Assim, o processo criativo borgeano apresenta a *leitura* de um texto anterior, mas, na nossa visão, essa leitura não é um ato passivo – e não representa uma tradução passiva. A leitura borgeana interpreta o enredo anterior e, dessa interpretação, extrai elementos de vínculo que preservam a relação com o ‘original’, mas permitem a sua transformação. Além disso, sobre a base pré-existente, está a invenção de uma série de elementos novos.

Julio Pimentel Pinto retoma a visão de Monegal. Percebendo o elevado número de citações na prosa borgeana, ele assinala que "os textos são recheados de repetições de outras obras ou da própria", compondo "uma poética fundada na leitura, na identificação primeira do escritor como um leitor"⁴⁴. Cabe notar que ele não está considerando a relação entre duas obras (como o fizera o Monegal), mas **citações e paráfrases** de outras obras utilizadas na ficção borgeana. Pimentel entendeu que as referências a obras pré-existentes - a diversas obras em cada narrativa - podiam exibir variações e precisavam ser reordenadas pelo leitor numa espécie de jogo do *engenho* do autor. Em paralelo, ele pôde perceber alterações na narrativa de fatos históricos. "A repetição não existe assim, como pura igualdade ou identidade, mas como possível variação"⁴⁵. Nesse ponto (ao perceber modificações nos fatos históricos), ele pôde realmente avançar na compreensão da narrativa borgeana. Monegal só pontuava a presença da ‘repetição’ na ficção borgeana, mas – a partir do tratamento dos fatos históricos, Pimentel identifica ‘repetições’ e ‘variações’. Entretanto, conclui que a "repetição [atua] como diferença: é a poética das variantes dizendo que a vida ou os livros reduzem-se a uma repetição infinita de um ato, de um dia ou de uma circunstância [...]"⁴⁶. Ou seja, ele chega a pensar numa poética das variações, mas entende que a leitura teria a função de

⁴⁴ PINTO, J. Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Ed Unesp/ Imprensa Oficial, 2001, p. 177.

⁴⁵ PINTO, op. cit., p. 178.

⁴⁶ PINTO, op. cit., p. 180.

“constituir a matéria original, que ressurgue alterada na escritura de um novo texto”⁴⁷. Assim, dando continuidade ao pensamento de Blanchot (do uno surgem variações), ele termina retrocedendo em favor da idéia de repetição através da variação – para ele, portanto, a tônica permanece na reiteração do texto anterior.

O crítico não avança mais sobre a variação, porque solicita a idéia de *reescritura* (de Michel Lafon) e porque está conduzindo suas formulações sobre a ficção borgeana dentro de uma visão de tipo clássico: citando Lellouche, ele adota a compreensão de que Borges foi inspirado “pelo conceito de eficiência de um texto clássico”; entende que o autor extrairia suas questões e preocupações, sobretudo, dos autores clássicos; e ainda comenta uma espécie de “ânsia [borgeana] pelo clássico” que “consegue conviver, mesmo que de forma tantas vezes contraditória, com a velocidade da modernidade”⁴⁸. Em contrapartida, nós acreditamos que o pensamento *clássico* (percebido por esses críticos na obra borgeana) entra numa relação complementar com o pensamento *romântico* - e, portanto, moderno – nessa obra, uma vez que os seus ensaios se dedicam à compreensão de obras de ambos os períodos e porque as características de ambos os modos foram examinadas na sua busca de uma nova proposta literária. Contudo, vamos apresentar diversos motivos para considerar essa complementação.

Assumindo o mencionado ponto de vista, embora identifique o problema da variação, Pimentel opta por aproximar Borges da atitude do escritor clássico: “segunda mão de outros tantos autores, o amanuense do engenho alheio, o copista que tem como dístico a frase lançada por Flaubert [...] copiar como outrora”⁴⁹. Entretanto, o prólogo de *Historia Universal de la Infamia* apontava, entre outros escritores, o próprio Borges como uma das fontes das suas narrativas. O mesmo Pimentel percebeu que, junto da utilização de textos alheios, Borges opera uma recondução dos próprios trabalhos, pois “seus livros são continuamente *reescritos*, visando a novas edições, justificadas pela vontade de excluir determinados trabalhos, julgados indesejáveis, ou incluir outros, produzindo uma nova versão essencialmente distinta das formas anteriores do livro (itálico do autor)”⁵⁰. Entretanto, além desses aspectos, existe um importante elemento da ficção borgeana que não pode estar baseado em qualquer processo de *reescritura*. Borges costuma elaborar prólogos e epílogos para as suas coletâneas de contos, nos quais introduz comentários a respeito das peças individuais e do volume todo – modulando com seus próprios pontos de vista a compreensão das obras. Ele também costuma

⁴⁷ PINTO, op. cit., p. 181.

⁴⁸ PINTO, op. cit., pp. 183, 190, 195.

⁴⁹ PINTO, op. cit., p. 185. O comentário sobre o dístico de Flaubert deriva de um ensaio borgeano citado pelo crítico.

⁵⁰ PINTO, op. cit., p.182.

colocar epígrafes e pós-datas nos contos. Insere notas de rodapé em várias de suas narrativas, que, mesmo atribuíveis a um personagem, também interferem na compreensão dos textos e ainda nos levam a pensar nos relatos enquanto texto e na existência de um responsável por sua publicação. Além disso, existem as intromissões do Borges-narrador em várias narrativas, comentadas por Piglia⁵¹. Esse autor ainda tem dois contos com personagens autobiográficos ('Borges' e o duplo) e diversos contos com uma personagem de si mesmo como acontece em "El Aleph" - "¡Qué observatorio formidable, che Borges!"⁵². Por fim, com a inserção de dados biográficos na caracterização dos seus narradores, temos uma metáfora do mesmo Borges na sua ficção. Esses procedimentos não correspondem à impessoalidade ou à atitude de um escritor clássico, porque chamam a atenção para a presença do autor na sua ficção.

O crítico ainda aproxima Borges da figura do historiador, porque a história está fundada na citação, na tradução e na investigação crítica, mesmo levando em conta uma citação-tradução nas narrativas desse autor⁵³. De fato, o procedimento de citação é importante na ficção borgeana. Entretanto, como lembra Olea Franco, a citação borgeana "no es nunca académica", porque a fonte não é exata e a versão nem sempre é literal. Há desvios na origem e há desvios no uso⁵⁴. Além disso, é preciso considerar a existência de inovação (e não só tradução) quando a mesma passagem é utilizada para sustentar uma nova idéia – isto é, para dizer algo diverso do que dizia inicialmente. Borges cita, modifica, mas *también* gera o novo – na parte (na citação) como no todo (no enredo).

A partir de Monegal, é compreensível que Pimentel julgue que os textos borgeanos são **"produzidos por um leitor que não chega a gerar um autor"**, mas apenas enuncia a hipótese de sua existência, enquanto **articulador** das leituras feitas (negrito nosso)⁵⁵. No entanto, acreditamos que Borges estava interessado em estabelecer associações entre sua obra e as anteriores, para obter algo que não existia de maneira isolada no texto anterior, mas que passa a existir quando ele conforma uma relação entre obras:

Ha observado Novalis: «Nada más poético que las transiciones y las mezclas heterogéneas». Esa declaración define, ya que no explica, el encanto peculiar de las antologías. La mera yuxtaposición de dos piezas (con sus diversos climas, procederes, connotaciones) puede lograr una virtud que no logran

⁵¹ PIGLIA, R. Borges: A arte de narrar. In: SCHWARTZ (Org.) **Borges no Brasil**. SP: Unesp, 2001, p. 23.

⁵² Os contos com conteúdo autobiográfico são: "El Otro" (*El Libro de Arena*) e "25 de Agosto, 1983" (*25 de Agosto 1983 y Otros Cuentos*). A personagem do autor aparece em: "Hombre de la Esquina Rosada" (*Historia Universal de la Infamia*) "La Forma de la Espada", "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (*Ficciones*); "El Zahir" e "El Aleph" (*El Aleph*); "Juan Muraña" (*El Informe de Brodie*).

⁵³ PINTO, op. cit., p. 184.

⁵⁴ OLEA FRANCO, R. **El otro Borges, el primer Borges**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 267.

⁵⁵ PINTO, op. cit., p. 183.

esas piezas aisladas. Por lo demás: copiar un párrafo de un libro, mostrarlo solo, ya es deformarlo sutilmente. Esa deformación puede ser preciosa⁵⁶.

Entendemos que a ficção borgeana realmente tem início com uma posição do escritor como leitor. Entretanto, a seleção de um texto anterior ou de vários textos – e o seu recorte, já delata a personalidade e a marca da autoria no novo texto, uma vez que, através dessa seleção, o autor se torna responsável pela organização de um recorte em desfavor de outras tantas possibilidades. Ademais, uma vez que, além dos elementos retomados, existe uma nova realidade ficcional (novos elementos de tempo, espaço, caracterização, verossimilhança e causalidade), transformações significativas da trama anterior (que surgem dentro de um enredo paralelo, mas não constam do texto precedente), novos motivos e continuidade e como tudo é encaminhado para um novo desfecho, acreditamos que, através desses processos de invenção, novamente a personalidade e a marca da autoria se tornam discerníveis na ficção borgeana.

[**“Kafka y sus Precursores”**] Em “Kafka y sus Precursores”, Monegal só percebia a inquirição borgeana dos precursores de Kafka – o pensamento clássico de Borges o levaria a pensar os modelos de Kafka⁵⁷. Entretanto, Pimentel pôde perceber, a partir das observações borgeanas que, com “la idiosincrasia de Kafka” em cada um daqueles textos, “Borges, ressaltava, na verdade, a centralidade da obra kafkiana para articular esses autores [...]”⁵⁸. Esse ponto de vista lhe permite a compreensão de que os textos borgeanos inventam uma tradição, de maneira que, diante de obras de diversos contextos, haveria uma operação de tradução, gerando diferentes combinações entre as citações dos diversos autores **no momento da participação do leitor**. Haveria um jogo combinatório – que permitiria várias leituras. Entretanto, o crítico persiste na ideia da repetição e *reescritura*. Por isso, retrocede um pouco nessa questão do jogo para ver nessa disposição “influências que fazem do texto o eco de outros textos”⁵⁹. Vozes num coro.

Guilherme Simões Gomez Junior (citado por Pimentel) acredita que “O sentido da obra começa a emergir quando Borges, enquanto autor dissolve-se e quando sua literatura passa a ser toda a literatura [...] Dissolve-se a noção de autoria, o autor passa a ser visto como um bibliotecário cuja tarefa não é inventar, mas sim descobrir”⁶⁰. Desse modo, o papel do autor é subestimado – porque ele seria um agente das suas leituras - e surge uma excessiva

⁵⁶ BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 353.

⁵⁷ MONEGAL (a), op.cit, p. 95.

⁵⁸ PINTO, op. cit., p. 191.

⁵⁹ PINTO, op. cit., p. 192.

⁶⁰ PINTO, op. cit., p. 181.

valorização do papel do leitor na formação de sentido. Já apontamos a presença da invenção e a marca da subjetividade do autor na elaboração das suas narrativas, mas também podemos assinalar que a leitura dessa ficção tem limites pré-estabelecidos por seu autor. Adiante, vamos ver que Borges examinou o problema do caos de sentido, que poderia surgir de uma narrativa alegórica que tivesse à sua disposição os elementos necessários à explicitação das categorias do romance (em tempo, espaço e personagem) e percebeu que a estrutura de problema-solução do conto policial não permitiria que os sentidos se espalhassem de forma indefinida⁶¹. Além disso, o tema da narrativa borgeana ganha definição através das alusões a duas teorias divergentes (que servem de pólos de atração para os demais sentidos) e ainda é reforçado por meio do sentido nas estruturas formais, de alusões coincidentes, da inserção de temas e teorias adjacentes e das *recorrências externas*⁶². Acreditamos que as possibilidades de reorganização da trama e do sentido na narrativa borgeana são limitadas. O leitor lida com algumas escolhas dentro de um conjunto de possibilidades pré-estabelecidas pelo autor.

É possível que a idéia de dissolução da autoria na narrativa borgeana derive de certas interpretações de “Pierre Menard, autor del Quijote”. Pimentel até percebe que Menard “**opera [...] com o planejamento de uma escritura original**. Mas [o crítico retrocede] o Quixote já existe: **a originalidade**, então, é **substituída pela reescritura [...]**”⁶³ (negrito nosso). Esse conto, de fato, nos coloca diante de dois trechos idênticos – o que leva à idéia de reescritura quando a crítica pensa nessa ficção como símbolo da poética borgeana. Entretanto, Menard desejava a originalidade de Cervantes *sendo ele mesmo*. Assim, é preciso levar em conta a contrapartida (da repetição) oferecida pelo próprio narrador:

Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al *Quijote* le pareció menos arduo - por consiguiente, menos interesante - que **seguir siendo Pierre Menard** y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard; “Inútil agregar que **no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo**”; [mesmo diante das semelhanças, o editor defende o trabalho de Menard] El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero **el segundo es casi infinitamente más rico**. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.) (negrito nosso)⁶⁴

⁶¹ O autor menciona ter levado o gênero policial a uma dimensão simbólica. Temos motivos para acreditar que isso não tenha acontecido num único caso como o texto fazia supor. BORGES, J. L. *Borges, Oral. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 197.

⁶² Vamos explicá-las mais adiante.

⁶³ PINTO, op. cit., p. 186.

⁶⁴ BORGES, J. L. *Ficciones*. Barcelona: Alianza Editorial, 1998, p.48; 47; 52.

Como propõe o título, ‘ser Cervantes’ representava para Menard a possibilidade de ser ‘o autor do Quixote’ – isto é, ser o autor de uma obra consagrada e irrepetível. Em virtude dos trechos idênticos, o problema tem sido interpretado apenas em função da tarefa (quase) impossível de reproduzir sem ser igual. Entretanto, ele também poderia ser interpretado em função da ambição de Menard: tomar o lugar do outro sendo *ele* o autor do Quixote.

Vamos retornar ao supracitado ensaio, ao conto e, em seguida, à estrutura da ficção borgeana. Em “Kafka y sus Precursores”, o autor apresenta a já mencionada idéia de que “El poema *Fears and Scruples* de Browning **profetiza** la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema (negrito nosso)”⁶⁵. Essa idéia fascinou a crítica com a possibilidade de inversão da ordem cronológica. Para Monegal, o “conceito da tradição literária como sistema reversível - enquanto Homero influi sobre Virgílio, nossa leitura de Virgílio influi sobre Homero”⁶⁶. Para Pimentel, a hipótese de que “a tradição só pode ser compreendida se for rompida a cronologia [...]”⁶⁷. O ponto tornou-se uma questão de teoria literária, embora essa teoria tenha sido criada para atender, em primeiro lugar, à própria narrativa borgeana.

O brilho da mencionada hipótese terminou obscurecendo a frase anterior, que direcionava seu sentido e permitia compreendê-la em função dessa narrativa (‘Pierre Menard’): “**En cada uno de esos textos está** la idiosincrasia de **Kafka**, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría (negrito nosso)”⁶⁸. Desse modo, vamos ler B sem pensar que A influenciou B (ou que A engendrou B). Em lugar disso, Borges está oferecendo ao seu leitor a proposta de pensar no que **de B (já) ‘existia’ em A** - mesmo que B sequer existisse no momento em que A foi criado. Ou seja, diante de um recurso que se tornou marcante através da mestria da obra borgeana, mas que será reencontrado de modo diluído na obra de Stevenson (porque dela deriva, embora sem o mesmo nível técnico), ao invés de afirmar que Stevenson é o precursor de Borges, nós deveríamos ver que os recursos que *Borges* costuma utilizar, e nos quais sua narrativa alcançou excelência, embora retomados - de algum modo, já ‘existiam’ em Stevenson. Essa visão tira a força do precursor, ‘apaga’ um precursor lateral ou menor da tradição e ameniza o impacto de um precursor consagrado como Dante. Essa visão faz reconhecer Borges em Stevenson, Borges em Chesterton, Borges em Edgar Allan Poe, sem que esses autores sejam vistos como ‘fonte’ e sim como espelho da grandeza do outro – daquele que veio depois. Ao

⁶⁵ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 711.

⁶⁶ MONEGAL (a), op.cit, p. 96.

⁶⁷ PIMENTEL, op.cit, p. 191.

⁶⁸ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 711.

invés da idéia do modelo e suas cópias, ele utiliza a idéia da prioridade da obra-prima em relação às anteriores – os rascunhos (“borradores”). Já dissemos anteriormente que esse parágrafo apontava para a idéia da leitura como elemento de vínculo entre obras. Agora, estamos mostrando para onde vai a ênfase nessa relação: para a narrativa borgeana. Tendo lido uma narrativa de Borges, sua leitura, sua escolha do tema, sua rediscussão, seu novo ponto de vista sobre a narrativa anterior, nunca mais poderíamos lê-la sem que entre nós e o texto se interpusesse a leitura borgeana do tema, isto é, sem que víssemos Borges nela. Nossa leitura de um conto de Borges, nunca mais nos permitiria ler o enredo anterior do mesmo modo. Os enredos anteriores simplesmente profetizam os enredos borgeanos – a obra-prima.

A ambição de Menard era que a sua obra assumisse o lugar da consagrada – mas esse ainda é apenas o nível literal do texto⁶⁹. Acreditamos que o questionamento da originalidade discernível a partir da interpretação de “Pierre Menard, autor del Quijote” não sugere a existência de uma narrativa com base no processo de leitura-tradução (do tipo transcrição) – segundo o crítico-narrador, isso não acontece na obra de Menard. Na verdade, o caso limite (mesmo que duas obras fossem idênticas, ainda assim seriam distintas) está introduzindo um questionamento, que prepara a possibilidade de perceber uma nova originalidade diante de uma narrativa que possui elementos de retomada (com transformações) e invenção. Neste caso, o original não é o texto que dá origem a outro, isto é, um modelo que pode ser reproduzido. O original também não é o que não foi copiado de um modelo existente e, assim, o novo⁷⁰. Acreditamos que o original (e a originalidade), na proposta da narrativa borgeana, é o relato cujo conjunto de características sobressai diante dos precursores revertendo a relação modelo-cópia. *Ele* realinha a tradição.

2.2. Conclusões do Tópico.

⁶⁹ Borges tem varias narrativas com motivos análogos: em “Los Teólogos” (*El Aleph*), o teólogo Aureliano quer produzir uma refutação capaz de superar a engendrada por Juan de Panonia; em “El Muerto” (*El Aleph*), Benjamín Otálora quer tomar o lugar do seu chefe Acevedo Bandeira (junto ao bando e à sua mulher); em “La Forma de la Espada” (*Ficciones*), o traidor Vincent Moon assume o lugar do companheiro traído para dar sua versão dos fatos.

⁷⁰ Estamos retomando uma idéia da teoria de Ian Watt. WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 16.

No Prólogo a *La Rosa Profunda*, o autor assinalava que a *operação mental* e que a *operação do espírito* podiam ser apenas duas partes distintas na gênese de uma obra literária⁷¹. Sugeria, assim, que o processo *clássico* podia cooperar com o processo *romântico* na sua criação. A partir das análises, essa visão de síntese se explica pelo fato de que suas composições assinalam um predomínio da organização lógica de idéias, isto é, um processo marcado pela racionalidade na seleção dos elementos da retomada, conformando a sua leitura da narrativa anterior na busca de relações possíveis entre as narrativas, na compreensão e na fixação do tema no ‘novo’ enredo – processo que também contaria com a ação da subjetividade e do subconsciente. Entretanto, esse processo seria complementado por um processo de invenção – um processo de inspiração e atuação da subjetividade – na modificação do enredo anterior e na elaboração de uma nova realidade ficcional. Desse modo, através da invenção, as narrativas sugerem a originalidade do seu autor.

Essa gênese (envolvendo processos criativos no modo *clássico* e *romântico*) já demonstra que este tipo de criação ficcional não se destina à proposta da simples versão. O fato de que a narrativa borgeana conforme um ‘novo enredo’ sobre a plataforma de um enredo anterior já assinala que ela não pretende nem o novo sem precedentes nem a imitação, mas, sobretudo, *a transformação de uma obra pré-existente*. Contudo, é possível observar que essa narrativa difere das versões em três aspectos. Além das suas invenções, essa ficção apresenta elementos de vínculo com o texto anterior. Através de uma plataforma de elementos retomados, a narrativa borgeana se prende ao texto prévio, porque deseja a rediscussão do problema proposto sobre a mesma base que podia ser encontrada no texto antecedente. Já a versão simples, embora possa apresentar elementos em comum com a narrativa anterior, só está interessada na exposição dos elementos que possam cooperar na promoção do seu próprio ponto de vista sobre o tema. Sobretudo, a narrativa borgeana conforma a versão *de uma leitura*. A retomada constitui uma interpretação do texto anterior. No entanto, a versão simples só precisa apresentar uma nova perspectiva dos fatos, isto é, ela pode atuar apenas sobre o nível literal do texto anterior sem a pretensão de lidar com os seus sentidos. Além disso, a narrativa borgeana promove a rediscussão do tema retomado dentro de um paralelo com o enredo da narrativa anterior. Cabe notar que a rediscussão é conduzida com um argumento que dialoga com a obra anterior e surge uma continuidade desse enredo. Assim, até certo ponto, o desenvolvimento do enredo é paralelo ao do seu precursor. Já a versão simples só tem compromisso com a adoção de uma nova perspectiva dos fatos relatados.

⁷¹ BORGES, J. L. **La Rosa Profunda**. Buenos Aires: Emecé, 1975, p. 9.

As análises nos levam à descrição de uma *narrativa relacional*, já que os relatos borgeanos se constituem em relação a narrativas anteriores. Percebe-se que existe uma retomada de diversos elementos dessas narrativas pré-existentes por vários mecanismos: alusão à obra ‘original’; semelhanças figurativas; situações paralelas; um dos temas centrais da obra anterior é retomado. Entretanto, essa plataforma de elementos retomados entra na realidade ficcional da invenção borgeana: existe um novo mundo ficcional (com novas circunstâncias de tempo, espaço, personagem, verossimilhança e causalidade); transformações significativas da trama anterior; criação de novos motivos; verifica-se uma solução de continuidade entre enredos e um novo desfecho. O ‘recorte’ de elementos retomados conforma uma leitura da obra anterior. No entanto, a partir de um argumento problematizador do tema, surge a sua rediscussão numa visão diversa daquela que estava estruturando a obra retomada. Forma-se *a versão de uma leitura*.

Cortázar assinalava que, no conto curto, tudo tem de ser significativo porque ele parte da noção de limite e, por isso precisa de intensidade para que, apesar de breve, possa gerar uma “explosão de energia” capaz de superar seus limites⁷². A *versão de uma leitura* oferece várias vantagens nesse aspecto. Quando uma ficção borgeana começa, ela já conta com idéias, com um tema, com uma ou com várias situações, com a discussão de um problema, com um ponto de vista a partir do qual procura conformar um novo posicionamento. Enfim, ela recebe uma gama de sentidos prévios com os quais pode dialogar. Assim, conta com dois eixos na sua produção de sentidos: um eixo horizontal na sintética experiência das suas personagens e um eixo vertical de elementos provenientes de um enredo anterior. Sua rediscussão do tema dessa narrativa anterior potencializa (porque direciona) a interpretação alegórica dos elementos nas categorias de tempo, de espaço e de caracterização, de maneira que, à luz das teorias divergentes, esses elementos podem cooperar num questionamento próprio - embora relacionado ao anterior. Desse modo, a narrativa borgeana é profundamente *dialogica*⁷³. Não se trata de um *dialogismo* obtido apenas por meio do intertexto, mas um *dialogismo* constitutivo, isto é, enraizado na própria estrutura dessa ficção.

“Para el concepto clásico, la pluralidad de los hombres y de los tiempos es accesorio, la literatura es siempre una sola”⁷⁴. Desse modo, o autor era uma espécie de amanuense da tradição, porque sua obra deveria simplesmente cooperar na manutenção dos modelos estabelecidos com suas verdades fundamentais. Borges, de fato, trama a sua literatura na

⁷² CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 151.

⁷³ BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 2002, p. 17.

⁷⁴ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 219.

relação com obras anteriores, mas o autor não desaparece em momento algum: Borges está na interpretação do texto anterior; Borges está na rediscussão do seu tema; Borges está na invenção (de novas circunstâncias, de novos motivos, das transformações e de um novo desfecho). Está nas intromissões do Borges-narrador (como viu Piglia). Está no Borges-personagem. Está na nova figura de ‘Borges’ nesses enredos – essa figura que faz com que sempre haja algo dele em cada uma das suas ficções. Enfim, Borges está nos rodapés, nas epígrafes, no pós-data dos contos, nos prólogos e nos epílogos.

O autor clássico imita um enredo anterior, mas Borges retoma e formula a *sua interpretação* desse enredo. O clássico precisava preservar o enredo da tradição, mas Borges trata de introduzir modificações no enredo anterior. Como dito, o clássico reiterava as verdades tradicionais, mas Borges rediscute e até polemiza o ponto de vista da obra anterior. Além disso, sob a teoria borgeana de “Kafka y sus Precursores”, a idéia é que a sua narrativa transforme e desvie a leitura daquela que a antecede. Essa narrativa desejaria (até) alterar o entendimento das narrativas retomadas. Por fim, o clássico tinha em mente um modelo, de maneira que as cópias podiam se superar entre si, mas eram sempre cópias perante o modelo. Borges nos propõe um novo critério através do qual a sua ficção deveria ser compreendida – a relação rascunho e obra-prima. Sob a teoria de “Kafka y sus Precursores”, o posterior é quem ilumina os precursores – é ele quem realinha a tradição pré-existente. Contudo, sob o olhar clássico, seria preciso reconhecer que essa idéia é a de uma cópia que rivaliza com o modelo, mais ainda, é a idéia da cópia que deseja estabelecer-se como um novo modelo.

“El hallazgo romántico de la personalidad no era ni presentido por ellos [pelos clásicos]. Ahora, todos estamos tan absortos en él, que el hecho de negarlo o de descuidarlo es sólo una de tantas habilidades para ‘ser personal’”⁷⁵. A originalidade de uma obra revelava a singularidade do seu autor. Assim, a obra romântica buscava a formulação de um novo enredo. Não se pode dizer que a narrativa borgeana não apresente um ‘novo enredo’, mas é preciso notar que ele possui uma plataforma de elementos retomados. Desse modo, a narrativa borgeana não pode ser compreendida sob o conceito *romântico* de originalidade, uma vez que ela envolve uma leitura. No entanto, cabe notar que ela coloca em destaque a personalidade do seu autor. Além disso, no romance, o grande gênero do período moderno, a experiência da personagem conformava a sua verdade⁷⁶. No entanto, na narrativa curta desse autor, o que conta não é essa verdade da personagem nem a verdade da tradição. O importante é que uma idéia extraída de uma obra anterior passe a ser rediscutida em favor de uma nova conclusão.

⁷⁵ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 219.

⁷⁶ LUKÁCS, G. *A teoria do Romance*. São Paulo: Ed. 34, 2007, pp. 60 e 82.

A narrativa borgeana parece demandar e propor novos conceitos na sua compreensão. Watt lembra que, no período anterior à ascensão do romance, o original era o que estava ligado às origens, enquanto, no período seguinte, o original passa a ser o independente, o novo⁷⁷. Entretanto, a narrativa borgeana não poderia ser entendida através desses conceitos, mas parece propor a idéia de uma originalidade comparativa. A originalidade da narrativa borgeana está na sua capacidade de sobressair diante da precursora.

⁷⁷ WATT, I. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 16.

3. “La Escritura del Dios”, uma abertura para o nada ou um portal para o todo?

*¡Oh lámparas de fuego,/ en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego, / con extraños primores
calor y luz dan junto a su Querido!
(San Juan de la Cruz)*

*Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair.
(Jorge Luis Borges)*

“Mas na jaula puseram uma jovem pantera. Era um alívio sensível até para o sentido mais embotado ver aquela fera dando voltas na jaula tanto tempo vazia”¹. Talvez a compreensão das metáforas borgeanas de “La Escritura del Dios”² tenham o seu melhor ponto de partida nas figuras d’ “O Artista da Fome” de Franz Kafka. No conto de Borges, o mago Tzinacán precisa decifrar a pele do jaguar preso na cela ao seu lado. No conto de Kafka, o artista da fome tem que disputar atenções com os animais da estrebaria. No fim, o artista morre e prevalecem as exposições de animais. Esse artista vive um dilema. Ele queria desafiar seus limites através de um jejum prolongado. Por este motivo, no tempo das apresentações individuais em vilarejos, ele se sentia feliz com a atenção do público, mas infeliz, porque era fácil demais jejuar somente quarenta dias. Um empresário ganhava dinheiro às suas custas, de maneira que ele não podia levar a sua arte às últimas conseqüências. Já nas galerias circenses, ele pode e vai muito além dos limites estabelecidos pelo empresário, mas as pessoas preferiam admirar os animais, cuja única ‘arte’ era a de exhibir-se a si mesmos. Esse narrador torna o seu jejuador uma figura ambígua, pois o chama “**iniciado**”, embora o público considerasse a hipótese de que ele pudesse ser simplesmente um “farsante” – afinal, ele podia comer escondido ou saber os meios de facilitar um jejum³. É preciso notar que esse artista faz da prática espiritual da abstenção de alimentos sua ocupação. Assim, essa narrativa nos coloca diante de uma alternativa: arte comum e arte elevada ou *sagrada*? Junto do empresário, o jejum é um tipo de arte para o público - por dinheiro ou por fama, enquanto, no circo, o artista o eleva ao sublime da ‘arte pela arte’ - embora já não conquiste o reconhecimento público.

No entanto, ainda nesta perspectiva mais alta, a narrativa torna ambígua a posição do artista da fome. É possível que ele fosse um iniciado – um homem com grande domínio da

¹ KAFKA, F. Um Artista da Fome. In: TAVARES, B. (Org). **Contos fantásticos no labirinto de Borges**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p.103.

² BORGES, J. L. La Escritura del Dios. *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 596-599.

³ KAFKA, F. **Um artista da fome**. São Paulo: Brasiliense, p. 26.

sua arte⁴. É possível que ele fosse um farsante. No final, a narrativa sugere que ele *também* só fazia exhibir-se a si mesmo. Enquanto a pantera comia a carne de que gostava e atraía a atenção do público, apreciado pelo jejum, o artista admite que nunca encontrara um alimento que realmente apreciasse⁵. Enquanto a pantera exhibia o que já era conhecido pelas pessoas – alimentar-se, a ‘natureza’ desse artista o conduzia espontaneamente a um gesto que desafiava o senso-comum – ele desejava privar-se de alimento. Mas, desse modo, sua arte podia ser vista como a simples e *única* expressão de si mesmo. Assim, a expressão artística mais elevada deveria ser entendida como uma realização alcançada pelo desenvolvimento da técnica ou ela representaria uma simples dádiva da natureza? O grande artista seria um gênio ou ele é uma espécie de ‘farsante’, porque estaria apenas sendo ele mesmo?

Em “La Escritura del Dios”, no lugar da pantera surge um jaguar, mas ambos os contos oferecem a mesma contraposição entre o humano e o animal. Também a cena do jejuador numa cela contígua à dos animais é figurativamente paralela à cena do sacerdote separado do jaguar por barras de metal na sua prisão⁶. Com isso, a presença do mesmo tema nas duas narrativas – o tema do artista sublime – gera uma continuidade entre enredos, uma vez que, na aproximação de ambos, esse tema precisa ser rediscutido à luz do novo argumento introduzido pelo relato borgeano - a idéia da alma. Nesta ficção borgeana, dentro do ser humano, o animal está lado a lado com o divino – e, desse modo, com suas mais altas possibilidades de expressão. Tzinacán supostamente se ilumina – e a iluminação sugere que ele poderia ser um **iniciado**. Entretanto, quando a animalidade é superada e ele chega ao patamar da pura expressão intuitiva, será que essa expressão *divina* ainda pode ser considerada como *sua*? Quando se entende que sua alma está ligada ao Absoluto, esse ‘artista’ do universo deve ser compreendido como um caráter singular potencializado nessa unificação

⁴ O conto não utiliza a palavra técnica, mas ela é sugerida pelo narrador: “os iniciados sabiam muito bem que o jejuador, durante o período de fome, nunca, em circunstância alguma, mesmo sob coação, comeria alguma coisa”; “só ele e nenhum outro iniciado” sabia como era fácil o que estava fazendo. O iniciado é aquele que tem práticas ou conhecimentos especiais, em geral, numa ciência oculta ou religião. O título e a caracterização como “artista” também deixam implícita a questão da prática ou técnica. KAFKA, F. **Um artista da fome**. São Paulo: Brasiliense, p. 26.

⁵ O inspetor lhe pergunta o motivo pelo qual ele não podia evitar o jejum. Sua resposta é: “Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada” (p. 35). No seu lugar, fica a pantera. “O alimento de que gostava, os vigilantes traziam sem pensar muito; [...] aquele corpo nobre, provido até estourar de tudo o que era necessário [...]”. KAFKA, F. **Um artista da fome**. São Paulo: Brasiliense, p. 35.

⁶ É possível observar o paralelo figurativo comparando as imagens dos contos: “Mas na jaula puseram uma jovem pantera. Era um alívio sensível até para o sentido mais embotado ver aquela fera dando voltas na jaula tanto tempo vazia”. (KAFKA, F. **Um artista da fome**. São Paulo: Brasiliense, p. 35.); “del otro hay un jaguar, que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio. A ras del suelo, una larga ventana con barrotes corta el muro central” (BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596).

ou como um mero canal da divindade?⁷ Na próxima parte, veremos que, essa retomada constitui, na terminologia borgeana, uma síntese entre os modos *clássico* e *romântico*, porque a originalidade do escritor atua na construção de um novo enredo, mas isso ocorre sem que ele perca o vínculo com o enredo pré-existente.

As narrativas borgeanas examinadas até o momento têm mostrado que, através de elementos biográficos, a construção do seu narrador costuma apresentar um tipo especial de identificação com seu autor-implícito produzindo imagens do autor na sua ficção. Essa aproximação entre autor e narrador faz com que os relatos possam ser entendidos na qualidade de texto – assim, eles não são envolvidos por uma evidente moldura, mas por uma espécie de *película*. Esse narrador não é um personagem comum, mas também não coincide com a figura do seu autor-implícito por sua experiência e por sua caracterização ficcional. Tzinacán escreve sobre uma inusitada experiência de interpretação – decifrar o enigma do universo na pele de um jaguar. Borges passa a vida construindo análises literárias. Ele sempre se deu a conhecer como um autor-*leitor* - dono do famoso aforismo de que “outros se orgulhem das páginas que escreveram, eu me orgulho das que li”⁸. Tzinacán vive seus dias na “tiniebla”, que é uma palavra para a escuridão, mas também para a cegueira. No final da década de quarenta, Borges já está quase cego. É possível notar que essa narrativa expõe um menor número de relações com seu autor (implícito) do que as outras, entretanto, seu próprio argumento já está perigosamente próximo da biografia borgeana. Com a chegada de Alvarado – no grupo de conquistadores espanhóis, Tzinacán não só perde o seu lugar como sacerdote do tempo asteca, mas ainda é torturado e preso numa pequena cela, onde fica trancado na escuridão⁹. Ele está arriscando interpretações, enquanto seus torturadores estão soltos do lado de fora. Em paralelo, Juan Domingo Perón é eleito em 1946 conduzindo um governo contra o qual existem acusações de tortura¹⁰. Poucos meses depois dessa eleição, transferido para a

⁷ Podemos explicar essa relação de maneira mais detida. No conto de Kafka, o narrador estabelece a ambigüidade da personagem no plano literal - “iniciado” ou “farsante”. O iniciado introduz a idéia daquele que passou de um estágio a outro através de merecimentos ou provas. O farsante, a idéia daquele que apenas aparenta uma conquista. Em Kafka, o jejuador pode ser compreendido como um iniciado, porque ele poderia ter deixado de ser um artista comum para ser um grande artista. *Ele* teria se superado, passando de um patamar a outro. Poderia ainda ser compreendido como um farsante, porque esse patamar superior da sua arte já poderia estar inscrito na sua própria natureza. Essa conquista, portanto, representaria apenas uma dádiva da *natureza*. Em Borges, o sacerdote Tzinacán pode ter alcançado o elevado patamar de artista do universo. Neste caso, ele poderia ser visto como um iniciado, caso se entenda que, nesse novo modo de ser, *ele* vai apresentar sua ação potencializada pela inteligência divina. Entretanto, ele também poderia ser visto como um farsante, caso se compreenda que, no seu estado final, ele passa a ser um mero canal para a atuação da *divindade*.

⁸ BORGES, J. L. *Elogio de la Sombra. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 1016.

⁹ BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

¹⁰ Borges passa por várias situações aflitivas durante o primeiro governo de Juan Domingo Perón. Como dito, ele é demitido do cargo de bibliotecário na Biblioteca Municipal Miguel Cané. Por esse motivo, recebe apoio grupo de intelectuais argentinos num evento para demonstrar sua solidariedade ao problema do escritor -

inspeção de frangos e coelhos, Borges teria de deixar o seu templo (a biblioteca) para fazer suas leituras dentro de casa. Veremos que em “El Informe de Brodie” também surgem alusões ao peronismo e à tortura. A criação dessas metáforas do autor-implícito na ficção borgeana nos leva a perceber seu contexto logo atrás desse recurso de ficcionalização das experiências do autor¹¹. A imagem (com poucos traços) revela pontos em comum com a biografia do autor, mas esses pontos escolhidos podem assinalar atitudes e reações *face a um período histórico*.

É possível perceber que essa narrativa alegórica administra diversos elementos associáveis ao platonismo e ao pensamento aristotélico na base da sua metáfora continuada. Ao lado da cela de Tzinacán “hay un jaguar que mide con secretos pasos iguales el tiempo y el espacio del cautiverio”¹². Aristóteles assumia que o tempo é a medida do movimento. Assim, essa configuração sugere o tempo linear e sucessivo de uma realidade única. Em

“Desagravio a Borges”. Ademais, Monegal relata que, em 8 de setembro de 1948, algumas senhoras se reuniram para cantar o hino nacional e distribuir folhetos, mas “Como carecían de permiso para um demostración pública, las damas fueron arrestadas por la policía” (**Borges: una biografía literaria**. México: Fondo de Cultura, 1993, pp. 360-361). Entre elas, estavam a mãe e irmã de Borges. Ambas foram condenadas a um mês de prisão. Sua irmã - a pintora Norah Borges - teve de dividir uma cela coletiva com outras onze prisioneiras. Como já era uma senhora muito idosa, sua mãe pôde cumprir prisão dentro do próprio apartamento. Na sua *Autobiografía*, Borges relata que durante algum tempo, ele também teria sido perseguido por um policial – “um policía muy desconcertado que hacía con torpeza todo lo posible para anotar algunos de mis comentarios sobre el sufismo persa” (**Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. Rio de Janeiro: Globo, 1985). O resultado, segundo Monegal – crítico, biográfico e, durante muito tempo, amigo pessoal do escritor - foi um vivo e duradouro rancor contra Perón. A questão se torna bastante perceptível numa entrevista concedida a Richard Burgin: “en estos diez años lo primero que pensaba al despertarme era, bien, ‘Perón está en el poder’” (MONEGAL, E. R. **Borges: una biografía literaria**. México: Fondo de Cultura, 1993, pp. 356 e 362). O crítico recorda que tentou mudar o modo pela qual Borges via Perón, mas sem nenhum sucesso.

Borges apenas podía ver las consignas del régimen, la infinita repetición de los nombres de Perón y de Evita [...] apuntaba hacia cada una de las letras enormes [porque a cidade tinha cartazes de Perón], señalaba cada consigna, hablaba y hablaba furiosamente” (ibidem, p.356) “quise argumentar que Perón era algo más que un tirano medíocre, que representaba algo diferente para los obreros y para los pobres, que había fomentado algunas leyes sociales nuevas y necesarias, que estaba procurando (quizás sin éxito) liberar a Argentina de potencias extranjeras [...] Pero como se puede establecer diálogo con un hombre que está soñando? [...] Su visión había creado con esta realidad mediocre un laberinto (ibidem, p.357).

O escritor não passa pela experiência de tortura *física*. No entanto, ele tinha conhecimento das acusações de tortura contra o regime. Monegal recorda que “Contra sus enemigos [Perón] recorrió a la tortura. Fue en esta época cuando la policía argentina importó de Alemania y perfeccionó la *picana eléctrica*, un sistema primitivo de electrodos que se aplicaba generalmente en la zona genital para facilitar las ‘confesiones’”. (**Borges: una biografía literaria**. México: Fondo de Cultura, 1993, p.350.) Vega também afirma que durante o primeiro governo peronista houve casos de tortura. “Los servicios de policía especial política fueron desarrollados y desembocaron en la creación de un Consejo Federal de Seguridad que gozaba de plenos poderes. Los procedimientos [...] de tortura correspondían a una técnica más refinada: bañera, descargas eléctricas, privación de alimento y del sueño durante el periodo de los interrogatorios” (VEGA, M. **Autopsia del peronismo**. Barcelona: Tusquets, 1974).

¹¹ Alegoricamente, essa narrativa gera um conjunto de sentidos com um tema definido. Assim, a película é um recurso de ordem metafórica (porque se estabelece através de pontos de contato entre autor e narrador), entretanto é preciso observar que ela não integra esse conjunto de sentidos. A alegoria passa a ser explicada a partir do próximo parágrafo com a análise do tempo.

¹² BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

contrapartida, a narrativa também elabora a idéia de tempo circular, em que o fim aparente é apenas um novo começo. O sacerdote sente-se, ao “fin de los tiempos”, tentando recordar uma fórmula escrita “el primer día” da criação¹³. São como noites, os dias de Tzinacán, e a “hora sem sombra” é aquela em que surge no alto o seu Guarda. O sacerdote vive numa cela sem luz e seu vigilante diariamente surge no alto da caverna marcando o final de cada um dos seus ciclos de escuridão¹⁴. Desse modo, configura-se um tempo circular como o do Eterno Retorno de Platão. Segundo o mito platônico da caverna, os homens viveriam na escuridão de uma realidade transitória, deixando de contemplar, por trás de si, o sol da verdadeira Realidade¹⁵. Assim, o conto sugere que Tzinacán estaria tentando uma espécie de retorno das trevas para a luz – ou uma passagem da ignorância ao conhecimento. Ele recebe (e reformula) uma série de sentidos se, através dessa conformação das estruturas de tempo, pensarmos que esta estória está recuperando aquele que seria, na visão borgeana, um eterno antagonismo filosófico: visão aristotélica *versus* visão platônica do mundo¹⁶. Contudo, o conto *apenas parte* dessa oposição primária e central, para se apropriar de idéias de várias doutrinas filosóficas e religiosas e discorrer sobre o seu elevado tema – o conhecimento do artista genial - com toda liberdade¹⁷. Ou seja, as doutrinas ‘puras’ morrem no instante em que elas ganham vida nova (por novas articulações) na sua integração no conjunto de sentidos *próprio* dessa narrativa. Assim, começamos a ver que sentidos alegóricos estão distribuídos pelos elementos das categorias do romance numa primeira síntese discernível entre o *clássico* e o *romântico* nessa ficção.

“La cárcel es profunda y de piedra”¹⁸. Correm-se as cortinas e o narrador já nos prepara para uma *reapresentação* do mito platônico – uma apresentação distinta desse mito, porque certas idéias derivam dessa base, mas são transformadas na sua compreensão conjunta dentro do conto. A base do cárcere é um hemisfério pouco menor que um círculo máximo – portanto, ele é quase um círculo - causando sentimentos de “opresión y vastedad”¹⁹. Porém, a

¹³ Citação de BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596. Tzinacán vivia na escuridão, mas uma vez por dia o carcereiro lhe trazia comida e deixava passar a luz pelo alto da prisão.

¹⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

¹⁵ PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 210.

¹⁶ Em dois ensaios, Borges trama uma rivalidade fundamental na filosofia, abstraindo de muitos sistemas distintos. “El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción [...] A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, Willian James”. (**Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 718).

¹⁷ Embora na leitura deste e dos demais contos borgeanos seja necessário compreender a apropriação de problemas filosóficos pelos mesmos para se alcançar seu sentido alegórico, nós não temos a intenção de investigar o tratamento de temas filosóficos na narrativa de Jorge Luis Borges. Conferir a esse respeito: NUÑO MONTES, J. A. **La filosofía de Borges**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. KAMINSKI, Gregorio (Org). **Borges y la filosofía**. Buenos Aires: UBA, 1994.

¹⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

¹⁹ Paráfrase de BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

metade não é a esfera completa. Esse elemento descritivo gera a idéia de que pode existir algo mais para além dessa prisão. No entanto, à diferença do mito platônico, em que o cárcere representa o mundo, o cárcere borgeano simboliza a vida dentro do corpo. De modo paralelo ao que acontece no idealismo filosófico, nesta estória, é como se o corpo com seus sentidos fosse o responsável pelo sonho desse mundo. O relato narra que o encarcerado seria oprimido pela sensação de um ‘quase’²⁰. Seus sonhos, seus desejos e o sentimento de que poderia chegar a ser mais do que é o levam a aspirar a uma realização que lhe parece impossível. A metáfora do espaço aponta para a passagem do ‘quase círculo’ ao círculo e do ‘hemisfério’ à esfera total, no desfecho, assinalando que o protagonista precisaria superar essa situação de restrição para chegar a uma sensação de completude – por meio do conhecimento. Contudo, pouco antes de ter a revelação final, Tzinacán fica desiludido com sua busca. Nesse momento, tudo o que pode ver ao seu redor é: la “piedra”, el “viejo cuerpo doliente”, el “agujero de luz”, el “tigre”, y “la humedad”²¹. Neste momento, a narrativa nos diz que realidade no corpo é a morte, a doença, a esperança e o desejo, que nunca se satisfaz totalmente. Nada existe além da prisão. Apresenta-se, assim, a visão oposta. O mesmo espaço, portanto, está trazendo para o conto duas visões distintas sobre realidade. Pode ser plataforma para elevar-se a um plano superior. Pode ser a vida material sem nenhuma transcendência.

Tzinacán nos diz que “Así fui debelando los años, así fui entrando en posesión de lo que ya era mio”²². Em paralelo, de acordo com o argumento platônico da reminiscência, exposto no *Fédon*, as almas se esqueceriam (e deveriam recuperar) seu prévio conhecimento das Idéias ao adentrar nesta realidade²³. Tzinacán está entregue à tarefa de decifrar uma escritura que lhe daria a iluminação. “Cada ciega jornada me concedía un instante de luz”²⁴. Segundo o mito central d’*A República*, a verdadeira liberdade consistia em ‘ir ao encontro da luz’, isto é, reaver gradualmente os conhecimentos, para que a alma pudesse realizar sua ascensão ao Mundo Inteligível²⁵. Contudo, na narrativa borgeana, na luz, no alto do cárcere, surge o rosto de um guarda, que se torna “borroso” ao longo dos anos²⁶. Desse modo, a narrativa suscita vários paralelos com o platonismo, mas prefere lidar, inicialmente, com um

²⁰ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596 (“su forma, la de un hemisferio casi perfecto [...] es algo menor que un círculo máximo, hecho que agrava [...] los sentimientos de opresión y de vastedad”)

²¹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

²² BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

²³ PLATÃO. *Fédon*. São Paulo: Martin Claret, 2005, pp. 44-45.

²⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

²⁵ PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 212.

²⁶ Recupero “un carcelero que han ido borrando los años”. BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

conhecimento personificado. No final, essa idéia de ascensão, é relativizada pela presença de várias outras visões da mesma questão. No momento antecipatório da revelação, olhando para o alto da caverna, onde o vigilante se apresentava no seu dia-a-dia, Tzinacán menciona a visão de um “resplendor”. Em seguida, lembra que “hay quien haya visto a Dios en un resplendor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa”²⁷ (grifos nosso). Há várias alusões possíveis nesse trecho. Rumi, um poeta místico do Islã, falava da experiência do conhecimento do divino através da metáfora do desabrochar de uma rosa. Já os textos judeus falam da visão do Senhor em meio a um fulgor. Os textos cristãos, contudo, têm a figura de Cristo – aludido pela forma da cruz. Ainda cabe notar que, no princípio do suposto fenômeno extraordinário, Tzinacán declara que “ocurrió la unión con la divinidad, con el universo”, mas acrescenta a ressalva de que “(no sé si estas palabras difieren)”²⁸. Neste segmento, sua experiência parece mais próxima da concepção budista, em que o Ser é o Universo. Já no auge da revelação, ele declara que teria visto a tela total e, logo disso, “el dios sin cara, que hay detrás de los dioses”²⁹. Neste clímax, a narrativa sugere a idéia do deus impessoal. Essa descrição final pode ser associada a uma das concepções hinduístas de Deus. Por último, o sacerdote menciona uma percepção de puro gozo³⁰. Nesse ponto, a narrativa parece evocar os relatos de *yogues*³¹ hindus e de místicos cristãos nos quais o encontro com Deus é descrito como sensação de uma felicidade inefável. Entretanto, o próprio relato de uma experiência, sob tantas concepções, lança a dúvida sobre a sua veracidade.

Tzinacán se apresenta como um sacerdote do deus Qahalom. Na mitologia maia, Qahalom é um dos sete deuses maias, que falharam na tentativa de gerar vida. Ele produzira um homem de madeira que não podia ter alma. Esse deus falível lembra as tentativas de vida artificial dos contos de Hoffmann, embora o mesmo tipo de intento frustrado conste de “Las Ruínas Circulares” do próprio Borges. Essa associação começa a conformar uma série de ambigüidades ao redor do caráter de Tzinacán. Ele seria uma espécie de traidor, cultuando um dos deuses maias dentro da principal pirâmide asteca?³² Ademais, ele se autodenomina

²⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

²⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

²⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

³⁰ Recupero “Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad”. BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

³¹ Aqueles que buscam *yoga*, isto é, a união com Deus, de maneira que, no seu retorno ao plano transcendental, o indivíduo se veria liberado de novos renascimentos e novas mortes neste mundo.

³² Ao longo da análise dos contos borgeanos, foi possível perceber que esse autor procura gerar ambigüidades na sua construção do caráter dos protagonistas tanto quanto procura configurar duas compreensões paralelas de tempo e de espaço. Parece que essa ambigüidade na construção do espaço e que a inserção de duas configurações de tempo permite que o seu leitor possa optar entre duas compreensões da mesma realidade narrada – realidade existente ou realidade existente apenas na mente (ou na verdade) do protagonista. Assim, o caráter ambíguo das

“sacerdote”, mas também “mago”³³. Assim, não se pode saber se, antes da sua prisão, Tzinacán tinha algum poder sagrado, ou se ele era uma espécie de ilusionista – alguém apto apenas a enganar as pessoas ao seu redor através da aparência. Essa ambigüidade poderia perder força, já que a narrativa procura contornar duas figuras de Tzinacán, entretanto (mais adiante), veremos que ela se sustenta por toda a narrativa.

Tzinacán lembra que “alguna vez era joven y podía caminar por esta prisión”³⁴. Considerando que a prisão é uma imagem do mundo neste conto, ele é o homem que se sente vivo porque pode procurar suas paixões e se sente morto, quando já não poderia mais sair à procura de prazer. Nesta fase, Tzinacán é caracterizado numa relação de antagonismo com os espanhóis. Logo no começo do seu relato, ele se define através dessa rivalidade: “yo, Tzinacán, mago de la pirámide de Qaholom, *que Pedro de Alvarado incendió*” (grifo nosso)³⁵. Entretanto, quase a ponto de se iluminar, ainda pensa em si mesmo como um “vengador”³⁶. Ou seja, ainda pensa em justiça pelas próprias mãos. Nessa fase, ele é um asteca que odeia os conquistadores, mas eles têm motivações comuns no conto - satisfazer os desejos e sobrepujar os inimigos. Esse primeiro Tzinacán é um homem num projeto de vida material (e não direcionado à ‘iluminação’, etc.).

A narrativa nos dá a entender que, depois de algum tempo na sua prisão, o protagonista teria dado início a uma nova etapa. Tzinacán “se llenó de piedad”, quando pensava na existência de uma fórmula criada para a liberação dos homens³⁷. Mesmo quando os espanhóis derrubaram a estátua do altar, ele já acreditava que o deus “no me abandonó”³⁸. Nesse passo, o sacerdote é (naturalmente) caracterizado por sua fé. O relato o apresenta como um homem que perdeu tudo. Mas, desde então, ele passa seus dias deitado no pó, pensando o tempo inteiro num atributo divino³⁹. Essa imagem do homem sentado no pó, em meio a uma

personagens faz com que o leitor tenha elementos para desconfiar da realidade apresentada e passe a recuperar uma sequência (de elementos) responsável por outra possibilidade de compreensão do mesmo enredo. Neste conto, o leitor pode desconfiar da realidade da iluminação e da experiência do absoluto na vida de Tzinacán por vários motivos e, entre eles, por essa ambigüidade sobre o seu passado. Já se disse que o traidor é uma figura constante na narrativa borgeana. Nós concordamos com isso. Contudo, acreditamos que, essa configuração ambígua dos protagonistas (e narradores-protagonistas) possivelmente esteja associada à mencionada construção de uma realidade dual nesta ficção.

³³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 597 e 596.

³⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

³⁵ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

³⁶ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

³⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

³⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

³⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596 (“no podría, sin magia, levantarme del polvo”) e p. 597 (“Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas”).

vida totalmente devastada, poderia nos remeter à figura bíblica de Jó - o homem provado⁴⁰. Contudo, tanto a mencionada imobilidade física quanto a concentração num atributo da divindade⁴¹ parecem conformar uma imagem que sugere práticas de meditação. Assim, a suposta mudança de Tzinacán está construída sobre motivos ligados ao tema do homem iluminado. À via purgativa, segue-se a via iluminativa, que culmina na experiência da união mística com Deus. Ele chega à visão divina, mas isso só acontece depois de um longo tempo tentando “descifrar” uma escritura - queria “entenderla”⁴². Desse modo, a união pela concentração teria vindo desse primeiro passo. Sob este aspecto, antes de ser o *yogue* ou o místico, ele teria sido o exegeta. Essas várias bifurcações de sentido se encontram na figura comum do buscador espiritual. Esse seria o segundo Tzinacán.

Essa busca nasce em meio à maior destruição. Tzinacán teria sido um sacerdote preso na “véspera del incendio”⁴³. Trata-se do histórico Massacre do Templo Mayor. Toda a grande nobreza asteca estava reunida para um de seus mais importantes rituais religiosos. Pedro de Alvarado havia autorizado a festividade, mas quando o ritual já acontecia e os astecas dançavam desarmados, ele ordena o fechamento das portas e manda abrir fogo contra os índios. Alvarado é um ícone da violência na colonização americana. Entretanto, percebe-se que (com essa menção) o conto tenta inserir sua estória na história do povo mexica, mas volta a inseri-la no âmbito da lenda e da mitologia. O deus Ometéotl teria engendrado dois deuses, que funcionariam como opostos complementares. O atributo-símbolo do deus Quetzalcóatl é o jaguar oposto à serpente do deus Tezcalipoca. Lendas toltecas diziam que um dia, assumindo a aparência de um homem barbado, Quetzalcóatl viria do Oriente para destruir os povos mexicas. Nos registros históricos, Alvarado chega à América e - entre as duas vestimentas enviadas pelos índios como presente de boas-vindas - escolhe justamente a indumentária de Quetzalcóatl. Pouco tempo depois, o imperador Moctezuma é preso, acontece o Massacre do Templo, e o povo mexica passa a ser dizimado.

No início da narrativa borgeana, Tzinacán odeia Alvarado. Mas, mesmo depois da suposta iluminação, o mago chega a lembrar-se de que poderia ser um novo Moctezuma e

⁴⁰ Segundo Aizenberg, Borges utiliza o tema do livro de Jó - como vários outros símbolos nos seus contos, porque a tragédia que subitamente se abate sobre esse protagonista traz consigo a idéia de uma divindade e de um universo misterioso. AIZENBERG, E. **El tejedor del Aleph: Biblia, Kabala y Judaísmo en Borges**. Madrid: Altalena, 1986.

⁴¹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597 (“recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios”).

⁴² BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

⁴³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

derrotar seu inimigo, se o desejasse⁴⁴. Com isso, a rivalidade original entre os deuses *Tezcalipoca* e *Quetzalcóatl* vai encontrar sua ‘cópia’ na particular inimizade entre os homens *Moctezuma* (ou *Tzinacán*). Na leitura de “El Inmortal” existe um procedimento semelhante. O guerreiro Marco Flaminio Rufo poderia ser, na verdade, Homero. O conto ainda deixa a possibilidade de associar a figura ambígua de Marco aos nomes de vários outros escritores da literatura ocidental – porque o imortal teria assumido várias identidades ao longo do tempo – e, por fim, sugere as identificações com a figura de Borges. No terceiro capítulo de discussão, vamos tratar do mencionado procedimento, através do qual o autor costuma aproximar distintos figuras históricas e períodos históricos, para que eles possam adquirir um caráter simbólico. No caso desta narrativa, a imagem da rivalidade entre Tzinacán e Alvarado (projetada como reflexo da rivalidade entre os deuses) gera a idéia do poder destronado – e mais adiante vamos ver como esse sentido integra a discussão maior deste relato.

A narrativa também faz alusão à famosa lenda do Eldorado – ao sonho de uma Cidade de Ouro. Os conquistadores torturam Tzinacán, porque estão procurando riquezas que teriam sido, supostamente, escondidas pelos astecas⁴⁵. Assim, essa figura se liga ao tema da ambição material e, além disso, a elementos que assinalam violência. Esses espanhóis aparecem montados em cavalos e sob as ordens de Pedro de Alvarado⁴⁶. Com isso, o relato escolhe o recorte das primeiras incursões da Conquista. São consabidos os horrores sofridos pelos índios, neste período, quando eles desconheciam esses animais e os viam lançados contra si nos confrontos. Desse modo, essa ‘figura do guerreiro em seu corcel’ trata do desejo material descontrolado – do desejo que se lança à conquista, mesmo quando é necessário ‘passar por cima de alguém’. No contraponto do primeiro Tzinacán (agora surge um afastamento dele com os espanhóis), essa é uma imagem do desejo que leva à impiedade. Assim, enquanto o segundo Tzinacán (já) seria alguém que quer liberar-se de si mesmo e até do mundo, esses espanhóis nos falam do desejo que quer dominar o outro e deter as suas posses. Segundo o sacerdote, “me castigaron con metales ardientes [...] Me laceraron, me rompieron, me deformaron, para que revelara el lugar de un tesoro escondido [...]”⁴⁷. O ferro quente marca propriedade. Estaríamos indo longe demais se pensássemos que a ação do desejo descontrolado sobre o buscador (projetada pelo conto) seria dividi-lo com outra visão de

⁴⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599 (“regiría las tierras que rigió Moctezuma”).

⁴⁵ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596. (“me castigaron con metales ardientes para que revelara el lugar de un tesoro escondido”).

⁴⁶ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596 (“los hombres que bajaron de altos caballos”).

⁴⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

mundo, alterar sua própria maneira de agir e fazer com que ele sirva no projeto de ascensão social de outros homens? Desse modo, a opressão externa só teria efeito sobre o buscador porque ela conta com uma oposição interna. No mito asteca, o deus Jaguar é um com o deus Serpente. Na revelação, Alvarado faz parte do mesmo fio da vida ao qual pertence Tzinacán. Mas, desde o começo, a trama assinala que, dentro do humano, lado a lado, estão o instinto e o intelecto – o sacerdote e o jaguar. Na verdade, o buscador não é um prisioneiro do mundo, mas um prisioneiro do mundo em si mesmo. Ele é refém, sobretudo, de outro modo de viver a vida, de velhas ambições e de antigos desejos que ainda existem dentro dele.

Contudo, se esse buscador carrega o cárcere dentro de si, parece que sua liberação também poderia estar lá. Nos primeiros instantes da sua busca, Tzinacán especula que a fórmula mágica poderia ter sido inscrita em qualquer lugar do universo e até nele mesmo, mas vemos que ele tenta encontrá-la no pêlo do animal que compartilha da sua reclusão⁴⁸. Para compreender quem é esse animal, bastaria observar que o jaguar e o sacerdote vivem ambos sob uma mesma escuridão. Um tem movimento e força. O outro é só pensamento. Tzinacán está continuamente empenhado em tarefas intelectuais. Ao passo que o jaguar é um ícone da força da sedução e da potência sexual. Sob a estrutura comum do ser humano (o cárcere), foram reunidos o corpo e a mente. Entretanto, não se pode esquecer que, nesta estória, o jaguar “era uno de los atributos del dios”, que o muro, que os une e separa, é “altíssimo” (um epíteto bíblico de Deus), e que o próprio teto do cárcere é chamado três vezes de “bóveda”⁴⁹. Esses elementos nos levam a ver a prisão como uma espécie de templo. Assim, o corpo é o jaguar, ‘atributo’ e ícone da sedução. Na ambigüidade proposta pelo conto, ele é meio de acesso ao prazer e parte de uma arquitetura maior. Ler a escritura sagrada no jaguar para chegar ao absoluto, seria, portanto, encontrar o divino no humano – conformando o tema da superação da dualidade do mundo através da superação da dualidade na condição humana.

Uma lenda asteca narra que, dentro do *Templo Mayor*, havia um templo circular dedicado ao Sol. Dentro dele, havia uma câmara com aspecto de caverna, chamada Tizinacalli (Recinto do Morcego). No ritual de iniciação do Cavaleiro Tigre ou Águia, o candidato entrava nesse recinto, para enfrentar um **monstro humano com asas de morcego**, Camazotz. Se ele não fugisse, um mestre lhe apresentaria a saída⁵⁰. Em naháutl, *tzinacán* significa

⁴⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597. (“En el ámbito de la tierra hay formas [...] cualquiera de ellas podía ser el símbolo buscado” – “quizá yo mismo fuera el fin de mi busca. En ese afán estaba cuando recordé que el jaguar era uno de los atributos del dios”).

⁴⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597 (“atributo”), p. 596 (“altísimo”) e pp. 596-597 (“bóveda”).

⁵⁰ MUÑOZ ESPINOSA, M. T. El culto al dios Murciélago en Mesoamérica. **Revista Arqueología Mexicana**, v. XIV, n. 80, jul-ago 2006. Disponível em:

morcego⁵¹. Assim, o nome do protagonista assinala novamente sua ambigüidade fundamental. Seria ele um animal trevoso - como exposto, um servo do deus maia dentro do principal templo asteca? Seria alguém que nunca abandonou a idéia de vingança, mas acha que teve acesso a uma experiência do divino? Ou, retomando a visão de fundo platônico, ele teria vencido a vida na escuridão e, agora, poderia sair da sua caverna para viver na Realidade? Seria ele, neste caso, o buscador que, tendo cumprido a sua prova, pôde, por fim, tornar-se um homem iluminado?

No momento epifânico, surge uma grande Roda sugerindo o encontro de Tzinacán com o Divino⁵². É a figura do criador (já que, neste conto, o círculo está relacionado às idéias de totalidade e absoluto). No começo, é o guarda com a roda nas mãos. É a figura do encarregado da justiça. Tzinacán relata que, todos os dias, o guarda abre a tampa da prisão e “maniobra una roldana de hierro, y nos baja, en la punta de un cordel, cántaros con agua y trozos de carne”⁵³. É possível que essa roldana recupere o símbolo hindú e budista da roda de *samsara* – como explicado no livro borgeano *Que es el Budismo?* Assim, o conto estaria assimilando, no seu mosaico de idéias, a visão de que os desejos prendem o homem a uma roda de nascimentos e mortes, que sobe e desce de acordo com a justiça. Entretanto, a narrativa insere motivos cristãos na manipulação dessa metáfora. A cada dia, a corda desce o pão a Tzinacán, mas no lugar do pão, há uma ‘carne que vem do alto’. Essa é uma imagem da misericórdia capaz do sacrifício. Já o cântaro é um símbolo da sabedoria. No conjunto, essas imagens tratam da sabedoria aplicada aos desejos para obter a ascensão - outro tema da via iluminativa. Contudo, Tzinacán foi de tal maneira surrado pelos espanhóis que já “no podría, sin magia, levantarme del polvo”⁵⁴. Os desejos descontrolados já quebraram uma vez esse buscador. Assim, ele vai tentar sua liberdade de outro modo.

<http://www.arqueomex.com/S2N3nMurcielago80.html> Acesso em 15 mar.2012.

⁵¹ O nome do protagonista e a similaridade da situação proposta (o iniciado e a prova de ascensão espiritual) abrem a possibilidade de aproximação e contraste entre as narrativas. Na lenda, o iniciado tem de matar o monstro-morcego numa câmara secreta. No enredo borgeano, o sacerdote Morcego precisa compreender o enigma do jaguar (na metáfora, o ser humano precisa vencer a animalidade através do intelecto – um tema que ressurgiu no “El Informe de Brodie”). Neste caso, seria possível observar que o conto recupera a lenda asteca, mas transforma o seu enredo. De um modo distinto ao que acontece neste conto, Borges modifica a lenda de Teseu em “La casa de Asterión” introduzindo a visão do minotauro sobre os fatos. Contudo, apesar dessa proximidade entre a narrativa borgeana e a lenda asteca, acreditamos que a retomada mais importante seja a do conto de Kafka, porque enquanto a ligação com a lenda asteca se estabelece principalmente por meio do enredo, a associação com o conto de Kafka acontece não só através de uma estrutura formal recorrente nas outras narrativas (alusão, paralelismo de situações, continuidade de enredo), mas também pela rediscussão do seu tema.

⁵² Paráfrase de BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598 (“Yo vi una Rueda altísima”).

⁵³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

⁵⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

Tzinacán resolve decifrar uma fórmula mágica. Neste esforço, ele recorda que os tigres “se amarían y se engendrarían sin fin”, mas sem suspeitar que trariam na pele a chave da sua liberação⁵⁵. Sob escuras manchas, haveria uma frase luminosa. Nessa proposta, esse buscador precisaria superar o caos das formas, para chegar a um tipo especial de conhecimento – um conhecimento sobre si inscrito em seu próprio corpo. Percebe-se que, desde então, Tzinacán deixa de ver o jaguar como um simples animal e passa a projetar nele uma interrogação. Seu desafio inicial está justamente nessa troca de olhar. Ele teria que deixar de perceber uma mera estrutura física para ver nela uma espécie de templo sagrado – o muro “altíssimo”, a “bóveda”, o jaguar “atributo”. Ele teria que deixar de perceber o corpo com olhos humanos, para tentar compreendê-lo sob a perspectiva divina (a do enigma que lhe foi proposto). Mas como seria possível deixar de ver o que os sentidos continuamente lhe apresentam para ‘enxergar’ o que existiria por trás das impressões?

No hinduísmo, uma das vias para se chegar à experiência da iluminação seria a de identificar-se com o Criador⁵⁶, mas tanto a imobilidade de Tzinacán quanto sua contínua concentração numa sentença mágica já sugerem o motivo das meditações em escrituras ou mantras. Contudo, cabe lembrar que o sacerdote não consegue alcançar (*por sua própria mente*) o sentido da frase sagrada e, mesmo assim, seu relato sugere que ele poderia ter ‘recebido’ essa compreensão e se iluminado pouco tempo depois. Portanto, a questão não seria entender mentalmente um assunto, mas obter uma compreensão que lhe permitisse passar à sua experiência integral. Um mecanismo semelhante ao da charada. Diante de um enigma, o postulante repete o enunciado mil vezes - sem entendê-lo - até descobrir sua resolução. Chegar à resposta é apenas consequência, porque ela já pressupõe que o desafiado foi capaz de pensar da mesma maneira que o desafiante. A meditação teria sido esse portal do sentido para Tzinacán. O conto sugere que sua concentração numa escritura divina teria lhe permitido entrar no pensamento do Outro (em si, isto é, na visão do divino no humano) e, talvez, tenha conseguido identificar-se com essa visão por alguns instantes e daí por sempre.

Na belíssima arquitetura borgeana, Tzinacán é um homem duplamente preso. Primeiro, o sacerdote está separado do animal pelas grades. Em seguida, o exegeta está separado do sentido pelas listras no pêlo do tigre. Neste pesadelo formal, vêem-se grades sobre grades. Antes de experimentar os “ardientes desígnios” do Criador, antes de qualquer sentença reveladora, Tzinacán imagina “esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres”

⁵⁵ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

⁵⁶ É o caminho da sabedoria descrito nas *Upanishades*. Sua idéia central é a de que Atman (a alma) é Brahman.

(grifo nosso)⁵⁷. O entendimento humano seria obstado por desejos, motivados pela existência corpórea - rede para os ‘peixes’ e labirinto para os buscadores. Através da metáfora, entende-se que, desviando de anseios e preocupações, nesta prova de (auto)conhecimento, ele deveria tentar concentrar-se, para entrar profundamente em seu interior (a escritura por trás das manchas) até chegar ao Ser no seu templo (o sentido da escritura). Nesta tela borgeana de cores e sentidos, o jaguar tem apenas mais sombras do que o tigre, impedindo que se veja, em sua pele, a cor da luz - impedindo que esse homem venha a tomar posse do *Ouro dos Tigres*⁵⁸. A escritura do deus, portanto, seria a chave que abriria os portões da matéria, para que o buscador encontrasse um tesouro escondido no íntimo de si mesmo - a Unidade.

“Del incansable laberinto de sueños, yo regresé [...] a la dura prisión”⁵⁹. Assim, a narrativa volta a inscrever no seu relato das situações duas visões de mundo divergentes. A primeira está ligada aos espanhóis e ao primeiro Tzinacán. Se o mundo é somente a ‘dura prisão’, é preciso tentar aproveitar o tempo o melhor possível, embora várias de suas características não sejam muito agradáveis – as já nomeadas doença, desejo, morte etc. Nessa visão, a existência seria um combate em que o vencedor é aquele que triunfa dos demais (a atuação dos espanhóis sobre o sacerdote). Por outro lado, se o mundo é um ‘labirinto de sonhos’ anexos a uma realidade maior, a vida seria um conjunto de representações ou ‘peças’ com novas continuações depois de cada ‘ato’ - e poderiam terminar individualmente no momento em que o ator desejasse voltar a ser ele mesmo (o despertar). Neste caso, a existência seria um enigma e o vencedor, aquele que chega a entender o mundo conhecendo a si mesmo (Tzinacán lendo o jaguar). Contudo, o sacerdote ainda relata sua percepção de que “Más que un descifrador o un vengador, más que un sacerdote del dios, yo era un encarcelado”⁶⁰. De fato, o primeiro Tzinacán é um tipo de vingador. Espoliado do que julga lhe pertencer nesse mundo, é alguém que deseja triunfar de obstáculos e inimigos até alcançar

⁵⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

⁵⁸ Em *El Oro de los Tigres* (de 1972), há um poema de título “El Centinela”, no qual a sentinela é uma espécie de “eu-superior” que assiste aos atos do “eu-personalidade” (que finge ser Borges). “Me acecha en los espejos, [...] / Una u otra mujer lo ha rechazado y debo compartir su congoja/ Me dicta ahora este poema que no me gusta/ [...] / Estoy en una celda circular y el infinito muro se estrecha”. Observa-se que o poema retoma a imagem da cela circular, do muro, e da estreiteza (das limitações da vida) gerando angústia. Também há um poema de título “La Pantera”, sugerindo que a variedade do mundo não poderia seduzir o homem que já parece ter um destino em sua vida. “Tras los fuertes barrotes la pantera [...] La pantera fatal que en su caverna/ traza la recta que un eterno Aquiles/ Traza en el sueño que ha soñado el griego [...] En vano es vario el orbe. La jornada / que cumple cada cual ya fue fijada”. Assim, neste poema surge um contraste entre o corpo e o que parece ser a realização da personalidade. Repete-se o paradoxo de Zenão como elemento questionador da aparência de uma única realidade. Já “La Escritura del Dios” lança seu foco sobre numa divisão entre corpo e intelecto, para depois suscitar a idéia de um “eu-superior” (que, neste caso, seria uma espécie de “eu-divino”). (BORGES, **Obras Completas**. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 1115 e 1112).

⁵⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

⁶⁰ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

proeminência. Com efeito, o segundo é um decifrador. É alguém que precisa ‘ler’, isto é, que precisa entender o sentido da vida, pois gostaria de liberar-se da tarefa de viver neste plano. Entretanto, em ambas as posições, ele poderia, de fato, sentir-se um encarcerado. Recebeu um conjunto de condições e, agora, precisa haver-se com essas condições de algum modo.

Como exposto, este conto lida com duas visões de mundo divergentes e calcadas em tópicos do pensamento platônico e aristotélico, entretanto, à medida que estas bases se expandem com alusões a várias doutrinas muito distintas entre si, percebe-se que, na verdade, essas visões estão tratando de duas formas opostas de entender o processo de obtenção do conhecimento. Alegoricamente, elas se juntam com as metáforas do conto para tratar especificamente do tema do conhecimento do gênio⁶¹. Observa-se que elas opõem o “enigma concreto”⁶² de investigar o mundo – para obter conhecimento na análise dos objetos - ao “enigma genérico” das formas fundamentais – ou seja, a possibilidade de alcançar um nível especial do pensamento com seus esquemas prévios de compreensão de uma arte ou ciência.

No começo da sua busca, Tzinacán explica que vai “recordar” e “entrar en posesión de lo que ya era mío”⁶³. Seu procedimento nos remete ao argumento platônico da reminiscência. Segundo Platão, antes de nascer neste mundo pela primeira vez, o homem já teria sido apresentado às Idéias (“ao belo em si mesmo, ao bom em si mesmo, ao justo [...] é para nós uma necessidade ter adquirido o conhecimento de todas essas coisas antes do nosso nascimento”⁶⁴). Assim, aprender é ‘recordar’, porque em cada vida terrena, seria preciso apenas recuperar esse saber, que inicialmente já nos pertenceria. Nesta visão, conhecer seria, portanto, ter acesso a uma vasta plataforma de conhecimentos, a uma espécie de base de dados universal, já existente dentro do ser humano. Entretanto, o relato combina elementos filosóficos com possibilidades de âmbito religioso. Desse modo, chegar à iluminação seria remontar a essa Fonte vivendo ainda neste plano (o que já não é nem Platão nem hinduísmo). Essa metáfora do conto propõe que a genialidade consistiria na capacidade de acessar uma plataforma ou nível de pensamento já existente dentro do gênio.

A própria busca de Tzinacán já parece ter começado com esse processo de conhecimento. “Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo preciso; [...] Horas después,

⁶¹ O tema do gênio consta da obra de vários filósofos e, inclusive, da obra de Shopenhauer. Borges foi sempre um leitor apaixonado pelas discussões filosóficas abordando-as em seus ensaios e contos. Desse modo, parece bastante natural que o escritor tenha se aproximado desse tema recorrente na filosofia, mas que não é tão comum nas obras literárias.

⁶² BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597. (“el enigma concreto [...] me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios”). O enigma genérico está associado à divindade, mas também ao homem que tenta entrar no modo do conhecimento derivado da intuição.

⁶³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

⁶⁴ PLATÃO. **Fédon**. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 44.

empecé a avistar el recuerdo”⁶⁵. Pode-se observar a escolha dos verbos ‘sentir’ e ‘ver’ no lugar de pensar ou compreender. Depois disso, Tzincán passa a um outro modo de conhecimento, mas volta novamente a esse primeiro processo. “Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios [...] Imaginé esa red de tigres”⁶⁶. À luz do tema do tema do conhecimento, talvez se pudesse reconhecer, nesse trecho, a idéia de que o uso imaginação estimula os *insights*, conduzindo o gênio à mencionada plataforma especial do pensamento. Contudo, a questão é muito mais nítida no seu relato de que ele tinha, depois de cada período de escuridão, um momento de luz⁶⁷. A narrativa ainda utiliza os termos “intuir”, “acceso” e conhecimento de tipo “inmediato”⁶⁸. Assim, é como se as graduais ‘recordações’ pudessem ser efetuadas por meio de percepções intuitivas. Como o sacerdote tem um *insight* mas, algum tempo depois, se ilumina, fica a sugestão de que haveria um gradual acesso a esse nível de pensamento até que se tornasse possível operar continuamente a partir dessa plataforma.

Tzinacán assume que a frase mágica poderia estar nele mesmo⁶⁹. Entretanto, numa primeira etapa, ele tenta encontrá-la nas formas do mundo como montanhas, rios, etc⁷⁰. Assim, a narrativa sinaliza a existência de outro modo de encarar o conhecimento baseado na observação dos objetos do mundo. O protagonista deixa de “recordar” e “intuir”, para tentar “aprender” sobre a sentença⁷¹. Desse modo, a genialidade consistiria não num nível especial do pensamento, mas num grande domínio do conhecimento. Nessa fase, Tzinacán não utiliza o processo intuitivo, mas um processo indutivo. “Dediqué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas”⁷². Ele tenta estudar cada mancha como se fosse a letra de um alfabeto específico e juntar várias letras em distintas palavras. Em seguida, tenta classificá-las e ordená-las para formar um texto. Por isso, entende-se que o narrador descreva este tipo de conhecimento como “progressivo” e baseado no “implícito”⁷³. Trata-se de um conhecimento que se concretiza através do exame dos objetos e da compreensão do que neles está implícito para a ciência – isto é, dos objetos se extraem conclusões para um determinado campo do

⁶⁵ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

⁶⁶ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

⁶⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597 (“Cada ciega jornada me concedía un instante de luz”)

⁶⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597 (“me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura”) e p. 598 (“inmediato”).

⁶⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597 (Paráfrase interpretativa de “quizá yo mismo fuera el fin de mi busca”).

⁷⁰ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597 (“Una montaña podía ser la palabra del dios, o un río o el imperio o la configuración de los astros”).

⁷¹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

⁷² BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

⁷³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598 (“no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato”). O modo divino de atuação está ligado ao platonismo: conhecimento imediato e auto-evidente.

saber. Ademais, num pequeno trecho, o relato fornece verbos e construções verbais peculiares como “se allanan”, “desviarse” e “hay” (do verbo haver)⁷⁴. Sugere, inclusive, que seria importante cancelar a influência da subjetividade, para eliminar os riscos de alterar a compreensão dos objetos com expectativas pessoais. Assim, o saber do gênio viria da sua prática na análise de objetos em particular e da reconstituição das relações subjacentes.

Além do “recordar”, há uma segunda alusão à presença das Idéias nesta narrativa. “En el ámbito de la Tierra hay formas antiguas, formas incorruptibles y eternas”⁷⁵. A visão de fundo platônico no conto propõe a possibilidade de obter um conhecimento de tipo basilar e imperecível. O acesso a essas idéias representaria o resgate de um tesouro indestrutível no interior de um ser humano feito de pó. Dentro da discussão alegoricamente promovida pelo texto, torna-se possível supor que, nesta plataforma superior do pensamento, já se encontrariam as bases para o entendimento dos princípios gerais dos vários aspectos da arte ou ciência praticados. Entretanto, a narrativa também proporciona críticas a este ponto. Uma enumeração desordenada (“montaña”, “río”, “imperio”, “configuración de los astros”⁷⁶) sugere um primeiro questionamento – pela inserção do termo “imperio” entre os demais. Se existem ‘arquétipos’ para a natureza, existiriam também para a sociedade e para as criações humanas? Ademais, surge um segundo questionamento derivado do próprio conteúdo em questão - “las montañas se allanan y el camino de un río suele desviarse”⁷⁷. A visão de fundo nominalista neste conto aponta a idéia de que as coisas se transformam e de que, assim, não existiriam, portanto, formas eternas ou fundamentais. Como existiriam formas perenes, se até na natureza há mudança? Será que existiriam princípios perenes num campo do saber, quando seus objetos podem mudar? “La montaña y la estrella son individuos y los individuos caducan”⁷⁸. Essa visão também alegaria a historicidade, o nascimento e a morte das formas. Quando só existe uma realidade - sendo ela o mundo captado pelos sentidos - a tarefa do conhecimento é compreender as particularidades de cada objeto, cada situação, cada caso. Não há gêneros, mas apenas indivíduos. Seria importante perceber diferenças nas conseqüências históricas e dar passo à sua descrição. Lampejos geniais ou conhecimento acumulado, ambos estariam sujeitos à superação com o passar dos anos. Neste ponto, a metáfora opõe a contínua renovação da ciência à possibilidade de esquemas genéricos de compreensão da natureza ou da arte num patamar superior da mente humana.

⁷⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598 “las montañas se allanan”, “un río suele desviarse”, en el firmamento hay mudanza”).

⁷⁵ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

⁷⁶ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

⁷⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

⁷⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597.

O jaguar é uma onça da família dos felinos. Contudo, o narrador começa falando do jaguar na sua prisão, mas passa a chamá-lo de tigre, ao cogitar da idéia de “*el tigre*” (grifo do autor) numa mente maior e absoluta⁷⁹. Essa é a terceira alusão à teoria platônica das Idéias nesta narrativa. Ela lida com o pensamento de que os gêneros poderiam gerar sistemas de encadeamento coerente, fazendo pensar na compreensão platônica do universo como um cosmos orgânico de ordem perfeita. Tzinacán tenta um sistema constituído de “tigre”, “ciervo”, “tortuga”, “pasto”⁸⁰. Sua enumeração não deixa de ter uma coerência inicial - carnívoro, herbívoro, onívoro [elemento da fauna], vegetal [e da flora]. Entretanto, a partir da metade da relação, a seqüência nas frases só promove a discrepância - vegetal, herbívoro, *terra*, vegetal, *céu*, *terra*⁸¹. Além disso, é fácil perceber que um elemento material gera outro (terra-grama), mas não é evidente como o mundo concreto poderia ter surgir do elemento sutil (céu-terra). A mesma incoerência é projetada no momento em que Tzinacán tenta agrupar as manchas do jaguar. Ele encontra “puntos” e “rayas”, mas também encontra manchas “transversales” e “anulares”, e outras com “bordes rojos”⁸². Essas enumerações dissonantes dão voz à visão de fundo aristotélico, protestando que nem sempre é possível estabelecer relações orgânicas e perfeitas no conjunto do mundo natural. Deste modo, à idéia dos princípios gerais de uma arte ou ciência, essa enumeração opõe o argumento de que esses esquemas só conduziriam a generalizações incorretas, pois dentro de um grupo poderia haver objetos inassimiláveis e, entre os distintos objetos, aspectos irreduzíveis. Para maior incoerência no conjunto, a narrativa também organiza duas enumerações coerentes no relato. Vários críticos comentam essas enumerações desordenadas nas narrativas borgeanas e Sarlo pensou no seu sentido de quebra de hierarquia⁸³. Contudo, acreditamos que elas também cooperam, como acontece neste caso, num confronto de posições intelectuais contrárias. Contudo, esse ‘agrupamento discrepante’ é uma espécie de marca formal de “La Escritura del Dios”, já que elas realmente formam várias constelações no universo de sentido desse conto.

É convencional que um espaço imaginativo receba elementos de caráter simbólico ou onírico, e que, na descrição de uma cela, seja aplicado um tratamento exclusivamente realista.

⁷⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597 (“decir *el tigre* es decir los tigres que lo engendraron”).

⁸⁰ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598 (“los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos”).

⁸¹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598 (“el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra”).

⁸² BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 597 (“Algunas incluían puntos; otras formaban rayas trasversales en la cara interior de las piernas; otras, anulares, se repetían. Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra. Muchas tenían bordes rojos”).

⁸³ SARLO SABAJANES, B. Una poética de la ficción. In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. Vol. 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, p. 28.

Entretanto, no cárcere de Tzinacán, aparece uma luz sobrenatural. No seu sonho, são mencionadas percepções sensoriais. Mas se o mundo tangível apresenta elementos insólitos, ele leva a desconfiar do nosso entendimento do que seria a realidade. Quando num sonho aparecem sensações físicas, este sonho parece real⁸⁴.

soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil; la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: No has despertado [...] La arena me rompía la boca, pero grité [...].

Esse pesadelo traz à mente a incômoda sensação de areia na boca⁸⁵. Esse horrendo quadro de acúmulo contém uma idéia obsessiva de encarceramento. Sob a carga dessa metáfora, alguém está preso dentro de uma ampulheta... Está indiferente aos grãos que caem continuamente. Até que um dia, eles se acumulam e o sufocam, borrando para sempre a sua imagem. Através dessa ampulheta, entende-se que esse homem acumula tesouros (propriedades ou conhecimentos), porém, quanto mais riqueza, parece haver menos vida. Assim, essa areia movediça ao contrário chama a atenção para um mecanismo vital do qual ninguém quer se lembrar. Mas o problema não é só a morte. Essa areia pode arrastar consigo a idéia de tempo, de riqueza, mas também o sentido de erros acumulados diante de um tempo que se esvai. É como se os dias pesassem sobre esse sonhador e, no fim, seu subconsciente (o “alguien me dijo”) ainda insinuasse que ele viveu de forma equivocada e que suas atitudes já deixaram inúmeras imagens indesejáveis em sua memória, e que desfazer esse caminho, agora, já seria uma tarefa impossível. A voz se esvai, deixando a impressão de um inevitável soterramento. É um pesadelo. Em paralelo, o trecho introduz um novo argumento para pensar a questão do gênio. Se a genialidade vem do saber adquirido e aplicado, o que dizer daqueles que acumularam grandes conhecimentos, mas não produziram uma realização significativa?

⁸⁴ Essas construções aparecem quase em seguida neste conto: o sonho é transformado pela sugestão de realidade e a realidade conformada é posta em dúvida através da inserção de um elemento que sugere o sobrenatural. É possível que elas possam ilustrar o trabalho de verossimilhança realizado na narrativa borgeana. Elas são índices da construção de uma realidade ficcional que pode ser entendida de duas maneiras diversas – uma realidade que pode existir apenas na mente do seu narrador ou também fora dela - porque ela apresenta duas séries paralelas de elementos, os quais permitem sustentar duas leituras de uma mesma narrativa. Vamos nos deter nessa hipótese no nosso terceiro capítulo de discussão.

⁸⁵ Não podemos decidir se existe ou não alusão a uma passagem bíblica nesse ponto. Jeremias fala da sensação de areia na boca, quando o povo desatende vários avisos e perde, ao cabo de algum tempo, a cidade para a Babilônia. “Quebrou com pedrinhas de areia os meus dentes”. Cf. Lm 3:16.

Sob outra perspectiva, há uma esperança de liberdade no pesadelo. A possibilidade está inscrita na forma desse sonho, que contém vários sonhos sucessivos (em $x + 1$, $x + 2$, $x + 3$). Ela parece aludir ao paradoxo de Zenão sobre o qual Borges escreveu tantas vezes:

Para que transcorram cinco minutos de tempo, é necessário que transcorra a metade de cinco minutos. Para que transcorram dois minutos e meio, é necessário que transcorra a metade de dois minutos e meio. Para que transcorra a metade, é preciso que transcorra a metade da metade [...]⁸⁶.

Embora haja razões distintas no paradoxo do filósofo e no pesadelo da personagem, a narrativa só está retomando a idéia de descontinuidade no decurso do tempo ou do espaço. Mais especificamente, está pensando no que poderia existir nestes vãos. “Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, [...] ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura [...] intersticios de sinrazón para saber que es falso”⁸⁷. Esses ‘interstícios’ sugerem o caráter ilusório do mundo, mas também permitem especular sobre o acesso a outro plano. Da sua existência na prisão, Tzinacán tem um sonho dentro do qual dorme e acorda várias vezes e, por fim, desperta de todo⁸⁸. O paralelo sugere que, do seu estado de Existência, alguém ‘sonha’ com uma vida, e ‘sonha’ com outra, e novamente ‘sonha’ que está vivo neste mundo. Iluminar-se seria, portanto, um definitivo despertar em outra realidade. Em paralelo, a mesma forma do sonho sugere, agora, que os lampejos de conteúdo vindos do subconsciente – compreensões vindas de sonho, de símbolos, de associação com o que já parecia perdido na memória – poderiam ser associados à mencionada plataforma especial do pensamento.

Como explicar o súbito surgimento de uma idéia na mente? O narrador nos prepara para algo grandioso. Avisa sobre um “resplendor” no teto e, em seguida, lembra que o Senhor costumava aparecer aos judeus num clarão⁸⁹. Sobretudo, Tzinacán desperta do sono com o que parece ser uma intuição fundamental: “*Ni una arena soñada puede matarme ni hay sueños que estén dentro de los sueños*” (itálico do autor)⁹⁰. Ela faz pensar que só existe uma Realidade e que, por isso, o homem jamais poderia morrer definitivamente dentro de um plano de ilusão. Adiante, o narrador revela que a fórmula mágica que tivera o poder de transformá-lo para sempre tinha 14 palavras e 40 sílabas⁹¹. Assim, seu leitor daria com essa

⁸⁶ BORGES, J. L. **Cinco visões pessoais**. Brasília: Editora da UNB, 1985, p. 46.

⁸⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 258.

⁸⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598. (Paráfrase de “Volví a dormir, indiferente; soñé que despertaba y que había dos granos de arena. Volví a dormir [...] Comprendí que estaba soñando; con un vasto esfuerzo me desperté”.)

⁸⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

⁹⁰ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

⁹¹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599 (“Cuarenta sílabas, catorce palabras”).

frase grifada pelo autor e veria que ela tem exatas 14 palavras. Toda uma série de elementos encontraria convergência na **compreensão da realidade relatada** neste ponto: Tzinacán é um sacerdote; havia uma escritura mágica na pele de um jaguar e havia um jaguar na cela ao lado; Tzinacán progride no processo de deciframento dessa fórmula (cada jornada, um instante de luz); está imóvel e concentrado por longos períodos; e, finalmente, surge um *insight*. Desse modo, a revelação sobrenatural estaria justificada pela causalidade mágica de que havia uma escritura sagrada e Tzinacán 'recebeu' o sentido dessa escritura logo do seu sonho. Essa larga série de elementos sustenta a realidade da experiência do absoluto na vida de Tzinacán que é narrada à continuação.

Entretanto, é preciso desconfiar do *insight* que justifica essa experiência... O relato não diz que esse seria o sentido da escritura divina, embora o sugira pela maneira como ele é introduzido - logo de um sonho e antes do momento epifânico. Entretanto, a frase destacada tem exatas 14 palavras, *mas falta quase um terço das 40 sílabas*. Ainda seria preciso assinalar que as imagens do sonho de Tzinacán antecipavam uma morte sem qualquer realização – ele morria soterrado pela areia⁹². Além disso, o relato desse momento que antecede a suposta iluminação – e no qual o narrador nos prepara para uma primeira visão sobrenatural - é configurado de maneira ambígua. O protagonista fala de um clarão no alto do cárcere, mas tudo o que ele relata estar vendo é “la cara y las manos del carcelero, la rodaja, el cordel, la carne y los cántaros [...]”⁹³. Ou seja, ele nos prepara para um primeiro momento sublime, mas seu relato nos leva a pensar que poderia tratar-se da mera claridade vinda da abertura do alçapão pelo guarda que quotidianamente lhe trazia comida na hora do almoço. Essa é a primeira enumeração coerente do relato e ela introduz, nessa situação, a idéia do lógico e do consecutivo - o guarda traz comida para que os prisioneiros possam comer. Desse modo, a ambigüidade do objeto mediador, as imagens do sonho e a narrativa desse momento antecipatório da revelação integral permitem sustentar **outra possibilidade de compreensão da mesma realidade narrada**: Tzinacán foi torturado; está preso há vários anos; está imobilizado na escuridão; e só recebe uma limitada porção diária de carne e água. Num estado de consciência alterado, ele poderia ter simplesmente delirado com a experiência sobrenatural.

A estrutura do parágrafo sobre o momento da revelação traz uma série de verbos no infinitivo e condicional⁹⁴. Desse modo, ele sugere um sentido de pura potência e deixa em

⁹² BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598. (Paráfrase interpretativa “Me sentí perdido. La arena me rompía la boca”).

⁹³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

⁹⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599 (“Bastaría”, “regiría”, “sumir”, “reconstruir”).

aberto a possibilidade de que o sacerdote, efetivamente, tenha entrado em conjunção com um poder maior. Sob este prisma paradoxal, os inimigos de Tzinacán, em aparente liberdade, estariam presos, ao passo que o sacerdote, mesmo encarcerado, teria alcançado a suprema liberação. O fenômeno completo acontece logo que o sacerdote abençoa o cárcere. Assim, ele teria recebido um *insight* e agido de maneira coerente com este entendimento. A narrativa possui paralelo num célebre antecedente bíblico para viabilizar essa compreensão. Certo apóstolo do cristianismo fora surrado e encarcerado como Tzinacán. Entretanto, passara a noite em louvor até que, subitamente, um terremoto põe por terra as grades da sua prisão⁹⁵. Quando um homem só vê destruição por toda parte, ou sente que aquilo que os outros chamariam de ‘sua vida’ parece estar condenada e, apesar de tudo, consegue louvar ou abençoar a situação, seu gesto é prova da sua vitória sobre o mundo (sob uma das visões). Dá certeza de que, sob o seu olhar, tudo é ilusão - já que esse gesto está alinhado com essa idéia. À semelhança do que acontece no mencionado relato, seus adversários atiram Tzinacán para morrer no fundo de uma cela escura, mas ele *parece* ter conseguido superar a revolta. Depois de tudo que lhe acontecera, o sacerdote abençoa o cárcere, demonstrando o conhecimento recebido no *insight*: “Bendije [...] bendije [...] bendije [...] Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar”⁹⁶. Acontece, então, a revelação.

[O final na primeira compreensão da realidade relatada] Uma mesma estrutura de verbo “ver” seguido de objeto direto sustenta todo o parágrafo da visão epifânica, mas pela diferença de conteúdo, seu relato pode ser compreendido em duas partes. A segunda (“Vi los orígenes [...]”) comporta um registro que vai de algo mais particular para o geral. Sua base é o *Popul Vuh* – texto sagrado de um povo específico. Esse Códice de escrituras do povo maia contém um mito de criação do gênero humano, pelo qual também é chamado de *Livro do Comum*. Neste ponto, surge uma nova enumeração caótica (“montañas”, “hombres de palo”, “tinajas”, “perros”⁹⁷). Seus elementos desordenados geram *nonsense*. Além disso, apresentada sob o ponto de vista de uma cultura em particular, essa narrativa da criação decepciona as visões de outros povos. O resultado é que esse segmento desestabiliza o momento epifânico, porque seu arranjo conduz à sensação do arbitrário. Será que o mago viu realmente o começo do mundo, e tudo aconteceu como estava nas escrituras *do seu povo*? Ou ele teria delirado e visto apenas imagens do seu subconsciente nas quais existem registros de várias narrativas da sua própria tradição cultural? A metáfora da iluminação nos faz pensar numa obra derivada de

⁹⁵ Cf. At 16:22-26.

⁹⁶ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598. (“Bendije su humedad, bendije su tigre, bendije el agujero de luz, bendije mi viejo cuerpo doliente, bendije la tiniebla y la piedra”).

⁹⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

um tipo de pensamento extraordinário e genial. No entanto, essa enumeração caótica e as alusões a tradições locais de um determinado povo sugerem um novo problema à idéia de que o gênio opera através de uma plataforma especial do pensamento: quando ele produz uma obra genial no seu conjunto, mas que já sofreu contestação ou pode ser contestada em algumas das suas partes, como entender essa falha? Houve um lapso em meio a um conjunto de intuições precisas ou será que tudo seria fruto do seu raciocínio e contestável com o passar dos anos? Além disso, o relato também faz suspeitar do seu narrador, quando ele assume que “El éxtasis no repite sus símbolos”⁹⁸, para justificar o fato de que sua narrativa da visão da divindade pudesse ser distinta daquela que está registrada em outras religiões e doutrinas. Conforma-se, assim, uma nova problematização: se uma obra genial se mostra oposta a outra obra considerada igualmente genial (como o relato do êxtase de Tzinacán pode ser diferente de outros relatos⁹⁹), ainda se poderia dar crédito à idéia de uma plataforma especial do pensamento - da qual, inicialmente, ambas parecem derivadas? Ou deveríamos entender que uma pertence a esse nível superior do pensamento, ao passo que a outra deriva tão somente do raciocínio?

O começo da primeira parte do relato da revelação está construído com uma série de elementos que vão emprestar ao parágrafo a idéia do universal – roda, água, fogo, infinito - sugerindo que a obra genial (derivada de uma plataforma superior do pensamento) é aquela que resiste ao tempo e continuará sendo amplamente reconhecida numa série de contextos. Nesse segmento maior - “Vi una Rueda [...]”¹⁰⁰, desponta a segunda enumeração coerente dessa narrativa. Na sua estrutura, aparece sempre um tópico maior e dele derivam dois elementos contrários: “Rueda”/ “água” - “fuego”; “todas las cosas”/ passado – futuro; “esa trama total”/ “yo” - “Alvarado”¹⁰¹. Essa forma sugere que Tzinacán supera a dualidade e alcança a unidade. A expressão espanhola sobre ‘cortar la hebra’ significa a morte de alguém. Mas se a ausência do *fio* traz a morte, sua presença é sinal de vida. Assim sendo, descritos como fios de um mesmo tecido, surge a possibilidade de que, nesse momento, o sacerdote tenha visto a si mesmo (Tzinacán) e ao seu rival (Alvarado) como partes de uma

⁹⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

⁹⁹ É claro que o relato de Tzinacán – sobretudo pela inserção de elementos do mito de criação na tradição maia é diverso dos relatos encontrados em outras tradições. No entanto, poderíamos observar que os relatos dos místicos de diferentes tradições apresentam muitos pontos de contato. Assim, é possível que Borges tenha preferido ter como ponto de contraste para a visão de Tzinacán o relato de duas tradições próximas, mas divergentes neste aspecto (judaica e cristã), ao invés de compará-lo com descrições de três místicos justamente pelo efeito de sentido que ampara sua discussão sobre o tema do conhecimento.

¹⁰⁰ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599. (“Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los Orígenes [...]. Vi las montañas [...], vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas [...], vi los perros [...]. Vi el dios sin cara [...]. Vi infinitos procesos” – negritos nossos).

¹⁰¹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

mesma Vida. A presença desse par repete a mesma perspectiva de outro conto borgeano em que dois teólogos rivais eram apenas duas expressões do divino¹⁰². A estrutura sugere, desse modo, que haveria um plano de dualidade preenchido por pares de opostos e mantido por fenômenos de ação e reação (ele fala em “causas y efectos”), mas mostra que esse plano derivaria de um plano de unidade – já que ele supera oposições e rivalidades. Como da Roda derivam a água e o fogo, de todas as coisas vem o passado e o futuro, e do tecido derivam Alvarado e Tzinacán, talvez se devesse assinalar que esse plano funciona como o lugar de um Criador do qual derivam as criaturas, ou de um Pai do qual derivam os filhos, ou de um Artista do qual derivam as criações. Contudo, o próprio símbolo da roda feita de água e de fogo já guarda uma clara alusão. Nos lendários processos alquímicos, um amplo círculo de metal era exposto ao fogo. Nele, o artista deveria colocar certa matéria capaz de sutilar-se com o aumento do calor. Assim, na sua revelação, Tzinacán teria visto o divino como o artista, que deseja transformar sua matéria em obra-prima.

Dois grupos semânticos sintetizam (e respaldam) a veracidade da experiência de Tzinacán. Nessa hora, ele diz que entendera os “ardientes desígnios del universo”¹⁰³. Em paralelo, no começo, os espanhóis o castigaram com “metales ardientes”¹⁰⁴. No início da sua busca, ele dissera que a linguagem divina devia estar perto dos termos “todo, mundo, universo”¹⁰⁵. Nessa hora, ele diz “entenderlo todo”, “entendiéndolo todo” “para ser todopoderoso”¹⁰⁶. Desse modo, ele teria sido burilado para chegar (ou voltar) a si mesmo. Assim, quando ele encontra na divindade o artista, na unidade, ele também passa a ser um artista. Sai da dualidade do mundo, para viver a unidade. Sai do âmbito da sorte e desventura passivas, para ser agente do universo. Deixa de ser a personalidade com seu conjunto de qualidades, para ser um com a totalidade. Alcançou, por fim, seu novo “eu” ou seu “eu” divino. No conto de Kafka, o ‘artista da fome’ vivia dividido entre a necessidade de aplauso e seu desejo de tornar-se um artista sublime. A través dessa compreensão (dessa primeira proposta), veríamos que Tzinacán deixou de ser um artista da fome - da fome de poder e vingança - para tornar-se um artista da plenitude¹⁰⁷.

¹⁰² Conferir BORGES, J. L. Los Teólogos. *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 556.

¹⁰³ BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

¹⁰⁴ BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

¹⁰⁵ BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

¹⁰⁶ BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

¹⁰⁷ Num dos seus ensaios, Borges defendia a idéia de que todas as pessoas desejavam a plenitude. “No hay en la tierra un hombre que no aspire secretamente a la plenitud: es decir, a la suma de experiencias de que un hombre es capaz. No hay hombre que no tema ser defraudado de alguna parte de ese patrimonio infinito”¹⁰⁷. BORGES, J.L. Una declaración final. *Textos recuperados (1931-1955)*. Emecé: Barcelona, 2001, p. 225. Lidando com essa hipótese em outro texto, ele tentava mostrar como esse fato se refletira no século XIX e, de maneira especial, na própria arte. Ele tirava um exemplo da história do tango. Entendia que os tangos alegres tinham vindo de tempos

[O final na segunda possibilidade de compreensão da realidade relatada] Entretanto, os sentidos desse conto vão e vem como um pêndulo. Através da forma e do tema deste parágrafo, a narrativa introduz uma segunda condição para que a revelação acontecesse. Ela lida com a idéia de que é preciso superar a dualidade para volver à unidade. Desse modo, o ódio representaria um obstáculo a essa experiência. O relato configura esse ódio na fase anterior à prisão do mago, mas o mantém na ambigüidade logo da suposta iluminação. No começo do relato, o narrador nos fornece os motivos do seu ódio a Alvarado: a violência, o desrespeito às suas tradições, a tortura e a prisão. Entretanto, mesmo durante a revelação, ele ainda recorda o problema - “Pedro de Alvarado, que me dio tormento”¹⁰⁸. Depois disso, ele teria se tornado dono de um imenso poder. Entretanto, ele (só) lembra que bastaria repetir a fórmula, “para que el tigre destrozara a Alvarado”¹⁰⁹. Seu pensamento é apresentado numa forma condicional, mas seu conteúdo ainda exhibe a possibilidade de matar Alvarado, recuperando sua antiga rivalidade pessoal. Além disso, é preciso observar que Tzinacán não foi preso no dia do grande massacre, mas “la víspera”¹¹⁰. Os astecas se consideravam o povo escolhido para fazer com que o sol realizasse seu percurso ao longo do dia e, por este motivo, sacrificavam milhares de vítimas no *Templo Mayor*. Tzinacán era sacerdote neste templo, no qual os guerreiros-jaguar eram encarregados de encontrar novas vítimas. Com isso, a narrativa configura a possibilidade de que ele tenha sido preso pelos espanhóis nesta *víspera* na condição de agressor, embora estivesse apenas obedecendo à sua cultura no ato impessoal de buscar vítimas para o templo¹¹¹. Entretanto, seria possível notar que o **conteúdo** dessa declaração final de aparente desprezo pelo mundo apresenta paralelo com a parte inicial do relato, quando ele descrevia, saudoso, sua velha vida anterior à prisão¹¹². Na primeira parte,

tristes e que os tangos tristes tinham vindo, ao contrario, de tempos felices. BORGES, J.L. “Una declaración final” **Textos recobrados (1931-1955)**. Emecé: Barcelona, 2001, p. 225. Acreditamos que esse pensamento possa ser um dos motivos estéticos pelos quais seus contos foram estruturados para projetar duas possibilidades de compreender a mesma realidade ficcional.

¹⁰⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

¹⁰⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

¹¹⁰ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

¹¹¹ Em “El Informe de Brodie”, Brodie coloniza o povo Yahoo a serviço do Império. Entretanto sua pátria é a Escócia dominada pela Inglaterra. Ele é o colonizador colonizado. Em “El Inmortal”, o civilizado Marco inicialmente tem um olhar de menosprezo para com os bárbaros trogloditas. Depois, ele descobre que, na verdade, eles seriam os imortais que ele procurava. À continuação, torna-se um deles. Desse modo, ele é um civilizado que assume o modo de vida bárbaro (embora essa não seja sua ambigüidade central neste enredo). Neste ponto da interpretação de “La Escritura del Dios”, torna-se perceptível de que maneira essa ambigüidade das personagens vem integrar a estruturação da narrativa borgeana. Numa das possibilidades de compreensão da realidade ficcional proposta por seus contos, entende-se que as situações descritas só teriam existência na mente do seu narrador. Na outra, entende-se que elas também tiveram lugar na realidade externa. Assim, de maneira a permitir uma das hipóteses de compreensão do real é necessário, entre outras coisas, que a eventual ‘mudança’ da personagem possa ser contestável.

¹¹² No conto “25 de agosto, 1983”, o velho Borges dizia ao outro de si que jamais conseguira afastar-se de certas características de escritor e entre elas: “las simetrías imperfectas que descubren con alborozo los críticos”.

ele expunha que “Con el hondo cuchillo de pedernal he abierto el pecho de las víctimas”¹¹³. No fim – depois da suposta unificação, ainda imagina que neste instante poderia até mesmo “sumir el santo cuchillo en pechos españoles”¹¹⁴. Deste modo, o final da narrativa sugere o começo e a possibilidade de que nada tenha mudado desde o início. Ele não está falando de qualquer vítima para o templo, ele está pensando em peitos espanhóis – nos seus inimigos. Tzinacán também menciona a possibilidade da reconstrução da pirâmide e do Império – “para *reconstruir* la pirámide, para *reconstruir* el império” “y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma”¹¹⁵. Ou seja, depois de supostamente ter conseguido sua liberação, ainda surgem na sua mente a sua antiga posição de poder temporal, o problema do Império e o trono de Moctezuma. Mas o próprio Tzinacán já dissera que, de qualquer modo, seria um encarcerado, fosse ele um “vingador” ou um “decifrador”¹¹⁶. Talvez ele seja o sábio que alcançou a suma do conhecimento na unidade. Talvez tenha persistido sempre no mesmo desejo de vingança contra aqueles que o agrediram. Assim, a narrativa também configura a possibilidade de que a experiência sublime jamais tenha ocorrido. Vamos ver que tanto “El Informe de Brodie” quanto “El Inmortal” oferecem a possibilidade de sustentar que as situações problemáticas desses relatos (a exótica tribo Yahoo com as incoerências no comportamento de David Brodie neste lugar e a imortalidade de Marco Flaminio Rufo) não têm qualquer existência fora da mente dos seus narradores-protagonistas. É possível que a única realidade de Tzinacán seja a sua vida no cárcere.

Tzinacán nunca sai da sua prisão. Sob certo modo de entender a vida, essa é a prova cabal de que nada aconteceu realmente. Sob outro modo, essa desimportância ao seu antigo “eu” provaria justamente o contrário... “Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él ahora no es nadie”¹¹⁷. Sente-se ecoar uma pergunta retórica de Platão: “aquele que possuir um espírito superior e contemplar a totalidade do tempo e a totalidade do ser, supões que ele seria capaz de julgar que a vida humana tem grande importância?”¹¹⁸.

Acreditamos que ele esteja comentando essa inserção de paralelos inexatos nos contos. BORGES, J. L. **Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos**. Madrid: Ed. Siruela, 1988, p. 16.

¹¹³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 596.

¹¹⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

¹¹⁵ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

¹¹⁶ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

¹¹⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 599.

¹¹⁸ PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2005, 181.

4. A cópia original – o sonho, a realidade ou o texto de um narrador borgeano?

Procura, pois, e perde-te na procura (Attar).

“El Inmortal” é o primeiro conto na coletânea de *El Aleph* (1949)¹. É possível que isso se explique pelo fato de que, na sua seqüência de metáforas, esse conto esteja criando uma ficção sobre o princípio deste e dos muitos relatos da contística borgeana. O tribuno Marco Flaminio Rufo não alcança a sonhada glória nas batalhas em favor da expansão do Império Romano. Certa manhã, ele encontra um cavaleiro ensangüentado a procura de um rio que poderia salvar a sua vida para sempre. Desse modo, Marco se dispõe a atravessar um deserto em busca do rio da imortalidade e da Cidade dos Imortais. Ele (supostamente) consegue beber dessa água da vida, tendo a oportunidade de conversar com Homero neste lugar. Entretanto, com o passar do tempo, os imortais, influenciados pela doutrina das compensações, passam a procurar o rio da mortalidade. Assim, Marco atravessa países e séculos em busca desta água da morte. Tendo relatado sua estória num manuscrito, o imortal teria morrido em 1921, embora pareça ter ressurgido em 1929... O próprio tradutor do manuscrito teria morrido ao término deste trabalho, mas talvez tenha ressurgido em 1950 para dar sua palavra final sobre esta narrativa.

A epígrafe desse conto recorda as palavras de Salomão, que por volta do ano 1000 a.C, já teria dito que “não há nada de novo sobre a terra”, de modo que o autor pôde acrescentar que “Assim como Platão imaginava que todo conhecimento é apenas **lembrança**; assim também Salomão deu sua sentença de que toda novidade não passa de **esquecimento**”. Contudo, o texto bíblico registra que “Não há nada de novo debaixo do sol. Se é encontrada alguma coisa da qual se diz: *Veja, isto é novo*, ela já existia nos tempos passados”². *Salomão pensava na prévia existência das coisas e não na lembrança do que não foi aprendido*. Platão, com o termo ‘lembrança’, tratava da aprendizagem como processo de recuperação de conhecimentos que já nos pertenceriam desde o Real³. Assim, inicialmente, o nosso autor parece assumir um pensamento de Salomão, porque sua sentença está calcada nesse texto prévio, mas surgem modificações significativas nessa releitura do *Eclesiastes* à luz de Platão.

¹ Todas as citações do relato têm por base a mesma edição. BORGES, J. L. *El Inmortal. El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 533-544. Os negritos não fazem parte da edição original do conto, mas foram introduzidos nessa leitura, de maneira a permitir uma rápida compreensão das nossas hipóteses.

² Optamos pela citação de capítulo e versículo. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave-Maria, 2003 - Ecl 1:10.

³ PLATÃO. *Fédon*. São Paulo: Martin Claret, 2005, pp. 44-45.

Surge um texto paralelo ao discurso religioso e paralelo ao discurso filosófico, mas que, embora gere uma aproximação entre essas idéias, está, na verdade, deslocando-as para o contexto de uma reflexão a respeito de um tema literário – o esgotamento, para formular a possibilidade de alcançar, a partir de formas já existentes na tradição, uma narrativa própria.

No começo do conto, o tradutor nos afirma que ele teria concluído a “versão literal” de um manuscrito encontrado dentro de um volume d’A *Ilíada* de Alexander Pope. Em “Las versiones homéricas”, Borges comenta as transformações da tradução de Alexander Pope: “Por ejemplo: la solitaria nave negra del héroe se le multiplica en escuadra. Siempre subordinadas a esa amplificación general, todas las líneas de su texto caen en dos grandes clases: unas, en lo puramente oratorio [...] otras, en lo visual [...]. Discursos y espectáculos: ese es Pope”⁴. Apesar de tantas modificações e amplificações nas suas traduções das obras de um autor célebre e das suas obras consagradas, Pope se achava ligado ao classicismo, para Borges, porque, na sua própria poesia, ele procurava não se afastar dos modelos⁵. Assim, a narrativa aponta para uma tradução-recriação, que, na visão borgeana, conforma uma versão ‘bastante original’ da *Ilíada* – como sugere a ambigüidade no título deste ensaio, “Las versiones homéricas”. Assim, a narrativa aponta para uma importante possibilidade estética.

'Consumido y terroso', um escritor erudito – A última identidade do imortal teria sido a de Joseph Cartaphilus, um escritor abençoado⁶. Era “un hombre consumido y terroso, de ojos grises y barba gris”. No Jardim do Paraíso, os homens eram imortais como Cartaphilus... No entanto, esse corpo ‘terroso’ é sugestivo da condição humana posterior ao Paraíso - “Do pó vieste e ao pó voltarás”⁷. Do pó ao pó. Um homem que se confunde com seu elemento. Um escritor que já se confunde com a própria escritura. Possivelmente um escritor que se

⁴ Pope fez uma tradução da *Ilíada* entre 1715-1720. Coordenou e participou de uma tradução da *Odisséia* (1726).

⁵ O que está em questão, nesse começo do conto, como em vários ensaios mencionados nos nossos pressupostos, é a possibilidade de uma obra *clássico-romântica*. Assim, Borges está constantemente apresentando problemas peculiares nas obras de diversos autores, para sugerir o que ele pretendia realizar na sua própria ficção. A tradução de Pope, que se desprende do texto de Homero, coloca a personalidade do tradutor em destaque. No entanto, a poesia desse autor estava ligada ao classicismo na visão borgeana. “Para ejemplificar el primero [o Classicismo no século XVIII], podríamos elegir, en lo que se refiere a la poesía, a Alexander Pope”. BORGES, J. L. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 826.

⁶ José vem do hebraico *Yosef*. No nascimento de José, sua mãe Raquel disse “Tirou-me Deus a minha vergonha. E chamou-lhe José, dizendo: O Senhor me acrescenta outro filho” (Gn 30:23-24). Assim, o nome ficou associado ao significado ‘Deus acrescenta’. Philos parece derivar do grego *philia*. Já a primeira parte do sobrenome parece mais próxima do latim *carta*. Poderíamos pensar em algo como ‘amigo das cartas ou amigo da escritura’. No entanto, uma vez que a narrativa associa o imortal a José do Egito, entendemos que ‘escritor abençoado’ seria o melhor significado levando em conta a caracterização da personagem ao longo do conto.

⁷ Segundo a *Gênesis*, os homens teriam sido imortais no Paraíso (Gn 3:19). Saindo do Jardim, Adão e Eva ficam impedidos de comer o fruto da árvore, pois se o fizessem viveriam eternamente (Gn 3:22). Dentro do Jardim, estavam impedidos de comer o fruto da árvore da ciência do bem e do mal, ou morreriam (Gn 3:3) - uma vez que comem o fruto, mas não morrem, entendemos que o texto não se refere à morte imediata, mas à mortalidade.

consumiu em leituras. Um homem que já viveu muito. Um escritor que leu muito, um erudito. O trabalho como antiquário já assinala que tipo de escritor ele é. Na sua metáfora, esse conto vai tratar de uma espécie de escritor-tradutor. Seu próprio nome revela uma dualidade. O José (do hebraico Yosef) transformou-se no inglês Joseph. No entanto, o sobrenome Cartaphilus nos remete à cultura greco-latina. Tudo isso nos diz o tradutor a respeito do autor do manuscrito no qual está trabalhando, um manuscrito em inglês com latinismos, encontrado no meio da mencionada tradução que Pope alcançou a partir de Homero. Quem seria o autor deste manuscrito? O lendário Homero, um homem da Grécia da antiguidade clássica vivendo na Inglaterra moderna ou um escritor moderno de mente clássica⁸?

Seria interessante analisar esse comentário inicial do tradutor com mais vagar. Em “Joseph Cartaphilus”, lidamos com a precisão de nome e sobrenome. No entanto, esse nome é bastante simbólico. Somos informados sobre a sua profissão, antiquário. Mas não há nenhuma informação sobre o seu negócio, instalações ou produtos. Os olhos são um traço particularizador importante, mas sobre eles há uma cor fantasiosa. A narrativa vai dotá-lo de “**rasgos singularmente vagos**” (negrito nosso). Assim, o imortal é particularizado *por algo vago*. Essa imagem ‘desdibujada’ não tira a realidade da personagem e, no entanto, ela fica cercada de uma leve impressão de sonho – de um esfumado. Esse é o rosto do imortal, composto a partir do circunstanciamento do *realismo* junto das imprecisões da vaga realidade dos *clássicos* nessa *precisão imprecisa*, talvez para dar sustentação à realidade de um sonho⁹.

Segundo notícias obtidas pelo tradutor, Cartaphilus estava se dirigindo a Esmirna, quando teria morrido na Ilha de Ios. Esse homem, que estaria vivendo num importante centro difusor de cultura na modernidade, estava se dirigindo ao berço da cultura clássica e mais especificamente, à (suposta) cidade natal de Homero, quando morre no mesmo lugar em que este supostamente morrera. *Teria morrido tentando um regresso*. Desse modo, a narrativa começa a associar a figura do imortal à imagem de Homero – o mesmo Homero?

Além dos idiomas do manuscrito, o tradutor nos conta que Cartaphilus tinha conhecimentos de inglês, francês, português e espanhol. E, desse modo, a narrativa passa a associar a personagem de Homero a uma figura de ‘Borges’¹⁰. Que relação haveria entre o

⁸ Estamos adotando a divisão borgeana em autores de ‘mente clássica’ e de mente ‘romântica’, quando pensamos na possibilidade de um escritor moderno de mente *clássica*. Essa classificação foi explicada no capítulo de pressupostos – Cf. 1.5.1. O *clássico* e o *romântico* em “La Flor de Coleridge” e “El Sueño de Coleridge”.

⁹ Trata-se da técnica borgeana de construção da verossimilhança, que identificamos durante o mestrado, mas que, somente nessa pesquisa, foi possível explorar como técnica ligada à construção de uma realidade ficcional *clássica (imprecisa)* e *romântica (precisão)*. Cf. **2.0. Borges e o realismo: um conjunto de paradoxos. Subtítulo: A Precisão Imprecisa.**

¹⁰ *Dado autobiográfico*. Borges nasce em 1899. WOODAL, J. **Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro**. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1999, p. 49.

escritor moderno do século XIX de que trata essa narrativa (porque a última identidade do imortal teria começado no século XIX, já que ela finda no começo do século XX) e a literatura clássica? Além dessa perigosa associação que ameaça rasgar o véu dessa ficção, como acontece em "El Informe de Brodie", a descoberta do manuscrito dentro de um livro nos lembra o manuscrito dentro de uma garrafa - um índice de ficção especialmente emblemático do conto moderno de Edgar Allan Poe. Assim, essa ficção não se esforça pelo simulacro de realidade real e até deixa a sugestão de que poderia ser tão somente um texto *de 'Borges'*.

O jardim de Tebas, uma literatura idealizada - Tudo começa num Jardim. Tudo começa com uma literatura que fora muito idealizada na sua mente e, da qual, com o tempo, esse escritor vai se afastar. Como acontece a Ulisses na sua partida de Ítaca, esse distanciamento vai lhe custar numerosos "trabajos". Nesse tempo, o imortal se encontrava em Tebas Hekatómpylos - a de 'cem portas', como Homero a descrevera na *Ilíada*, no canto das façanhas de Diomedes, no momento em que Atena fizera com que ele chegasse a ferir o próprio deus da guerra, obtendo-lhe assim um renome imortal¹¹. Cartaphilus-Homero agora se chama Marco e está vivendo sob o Império de Diocleciano na era dos mártires. Marco teria sido um tribuno desse Imperador tirânico. É o tempo de um governo intolerante com a existência de outras visões, mas esse escritor estava a serviço deste império¹².

Neste conto, a longa imortalidade se divide em diversas identidades. Assim, a vida do escritor de que trata essa narrativa talvez possa ser reorganizada em etapas. Marco era o tribuno de uma legião romana. Nesse período, esse escritor era o líder de uma estética importada, o comandante de uma vanguarda literária¹³. Marco parece ser um homem do seu tempo que adere integralmente ao valor romano da *virtus*¹⁴, isto é, ele quer glória para ser reconhecido na sua coragem guerreira¹⁵: ele “había militado (sin gloria) en las recientes

¹¹ HOMERO. *Ilíada*. Tradução Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê, Canto V, v. 626, p. 219.

¹² Há alusões semelhantes ao governo Perón nos três contos analisados nesta pesquisa. "El Informe de Brodie" sugeria que, em governos tirânicos, o que mais importava para o artista era saber se a sua arte seria compreendida pelo governo. Caso fosse compreendida, entende-se que ele viria a sofrer o terror da perseguição política, a incompreensão por parte dos próprios familiares e até o exílio. Em "La Escritura del Dios", a questão surgia dentro de uma experiência paradoxal para o seu protagonista. A partir da chegada de um governo tirânico, o artista - um 'sacerdote' da arte, passava a viver uma experiência de cárcere, ao passo que os violentos agentes da repressão viviam soltos. Na leitura deste conto, no segundo capítulo, já comentamos que o escritor tinha um cargo público - era bibliotecário na Biblioteca Miguel Cané - no primeiro mandato de Juan Domingo Perón.

¹³ Acreditamos que a metáfora do soldado possa estar sugerindo a participação desse escritor numa vanguarda literária. A vanguarda pode ser a extrema dianteira de uma unidade em campanha, ou, em sentido metafórico, referir-se a um grupo de pioneiros ou precursores de um movimento artístico.

¹⁴ CAEIRO, A. *A areté como possibilidade extrema do humano*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2002, pp. 17-19.

¹⁵ Piglia fala de um “culto al coraje”, na narrativa borgeana, em função de um grupo de temas (como o duelo) e de personagens (como os *cuchilleros*) desta ficção. PIGLIA, R. Ideología y Ficción en Borges. **Punto de Vista**, Buenos Aires, n.05, pp. 4-5, __, 1979. Futuramente, pretendemos apresentar um trabalho, explorando a

guerras egípcias”; e seus soldados eram “hombres que codiciaban magnánimos el acero”. Desse modo, a narrativa caracteriza esse homem como *um escritor em busca de fama* e seus companheiros como *escritores que queriam brilhar nas disputas literárias*. Seu próprio nome, nesta identidade, Marco Flaminio Rufo, nos levaria a ver nele uma espécie de ‘guerreiro apaixonado pelas disputas’¹⁶. Parece que essa era uma fase em que esse escritor gostava de envolver-se em disputas - em questões literárias. Seu descontentamento com o resultado das batalhas reitera esse perfil belicoso. “Yo logré apenas divisar el rostro de Marte” e “Esa privación me dolió”. Sob a proteção de Palas, Diomedes - o mais valente entre os aqueus depois de Aquiles - faz face ao próprio Marte. Assim, a narrativa volta ao quinto canto da *Ilíada*, para assinalar que esse escritor saía insatisfeito dessas disputas, porque elas não lhe trouxeram a fama que ele desejava alcançar - ele só teria visto de longe essa fama. Nessa fase, esse escritor ainda sonhava com uma obra que desafiasse os ‘deuses’ da literatura. Estava ansioso por essa realização, e uma enorme sede de conhecimento sustentava esse desejo.

“Yo había militado en las recientes guerras egipcias, yo era tribuno de una legión que estuvo acuartelada en Berenice, frente al Mar Rojo”. No *Êxodo*, Moisés comandava o povo hebreu em fuga, quando se deteve, encurralado, diante do Mar Vermelho¹⁷. Os egípcios vinham no encalço do povo judeu quando eles se encontram, de repente, num lugar sem saída. Na *Ilíada*, os gregos combatiam não contra os egípcios, mas contra os troianos. Moisés estava tentando um *retorno* do povo a Canaã¹⁸. E Ulisses precisava *regressar* à Ilha de Ítaca¹⁹. Assim, essas narrativas se unem através das idéias de oposição e retorno (ou regresso), sugerindo que (mauritanos contra romanos), na época da vanguarda, um grupo regionalista terminara deixando esse escritor e seus companheiros ‘sem saída’, com o argumento de que

possibilidade (oferecida por este conto) de pensar nessa ‘hombria’ como uma retomada do tema da *areté*.

¹⁶ Estamos procurando convergências entre o significado dos nomes e o conjunto de sentidos desta narrativa. Marco poderia ser entendido como guerreiro, já que parece derivar de Marte, o deus romano da guerra. Flaminio parece derivar do latim *flamma* - chama, flama, fogo ou paixão. Rufo parece derivar do latim *rufus* - avermelhado ou ruivo. Amparando a idéia de um homem belicoso, um ‘guerreiro que tem a paixão da disputa’.

¹⁷ Narrativa da passagem do Mar Vermelho – Cf. Ex:14.

¹⁸ As narrativas bíblicas nos conduzem à idéia de retorno. Abraão - o primeiro patriarca que recebe a promessa da benção – deixa Ur para viver numa região de Canaã, mas os filhos de seu neto Jacó deixam essa terra, tornando-se escravos no Egito. Quatro séculos depois, Moisés é incumbido de libertar esse povo da escravidão, para levá-los até à terra prometida, que é Canaã. Cf. Gn 12:5-7 ou Js 24:1-12.

¹⁹ Borges trata do tema da *Odisséia* nas conferências de *Arte Poética*. Na sua versão, “A *Odisséia* pode ser lida de duas maneiras. Suponho que o homem [...] que a escreveu tenha sentido que havia, na verdade, duas histórias: o regresso de Ulisses a casa e as maravilhas e perigos do mar. Se tomarmos a *Odisséia* no primeiro sentido, temos a idéia do regresso ao lar, a idéia de que estamos no exílio, que o verdadeiro lar está no passado ou no paraíso ou em algum outro lugar, que jamais estamos em casa”. “E já quando chegamos às *Mil e Uma Noites*, vemos que a versão árabe da *Odisséia*, as Sete Viagens de Simbá, o marujo, não é uma história de regresso ao lar, mas uma história de aventuras; e acredito que assim a lemos. Quando lemos a *Odisséia*, acho que sentimos o glamour, a magia do mar; o que sentimos é o que o navegante revela [...] Assim temos as duas histórias em uma: podemos lê-la como um retorno a casa e como um relato de aventuras, talvez o mais admirável que jamais haja sido escrito ou cantado”. BORGES, J. L. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 53.

eles estavam defendendo um movimento literário europeu. No entanto, o grupo desse escritor teria, ao que parece, triunfado dessas disputas e conseguido se afirmar na sociedade local. "Alejandría, debelada, imploró en vano la misericordia del César". É possível que Alexandria, importante cidade portuária, onde ficava a famosa Biblioteca de Alexandria sirva de metáfora a Buenos Aires, uma cidade portuária latino-americana dotada de um rico ambiente cultural no começo do século XX – onde Borges trabalhava numa Biblioteca. No entanto, esse desejo leva Marco a uma busca que já se inicia em Berenice, onde "la fiebre y la magia consumieron a muchos". Assim a narrativa começa a sugerir a compreensão de que o autor do manuscrito poderia ter se consumido na mesma febre que atinge os seus combatentes. No entanto, prossegue com a sua relação dos fatos como se ele *realmente* tivesse podido avançar na direção do seu ideal. Essa é apenas a primeira ponte do real para o sonho desse manuscrito.

O sonho com o rio secreto, o secreto desejo de uma realização imortal - Um cavaleiro que vem do oriente lhe pergunta "el nombre del río que bañaba los muros de la ciudad. Le respondí que era el Egipto, que alimentan las lluvias. *Otro es el río que persigo*, replicó tristemente, *el río secreto que purifica de la muerte a los hombres*". Esse encontro desperta Marco para uma tríplice busca. Ao deparar-se com o alto 'sonho' *desse cavaleiro*, ele passará a buscar esse rio, a cidade onde estaria localizado e a imortalidade que teria o poder de conferir a quem dele bebesse. É possível que, nesse período vanguardista, esse escritor tenha se decido pela busca de um pensamento perene, de uma realização imortal e de um nome famoso na história da Literatura. Entretanto, esse diálogo também poderia ser compreendido como um sonho *de Marco* - pelas imprecisões, pela brevidade, pela ambientação, pela presença de uma estrutura onírica, pela própria cena onírica²⁰... Sonho ou realidade, surgem dois rios opostos. O Nilo que precisa da chuva e o Ganges que nos remete aos seus mitos²¹.

²⁰ Afirmamos que é uma cena onírica pelas imprecisões, pela brevidade, pela ambientação e pela presença de uma estrutura onírica. Marco relata que estava num jardim de Tebas. O jardim já prepara o onírico. Conta que seu coração combateu a noite toda. Assim, temos a impressão de agitação e de uma noite mal dormida – talvez ele tenha dormido e acordado. Narra a chegada de um cavaleiro ensanguentado do Oriente procurando uma água que lhe daria a vida eterna. Há poucos elementos descritivos e poucas falas. Desse modo, a conversa com o cavaleiro poderia ter sido um sonho. "Antes de la aurora murió". Não seria o sonho que acaba com a noite?

²¹ O mito do Ganges é pouco conhecido no Ocidente. *O rei Sagara de Ayodhya resolveu performar o sacrifício do cavalo, entretanto o cavalo foi roubado. Esse rei tinha sessenta mil filhos e mandou que vasculhassem a terra até recuperarem o seu animal. Seus filhos passam a escavar e a destruir cada lugar que pisavam... Foram aos quatro extremos da Terra, encontrando o cavalo perto de Kapila – na verdade, eles contemplaram o eterno Vasudeva na forma simples de Kapila... Na sua ira, eles o chamam 'ladrão' e passam a lhe atirar um monte de pedras. Desse modo, foram transformados em cinza. O neto de Sagara queria realizar o ritual fúnebre dos tios, mas Garuda lhe explica que apenas Ganga, a filha do Himalaia, seria capaz de purificar aqueles homens. Gerações se passaram até que um seu descendente de nome Bagiratha, depois de mil anos de sacrifício, pôde comprazer Lord Brahma para que ele lhe concedesse a extraordinária descida de águas celestiais para aquela terra já tão escavada. Lavados das suas antigas faltas, eles ressurgem das cinzas no Céu.* Baseado em

Há um rio que mata a sede, mas deixa morrer, e um rio que poderia conferir imortalidade²². A metáfora dos dois rios parece estar sugerindo que esse escritor teria tido a percepção de que ele estava trabalhando numa realização importante apenas para o seu país e o seu tempo, quando seu verdadeiro desejo seria o de chegar a uma realização universal e intemporal.

Ao invés de dizer que sua pátria é a Índia, o cavaleiro diz que é a montanha do outro lado do Ganges - o Himalaia. Assim, o cavaleiro se afasta do Ganges, um rio de águas medicinais, para buscar a sua cura. Ele se afasta do Himalaia, para ir ao encontro da cura através da imortalidade, quando é fama que, naquela montanha, muitos *yogues* já teriam alcançado a liberação - um estado em que estariam livres da dor, do medo da morte e da necessidade de voltar a viver neste mundo. *Ele vai buscar longe o que está perto*. Esse sonho é semelhante a outro que Borges já narrara em 1935 - no seu primeiro livro de relatos, fazendo uma versão d' "O homem arruinado que ficou rico através de um sonho" - a noite 352 d' *As Mil e Uma Noites* na tradução de Burton²³. Através dessa narrativa anterior, dessa versão borgeana das noites, talvez pudéssemos nos deparar com a idéia do conhecimento próprio, isto é, de que o aparente desvio desse escritor lhe teria permitido ir ao encontro do alheio para que ele pudesse reconhecer quem era e para que lhe fosse possível retornar, com outros olhos, ao mesmo ponto de partida, descobrindo um projeto próprio. Assim, é possível que o sonho sugira que esse escritor, algum dia, já tinha se deparado com as leituras de que necessitava para a sua obra, de maneira que, a partir desse momento de reflexão, teria sido preciso refazer os passos na direção de algumas idéias que ele já tivera anteriormente.

Esse cavaleiro que vem do oriente parece nos remeter a uma filosofia oriental ou a uma filosofia de influência oriental. Em *Parerga e Paraliponema*, Shopenhauer dizia, por

NIVEDITA. O nascimento do Ganga. **Mitos Hindus e Budistas**. São Paulo: Landy, 2002, pp. 209-304.

²² As metáforas são semelhantes às do diálogo entre Cristo e a samaritana junto ao poço de Jacó. Contudo, vamos nos restringir ao comentário das relações de intertexto mais reiteradas nesse conto, isto é, à retomada das epopéias de Homero e das narrativas bíblicas da tradição judaica.

²³ O texto de Burton e o de Borges são muito próximos no nível literal. A principal mudança está no título, mas essa pequena alteração pode modificar significativamente a compreensão da narrativa anterior. Borges a nomeia "Historia dos Dois que se Sonharam". O homem que está no sonho (o do Cairo) sonha com outro (o do Isfaján) que já teria sonhado com ele. No entanto, a partir do título de Borges, podemos entender que o narrador sonha com esse 'homem do sonho' (o homem do Cairo)... Mas também podemos pensar que esse homem sonhado (o do Cairo) representa - como acontece em "El Inmortal" - *um desejo que vai transformar o seu sonhador*. Assim, o homem desperto, o sonhador, também terminaria se transformando num 'sonho' do 'homem no sonho'. Deste modo, nessa narrativa borgeana, um homem sonha outro homem, mas de maneira que o segundo (o homem do Cairo) não existe e, dentro do sonho, há um segundo sonho (que modifica a realidade). Além disso, enquanto na narrativa de Burton, há uma transformação 'real', na narrativa borgeana, essa transformação é virtual, porque ela poderia ter acontecido somente em sonho... Isto é, desde o momento em que o homem do Cairo se deita no banco e adormece até a descoberta do tesouro, tudo poderia ter sido somente um produto da sua mente. BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 338. Encontramos *As Mil e Uma Noites* na tradução de Burton na Biblioteca de Adelaide (da Australia). ANONIMO. **Arabian Nights**. Disponível em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/b/burton/richard/b97b/complete.html#section449> Acesso em 16 jun.2013.

exemplo, que

Correspondendo ao desenvolvimento dos avanços humanos descritos, a história literária é, em grande parte, o catálogo de um museu de criaturas que nasceram deformadas. O formol em que elas se conservam por mais tempo é o pergaminho. Em contrapartida, as poucas criaturas bem-formadas não precisam ser procuradas ali [no formol]: **elas permaneceram vivas e podem ser encontradas em qualquer lugar do mundo, por onde circulam como imortais, eternamente no frescor da juventude**. Apenas elas constituem a verdadeira literatura [...] cuja história com escassos personagens aprendemos desde cedo, da boca de todos os homens cultos, e não só quando lemos compêndios (negrito nosso)²⁴.

Parece que esse escritor precisava se lembrar de que era este tipo de realização o que ele realmente queria – *As grandes obras não morrem, mas permanecem vivem nas mentes de muitas pessoas*. Assim, poderia haver um *duplo* neste sonho. Talvez o reflexo estivesse apontando para algo de que ele já teria se esquecido, ou que, um dia, tinha desejado esquecer a seu respeito – e os elementos desse sonho sugerem sua conquista. No entanto, os filósofos perguntam a Marco se a imortalidade não implicaria em muitas mortes. Desse modo, o relato questiona a aspiração do seu protagonista. O que significaria um nome imortal: um pensamento duradouro ou um pensamento que é lembrado e esquecido muitas vezes?

Marco sonha com um cavaleiro ensanguentado e passa a viver uma espécie de prolongada errância na sua busca pelo rio da imortalidade – “Varios días erré”, “erré por escaleras y pavimentos”... O protagonista é caracterizado como um errante, mas quem seria esse errante? Examinando atentamente o conteúdo do sonho talvez se enxergasse por trás dele os elementos de um pesadelo, *um pesadelo com o passado*. Sob a capa do encontro, Marco, o autor do manuscrito, poderia estar revelando e, ao mesmo tempo, ocultando aquela que teria sido a sua primeira identidade como imortal - Caim²⁵. Caim disputa com Abel e se torna “peregrino e errante sobre a terra”²⁶, segundo a *Gênesis*. Odisseu cega Polifermo, de maneira que ele também passa a viver uma prolongada errância sobre o mar... Na parte final do seu relato, o imortal vai dizer que traduziu “los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce”, colocando em destaque “las aventuras de Simbad, de otro Ulises”. Nesse ponto, como veremos, surge a sugestão de que o imortal teria sido não apenas o escritor, mas também o protagonista das aventuras por ele relatadas. Em “Simbad, o marinheiro”, voltamos

²⁴ “Sobre a leitura e os livros” In: SHOPENHAUER, A. **A Arte de Escrever**. Porto Alegre: L&PM, p. 142. Há muitos comentários na crítica borgeana sobre a utilização de temas filosóficos na narrativa borgeana. Shopenhauer é um dos filósofos mais mencionados nesses estudos. Quanto à importância do pensamento de Shopenhauer na estruturação formal dessa ficção, temos uma hipótese própria que desejamos expor mais adiante.

²⁵ A narrativa elabora a verossimilhança dessa identidade do imortal desde o início, mas reitera tal possibilidade, sugerindo que o imortal poderia ter sido não apenas Caim, mas vários outros personagens bíblicos importantes.

²⁶ Cf. Gn 4:12.

ao motivo da errância – errância por mar, enquanto a "Prodigiosa História da Cidade de Bronze" reitera o tema da *queda*²⁷. Antes, a narrativa assinalara que, na época da vanguarda, esse escritor tinha gosto pelas disputas literárias. A partir desse pesadelo, talvez se possa compreender (a elipse) o motivo pelo qual, numa fase anterior, ele teria se perdido das leituras que eram realmente necessárias no seu caminho para uma obra imortal – disputas literárias.

“Toda esa noche no dormí, pues algo estaba combatiendo en mi corazón. Me levanté poco antes del alba”. A narrativa sugere que esse sonho de escritor seria um desejo que, talvez ainda na infância, já havia despertado dentro dele, de maneira que essa etapa teria sido como uma longa noite... É como se essa etapa já tivesse sido vivida na consciência de uma espera – de uma espera pelo nascer do sol, isto é, na expectativa dessa realização. Assinalando o amanhecer nesse momento de término de uma fase, os tempos da narrativa se superpõem... Na fase final da vanguarda, esse escritor talvez não tenha começado, mas *recomeçado uma busca* com a qual já sonhara ainda em meio às primeiras leituras. Teria apenas sonhado com ela?

A travessia do deserto, a vasta pesquisa por uma fonte - “Flavio, procônsul de Getulia, me entregó doscientos soldados para la empresa”. Através do nome de um escritor importante, parece que esse escritor teria conseguido reunir um grupo que, num primeiro momento, o acompanhava na sua busca de uma obra perene²⁸. O motivo é análogo não só ao de “La Escritura del Dios”, cujo protagonista é um buscador tentando encontrar uma escritura especial no labirinto das suas memórias, mas também ao de uma narrativa borgeana de 1936 - “El Acercamiento a Almotásim”²⁹ – que menciona *A Conferência dos Pássaros*, em que uma poupa convida um grupo de pássaros a saírem à procura do lendário Simurgh³⁰. Entretanto, enquanto a alegoria d’*A Conferência dos Pássaros* trata de uma busca espiritual, “El

²⁷ Ao longo dessa leitura, vamos ver que várias das passagens desse conto nos remetem ao tema da *queda*, ligado, em primeiro lugar, à narrativa bíblica de Adão e Eva. No entanto, devido ao enredo de errância, Borges parece ter optado por associá-lo diretamente a Caim (sem narrar a *queda* de Adão e Eva). Essa estratégia se torna viável, a nosso ver, pela possibilidade de interpretar as duas narrativas – a dos pais e a do filho – à luz de um tema comum, como se um mesmo erro voltasse a ser repetido nos dois casos. Para viabilizar essa interpretação, deveríamos pensar que *Caim não teria se conformado com a idéia de que a oferta de Abel pudesse ser mais agradável que a sua*. Entendendo que Adão e Eva teriam aceitado a oferta do “sereis como deuses” (Cf. Gn 3:5), essa possibilidade interpretativa nos levaria a identificar o tema do orgulho nas duas histórias.

²⁸ *Possível dado autobiográfico*. Borges teve amizade, na época da vanguarda na Espanha, com o escritor Rafael Cansinos-Asséns, um dos inspiradores do movimento ultraísta. “Cansinos era como todo el pasado de aquella Europa que yo estaba dejando atrás: algo así como el símbolo de toda la cultura, occidental y oriental. [...] fue Cansinos quien inventó en 1919 el término 'ultraísmo'. Consideraba que la literatura española siempre se había quedado atrás. Con el seudónimo 'Juan Las' escribió algunos breves y lacónicos textos ultraístas. [...] los jóvenes lo tomábamos muy en serio. Otro de sus discípulos fervientes era Guillermo de Torre, a quien conocí en Madrid”. BORGES, J. L. **Autobiografía**. Buenos Aires: El Ateneo, 1999, 57-58. De volta à Argentina, Borges vai liderar, por pouco tempo, um pequeno grupo ultraísta.

²⁹ BORGES, J. L. *Historia de la Eternidad. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 414-418.

³⁰ ATTAR, Farid Ud-Din. **A conferência dos pássaros**. São Paulo: Cultrix, 1993.

Inmortal" nos leva a acompanhar os sucessivos progressos de um escritor na sua busca literária por uma obra imortal. "Fatigamos otros desiertos [...] donde el viajero debe usurpar las horas de la noche". Novamente o conto promove a dúvida sobre a sua realidade ficcional, de maneira que ela também avança sobre o seu tema: esse escritor teria, de fato, consumado essa longa pesquisa, ou teria apenas sonhado com caminhos que ele nunca encontrou?

Odisseu enfrenta diversos perigos no mar na Ilha de Eolo, Ilha dos Lestrigões, Ilha de Circe e no País de los Cimerios. No deserto, Moisés precisa enfrentar os reis Arad (dos cananeus de Horma), Seon (dos amorreus), Og (de Basã), Balac (de Moab) na sua tentativa de levar o povo judeu de volta à Terra Prometida³¹. Desse modo, existem simetrias entre essas narrativas que o relato do imortal *vai revivendo*. Marco parte de Arsinoe passando pela terra dos Trogloditas, Garamantas e Augilas. A areia é amarela e, assim, ela nos lembra ouro e riqueza - mas qual seria a maior riqueza de um escritor senão os seus livros? Através dessas imagens e símbolos, a narrativa sugere que essa pesquisa poderia ter sido uma longa fase de progressivos avanços através de muitas leituras.

O imortal vai passar por quatro grandes labirintos ao longo da sua história, e o conto gera algumas simetrias entre eles: o **deserto**, o labirinto da **Cidade dos Imortais**, o labirinto do **tempo** para as identidades modernas do imortal³² e, por fim, o **mar**. Assim surge uma ponte entre dois contos de *El Aleph*. Em "Los Dos Reyes y los Dos Laberintos", um rei vai até a Babilônia e lá é lançado a um labirinto de bronze. Depois, ele consegue fazer com que o rei desse lugar venha à sua terra... "[...] en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso' [...] Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto"³³. Assim, o deserto seria um labirinto sem muros. No entanto, a figura do deserto, considerando seu sentido bíblico - já que o conto retoma várias narrativas da tradição judaica, está ligada a tentações, erros, desvios e, desse modo, ao conhecimento próprio. Parece que esse escritor avançava em direção ao seu sonho. Entretanto, essa teria sido, para ele, uma etapa de encaminhamentos e de inúmeras dúvidas entre diversas alternativas.

No momento em que o grupo de Marco se achava sem saída diante do Mar Vermelho,

³¹ Cf. Nm 21:1; 21:21; 21:33; 22:4.

³² Vamos chamar as identidades do imortal a partir de 1066 de 'identidades modernas', porque na análise do quinto capítulo (dessa narrativa), onde elas são mencionadas, vamos ver que parecem se referir a manifestações, obras e autores que poderiam ter sido importantes para a literatura moderna.

³³ BORGES, J. L. *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 607.

eles estavam em Berenice. Contudo, já depois de Arsinoe, o primeiro lugar explorado na (suposta) travessia do deserto é a região dos trogloditas. Contudo, Berenice é também conhecida como Berenice Troglodytica, e os ‘trogloditas’ ou ‘moradores das cavernas’ são os habitantes aborígenes desse lugar na costa do continente africano. Assim, no seu primeiro avanço, parece que Marco estaria de volta ao mesmo lugar em que já estivera anteriormente. A menção de um lugar onde estariam as origens da humanidade talvez esteja nos conduzindo à compreensão de que, em primeiro lugar, esse escritor teria direcionado suas pesquisas às origens da sua literatura – isto é, ao berço da literatura no ocidente.

Marco narra que “Atravesamos el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra”. A imagem da serpente parece nos remeter à magia e às religiões – nas quais se trata da energia genésica, da purificação e canalização dessa força. Desse modo, a narrativa talvez esteja sugerindo que esse escritor teria se dirigido, em primeiro lugar, à investigação de uma literatura que se alimenta da tradição. Inicialmente, ele teria percorrido a literatura clássica. Marco parte para o país “de los garamantas, que tienen las mujeres en común”. Ao que parece, a narrativa se refere a obras marcadas pela imitação – no humor borgeano, muitos poemas que se casam com o mesmo modelo de poesia, etc. Em seguida, ele teria passado ao estudo da literatura medieval. Adiante, chega aos “augilas que só veneram o tártaro”³⁴. O Tártaro é uma das três subseções do Hades para onde se dirigem as almas que precisam enfrentar as consequências das suas ações. Por fim, parece que esse escritor teria explorado a *Divina Comédia* ou outra obra semelhante. Contudo, a narrativa sugere que esse escritor não se deteve nessas obras e teria seguido buscando a sua fonte³⁵.

Marco perde seus companheiros “entre los remolinos de arena y la vasta noche”. Em paralelo, na *Odisséia*, Ulisses perde seis dos seus sócios no torvelinho entre Cila e Caribdis, e os demais, ao longo da sua jornada³⁶. Em paralelo, exceto Caleb e Josué (que viria a ocupar o lugar de Moisés), toda a primeira geração dos hebreus que retornava à terra prometida termina

³⁴ O conto trata desses grupos de obras por meio de metáforas, de maneira que esses elementos da geografia de Heródoto estão adquirindo sentidos próprios na narrativa borgeana. Heródoto narra que os *garamantes* (e não os trogloditas) “Alimentam-se de serpentes, lagartos e outros répteis; *falam uma língua* que nada tem de comum com as das outras nações e se dizem capazes de compreender os gritos dos morcegos” (p. 370). Augila seria, na *História*, o nome de um cantão. “No Verão, os Nasamões deixam seus rebanhos à beira-mar e dirigem-se a um certo cantão denominado Augilas, para colher os saborosos frutos das palmeiras que ali crescem em abundância” (pp. 365-366). HERODOTUS. *The Histories*. London: Everyman, 1992. Na *História*, a caracterização conferida aos garamantas nos parece mais próxima dos costumes dos nasamões, já que “Da primeira vez que um nasamão se casa, na noite de núpcias, sua mulher concede favores a todos os convivas” (p. 248). HERÓDOTOS. *História*. Brasília: Ed UNB, 1988.

³⁵ Há uma emoção peculiar nessa narrativa... São descobertas intelectuais na elaboração de um projeto literário.

³⁶ “Em baixo ao dia vezes três Caríbdis / Sorve e revessa três; mas, quando as sorve, / Se ao vórtice terrível te acercasses, / Nem por Netuno tu serias salvo. / Cose-te a Cila pois, amiúda o remo; / Seis é melhor perder que os sócios todos”. HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Martin Claret, 2007, Livro XII, vv. 76-81, p. 228.

morrendo no deserto³⁷. Marco persiste na sua busca, mas seus companheiros vão se perder por diversos motivos. Os mercenários “fueron los primeros en desertar”. Parece que aqueles que estavam interessados apenas no dinheiro rapidamente desistiram da idéia de uma obra imortal. Contudo, ainda naquele grupo que lutava por glórias passageiras, já “la fiebre y la magia consumieron a muchos” e, na busca da fonte da imortalidade, “algunos temerarios durmieron con la cara expuesta a la luna; la fiebre los ardió” e “en el agua depravada de las cisternas otros bebieron la locura y la muerte”. É possível que muitos dos escritores do grupo vanguardista tenham se deixado levar por paixões (políticas) e religiosas. É possível que muitos outros tenham se deixado levar pelos sentimentos. Outros teriam bebido de fontes ruins, mas todos teriam se perdido pelo caminho.

Marco havia participado de confrontos entre dois grupos – vanguarda e regionalistas, mas, nesse deserto, ele teria lidado com disputas que surgiam dentro do seu próprio grupo - “deserciones”, “motines”, “vengarse”. Parece que alguns teriam desistido daquele sonho em comum, enquanto outros apresentaram novas propostas, e outros ainda, sentindo-se ofendidos, trataram de revidar as críticas que haviam recebido. “Para reprimirlos, no vacilé ante el ejercicio de la severidad”. Como dito, esse escritor seria um homem belicoso – e talvez não recuasse do ideal e do uso da inteligência brilhante mesmo que, no seu exercício, terminasse humilhando alguém. Assim, pode ser que a situação dos soldados nos leve a entrever uma espécie de ‘rodinha de escritores’, da qual esse escritor teria procurado afastar-se com aqueles que ainda apoiavam seu projeto. Seria possível supor que, com a mente girando ao redor de novas idéias, concentrado em novas criações e, finalmente, ferido por uma crítica mais dura, ele teria terminado se perdendo daquele grupo. *Houve uma dispersão.*

“Una flecha cretense me laceró. Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed”. Será que, nessas disputas, Marco teria perdido o juízo e se afastado do seu próprio centro? A narrativa sugere que essa busca teria sido uma espécie de pesadelo, um pesadelo que teria sido uma porta aberta para a errância. Considerando o sentido do nome Caim - ‘possuir’, a errância de Marco poderia ser pensada como uma espécie de busca que não levaria a uma transformação no encontro com seu objeto, mas a uma busca sem fim - talvez porque, enquanto ela se endereça ao material, o que realmente faria falta, como ainda explicaremos, seria uma mudança de compreensão ou condição. Depois de tantas leituras, parece que esse escritor já nem se detinha mais no exame das obras e apenas se deixava guiar por seu desejo... Até que, um dia, “soñé con un exiguo y

³⁷ Cf. Nm 14:29-30.

nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo”. Na mente, surge um vislumbre das formas dessa obra. Parece que, na visão desse escritor, essa obra seria uma narrativa que deveria ter lado a lado o histórico (torre) e o eterno (pirâmides), ser complexa (labirinto) - como as obras modernas, mas ainda deveria guardar algum tipo de pensamento imortal (cântaro). Contudo, o sonho talvez sugira que o caminho para chegar a essa obra seria tão complexo e intransponível que esse escritor teria pensado que iria acabar desistindo antes de chegar a essa realização. Teria desistido nesse ponto?

No vale dos trogloditas, a pesquisa na literatura clássica – Quando Marco chega ao vale dos trogloditas, ele se encontra, como os outros homens, em um dos ‘húmedos’ nichos de pedra - “antes pulidos por el tiempo que por la industria”. Esses nichos que parecem ao protagonista “superficialmente excavados” na montanha deixam a impressão de que esses homens simplesmente se deitaram em algum momento da história, de maneira que – assim como a poeira se acumula ao redor dos livros - os séculos teriam ido depositando sedimentos ao redor dos seus corpos. No humor borgeano, é como se, com o passar do tempo, como os fósseis, eles já estivessem quase incrustados nas rochas – como livros que quase não saem das estantes³⁸. Parece que a primeira coisa que esse escritor resolveu explorar nessa pesquisa foi um pensamento de tipo intuitivo, cristalizado em formas elementares e que parecia derivar, sobretudo, da visão de mundo do próprio período histórico.

Desses “mezquinos agujeros (y de los nichos) emergían hombres de piel gris, de barba negligente, desnudos”. Dessas formas simples, surgia uma espécie de pensamento puro respeitável devido à sua sabedoria - devido a um saber que parecia estar se extinguindo com o passar do tempo³⁹. Parece que ao escritor chama a atenção, em primeiro lugar, o fato de que essas obras tivessem uma realidade ficcional simples por oposição às obras modernas – ornamentadas pelo detalhamento nas descrições e ricas em recursos técnicos⁴⁰. Marco os

³⁸ Em “Arte Poética”, o escritor se lembra de uma imagem similar a esta. “Creio que Emerson escreveu em algum lugar que uma biblioteca é um tipo de caverna mágica cheia de mortos. E aqueles mortos podem ser ressuscitados, podem ser trazidos de volta à vida quando se abrem as suas páginas”. Ou seja, eles podem voltar à vida por meio de uma leitura. BORGES, J. L. **Esse Ofício do Verso**. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 12.

³⁹ Essas imagens que parecem estar se referindo a obras do período clássico, ou do que Borges considera como o modo *clássico* de escritura nos lembram a visão de Benjamin a respeito do narrador antigo que possuía um tipo especial de saber com base na experiência. BENJAMIN, W. O narrador. In: __ **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp. 199-201.

⁴⁰ Estamos lendo essa narrativa à luz da ensaística borgeana. Desse modo, não se trataria somente de obras literárias. Em “La Postulación de la Realidad”, ele mencionava, como exemplos da formulação *clássica*, tanto a narrativa de Miguel de Cervantes quanto um relato histórico de Edward Gibbon. Como já comentado, o conceito borgeano de ‘*clássico*’ está associado à narrativa em prosa no período anterior ao romance. BORGES, J. L.

classifica como pertencentes à “estirpe bestial dos trogloditas” “infantiles en la barbarie”. Parece que a primeira impressão desse escritor moderno foi a de um pensamento ingênuo ou retrógrado e que talvez viesse a ser substituído por formas mais lógicas de pensar. Marco não se maravilhou de que “no hablaran y de que devoraran serpientes”. Esse escritor pode ter se deparado com um pensamento mítico e religioso que não promovia discussões entre visões de mundo divergentes (falar por argumentar). Enquanto a poesia do período clássico foi marcada pelo *delectare*, as modalidades da prosa moderna, impulsionadas por uma visão histórica dos fatos, deram amplo espaço ao debate das questões sociais. Acreditamos que a pesquisa desse escritor tenha começado por uma série de obras da literatura *clássica*.

O sonho com o cavaleiro assinalava a existência de dois rios – um rio da água da vida e um rio da água da morte. “Algunos **temerarios** durmieron con la cara expuesta a la luna; la fiebre los ardió”. Alguns escritores deixaram sua personalidade muito exposta aos sentimentos e se apaixonaram. Contudo, junto da fonte da imortalidade, Marco admite que “la sed me hizo **temerario**”. Assim, essa segunda menção ao arrojo pode ser uma metáfora da paixão, sugerindo que - na ânsia de escrever – muitos escritores se apaixonavam, mas assinalando que ele mesmo também teria se deixado envolver em algum momento⁴¹. No entanto, se vários dos seus companheiros tinham bebido de fontes limitadas e importantes apenas para a época (as cisternas), parece que esse escritor teria podido encontrar uma fonte mais estável e capaz de renovação (o arroio do vale dos trogloditas). “Atadas a la espalda las manos” e “cerrados los ojos”, Marco resolve se atirar nesse rio. Shopenhauer asseverava que

Não há nenhum conforto maior para o espírito do que a leitura dos clássicos antigos: logo que uma pessoa tem em mãos qualquer um deles, mesmo que seja por meia hora, sente-se imediatamente renovado, aliviado, purificado, elevado e fortalecido; **é como se tivesse bebido de uma fonte de água fresca em meio aos rochedos.**

Discusión. Obras Completas. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 217 e 218.

⁴¹ O conto foi dedicado a Cecilia Ingenieros, filha de um filósofo positivista argentino. Borges e Cecilia foram amigos entre 1941 e 1944. O biógrafo James Woodal relata que Borges “parecia muito apaixonado por Cecilia, e cortejou-a intensamente por mais de três anos, de cerca de 1941 até 1944. Assim como acontecera a Haydée, Borges chegou a sugerir casamento a Cecilia; com o fim da guerra na Europa à vista, chegaram a planejar cruzar o Atlântico juntos e selar o pacto lá, mas Cecilia recusou quando os planos começaram a tomar forma”. WOODAL, J. **Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro**. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1999, p. 226. Segundo Daniel Balmaceda Borges teria dado duas versões dessa história. Na primeira, Cecilia teria convocado o escritor para informar-lhe que iria se casar com outro homem. Na segunda, ela teria dito “‘dentro de dos semanas me voy a Europa’. Borges interrumpió. ‘Nos vamos, querrás decir’. Cecilia: ‘no, me voy. He decidido no casarme com vos’”. BALMACEDA, D. **Romances argentinos de escritores turbulentos**. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=asDc21U0iYQC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false> Acesso em 28 fev.2014. Depois de algum tempo, Cecilia faz uma viagem à França. É possível que Borges tenha lhe dedicado essa narrativa, pensando numa simetria com a narrativa de Ulisses. *Ele fica na expectativa da volta, enquanto ela parte.*

Será que essa impressão se deve às línguas antigas e à sua perfeição?
Ou à grandeza dos espíritos cujas obras sobreviveram aos milênios,
intactas, sem perder seu vigor?⁴²

Considerando que o pensamento clássico seria na metáfora do conto um rio de imortalidade, o escritor parece ter se lançado a essa fonte *de olhos fechados* – literalmente sem pensar nas conseqüências. Entretanto, se esse é o momento do (suposto) preenchimento de uma parte da sua busca, a narrativa assinala um movimento de descenso neste ponto – “montaña abajo”⁴³. Dispersão, errância e uma nova *queda*... “Bebí como se abrevan los animales. Antes de perderme otra vez en el sueño y en los delirios”. Será que esse escritor também não teria bebido de uma fonte ruim vivendo somente o sonho de uma obra magna, ao invés dos progressos necessários à sua realização?

As imagens da narrativa sugerem que, no começo do seu trabalho com os clássicos, o escritor se sentiria ‘engessado’ dentro daquelas formas elementares que o deixavam ‘de mãos atadas’ (literal). Parece que inicialmente, não era possível fazer muita coisa e ainda depois de ter se em-bebido no pensamento das obras desse período, a dificuldade persistia. Marco se queixa de que os imortais lhe pareciam “invulnerables a la piedad” e de que, neste momento, “no me ayudaron a sobrevivir o a morir”. Na sua terceira viagem, Gulliver também se encontra com uma cidade de imortais⁴⁴, que não eram propriamente impiedosos e, no entanto, muito absortos no mundo do conhecimento e das idéias, não conseguiam prestar muita atenção ao que estava acontecendo ao seu redor. A indiferença surgia ligada à etapa posterior aos oitenta anos, quando, de acordo com o relato do capitão, esses imortais passavam a viver a inveja dos vícios dos jovens e do descanso dos mortos, tornado-se “opiniáticos, rabujentos, avaros, impertinentes, tolos, tagarelas, mas também incapazes de amizade, e mortos para todos os afetos naturais que nunca sobrepassam os netos”⁴⁵. À luz do possível intertexto com Swift, talvez pudéssemos entender que, no início da sua pesquisa, essas obras nem o ajudavam a caminhar para a sua realização nem a matavam, porque pareciam prestar-se apenas às próprias idéias e a derivações das mesmas. Marco só se livra das suas ligaduras com

⁴² SHOPENHAUER, A. Sobre a leitura e os livros. **A Arte de Escrever**. Porto Alegre: L&PM, p. 137.

⁴³ O motivo pelo qual o contato com a fonte da imortalidade é relatado como parte do tema da *queda* só se torna discernível no momento em que Marco está tentando colonizar o troglodita. Assim, só vamos explicá-lo adiante.

⁴⁴ Na mitologia do taoísmo, também existe uma cidade de imortais. Ela estaria localizada na Montanha do Meio do Mundo e guardaria os Jardins da Rainha do Ocidente, no qual os pessegueiros dariam frutos de imortalidade. No entanto, vamos nos restringir às relações com Swift por serem mais produtivas dentro dos temas deste conto.

⁴⁵ SWIFT, J. **As Viagens de Gulliver**. São Paulo: Abril, 1971, p. 197. Gulliver via na imortalidade o sonho de uma vida dedicada “ao estudo das ciências e das artes”; ao registro imparcial e preciso da história; a ser “tesouro de saber e sabedoria”; à troca de experiências; a impedir a degeneração da raça humana; na qual ele convenceria os mancebos da “utilidade da virtude na vida pública” (Ibidem, pp. 189-190). Diante dessa expectativa, é compreensível que o capitão se decepcione com a vida dos *imortais* de Luggnagg.

a ajuda de uma pederneira – uma pedra que se destina a produzir faíscas para o fogo. Desse modo, “me levaté y pude mendigar o robar – yo, Marco Flaminio Rufo, tribuno militar de una de las legiones de Roma – mi primera detestada ración de carne de serpiente”. É possível que um lampejo tenha revelado àquele escritor uma maneira de superar aquele impasse. No entanto, parece que a resolução o levaria a algo que, no começo da sua carreira, teria sido inadmissível para ele. Ele, um escritor que desejava medir-se com os demais... Ele, o líder local de um movimento estético que vinha do centro difusor de cultura da época... Parece que esse escritor viu-se compelido, naquele momento, a aproveitar o que sobrava ou a “roubar” algo de uma dessas obras, *de uma dessas obras que ele julgava cheias de superstição*⁴⁶.

Ao beber da água da imortalidade, o romano Marco pronuncia palavras em grego... Nesse momento poderia existir uma bifurcação nesse enredo. Como primeira possibilidade, seria possível pensar que Marco é um indivíduo e, Homero, de quem a narrativa começa a tratar, depois disso, um segundo homem. Neste caso, o narrador poderia estar tentando usurpar a identidade de um escritor famoso para si. Entretanto, essa possibilidade se anula, ao assumirmos a versão do tradutor de que Marco teria sido *uma identidade de Homero*. Deste modo, o ‘encontro’ entre ambos trataria do instante em que Marco apenas reassume a identidade anterior ao regressar à Cidade, *ou* em que, devido à água do vale, teria conseguido relembrar seu passado. Em ambas as alternativas, o resultado é o mesmo, isto é, haveria uma elipse, porque Marco não trata de modo claro dessa volta à identidade anterior, sustentando o relato de um diálogo com Homero. Contudo, considerando o fato de que o imortal teria sido um escritor em diversas identidades, seria possível pensar que, *através dessa personagem de si (Homero)*, ‘Marco’ tenha desejado recuperar de modo simbólico um momento da sua vida. Parece que este escritor caminhava na direção de um retorno ao escritor que já fora algum dia.

Do vale dos trogloditas até a Cidade dos Imortais, dos clássicos a um projeto próprio -

“Para alejarme de la bárbara aldea elegí la más pública de las horas, la declinación de la tarde [...]”. Chama a atenção o fato de que, *no declínio da tarde*, os imortais saíssem dos seus

⁴⁶ Embora “El Inmortal” esteja retomando a *Odisséia* e a tradição judaica, o relato vai introduzindo uma série de imagens similares às do Novo Testamento, para preparar a possibilidade de que o imortal, depois de alcançar a mortalidade, ainda tenha conseguido ressurgir de entre os mortos para escrever o pós-data - de maneira que a personagem fica ainda mais sugestiva da figura de ‘Borges’ na sua ficção – o tema discutido na maior parte do último capítulo. Contudo, vamos assinalar os paralelos mais importantes no corpo do texto, comentando os demais em rodapé. Nesse ponto, a imagem do romano que vai mendigar ou roubar comida da mesa dos imortais tem paralelo na narrativa bíblica da fenícia pagã. Quando ela vem pedir a Cristo que liberte a sua filha, “Disse-lhe Jesus: Deixa primeiro que se fartem os filhos, porque não fica bem tomar o pão dos filhos e lançá-lo aos cães. Mas ela respondeu: É verdade, Senhor; mas também os cachorrinhos debaixo da mesa comem das migalhas dos filhos” (Cf. Mc 7:27-28). Os judeus chamavam os cães de cães. Ele liberta a moça em seguida.

nichos e olhassem para o poente sem vê-lo. Chama a atenção o fato de que Marco tenha escolhido justamente esse momento para distanciar-se da aldeia. Desse modo, é possível que a narrativa esteja assinalando que aquelas obras clássicas, que tinham os olhos postos no intemporal, numa etapa de declínio, já se mostrassem demasiado vagas⁴⁷. Assim, esse escritor parece ter escolhido justamente esse ponto para distanciar-se daquele grupo de obras. *Ele poderia conferir maior precisão, maior detalhamento, a essas obras.*

“La fuerza del día hizo que yo me refugiara en una caverna; en el fondo había un pozo, en el pozo una escalera que se abismaba hacia la tiniebla inferior”. Através da alegoria da caverna, Platão explicava sua visão sobre a existência de um mundo Real, o mundo das Idéias, mas para o qual os homens estariam de costas, porque presos dentro de uma caverna sem que lhes fosse possível ver claramente a realidade atrás de si⁴⁸. Em paralelo, distanciando-se do vale dos trogloditas, Marco precisa se esconder do brilho da luz do Sol *entrando numa caverna*. Assim, a narrativa sugere que esse escritor está deixando momentaneamente a sua fonte, o mundo mental de uma obra idealizada a partir dos clássicos, para descer à realidade da execução dos seus planos. Contudo, ainda existiria um segundo modo de ler a mesma passagem. A narrativa sugere que esse escritor está deixando a clareza do pensamento clássico para entrar na treva da realidade – *ou* para entrar em formas *realistas*.

“**Bajé**; por un caos de sórdidas galerías”. Desse modo, o descenso anterior é reiterado e nos levaria a ver uma espécie de entrada num tenebroso labirinto infernal. O tema da *queda* está ligado à disputa e ao tema do orgulho - indicações que a narrativa organiza no pesadelo de Marco com sua primeira identidade. A partir desse sonho, a narrativa só precisa assinalar a *queda*, porque já se conhecem as suas implicações. Ou seja, entende-se que houve um movimento de descenso – de *queda* – neste ponto. Ao que parece esse escritor não conseguia fazer *apenas* o seu trabalho, porque seguia comparando as formas que ele selecionara com as formas de outras obras. Talvez sentisse que ainda precisava fazer *algumas* modificações.

“Había nueve puertas en aquel sótano; ocho daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras; mi desventura y mi *ansiedad* las multiplicaron”. É possível que depois de testar diversas formas intermediárias

⁴⁷ Já comentamos, no capítulo introdutório, que Borges descreve a realidade das obras *clássicas* – isto é, a realidade ficcional de obras de influência clássica - como ‘vagas’ ou ‘imprecisas’, ao passo que, na sua nomenclatura, ele trata as obras *românticas* como ‘precisas’ ou dotadas de ‘precisão’, porque utilizam técnicas – sobretudo a técnica de pormenorização das circunstâncias - na construção de realidades literárias dotadas de verossimilhança realista. Sabe-se que esse tipo de técnica – derivada de transformações no pensamento histórico e filosófico – é uma marca de obras do período moderno e de suas manifestações.

⁴⁸ PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 210.

(galerias de acesso), ele tenha se deparado com uma **primeira estrutura** que lhe parecia perfeita (a câmara circular). Mas outra forma intermediária o havia conduzido a uma **segunda estrutura** que também lhe parecia perfeita. Por fim, ele já não sabia mais quantas estruturas perfeitas tinha encontrado nesse dia. A ansiedade terminou fazendo com que ele achasse que tinha encontrado essa estrutura perfeita *muitas vezes*. Parece que, em diversos momentos, ele chegou a sentir-se mesmo perdido, angustiado e desesperado em meio a diversas séries de raciocínios a respeito da multiplicidade de caminhos existentes no desenvolvimento da sua obra. Desse modo, a narrativa ainda parece assinalar uma forma marcada pela complexidade.

Mas que formas seriam essas? Desde a entrada do labirinto até a sua saída, Marco menciona diversas percepções sensoriais: táteis “La fuerza del día”; percepções visuais - “una remota luz cayó sobre mí”, “alcé los ofuscados ojos”; auditivas - “el silencio”, “otro rumor no había”, “sin ruido”; e ainda condições climáticas – como “un viento subterráneo”. Seu relato também não deixa de incluir certa sensação peculiar da passagem do tempo - “mi ansiedad”. A própria sucessão das câmaras suscita a impressão de um tempo sucessivo, mas vertiginoso. Mesmo a presença dos números nos levaria à impressão de certa lógica sustentando essa realidade (“nueve”, “ocho”, “novena”, “segunda”, “primera”), mas a desordem na sua sequência nos devolveria ao sentimento do caos no final dessas câmaras.

Além disso, algumas recorrências talvez já servissem como marcos para nos guiar na compreensão dessas formas no seu metatexto. Marco revelara que “la Ciudad estaba fundada sobre una **meseta de piedra**” que “no era menos **ardua** que los **muros**”, abaixo dela, no labirinto, havia “redes **de piedra**” e, quando está perto de encontrar a saída, podia se lembrar de que “un no previsto **muro** me cerró el paso”. Desse modo, a narrativa parece estar compondo uma realidade ficcional bastante sensível, na qual o protagonista chega a poder afirmar que “el negro **basamento** [da Cidade] no descubría **la menor irregularidad**, los muros **invariables** no parecían consentir una sola puerta” – ele, inclusive, pode pisar a “negra sombra” desse muro. Assim, essas recorrências sustentam idéias de consistência, solidez e fechamento. Um dos fundamentos dessa obra estaria, portanto, sobre essa sombra que se pode pisar e sobre esse muro tão duro que se pode tocar - *e tocar com a sensação de que ele não possui qualquer fissura!* Um dos fundamentos dessa obra seriam *as formas do realismo*.

*

Assim vamos recuar um pouco – até o momento em que Marco bebe a água da Cidade dos Imortais – para constatar uma curiosa alternância no tratamento do tempo: “No sé cuántos días y noches rodaron sobre mí” – sucessão vertiginosa; “dejé que la luna y el sol jugaran con mi aciago destino” – o jogo do sol e da lua comandando um destino parece sugerir um tempo

mítico; “Un día” e “outro, me levanté” – volta a sucessão; “y miran el poniente, sin verlo” – como o sol poente não tem um horário fixo surgiria outro elemento de imprecisão; “Hacia la medianoche, pisé” – por fim, precisamente à meia-noite, a personagem chega a um local *fantástico*. Pensando em uma relação entre tempo e identidade, Borges pôde dizer que “el tiempo es la sustancia de que estoy hecho”⁴⁹. No entanto, neste conto, o tempo trata da identidade de uma obra literária. Assim, é possível que esta disposição – alternando tempo mítico e sucessivo – esteja assinalando que a obra desse escritor estava tentando reunir elementos de duas ordens distintas.

“Antes que ningún otro rasgo de ese monumento increíble, me suspendió lo antiquísimo de su fábrica. Sentí que era anterior a los hombres, anterior a la tierra”. A sensação de algo anterior à terra parece uma menção ao platonismo, já que, nesse pensamento, o Real e as Idéias são anteriores à sua cópia⁵⁰. O conjunto formal que esse escritor havia selecionado suscitava uma impressão geral de antiguidade (literal), talvez porque, como visto, esse escritor moderno estava entrando num projeto calcado em formas da literatura clássica. A metáfora da escada e dos degraus surgirá novamente na parte interna do palácio – “escaleras y pavimentos”, “la extensión y la altura de los peldaños”. Desse modo, a narrativa parece reiterar o sentido de que, nesse projeto, estavam lado a lado as formas clássicas e o *realismo*.

Dessa perspectiva, talvez fosse possível verificar a existência de *outra* classe de elementos precedendo e integrando em forma paralela as descrições da Cidade dos Imortais. Ainda no vale dos trogloditas, depois da mencionada cena onírica (de homens que saem de gretas e poços fixando seus olhos no pôr-do-sol), Marco chegara à entrada do labirinto, mas sua narrativa revela que, nessa hora, “Cerré los ojos y aguardé (sin dormir) que relumbrara el día”. O parêntese afirma, mas também destaca e, por fim, talvez nos levasse a refletir sobre a necessidade dessa afirmação – ele teria realmente fechado os olhos sem dormir a noite inteira? O que teria acontecido em realidade? Na sua compreensão daquele espaço, Marco assume “Ignoro el número total de las cámaras”. Na apreensão do tempo, admite “ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra”. Desse modo, os traços desse labirinto iriam se esfumando...

Marco diz que, nesse subsolo, alguma vez, teria chegado a confundir a “Aldeia dos bárbaros” e sua “cidade natal entre os racimos”. Nesse efeito de lusco-fusco, parece surgir ainda uma espécie de sobreposição de espaços. Logo da sugestão de sonho, parece que a presença dessa ambigüidade no espaço nos levaria a facear a possibilidade de que ele nunca tivesse saído de Tebas (ou do Jardim do Paraíso). Até que, depois da continuada

⁴⁹ BORGES, J. L. Nueva refutación del tiempo. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1975, p. 771.

⁵⁰ PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2005, pp. 204 e 212.

perambulação por esses corredores, “una remota luz cayó sobre mí. Alcé [...] los ofuscados ojos: [...] en lo altísimo, vi un círculo de cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura”. Contudo, o relato é ambíguo... O vocábulo ‘vertiginoso’ se refere à ‘altura’, mas, também ajuda a suscitar a hipótese de ‘vertigem’. O superlativo ‘altísimo’ pode se referir igualmente à altura, mas, na tradição judaica, seria um dos epítetos de Deus. Quando uma “remota luz” caiu sobre ele, fazendo com que olhasse para o alto, o que ele teria visto realmente?

A primeira alternativa seria a de entender que, na saída daquele subterrâneo, emoldurado pelo círculo do alçapão, ele teria simplesmente visto um céu muito azul quase púrpura⁵¹. A segunda - que se conforma com o seu relato da chegada a uma cidade de homens que gozavam de imortalidade, é a de que, dentro de um círculo no céu tão azul que podia parecer púrpura, ele teria tido uma espécie de visão mística.. Nesta compreensão, a passagem teria paralelo num importante episódio bíblico. “Jacó chegou a um lugar onde passou a noite, porque o sol já era posto; [...] deitou-se naquele lugar. E sonhou: e eis [que surge] uma escada posta na terra, cujo topo tocava nos céus”⁵² - é assim que Borges reconta o episódio. No entanto, chama a atenção um detalhe da escada de Marco - “unos peldaños **de metal**”. Parece que muitas alternativas de resultado semelhante estavam impedindo esse escritor de avançar até que, nesse momento, ele teria se deparado com uma saída - numa espécie de intuição brilhante. Ele teria visto uma forma tão perfeita e tão pura que chegava a parecer algo místico. Assim, a narrativa talvez assinale o modo pelo qual ele teria superado a dificuldade de passar daquela forma mínima da literatura clássica à realização literária com a qual vinha sonhando há tanto tempo. O motivo, nessa visão fabulosa, ‘da escada que leva ao céu’ nos parece apontar para as formas *clássicas*, enquanto o detalhe *preciso* na sua construção parece estar assinalando uma técnica *realista*. Nesse instante, ele se pôs a “sollozar de felicidad”. Unindo a vaga realidade das obras *clássicas* aos elementos que conferem precisão à realidade *realista*, é

⁵¹ Há uma passagem paralela no conto “La Escritura del Dios”. Tzinacán já havia descrito o muro da prisão como “altísimo” quando o narrador nos conta que, certo dia, “Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz. Vi la cara y las manos del carcelero”. A passagem foi estruturada em ambos os contos com elementos semelhantes: o ‘altísimo’, a luz sobre o protagonista e, por fim, a visão dentro de um círculo. Antes de ter a experiência do êxtase, ele teria tido uma primeira visão? Ou teria simplesmente visto o carcereiro trazendo a comida do dia? BORGES, J. L. La Escritura del Dios. *El Aleph. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 598.

⁵² Borges narra esse episódio no seu *Livro dos Sonhos*. “Camino de Berseba a Jarán, tuvo Jacob un sueño en el que veía una escalera que, apoyándose en la tierra, tocaba con la cabeza en los cielos, y por ella subían y bajaban los ángeles de Dios. «Yo soy Yahvé, el Dios de Abraham tu padre y el Dios de Isaac. La tierra sobre la cual estás acostado te la daré a ti y a tu descendencia. Será ésta como el polvo de la tierra, y te ensancharás a oriente y occidente, a norte y a mediodía, y en ti y en tu descendencia serán bendecidas toda las naciones de la tierra. Yo estoy contigo, y te bendeciré adonde quiera que vayas, y volveré a traerte a esta tierra, y no te abandonaré hasta cumplir lo que te digo.» Despertó Jacob y se dijo: «Ciertamente está Yahvé en este lugar, y yo no lo sabía.» Y atemorizado, añadió: «¡Qué terrible es este lugar! No es sino la casa de Dios, y la puerta de los cielos.» [Borges cita a fonte] Génesis, 28, 10-17”. BORGES, J. L. *Libro de Sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976, p. 24.

possível que ele tenha obtido **uma realidade dual**⁵³...

O termo “palácio”, que se refere ao edifício da Cidade dos Imortais, é adjetivado duas vezes de maneira peculiar dentro do conto. No seu comentário, o tradutor vai chamá-lo de “vertiginoso palacio”. *A vertigem se refere a uma sensação de movimento do entorno em relação ao corpo – mesmo que esse movimento só exista na nossa mente.* Assim, essa descrição poderia estar reiterando a idéia de uma realidade ficcional duplicada. Já a descrição de ‘palácio inextricável’ poderia estar sugerindo que outra característica dessa obra seria a dificuldade na sua compreensão, porque estaria constituída de elementos de duas séries – elementos entrecruzados a ponto de não se poder reconhecê-los para organizar seus sentidos.

Desse modo, ele pôde “ascender” da região “de los negros laberintos entretejidos a la resplandeciente Ciudad”. Odisseu sai do Hades para aportar na Ilha do Sol... Josué vence o deserto, para tomar posse da Terra Prometida... Marco deixa o labirinto a que havia baixado anteriormente, para subir à “resplandeciente” Cidade dos Imortais. Assim, haveria um momento de ascensão nesse ponto. Depois de um longo período na seleção das formas integrariam sua obra imortal, esse escritor já tinha consigo os fundamentos desse projeto.

No sonho do cântaro, Marco dizia ter visto “muros, arcos, frontispicios y foros” e, no instante dessa alegria, relata que “Fui divisando capiteles y astrágalos, frontones triangulares y bóvedas, confusas pompas del granito y del mármol”. O vocábulo ‘Frontispicio’ se refere tanto à fachada principal de um edifício quanto à página de rosto de um livro (literal). Nas construções, os arcos fazem a ligação entre os pilares, mas também é possível lembrar que, durante muito tempo, as editoras costumavam colocar uma moldura coberta por arcos na folha de rosto das suas publicações. Os “frontones triangulares” eram comuns na fachada dos Templos gregos, ao passo que “bóvedas” são comuns em Igrejas. Já o fórum – onde as partes são ouvidas até que haja uma deliberação – parece nos remeter a uma obra com discussões – ou ‘inquisiciones’ – talvez entre obras que tratam de um mesmo tema, uma vez que as metáforas supracitadas (o triângulo e a forma circular) sugerem visões ou teorias distintas. Assim, se na fase da pesquisa, esse escritor já podia sonhar com o volume pronto, a partir desses fundamentos, ele já tinha diante dos olhos o conteúdo dessa obra magna.

Marco (supostamente) teria conseguido subir à Cidade dos Imortais. Através dos

⁵³ O leitor poderia se perguntar se não estaria havendo uma leitura das técnicas do relato no lugar de uma leitura das formas do relato nesse ponto. Uma vez que essa narrativa gera uma metaficção sobre a narrativa borgeana, de fato, é necessário – e árduo – separar as duas classes de elementos. No entanto, nos parágrafos anteriores, nós procuramos organizar essa compreensão assinalando que nos referíamos ao plano formal ou ao metafórico. Neste ponto, entendemos que a particularização (o material da escada) constitui uma metonímia para o *realismo*. Contudo, acreditamos que, na construção dessa figura da escada, houve o uso de uma técnica realista. Borges costuma utilizar técnicas realistas na construção de espaços oníricos nos seus contos.

elementos já mencionados parece possível concluir que essa figura trata do projeto de uma obra literária⁵⁴. Contudo, caberia assinalar que diversos elementos talvez possam estar associando a Cidade dos Imortais à Babel bíblica e à Babilônia antiga – espaços que foram reelaborados em outros contos da ficção borgeana. A Cidade dos Imortais está sobre uma “meseta”. Através de uma escada de mármore chegava-se aos famosos Jardins suspensos da Babilônia. Na descrição de Marco, há um labirinto subterrâneo seguido de um palácio. Na cidade histórica, a parte baixa era sucedida pelo Palácio do Rei e pela famosa Torre⁵⁵. A Cidade dos Imortais é caracterizada pelo heterogêneo das suas construções. A Torre de Babel bíblica teve de ser abandonada por seus construtores, porque, falando línguas diferentes, os homens já não se entendiam naquele projeto comum⁵⁶.

A partir de dados da biografia borgeana, essa narrativa parece contornar a presença de uma figura do autor na sua ficção. A partir da existência de povos primitivos e dos seus registros na *História* de Heródoto, a narrativa parece ter elaborado uma versão fictícia dessas tribos. Neste ponto, talvez fosse possível supor que, a partir de alguns dados de um local histórico, e a partir de algumas descrições em narrativas bíblicas, essa narrativa poderia ter ‘construído’ a *sua* cidade ficcional – cidade que poderia ser emblemática do próprio projeto *da ficção* em que se encontra. É possível que essa montagem obedeça ao simples processo de ficcionalização, mas também é possível que ela esteja relacionada aos problemas que este escritor enfrentava com seu projeto nesse ponto. Nos três casos – personagem, povo e cidade, tudo o que existe é uma ficção, mas ela foi constituída de maneira que – por alguns traços – não se perdesse a possibilidade de relacioná-la não a um modelo, mas a um ponto de partida, reflexo ou paralelo. Neste conto, Babel é metáfora de uma obra constituída com diversas obras – e também vamos tratar melhor desse aspecto mais adiante, mas Babel é ainda uma metáfora para o caos – e isso é provavelmente o que ela representava para esse escritor... Essa forma talvez esteja assinalando a dificuldade que ele teria enfrentado na elaboração do seu projeto, na tentativa de conciliar numa única narrativa, dois ou mais textos e dois (ou três) tipos de elementos na composição da sua realidade ficcional.

*

⁵⁴ Por que essa não é a Cidade de Marco, mas a Cidade dos Imortais, quando ela trata do projeto desse escritor? Porque embora todos bebam do mesmo rio... cada um sonha e faz a sua cidade, a sua realidade literária. Borges parece ter em conta alguma vertente do idealismo - embora as pessoas interajam, cada uma teria, na mente, *a sua* projeção da realidade. Os imortais bebiam do arroio e passavam a viver absortos no mundo dos seus pensamentos. Além disso, é preciso levar em conta a possibilidade de entender a realidade relatada como um mundo apenas mental.

⁵⁵ HERÓDOTO. **The Histories**. London: Everyman's library, 1992, pp. 95-97.

⁵⁶ Cf. Gn 11:7-9.

Dentro do palácio, a narrativa assinala uma nova errância – “al fin erré”. A primeira caracterização de Marco como errante acontece no deserto, uma vez que a segunda ocorre durante a sua exploração da Cidade dos Imortais, a narrativa nos levaria a ver nesse ponto a travessia de um segundo deserto. Esse escritor já havia encontrado os fundamentos da sua obra, mas ainda tinha que enfrentar a problemática seleção de elementos menores. Dentro da Cidade dos Imortais, Marco se depara com uma arquitetura babélica: “el corredor sin salida”, “la alta ventana inalcanzable”, “la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo”, “escaleras inversas”, “peldaños y la balastrada hacia abajo”, “[Outras escadas] adheridas aéreamente al costado de un muro monumental”. A primeira metáfora sugere falta de ligação entre os temas. A segunda talvez aponte para relações inapreensíveis com outras obras etc. Entretanto, tudo o que foi projetado com uma finalidade, mas desatende essa finalidade é paradoxal. Entre outras funções, as formas literárias têm a finalidade de atuar na produção de sentido. No entanto, as formas nesse conjunto “morían sin llegar a ninguna parte” (literal).

A narrativa instala um jogo de palavras que explica melhor essa questão. A arquitetura do labirinto “está subordinada a ese fin”, mas nesse palácio “la arquitectura carecía de fin”. A mesma palavra se refere a término e, depois, a finalidade. Como afirma o narrador, a finalidade de um labirinto é confundir... Confundir os visitantes para que eles nunca cheguem ao centro. Pode-se pensar, dessa maneira, que o problema nas formas desse projeto é que elas **não** desviavam realmente de algo, nem confundiam realmente sobre algo... porque um lugar que só tem passagens não desvia de nada. Parece que esse conjunto formal era uma espécie de labirinto sem centro – e que, portanto, não continha o que era essencial a um labirinto – porque, nos seus sentidos, não havia convergência. A impressão do narrador sobre essa cidade foi “la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato”. No humor borgeano, aquele conjunto formal parecia interminável, espantoso, muito complexo e, no fim, *podia ser sem sentido*. O narrador sugere que essa cidade ‘*in-sensata*’ e ‘*des-atinada*’ poderia ser descrita como “un caos de palabras heterogéneas”. Em resumo, seu relato parece assinalar que aquele projeto não chegava a cumprir com seu propósito, porque os elementos internos da construção terminavam lançando suas idéias em muitas direções. *O resultado era caótico*⁵⁷.

“Este palacio es fábrica de los **dioses**, pensé primeramente. Exploré los inhabitados recintos y corregí: *Los dioses que lo edificaron han muerto*. Noté sus peculiaridades y dije: *Los dioses que lo edificaron estaban locos*”. Parece que, no princípio do trabalho, esse

⁵⁷ A alegoria determina a formação de uma metáfora continuada, isto é, de uma espécie de sistema simbólico. No entanto, uma alegoria que apresenta uma realidade ficcional construída de modo realista passa a contar com um grande número de elementos à sua disposição, fazendo com que o seu leitor se depare com um verdadeiro caos de sentidos. Acreditamos que o metatexto esteja assinalando essa classe de problema.

escritor achou que aquele projeto era algo que excedia a capacidade intelectual humana – que era obra da Musa. Depois, ele pode ter pensado que aquela chama inicial da inspiração (da pederneira) já tinha se apagado – e, agora, com uma capacidade intelectual comum, ele já não conseguiria mais terminar de articular aquele conjunto de formas. Por fim, talvez tenha pensado que já estava perdendo a razão - e que aquele conjunto de formas tinha sido uma loucura da sua parte. Assim, embora ele mesmo seja o responsável pela construção dessa cidade que, nessa exploração, considera espantosa - como revelado mais adiante, Marco dirige essa censura aos deuses com “una reprobación que era casi un remordimiento”. Contudo, o tradutor vai assinalar que “esas palabras [de Marco] corresponden a Homero, que había proyectado ese horror”. Em “Enrique Banchs ha cumplido este año sus bodas de plata com silencio”, a propósito desse silêncio, Borges lembra a invocação da Musa em Homero:

«¡Oh divinidad, canta el furor de Aquiles, hijo de Peleo, el furor que trajo a los griegos males innumerables y arrojó a los infiernos las fuertes almas de los héroes, y libró su carne a los perros y a los alados pájaros!», dice Homero. Y no se trata de una forma retórica, sino de una verdadera plegaria. De un «sésamo, ábrete», mejor dicho, que le abrirá las puertas de un mundo sepultado y precario, lleno de peligrosos tesoros. Esa doctrina (tan afín a la de ciertos alcoranistas, que juran que el arcángel Gabriel dictó palabra por palabra y signo por signo el Corán) hace del escritor un mero amanuense de un Dios imprevisible y secreto. **Aclara, siquiera en forma burda o simbólica, sus limitaciones, sus flaquezas, sus interregnos.** / [Es] el caso muy común **del poeta que a veces hábil, es otras veces casi bochornosamente incapaz** (negrito nosso)⁵⁸.

Homero teria projetado o medo de começar e não conseguir terminar uma obra. Entretanto, como Marco é Homero. *Esse medo de Homero seria nesse instante o seu medo.*

“Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la **realidad** o de las **formas que desatinaron mis noches**”. Esse escritor ignora se todos os exemplos de forma que ele acaba de dar são literais... Durante muitos anos, ‘infestaram’ seus contos. Ele já não poderia saber se essa característica seria resultado da série de elementos que compõem a compreensão de uma realidade real ou a série de elementos que compõem a compreensão de uma realidade de sonho nos seus contos ou ‘noches’. “El Inmortal” está repleto de elementos literais (no tratamento do seu tema) inseridos na sua realidade alegórica – viemos assinalando apenas os mais óbvios⁵⁹. Nessa passagem, a presença do literal foi especialmente realçada. Assim, a marca formal dessa narrativa seria uma espécie de alegoria

⁵⁸ BORGES, J. L. **Obras Completas (1975-1988)**. V. 4. Buenos Aires: Emecé, p. 235.

⁵⁹ Nós nos referimos aos parênteses que o indicam – (literal).

literalizada - uma narrativa alegórica e, ao mesmo tempo, repleta de usos literais da linguagem na discussão do seu tema, embora a própria linguagem também seja metafórica.

Esse labirinto das câmaras é uma espécie de símbolo de “El Inmortal”. A narrativa toda conforma um gigantesco labirinto de tempo contendo dentro de si uma imagem que, de certo modo, o reflete - um labirinto de espaço. É como se houvesse uma duplicação do conto dentro do conto. Assim, a partir desta imagem, surge uma espécie de metáfora-valise⁶⁰, até porque esse labirinto do espaço também poderia conter dentro de si uma *idéia* de labirinto de tempo - “Ignoro el tiempo que debí caminar bajo tierra”. Como um símbolo do conto, seria necessário pensar no significado deste espaço para explicar o sentido dessa narrativa... Entretanto, a narrativa também ajuda a explicar o sentido desse parte *que viria a compor a explicação do todo*. Além de ser um símbolo do conto, ao refletir uma imagem que se aplicaria ao enredo, esse pequeno espelho (parte) efetua um recorte que realça uma série de elementos do conto (todo). Deste modo, parece que a narrativa poderia tornar-se um símbolo – e, no último capítulo, seus sentidos passam a tratar de um recurso importante desse escritor que talvez esclareça a necessidade de permitir que uma narrativa possa ser entendida como um símbolo.

Tentativa de entender o troglodita, uma tentativa de reestruturar o projeto a partir de uma fonte clássica⁶¹ – Aterrorizado com a Cidade, Marco desce a escada para o labirinto, retorna sobre os seus passos, sobe a escada para a caverna e, passando entre os túmulos, está de volta ao deserto. Ao entrar nesse projeto, ele **morre** para a fase vanguardista... De outra perspectiva, o projeto representava uma **vida nova** para ele, embora tivesse muitos problemas. Assim, ele refaz os raciocínios sobre as alternativas formais secundárias, mas resolve repensar tudo desde o ponto de partida, isto é, voltar ao pensamento *clássico*.

Na saída da cidade, Marco encontra um troglodita que passa a acompanhá-lo. Ele se justifica dizendo que “Tan abominadas del hombre son la novedad y el desierto” que ele

⁶⁰ Borges examina o problema de uma metáfora que carrega o próprio referente em vários textos. Contudo, em “El Inmortal” – e talvez na sua contística, parece que ele teria reconfigurado esse recurso - já existente na tradição e analisado em seus ensaios, de maneira que esse pequeno jogo de reflexos pudesse ir ao encontro da narrativa. Nossa leitura do jogo de reflexos neste conto tem por base os efeitos que o próprio escritor conferia ao recurso em seus ensaios. Ver BORGES, J. L. A Divina Comédia. **Sete noites**. SP: Max Limonad, 1980, p. 25.

⁶¹ Poderia parecer ao leitor que exageramos na compreensão das relações entre Marco e o troglodita com o qual ele vai dialogar - chamado primeiro de Argos e, depois, Homero -, uma vez que o tradutor irá *sugerir* (não afirmar) que se trata do mesmo imortal em duas identidades. No **plano literal**, de fato, existe a possibilidade de compreender que essa é uma conversa apenas fictícia - como já explicado. Entretanto, no **plano do sentido**, a mesma figura compreende questões distintas, recobrando tanto (a) uma forma do período clássico quanto (b) uma nova fase na carreira desse escritor. A caracterização justifica a necessidade de entender a personificação dessa forma através do personagem de Homero e de detalhar a relação entre as figuras de Marco e Homero, porque só deste modo se torna possível averiguar os progressos do escritor no seu trabalho com essa forma. Essa parece ser uma compreensão importante dentro de uma narrativa que está tratando do desenvolvimento de um projeto literário paralelo ao próprio processo de amadurecimento do escritor.

aceitou essa companhia. Esse escritor percebia que as pessoas rejeitavam tanto o completamente novo quanto o que parece sempre igual. A ‘novidade’ pode ser entendida como metáfora da (busca de) originalidade, que marca a literatura moderna. O deserto – o que parece sempre igual – seria metáfora da imitação, que marca a literatura de influência clássica. “Confusamente me siguieron dos o tres hombres” – e aquele troglodita era um desses homens. Na sua mente, havia duas ou três obras clássicas que tinham chegado com ele até o projeto. Essas obras ficaram pelo caminho, mas uma sempre o acompanhava... Desse modo, num gesto que seria possível entender como uma dupla recusa -da mera originalidade, mas também da mera imitação (novidade e deserto), ele permitia novamente que o seu pensamento moderno caminhasse junto daquele pensamento clássico.

Marco explica que toda a **linhagem** (“linaje”) dos trogloditas era “de menguada estatura” e assinala a “humildad” do troglodita que o seguira. Através da imitação dos antigos, formam-se longas linhagens para as obras clássicas. Além disso, o vocábulo “humilde” vem do latim ‘*humilitas*’ - de pouca estatura ou de pouca elevação. Entre outros sentidos, carrega a idéia de manter-se no mesmo nível⁶². Dentro dos sentidos dessa narrativa, as duas expressões, humildade e baixa estatura, tratam do processo de **imitação**. Na sua primeira passagem pelo vale dos trogloditas, Marco registrara que os trogloditas “carecen del comercio de la palabra” e, analisando melhor sua cultura, não surpreendia mais o fato de “que no hablaran”⁶³. Já explicamos que a narrativa parece associar a palavra – não propriamente à troca de idéias – mas à discussão de idéias. Essas obras careciam de discussões⁶⁴. Assim, quando Marco se vê

⁶² Desse modo, a humildade não seria apenas consciência das próprias limitações ou dependência – levando à recusa do sentimento de superioridade. Através dessa raiz, a humildade também poderia ser vista na atitude daquele que procura ‘não projetar-se’, ‘não subir-se’, ‘não destacar-se’ em relação aos demais. Desse modo, começa a se tornar compreensível a relação entre a metáfora do troglodita humilde e as formas *clássicas*.

⁶³ É possível que a associação se deva ao fato de que os grandes mestres da antiguidade eram Mestres orais – eles falavam, mas não escreviam seus ensinamentos. Em “Del Culto de los Libros”, Borges comenta: “Es fama que Pitágoras no escribió; Gomperz (*Griechische Denker*, 1, 3) defiende que obró así por tener más fe en la virtud de la instrucción hablada. De mayor fuerza que la mera abstención de Pitágoras es el testimonio inequívoco de Platón. Éste, en el *Timeo*, afirmó: ‘Es dura tarea descubrir al hacedor y padre de este universo, y, una vez descubierto, es imposible declararlo a todos los hombres’, y en el *Fedro* narró una fábula egipcia contra la escritura (cuyo hábito hace que la gente descuide el ejercicio de la memoria y dependa de símbolos), y dijo que los libros son como las figuras pintadas, ‘que parecen vivas, pero no contestan una palabra a las preguntas que les hacen’. Para atenuar o eliminar este inconveniente imaginó el diálogo filosófico. El maestro elige al discípulo, pero el libro no elige a sus lectores, que pueden ser malvados o estúpidos; este recelo platónico perdura en las palabras de Clemente de Alejandría, hombre de cultura pagana: ‘Lo más prudente es no escribir sino aprender y enseñar de viva voz, porque lo escrito queda’ (*Stromateis*), y en éstas del mismo tratado: ‘Escribir en un libro todas las cosas es dejar una espada en manos de un niño’, que derivan también de las evangélicas: ‘No déis lo santo a los perros ni echéis vuestras perlas delante de los puercos, porque no las huellen con los pies, y vuelvan y os despedacen’. Esta sentencia es de Jesús, el mayor de los maestros orales, que una sola vez escribió unas palabras en la tierra y no las leyó ningún hombre (Juan, 8:6)”. Na brincadeira borgeana, os seus imortais seriam ainda mais adiantados do que estes mestres orais – não escreviam nem falavam mais. BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 713-714.

⁶⁴ A sátira menipéia é uma exceção. FRYE, N. Formas Contínuas Específicas (ficção em prosa). In: ____.

cercado de trogloditas, admite que “Oré en voz alta, menos para suplicar el favor divino que para intimidar a la tribu con palabras articuladas”. Seu comportamento diante da tribo primitiva é análogo ao de Gulliver⁶⁵ - como acontecera na leitura de “El Informe de Brodie”. Entretanto, enquanto Gulliver utiliza uma arma de fogo para intimidar os nativos, e enquanto Crusoe, no episódio do leopardo, assusta nativos com uma arma de forma involuntária, Marco resolve, neste instante, em forma voluntária, assustá-los com palavras. Shopenhauer já tivera a percepção de que “Não há nenhum contraste maior do que aquele que se verifica entre a erudição do comentador e a ingenuidade infantil dos antigos”⁶⁶. Esse escritor decidira ter seu ponto de diferenciação – mostrar sua originalidade - em relação a esse conjunto de obras, introduzindo discussões no meio dessas formas *clássicas*.

Marco já vinha sendo seguido por esse troglodita no seu caminho até a Cidade, mas a tentativa de diálogo só acontece mais tarde. Há uma superação entre os dois momentos. As cores, formas e a sensação diante do muro dessa construção central vem sugerir essa compreensão: “Negra sombra” – escuridão; “meia-noite” - como o meio-dia é o auge da luz, a meia-noite é o auge da treva; “Erizada” – evoca o arrepio, a sombra dos prédios é comparada a um conjunto de espinhos; “formas idolátricas” - idolatria está ligada ao interdito e ao castigo da violação; “muro” – também associado à idéia de cruzar limites previamente estabelecidos. Em seguida, Marco revela que ele teve de parar sentindo “una especie de horror sagrado”. Em “El Informe de Brodie”, o “horror sagrado” se referia, na sua metáfora, ao medo que o poeta sentia de que a sua poesia fosse compreendida, uma vez que ele podia ser apedrejado – “lapidado”. Em “El Inmortal”, em paralelo, o “horror sagrado” se refere ao medo de que a sua obra fosse mal compreendida, atraindo uma dura série de críticas sobre si. Mas em que idolatria estaria incorrendo? *Esse escritor vivia sob o culto da originalidade*. Assim, além do orgulho que ele tinha da sua própria originalidade... Esse escritor experimentava, naquele momento, o pânico de ser julgado por um procedimento contrário ao valor da maioria. No entanto, o encontro com o troglodita explica como ele teria superado essa questão. O homem “Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos”. Os evangelhos registram uma passagem semelhante em que outro homem escrevia e apagava palavras na areia. A ideia é a de que a mulher que lhe apresentavam só poderia ser julgada por

Anatomia da crítica. São Paulo: Cultrix, 1973, pp. 304-305.

⁶⁵ Já citamos este intertexto com as *Viagens de Gulliver e Robinson Crusoe* na nossa interpretação de “El Informe de Brodie”. No entanto, caberia assinalar um novo ponto de contato com as aventuras de Gulliver – o sentimento de superioridade. Em todos os seus relatos de viagens, Gulliver tece críticas aos povos visitados. No entanto, no último capítulo – também já o comentamos na mencionada interpretação, os cavalos, os Houyhnhnms o consideram inadequado ao seu convívio.

⁶⁶ SHOPENHAUER, A. Sobre a erudição e os eruditos. **A Arte de Escrever**. Porto Alegre: L&PM, p. 23.

quem não tivesse uma falta⁶⁷. *Então, as pedras caem no chão...* A obra clássica que ele examinava lhe fazia pensar que sua própria obra não poderia ser apedrejada por ‘roubo’, porque podia citar cópias em diversas outras obras. Logo, Marco começa a pensar se o troglodita estaria realmente escrevendo, mas achou que seria “absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura”. Obras que não lidavam com a discussão de visões de mundo distintas não poderiam lidar com a idéia de que a sua realidade fosse um texto. “Además, ninguna de las formas era igual a otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas”. Também não era possível que esse texto conformasse um símbolo. As obras clássicas não contavam com essas características... Desse modo, ele não poderia ser acusado de ‘plágio’, porque seu trabalho *teria* originalidade.

Essa linha evolutiva - pensamento, fala (palavra), escrita –, nos comentários de Marco, vem em reforço das demais metáforas sugerindo que essa narrativa está tratando de diferentes modos de composição na linha de tempo da literatura. Já dissemos que os trogloditas não falam e, por esse motivo, Marco acha que eles são bárbaros - “Los trogloditas, infantiles en la barbarie”. Por oposição, entende-se que ele, o romano, seria o civilizado. Assim, neste conto, a *civilização* seria a (sua) discussão entre diferentes visões da realidade, compreendida como um progresso em relação à barbárie de uma obra marcada por uma única visão de mundo. A colonização – em que ocorre o encontro entre o bárbaro e o civilizado – normalmente implica um conflito entre duas culturas, mas, nesta narrativa, trata-se de um conflito entre formas derivadas de dois períodos de tempo distintos na história da literatura. Nesses encontros, o colonizador típico é aquele que deseja impor sua visão de mundo ao outro... Caberia notar que, logo no primeiro contato, o civilizado Marco quer usar a palavra – instrumento do diálogo - como arma de intimidação. Surge, como em outros contos, uma relativização (civilizado-bárbaro). Ao promover discussões entre visões distintas na sua ficção, esse escritor tiraria essa literatura antiga do que lhe parecia um estado de atraso. Ele seria o civilizado. No entanto, quando sabemos que o troglodita é Homero, entende-se que talvez seja o oposto. Talvez esse escritor estivesse sendo um bárbaro na sua incompreensão dessa forma de pensar.

Esse escritor lançava um olhar **desdenhoso** para aquelas formas que ele considerara rudimentares, mas que ele não conseguira dominar – a julgar do problema do caos e da falta de sentido no seu conjunto formal. Assim, percebe-se que a sua volta ao vale dos imortais está marcada – não por um sentimento de fracasso -, mas por uma idéia de **superioridade** e pela obstinação de impor o seu projeto a essas formas. Esse olhar desdenhoso começa no

⁶⁷ Cf. Jo 8:6-8.

momento em que Marco não quer comer a carne que os nativos comiam, tendo em conta o seu nome e a sua posição no Império Romano. Depois, é possível observar, nos pensamentos de Marco, como já mencionado, a existência de uma linha de evolução na qual ele seria um representante do estágio avançado. A própria qualificação do troglodita como ‘bárbaro’ vem em reforço deste desdém. Entende-se, desse modo, que esse escritor achava que as formas da sua vanguarda (os romanos) eram melhores do aquelas formas simples (os trogloditas). Valorizando as formas modernas, ele menosprezando o potencial das formas clássicas. Encontrando o troglodita deitado no chão, do lado de fora da Cidade, ele lembra: “di en pensar que ese rudimental troglodita, que me miraba desde el suelo de la caverna, había estado esperándome”. A narrativa elabora a idéia de ‘um olhar de cima para baixo’ e, neste ponto, nos revela também ‘um olhar de baixo para cima’. Na sua visão nessa época, chegou a pensar que aquelas formas incultas estavam esperando por alguém que as modernizasse.

Marco tinha o firme propósito de fazer com que o troglodita reconhecesse ou até pudesse repetir algumas palavras. “El perro y el caballo (reflexioné) son capaces de lo primero; muchas aves, como el ruiseñor de los Césares, de lo último. Por muy basto que fuera el entendimiento de un hombre, siempre sería superior al de irracionales”. A idéia, como dito, era introduzir discussões nestas formas. O “perro” parece reportar-se ao mito – mas vamos explicar melhor essa associação em parágrafos posteriores. Contudo, acreditamos que, através de um símbolo da guerra de Tróia – o “caballo”, a narrativa esteja nos direcionando à epopéia. Através das “Aves” e do “rouxinol dos césares”, à poesia, que é um gênero melodioso. Numa metonímia, o rouxinol, que é freqüente nesse gênero, provavelmente sugerira, neste caso, a poesia lírica européia. Na sua análise, esse escritor considerou que o mito e a epopéia comportavam argumentos (para as discussões). Sabia que a poesia – sobretudo, a européia, já se demonstrara capaz de reproduzir argumentos. Além disso, numa nova escala (agora irracional, racional), por simples que fosse a prosa *clássica*, ela sempre teria vantagens sobre gêneros anteriores na montagem de uma discussão.

A situação apresenta paralelos com o segundo encontro entre Crusoe e o nativo Sexta-Feira, já que este se “deita no chão” em uma postura “humilde”, e o encontro se dá na saída da sua “caverna”, mas, sobretudo, no fato de que Crusoe queria “I began to speak to him; and teach him to speak to me: and first, I let him know his name should be Friday, which was the day I saved his life: I called him so for the memory of the time. I likewise taught him to say Master; and then let him know that was to be my name”⁶⁸. Assim, os pontos de contato com

⁶⁸ Robinson se decide a “ensiná-lo a falar comigo: e primeiro, eu fiz com que ele soubesse que seu nome deveria

esse intertexto reforçam os sentidos de superioridade, colonização e relações desiguais na relação entre Marco e o troglodita. Ele nos mostraria que esse escritor formulou o propósito de fazer com que essas formas clássicas comportassem argumentos para que elas pudessem ser postas a serviço de uma discussão entre pontos de vista distintos, mas *estava forçando essas formas*. Contudo, através da ligação com “Izur”, a narrativa nos ajuda a compreender esse processo, isto é, nos faz avançar na compreensão do que esse escritor precisava entender nessa fase de experimentação com o *clássico*. Marco diz ter se lembrado de que “es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan *para que no los obliguen* a trabajar y atribuí a suspicacia o a temor el silencio de Argos”. Em paralelo, o narrador de “Izur” se depara com uma consideração no caminho da sua pesquisa: “Fue una tarde, leyendo no sé dónde, [leí] que los naturales de Java atribuían la falta de lenguaje articulado en los monos a la abstención, no a la incapacidad. *No hablan, decían, para que no los hagan trabajar*”. Assim, essa narrativa também trata da relação colonizador-colonizado, mas aponta claramente o equívoco no ato de obrigar ou forçar um grupo ou uma pessoa na direção do que é próprio *de outro grupo ou de outra pessoa...* Pode não haver incapacidade, mas é preciso levar em conta as diferenças. Esse escritor, ávido pela pronta realização do seu projeto, estava deixando de considerar a especificidade dos elementos que ele queria utilizar na sua composição. Como o cientista de “Izur”, estava ‘matando’ o que era próprio dessas formas. Essa temática do colonizador-colonizado – recorrente no “Informe de Brodie, em “La Escritura del Dios” e em “El Inmortal” - atrela a narrativa borgeana ao drama de uma América Latina colonizada pelas nações ibéricas e recolonizada por via cultural. Contudo, caberia notar que a publicação desse conto acontece apenas a dois anos do processo de obtenção – por meio de não-cooperação, luta não-violenta e abstenção de alimentos por parte do líder Mahaatma Gandhi - da declaração de Independência da Índia. Naquele momento, os ingleses procuravam levar suas instituições a um povo que possuía uma cultura milenar.

Como dito, Marco queria ensinar o troglodita a “reconhecer” palavras. Contudo, há uma ironia nessa afirmação, se vemos que um escritor moderno estaria tentando levar uma obra clássica ‘a reconhecer algo’. Desse modo, a narrativa termina de assinalar o que o seu narrador Marco não podia compreender, isto é, que os clássicos tinham o seu próprio modo de lidar com as idéias. *Ele é que ainda não tinha entendido o pensamento sob essas formas*. Na verdade, ele chegara a pensar que as formas clássicas seriam incapazes de incorporar

ser Sexta-Feira, porque foi nesse dia que eu salvei a sua vida [...] Do mesmo modo, eu o ensinei a dizer Mestre; e então fiz com que ele soubesse que esse deveria ser o meu nome” (tradução nossa). DEFOE, D. **Robinson Crusoe**. Toronto: Philadelphia, p. 220.

discussões. Quando a narrativa o sugere, era ele quem estava falhando em reconhecer a grandeza dessa literatura. Fazer com que um povo, que não fala, passasse a falar seria alterar uma de suas principais características. Como vamos ver adiante, embora normalmente mantivessem um silêncio, que podia durar séculos, os trogloditas eram capazes de falar. Mas de qualquer forma, há uma falha de compreensão pontuada pela narrativa nesse instante. Esse escritor queria discussões – conflitos entre diferentes pontos de vista - nessa forma clássica... Queria minar o que era basilar no pensamento do período - *uma* visão de mundo, isto é, visões sem conflito... Adiante, vamos ver que Homero aconselha a reconstrução da Cidade dos Imortais, mas aqui está um dos motivos que torna necessária a implosão da primeira cidade. Esse escritor não podia inserir uma forma derivada do pensamento moderno sobre a estrutura que alicerçava as obras clássicas. Era preciso criar uma estrutura própria para isso.

Aproximação a Argos, entendendo melhor uma forma clássica - “La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos”. Enquanto Marco se sente superior ao troglodita e à tribo, Argos é ‘humilde’. Enquanto o vanguardista quer destacar-se, mostrando que ele é diferente em relação aos demais, essa forma mantém seu autor no mesmo nível dos outros (como é característica do *clássico*) – já que todos dependem dos modelos fundamentais. A nudez dos trogloditas (em grupo) sugere que esse escritor está diante de uma forma literária desprovida de adornos, mas a ‘miséria’ atribuída a esse troglodita em particular sugere uma forma realmente pura. *Pureza e imitação*. O relato se refere a Argos de três modos: ‘cão de Ulisses’, ‘cão moribundo’; ‘cão atirado no esterco’⁶⁹. A *Odisséia* revela que Argos fora belo, ágil e bom caçador na maturidade de Ulisses, mas que, no seu retorno ao palácio, o cão estava agonizando pelo descaso dos servos para com ele. Quando encontra o dono, morre feliz. Na *Odisséia*, essa figura é utilizada para iluminar dois momentos da vida de Ulisses - *Ulisses, rei de Ítaca* – e, depois, *Ulisses, um pedinte em seu próprio palácio*.

Assim, a narrativa sugere uma forma que fora muito bonita e eficaz no período

⁶⁹ “Aqui, deitado um cão, de orelhas tesas / A cabeça levanta, Argos tem nome: / Hoje langue, e o nutria o próprio Ulisses, / Antes que se embarcasse. Costumava / Lebres caçar e corças e veados; / Ora de bois e mus no esterco o deixam, / Que às portas se amontoa, enquanto os servos / Para estrume da lavra o não carregam. / Jazia ali de carrapatos cheio, / E meigo, assim que a seu senhor fareja, / As orelhas bulindo, agita o rabo; / Mas não pôde acercar-se. O bom Laércio / Uma lágrima enxuga às escondidas, / E questiona o pastor: “Um cão tão belo / Pasma que esteja, Eumeu, nesse monturo; / Talvez, com tanto garbo, ágil não fosse, / E à mesa por formoso é que o tratavam”. // “É do herói, dis Eumeu, roubado à pátria! / Pasmara sim, ligeiro e forte e guapo / Se fosse qual no tempo era de Ulisses: / O animal dele visto, ou rastejado, / Não lhe escapava em brenha ou fundo vale. / Morto meu amo, enfermo e débil Argos, / Negligentes mulheres nunca o pensam: / Do senhor quando a voz não soa, escravos / Furtam-se a obrigações. O Altitonante / Metade anula da virtude ao homem / Que a triste luz da servidão respira.” // “Argos nesse momento, após vinte anos / Seu dono a contemplar, morreu de gosto”. HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Martin Claret, 2007, Livro XVII, vv. 213-242, p. 307.

clássico, mas que estaria agonizando em seu tempo ('moribundo' - literal). O sentido é reiterado sob os adjetivos "pequeña y ruinosa". O estado ruinoso da pedra corresponde ao agonizante no homem. Desse modo, a narrativa assinala novamente uma forma em declínio - enquanto uma nova menção à estatura do troglodita traz reforço à idéia de imitação. *Imitação e agonía*. A figura parece tratar, portanto, de uma forma *clássica* que estava morrendo. Antes, Marco o via "tirado en la arena" e, da própria boca do troglodita ouve "tirado en el estiércol". Assim, entende-se que, no trabalho dos continuadores, essa forma estava sendo maltratada (se pensamos na situação de Argos na *Odisséia*) e, ademais, estava 'jogada' no meio de um monte de conteúdo intelectual muito fraco⁷⁰. Chamando Homero de Argos (porque Argos é Homero, como veremos), a narrativa borgeana cria uma curiosa associação entre o destino do *seu* Homero ao de Ulisses, através de um momento específico na vida do último. Ulisses, de volta ao lar, se encontrava em situação semelhante à do seu cão, Argos. Trazendo essa metáfora para a personagem do seu autor dentro dos sentidos desse conto, deveríamos entender que essa era uma forma *clássica* que - pelo menos na visão desse escritor - estava esperando por alguém que a ajudasse a recuperar a posição régia que ela ocupara na literatura.

"Inmóvil, con los ojos inertes, no parecía percibir los sonidos" "a unos pasos de mí parecía muy lejos". A imobilidade da personagem nos parece uma imagem para a personagem fixa. Os sentidos físicos são relacionáveis à percepção da realidade. No entanto, sentidos que não captam a realidade nos sugerem uma realidade ficcional vaga. O 'estar longe' nos remete a um estado introspectivo em que a pessoa pode estar mergulhada nos seus pensamentos. Já mencionamos a compreensão borgeana de que a literatura clássica está centrada em conceitos, abstrações, etc. O troglodita "dejaba que sobre él giraran los cielos, desde el crepúsculo del día hasta el de la noche". O giro dos céus sobre a terra lembra a concepção de que a terra era fixa enquanto os astros estariam se movendo ao seu redor, substituída pela concepção heliocêntrica. Assim, a narrativa nos mostra que está tratando de uma realidade ficcional, na qual não se formulava o transcorrer do tempo⁷¹ - não com a precisão que ela pode assumir na

⁷⁰ Seria possível comparar a situação do povo Yahoo no 'lamaçal' - imagem que vinha tratar da estagnação intelectual de um povo -, à situação de Argos atirado no 'esterco'. No entanto, por mais produtiva, vamos nos restringir a uma comparação sobre a metáfora do esterco nos dois contos. O rei Yahoo era o poderoso 'Esterco', sugerindo um povo que cultua o consumo. Contudo, esse personagem do rei parecia especialmente associado a uma idéia de idolatria ao consumo *de subprodutos culturais* - porque o conto utiliza uma comparação entre alimento intelectual e alimento físico. Em "El Inmortal", a metáfora do esterco parece ter sido adotada para assinalar que as formas clássicas e, em especial, o mito estavam sendo mal aproveitadas em obras modernas.

⁷¹ "Y Macpherson representa a Ossian como a un viejo poeta ciego que canta en el castillo derruido de su padre. Y aquí ya tenemos el sentimiento del tiempo que es típico de los románticos. Porque en la *Ilíada* o en la *Odisea*, por ejemplo, o aun en la *Eneida*, que es una epopeya artificial, se siente el tiempo, pero no se siente que las cosas han ocurrido hace mucho tiempo, eso es lo típico del movimiento romántico". ARIAS, M & HADIS, M. **Borges Profesor**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 162.

moderna estruturação da realidade ficcional... Ao contrário, o crepúsculo do dia até o crepúsculo da noite nos remete ao ciclo e à idéia de um tempo mítico. O discurso do narrador reitera essa compreensão. No vale, Marco achava que os trogloditas “se habían contagiado de mi inquietud como podrían contagiarse los perros”. Inquietude é sinal de ansiedade – da angústia ligada à passagem do tempo. No entanto, só uma forma livre da sensação da passagem do tempo poderia ser susceptível a esse ‘contágio’. Entende-se, assim, que aquele escritor estava encontrando dificuldades para modificar aquela estrutura de personagens fixas, que não formulava uma realidade real, dotada de um tempo mítico ou quase sem registros sobre o decorrer do tempo, e que parecia fechada no seu pensamento.

No conto, a figura do ‘cão’ ressurge em diversos momentos enfatizando sua importância na compreensão dos sentidos propostos: “como podrían contagiarse los perros”; “un hombre de la tribu me siguió como un perro podría seguirme”; “El perro y el caballo (reflexioné) son capaces de lo primero”; “la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la Odisea”; “Argos, perro de Ulises”; “Este perro tirado en el estiércol”. Acreditamos que, como no caso da poesia retomada através de um elemento recorrente, essa forma clássica esteja sendo assinalada através de uma figura recorrente nas obras em que ela se encontra: “Si el Infierno es una casa, [...] es natural que un perro la guarde [...] *La Teogonía* de Hesíodo le atribuye cincuenta cabezas; para mayor comodidad de las artes plásticas, este número ha sido rebajado y las tres cabezas del Cancerbero son del dominio público. Virgilio menciona sus tres gargantas; Ovidio, su triple ladrido”⁷². Assim, essa figura poderia estar associada às narrativas míticas.

O troglodita parecia uma “ruinosa esfinge de lava”. A lava (do latim lebes, queda) nos faz pensar em algo associado às origens da humanidade - em algo primário, essencial, fundamental. Esse tipo de narrativa parecia constituída por uma forma primária do pensamento. Contudo, a esfinge é outro animal mitológico, de maneira que a narrativa poderia estar novamente tentando recuperar uma forma literária através de uma figura nela recorrente. Entretanto, no próprio plano literal, o relato parece fornecer um último elemento na compreensão dessa forma. Seria possível notar que o narrador chama o troglodita de “cão” e, *em seguida*, volta a refirir-se a ele como “esfinge”, de maneira que parece produzir-se uma metamorfose, gerando nova associação entre figura e sentido – já que a mitologia é uma forma literária na qual são muito comuns as transformações. Para esse escritor, apoiado sobre a riqueza das próprias idéias, o mito não tentava impor-se diante de outras visões – parecia

⁷² BORGES, J. & Alii. *El Libro de los Seres Imaginarios. Obras Completas en Colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 602.

viver num universo próprio, indiferente à passagem do tempo. Não obstante, continuava oferecendo um enigma intelectual a quem dele se aproximasse. Parecia ainda uma forma essencial na origem do pensamento humano... No entanto, era uma forma em agonia.

Considerações sobre Argos, considerações para tentar avançar⁷³ - “Juzgué imposible que *no se percatara* de mi propósito”. Apesar de toda dificuldade, o escritor seguia insistindo... Julguei impossível (literal) que essa forma *não atendesse* o meu intuito. Assim, ele passa a introduzir uma série de hipóteses sobre o problema. “Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos”. Considerei que o mito e a minha obra faziam parte de períodos muito distintos. “Pensé en un mundo sin memoria, sin tiempo”. Considerei que essa forma literária correspondia a um tempo anterior ao advento da moderna concepção histórica dos fatos. “Pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos”. Considerei que nossas observações (sobre um tema) até poderiam ser as mesmas, mas essa forma as combinaria de outro modo e construiria com elas outro tipo de realidade ficcional – a percepção sensorial como metáfora para a realidade. “Pensé que acaso no había objetos para él, sino un vertiginoso y continuo juego de impresiones brevísimas”. Considerei que talvez não houvesse (a construção de) uma realidade ficcional consistente nessas obras, mas somente o relato de breves impressões na interação da personagem com outros elementos do seu mundo ficcional⁷⁴. Por fim, “consideré la posibilidad de un lenguaje que (1) ignorara los sustantivos, (2) un lenguaje de verbos impersonales o (3) de indeclinables epítetos”. Podemos recordar que os substantivos são palavras que denominam *os seres*; que os verbos impessoais são aqueles que conformam orações *sem sujeito*; e que os epítetos são capazes de *agrupar* indivíduos sob certas qualidades. Assim veríamos, uma realidade – porque cada linguagem carrega em si uma visão de mundo - sem os particulares, com os universais e pensado em gêneros, classes, espécies. Desse modo, entende-se que ele teria voltado a tentar entender, sob diversas facetas, o pensamento clássico na longa travessia de um novo labirinto mental. “Pensé” [...] “Pensé” [...] “Pensé”. Essa é a estrutura da revelação nas narrativas borgeanas, mas como nas demais, o relato (antes de enunciá-la) nos fornece os índices para sustentar que não teria realmente acontecido. “Así fueron muriendo los días”...

⁷³ Há uma espécie de monólogo nessa parte do conto. Vamos tentar – porque a alegoria o permite - uma espécie de ‘tradução’ das metáforas, procurando preservar a idéia de um momento em que surgem diversos questionamentos na sua tentativa de compreender essa forma *clássica*. Usamos primeira pessoa, mas estamos pensando nas idéias desse escritor a respeito dessa forma literária.

⁷⁴ Em “La Postulación de la Realidad”, Borges afirmava, como já mencionado, que “[o clássico] *no escribe los primeros contactos de la realidad*”.

Nesse ponto, o troglodita “Me miró, no pareció **reconocerme**”, diz Marco. O troglodita parece representar **uma forma clássica, o mito**. Entretanto, também representaria **uma fase do escritor** - da qual vamos tratar mais adiante – uma fase de identificação com as formas *clássicas* que ele já vivera na infância e à qual estava voltando. Assim, essa aproximação entre as duas figuras assinala um gradual retorno à sua primeira identidade como escritor, embora ele retorne a essas idéias muito modificado pela experiência vanguardista. ‘*Eu mesmo não podia me reconhecer nessa época*’. Surge o humor, portanto, nessa passagem, quando consideramos que os dois homens são um (segundo a versão que o tradutor dá a respeito do seu texto). Cabe notar que, à semelhança do que acontece em “La Escritura del Dios”, nesse ponto há uma troca de olhares. Há um ‘ver-se com os olhos do outro’ – que é ele mesmo no passado. Contudo, se ressurgesse esse olhar - esse modo de ver as coisas que ele já tivera um dia – ainda é um olhar embaçado, como o daquele que acaba de *renascer* ou despertar.

Levando em conta que o troglodita é Homero, Homero está falhando num reconhecimento, de maneira que o relato renova a sua ironia no intertexto com os *clássicos*. Antes, Marco queria ensinar o troglodita a ‘reconhecer’ palavras. Agora, o troglodita não o ‘reconhece’. Antes, esse escritor moderno mostrava que *ainda não tinha compreendido bem o pensamento sob as formas clássicas*. Agora, percebe-se que (nessa volta) ele **também ainda não tinha entendido quem era** – não tinha se reconhecido como escritor moderno tentando inserir suas formas modernas em estruturas *clássicas*. Estava forçando uma distorção na forma do mito, sem coragem de tentar uma forma sua, original, que servisse de base para o trabalho com o *clássico*. Nesse momento, a narrativa está assinalando que, nessa volta à sua pesquisa da literatura clássica, houve uma falha por parte desse escritor em reconhecer que ele desejava não somente uma obra imortal, mas também uma obra marcada pela sua originalidade e, assim, representativa da literatura do seu tempo⁷⁵.

O dilúvio, a torrente criativa que lhe permitiu reconhecer quem ele era – Nesse relato, há três registros de tempo formulando três períodos míticos ligados a três espaços bíblicos. O **amanhecer** (“antes del alba”) está relacionado ao Paraíso. O período do **entardecer** (“la declinación de la tarde”) até a meia-noite foi ligado a Babel. Por fim, surge o período que vai do auge da **noite** ao seu declínio associado ao Dilúvio – de maneira que a ordem bíblica

⁷⁵ Nesse relato da aproximação ao troglodita, a narrativa sugere, através do intertexto, alguns elementos que teriam sido importantes na composição do primeiro projeto desse escritor: Daniel Defoe (O *realismo* moderno), Lugones (uma obra desse escritor argentino em particular), Homero e os imortais (o mito e as formas *clássicas*).

(Dilúvio, Babel) foi alterada em função dessa versão do tema da queda e ascensão. Desse modo, a imortalidade é vista como uma longa noite sem sono – uma noite povoada de sonhos como as noites de Shahrazad, enquanto a mortalidade, como veremos, será como a chegada de um novo dia. Contudo, é preciso notar que esses tempos têm paralelo no mito da Esfinge e na sua enigmática pergunta a Édipo.

Uma esfinge afligia a Tebas grega - a do mito de Cadmo -, que não é a mesma Tebas egípcia – a Tebas Hekatómpylos – que, no começo do manuscrito, é o ponto de partida para Marco. Borges lembra que a esfinge dos momunentes egípcios, “llamada androesfinge por Heródoto, para distinguirla de la griega”, era como “un león echado en la tierra y con cabeza de hombre”, enquanto a grega parecia um monstro alado com a cabeça e os seios de uma mulher, mas com corpo de um leão. Na versão popular, o enigma “se formula de esta manera: ¿Cuál es el animal que anda en cuatro pies a la mañana, en dos al mediodía y en tres a la tarde?” Entretanto, Borges registra que “la **versión** más antigua” seria “A Edipo, hijo de Yocasta, le preguntó: ¿Qué ser tiene cuatro pies, dos pies o tres pies, y cuantos más tiene es más débil?”. No entanto, o mito trazia uma pergunta pelo ser humano, enquanto, com os seus tempos, “El Inmortal” está formulando o enigma de uma composição literária.

Enquanto Édipo estava tentando decifrar a pergunta da esfinge, na sua aproximação ao troglodita, Marco está tentando compreender a própria esfinge... Na nossa leitura, esse escritor está tentando decifrar uma questão que lhe foi proposta pela própria estrutura do mito... Ele formula uma hipótese a respeito do mito dentro do último ‘labirinto mental’ de que tratamos, dizendo: “Pensé que nuestras percepciones eran iguales, pero que Argos las combinaba de otra manera y construía con ellas otros objetos”. Observa-se que, a segunda parte dessa frase também poderia ser lida em forma literal: Ele considerou que as percepções de dois escritores (um moderno e um *clássico*) até podiam ser as mesmas, mas que aquele mito estava combinando essas percepções de outra maneira. No entanto, nessa situação específica, a continuidade do pensamento estaria ligada a um escritor moderno, enquanto um processo de re-combinação é ligado ao clássico. O prólogo do *Manual de Zoología Fantástica* registra:

Pasemos, ahora, del jardín zoológico de la realidad al jardín zoológico de las mitologías, al jardín cuya fauna no es de leones sino de esfinges y de grifos y de centauros. La población de este segundo jardín debería exceder a la del primero, ya que un monstruo no es otra cosa que una combinación de elementos de seres reales y que **las posibilidades del arte combinatorio lindan con lo infinito**. En el centauro se conjugan el caballo y el hombre, en el minotauro el toro y el hombre (Dante lo imaginó con rostro humano y cuerpo de toro) y así podríamos producir, nos parece, un número indefinido

de monstruos, combinaciones de pez, de pájaro y de reptil, sin otros límites que el hastío o el asco⁷⁶.

Parece que, nessa prolongada análise, esse escritor terminou encontrando uma chave importante para o seu projeto nas versões, variações e recombinações dos mitos⁷⁷.

Argos balbuceó estas palavras: “*Argos, perro de Ulises*”. Como exposto, a situação de Argos - o cão de Ulisses, serve para lamentar a situação da mitologia na literatura no tempo desse escritor. Contudo, talvez seja possível preencher uma elipse nesse ponto. Por que, depois do dilúvio, a primeira coisa que o troglodita vai dizer é justamente ‘Argos, cão de Ulisses’? Parece que Marco pensava nele desse modo... É possível que estas fossem as palavras que o colonizador estava tentando inculcar naquele ‘bárbaro’ e, por isso, ele as repete assim que volta a falar. Desse modo, é preciso notar que o troglodita fala. Ou seja, esse escritor consegue inserir argumentos no mito – mas essa era uma possibilidade que ele já possuía, embora não utilizasse. Entretanto, só nesse momento – quando o troglodita diz ‘Argos, cão de Ulisses’, percebeu o que já reportamos: que a mitologia estava sendo mal tratada; que estava jogada no meio de um monte de conteúdo imprestável; e que ele mesmo estava menosprezando essa forma. Tão logo percebe que o troglodita fala, Marco imediatamente pergunta sobre o que ele seria capaz de dizer a respeito da *Odisséia*. Apesar de ainda conservar o olhar de superioridade, esse escritor resolve investigar melhor o mito a partir de uma obra específica. Marco tinha certeza de que precisava ensinar diversas palavras ao troglodita, mas assim que o ouve, percebe que (também) tinha algo a aprender nesta relação.

“*Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé*”. O troglodita é Homero e o imortal Homero, o rio do qual derivam os outros, é caracterizado como... *um inventor*. No entanto, o troglodita-Argos tinha baixa estatura e era humilde, isto é, ele já fora caracterizado, no mesmo conto, pela imitação. Na verdade, essas caracterizações não são contraditórias, mas complementares dentro de uma sequência. Como explicado, Argos é uma figura que nos remete, sobretudo, ao período em que este escritor está tentando se aprofundar no conhecimento do mito, enquanto a figura de Homero trata de uma fase em que esse escritor está identificado com as formas *clássicas*. Entretanto, depois da identidade como Marco,

⁷⁶ BORGES, J. L. & GUERRERO, M. **Manual de Zoología Fantástica**. México: FCE, 1966, p. 2.

⁷⁷ Em diversos momentos, e já mencionamos a causa – *o narrador seria Homero*, essa narrativa arma uma digressão. A narrativa avança um pouco e volta para recuperar o que aconteceu entre um momento e outro. Desse modo, ela vai alternando a apresentação das soluções estéticas encontradas por este escritor com a menção a pesquisas, compreensões e processos que foram importantes no amadurecimento do próprio escritor. Nós vamos reverter essa ordem, nesse ponto, para avançar na mencionada compreensão sobre o mito (nas primeiras palavras de Homero) para só, em seguida, explicar o recurso encontrado (na sua versão do dilúvio).

surge uma espécie de Marco-Homero, porque as novas identidades do imortal vão retomando as características ligadas a esses dois momentos. Esse escritor entendeu que, embora os mitos retomassem argumentos tradicionais, pareciam comportar tanto processos de *imitação* quanto diversas *re-invenções*... Marco finalmente reconhece a grandeza daquele homem que lhe parecia um troglodita. Como ambos são o mesmo, entende-se que Marco está reassumindo sua identidade anterior. A partir desse re-conhecimento, o escritor moderno podia renascer dentro de uma forma *clássica*. A mesma forma parecia *outra*.

É preciso levar em conta, como já explicado, que Homero, durante todo o seu relato, está se lembrando de coisas que aconteceram há muito tempo. Contudo, neste momento, a narrativa faz questão de assinalar essa distância temporal explicitando que a personagem teria trabalhado nessa escritura “hace mil cien años”. Assim, acreditamos que essa data não seria mero recurso de verossimilhança, gerando apenas mais um dado na cronologia do imortal, porque atrela a personagem a um livro famoso escrito há mais de mil anos. A menção de uma data muito afastada gera imprecisão e, desse modo, incerteza sobre os fatos relatados. Por este motivo, parece-nos que a menção, de fato, ampara a verossimilhança da personagem, mas que, além disso, em consonância com os temas tratados nessa parte do conto, formula a existência de um longo período entre essa escritura e o presente da narrativa, para sugerir que, mesmo tendo encarado essa percepção como uma revelação sobre o mito, já havia passado muito tempo da origem dessa forma, de maneira que esse escritor também não podia ter certeza sobre a sua estrutura. Pode ser que ele simplesmente visse nessa obra algo que estava em seus olhos, isto é, o *seu* caminho para a obra que ele queria realizar.

Como Elias que, ouvira a chegada de chuva e, subindo o monte Carmelo, já colocara a cabeça junto da terra - “há ruído de uma abundante chuva”⁷⁸... Em paralelo, Marco narra que, “**sobre** la roja arena y **la negra piedra** yo lo oía”, *ele se abaixa* para ouvir o dilúvio que naquele momento se aproximava... A areia vermelha nos remete a leituras importantes dentro da tradição. A ‘Pedra negra de Pessinonte’ era considerada pelo povo romano daquele período como uma expressão concreta da Deusa Mãe e que, portanto, nos remete ao culto de Cibele. Esse escritor sentia a chegada de uma grande torrente criativa... Ele podia percebê-la em diversas obras que estavam reunindo leituras de obras importantes (areia) e essa inspiração

⁷⁸ Num tempo de seca e fome, o profeta Elias disse ao rei Acab “há ruído de uma abundante chuva. [...] Elias subiu ao cume do monte Carmelo, e se inclinou por terra, e pôs o seu rosto entre os seus joelhos. E disse ao seu servo: Sobe agora, e olha para o lado do mar. E [o servo] subiu, e olhou, e disse: Não há nada. Então disse ele [Elias]: Volta lá sete vezes. E sucedeu que, à sétima vez, disse: Eis aqui uma pequena nuvem, como a mão de um homem, subindo do mar. Então disse ele: Sobe, e dize a Acabe: Aparelha o teu carro, e desce, para que a chuva não te impeça. E sucedeu que, num instante, os céus se enegreceram com nuvens e vento, e veio uma grande chuva” (Cf. I Rs 18:41-45).

comum (a Musa ou a Deusa) – obras que estavam lidando com a retomada de outras obras.

No entanto, caberia notar que a narrativa sugere uma **sobreposição temporal** nesse instante. A Tessália é o lugar onde aporta o barco de Deucalião *no final* do dilúvio; o peixe resgata Manu *ao final* dessa inundação; em seguida, Marco está narrando a aproximação e, portanto, o *começo* do dilúvio; o vento integra a narrativa *do final* do dilúvio; a chuva que o tira da concentração poderia fazer parte de ambas as situações; Marco corre ao encontro da chuva sugerindo a sua *chegada*; mas, nesse momento, ‘declinava a noite’ de maneira que a dança dos imortais e o próprio fato de poder realizá-la nos fazem pensar na comemoração do *final* do dilúvio... É possível que esse pesadelo do imortal assinala, reiterando o sentido de algumas passagens já comentadas, que o reconhecimento dessa movimentação, que parecia própria da chegada de outro período artístico, de fato, não representava, para esse escritor, o advento de algo sem precedentes na sua vida – porque muito tempo antes ele já sonhara com algo assim.

Foi preciso que diversas gotas de chuva fossem se agrupando até culminarem no dilúvio, antes que o troglodita mostrasse a Marco quem ele era. O ex-tribuno recorda que “la frescura del aire y el rumor atareado de la lluvia me despertaron. Corrí desnudo a recibirla”. Estava nú entre os nús. Marco já era, já havia voltado a ser um imortal. O escritor despojou-se dos seus próprios recursos, para se entregar àquela torrente de criatividade que chegava. A menção do dilúvio - um fenômeno de impacto coletivo registrado em diversas regiões⁷⁹ - sugere que muitas formas gastas e exauridas precisavam passar por uma dinâmica de renovação. Durante o processo de análise do mito, esse escritor despertou para o que estava acontecendo nesse momento ao seu redor... Eram novos ares... Era a música de um novo tempo⁸⁰. *Havia chegado o tempo da renovação*. Ele logo percebe que aquele período tão fecundo não era apenas um momento de criatividade na sua carreira, mas correspondia a uma *tendência do período*⁸¹. Assim como o sono é metáfora da morte, o despertar nos remete a um renascimento. Esse escritor revivia um sonho de infância, mas ele descobria, no final da sua juventude, uma tendência coletiva e que vinha (pela segunda vez) ao seu encontro. Ao seu lado, “bajo las nubes amarillas, la tribu, no menos dichosa que yo, se ofrecía a los vívidos aguaceros en una especie de éxtasis”. Talvez porque alguém que chegasse a ter certeza a respeito da divindade não poderia mais ser o mesmo, o êxtase é um processo de morte e ressurreição. Sob o influxo de uma torrente de intuições fecundas, as obras *clássicas* (a tribu)

⁷⁹ Há relatos do dilúvio na literatura suméria, no *Cantar de Gilgamesh*. A idéia de um dilúvio faz parte da cultura grega, hindú e judaica. Na América, ele é mencionado em textos dos maias, incas e astecas.

⁸⁰ A recorrência das vibrantes simples e múltiplas termina sugerindo a ‘música da chuva’.

⁸¹ O pós-data vai apresentar vários nomes dessa tendência ao leitor.

podia deixar suas formas-mínimas, em que se haviam imortalizado e *imobilizado*, e reviver neste êxtase criativo, que havia chegado para si, mas também para muitos escritores em diversas partes do mundo - neste mundo de ficção. O oposto de Babel é Pentecostes. Esse escritor não conseguia terminar o projeto da sua narrativa porque, na sua mente, estava sempre comparando o que seria a sua narrativa com as formulações de outras obras. Nesse ponto, parece que teria havido uma superação desse problema. *Seu* pensamento individual iria entrar nessa dança coletiva, mas no seu projeto, o seu pensamento ‘bailaria’ rodeado pelos pensamentos de diversas outras obras.

“Parecían coribantes a quienes posee la divinidad”. Platão os menciona no *Íon* a propósito da inspiração artística: “Porque todos os poetas produzem seus belíssimos poemas não como efeito de uma arte que possuem, senão por estar eles mesmos inspirados e possuídos por um deus... Porque assim como os que são presa dos delírios dos coribantes não estão em sua razão quando dançam, assim também os poetas não estão em sua plena razão quando compõem seus belíssimos versos”⁸². A passagem contrapõe razão e inspiração. Como mencionamos no primeiro capítulo, Borges começa a refletir sobre a criação da obra literária na década de trinta. Considerando que, na “A filosofia da composição”, Poe apresentava “The Raven” como resultado do raciocínio, Borges defendia a idéia de que esse poema teria sido fruto de razão e *inspiração* – nas invenções, nas preferências, nos símbolos selecionados, etc⁸³. É possível que essa reflexão sobre o ponto de partida e sobre o desenvolvimento de uma obra literária o tenha levado a uma reflexão contígua, embora ele nunca fale dela claramente em seus ensaios. Sabe-se que, durante o período de influência

⁸² A passagem continua assim “todo homem é incapaz de compor e de proferir oráculos. Então, já que não é por técnica que eles fazem e dizem muitas e belas coisas sobre os acontecimentos, como tu sobre Homero, mas por parte divina; [por isso] cada qual é capaz de compor de maneira bela só naquele género para o qual a Musa o precipitou: este para os ditirambos, o outro para os encómios, aquele para os épicos, o outro para os jambos, e cada um deles é medíocre nos outros géneros. Pois não dizem essas coisas por técnica, mas pelo poder divino portanto, diz: porque se eles soubessem falar bem a respeito de uma delas por técnica, também saberiam falar bem de todas as outras: por isso, o Deus, extraíndo o pensamento desses, usa-os como auxiliares, profetas e adivinhos divinos, a fim de que nós, os ouvintes, saibamos que não são estes os que falam as mesmas coisas assim muito dignas, pois o seu pensamento não está presente, mas é o próprio Deus o comunicante, que através deles, se comunica conosco”. A idéia é a de que, se o seu fazer artístico fosse efeito da razão, por aprendizagem, eles poderiam se desenvolver igualmente em qualquer género. No entanto, como a arte deriva das Musas, eles só se demonstravam talentosos em alguns deles. Encontramos essa tradução online, mas o texto pode ser encontrado em livro: PLATÃO. *Íon*. Porto Alegre: L&PM, 2008, pp. 33-34.

⁸³ Tratamos desse texto nos Pressupostos. “Cada eslabón es válido, pero entre eslabón y eslabón queda su partícula de tiniebla o de inspiración incoercible. Lo diré de otro modo: Poe declara los diversos momentos del proceso poético, pero entre cada uno y el subsiguiente queda —infinitesimal— el de la invención. Queda otro arcano general: el de las preferencias. ¿Qué necesidad inevitable hizo que el poeta compusiera ese poema particular? ¿Qué anhelo satisficieron en él esos dos símbolos del cuervo y del mármol? Entiendo que esas interrogaciones (y las que quiera proponer el lector) son inteligentes; entiendo con no menos convicción que la sola esperanza de una respuesta es aventurada. Bástenos comprender que a Edgar Allan Poe le gustaban esos dos símbolos”. BORGES, J. L. *Textos recuperados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 122.

clássica, prevaleceu a idéia da literatura como técnica e, depois do Romantismo, gerações pensaram na importância da inspiração. Durante todo o período de influência clássica, houve predomínio do processo de imitação... Enquanto, depois do Romantismo, gerações passaram a ter em conta o valor da originalidade. Por que não encontrar uma forma de reunir esses processos?

Os samothrakian korybantes ou Corybantes eram sete seres que performavam um rito dedicado a Cibele⁸⁴ – os homens iam batendo suas espadas e escudos junto do bater dos tambores e dos gritos dos devotos eufóricos. Trata-se, portanto, de personagens da mitologia grega. Contudo, a narrativa vai buscar uma bifurcação ao associá-los a uma ‘dança sob a chuva’. Nas *Metamorfoses* de Ovídio, há um mito, segundo o qual os coribantes teriam nascido, num momento em que Urano estava fertilizando Gaia com a água da chuva, de modo que eles seriam *filhos do Céu e da Terra*. Entretanto, na versão da *Biblioteca Mitológica*, com base nas fontes gregas, os Corybantes *seriam filhos de Apolo e da Musa Talía*⁸⁵. O autor desse volume, sobre o qual existem especulações de que seria uma obra menor de Homero, foi chamado de Pseudo-Apolodoro (para diferenciá-lo do Apolodoro de Atenas) ou simplesmente *Scriptor Bibliothecae* (O Escritor da Biblioteca). Trata-se de um mitógrafo, que tentou conciliar num volume as *distintas versões existentes sobre cada mito*. Borges menciona essa obra num rodapé de “El Arte Narrativo y la Magia”, chamando a atenção do leitor justamente para o fato de que o mito das sereias havia gerado uma série de versões com o tempo:

A lo largo del tiempo, las sirenas cambian de forma. Su primer historiador, el rapsoda del duodécimo libro de la Odisea, no nos dice cómo eran; para Ovidio, son pájaros de plumaje rojizo y cara de virgen; para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo para arriba son mujeres, y en lo restante, pájaros; para el maestro Tirso de Molina (y para la heráldica), "la mitad mujeres, peces la mitad". [...] el diccionario clásico de Lempriere entiende que son ninfas, el de Quicherat que son monstruos y el de Grimal que [...] La Odisea refiere que las sirenas atraían y perdían a los navegantes [...] Una tradición recogida por el mitólogo Apolodoro, en su Biblioteca, narra que Orfeo desde la nave de los argonautas, cantó con más dulzura que las sirenas y que éstas se precipitaron al mar y quedaron convertidas en rocas, porque su ley era morir cuando alguien no sintiera su hechizo. También la Esfinge se precipitó de lo alto cuando adivinaron su enigma (grifos nossos)⁸⁶.

Dentro dessa tendência maior, *esse escritor tinha se encontrado*. Tinha achado uma forma de unir o processo composicional *clássico e romântico* através das versões. “De

⁸⁴ Atsma, Aaron J. **The Theoi Project** [S.I.]. Auckland, New Zealand, 200-2011. Disponível em: <http://www.theoi.com/Georgikos/KorybantesSamothrakioi.html> Acesso em 24 abr. 2014.

⁸⁵ Atsma, Aaron J. **The Theoi Project** [S.I.]. Auckland, New Zealand, 200-2011. Disponível em: <http://www.theoi.com/Georgikos/KorybantesSamothrakioi.html> Acesso em 24 abr. 2014.

⁸⁶ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 228.

Quincey, hacia 1849, sugirió una segunda interpretación [da resposta correta]. El sujeto del enigma, según De Quincey, es menos el hombre genérico que el individuo Edipo desvalido y huérfano en su mañana, solo en la edad viril y apoyado en Antígona en la desesperada y ciega vejez”⁸⁷. Essa narrativa trata, como dito, do projeto de uma obra ficcional. *Através dos três tempos de Edipo*, ela sugere – e o pós-data o reitera - que esse escritor descobrira que esse processo (*clássico-romântico*) talvez representasse uma nova etapa na vida das obras literárias e, dessa perspectiva, o projeto amadureceu. Faltava encontrar sua forma individual da versão.

“Las noches del desierto pueden ser frías, pero aquélla había sido un fuego. Soñé que un río de Tesalia (a cuyas aguas yo había restituido un pez de oro) venía a rescatarme”. Esse escritor teria realmente conseguido descifrar *algo ainda não compreendido* a respeito da estrutura do mito, algo que podia salvar aquelas formas *clássicas* do declínio? Os processos criativos deste escritor costumavam ser muito racionais (“ser frías”), mas, neste caso, ele havia sido tomado de uma grande inspiração (“había sido un fuego”). A “lluvia poderosa” faz menção ao dilúvio. Contudo, o ‘peixe de ouro’ parece nos remeter à *lenda hindu do dilúvio*. Manu salva o peixe Matsya – Vishnu disfarçado, e, depois, durante a grande inundação do dilúvio, o peixe salva Manu e os sete sábios com ele, elevando o barco bem acima do mar. Contudo, o primeiro nome da região grega, mencionada no manuscrito, teria sido Pyrra, porque, ao término do dilúvio, na sua versão grega, a arca de Deucalião e Pyrra pousa sobre o Monte Parnaso na região da Tessália - como na versão bíblica, pousa sobre o monte Ararat. Heleno (filho de Deucalião) foi o principal ancestral do povo grego⁸⁸ - como Noé foi ascendente dos grandes patriarcas do povo judeu. Como as histórias de Manu e Noé são paralelas, e pela constante associação do protagonista com personagens bíblicas, acreditamos que a narrativa esteja nos apresentando uma nova identidade do imortal - no decorrer de um longo período, Caim teria chegado a ser Noé. Assim, a narrativa sugere que, com sua idéia, esse escritor poderia estar realizando uma obra que talvez representasse um ponto de partida para gerações de escritores.

Talvez seja relevante lembrar que o Parnaso é a eterna morada das Musas e, por isso, ele se tornou a pátria simbólica dos poetas. Com o tempo, entretanto, esse nome passou a ser introduzido no título de inúmeras antologias literárias antigas (e, sobretudo, nas de poesia parnasiana, repletas de mitologia). Como explicado, depois de um momento de desespero com o projeto e com as inúmeras tentativas sem resultado de introduzir discussões nas formas

⁸⁷ BORGES, J. L. & GUERRERO, M. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 627.

⁸⁸ Na linhagem de Noé estão Abraão, Isac e Jacó - os principais patriarcas do povo hebreu na tradição judaica. Em paralelo, Deucalião teria um lugar de destaque na linhagem do povo grego, porque, de seu filho Heleno, viriam os dórios, jônios, aqueus e eólios.

clássicas, chegou uma chuva de intuições que finalmente vinha resgatar esse escritor do caos. Em paralelo, nesse momento, que era de agonia para as formas do mito, essa torrente criativa vinha tirar as formas *clássicas* das suas tumbas e mausoléus – porque os nichos, como veremos, conformavam, na verdade, um vale de tumbas. *Ele daria uma nova vida às narrativas.*

Surge uma espécie de sobreposição dos barcos... Estamos, nesse momento, no barco de Manu, no de Deucalião ou na arca de Noé? A repetição de uma narrativa semelhante em textos de tradições culturais e religiosas distintas vem sugerir, no âmbito literário, o processo das versões. A narrativa borgeana constrói de modo breve um espaço calcado na mitologia, porque, nessas histórias, rios, montanhas, peixes e outros elementos naturais estão associados a deuses e a personagens lendárias. Desse modo, o sentido é direcionado a versões como as da mitologia, isto é, versões que podiam comportar significativas alterações nos seus enredos. Contudo, uma vez que as referências dessa narrativa são, sobretudo, as da cultura helênica e bíblicas, por que ele teria recuperado *também* a lenda de Manu? Como dito, três narrativas semelhantes sugerem versões... Mas, por que escolher o mito hindu do dilúvio, quando poderia ter recorrido a narrativas de outras culturas associadas ao mesmo fato? Acreditamos que isso aconteça porque *essa versão* do dilúvio produz uma imagem reveladora de uma forma importante no projeto desse escritor. Deucalião entra no barco com Pyrra e, além da família, Noé resgata um par de *cada* espécie animal. Já Manú salva os sete homens mais sábios do período no seu barco. Através dessa metáfora, nós veríamos diversas narrativas selecionadas para integrar uma única forma sob a condução desse escritor. Assim, a narrativa reitera seus sentidos ao tratar de uma forma enquanto utiliza essa forma – Homero e a *Bíblia* num relato dirigido por Borges. Esse escritor não iria lidar com uma versão simples, como aquela que já existia nos mitos, mas com a *versão de uma leitura* – sua leitura de alguns enredos viria a ser retomada no seu próprio enredo. Quando encontra essa possibilidade de uma versão original de um enredo anterior, esse escritor perde o antigo repúdio pela imitação – o ‘humilde’ e de ‘baja estatura’. Depois dessa inundação criativa, surgiria um *novo Homero*.

O choro de Homero - “Argos, puestos los ojos en la esfera, gemía; raudales le rodaban por la cara; no sólo de agua, sino (después lo supe) de lágrimas”. Um choro misturado ao dilúvio seria um choro intenso, mas ele gera uma imagem ambígua no conto. Pode ser um choro de tristeza, porque o homem está atravessando uma catástrofe, porque um mundo, o seu mundo, no que seria uma expressão literal, neste caso, desmoronava ‘água abaixo’. Mas também há um Marco que renasce Homero. Pode ser um choro de emoção, o choro do nascimento, na

verdade, de um renascimento. Trata-se de uma cena paralela ao reconhecimento de Ulisses no retorno à Ilha onde vivia. Euricléia lava os pés do seu senhor e, por isso, vê a cicatriz. Depois de dar morte aos pretendentes, Ulisses pode deixar seu disfarce de mendigo e retomar sua condição de senhor do palácio e Rei de Ítaca. Ulisses pode voltar a ser quem era nesse lugar. Em paralelo, Marco chega ao vale na condição de mendigo, para pedir por ‘carne de serpente’, *embora já tivesse sido o imortal Homero*. A água lava o rosto de Homero, que antes parecia uma esfinge e que começa a falar, de maneira que Marco o reconhece. Como explicado, o escritor vanguardista reconhece a grandeza do mito – podia suportar argumentos e, na sua época, já formulava invenções. Mas esse reconhecimento precisou passar por duas etapas... Marco, depois de se abaixar para tomar a *água do rio (de maneira que seu rosto é banhado – o rosto é a individualidade)*, diz uma frase de Homero. No plano do sentido, como vimos, houve uma volta do escritor às fontes *clássicas*. Cabe observar que, quando um autor moderno repete algo de uma obra como a *Ilíada*, há uma idéia de imitação. Os trogloditas não falavam, embora pudessem fazê-lo. Homero, *depois de uma chuva torrencial (foi preciso que o corpo inteiro fosse lavado – em relação ao rosto, um corpo é sinal da unidade com o gênero)*, diz a frase que Marco queria lhe fazer repetir. Um *clássico* diz o que um escritor moderno quer que ele diga - ‘Argos, perro de Ulisses’, ‘Este perro tirado en el estiércol’... Nesse instante, Marco recupera uma interpretação sua a respeito de uma situação da *Odisséia*, fazendo com que Homero diga de si mesmo e da sua situação o que ele, Marco, pensou sobre Ulisses. Ou seja, nessa fala surge um recorte de uma obra, mas esse recorte formula um sentido, uma leitura, de uma parte de uma obra do passado (*Odisséia*) que está sendo aplicada a uma situação presente (a situação do mito, segundo esse conto).

Entretanto, há algo que não se pode perder de vista nessa parte da narrativa... Homero passa pelo dilúvio, mas Marco (*que teria vivido no terceiro século da era cristã*) também estava no Vale dos Imortais durante o mesmo dilúvio⁸⁹. Esse é um dos índices mais importantes de uma possibilidade interpretativa que vai ser oferecida ao final do conto, pelo seu narrador-tradutor – *Marco seria apenas uma das identidades de Homero*. No entanto, Homero diz que ele havia inventado a *Odisséia* mil e cem anos antes da conversa com Marco. Se Marco vive no terceiro século da era cristã, nós teríamos uma data aproximada à da *Odisséia* (século VIII a.C.). No entanto, os registros mais relevantes sobre o dilúvio estão associados a um período bem anterior. Ou seja, Marco está no tempo de Homero ou Homero

⁸⁹ Esses detalhes, que parecem meras incoerências em princípio, são, na verdade, elementos funcionais dentro da narrativa borgeana, porque associados a outros elementos – como vimos nas demais leituras – conformam uma das (duas principais) possíveis compreensões da realidade narrada. Neste caso, trata-se da possibilidade de que a realidade da imortalidade seja apenas um produto da mente da personagem.

está no tempo de Marco? Ou haveria um único homem que assistiu a esses dois períodos da História? Com base no título da narrativa, vamos optar pela segunda hipótese, a de que só existe um homem, o imortal. Neste caso, como entender o diálogo entre Marco e Homero?

Nesse momento (do suposto diálogo), o imortal continua narrando a sua estória do ponto de vista da identidade de Marco e fazendo crer que Homero seria outro homem. Dessa maneira, o narrador voluntariamente esconde a sua identidade até o final da narrativa. Só no último capítulo, surge a sugestão de que ambos seriam um único homem. Por que o narrador teria optado por esconder essa identidade até o final do relato? Aqui a narrativa ‘se bifurca’. Contudo, seria possível levar em conta três questões na sua compreensão. A primeira é que o problema de ‘assumir o lugar do outro’ é um tema característico da ficção borgeana. A segunda é que as suas personagens costumam ser ambíguas, apresentando comportamentos infames ou alguma marca da infâmia na sua vida. A terceira é que, nessa ficção, diversos pares de personagens estão associados ao tema da rivalidade Caim e Abel⁹⁰. À luz das características da ficção borgeana, poderíamos reconhecer, em “El Inmortal”, a mesma estratégia do narrador de “La Forma de la Espada”, que, só ao final do seu relato, revela que ele teria sido um traidor – e teria, como Caim, recebido uma marca no rosto por causa dessa traição, de maneira que ele assume a identidade do homem traído para livrar-se dessa infâmia em seu passado. Em paralelo, Marco, o autor do manuscrito, promove a ficção de dois homens e, como tradutor, (só) ao final da narrativa, defende o vínculo entre Marco e Homero – duas identidades suas. Homero foi um escritor famoso. Assim, seria compreensível que – numa primeira hipótese – Marco desejasse associar a sua história a esse nome (assumindo o lugar do outro) ou – numa segunda compreensão – seria compreensível que, sendo o imortal, ele desejasse revelar ao leitor essa identidade famosa, no seu último escrito, antes de (supostamente) morrer. No entanto, é preciso notar que seu manuscrito jamais menciona o nome de Caim⁹¹ – o cavaleiro ensanguentado. Assim, entenderíamos que o escritor Marco (o imortal) inicia o relato da sua vida depois do começo da era cristã e só sugere, pelo tradutor, que ele é Homero, porque quanto mais recuada estivesse a sua primeira identidade no tempo, mais próxima ela estaria de Caim, de seu erro e da verdadeira explicação da sua errância.

A versão de Homero, a pesquisa na perspectiva de uma fase mais madura – “Esas cosas

⁹⁰ Trata-se de um tema já conhecido da crítica borgeana. Também já existe uma pesquisa a respeito da figura do traidor e dos homens infames na narrativa borgeana.

⁹¹ Em “El Arte Narrativo y la Magia”, ele explica que “*Nombrar un objeto, dicen que dijo Mallarmé, es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que reside en la felicidad de ir adivinando; el sueño es sugerirlo*”. BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 229. Essa espécie de perífrase faz parte de diversas narrativas borgeanas. Ela atende ao propósito de proporcionar o prazer do deciframento ao leitor.

Homero las refirió, como quien habla con un niño”. Antes havia um olhar de superioridade do vanguardista para com os *clássicos* com base em meros pré-julgamentos (‘civilizado’ e ‘bárbaro’). Agora, essa compreensão mais madura da fase anterior se dava sem preconceitos, sendo pautada apenas pela diferença entre maior e menor tempo de experiência na sua vida de escritor. Deve-se observar que, nesse suposta conversa, as idéias de Homero passam a ser transmitidas através do relato de Marco. Esse relato indireto vem reforçar o movimento espiralado que está se produzindo no plano do sentido, isto é, as aspirações daquela primeira fase em que o escritor estava identificado com o *clássico* (Homero), agora vão prevalecer sobre as idéias da fase anterior (Marco), embora surjam profundamente modificadas pela experiência vanguardista (o novo Homero).

Considerando esse diálogo, dentro da própria ficção borgeana parece haver duas narrativas muito próximas nos seus sentidos. Em “El Otro”, um jovem Borges (cuja caracterização tratava do *realismo*, mas nos remetia tanto à geração argentina dos anos vinte quanto à literatura moderna) se encontra com um Borges mais velho cuja caracterização estava associada à narrativa borgeana, mas também tratava da literatura *clássica* – porque os velhos estão sempre repetindo as mesmas histórias para os jovens. Em “El Inmortal”, Marco representa um escritor moderno, um vanguardista, enquanto Homero representa o mesmo escritor identificado com o pensamento e as formas da literatura *clássica*. Desse modo, “El Inmortal” sugere que essas duas personagens poderiam representar dois momentos distintos na vida de um escritor, que é sempre um terceiro até a chegada do tradutor - ou do comentador do pós-data... Assim, os sentidos formulados pelas duas narrativas são semelhantes, mas, no conto posterior, foram formulados através de uma estrutura de duplo - jovem Borges e Borges mais velho, enquanto esta narrativa sugere a existência de um único homem imortal oculto sob várias identidades distintas. Promovendo uma discussão entre ‘Borges’ e a geração de vinte, “El Otro” sugeria que o escritor *realista* ainda estaria vivo dentro do *clássico* – como Marco vai reviver em Homero... Desse modo, só o narrador ‘Borges’ - o terceiro homem – poderia ser o verdadeiro representante da sua ficção. Seria interessante notar que a discussão proposta no último capítulo de “El Inmortal” – onde (supostamente) vamos descobrir a verdade a respeito dessa ficção – antecipa o tema do diálogo entre ficção borgeana e *realismo* elaborado em “El Otro”. Assim, a breve discussão deste conto (de 1949) prefigura aquela que tomará todas as páginas do outro (de 1975).

“Todo me fue dilucidado, aquel día”. Homero (tão logo volta a falar) começa a narrar sua estória. A partir de então, o relato se torna uma narrativa em *media res* e, assim, inclui na narrativa anterior fatos que a precedem e elucidam. Num primeiro momento, as revelações de

Homero trazem alguns reconhecimentos menores em relação aos já comentados –, mas gradualmente eles também nos permitem rever os temas abordados sob um novo ângulo. ‘*Os trogloditas eram os imortais*’. Esse escritor percebeu que aquilo que ele considerava como atraso era, na verdade, o que conferia imortalidade a essas obras – seu pensamento ficava resguardado de modificações significativas através da imitação. ‘*O riacho de águas arenosas era o rio da imortalidade*’. Ele entendeu que aquele pensamento dos *clássicos*, que estivera, num primeiro momento, muito misturado com as suas leituras de obras individuais era o pensamento que lhe traria a glória de uma obra imortal. *Estava no caminho certo*. Mas, se aquele acervo de formas era, de fato, o que ele buscava, por que motivo Homero precisou sair da Cidade dos Imortais para voltar tanto tempo depois como Marco? *Pela Queda*.

Para que o enredo fique mais claro, vamos aproveitar a narrativa de Homero para voltar a Caim e tentar reconstruir a cronologia do imortal, explicando os sentidos de forma sucinta. Marco volta a ser Homero. Desde a infância, esse escritor já sonhara com um projeto envolvendo a literatura *clássica*. Naquele tempo ele era Caim e, numa disputa, cai na errância. Como dito, de acordo com o sonho, houve uma *queda* nesta fase. Ele deixa esse fascínio pelos *clássicos* para trás, porque está disputando. Assim, ele parte para uma primeira fase de perambulação literária.

De acordo com Homero, ele teria chegado à Cidade dos Imortais e nela habitado um século até que “la derribaron”. Esse escritor chega às formas próprias do pensamento *clássico* e faz um primeiro projeto com uma seleção dessas formas. Detém-se algum tempo nesse primeiro conjunto formal. Entretanto, a própria seleção de formas havia posto por terra o seu projeto. “Con las reliquias de su ruina erigieron, en el mismo lugar” outra cidade. Os verbos revelam o problema em questão – “derribaron”, “erigieron”, no lugar de “eu fiz”. O resultado era *apenas* uma seleção de formas *clássicas*. Assim, Marco ‘foi Homero’ – talvez como Menard tenha querido ser Cervantes. Estava tão identificado com essas formas a ponto de não acrescentar nada novo a essa seleção. No entanto, ele salva o que havia de ‘sagrado’ neste projeto.

“Cuando la derribaron, aconsejó la fundación de la otra”. Aconselhar nos remete à ação de dar conselhos, mas também ao fato de “inspirar algo a alguém”. Assim, a reconstrução ficou marcada pela liderança de Homero sobre os imortais. Entende-se que, nesse segundo projeto, o escritor continuava identificado com as formas *clássicas*. *No entanto*, sua subjetividade já estava se impondo sobre o conjunto. Marco esteve nesta cidade e, desse modo, acrescenta um ponto de vista pessoal ao relato de Homero. Aquela cidade era “suerte de parodia o reverso y también templo de los dioses irracionales que manejan el

mundo y de los que nada sabemos, salvo que no se parecen al hombre”. Essa frase pode ter um duplo sentido. O segundo projeto era uma paródia do primeiro, ou o segundo projeto incluía a idéia da versão. No entanto, há motivos para dizer ‘paródia’ ao invés de ‘versão’, já que a nova construção podia ser “suerte de parodia *o reverso*” da construção anterior. O primeiro problema nesse projeto com a versão é que, ou a sua narrativa era muito semelhante, ou era oposta (pode ser literal) – de algum modo irreconhecível - em relação ao texto anterior. Marco justifica o seu ponto de vista asseverando que “Ello no debe sorprendernos; es fama que después de cantar la guerra de Ilión, [Homero] cantó la guerra de las ranas y los ratones. Fue como un dios que creara el cosmos y luego el caos”. Marco assume a hipótese de que Homero poderia ter sido o autor da *Ilíada*, mas também da sua paródia, a *Batracomiomaquia*⁹². Deste modo, a narrativa novamente assinala a qualidade paródica (de canto paralelo) e, portanto, de versão no projeto desse escritor. Ao relatar sua saída do labirinto da Cidade dos Imortais, Marco a descrevera como caótica. Agora, na conversa com Homero, volta a qualificá-la deste modo. Como exposto, o resultado era caótico, porque o excesso de detalhes circunstanciais na forma alegórica gerava uma desconexão nos sentidos⁹³.

“Fue una etapa en que, juzgando que toda empresa es vana, determinaron vivir en el pensamiento”. Os imortais deixam a cidade decepcionados com o que *eles* haviam construído sob a direção de Homero. Assim, a narrativa assinala que o problema do primeiro projeto talvez ainda fizesse parte do segundo. Parece que depois do segundo projeto, seguiu-se uma etapa de desencanto em que, julgando que novas tentativas seriam inúteis, esse escritor resolveu voltar à fase das idéias. Entretanto, pode haver um duplo sentido nessa passagem. A idéia de que ‘toda empresa é vã’ pode remeter-nos simplesmente à convicção de que novas tentativas seriam inúteis, mas também poderia retomar a epígrafe. Essa passagem encontraria paralelo no pensamento do *Eclesiastes*, no qual o rei Salomão propunha a sua percepção de

⁹² O enredo não oferece elementos para esclarecer o motivo pelo qual a personagem avalia a *Batracomiomaquia* como caótica. No entanto, podemos aventar uma hipótese com base na *Mimesis*. Auerbach compreende que as obras de Homero eram regidas por uma espécie de *princípio de clareza*, de maneira que as ligações (entre situações, objetos, pessoas) tornavam-se muito claras para o leitor. Esse princípio parece ausente da *Batracomiomaquia*. As narrativas de batalhas em Homero são compreensíveis, porque o leitor possui clareza a respeito do valor pessoal e da importância dos heróis dentro dos grupos de tropas aliadas e inimigas. Na mencionada paródia, alguns combates são reproduzidos, mas a falta dessa clareza a respeito da hierarquia e do valor individual das personagens torna confusa essa disputa entre diversos animais. Contudo, é possível que, no seu tempo, a ligação (talvez óbvia) com o texto original dispensasse essas formulações. AUERBACH, E. A *Cicatriz de Ulisses. Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

⁹³ Os imortais teriam destruído a cidade nove séculos antes da conversa entre Marco e Homero. Considerada a época do Imperador Diocleciano, a narrativa nos remeteria a algo entre 550 e 600 a.C. Alguns historiadores associam a Torre de Babel ao Zigurate da Babilônia, que teria sido construído entre 599 e 500 e reconstruído (sobre a base pré-existente) a partir de 570 a.C. por Nabucodonosor II. Nesse momento, a narrativa assinala em sequência: a construção e a reconstrução da Cidade dos Imortais; a *Odisséia* e a *Batracomiomaquia*; o cosmos e o caos. Desse modo, entende-se que o projeto desse escritor tenha sido construído e reconstruído diversas vezes.

que “tudo é vaidade” e de que “todo o trabalho, toda a habilidade numa obra, não passa de emulação de um homem diante do seu próximo. Isto é também vaidade e vento que passa”⁹⁴. Desse modo, a narrativa parece estar sugerindo que, no seu desapontamento, esse escritor resolvera repensar profundamente o projeto, porque estava tentando versões, mas – fosse o resultado uma paródia ou oposto da narrativa anterior – nada disso era realmente novo em relação a outras obras. A alusão poderia, assim, estar introduzindo o motivo pelo qual ele teria abandonado esse projeto pela experiência vanguardista. Como dito, neste ponto a narrativa parece voltar à epígrafe, em que se sugere a solução que ele teria encontrado, talvez para sugerir, nesse instante, o grande obstáculo que teria sido necessário superar para que ele chegasse ao término do seu projeto: seu desejo de ser conhecido como um escritor original.

Como explicado, a narrativa borgeana está buscando alinhar a cronologia do imortal a de Ulisses e a dos principais heróis bíblicos. É possível que ela o faça não apenas pela releitura e pelos efeitos obtidos através desses intercâmbios de sentido, mas também porque, desse modo, o itinerário do seu protagonista, com poucas alusões, já poderia ser deduzido pelo leitor. Sem as suas identidades modernas, a cronologia do imortal obedece à seguinte sequência: Caim no Paraíso; Caim na errância; Homero na Cidade dos Imortais; Homero deixa a cidade; Marco ‘volta’ à Cidade dos Imortais; Marco deixa a cidade. Para encontrarmos um paralelo nas situações envolvendo as personagens bíblicas, veríamos: Caim no Paraíso; Caim na errância; Abraão em Canaã (a busca da Terra Prometida é análoga à busca da Cidade dos Imortais) ; mas seu bisneto sai de Canaã... Conformando a *ficção* de um segundo importante momento de queda, a escolha borgeana recai sobre José.

No começo do conto, esse é o nome do imortal. No pós-data, a figura do imortal é novamente associada a José, já que o nome de um livro de análise que supostamente interpreta “El Inmortal” era a “Coat of Many Colors”. “Quando José se aproximou de seus irmãos, eles o despojaram de sua túnica, daquela bela túnica de várias cores que trazia, e jogaram-no numa cisterna velha, que não tinha água”⁹⁵. Um pouco adiante, o narrador vai exemplificar a impiedade dos imortais, lembrando que ele sabia de um homem que “se despeñó en la más honda [cantera y], no podía lastimarse ni morir, pero lo abrasaba la sed; antes que le arrojaran una cuerda pasaron setenta años”. É possível que a narrativa tenha estabelecido não apenas o “nicho” “superficialmente excavado”, mas também “pozos de poca

⁹⁴ Cf. Ecl 2:17 e 4:4. A narrativa diz “toda empresa es vana”, enquanto o texto bíblico citado menciona “vaidade”. A partir do *Houaiss*, entenderíamos que vaidade é a “qualidade do que é vão, vazio, firmado sobre aparência ilusória”. Como em outras partes dessa narrativa, Borges explora etimologias próximas, polissemia e os jogos com palavras semelhantes.

⁹⁵ Cf. Gn 37:23-24.

hondura”, justamente pensando no modo de vincular a figura do imortal a José. Por que José seria importante para explicar a estória desse escritor? Possivelmente porque esse manto humilde, porque *feito de retalhos*, mas sinal da predileção do pai por José, poderia ser metáfora da narrativa de um escritor que decidira usar releituras na sua composição de uma obra imortal.

Essa figura bíblica ainda permite à narrativa prosseguir com o tema da *queda* e com a releitura da *Odisséia*. **José** vivia com a tribo de Israel em Canaã, a Terra Prometida. Relendo a história deste personagem em associação com o mencionado eixo temático, como nos propõe a narrativa borgeana, teríamos de entender – algo que não está explícito no texto bíblico – que José se enaltece contando aos seus irmãos os sonhos que antecipavam a promessa divina para a sua vida⁹⁶. Desse modo, pela predileção que o pai lhe demonstrava e pela narrativa desses sonhos divinos, os irmãos, primeiro, pensam em matá-lo, depois, o atiram num poço e, por fim, o vendem aos mercadores, de maneira que ele se torna um escravo no Egito... Assim, talvez pudéssemos encontrar paralelo na cronologia de Ulisses: Ulisses em Ítaca; Ulisses na errância da viagem de regresso; volta a Ítaca e supõe-se que ele teria feito a viagem para prestar o sacrifício a Netuno. Teria retornado a Ítaca?

No episódio da caverna de Polifermo, o solerte Ulisses responde à pergunta do cíclope “Eu me chamo Ninguém, Ninguém me chamam vizinhos e parentes⁹⁷”. O resultado dessa astúcia, como se sabe, é que, no momento em que o gigante grita pelos outros cíclopes, eles respondem que ““Se ninguém te ofendeu, se estás sozinho, / [...] / Pede que te alivie ao pai Netuno’./ Com isto vão-se andando [...]”⁹⁸. No entanto, quando se sente a salvo, porque o cíclope estava ferido - e ele e os sócios já estavam no navio, Odisseu muda a maneira de agir, de modo que os próprios companheiros tentam contê-lo: “Em redor brandamente me retinham: / ‘Incitar queres, mísero, o selvagem, / Que a nau com novo tiro atraia à borda, / Onde acabar cuidávamos? Se tuges, / Ao perceber-te a voz, com força bruta / Penedo vibrará,

⁹⁶ Borges dá uma versão desse episódio no seu *Libro de Sueños* com o título “Dios Dirige Los Destinos De José, Hijo De Jacob, Y, Por Su Intermedio, Los De Israel”. “Israel amaba a José más que a todos sus otros hijos por ser el hijo de la ancianidad, y le hizo una túnica talar. Viendo sus hermanos que el padre lo amaba más que a todos, llegaron a odiarlo; y no podían hablarle amistosamente. Tuvo José un sueño que contó a sus hermanos y acrecentó el odio de éstos. Les dijo: «Oíd, si queréis, el sueño que he tenido. Estábamos nosotros en el campo atando haces cuando vi que mi haz se levantaba y mantenía en pie, y los vuestros lo rodeaban y se inclinaban ante el mío, adorándolo.» Sus hermanos le dijeron: «¿Es que vas a reinar sobre nosotros y dominarnos?» Y lo odiaron más. Tuvo José otro sueño, que contó a sus hermanos: «Mirad, he tenido otro sueño y he visto que el sol, la luna y once estrellas me adoraban.» Contó el sueño a su padre y este lo increpó: «¿Qué sueño es ése que has soñado? ¿Acaso vamos a postrarnos ante ti, yo, tu madre y tus hermanos?»” Essa é a primeira de três narrativas dedicadas a José neste livro. As duas seguintes são: “José, El Jefe de los Coperos y El Jefe de los Reposteros del Faraón” e “José Interpreta Los Sueños del Faraón”. BORGES, J. L. **Libro de Sueños**. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976, pp. 16-17.

⁹⁷ HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Martin Claret, 2007, Livro IX, vv. 280 e 281, p. 179.

⁹⁸ Ibidem, vv. 320-324, p. 180.

que nos esmague / E este frágil madeiro desconjunte⁹⁹.” Entretanto, Ulisses não dá atenção: “Preces vãs [essas]! generoso e inabalável / Em cólera bradei: “Se o perguntarem, / O olho dirás, vazou-te o arrasa-muros / Ítaco Ulisses, de Laertes nado¹⁰⁰”. Em resposta, Polifermo, irado, invoca Netuno: “Ó rei Netuno de cerúlea coma, / Se teu sou na verdade, ó pai, te imploro / Que seu país não veja o arrasa-muros / Ítaco Ulisses, de Laertes nado; / Ou, se é fatal que à pátria amiga torne, / Só de toda a campanha, em vaso alheio, / Tardio aporte, e em casa encontre penas’. [E] Seu rogo ouvido foi”¹⁰¹. Dentro do pensamento grego, a *hybris* – a desmedida – trata do orgulho ou confiança exagerada em si mesmo e estava relacionada ao conceito da Moira, isto é, de destino. Assim, a narrativa está traçando uma aproximação entre a *Odisséia* e a *Bíblia*, através da presença, em ambas as fontes, do tema orgulho. Com esta aproximação, torna-se desnecessário formular de modo detalhado um novo momento de queda para a figura de Homero. Ele já está sugerido através desses reflexos, isto é, das personagens de Odisseu e José. Parece que esse escritor não conseguia concluir seu próprio trabalho, porque na sua mente, ele estava o tempo todo disputando com outros autores.

Homero ainda teria relatado um “postrer viaje que emprendió, movido, como Ulises, por el propósito de llegar a los hombres que no saben lo que es el mar ni comen carne sazónada con sal ni sospechan lo que es un remo”. O trecho selecionado da *Odisséia* apresenta apenas alguns dos critérios através dos quais os civilizados gregos julgavam outros povos como bárbaros (cozimento por oposição à carne crua e o uso de utensílios por oposição ao manual)¹⁰² e, no entanto, essa passagem poderia ser relida dentro do conjunto de sentidos da narrativa borgeana que ele passa a integrar. Neste caso, talvez seja possível pensar que esse escritor teria ido ao encontro de uma literatura que desconhece o *realismo* – uma literatura que não sabe o que é a vida real-, sem originalidade e que (quase) não apresenta recursos – o *clássico* em comparação com a vanguarda. Assim, essa descrição apenas reitera o que já foi elaborado em outras partes da narrativa – isto é, a características que nos remetem à literatura moderna. No entanto, elas ajudam a elucidar os sentidos no seu entorno. Antes, vimos que Marco tinha feito comentários ao relato de Homero. Agora, Homero estaria relatando *como ele teria se tornado Marco*, uma vez que a velhice de Homero corresponde à sua identidade como Marco (que lhe sucede) ou identidades posteriores. Ele já era Homero na sua Cidade dos Imortais, José em Canaã, Odisseu em Ítaca (depois do regresso), quando resolve deixar

⁹⁹ Ibidem, vv. 385-391, p. 183.

¹⁰⁰ Ibidem, vv. 392-395, p. 183.

¹⁰¹ Ibidem, vv. 414-421, p. 184.

¹⁰² Esses critérios também surgem em “El Informe de Brodie”, em função da dicotomia *civilização e barbárie* – presente em ambos os contos.

esse lugar. Esse escritor já tinha um projeto com as formas *clássicas* e abandona esse um projeto para fazer parte de uma vanguarda. Como isso foi possível? Numa visão mais madura dos fatos, essa experiência vanguardista foi ‘a última viagem de Ulisses’. Parece que esse escritor teria resolvido fazer uma última tentativa *de ser um escritor original*. A *Odisseia* não narra essa viagem, de maneira que, atrelando a figura de Homero à de Ulisses (no momento de *uma nova saída de Ítaca*), a narrativa transforma o seu relato (sobre Marco) numa **continuidade** dessa narrativa anterior... Uma continuidade em que Ulisses novamente teria se jactado – e, assim, passado a viver uma nova errância.

Concluindo o relato de Homero, vamos revisar rapidamente a estória de Marco, de maneira que ela possa ser compreendida à luz dessas explicações. Marco busca o rio da imortalidade. Primeiro, ele passa pelos trogloditas e vai em frente. Depois, ele se encontra novamente nas cavernas dos trogloditas. Na maturidade, ele sonha com o projeto de uma obra imortal. Suas pesquisas o conduzem a passar pela literatura clássica, mas ele a descarta. Depois de algum tempo, ele se vê novamente às voltas com essa leitura. Marco entra na Cidade dos Imortais que lhe suscita uma impressão de caos. Sai da cidade e, encontrando um troglodita, tenta ensiná-lo a falar. À luz do relato de Homero, ele *revê* um antigo projeto, que lhe parece caótico, e *novamente* o deixa, mas se esforça para que as formas clássicas possam comportar a sua marca, a discussão. Vem o dilúvio, do qual Marco é salvo por um peixe de ouro. Depois de uma torrente criativa, ele descobre uma forma de ser original naquele antigo projeto.

Marco descobre que o troglodita é Homero e tem lugar um diálogo entre os dois. Na sua compreensão, esse escritor chegou à hipótese de que o mito podia ser uma forma mais sofisticada do que ele imaginava, comportando tradição e originalidade. Desse modo, ele teria chegado à idéia de uma ‘versão original’ de outros textos. Com essa descoberta, esse escritor termina de entender quem ele é e o que almejava com a sua literatura. Marco conversa com Homero, mas ambos são um. Nessa formulação de dois homens que são um homem em dois períodos, *a conversa* de Marco com Homero, já que um dos dois homens não existe, é uma projeção de um deles. Assim, o sonho com o cavaleiro revelara a Marco que ele desejava uma fama perene. Mas esse ‘sonho’ de Homero com (a identidade de) Marco lhe revelara que ele *também* queria ser um homem do seu tempo. Esse sonho que termina com os *clássicos* lhe dizendo que ‘todo es vano’, de que tudo era em vão ou de que tudo era vaidade sua, nos leva à compreensão de que, não menos importante do que o seu desejo de obter a realização de uma obra perene, era o desejo que ele tinha de ser conhecido como um escritor original. A narrativa em primeira pessoa comporta uma pergunta pela identidade da personagem – um

quem sou eu? Deste modo, a personagem de Marco-Homero nos levaria ao encontro de um escritor moderno *cuja singularidade* estaria na sua identificação com o pensamento *clássico* e no desejo de modificá-lo através de estruturas e formas modernas.

Essa narrativa trata da composição de uma escritura e, assim, das grandes fontes e autores que (supostamente) teriam sido importantes nesse processo. Desse modo, é possível que a figura de Marco, além de representar a fase vanguardista do escritor, ainda corresponda ao nome de um grande autor que faria parte da ‘genealogia’ dessa obra. Quem seria esse escritor romano - porque Marco é o autor do manuscrito e um escritor em diversas identidades - que tem palavras de Homero em sua boca? Quem seria esse escritor ou obra que dialoga com Homero, que talvez tenha ‘sido Homero’, ou que, ao menos, tenha desejado, através de um dos seus textos, ser Homero? Num ensaio sobre a *Divina Comédia*, Borges leva adiante a possibilidade de que Dante tenha simplesmente entrado na lógica das suas personagens: por que dois heróis gregos famosos falariam com um escritor (ainda) desconhecido?

Ahí están Ulises y Diomedes, y Dante quiere conocerlos. Le dice a Virgilio su deseo de hablar con estas dos ilustres sombras antiguas, con esos claros y grandes héroes antiguos. Virgilio aprueba su deseo pero le pide que lo deje hablar a él, ya que se trata de dos griegos soberbios. Es mejor que Dante no hable. Esto ha sido explicado de diversos modos. *Torcuato Tasso creía que Virgilio quiso hacerse pasar por Homero*. La sospecha es del todo absurda e indigna de Virgilio porque Virgilio cantó a Ulises y a Diomedes y si Dante los conoció fue porque Virgilio se los hizo conocer¹⁰³.

Virgilio teria querido se passar por Homero. Contudo, esse motivo borgeano de um escritor que tenha desejado passar-se por Homero poderia ter começado com essa idéia de Tasso. Em todo caso, teríamos de descartar todas essas questões, se a caracterização de Marco não estabelecesse pontos de contato entre a personagem e esse escritor famoso.

No manuscrito, Marco faz menção ao Imperador Diocleciano (284 d.C. a 305 d.C.), enquanto Virgílio (70 a.C. a 19 a.C.) teria vivido sob Julio Cesar (49 a.C. – 44 a.C.), Triunvirato (43 a.C. - 33 a.C.) e César Augusto (27 a.C. a 14 d.C.). No entanto, a narrativa de Marco registra fatos que encontram correspondência nos dois períodos históricos, mas também um fato histórico relacionado apenas ao período histórico de Virgílio. Marco se lembra de ter lutado “(sin gloria) en las recientes guerras egipcias”. Diocleciano fez campanhas para defender as fronteiras do Império – o Egito era uma delas. Mas, no final do Triunvirato (em 33 a.C.), Antonio (Cônsul responsável pelo Egito) e Otaviano entram em guerra aberta. Marco narra uma vitória dos romanos sobre os mauritanos. Diocleciano

¹⁰³ BORGES, J. L. *Siete Noches*. México: FCE, 1990, p. 28.

conduziu divisões territoriais em 288 d.C. Já Augusto César (depois da terceira guerra civil romana – 43 a 42 a.C.) concedeu ajuda militar romana a Bocus II da Mauritania contra seu irmão em 38 a.C. Marco se lembra de Alexandria “debelada”. Entretanto, Alexandria não foi atacada no tempo de Diocleciano. Já no tempo de Julio César, a cidade foi tomada para finalizar as disputas entre Cleópatra e Ptolomeu XIII em 46 A.C.

Neste caso, seria pertinente perguntar como Marco poderia ter se confundido sobre fatos acontecidos ao longo da sua vida? Nesta hipótese, seria necessário entrar na lógica do conto, lembrando que seu protagonista é um imortal e que ele está recordando fatos que se passaram há mais de mil e quinhentos anos e que, na verdade, ele assistiu os dois períodos históricos... Esses fatos teriam realmente acontecido durante a sua identidade como Marco, mas ele teria se confundido quanto ao nome do imperador romano. Entretanto, também há pontos de afastamento entre ambos. Os nomes são muito distintos – Marco Rufo e Virgílio Maro - e, enquanto, Marco teria sido o tribuno de uma legião romana, Virgílio foi um poeta. No entanto, veremos que, nas suas sucessivas identidades, o imortal costumava alternar identidades de guerreiro e de escritor. Ambiguidades, imprecisões e sobreposições enriquecem a narrativa borgeana. Acreditamos que, através dessa possibilidade de associação, a narrativa queira apontar para Virgílio, entre outros nomes, como um precursor importante no trabalho com a retomada de outros textos. *Virgílio teria ajudado esse escritor a conquistar uma identidade própria diante de Homero.*

A frase da *Ilíada*, citada por Marco, talvez nos permita entrever outra hipótese formulada por esse escritor no período das suas pesquisas literárias – antes, sobre a mitologia e, nesse ponto, a respeito de uma relação entre a *Ilíada* e a *Eneida*. Marco bebe a água **escura** da fonte da imortalidade e repete “unas palabras griegas: *los ricos teucros de Zelea que beben el agua negra del Esepo...*”¹⁰⁴. Se consideramos que essa seria uma frase da *Ilíada* dita por Marco-Virgílio, entenderíamos que a narrativa está sugerindo, deste modo, a existência de uma relação entre a *Ilíada* e a *Eneida*. Trata-se de uma frase que faz parte da descrição das tropas troianas no catálogo das naves¹⁰⁵ na qual os principais elementos são os ‘teucros’ e ‘a

¹⁰⁴ HOMERO. *Ilíada*. Tradução Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê, (C.II) vv. 725-726. A tradução borgeana parece ser a mais correta - “oscuro Esepo”, de acordo com o Theoi: “They who lived in Zeleia below the foot of Mount Ida, who drank the dark water of Aisepos, Trojans”. Atsma, A. J. *The Theoi Project* [S.I]. Auckland, New Zealand, 200-2011. Disponível em:

<http://www.theoi.com/Potamos/PotamosAisepos.html> Acesso em 24 abr. 2014.

¹⁰⁵ HOMERO. *Ilíada*. Tradução Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê, (C.II) vv. 712-728.

“Ante Ílio na planície avulta um cole,
De caminhos cercado, que os humanos
Batfícia, imortais sepulcro chamam
De Mirina agilíssima: distintos

água do Esepo'. Nesse recorte da *Ilíada*, os troianos de Zeleia, chefiados por Pândaro - já nesta leitura que ele teria morrido pela lança de Diomedes - nos mostraria, numa metonímia, o povo troiano (Zeleia) se dirigindo a uma guerra na qual vão morrer, isto é, na qual, em sua maioria, o povo terá o destino do seu líder Pândaro. Na *Eneida*, talvez pudéssemos encontrar ou reconhecer uma cena semelhante na qual os troianos (também) estão bebendo água de um rio, mas em lugar do Esepo de Homero, Virgílio coloca os seu troianos junto do Letes - mas *esse elemento muda tudo*. Como exposto, neste XII capítulo da *Ilíada* (de onde vêm a frase de Homero), os troianos, que bebem as águas do Esepo, estão se dirigindo a combates em que vão terminar encontrando a morte. No VI capítulo da *Eneida*, Enéias desce ao Hades, como antes Odisseu, mas os troianos que bebem da água do rio Letes - o rio do esquecimento, voltam à vida em novas identidades, para fundar a sua nação¹⁰⁶. Em paralelo, em "El Inmortal", Marco-Virgílio bebe a água da fonte da imortalidade e, ao **repetir** uma frase da *Ilíada*, tem início o processo pelo qual esse Marco-Virgílio 'volta' a ser Homero, mas um

Aí perfilam Teucros e aliados.

Dos Troianos à testa, o Priamides (o filho de Príamo - Heitor)

Cristado exímio Heitor em cópia armara

Seletos belacíssimos hastatos.

Os Dardânios alenta o grande Eneias:

A deusa Vênus do mortal Anquises

Teve-o no cume Ideu. Com ele Acamas

E Arquíloco Antenóridas comandam,

Em omnígeno prélio examinados.

Aos que às raízes do Ida em Zélia bebem

Água do fundo Esepo, venturosos,

De Licaon precede o claro filho

Pândaro, a quem doou seu arco Apolo" (negrito nosso).

¹⁰⁶ VIRGÍLIO, P. M. *Eneida*. São Paulo: W. M. Jackson, 1949, Livro VI, vv. 732-780, pp. 239-240.

Na tradução de Odorico Mendes e António Feliciano de Castilho:

"Que rio este é, que gente em cópia tanta

Lhe enche as ribas. 'Aos corpos destinados,

Disse o padre, almas são que eterno olvido

N'água letéia descuidosa bebem.

Muito há que tas mostrar e expor-te anelo

Dos meus a descendência; a fim que ainda

Te regozijes mais da Itália achada."

"Pois é crível, meu pai, que almas sublimes

Aos tardos corpos, ressurgindo, voltem?

Oh! desejo de vida insano e triste!"

"Não fiques mais suspenso; eu vou por ordem

Cada coisa expender-te: escuta, ó filho".

"Voltos mil anos, as convoca em turmas

Ao rio um deus; por que elas, do passado

Esquecidas, rever a esfera queiram,

E entrar de novo nas prisões corpóreas".

[Assinalando as almas, Anquises revela:]

"Eia, a glória que os Dárdanos espera,

Do ítalo tronco os descendentes nossos

Que a fama ilustrarão dos seus maiores".

novo Homero. Assim, é possível que a narrativa esteja assinalando que as ‘sementes’ da *Eneida* já estavam na *Ilíada* porque ela mesma trata de um escritor cujo projeto literário se constitui a partir da retomada da tradição. Borges sugere essa relação num ensaio, no qual, como na epígrafe deste conto, ele trata de uma sensação de esgotamento na literatura:

A la doctrina «romántica» de la inspiración que los clásicos profesaron, cabe agregar un hecho: el sentimiento general de que Homero ya había agotado la poesía o en todo caso, había descubierto la forma cabal de la poesía, el poema heroico. Alejandro de Macedonia ponía todas las noches bajo la almohada su puñal y su *Ilíada*, y Thomas de Quincey refiere que un pastor inglés juró desde el púlpito «por la grandeza de los padecimientos humanos, por la grandeza de las aspiraciones humanas, por la inmortalidad de las creaciones humanas, ¡por la *Ilíada*, por la *Odisea*!». El enojo de Aquiles y los rigores de la vuelta de Ulises no son temas universales; en esa limitación, la posteridad fundó una esperanza. Imponer a otras fábulas, invocación por invocación, batalla por batalla, máquina sobrenatural por máquina sobrenatural, el curso y la configuración de la *Ilíada*, fue el máximo propósito de los poetas, durante veinte siglos. Burlarse de él es muy fácil, pero no de la *Eneida*, que fue su consecuencia dichosa. (Lemprière discretamente incluye a Virgilio entre los beneficios de Homero.)¹⁰⁷

Talvez a retomada pudesse ajudar no problema do esgotamento. Enquanto a *Ilíada* tem um enredo em que os troianos são vencidos; a *Eneida*, um enredo em que são vencedores. Além disso, é possível notar que o enredo tradicional da guerra de Tróia recebeu, na *Eneida*, uma **continuidade**, uma vez que a sua narrativa se estende do final da guerra até o mito da fundação de Roma. Assim, além do suposto resultado da pesquisa sobre o mito (“la inventé”), da alusão à versão indiana da narrativa do dilúvio (no mito do Matsya), essa nova alusão reitera a importância da retomada da tradição levando à configuração de uma ‘versão original’ no projeto desse escritor: uma versão poderia recriar o *background* da narrativa retomada, inserir novas circunstâncias, inventar uma continuidade, entre tantas possibilidades...

A própria narrativa de “El Inmortal” vem sugerir como esse escritor teria dado forma a essa tentativa de originalidade no trabalho com as versões. Marco faz um relato. Homero conta a mesma história novamente. É possível observar que tanto nessa versão de Homero quanto na sequência do relato do imortal surgem transformações ou elementos que sugerem transformações entre o que já foi relatado por Marco e o que é narrado à continuação¹⁰⁸:

¹⁰⁷ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 263-264.

¹⁰⁸ Estamos considerando diferenças entre o que foi relatado até o reconhecimento de Homero e o relato posterior, porque essa segunda etapa do conto nos apresenta um Marco modificado, um Marco-Homero.

(a) *Novo ponto de vista*. Não o eu-protagonista, mas **narrativa indireta**. Marco atua como um narrador que ouvisse o relato de outrém – embora saibamos da possibilidade de que não exista um outro homem e de que este seja um relato sobre a sua própria vida.

(b) *Surgem acréscimos*. Homero relata **a construção e a reconstrução da Cidade dos Imortais** - algo que não constava do relato de Marco. Esse *contar e recontar* – além da associação com a *Odisséia*, em que Ulisses reconta a sua estória aos feácios, à esposa e a outras pessoas - reitera formalmente o sentido de que a versão era algo basilar no projeto desse escritor, mas sugere uma versão peculiar, porque ela iria modificar o texto anterior.

(c) *Surgem alterações*. Acreditamos que, num dos seus comentários sobre os costumes dos imortais, Marco esteja retomando a narrativa da sua chegada ao vale dos trogloditas em terceira pessoa - como exposto, entendemos que o motivo da queda no poço seja necessário na trama, para que Marco possa ser associado à figura de José do Egito. Nesse comentário, ele assegura que “un hombre se despeñó en la más honda, no podía lastimarse ni morir, pero lo abrasaba la sed; antes que le arrojaran una cuerda pasaron setenta años”. Adotando essa compreensão, surge uma contradição. No seu primeiro relato, Marco afirma que **ele mesmo** cortou a corda das mãos e saiu do nicho. Depois do reconhecimento de Homero, esse comentário sugere que **os trogloditas** teriam lançado uma corda em socorro de alguém. Observa-se que Marco também foi capaz de precisar o tempo de espera dessa pessoa – setenta anos. Assim, ele não diz que *ele* teria sido socorrido deste modo, entretanto, é a mesma situação – um homem que precisava sair de dentro de um poço. Essa versão original poderia comportar modificações nos elementos da narrativa anterior.

(d) *Surge uma nova visão de mundo*. No mesma relação sobre o homem no poço, Marco narra que os trogloditas “no me ayudaron”. Logo do diálogo com Homero, afirma que os imortais são “invulnerables a la piedad”. Considerando a nossa hipótese sobre essa passagem, seria preciso notar que o sentido foi é modificado, indicando uma mudança de opinião no escritor. É possível que, antes, pensasse que essas obras não o ajudavam a encontrar uma saída para o seu projeto. Com o tempo, teria entendido que essas obras tinham lhe oferecido uma solução na pesquisa desta época - embora ela tenha tardado muito a aparecer. Na primeira frase, existe a sugestão de que alguns homens não o ajudaram - **indivíduos**. Na segunda, o narrador está tratando de demonstrar que o **gênero** age dessa maneira. Deste modo, essas alterações reforçam a idéia da transformação de Marco em um novo Homero – isto é, reforçam uma passagem do pensamento moderno ao pensamento *clássico* modificado.

(e) *Surge uma nova forma de pensar (na personagem)*. Depois da conversa com Homero, Marco vai explicar que “todos los Inmortales eran capaces de perfecta quietud”. O comentador do pós-data vai

acusar a influência de *Back to Methuselah* - um grupo de peças de Bernard Shaw - no manuscrito de Marco. Na última peça, a humanidade atingiu o estágio da imortalidade, mas uma das crianças descreve alguns adultos *long lived* desta maneira: “They manage to change themselves in a wonderful way. You meet them sometimes with a lot of extra heads and arms and legs [...] Most of them have forgotten how to speak”¹⁰⁹. Na iconografia hindú, a quantidade de cabeças, braços e pernas simboliza o poder de uma divindade. Assim, a alusão de Shaw sugere que os seus imortais se tornaram ‘deuses’, isto é, homens iluminados. A idéia é reiterada na fala de uma das personagens “Infant: one moment of the ecstasy of life as we live it would strike you dead”¹¹⁰. O autor nos remete ao pensamento hinduísta, porque nessa visão de mundo, o homem existe dentro da divindade, de maneira que ele mesmo é um ser divino - que, no entanto, precisa *retornar* a essa consciência através da liberação atingida no êxtase. Contudo, podemos nos lembrar de que os trogloditas (também) não falavam e que Homero só começa a falar “como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo” e talvez chegássemos à compreensão de que o intertexto associa os imortais borgeanos aos de Shaw, para sugerir que, depois de haver obtido a imortalidade física, eles ainda teriam conquistado a iluminação – *teriam tido tempo suficiente para atingir essa conquista*¹¹¹. Outro termo utilizado na descrição dos seus costumes renova este sentido. Na terminologia dos místicos cristãos, a *oração de quietude* é a oração que leva ao êxtase¹¹² - *a contemplação perfeita*¹¹³. Assim, a narrativa parece optar pela combinação dos dois termos, para que uma referência pudesse se esclarecer e confirmar pela outra – “perfecta quietud”. Além disso, o narrador borgeano podia lembrar-se de um imortal “a quien jamás he visto de pie: un pájaro anidaba en su pecho”, de modo que a alusão ao êxtase se completa através do quadro de imobilidade que levaria a esse estado. Borges conhecia o escritor Valmiki, já que o cita

¹⁰⁹ O conjunto de peças de Shaw está disponível no Gutenberg Project: <http://www.gutenberg.org/ebooks/13084> Acesso em 24 abr.2014. “Eles conseguem se transformar de um modo maravilhoso. Você pode encontrá-los às vezes com um monte de cabeças, braços e pernas extras [...] Muitos deles já se esqueceram como falar” (tradução nossa). Como se trata de uma obra à qual tivemos acesso online, não vamos citar números de página.

¹¹⁰ “Um momento do êxtase da vida como nós vivemos”. (Tradução nossa)

¹¹¹ A existência de tempo suficiente para atingir o êxtase pela prática da perfeita quietude reforça, por sua vez, a verossimilhança da imortalidade.

¹¹² “Los que yo llamo «gustos de Dios» -que en otra parte lo he nombrado «oración de quietud»” (4M 2:2). Em outra parte, explica que “viene el agua de su mismo nacimiento, que es Dios, y así como Su Majestad quiere, cuando es servido hacer alguna merced sobrenatural, produce con grandísima paz y quietud y suavidad de lo muy interior de nosotros mismos, yo no sé hacia dónde ni cómo, ni aquel contento y deleite se siente como los de acá en el corazón -digo en su principio, que después todo lo hinche-, vase revertiendo este agua por todas las moradas y potencias hasta llegar al cuerpo; que por eso dije que comienza de Dios y acaba en nosotros; que cierto, como verá quien lo hubiere probado, todo el hombre exterior goza de este gusto y suavidad” (4M 2:4). TERESA, SANTA. *El Castillo Interior. Obras Completas de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Aguilar, 1990. pp. 385-386.

¹¹³ No *Caminho de Perfeição*, Santa Teresa de Ávila o descreve deste modo: “Goza sin entender cómo gozan. Está el alma abrasándose en amor y no entiende cómo ama. Conoce que goza de lo que ama y no sabe cómo lo goza. Bien entiende que no es gozo que alcanza el entendimiento a desearle. Abrázale la voluntad sin entender cómo. Mas en pudiendo entender algo, ve que no es éste bien que se puede merecer con todos los trabajos que se pasasen juntos por ganarle en la tierra. Es don del Señor de ella y del cielo, que en fin da como quien es. / Esta, hijas, es contemplación perfecta”. TERESA, SANTA. *Obras Completas de Santa Teresa de Jesús*. Madrid: Aguilar, 1990. p. 372.

em “Magias parciales del Quijote”¹¹⁴. Uma lenda narra que um simples ladrão hindú teria se transformado em um grande escritor, porque ele teria meditado com tal concentração e por tanto tempo, de modo que inúmeras formigas teriam podido construir um formigueiro ao seu redor, sem que ele se movesse até a iluminação¹¹⁵. Teria adotado seu nome desde esse dia – *valmiki* corresponde a formigueiro. Assim, o humor borgeano talvez sugira que o seu Noé-Manu tenha passado tempo suficiente na sua barca¹¹⁶ para que a pomba que vinha prenunciar o final do dilúvio com um ramo de oliveira pudesse antes, provavelmente confundindo-o com uma árvore ou uma pedra, fazer um ninho em seu peito¹¹⁷.

Como dito, depois do dilúvio, nasce um novo escritor, Marco-Homero e talvez seja possível perceber que a sua narrativa também sugere, em outro exemplo, uma nova forma de pensar. Marco se sentia superior aos trogloditas, porque achava que eles ainda não haviam chegado ao estágio da linguagem escrita e oral. Depois da conversa com Homero, ele reinterpreta a situação – “los trogloditas eram los inmortales”, porque descobre que eles já eram iluminados. Ou seja, eles não sentiam necessidade de conversação, porque já gozavam da onisciência. A passagem sugere que esse escritor moderno queria que as formas *clássicas* suportassem discussões, porque as visões que se questionavam entre si lhe pareciam mais adiantadas que a anterior. Sua narrativa assinala que o contrário também poderia ser verdadeiro. Talvez as formas *clássicas*, na verdade, não fossem primitivas, mas mais adiantadas... Talvez essas formas, envolvendo uma visão de mundo sem conflito preservada através da *imitação*, fossem índice de um povo que já havia superado o estágio da dúvida e chegado ao conhecimento. É possível que o mito (o troglodita Homero), de fato, já fosse uma forma muito avançada.

O novo Homero explica o pensamento dos imortais, a narrativa sugere a elaboração de um novo tipo de realidade ficcional – A narrativa parece fazer questão de caracterizar novamente os imortais, para que se compreenda o tema de que passará a tratar - a

¹¹⁴ “Magias parciales del Quijote”. BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 668.

¹¹⁵ Neste conto, o motivo é necessário, sobretudo, para sugerir modificações em enredos anteriores no projeto desse escritor. Em “La Escritura del Dios”, ele tinha centralidade, porque permitia a discussão a respeito da capacidade intelectual do gênio – como exposto, um tema comum na filosofia.

¹¹⁶ O dilúvio costuma ser associado ao número quarenta – porque se trata de um símbolo de períodos de prova para o homem. A Gênese narra que “a chuva caiu sobre a terra durante quarenta dias e quarenta noites” (Gn 7:11). No entanto, adiante, a mesma narrativa registra que “as águas cobriram a terra pelo espaço de cento e cinquenta dias” (Gn 7:24). Além disso, é possível notar que, no começo do dilúvio, Noé tinha 600 anos, enquanto o final do texto registra que só “No ano seiscentos e um, no primeiro mês, no primeiro dia do mês, as águas tinham secado sobre a terra” (Gn 7:11 e 8:13).

¹¹⁷ Cf. Gn 8:10-11.

possibilidade de alterar a realidade ficcional *clássica* por meio de elementos que compõem a verossimilhança da realidade ficcional *romântica*. “El cuerpo era un sumiso animal doméstico y le bastaba, cada mes, la limosna de unas horas de sueño, de un poco de agua y de una piltrafa de carne”. O corpo dos imortais só precisava de uma ‘piltrafa de carne’ para seguir vivendo. Em paralelo, Antonio Candido falava de uma narrativa “descarnada” referindo-se à narrativa anterior ao romance – como se sabe, uma narrativa carente de descrições, caracterizações, notações temporais, etc. Assim, o narrador parece estar novamente procurando descrever uma realidade – a realidade ficcional da narrativa *clássica* através das suas características... Essa realidade ficcional comportaria, sobretudo, conteúdo imaginativo, pensamento da tradição e poucos pormenores circunstanciais. “Que nadie quiera rebajarnos a ascetas. No hay placer más complejo que el pensamiento y a él nos entregábamos”. Seria possível pensar que, pela falta de ‘realidade real’ – com pouca carne, essas obras *clássicas* não dariam prazer algum ao leitor. Contudo, o narrador parece assinalar que, no entanto, essas obras proporcionariam ao leitor o prazer do pensamento (literal)¹¹⁸. “A veces, un estímulo extraordinario nos restituía al mundo físico. Por ejemplo, aquella mañana, el viejo goce elemental de la lluvia. [mas] Esos lapsos eran rarísimos”. Desse modo, a narrativa parece estar se reportando ao fato de que os *clássicos* não costumam mencionar percepções sensoriais ou fenômenos naturais nas suas obras. Numa resenha, Borges assinala que “el hallazgo esencial de Daniel Defoe (1660-1731) fue la invención de rasgos circunstanciales, casi ignorada por la literatura anterior. Lo tardío de ese descubrimiento es notable; que yo recuerde no llueve una sola vez en todo el Quijote”¹¹⁹. No humor borgeano, só um fato diluviano – somente algo muito importante para a humanidade - seria mencionado por esses autores.

O narrador explica o motivo pelo qual passa tanto tempo antes que lançassem uma corda a si ou ao homem que caíra no poço. Ocorre que “la república de hombres inmortales había logrado la perfección de la tolerancia y casi del desdén. Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas”. Parece tratar-se de uma crítica irônica às generalizações das obras *clássicas*. Acreditando que “en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas”, elas dizem ‘todo hombre’... Na crítica borgeana, é como se desprezassem exceções - indiferentes aos problemas que surgem no exame dos particulares. “Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico poema del *Cid* es

¹¹⁸ O escritor clássico “no escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto”. Texto já citado nos pressupostos.

¹¹⁹ BORGES, J. L. *Biblioteca Personal. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 499.

el contrapeso exigido por un solo epíteto de las *Églogas* o por una sentencia de Heráclito”. Assim, parece haver uma lógica na contraposição dos opostos. No entanto, exceto pela própria dualidade no mundo, semelhante lógica parece inexistente e, no entanto, dentro da busca de uma obra literária imortal, ela poderia estar associada à idéia de equilíbrio na composição artística. A alusão a Heráclito parece sugerir um aforismo desse filósofo “A oposição produz a concórdia. Da discórdia surge a mais bela harmonia”. Em “El Cid”, “Os personagens da peça são movidos por sentimentos contraditórios”, porque “o amor os une, mas o dever os separa. Rodrigo não podia fugir à obrigação [...e] seu pai [...] não tinha condições de responder à bofetada do Conde. E Chimène, por sua vez, não podia deixar de pedir ao rei a punição de Rodrigo. Até para ser digna do amor dele era preciso reivindicar sua morte”¹²⁰. Assim, a narrativa nos conduz a uma visão da arte, em que a simetria poderia justificar até mesmo consequências de ações e desenlaces que parecem contraditórios. E, dentro dessa visão, encontraríamos essas obras em que, como acontece em *El Cid*, a existência de um equilíbrio entre os opostos *os anula e os corrige...*

Em “El arte narrativo y la magia”, há uma passagem que também trata da simetria, para explicar uma espécie de *causalidade mágica* que assistia a narrativa anterior ao romance – embora, de acordo com o ensaísta, ela também fosse recomendável na estrutura do romance: “Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La **primitiva** claridad de la magia. Ese **procedimiento o ambición de los antiguos** [segue] una ley general, la de la simpatía, que postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual — magia imitativa, homeopática—, ya por el hecho de una cercanía anterior — magia contagiosa”¹²¹. Assim, é possível que o parágrafo em que se começa a discutir a causalidade no projeto desse escritor tenha início com um comentário sobre as generalizações (os clássicos fazem

¹²⁰ Os personagens centrais são movidos por sentimentos contraditórios. “Com *Le Cid*, representada no início de 1637, Corneille tornou-se o principal dramaturgo do seu tempo. A peça fez um sucesso extraordinário junto ao público, mas, por não ser uma tragédia escrita de acordo com os moldes clássicos, mereceu a censura dos eruditos ligados à Academia Francesa. Criou-se uma enorme polêmica, que passou à história como ‘la querelle Du Cid’ e que foi decisiva para a afirmação da doutrina clássica. Corneille viu sua peça dissecada pelos críticos, que apontaram, de um modo geral, problemas relativos à verossimilhança, às conveniências e à regra das três unidades”. “Mas foi o desfecho da peça que mais chocou Scudéry [...] A atitude da personagem feria a verossimilhança, o decoro e o bom senso: ‘É verdade que Chimène casou-se com o Cid, mas não é verossímil que uma filha honrada se case com o assassino de seu pai’” [...] “O milagre de Corneille em *Le Cid*, observou um estudioso da obra, não foi apenas escrever a obra-prima da tragicomédia, mas sobretudo ‘fundar a tragédia com final feliz, dando a seus heróis o poder de reverter uma situação claramente trágica, sem jamais ceder à covardia ou à complacência e sem que viesse ajudá-los algum acontecimento exterior imprevisto ou alguma transformação milagrosa”. FARIA, J. R. O classicismo no teatro. In: Guinsburg, J. **O Classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1999, pp. 151-152.

¹²¹ Borges nos fornece dois exemplos dessa lei da simpatia: o unguento passado na faca cura a ferida – magia contagiosa; o baile tormentoso dos índios atrai os bisontes – magia imitativa. BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 230-231.

generalizações – dizem ‘todo hombre’), porque, desse modo, a narrativa pode formular um significativo paralelo. Enquanto, na generalização, a afirmação de um traço é levada ao gênero humano, na *causalidade mágica*, uma única ação ou causa pode assegurar a verossimilhança de uma narrativa - o fato anterior, através de uma relação metafórica, garante a verossimilhança do desfecho, assume o lugar do que poderia ser uma longa sequência de ações até o seu preciso desenlace como o fazem certos romances modernos que encadeiam uma série de fatos até o seu desenlace. Deste modo, a narrativa parece elaborar o sentido de que esse escritor desejara incorporar ao seu projeto essa causalidade baseada na simetria¹²². Dentre os imortais, “El pensamiento más fugaz obedece a un dibujo invisible y puede coronar, o inaugurar, una forma secreta. Sé de quienes obraban el mal para que en los siglos futuros resultara el bien, o hubiera resultado en los ya pretéritos...” O comentário reitera o que já vinha sendo exposto sobre a causalidade. Na trama das obras *clássicas* que são regidas por esse tipo de *causalidade mágica*, o desenvolvimento das ações apresentaria uma ‘forma secreta’, isto é, um desenho do qual só existem alguns pontos, porque não se vê a ligação entre eles. Assim, qualquer elemento pode parecer o primeiro (inaugurar) ou o último (coroar) de uma sequência – e daí o paradoxal ‘desenho invisível’. Por este motivo, essas obras podem parecer arbitrárias... No humor borgeano, como não se detecta a sequência de ações que justifica as bruscas mudanças, em alguns enredos, poderia parecer que de ações más resultam conseqüências positivas, ou que de causas positivas derivam conseqüências negativas (literal).

Borges trata de ‘uma realidade’ através dos seus efeitos nesse seu ‘circunlóquio’ - parece ser uma aplicação da segunda técnica *clássica* de que trata ‘La Postulación’¹²³ com a qual já nos deparamos na composição de “El Informe de Brodie”. Ele evita falar de maneira direta da causalidade das obras *clássicas*, mas expõe seus efeitos para que o leitor tente remontar à sua causa – o verdadeiro assunto. Borges tem um ensaio no qual esse mesmo tema é tratado de modo mais direto, tornando visível o paralelo entre as duas argumentações (no ensaio e na narrativa): “el cuento de hadas chino es irregular. El lector empieza por juzgarlo incoherente. Piensa que hay muchos cabos sueltos, que los hechos no se atan. Después — quizá de golpe— descubre el porqué de esas grietas. Intuye que esas vaguedades y esos anacolutos quieren decir que el narrador cree totalmente en la verdad de las maravillas que narra. **Tampoco es simétrica la realidad ni forma un dibujo**”¹²⁴. No conto, o objeto em questão é uma obra *clássica*. No ensaio, um conto de fadas. No conto, o efeito discutido

¹²² Mais adiante, vamos ver que, na verdade, ele está tratando de uma *causalidade mágica borgeana*, isto é, de uma transformação dessa causalidade para atender o seu próprio projeto ficcional.

¹²³ BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 219-220.

¹²⁴ BORGES, J. L. *Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, pp. 341-342.

parece ser uma sensação de arbitrariedade. No ensaio, de incoerência. No conto, o efeito é atribuído a pontos soltos. No ensaio, a cabos soltos - a fatos cuja ligação não é evidente. Em ambos os textos, parece estar presente a mesma *causalidade mágica* que não atua com um desenho bem discernível – como uma sequência de ações que nos levasse a ver as consequências das ações de modo lógico. Contudo, o ensaio pôde ir mais longe que a narrativa, afirmando que, no caso deste conto de fadas chinês, a sensação de incoerência estaria ligada a um defeito na montagem da *causalidade (mágica)* que não teria sido simétrica – como deveria - tornando a narrativa pouco verossímil, e atribuindo o problema à força da visão de mundo que a sustentava.

Marco-Homero relata que “El concepto del mundo como sistema de precisas compensaciones influyó vastamente en los Inmortales”. Acreditamos que esse sistema de compensações esteja nos remetendo à idéia de ação e reação, para tratar de um segundo tipo de causalidade. No ensaio “El Arte Narrativo y la Magia”, o ensaísta introduzia não somente a *causalidade mágica*, mas também um segundo tipo de causalidade, já que “Una de las variedades del género [romance], la morosa novela de caracteres, finge o dispone una **concatenación de motivos** que se proponen no diferir de los del mundo real”¹²⁵. Talvez seja possível ver na *ordenação de ações e reações* que parece ser estar sendo mencionada pelo narrador do conto, essa *concatenação de motivos*, semelhante à da realidade, de que fala o ensaio. Assim, talvez a narrativa esteja sugerindo, nessa passagem, que esse escritor teria percebido que uma causalidade comum em (certas) obras modernas poderia alterar a causalidade dos *clássicos*, transformando-a num terceiro tipo de causalidade.

Marco-Homero lembra que “cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecederon, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo”. Nesta proposta, talvez seja possível perceber uma sequência de ações como na mencionada causalidade de certas obras modernas. No entanto, a idéia de ‘eco’, de repetição e de presságio nos remete à similaridade que existia entre os pontos (final e inicial) no “desenho invisível” conformado pelas obras *clássicas*. Assim, a passagem apresenta certa similaridade com outra de “El arte narrativo y la magia”, em que o ensaísta está propondo que a *causalidade mágica* não precisa ser realmente o oposto de uma concatenação de motivos de forma lógica, mas ambas poderiam se unir de maneira que “[...] **la magia es la coronación de la pesadilla de lo causal**, no su contradicción”. Essa sentença nos levaria a entrever a possibilidade de uma sequência causal que, como num pesadelo, é

¹²⁵ BORGES, J. L. *Textos Cautivos. Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 341.

coroada com uma relação de simetria. Assim, a narrativa – iluminada pelos ensaios borgeanos, nos mostraria que esse escritor estava considerando, como dito, a possibilidade de unir a *causalidade mágica* dos *clássicos* e uma causalidade que tenta reproduzir o desenvolvimento das ações na realidade – e, portanto, uma causalidade mais lógica – ambicionada por certas obras modernas. Parece que esse escritor teria se decidido pela formulação de sequências de ações que pudessem terminar de modo mágico – ou fantástico.

Marco-Homero lembra que a influência da compensação no pensamento dos imortais “En primer término, los hizo invulnerables a la piedad” e, além disso, “tampoco interesaba el propio destino”¹²⁶. Em seguida ele comenta a impiedade dos imortais quando souberam sobre o homem que havia caído dentro de um poço. Como exposto, essa queda poderia estar sugerindo o tema bíblico da *queda* e recuperando deste modo uma visão religiosa – a visão judaica. Contudo, unindo os processos de uma *causalidade lógica* aos de uma *causalidade mágica*, parece que a estrutura das obras *clássicas* já não se ordenaria mais pela visão mítico-religiosa que a sustentava. Por outro lado, o romance está marcado pelo seu interesse no destino da personagem, mas parece que, com essa causalidade alternativa, a obra também não precisaria se ordenar pela personagem – isto é, pela coerência com o desenvolvimento da biografia da personagem – como acontece em certas obras modernas. No humor borgeano, a causalidade *mágico-lógica* tornaria a narrativa invulnerável à religião e sua personagem livre da necessidade de seguidamente ter de mostrar interesse pelo próprio destino¹²⁷.

“Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias

¹²⁶ No livro *Literaturas Germánicas Medievales*, há uma passagem paralela que ajuda a elucidar o sentido dessa afirmação. Ele diz que em uma das sagas, “En esta prodigiosa visión de la historia universal se trata de los orígenes y del fin; nada se dice del presente, ni de la suerte de los hombres”. Borges relaciona o romance ao interesse pelo caráter e ao seu desenvolvimento através das experiências vitais. Na epopéia, o caráter é um representante do coletivo. BORGES, J. L. & VÁZQUEZ, M. E. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 927.

¹²⁷ A narrativa parece tratar da constituição de uma única linha de causalidade na obra desse escritor. No entanto, durante a pesquisa, nós nos deparamos com duas linhas de causalidade em duas formas possíveis de compreensão da realidade ficcional. A *causalidade mágica borgeana* é diferente da *causalidade mágica* que ele teria encontrado na narrativa *clássica*. Enquanto aquela se fazia através da possibilidade de associação entre elementos **similares**, a sua *causalidade* se faria com uma **sequência de elementos que culmina numa relação de similaridade (entre dois ou vários dos seus elementos)**, de maneira que a sua magia fica cercada de racionalidade. A racionalidade moderna altera a causalidade *clássica*. Assim, pode (até) surgir, nessas narrativas, um sequenciamento de ações culminando em eventos sobrenaturais com explicações (que parecem lógicas) – como, por exemplo, o rio da mortalidade com base na doutrina das compensações-, ou ações que, sem esse respaldo, poderiam parecer incoerentes de acordo com a caracterização da personagem – como, por exemplo, o relato de que, mesmo contando com a força do hábito, o civilizado pastor Brodie teria cedido à primitiva rainha Yahoo. Em “El Inmortal”, uma primeira linha de causalidade é composta, sobretudo, por elementos antecipatórios (como o sonho com o cântaro), estrutura da revelação (“pensé”, “pensé”, “pensé”) e o objeto mediador (a frase em grego). Entretanto, há uma segunda linha de causalidade composta por outro grupo de elementos: a estrutura onírica (febre, loucura, etc.), a largada falsa (“vi un círculo de cielo tan azul”) e o *objeto desmediador* (“mi ciudad natal”). Esse segundo grupo nos permitiria sustentar que essa realidade só existe na mente do seu narrador.

y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea”. Há uma palavra-chave dentro dessa passagem, o postulado. Uma definição simples nos diria que o postulado seria um “fato reconhecido e ponto de partida, implícito ou explícito, de uma argumentação”, “premissa” e ainda “uma afirmação ou fato admitido sem necessidade de demonstração”¹²⁸. Assim, é interessante notar essas duas facetas do postulado: ponto de partida ou base sobre a qual pode ser construído o ‘edifício’ de uma argumentação e, no entanto, esse ponto de partida ou base pode ser falso (em relação a outro) ou mera invenção. Na filosofia, ele pode ser sustentáculo de uma ‘descrição’ do mundo real. Como explica Borges:

Me proponen dos maneras de concebir un principio del universo y las dos son inconcebibles. **La ciencia postula** un espacio de n dimensiones, provisto de partículas, de energías y de procesos térmicos; esa heterogénea estructura tiene que ser posterior a un principio. **La fe postula** una gran voz que es instrumento de la obra y un Espíritu que se mueve sobre las aguas y la bella ficción de una Eternidad que se amoneda en tiempo. Esta hipótesis de la fe es tan inconcebible como cualquier hipótesis de la ciencia, pero durante siglos ha encendido la imaginación de los hombres y la ha poblado de planetas y de ángeles¹²⁹.

Nessa argumentação borgeana, vemos, num mundo, duas compreensões distintas da realidade – é como se, sobre uma mesma realidade, existissem dois mundos paralelos. Para a ciência, tudo é possível desde que existam provas e argumentos, mas seus argumentos *também* podem reconfigurar nossa visão do mundo, *de maneira que surja um novo mundo aos nossos olhos*. Assim, o *postulado ficcional* seria um conceito (uma idéia própria ou reelaborada) que permitiria ao autor criar e sustentar, de forma *aparentemente* lógica, uma realidade ficcional.

Marco-Homero, como acabamos de mencionar, assinala que um conceito (o do mundo como sistema de compensações) foi capaz de modificar o mundo dos imortais. Assim, um mundo pode ser ‘modificado’, quando uma nova compreensão da realidade passa a lhe dar novos contornos até que ele se torne um mundo novo – ainda que ele só exista nas mentes das pessoas. Outra metáfora desta narrativa procura ilustrar o tema em questão. Marco-Homero considera que “un solo hombre inmortal es todos los hombres. Como **Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy**”. Nessa passagem, há um *postulado* - “un solo hombre inmortal es todos los hombres” – a partir do qual e em relação ao qual as demais ações parecem simplesmente o desenvolvimento de uma série de consequências. O *postulado*, que pode ser paralelo a algo

¹²⁸ Definição simples do **Houaiss Eletrônico** v.3 (2009).

¹²⁹ BORGES, J. L. **El Círculo Secreto**. Buenos Aires: Emecé, 2003, p. 137.

similar na realidade, não apenas confere a lógica do pensamento racional a uma realidade, mas também oferece um ponto em relação ao qual tornam-se coerentes as suas consequências e derivações. Se um homem pode ser todos os homens seria verossímil (uma realidade em) que um indivíduo exerce muitas atividades distintas ao longo da sua existência – e um mundo em que todo indivíduo se mostra capaz de fazer o mesmo, exercendo diversas profissões e assumindo uma após outra, cargos, atividades e ocupações muito distintas entre si. Ainda é possível notar que a passagem envolve três elementos de verossimilhança: o *postulado*, a causalidade e as situações paralelas - em outros livros ou na realidade. Dessa maneira, esse escritor parece ter chegado ao entendimento de que com um *postulado* na base de uma realidade ficcional composta por elementos da ficção *clássica* ('um plazo infinito') e da ficção romântica ("infinitas circunstancias"), no humor borgeano, o impossível era não conseguir verossimilhança para a realidade ficcional que ele desejava compor – ou ser Homero uma vez.

De acordo com Marco-Homero, a doutrina das compensações era uma idéia nova no mundo dos imortais. Desse modo, talvez a narrativa esteja assinalando que esse escritor considerava – também quanto à verossimilhança – a possibilidade de introduzir formas *românticas* (uma idéia de 'outro mundo') no mundo do pensamento *clássico*. Assim, um *postulado* - uma doutrina, teoria ou conceito (nascido do próprio autor ou colhido nas suas leituras) entra na ficção, para nela engendrar um 'novo' mundo ficcional. Talvez esse escritor tenha entendido que bastaria ter um *postulado* como sustentáculo de uma causalidade mágico-racional, para tornar verossímeis os mais diversos mundos ficcionais. Dito de outro modo, talvez esse escritor tenha pensado que, com um *postulado* e suas derivações conformando uma sequência lógica (de ações ou situações), que culmina numa (ação ou situação de) simetria, ele obteria uma ampla margem de verossimilhança para os 'impossíveis' da sua narrativa.

Vale a pena notar que, neste momento, há um metatexto sobre o procedimento do *postulado* que, em seguida, é *novamente* instalado nesta narrativa. "Entre los corolarios de la doctrina de que no hay cosa que no esté compensada por otra, hay uno de muy poca importancia teórica [...] Existe un río cuyas aguas dan la inmortalidad; en alguna región habrá otro río cuyas aguas la borren". Através da doutrina das compensações é possível *postular* a realidade da mortalidade, já que ela permite, a partir da idéia de um rio cujas águas trariam a imortalidade passar a idéia de um rio cujas águas levariam à morte (um imortal) e, desta idéia pode surgir uma série de outras consequências – como se verá no desenvolvimento desta narrativa. Como dito, esse é apenas o segundo *postulado*. O primeiro foi dado logo no início da revelação, isto é, da conversa com Homero. "Israelitas, cristianos y musulmanes

profesan la inmortalidad [...]”. Assim, se tantas pessoas acreditam na imortalidade – da alma -, deve existir também a imortalidade *do corpo*. O narrador também menciona “la rueda de ciertas religiones del Indostán” – budistas e hinduístas acreditam num ciclo da reencarnações ou roda de *samsara*, um elemento que também compunha o momento da revelação em “La Escritura del Dios”. Assim, se tantas pessoas acreditam numa imortalidade em que a alma passa de um corpo a outro corpo, por que não poderia existir uma imortalidade que a alma seguisse ocupando sempre o mesmo corpo? Desse modo, doutrinas existentes na realidade permitem usar de um discurso paralelo para apresentar uma idéia, um *postulado*, que torna verossímil um mundo da imortalidade. No entanto, cabe notar que ela está assentada num discurso paralelo ao discurso religioso, mas também poderia buscado esse paralelo através da própria literatura. No seu Prólogo da “Antología de Literatura Fantástica”, Borges traça uma linhagem do “Tema de la inmortalidad. Citaremos *El Judío Errante*; *Mr. Elvisham*, de Wells; *Las Islas Nuevas*, de María Luisa Bombal; *She*, de Rider Haggard; *L’Atlantide*, de Pierre Benoit”¹³⁰. “A Imortalidade”, ele também assinala um poema da literatura inglesa com o mesmo tema: “Temos o poema *The Progress of the Soul* (O progresso da alma), de John Donne”¹³¹. Deste modo, um postulado dá origem a uma nova realidade - a realidade da imortalidade.

O *postulado* sobre a imortalidade fornece a essa narrativa um eixo a partir do qual surgem as suas próprias derivações e sobre as quais parece não haver metatexto. No entanto, seria possível apresentar alguns exemplos extraídos das próprias categorias narrativas – e sobretudo da categoria de tempo. Acreditamos que seria necessário tentar compreendê-las, uma vez o *postulado* e seus ‘corolários’ fariam parte do projeto *do escritor de que trata essa narrativa*. Cabe notar que a narrativa imprime um andamento lento a essa reflexão de Marco-Homero, sobretudo, pela falta de ações na maior parte do quarto capítulo. Mas se a narrativa da perambulação recomeça no ano 1066 d.C., isso significaria que o imortal teria estado absorto nessa reflexão por quase mil anos? Já dissemos que os imortais podiam ficar de tal modo imóveis que seria possível supor que o processo de sedimentação fosse responsável pela conformação dos seus nichos, mas esse tipo de transformação geológica normalmente só

¹³⁰ BORGES, J. L. & Alii. **Antología de la Literatura Fantástica**. Barcelona: Edhasa, 1989, pp. 10-11.

¹³¹ Nesse poema de Donne, trata-se da imortalidade em diversos corpos. “Donne começa dizendo: “Canto ao progresso da alma infinita”, e essa alma vai passando de um corpo a outro. Ele planeja escrever um livro, o qual, depois da Escritura Sagrada, será superior a todos os livros. Seu projeto era ambicioso e, embora não se tenha concretizado, inclui versos muito bonitos. Começa por uma alma que mora na maçã, na fruta, ou melhor, na fruta de Adão, a do pecado. Depois está no ventre de Eva e gera Caim, e, depois, vai passando de corpo em corpo em cada estrofe (um deles será o de Isabel da Inglaterra) e deixa o poema inacabado, já que Donne acredita que a alma passa a imortalmente de um corpo a outro”. BORGES, J. L. **A Cinco visões pessoais (Borges Oral)**. Brasília: UNB, 1985, p. 18.

é verificável depois de algumas centenas de anos. O tempo para lembrar das necessidades de alguém é de setenta anos ao invés de sete dias. O tempo de sono é medido em horas mensais ao invés de horas semanais. O tempo que eles conseguiam ficar imóveis na sua concentração, como dito, era o bastante para que eles pudessem ser confundidos com uma árvore ou com uma pedra. Seriam necessários meses, ao invés de horas, para que um fato quebrasse a sua concentração, já que Marco sente a chegada do dilúvio, mas só volta a ‘despertar’ para a realidade, quando ele já está quase terminando - ou seja, depois de um ano de chuva¹³². A ausência da morte teria essas consequências, que nos levam a ver o *mundo da imortalidade*.

Desse modo, o narrador constrói o seu mundo. E, no entanto, a narrativa ainda permitiria uma segunda compreensão da mesma realidade descrita. Cabe notar que Marco passa pela aldeia dos trogloditas e segue explorando o deserto... Adiante, afirma que os trogloditas eram os imortais. Contudo, se os imortais eram os trogloditas, por que ele não pôde reconhecê-los? Assim, se insinua uma possibilidade constantemente reiterada pelas descrições do narrador. Há lugares labirínticos na sua estória. Marco não somente passa por um labirinto antes de chegar à Cidade dos Imortais, mas na sua labiríntica perambulação pelo deserto, como dito, o ponto final é o primeiro lugar encontrado. Além disso, seu relato inclui diversas cenas oníricas. Marco vê, na escritura do troglodita, algo “como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan”. Em seguida, o troglodita “a unos pasos de mi era como se estuviera muy lejos”. No vale, há homens que “emergen de las grietas y de los pozos y miran el poniente, sin verlo”. Na cidade, ele teria se deparado numa caótica construção com “escaleras inversas”, “con los peldaños y la balaustrada hacia abajo”. Já foi dito que seus companheiros, bebendo a água insalubre dos poços, encontraram “la locura y la muerte”. Não bebido ele também da água desses poços? Em todo caso, sabe-se que ele teria bebido da água do vale dos trogloditas. Assim sendo, talvez devéssemos rever a cena do dilúvio dessa perspectiva e talvez percebéssemos: na alternância de frio e calor, a presença da febre - “Las noches del desierto pueden ser frías, pero aquélla había sido un fuego”; o suor abundante - “Soñé que un río de Tesalia”; o delírio de devolver às águas um peixe “de oro”; imagens ligadas à sexualidade “Corrí desnudo a recibirla” “sobre la roja arena y la negra piedra”; um transporte de alegria “la tribu, no menos dichosa que yo”; e, por fim, uma emoção intensa “una especie de éxtasis”. Todas essas descrições nos levam à necessidade de considerar a hipótese da narrativa de uma realidade apenas mental, isto é, de um sonho do seu protagonista.

¹³² Cf. Gn 7:11 e 8:13.

No labirinto das nove “cámaras”, Marco admite que “alguna vez confundí, la atroz aldea de los bárbaros y mi ciudad natal, entre los racimos”. Sua cidade natal é Tebas – mencionada no começo do manuscrito. No entanto, essa também seria a cidade de uma importante personagem bíblico ao qual a narrativa associa a trajetória do seu protagonista. Além disso, a Cidade dos Imortais, comparada a um labirinto, é descrita como uma cidade murada – por “la negra **sombra** de sus muros”, mas Marco ainda menciona “los muros de la ciudad” de Tebas, que, nomeada Hekatompylos, isto é, a de cem portas, seria também uma cidade labiríntica. José do Egito não nasce em Tebas, mas ele vive na Tebas egípcia até a morte. Contudo, esses paralelos e essa associação poderiam ser descartados, se Marco não relatasse que, no seu retorno da Cidade dos Imortais, ele passara, como dito, por um labirinto que o levava até uma caverna depois da qual, passando por entre os “húmedos hipogeos”, ele podia chegar ao vale dos imortais. Os egípcios antigos costumavam fazer construções subterrâneas junto dos seus hipogeus e templos funerários, ao passo que muitos judeus utilizavam cavernas fechadas por pedras como sepulcro. Além disso, os nichos horizontais e verticais dos trogloditas recordam por sua própria forma - apenas contornando o corpo – as sepulturas comuns do nosso tempo. Neste caso, os argumentos nos permitiriam não apenas rever algumas cenas, mas realizar uma releitura da narrativa. Marco Flaminio Rufo, tribuno do Império Romano, poderia ser, na verdade, um personagem no manuscrito de José, o administrador do Egito. José não teria abandonado Tebas, mas teria bebido da água de um arroio junto ao rio Nilo (mencionado pela narrativa) e, em seguida, caminhado até o Vale dos Reis, onde existem enormes pirâmides com longos labirintos subterrâneos dando acesso a um vale cheio de sarcófagos e tumbas *de imortais*. Assim, *José talvez nunca tenha saído de Tebas*, como é possível que Brodie nunca tenha saído de Aberdeen - vendo Yahoos junto do lago Loch. Neste caso, a menção a fatos futuros fica justificada pela identidade do protagonista. José tinha sonhos proféticos. Deste modo, a narrativa nos oferece tanto a compreensão de que a realidade narrada seria apenas uma realidade mental - um sonho – quanto outra(s) forma(s) de explicar os fatos narrados.

Em “El Inmortal”, o narrador assevera que, para os imortais, “cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo”. Talvez possamos encontrar um importante paralelo em “La Flor de Coleridge”, no momento em que o ensaísta afirma que “Usarla (uma idéia de Coleridge e, portanto, retomá-la) como base de otras invenciones felices, parece previamente imposible [...mas] en el orden de la literatura [ou da sua literatura?] no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de

una infinita serie de efectos”¹³³. Em ‘La Flor’, o ensaísta está tratando da possibilidade de que um motivo de uma narrativa anterior pudesse reviver em outras narrativas (a flor). Em “El Inmortal”, o narrador nos mostra a possibilidade de que um homem pudesse reviver em novas identidades (o imortal). Esse ensaio borgeano apresenta uma citação *sua* de uma nota de Coleridge, afirmando que seria impossível utilizá-la como ‘base de outras *invenções*’, mas o ensaio está incorporando essa nota à elaboração das suas próprias idéias: “‘*Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?*’”¹³⁴ Então, considerando esse Paraíso real e essa realidade paralela, na qual surge uma prova da existência daquele outro lugar, nós não teríamos uma realidade de sonho e uma realidade real... mas duas realidades que parecem (igualmente) reais e cuja aproximação leva ao questionamento de uma pela existência da outra. Assim, seria preciso lembrar que essa narrativa borgeana do imortal revela que o projeto, proposto pelo conto, poderia lidar com duas realidades, já que ele comporta tanto elementos utilizados na composição da realidade ficcional *clássica* quanto elementos utilizados na composição da realidade ficcional *romântica*. E, desse modo, nós poderíamos entender que, através daquela citação, o ensaísta estaria deixando entrever a possibilidade de que a retomada de um texto em outro texto – que lhe fora sugerida por Coleridge entre outros tantos nomes – poderia ser transplantada para uma ficção composta por duas linhas de causalidade ou, considerando uma metonímia, por duas compreensões da realidade ficcional sobrepostas – isto é, a um mundo ficcional próprio.

A Diáspora, uma marca ainda mais pessoal para a sua ficção – Um conceito “nos indujo, a fines o a principios del siglo X, a dispersarnos por la faz de la tierra”. Essa narrativa nos leva a ver sequências com três movimentos principais que podem ser explícitos ou apenas pressupostos – queda, dispersão e errância. Caim disputa com Abel, a disputa de Homero não é explicitada, mas entende-se que Marco estava disputando com seus pares do exército romano. Assim, Caim deixa o Paraíso, Homero abandona a Cidade dos Imortais – talvez pela idéia de que o Paraíso teve de ser abandonado por uma disputa, a Cidade dos Imortais pôde ser associada a Babel –, e Marco deixa Tebas... No entanto, esse novo Homero – como já o fizera anteriormente – também vai deixar a Cidade dos Imortais.

Essa dispersão parece conter uma alusão à diáspora judaica. A primeira diáspora judaica teria acontecido em 586 a.C., quando Nabucodonosor II invade Judá e, depois, toma

¹³³ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 639.

¹³⁴ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 639.

Jerusalém, levando parte do povo judeu para a Babilônia. Na narrativa, haveria a possibilidade de que essa data correspondesse à reconstrução da Cidade dos Imortais, caso considerássemos que Marco vive sob Diocleciano e que Homero havia dito que a cidade havia sido assolada nove séculos antes da sua conversa e que ele aconselhara a reconstrução – embora todas as datas dessa narrativa sejam ficcionais e cercadas de imprecisões. Quando os romanos destróem Jerusalém no ano 70 d.C, muitos judeus se dirigem a outros países, de maneira que essa movimentação análoga pode ser vista como uma segunda diáspora¹³⁵. Através dessa disposição, no plano literal, o relato sugere que o imortal estava com os judeus no momento da primeira diáspora (porque a reconstrução da Cidade foi aproximada a esse período histórico). Contudo, ainda é possível recordar que o imortal, na sua visita a Londres, falaria uma mistura de espanhol de Salônica e português de Macao. Expulsos da Espanha pelo *Decreto de Alhambra* de 1492, os judeus imigram para diversos outros países e, entre eles, para a Grécia – no que também poderia ser visto como uma terceira diáspora. Desse modo, na sua narrativa, o imortal também estaria com os judeus nesse novo momento de dispersão – uma vez que ele falava o peculiar espanhol que os judeus falavam na ilha grega de Tessalônica. A menção a esses fatos históricos nos parece ter duas funções na narrativa, além de conferir verossimilhança à sua personagem. Em primeiro lugar, a narrativa formula sequências gerando a sugestão de que os fatos se reproduzem como um som, que se desloca no ar, mas ressurgue através de um eco. Assim a narrativa faz alusão à primeira e a uma (suposta) terceira dispersão relacionada a judeus, de maneira que essa sequência de movimentações sugira ao leitor um novo contexto de perseguição aos judeus – como realmente acontecera na primeira metade do século XX.

Em segundo lugar, dessa maneira, a narrativa ganha novos elementos para a discussão do seu próprio tema. No lugar do universal surge o histórico, porque – paradoxalmente – o imortal que, como Marco, atravessara desertos em busca do rio da imortalidade, mas como um novo Homero, ele vai se mostrar disposto a percorrer o orbe em busca do rio da mortalidade - “un viajero inmortal que recorra el mundo [...]”. Adão e Eva tiveram de abandonar o Paraíso, porque deram ouvido às idéias da serpente. Influenciados por um conceito – “de muy poca importancia teórica”, os imortais passam a buscar a mortalidade. Nem verdade nem mentira, os imortais estão seguindo uma hipótese – um ponto de vista a

¹³⁵ **Grande Enciclopédia Larousse Cultural**. São Paulo: Nova Cultural, 1998, p. 1894. As duas primeiras movimentações estão registradas sob o verbete 'Diáspora'. Contudo, consideramos que a inclusão de um terceiro acontecimento análogo assinala o que chamamos de *anacronismos histórico-simbólicos* na narrativa borgeana - como passamos a explicar à continuação. São fatos históricos que, repetidos, transformam-se em símbolos e produzem a sugestão de que situações semelhantes estariam presentes no contexto de produção dessa obra.

respeito de um número restrito de elementos, uma hipótese – e por causa dela, eles estão dispostos a percorrer o mundo inteiro. Contudo, é importante notar a data aproximada desta partida... 1492 é o ano em que Colombo, procurando uma rota para as Índias, teria descoberto a América – o Novo Mundo. No plano do sentido, o rio da imortalidade estava ligado à fonte de uma obra perene. Contudo, agora vemos que os clássicos, os detentores dessa imortalidade, vão percorrer o mundo em busca de um rio da mortalidade – ‘um rio da finitude’. A partir desse momento, os *clássicos* partem para uma nova busca... Vão em busca de originalidade.

Contudo, a próxima data das identidades do imortal nos levaria a recuar ao ano de 1066. Na História, milhares de homens estão participando das Cruzadas para retomar a Terra Santa - então em poder dos muçulmanos¹³⁶. Dentro desse contexto, surge no imaginário da época a possibilidade de ir ao encontro do Santo Graal - uma possibilidade que foi acompanhada por lendas de que o cálice poderia conferir o dom da vida eterna a quem nele bebesse. Vista de modo simbólico, a cruzada externa pelo cálice corresponderia à busca interna de Deus (dentro de si) – e uma das consequência desse encontro seria a imortalidade. Assim, no plano literal, a narrativa apresenta um movimento inverso ao da história. Enquanto os cruzados iam em direção ao dom da vida, esse novo Homero vai em direção ao ‘dom’ da morte. Desse modo, a narrativa está elaborando a figura de um escritor que ‘nada contra a corrente’ nos seus movimentos. Enquanto Marco, esse escritor deixa a estética do seu tempo, para encontrar a ‘fonte’ de uma narrativa imortal – e a encontra no *clássico*. Como um novo Homero, ele passa à tentativa de beber de uma nova fonte, isto é, à tentativa de encontrar aquilo que seria mais representativo de si mesmo (a cruzada e o cálice). A diferença entre a busca desse novo Homero e a do anterior, no plano do sentido, é que, na vanguarda, esse escritor desejava destacar-se dentro da estética do seu tempo. Nesse ponto, ele está sonhando com a originalidade de uma obra singularizada através da expressão da sua própria personalidade.

O labirinto das identidades do imortal, o escritor empreende uma nova pesquisa –

“Recorrí nuevos reinos, nuevos imperios”. Parece que, antes, esse escritor fizera uma pesquisa em diversos ‘territórios’ literários. Nesse ponto, passa a empreender um estudo de obras individuais – focada nos ‘Príncipes’ (literal) e ‘Reis’ de diversos séculos. Assim, as alusões que antes eram feitas, sobretudo, a conjuntos de obras (*clássica*, *medieval*, etc.), agora apontam para autores e questões mais específicas. A repetição do (;) nesses parágrafos sugere

¹³⁶ Em 1373, o Papa Gregório XI proclamou a realização da Cruzada. Na tentativa de compreender o sentido desse fato, foram úteis as cartas de Santa Catarina. CATARINA DE SENA, SANTA. **Cartas Completas**. São Paulo: Paulus, 2005, p. 224.

uma simetria com o momento do deserto - também marcada por esse tipo de pontuação. Assim, podemos supor um novo momento de errância.... Marco vai passar por um labirinto de identidades. De modo alusivo - sobretudo, assinalando datas e lugares, a narrativa começa a elaborar pontos de contato com as biografias de homens famosos, em sua maioria escritores. Desse modo, a personagem ganha mais verossimilhança através dessas diversas identidades que o imortal poderia ter assumido ao longo do tempo.

No plano do sentido, esses pontos de contato vão sugerir como foi o desenvolvimento dessa pesquisa por algo que pudesse individualizar a sua obra. Novamente há uma etapa de dúvidas – entre formas inovadoras, complexas, produtivas nos sentidos... Mas a resposta não estava no plano externo. Nessa procura pelo rio que o levaria à morte, o imortal vê seu rosto de rio em rio, de onda em onda. Há um novo processo de conhecimento próprio. Ele teria ido de autor em autor, de recurso em recurso. Teria se identificado, em diferentes momentos, com obras que (até) refletiam seus anseios. No entanto, os reflexos não eram importante por si mesmos, mas apenas o ajudavam a *entender quem realmente ele era, para que ele pudesse deixar a sua marca na literatura*.

Com a dispersão, o imortal passaria a uma série de novas identidades (de 1066 até 1949). Nessa vertiginosa sucessão – em oposição ao andamento lento das reflexões do segundo Homero sobre o pensamento dos imortais – há um andamento acelerado. Antes, havia a busca de uma obra imortal. Nesse ponto, uma busca de originalidade. Como o momento é paralelo à travessia do deserto, a narrativa sugere a formação de uma espiral. Assim, o fato de que, nessa dispersão, Marco e Homero se separem - sem que haja uma despedida - talvez sugira que esse escritor tenha resolvido encontrar uma marca pessoal para a sua obra. No entanto, já não se perderia das formas *clássicas*. Fica a impressão de que ele logo voltaria ao mesmo projeto com os elementos *clássicos* e *românticos*, em um nível mais alto de conhecimento.

Tanger, a realidade ficcional clássica com elementos do realismo - Por que Homero se dispersa dos demais na cidade norte-africana de Tanger? Em primeiro lugar, porque esse parece ser o local de nascimento de um grande viajante. O nome Marco não deixa de nos remeter ao famoso explorador Marco Polo, mas a escolha parece ter recaído sobre Ibn Battuta por relações que passamos a explicar. Nascido no Tanger em 1304, Ibn Battuta viajou por quase três décadas percorrendo (o que se estima ser) o equivalente a três voltas ao globo. De narrativas e notas entregues a um escriba profissional, surgiu o *Rihla* – uma obra precursora

dos relatos de viagem¹³⁷. No entanto, a alusão ao explorador não é importante apenas porque desse modo a personagem do imortal ganha uma nova identidade, mas, sobretudo, porque o conto vai reiterar por três vezes a importância desse momento.

“En el otoño de 1066 milité en el puente de Stamford”¹³⁸. Assim, o imortal se lembra de ter participado dessa batalha, mas admite não se lembrar, se o teria feito ao lado de Harald ou Harold. Harald Sigurdsson, de epíteto Hardrada, foi um rei da Noruega (de 1046 a 1066)¹³⁹. A morte *desse rei* na mencionada Batalha de Stamford Bridge é considerada como o final da era viking – porque, nessa situação emblemática, o rei avança sozinho sobre a ponte desafiando num ato de bravura o batalhão inglês¹⁴⁰. Harold Godwinson, or Harold II, foi o último rei anglo-saxão da Inglaterra tendo reinado poucos meses, porque morre na batalha de Hastings. Em primeiro lugar, cabe notar que o imortal teria sido novamente um guerreiro. Em segundo, que, sob as alusões, a narrativa parece conformar um pré-anúncio – uma simetria imperfeita com o que virá a acontecer - indicando que o imortal conseguiria a desejada mortalidade, uma vez que, logo na primeira das identidades assumidas nessa busca, ele teria sido um guerreiro de Harald ou Harold - dois líderes militares que morrem no ano de 1066. Na sua *Heimskringla* – um livro de sagas sobre reis da noruega –, o escritor Snorri Sturluson¹⁴¹ (1179–1241) narra aventuras em que estes reis teriam participado. Em terceiro, a

¹³⁷ É fama que, em certas passagens do livro (como na descrição da Medina), o escriba, Ibn Juzayy, teria copiado alguns trechos da *Rihla* de Mohammed Al-Abdari Al-Hiri e utilizado alguns livros da sua própria biblioteca, para completar o relato. / BATTUTA, Ibn. **Voyages / Ibn Battûta**. Paris: La Découverte, 1997.

¹³⁸ Essa é uma data importante na história, mas também no campo literário. Na sua *Introducción a la Literatura Inglesa*, Borges assinala que os historiadores da literatura costumam dividir a poesia anglo-saxã em pagã e cristã e, confirmando essa divisão, recorda os fatos no plano histórico, para compreender o que teria acontecido à literatura nesse período (de 1066 a 1300): “A partir del siglo VIII, vikings daneses y noruegos hostigaron las costas de Inglaterra y se fijaron en el norte y el centro; el año 1066, los normandos [...] conquistaron todo el país. [...] Durante dos siglos, no hubo literatura; después de 1300 resurgió”. BORGES, J. L. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 813. Nas suas aulas, ele explica que, “A partir de la batalla de Hastings, que marca el fin del dominio sajón en Inglaterra, el idioma inglés entra en crisis. Desde el siglo V hasta el siglo XII, la historia inglesa se ha vinculado con Escandinavia [...] Pero a partir de la invasión normanda, en el año 1066, se vincula con Francia, separándose de la historia escandinava y su influencia. La literatura se quiebra y la lengua inglesa resurge dos siglos después, con Chaucer y Langland”. ARIAS, M. & HADIS, M. **Borges Profesor**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 122.

¹³⁹ ARIAS, M. & HADIS, M. **Borges Profesor**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 116.

¹⁴⁰ “Luego se libra la batalla de Stamford Bridge —todavía el lugar puede verse— y los sajones deshacen a los noruegos y a los partidarios de Tostig, y el rey de Noruega conquista los seis pies de tierra inglesa que le habían prometido por la mañana”. ARIAS, M. & HADIS, M. **Borges Profesor**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 118.

¹⁴¹ Borges tem um subtítulo dedicado a esse livro em *Literaturas Germánicas Medievales*. Seu texto sugere que, na *Heimskringla*, o autor Snorri teria um personagem que o representa. “Así, Harald Hardrada, rey de Noruega, oyó de boca de un islandés la saga que se había compuesto sobre él y la recitación duró doce días. Al decimotercero, el rey dijo: «Me gusta lo que has dicho, islandés. ¿Quién te lo enseñó?» El otro repuso: «En Islandia yo concurría cada verano a la Asamblea General y escuché lo que narraba Halldór Snorrason.» El rey dijo: «En tal caso no es de extrañar que lo sepas tan bien.» Halldór había servido con Harald en las campañas de Grecia, de Italia y de Africa [...] (negrito nosso)”. Snorri foi poeta e político. Surgem paralelos com questões já mencionadas nos pressupostos. Na *Odisséia*, Ulisses ouve relatos sobre as suas aventuras e, no *Ramayana*, Rama ouve o relato da sua vida de seus próprios filhos, que teriam sido educados por Valmiki (personagem do autor).

narrativa parece assinalar outra importante descoberta do escritor nessa fase da pesquisa.

No prólogo d' *El Informe de Brodie*, Borges afirma que seus contos são realistas, uma vez que “São abundantes na necessária invenção de fatos circunstanciais, dos quais há exemplos esplêndidos na balada anglo-saxã de Maldon, datada do século X, e nas posteriores sagas da Islândia”¹⁴². No comentário dessas sagas, Borges se detém, sobretudo, sobre a obra de Snorri sobre o qual afirma: «Snorri pertenece a la historia de la evolución mitológica y también a la historia de la ciencia mitológica. Fue un lejano colega de Jakob Grimm; fue, sobre todo, un gran prosista clásico.»¹⁴³ Em seus livros de crítica, é possível encontrar citações e comentários que justificam essas afirmações¹⁴⁴. No livro *Literaturas Germánicas Medievales*, por exemplo, ele comenta a respeito das sagas da Idade Média:

El arte medieval es espontáneamente simbólico; [...] Conviene recordar esta circunstancia para apreciar lo excepcional y asombroso de un arte realista como el de las sagas, en plena Edad Media. El realismo español de la picaresca tiene siempre un propósito moral; el realismo francés oscila entre el estímulo erótico y lo que Paul Groussac ha llamado «la fotografía basurera»; el realismo norteamericano va de lo cruel a lo sentimental; el de las sagas corresponde a la observación imparcial. Pinta con lucidez y probidad un mundo que para nosotros es bárbaro, comparado con el de París o el de Londres y, mucho más, con el de Provenza o Italia. Este realismo admite lo sobrenatural, por la suficiente razón de que los narradores y los oyentes creían en fantasmas y en magias. [...] Los rasgos diferenciales de la saga surgieron de las circunstancias que les dieron origen. La saga fue realista porque refería, o pretendía referir, hechos reales; fue minuciosa porque la realidad también lo es; prescindíó de análisis psicológicos porque el narrador no podía conocer los pensamientos de las personas, sino sus actos y palabras. La saga era una crónica objetiva de hechos históricos; a ello se debe la impersonalidad de su redacción¹⁴⁵.

Borges encontrou nessas obras algumas das primeiras manifestações do *realismo*. Parece ter se impressionado especialmente com a obra de Snorri. [...] “La impersonalidad de las sagas perdura en la *Heimskringla* de Snorri, esa impersonalidad y esa economía que un escritor normando, **Flaubert, traería al cabo de seis siglos a la novela**” (negrito nosso)¹⁴⁶. Desse modo, as alusões apontam para um momento de confluência entre a escritura regida

BORGES, J. L. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 935.

¹⁴² BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, pp. 16 e 17.

¹⁴³ BORGES, J. L. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 963.

¹⁴⁴ Na sua *Introducción a la Literatura Inglesa*, Borges explica que “Los historiadores de la literatura suelen dividir la poesía de los anglosajones en pagana y cristiana” [...] “a fines del siglo X en la épica balada de Maldon, que conmemora una derrota de milicianos sajones por las fuerzas de Olaf, rey de Noruega. Un emisario de éste exige tributo; el jefe sajón le responde que lo pagarán, no con oro, sino con sus espadas. La balada abunda en detalles circunstanciales”. BORGES, J. L. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 810.

¹⁴⁵ BORGES, J. L. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 933.

¹⁴⁶ BORGES, J. L. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 961.

pela tradição clássica e a manifestações do *realismo*, que viria a ser basilar na constituição da literatura moderna¹⁴⁷.

“En el séptimo siglo de la Hégira”, o imortal teria sido um dos tradutores dos contos d’ *As Mil e Uma Noites*, já que ele menciona as viagens de Simbad e a estória da Cidade de Bronze. O sétimo século posterior a Hégira (a fuga de Maomé de Meca para a Medina em 622) indicaria uma tradução do ano de 1322 – ou algo próximo. No entanto, apesar das controvérsias, acredita-se que *As Mil e Uma Noites* tenham sido escritas no século XII ou XIII¹⁴⁸. Na sua *Introducción a la Literatura Inglesa*, Borges explica que “Hacia el año 1387, Chaucer había acumulado muchos manuscritos [...] Así nacieron los famosos *Cuentos de Canterbury*”¹⁴⁹. Desse modo, seria possível pensar que o tradutor de contos das *As Mil e Uma Noites* no século XIV a quem a narrativa estaria assinalando seria, na verdade, Chaucer. A alusão pode se torna mais clara à luz do ensaio “De las Alegorías a las Novelas”, que Borges conclui do seguinte modo:

El pasaje de alegoría a novela, de especies a individuos, de realismo a nominalismo, requirió algunos siglos, pero me atrevo a sugerir una fecha ideal. Aquel día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio “*E con gli occulti ferri i Tradimenti*” (Y con hierros ocultos las Traiciones), y lo repitió de este modo: “*The smyler with the knyfe under the cloke*” (El que sonríe, con el cuchillo bajo la capa). El **original** está en el séptimo libro de la *Teseida*; la **versión**, en el *Knights Tale* (negrito nosso)¹⁵⁰.

De acordo com esse ensaio, a obra de Chaucer já prenunciaria uma (futura) passagem da alegoria ao romance¹⁵¹. Nos seus ensaios, Borges apresenta como índices dessa manifestação: um despontar do indivíduo na literatura no lugar de personagens representativas

¹⁴⁷ Essa percepção borgeana de certo realismo em Chaucer não é desconhecida na área de Literatura Inglesa. No seu manual, Burgess tem um subtítulo dedicado ao tema - “O *realismo* de Chaucer” (p.42). O crítico tece o seguinte comentário sobre *Canterbury Tales*: “A obra-prima de Chaucer não passa de uma coleção de histórias, e poucas delas são originais. Essa é uma maneira de ver Os contos de Canterbury. Mas o que nunca fora feito antes era tomar um grupo de seres humanos - de todos os temperamentos e posições sociais – e misturá-los todos, fazê-los contar histórias, e *fazer com que essas pessoas ilustrassem seu caráter, suas personalidades*” (itálico nosso, p. 43). BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. SP: Ática, 2003.

¹⁴⁸ BORGES, J. L. Los traductores de las *1001 Noches*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

¹⁴⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, pp. 815-816.

¹⁵⁰ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones*. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 746.

¹⁵¹ A julgar do próprio título do ensaio, Borges não parece compreender o romance como um gênero realmente *novo*, mas como um gênero que dependeu de transformações graduais no pensamento - e que teriam levado a transformações nas formas literárias. Entretanto, o ensaio não esclarece o pensamento do escritor a respeito de uma continuidade ou independência do romance em relação ao gênero alegórico – e não poderíamos fazer essa afirmação sem uma pesquisa voltada ao tema. Assim, nos restringimos a entender, ‘nessa passagem da alegoria ao romance’, a existência de uma transformação no pensamento e, assim, nas formas literárias, que, responsável por modificações na forma alegórica, teria sido, mais tarde, também responsável pela conformação do romance.

do coletivo ou arquetípicas¹⁵²; enredos da tradição com significativas transformações¹⁵³; e a passagem de uma realidade vaga a uma realidade ficcional mais circunstanciada. Essa mescla de realismo e formas *clássicas* no século XIV teria sido um primeiro reflexo.

Os tradutores das *Mil e Uma Noites*, o trabalho com as versões poderia se tornar ainda mais original – “En un patio de la cárcel de Samarcanda he jugado muchísimo al ajedrez”.

Nessa identidade, parece que o imortal teria sido novamente um escritor, talvez Omar Khayyam. Ommar nasceu em Nishapur, mas posteriormente passou a viver em Samarcanda, onde trabalhou num tratado de álgebra. Assim, o xadrez poderia nos remeter à álgebra de Khayyam, ou às diversas possibilidades literárias que certo escritor estaria averiguando na sua tentativa de compreender a obra de Omar Khayyam. Em “La Escritura del Dios”, o protagonista (também) era um encarcerado tentando interpretar uma escritura – uma escritura sagrada em lugar dos poemas de um místico. Na leitura dessa narrativa, citamos os comentários de Emir Monegal na sua biografia sobre Borges e a *Autobiografía* do próprio escritor a propósito: na época de *El Aleph* – livro em que se encontram “El Inmortal” e “La Escritura del Dios” –, Borges se sentia perseguido pelo regime peronista, porque a mãe e a irmã já haviam sido condenadas à prisão, e ele mesmo, destituído do seu cargo na biblioteca pública trabalhava, escrevendo e analisando as obras literárias em sua casa, guardado e seguido por um detetive. Talvez o conto esteja sugerindo, assim, que esse escritor estava vivendo uma irônica situação, a de ser o todo poderoso autor de uma grande jogada para os seus pequenos peões-personagens e, ao mesmo tempo, um pequeno peão movido pelas mãos do regime político da sua época?¹⁵⁴

Em “El enigma de Fitzgerald”, Borges expõe sua compreensão de que, na tradução do *Rubaiyat* de Omar Khayyan por Fitzgerald, “Un milagro acontece: de la fortuita conjunción de un astrónomo persa que condescendió a la poesía, de un inglés excéntrico que recorre, tal vez sin entenderlos del todo, libros orientales e hispánicos, surge un extraordinario poeta, que

¹⁵² No mencionado ensaio (“De las alegorías a las novelas”), Borges registra a passagem de espécie a indivíduos na literatura, mas ele sugere a data de 1382. Na sua *Introducción a la Literatura Inglesa*, recorda que “[em *Troilo y Criseida*] Se ha dicho que esta trágica historia, que tiene como fondo el sitio de Troya, es la primera novela psicológica de una literatura europea”. De acordo com o ensaio, nesse poema narrativo de Chaucer, a personalidade já teria recebido contornos mais precisos. BORGES, J. L. **Obras Completas en Colaboración**. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 815.

¹⁵³ Pouco adiante, no parágrafo sobre o conceito de recriação estética, citamos um ensaio no qual Borges explica as transformações efetuadas por Chaucer em um enredo da tradição – em uma narrativa que fazia parte da *Ilíada*.

¹⁵⁴ Também já mencionamos, no decorrer dessa leitura, como Borges trata da situação do escritor em um regime tirânico, em “El Informe de Brodie” – a única coisa que importa é saber como a censura entenderá o seu texto. Em relação a *El Aleph*, as imagens são mais fortes no livro de 1970. Em *El Informe de Brodie*, há um quadro de horror, no qual o escritor é colocado diante de uma dura alternativa: o exílio ou a morte.

no se parece a los dos”¹⁵⁵. Como explicado nos nossos pressupostos, lembrando que, na literatura influenciada pela normativa clássica, o enredo tradicional era preservado nas obras que o retomavam, nos encontramos com um fato curioso, se consideramos que, da tradução do texto de Omar Khayyan por Fitzgerald – de uma tradução - havia nascido o que, sem deixar de ter relação com o original, terminava conformando *outra* obra literária. “En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia”, declara o imortal. A partir da data e hora de nascimento, a astrologia interpreta, para um indivíduo, a configuração do céu nesse instante, isto é, uma combinação entre aspectos, planetas e casas astrológicas indicando um conjunto de possibilidades sobre a sua vida. Assim, a menção à astrologia reforça o significado do jogo de xadrez, isto é, possibilidades estéticas, mas começa a sinalizar onde estariam esas possibilidades. A Bohemia é uma região da Europa, enquanto Bikanir é uma cidade do norte da Índia. Ou seja, são dois lugares que pertencem a tradições culturais muito distintas – como Khayyan e Fitzgerald. Parece que esse escritor começou a considerar as possibilidades existentes na mistura de contextos e visões de mundo distintas.

“En el séptimo siglo de la Hégira, en el arrabal de Bulaq, transcribí con pausada caligrafía, en un idioma que he olvidado, en un alfabeto que ignoro, los siete viajes de Simbad y la historia de la Ciudad de Bronce”. Uma vez que as edições egípcias d’ *As Mil e Uma Noites*, publicadas depois do manuscrito de Galland, e que ficaram conhecidas como Bulaq I e II, continham novas narrativas e versões das anteriores, uma tradução do livro nesse local já nos levaria a entrever a idéia de uma tradução muito modificada¹⁵⁶. Em contraste com a impessoalidade da letra impressa, a caligrafia nos remete à personalidade do seu calígrafo. O esquecimento sugere a falta de domínio de um idioma e, assim, pode estar sugerindo alguma invenção nesse trabalho. Contudo, o ‘ignorado alfabeto’ – um alfabeto no qual se verteu uma tradução inteira, mas do qual o próprio tradutor nem se lembra mais - talvez se destine a insinuar o emprego da imaginação nestas traduções. Como dito, o imortal teria sido um tradutor das *Mil e Uma Noites* – possivelmente Chaucer. Explicamos que a data, reiterada no conto, poderia nos remeter à presença de certo *realismo* na obra desse escritor. No entanto, a narrativa também parece nos remeter a um segundo aspecto da obra de Chaucer – a tradução

¹⁵⁵ BORGES, J. L. *Otras Inquisiciones. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 689.

¹⁵⁶ Em “Los Traductores de las *1001 Noches*”, Borges explica que a Alemanha contava com, pelo menos, quatro versões. “La segunda versión (1895-1897) prescinde de los encantos de la puntualidad, pero también de los del estilo. Hablo de la suministrada por Henning, arabista de Leipzig, a la *Universalbibliothek* de Philipp Reclam. Se trata de una versión expurgada, aunque la casa editorial diga lo contrario. El estilo es insípido, tesonero. Su más indiscutible virtud debe ser la extensión. Las ediciones de Bulak y de Breslau están representadas, amén de los manuscritos de Zotenberg y de las Noches Suplementales de Burton. Henning traductor de Sir Richard es literariamente superior a Henning traductor del árabe”. BORGES, J. L. *Los traductores de las 1001 Noches. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 411.

que é uma recriação. Até o capítulo III, foram assinalados os processos de imitação, versão e versão original. Depois, a narrativa passa a apontar para um processo ainda mais sofisticado.

Na sua *Introducción a la Literatura Inglesa*, Borges narra o fato de que um colega francês teria elogiado Chaucer com o título de “grande traductor”, entretanto “La traducción, en la Edad Media, no era un ejercicio filológico realizado con el auxilio de un diccionario (tampoco los había); **era una recreación estética**”¹⁵⁷ (negrito nosso). Como acabamos de mencionar, na visão borgeana, ao menos uma das narrativas de *Canterbury Tales*, representaria uma ‘tradução’ de um relato d’ *As Mil e Uma Noites*. Novamente, teríamos o oriente na visão de um inglês. No entanto, vale a pena conferir o comentário borgeano a respeito de outra dessas recriações de Chaucer – porque ela se coaduna com os sentidos que passam a ser elaborados por essa narrativa. Em “A Trojan Ending, de Laura Riding”, Borges lembra que “La amistad de Inglaterra y de las epopeyas de Homero es larga en el tiempo, y numerosa de fatigas y glorias. El ‘Troilus and Criseyde’ de Chaucer, el ‘Troilus and Cressida’ de Shakespeare, la espléndida balada de Dante Gabriel Rossetti, ‘Troy Town’, y los ‘Ulysses’ de Alfred Tennyson y de Joyce, son apenas algunos testimonios de esa rica amistad”¹⁵⁸. Assim, *Troilo y Criseida* representa uma retomada da *Ilíada*. Contudo, na sua *Introducción a la Literatura Inglesa*, Borges faz questão de assinalar que, no ‘Troilus and Criseyde’ de Chaucer, “El argumento y una tercera parte de las estrofas proceden de Boccaccio, pero **Chaucer ha modificado los caracteres** y ha hecho, por ejemplo, de Pándaro, que en el original es un joven libertino, un hombre entrado en años que entrega su sobrina, Criseida, al clandestino amor del príncipe Troilo, y al mismo tiempo abunda en largas prédicas morales (negrito e sublinhado nosso)”¹⁵⁹. Assim, na avaliação borgeana, Chaucer não teria retomado propriamente o motivo da *Ilíada*, mas o mesmo motivo num poema de Boccaccio – isto é, de um contemporâneo¹⁶⁰. Teria havido alterações nesse enredo - Pândaro não é mais um jovem libertino. As ‘prédicas’ teriam sido inclusas também. Borges prossegue o comentário assinalando que, “[em *Troilo y Criseida*] Se ha dicho que esta trágica historia, que tiene como fondo el sitio de Troya, es la primera novela psicológica de una literatura europea”¹⁶¹. Os sentimentos, motivações e a própria construção do caráter das personagens teria ganho uma maior elaboração em Chaucer. Por fim, já dissemos que, para Borges, a poesia de Chaucer

¹⁵⁷ BORGES, J. L. *Obras Completas en Colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 815.

¹⁵⁸ BORGES, J. L. A Trojan Ending, Laura Riding. *El hogar*, Buenos Aires, ano 33, n. 1439, 14 mai.1937, p. 30.

¹⁵⁹ BORGES, J. L. *Obras Completas en Colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 815.

¹⁶⁰ Chaucer vive entre 1340 e 1400. Boccaccio entre 1313 e 1375. Entre outras coisas, através do par Chaucer-Boccaccio, ele está discutindo, como já o fizera em “El Acercamiento a Almotasim”, o problema da retomada de um contemporâneo.

¹⁶¹ BORGES, J. L. *Obras Completas en Colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 815.

apresenta uma peculiar manifestação do realismo que não constava da poesia *clássica*. No entanto, em um terço dessa obra, a ligação com o texto de Bocaccio ainda seria discernível.

No entanto, talvez não devamos atribuir todas as modificações somente ao próprio Chaucer. Borges explica, na *Introducción a la Literatura Inglesa*, que **“En otras colecciones análogas -Las Mil y Una Noches, digamos - los relatos nada tienen que ver con la persona que los refiere; en los Cuentos de Canterbury sirven para ilustrar el carácter de cada narrador (negrito nosso)”**¹⁶². Assim, se nos *Contos de Canterbury*, “Hay relatos ingleses contemporáneos, hay relatos flamencos, hay relatos clásicos; [e] hay un relato que figura también en el *Libro de las Mil y Una Noches*”¹⁶³, essas histórias são recriadas não apenas pela subjetividade de Chaucer, mas também pelos diferentes narradores com suas diferentes visões de mundo construídos por Chaucer. A possibilidade de que trata a nossa narrativa talvez se torne ainda mais clara, quando Borges comenta o trabalho de outro tradutor d’ *As Mil e Uma Noites*.

Se advertirá que desde el antropófago *amateur* hasta el polígloto durmiente, no he rechazado aquellos caracteres de Richard Burton que sin disminución de fervor podemos apodar legendarios. La razón es clara: **el Burton de la leyenda de Burton, es el traductor de las Noches**. [Assim] Aventuro la hipóbole: recorrer las *1001 Noches* en la traslación de Sir Richard no es menos increíble que recorrerlas vertidas literalmente del árabe y comentadas ‘por Simbad el Marino’¹⁶⁴.

A partir das traduções, esse escritor começou a avaliar as possibilidades estéticas de textos enriquecidos nos seus sentidos, porque se constituem em relação a outros textos pré-existentes, mas que são transformados, sobretudo, não apenas por um novo autor, mas pela figura de um novo narrador, um narrador que é personagem desse autor. As versões poderiam se tornar ainda mais originais através da interferência de uma segunda ou terceira subjetividade (porque os narradores podem ser multiplicados) dentro dos próprios relatos. A narrativa do imortal é a história desse narrador, no qual culmina o projeto daquele escritor.

Deste modo, é possível considerar um melhor a posição, motivações e os interesses que poderiam estar por trás do relato do nosso protagonista. Marco seria um civilizado romano que pode, na sua posição, pode classificar os trogloditas como “bárbaros”. Entretanto, quando sabemos que ele já fora Homero, essa visão – que a personagem pode ter adotado momentaneamente – já não faz mais sentido, uma vez que os gregos foram os primeiros a considerar uma oposição entre *civilização* e *barbárie*. Neste caso, ele é o civilizado. Já

¹⁶² BORGES, J. L. *Obras Completas en Colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1991, pp. 815-816.

¹⁶³ BORGES, J. L. *Obras Completas en Colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 816.

¹⁶⁴ BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 403.

comentamos que o imortal falava português de Macao. O português foi um idioma levado à China. Como o imortal não é chinês, ele teria estado em Macao na condição de colonizador. Como Marco, atuando na manutenção das fronteiras do Império Romano no continente africano, ele também fora um colonizador. No entanto, se ele é Caim... Na verdade, nessa posição de tribuno do Império Romano, teríamos de ver que Marco é um colonizado se passando por colonizador. Antes de adotar a identidade de Marco, ele teria sido José do Egito – vivendo uma situação análoga, já que o Império Egípcio também foi responsável pela dominação de outros povos e, inclusive, do povo judeu. Adotando a compreensão alternativa desta narrativa, isto é, pensando que José do Egito (ou outro personagem) teria reunido em um manuscrito algumas vivências e uma série de sonhos e delírios febris, como julgaríamos a hipótese de que certo Marco tenha querido se passar por Homero? Qual o seu interesse?

Ainda antes da publicação dos seus livros de contos mais famosos, Borges parece ter tido uma excepcional compreensão do modo pelo qual a imagem de um autor seria capaz de afetar a leitura dos seus textos. Em um artigo publicado em 1928 – “La fruición literaria” –, o escritor apresenta uma sentença e, propondo fontes hipotéticas, mostra como sua recepção se altera de acordo com a nossa compreensão da instância produtora do texto:

Séanos ilustración esta metáfora desglosada: *El incendio, con feroces mandíbulas, devora el campo*. Esta locución, ¿es condenable o lícita? Yo afirmo que **depende solamente de quien la forjó** [...] Supongamos que en un café de la calle Corrientes o de la Avenida, un literato me la propone como suya. Yo pensaré: Ahora es vulgarísima tarea la de hacer metáforas [...] Supongamos ahora que me la presentan como originaria de un poeta chino o siamés. Yo pensaré: Todo se les vuelve dragón a los chinos y me representaré un incendio claro como una fiesta y serpeando, y me gustará [...] Supongamos que me revelan que el padre de esa figuración es Esquilo y que estuvo en lengua de Prometeo (y así es la verdad) y que el arrestado titán, amarrado a un precipicio de rocas por la Fuerza y por la Violencia, ministros duros, se la dijo al Océano [...]. Entonces la sentencia me parecerá bien y aun perfecta, dado el extravagante carácter de los interlocutores y la lejanía (ya poética) de su origen. Haré como el lector, que sin duda ha suspendido su juicio, hasta cerciorarse bien cuya era la frase¹⁶⁵.

A partir das traduções, esse escritor estava avaliando as possibilidades estéticas de textos enriquecidos nos seus sentidos, porque se constituem em relação a outros textos pré-existentes e, assim, a partir de um duplo (ou triplo...) foco projetado sobre as narrativas. Sobre a leitura estariam incidindo, assim, dois (ou mais autores) e, portanto, duas idiossincrasias (as paixões e os ódios de dois homens, por exemplo), duas biografias, dois períodos históricos (que podem ser tão distintos como o moderno e o clássico), dois contextos (com discussões

¹⁶⁵ BORGES, J. L. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial, 2002, pp. 94-95.

políticas e literárias com as quais o autor pode dialogar), duas tradições literárias (sugerindo relações de continuidade ou ruptura) etc.

Neste ponto, de dentro da *Ilíada* de Pope, sai o manuscrito do imortal com a narrativa que estamos lendo. O segundo Homero se lembra que “En Aberdeen¹⁶⁶, en 1714, me suscribí a los seis volúmenes de la *Ilíada* de Pope; sé que los frecuenté con deleite”. O imortal também teria sido o escritor e tradutor Alexander Pope. “Hay que advertir también que el concepto de traducción que rige ahora no es el que regía en el siglo XVIII. Por ejemplo, la *Ilíada* de Pope, que era considerada una versión ejemplar, es lo que hoy llamaríamos una versión muy libre”¹⁶⁷. Na visão borgeana, Pope, como explicara a propósito de Chaucer, também teria efetuado uma tradução-recriação.

O narrador-tradutor (o imortal na identidade Cartaphilus) comenta uma percepção a respeito dessa re-escritura. Haveria algo patético nos testemunhos, “No lo son, dichos por el romano Flaminio Rufo. Lo son, dichos por Homero; es raro que éste copie, en el siglo trece, las aventuras de Simbad, de otro Ulises, y descubra, a la vuelta de muchos siglos, en un reino boreal y un idioma bárbaro, las formas de su *Ilíada*”. No nível literal, nos depararíamos com Homero, depois de mais de mil anos, tentando reescrever a própria obra em inglês. O patético provavelmente não estaria no fato de que Homero estaria reescrevendo a própria narrativa tantos séculos depois da sua criação – gesto que talvez assinalasse um descontentamento do escritor com seu trabalho. *Homero foi o grande rio da literatura grega*. O patético estaria no fato de que essa *sua* nova *Ilíada* talvez fosse encarada simplesmente como uma cópia da original. Assim, parece que esse escritor estaria avaliando a importância do procedimento de tradução no seu projeto. Se o projeto tivesse sido concluído na sua fase Homero – na sua fase de identificação com as formas *clássicas* -, apesar de todo o seu empenho com a versão, as pessoas ainda iriam acusá-lo de plágio – ironicamente, um plagiador da própria obra, porque haveria inovação. Sempre se trataria de outra subjetividade, escrevendo a partir de outro período e contexto. No entanto, depois da sua fase Marco, isto é, depois da passagem pela vanguarda, no seu afã de originalidade, ele tinha chegado à essa idéia da ‘tradução original’. Com esse narrador, ele não poderia ser acusado de plágio.

Sobre essa tradução d’ *As Mil e Uma Noites* em Bulaq, o narrador destaca duas histórias cuja menção termina gerando um metatexto sobre o tema desta parte do relato – a

¹⁶⁶ Aberdeen também é mencionada em “El Informe de Brodie” como a cidade de origem de Brodie. Explicamos que essa teria sido uma cidade de maioria católica que, depois da Reforma, teria ficado bastante dividida. Como o imortal também se alternou nos papéis de colonizador e colonizado, acreditamos que, nos dois contos, ela poderia estar ligada a esse sentido.

¹⁶⁷ ARIAS, M. & HADIS, M. **Borges Profesor**. Buenos Aires: Emecé, 2001, p. 162.

passagem da ‘versão original’ à ‘tradução original’. No conto da "Prodigiosa História da Cidade de Bronze", o Emir Muza e Taleb desejam agradar o Califa, encontrando os vasos que continham os Efrits (gênios) e retornando com esses vasos ao seu palácio. Na sua travessia do deserto, eles passam pelo Palácio de Ébano com seus avisos – vários deles têm paralelo no *Eclesiastes*, mas a argumentação comum recebeu uma continuidade distinta em ambos os textos¹⁶⁸. O final do relato formula uma metáfora muito próxima no seu sentido à da narrativa bíblica sobre Adão e Eva no Paraíso. Taleb e Muza chegam a um palácio cheio de riquezas que poderiam carregar, já que o rei e os demais habitantes da cidade estavam todos imobilizados. Assim, eles chegam à sala da filha do antigo Rei do Palácio e, ainda nessa sala, poderiam levar qualquer objeto *menos o corpo da princesa*. Apesar da advertência, Taleb toca a moça e, em seguida, morre. Muza, o sábio, respeita as escrituras (inscrições) nessa Cidade Bronze e consegue ‘regressar’ ao local de onde partira. É possível perceber que essa narrativa formula uma reescritura da narrativa de Adão e Eva, transformando imagens e circunstâncias e inserindo a figura de um sábio no seu enredo... Desse modo, essa narrativa retoma o tema da queda, mas retoma também, dentro do mesmo enredo, o tema da ascensão (e do regresso) através da sabedoria. A equivalência entre as imagens ainda nos permite encontrar a ligação com a narrativa anterior, entretanto as transformações no enredo e a sugestão de continuidade (no retorno ao palácio) nos remetem à idéia da versão original, isto é, a retomada e a invenção levadas ao limite. Assim, como Marco reconhece Homero nas suas primeiras palavras, apesar de toda modificação ainda deveria ser possível reconhecer o anterior no tema do novo texto.

A segunda narrativa mencionada é a de “Simbad, el Marino”, que o narrador-tradutor irá comentar como “las aventuras de Simbad, de otro Ulises”¹⁶⁹, sugerindo a existência de

¹⁶⁸ Vamos apresentar uma rápida comparação entre a narrativa da ‘Cidade de Bronze’ (CB) e o *Eclesiastes* (Ecl). Descrição de poder: “¡Voy a hablarte de mi poderío!” (CB); “Fui maior que todos os que me precederam em Jerusalém” (Ecl). Descrição de uma imensa riqueza: “¡Poseía inmensos **tesoros**, y bajo mi dominio se abatían los pueblos y los **reyes**, desde el Oriente hasta los límites extremos de Occidente” (CB); “Amontoei **prata e ouro**, riquezas de **reis** e de províncias” (Ecl). Essas descrições são subitamente interrompidas por uma reflexão: “¡Entonces reflexioné acerca de mi destino!” (CB); “Mas, quando me pus a considerar [sobre] todas as obras de minhas mãos e o trabalho ao qual me tinha dado para fazê-las [...]” (Ecl). Os textos começam a se distanciar nas suas conclusões (que ainda podem ser equivalentes nos seus sentidos): “¡Conserva tu alma! ¡Goza en paz la calma de la vida, la belleza, que es calma de la vida! ¡Mañana se apoderará de ti la muerte!” (CB); “Não há nada melhor para o homem do que comer e beber, e fazer com que sua alma goze do bem do seu trabalho” (Ecl). Depois desses diversos paralelos, é interessante observar como os dois textos prosseguem com estratégias narrativas distintas. O *Eclesiastes* continua com a ênfase no discurso do narrador e conclui com uma exortação à observância dos preceitos. Já a ‘Cidade de Bronze’ apresenta uma reformulação da narrativa de Adão e Eva. Por reflexo, Borges está assinalando a possibilidade de voltar a um texto da tradição transformando as suas metáforas e desenvolvendo uma nova continuidade e desfecho. *As Mil e Uma Noites* têm um texto problemático – distinto conforme a edição e o tradutor. Consultamos o citado texto de Burton (da Biblioteca de Adelaide) e a tradução de Burton (vertida ao espanhol por outro tradutor) na coleção dirigida por Borges - La Biblioteca de Babel. ____.

Las Mil y Una Noches según Burton. Madrid: Ediciones Siruela, 1985, pp. 163-227 (negritos nossos).

¹⁶⁹ A aventura de Simbad também foi consultada no texto disponibilizado pela Biblioteca de Adelaide.

uma retomada neste conto d’ *As Mil e Uma Noites*. Aportando numa ilha, Simbad e seus companheiros se deparam com um gigante que, a cada dia, apalpava e comia um dos tripulantes depois de assá-lo. Primeiro, os homens de Simbad decidem se afogar no mar, mas logo resolvem matar o gigante – com o mesmo expediente de Ulisses - e, por alvitre de Simbad, construir uma balsa para a fuga imediata. Assim, o conto apresenta vários paralelos com a aventura de Ulisses na caverna do gigante Polifermo: a) Ulisses e Simbad empreendem suas viagens por mar; b) Ambos se deparam com um gigante em suas viagens; c) Em ambos os casos, trata-se de uma criatura que se alimenta de seres humanos; d) Em ambos os casos, a situação se resolve com o expediente de cegar o gigante; e) Em ambos, o momento escolhido é aquele em que o gigante dorme depois de ter comido um ser humano. f) Em ambos, surge a idéia de fazê-lo com um objeto aquecido (metal / madeira); g) Em ambos, o objeto precisa ser levantado por vários homens; h) Em ambos, a fuga acontece por mar; i) Em reação à fuga, os dois gigantes atiram penhascos ao mar. No entanto, os enredos são distintos: a história de Simbad antes e depois dessa aventura é diferente da vivida por Ulisses; o caráter dos dois é diferente (um é comerciante, o outro um guerreiro); as motivações divergem, etc. Contudo, à luz do tema em discussão – a configuração de um narrador que transforma a compreensão da narrativa retomada, é possível que o narrador-protagonista, Simbad, de fato, seja o elemento que mais diferencia os relatos no episódio comum do gigante enfurecido. A figura de Simbad nos transporta ao contexto cultural do islã e, assim, ao mundo árabe – muito diferente do mundo grego que cerca a viagem de Ulisses. Marco narra que Homero teria feito, *como Ulisses*, a sua última viagem ao sair da Cidade dos Imortais... Mas, na verdade, o Marco-Homero deste conto é um grande viajante. Ulisses gasta dez anos no seu retorno à Ítaca, mas o imortal passa mais de 2.000 anos na sua errância. Sendo Marco-Homero o velho Caim, um dos primeiros homens da terra, parece que ele teria tido tempo para viver e tempo para narrar... No meio da narrativa, Marco (o guerreiro) passa ao relato de Homero sobre a sua vida, mas, uma vez que Homero (o escritor) é anterior à Marco sabe-se que, desse ponto de vista, é ele quem está narrando a vida de Marco (o guerreiro). Assim, neste último capítulo, na sequência de identidades do imortal, Marco-Homero assume várias identidades, ora como guerreiro, ora como escritor, de maneira que a narrativa pode sugerir a existência de um único homem *por trás de livros, de aventuras e de livros que relatam essas aventuras*.

A origem da *Iliada*, a personagem do autor sobre as fontes da sua ficção - “Hacia 1729 discutí el origen de ese poema con un profesor de retórica, llamado, creo, Giambattista; sus razones me parecieron irrefutables”. Em 1729, é possível que Vico estivesse pensando na

publicação que faria no ano seguinte, expandindo as idéias da *Ciência Nova*. Em 1929, Borges ganha um prêmio que lhe permite dedicar-se a um novo livro, que publica no ano seguinte - *Evaristo Carriego*- e que tem como tema a vida e a obra de um escritor menor da tradição argentina¹⁷⁰. No entanto, se o ensaísta está elaborando um texto a partir da biografia do escritor e seu contexto, vários dos elementos utilizados nessa composição estão, na verdade, relacionados a experiências e idéias literárias do próprio Borges. Assim, esse personagem Carriego-Borges parece conter uma das primeiras experiências borgeanas com a inserção de dados da sua biografia numa personagem com uma história própria. O elemento autobiográfico (1929) e a mencionada relação entre autores e protagonistas (Odisseu que é Homero) dá início ao metatexto sobre outro elemento do projeto desse escritor vinculado à idéia de ‘tradução original’ - uma **personagem de si mesmo** na sua ficção.

Cabe observar que a anáfora nos remete à *Ilíada de Pope*, entretanto, a menção a Vico – porque o rodapé esclarece tratar-se desse Gimbattista (João Batista) - nos levaria à discussão sobre a origem ‘desse’ livro, a *Ilíada*, proposta por Giambattista Vico no *Princípio de uma Ciência Nova* - a famosa ‘questão homérica’¹⁷¹. É possível que Homero jamais tenha existido e que seu nome corresponda a um grupo de escritores. Desse modo, a narrativa assinala que esse escritor começou a refletir sobre a hipótese de um texto em que várias fontes poderiam ser reunidas sob um nome. Adiante, o narrador-tradutor separa algumas frases do manuscrito, destacando que “Se lee, *inter alia*: ‘En Bikanir he profesado la astrología y también en Bohemia’”. Utiliza-se o termo **inter alia**, “entre outros”, para lembrar que um autor não é o único a sustentar uma afirmação sobre o tema de que se está tratando. Assim, a narrativa nos revela a proposta de uma narrativa que não conformaria a sua retomada com um única obra ou autor, mas com mais de uma ou mesmo com diversas fontes para o mesmo tema. E trazer outras obras ou autores para a composição de um texto representa a possibilidade de trazer outros tempos, espaços, culturas e visões de mundo para esse texto. Desse modo, um narrador personagem do autor seria – como um novo Homero – um nome que viria a recobrir todas essas fontes. Uma fonte poderia caracterizar plágio, mas um conjunto de autores evidenciaria *retomada*.

O rodapé do tradutor ainda esclarece que “ese italiano [Vico] defendía que Homero es

¹⁷⁰ WOODAL, J. **Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro**. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1999, pp. 131-132.

¹⁷¹ Primeiro, Vico lança várias suspeitas sobre a existência de Homero. Não se conhece a sua pátria. Não se sabe a sua idade, etc. Depois, em “Descoberta do Verdadeiro Homero”, ele expõe o seu ponto de vista: “tais e tantas dificuldades, juntamente com os seus poemas que chegaram até nós, parecem dar-nos tal coragem de afirmá-lo pela metade: que este Homero tenha sido uma idéia, ou seja, um caráter heróico de homens gregos, enquanto estes narravam, cantando, suas histórias”. VICO, G. **A Ciência Nova**. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 379.

un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles”. Assim, o rodapé direciona o sentido da alusão a Vico – trata-se efetivamente da questão homérica. Contudo, ele parece apontar, para a forma sob a qual essa composição de textos poderia se configurar no texto de chegada. *A forma específica seria a de um “un personaje simbólico, a la manera de Plutón o de Aquiles”*. É como se Homero fosse um mito ou uma lenda de Homero. Vimos nos nossos pressupostos a compreensão borgeana de que Allan Poe, Walt Whitman e Valery teriam conformado personagens autobiográficas em suas obras, mas já em *Discusión* – como já mencionado, Borges tentava mostrar o feito de Whitman que, com uma personagem desse tipo, “se desdobló en el Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros [...]”¹⁷². Esse escritor parece ter cogitado de uma personagem (de si) que, tendo pontos de contato com a biografia do homem real, seria tão ficcional quanto personagens de lendas (Aquiles) ou mitos (Plutão). Desse modo, surge o mencionado paralelo entre esse escritor e Homero. Homero pode ser um nome simbólico que representa um conjunto de autores. ‘Esse escritor’ teria uma personagem que seria o representante de um conjunto de fontes na sua escritura.

É possível que essa narrativa ainda guarde um último reconhecimento. O imortal passa pela sequência das suas identidades modernas, sugerindo a identificação com Pope. No entanto, essa identificação só corresponderia ao tema da versão original. Assim, parece que um dos precursores desse projeto – aquele que corresponderia ao procedimento do personagem do autor na sua ficção – seria reconhecível apenas através de uma marca sua - de uma espécie de cicatriz formal desse escritor, presente no manuscrito de Marco. No momento em que o escritor parece ter encontrado aquela que seria a base da sua realidade ficcional – o postulado, surge uma primeira enumeração (já comentada): como “Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy”. No final do conto há outra enumeração: “Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos [...]”. Contudo, pode ser que ainda haja uma terceira enumeração no conto. Depois de ver o seu reflexo diversas vezes nessa sequência de identidades, a busca do imortal é coroada de maneira surpreendente... Sou Homero, sou Snorri Sturluson, sou Omar Khayyam, sou Alexander Pope, no soy – e ‘soy Borges’, se verificamos a aproximação entre tradutor e autor implícito (da qual vamos tratar mais adiante). A repetição do procedimento e a enumeração formada pela sequência das identidades modernas do imortal vem sugerir que esse escritor teria se encontrado em Whitman. Em “Nota sobre

¹⁷² BORGES, J. L. *Discusión. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 253.

Walt Whitman”, Borges trata das enumerações desse escritor. O ensaísta explica que Whitman “renovó el procedimiento”, que já contava com diversas fontes no período clássico e ainda no anterior: Heráclito, Plotino e, antes, Shri Krishna¹⁷³. E, no mesmo ensaio, explica que não se deve confundir “Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass*”¹⁷⁴ – ou seja, o autor e a personagem desse autor. Esse ensaio não aponta os precursores desse recurso. No entanto, a narrativa do imortal menciona as *Églogas (Seleções)*, nas quais, junto de elementos ficcionais, Virgílio pode ter utilizado situações biográficas¹⁷⁵. Desse modo, parece que, na sua busca de uma marca pessoal para a sua literatura, esse escritor foi passando por precursores, manifestações e grandes obras da literatura moderna... Teria encontrado essa marca numa personagem *de si mesmo*.

Uma gota de sangue, duas marca inconfundíveis - “El cuatro de octubre de 1921, el *Patna*, que me conducía a Bombay, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea”. Uma vez que essa narrativa está em constante diálogo com a tradição judaica, seria preciso ver nesse navio uma ‘segunda’ arca de Noé. Noé pertencia a uma geração de homens longevos – seus ascendentes viviam quase mil anos, mas as gerações posteriores ao dilúvio decrescem em longevidade conformando-se à expectativa de um décimo da anterior¹⁷⁶. É como se Marco tivesse entrado num barco - naquele barco de Deucalião ou Manú – para viver o destino do grande patriarca e, agora, **neste segundo barco**, para viver o destino da sua tripulação - a mortalidade. Sob outro ponto de vista, é como se Marco ingressasse na barca dos mortos que leva ao Hades. Depois de ter procurado tanto pela fonte da imortalidade, Caim estaria agora tentando um retorno à condição anterior?¹⁷⁷ Patna é o nome de uma cidade da Índia banhada pelo Ganges e próxima do Himalaia. Como exposto, o cavaleiro ensanguentado dissera que sua pátria era uma montanha do outro lado do Ganges, onde há muitos *yogues*... Já Bombaim é um importante centro econômico da Índia. Do Patna a Bombaim... Surgem assim dois espaços distintos e a idéia de objetivos de vida que podem ser muito distintos também.

¹⁷³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 251.

¹⁷⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 250.

¹⁷⁵ Acreditamos que a menção às *Églogas* seja uma espécie de metáfora para tratar da personagem do autor. Além disso, esse novo precursor ajuda a tirar a força do nome de Whitman na discussão do recurso. É possível que Borges tenha visto situações biográficas nestes poemas - talvez paralelas às encontradas em *Leaves of Grass*. A respeito, indicáramos a introdução de NUÑO, R. B. In: VIRGILIO, P. M. **Bucólicas**. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

¹⁷⁶ Cf. Gn 6:3.

¹⁷⁷ Em “A Imortalidade”, ele apresenta um ponto de vista pessoal sobre o tema: “passo a não entender Miguel de Unamuno. Eu não quero continuar sendo Jorge Luis Borges; quero ser outra pessoa. Espero que minha morte seja total, espero morrer no corpo e na alma”. No entanto, o mesmo ensaio defende uma imortalidade ‘cósmica’ - o nome do autor poderia ser esquecido, mas seu pensamento seguiria sendo lembrado. BORGES, J. L. **A Cinco visões pessoais (Borges Oral)**. Brasília: UNB, 1985, p. 13.

Nesse momento, à diferença do que acontecia na primeira parte deste conto, o imortal está num corpo de imortalidade (no barco *Patna*), procurando pela mortalidade (Bombaim). Desse modo, a narrativa reitera o sentido de que, durante longos anos, esse escritor se dedicou a compreender o pensamento e as formas *clássicas*, no intuito de realizar uma obra que resistisse ao tempo. Quando encontra essas formas, passa a ir ao encontro de algo que pudesse ser representativo de si mesmo e, assim, do próprio contexto. Assim, passa a relatar onde teria chegado ao final dessas buscas. Cabe notar que o barco é um símbolo ambíguo. Em vários relatos mitológicos existe a mencionada imagem da barca (-ataúde) dos mortos, que leva o passageiro para a vida no outro mundo. Entretanto, o barco também pode ser visto como um símbolo do útero e que, portanto, traz o ‘passageiro’ à vida neste mundo. Além disso, depois de beber da água do rio, ele dorme até “el amanecer”. Morte ou uma nova identidade? Esse é o final das suas buscas ou o começo de uma nova etapa com o projeto?

Essa viagem de navio é uma espécie de viagem no tempo, através das recordações desse escritor. Já no começo do conto, o narrador traz a notícia de que “**En octubre**, la princesa oyó por un pasajero del *Zeus* que Cartaphilus había muerto en el mar, al regresar a *Esmirna*”. No entanto, no final do manuscrito, o imortal relata que “El cuatro de **octubre de 1921**, el *Patna*, que me conducía a *Bombay*, tuvo que fondear en un puerto de la costa eritrea”. De acordo com o primeiro narrador, um passageiro do navio *Zeus* teria relatado a morte de Marco à princesa. Entretanto, Marco-Homero estava a bordo do *Patna*. Esse homem teria realmente sabido sobre fatos que aconteceram em outro navio? A pergunta se justifica... O passageiro diz que o imortal estava se dirigindo a Esmirna, quando Marco-Homero nos diz que o navio o conduzia a Bombaim. O passageiro diz que ele teria morrido ‘no mar’ – uma expressão vaga que pode ser interpretada de várias formas, mas o manuscrito de Marco-Homero sugere que ele teria morrido em terra. Na versão do passageiro, ele teria sido enterrado na ilha de Ios na Grécia. Contudo, na versão de Marco-Homero, ele estava na Costa da África. Assim, *temos dois textos no mesmo texto*. O narrador-primário dá a sua versão dos fatos relatados pelo narrador protagonista, de maneira que o conto reitera a idéia de um trabalho de retomada e invenção no projeto desse escritor.

No conto, uma nota do tradutor nos informa que o nome do porto foi tachado. Na sua *Autobiografía*, Borges recorda que “Regresamos a Buenos Aires en el Reina Victoria Eugenia hacia fines de marzo de 1921”. Ou, trocando a ordem anterior ‘hacia fines de marzo de 1921’, ‘el Reina Victoria Eugenia’, que me conducía a ‘Buenos Aires’, teve que fazer uma parada no

porto de... Bombaim ou Buenos Aires?¹⁷⁸ Do navio, “**Bajé**”[...] “**En las afueras** vi un caudal de agua clara”. É o final da ‘queda’ que se instala a partir da diáspora, inclui a andança por países e séculos, e vai terminar neste rio da água da morte, sugerindo um descenso em níveis cada vez mais profundos – num último labirinto infernal. Assim, esse escritor teria chegado a uma última pesquisa – ou a uma derradeira pesquisa que representaria *uma retomada do tema de uma das suas primeiras pesquisas*. Parece que esse escritor pesquisava (“las afueras”) elementos típicos do lugar onde nascera, considerando possivelmente a possibilidade de estabelecer a sua marca através de elementos da literatura regionalista. *Evaristo Carriego*, por meio de um rodapé, ajudaria a confirmar o sentido deste termo: “En las afueras están las involuntarias bellezas de Buenos Aires, que son también las únicas - la liviana calle navegadora Blanco Encalada, las desvalidas esquinas de Villa Crespo, de San Cristóbal Sur, de Barracas, la majestad miserable de las orillas de la estación de cargas La Paternal y de Puente Alsina [...]”¹⁷⁹. Assim, Sarlo assinala uma mitologia porteña na obra borgeana¹⁸⁰. Contudo, o imortal se dirige a essa água como se ela já não oferecesse esperança... “la probé, movido por la costumbre”. Fica-se à espera de uma revelação que não acontece - ainda não.

No entanto, é preciso observar que, sob vários aspectos, esse conto lida com uma idéia de retorno: no tema da *queda*; no regresso de Ulisses; no fato de que o protagonista poderia estar no mesmo local do qual partira; e na trama paralela da biografia borgeana, entremeada nos fios desse conto, e que também assinala um retorno. Desse modo, a narrativa termina unindo a vida de Ulisses – o regresso ao lar, as narrativas bíblicas – o retorno à terra prometida - e a biografia borgeana, *em 1921, ele retornava de navio a Buenos Aires*. Surge, assim, a sugestão de que, depois de muitos anos, ele teria se deparado com outra possibilidade no mesmo rio. Sugere ainda uma ascensão.

Depois de ter bebido (talvez novamente dessa água), “Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano. El inusitado dolor me pareció muy vivo”. Parece que, enquanto lidava com estes elementos, esse escritor recebe uma dura crítica - talvez uma crítica

¹⁷⁸ Essa possível aproximação de Bombaim a Buenos Aires nos recorda a aproximação da cidade de nomes franceses de “La Muerte y La Brújula” a Buenos Aires comentada em Em “El escritor argentino y la tradición” “Séame permitida aquí una confidencia, una mínima confidencia. Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, **la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires**; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como *cuchilleros, milongas, tapia*, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama ‘La muerte y la brújula’ [...] mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano”. BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 270-271.

¹⁷⁹ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 134.

¹⁸⁰ SARLO SABAJANES, B. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995, p. 53.

a respeito da autenticidade da sua relação com a Argentina. Contudo, no momento dessa dor tão viva e tão funda, “Incrédulo, silencioso y feliz, contemplé la preciosa formación de una lenta gota de sangre. De nuevo soy mortal, me repetí, de nuevo me parezco a todos los hombres.” Essa gota de sangue seria a prova de que ele teria conseguido voltar à condição anterior, embora o sangue seja uma figura ambígua.

Em primeiro lugar, ele teria encontrado essa marca em si mesmo, **na sua própria vida**, isto é, na sua ascendência, *nas suas origens*¹⁸¹. Nesse momento, o relato está utilizando um procedimento peculiar - e a nota de rodapé tratando de uma conversa entre Sábato, um contemporâneo de Borges, e o escritor imortal chama a nossa atenção para esse recurso. Assim, nessa narrativa, há uma personagem do imortal – que assistiu ao dilúvio, diáspora, cruzadas, etc. –, mas que possui dados da biografia do autor deste conto na sua composição - destacando apenas os que integram esse parágrafo temos ‘1929’, ‘1921’, ‘viagem de navio’ e, o rodapé faz com que o leitor procure imaginar o nome do porto onde termina essa viagem, no porto de *Santa María de los Buenos Aires - ou Saint Mary of Fair Winds*. Alguns parágrafos de “La Fruición Literaria” parecem prefigurar essa busca e o local de chegada:

En general, el destino de los inmortales es otro. Los pormenores de su sentir o de su pensar suelen desvanecerse o yacen invisibles en su labor, irrecuperables e insospechados. En cambio, su individualidad (esa simplificada idea platónica que en ningún rato de su vida fueron con pureza) se aferra como una raíz a las almas. Se vuelven pobres y perfectos como un guarismo. Se hacen abstracciones. Son apenas un manojito de sombra, pero lo son con eternidad. Les conviene demasiado esta oración: Quedaron ecos [...] Pero hay diversas inmortalidades. // Tierna y segura inmortalidad [...] es la del poeta cuyo nombre está vinculado a un lugar del mundo. Ésa es la de Burns, que está sobre tierras labrantías de Escocia y ríos que no se apuran y cordilleritas; ésa es la de nuestro Carriego, que persiste en el arrabal vergonzante, furtivo, casi enterrado que hay en Palermo al sur y en donde un extravagante esfuerzo arqueológico puede *reconstruir* el baldío cuya ruina actual es la casa y el despacho de bebidas que se ha hecho Emporio. Hay también un inmortalizarse en cosas eternas. La luna, la primavera, los ruiseñores, manifiestan la gloria de Enrique Heine; el mar que sufre cielo gris, la de Swinburne; **los andenes estirados y los embarcaderos, la de Walt Whitman** (negrito nosso)¹⁸².

Ele não descartou os elementos locais... Entretanto, como numa resposta definitiva a toda crítica, ele parece ter decidido explorar por completo um desses elementos locais – uma gota de legítimo sangue argentino. A resposta está no rosto desse Caim-Marco-Homero-

¹⁸¹ WOODAL, J. **Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro**. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1999, pp. 43 e 44.

¹⁸² BORGES, J. L. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 98.

Cartaphilus-Borges “de ojos grises y barba gris”. É o eterno cinza da morte ou o prata da Bacia *del Plata* o que dá vida a esta personagem? É a biografia cujas circunstâncias envelhecem ou o mito com suas narrativas de imortalidade a própria vida desse projeto? Assim, a narrativa desse escritor parecia visar a uma vertiginosa volta sobre si mesma, uma vez que da máxima pessoalidade ela podia retornar à universalidade.

Se levamos em conta que o sangue na tradição judaica a que o conto se liga teria outro sentido¹⁸³, ainda seria possível entender que ele teria encontrado essa marca em si mesmo, **na sua própria alma**. Diante de um muro sem fissuras, o imortal entra numa caverna, na qual havia um poço e descendo a escada do poço, ele está no labirinto que o leva à Cidade dos Imortais. Que labirinto é esse? É um labirinto de formas *clássicas* e *românticas*, mas é, indo mais fundo, o labirinto da mente indecisa desse escritor. O muro é um símbolo de obstáculo. Diante daquele obstáculo no caminho do seu projeto, esse escritor encontra uma espécie de ‘alçapão’. Ainda em 1928, Borges escreve “Dos Esquinas” - “Sentirse en Muerte”¹⁸⁴:

Lo rememoro así. [...] La marcha me dejó *en una esquina*. [...] la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado.” // “Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace veinte años... [...] *Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo*: indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación.” // “La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir francamente esa identidad, es una delusión”. // “Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. [...] Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal”¹⁸⁵.

O ensaio nos diz justamente que ele estava andando por um bairro afastado de Buenos

¹⁸³ Na tradição judaica, havia um preceito relacionando a carne e a questão da alma. “Somente não comereis carne com a sua alma, com seu sangue” (Gn 9:4).

¹⁸⁴ O leitor poderia se perguntar: como um ensaio de 1928 poderia tratar de um procedimento que o escritor levaria anos de pesquisa para definir? Nos nossos pressupostos, nós ‘narramos o surgimento e desenvolvimento’ de certas idéias na obra crítica borgeana. Mesmo a forma desse conto, em que no ponto final ainda estamos novamente no ponto de partida, poderia parecer contrária a esse desenvolvimento. No entanto, parece-nos que a forma e os sentidos desse conto, com suas sugestões, talvez ajudem a ver a questão de modo mais claro. O conto parece elaborar a compreensão de que a um escritor podem lhe ocorrer diversas idéias que ele assume, descarta e volta a descobrir... Com o tempo, as idéias são redescobertas, porque já estavam nas obras de outros escritores, mas também já estavam, como hipótese, na sua própria obra.

¹⁸⁵ BORGES, J. L. *El idioma de los argentinos*. Barcelona: Seix Barral, 1994, pp. 129-132.

Aires e se deteve diante de um elemento simbólico da cultura local – ele precisa parar diante de um muro. Nessa contemplação, como parecia haver uma identidade entre “un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy”¹⁸⁶, ele teve um vislumbre do sentido de eternidade. Diante daquele muro, daquela impossibilidade, “me sentí percibidor abstracto del mundo”¹⁸⁷... Assoma a idéia da realidade na mente – de percepções vindas de uma mente¹⁸⁸. Por um novo motivo – na sua nacionalidade e na sua existência, a personagem de si seria um portal para o seu contexto e o universal. Com a personagem de si, esse escritor poderia criar diversas realidades particulares no tempo e no espaço, elas seriam sempre um mundo em *uma* mente... A partir dessa configuração, *essa personagem seria igual a todos os homens* – homens que poderiam ter outros mundos nas suas próprias mentes.

Outras manhãs diante do Mar Vermelho, uma reflexão sobre uma possível conquista –

O navio do imortal teve que “fondear en un puerto de la **costa eritrea**”. “Bajé; recordé otras mañanas muy antiguas, también frente al Mar Rojo, cuando yo era tribuno de Roma y la fiebre y la magia y la inacción consumían a los soldados”. A Eritreia limita com o Mar Vermelho. No entanto, precisamos recordar que - (supostamente) depois da travessia do deserto -, Marco diz ter reconhecido os imortais nos trogloditas, em “la estirpe bestial de los trogloditas, que infestan las riberas del **Golfo Arábigo y las grutas etiópicas**”. A Berenice Troglodytica, como dito, é uma cidade do Egito com porto no Mar Vermelho. Desse modo, a possibilidade de que Marco tenha atravessado o deserto fica apoiada nesses trogloditas do Golfo Arábico. Entretanto, essa é uma denominação ambígua, porque, se o Golfo Pérsico é conhecido como Golfo Arábico, Heródoto e Estrabão davam essa denominação ao Mar Vermelho¹⁸⁹. Desse modo, no começo do manuscrito, Marco está em Berenice diante do Mar

¹⁸⁶ A través de um momento do presente, que parecia igual a um momento do passado, o ensaísta diz ter tido um sentido de eternidade do tempo e de imortalidade. Ao tentar explicar essa experiência, ele enfatiza que aquela representação “no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma”. Uma vez que a narrativa borgeana é uma narrativa que precisa dos precursores – pelos motivos que serão explicados no último capítulo, gostaríamos de assinalar a existência de algo paralelo na liturgia cristã – e que deriva, portanto, dos textos bíblicos. Entende-se que o sacrifício de Cristo e o sacrifício na Eucaristia são um único sacrifício, isto é, ele se torna presente e está relacionado à idéia de ‘vida eterna’. “Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace veinte años...” Será que ele não teria pensado: *isso é o mesmo há vinte séculos?*

¹⁸⁷ BORGES, J. L. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994, p. 131.

¹⁸⁸ Borges insere essa nota num ensaio posterior, “Nueva Refutación del Tiempo” (OI), porque entende que ela explica melhor o idealismo de que ele está tratando nesse ensaio. Ele a introduz do seguinte modo “Quienes hayan seguido con desagrado la argumentación anterior, preferirían tal vez esta página de 1928. La he mencionado ya; se trata del relato que se titula *Sentirse en muerte*” Em seguida, ele reproduz a nota anterior. Volta ao seu tema dizendo que “de las muchas doctrinas que la historia de la filosofía registra, tal vez el idealismo es la más antigua y la más divulgada” e brevemente evoca o pensamento de vários filósofos idealistas a propósito do tema. BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 764 e 766.

¹⁸⁹ HERÓDOTOS. **História**. Brasília: Ed UNB, 1988, L II, 11, p. 92.

Vermelho. No final do manuscrito, existe a possibilidade de que ele realmente esteja nas margens de um rio que fez com que ele se lembrasse do Mar Vermelho. No entanto, na hipótese de sonho - de uma febre que começa *em Berenice* -, ele nunca sai dessa região no leste da África. No (suposto) final da sua errância, Marco-Homero ainda poderia estar no mesmo lugar. Assim, a narrativa sugere que esse escritor pode ter relembado o início da sua carreira, quando ele era o representante de uma estética importada e os escritores do seu grupo estavam sendo consumidos pelas paixões... De um lado, o grupo regionalista estava no seu encaixe e do outro, só era possível abrir um caminho através de um imenso mar de leituras. Procurando o que seria mais representativo do seu tempo em si próprio, parece que, nesse ponto, ele resolve fazer uma parada para rever a questão do regional e refletir sobre aquele conflito do que ele participara na sua juventude. Pode ser que ele tenha avançado na direção dos seus objetivos – isto é, na direção de uma obra universal e representativa do seu contexto - e resolvido esse conflito dentro do projeto da sua obra, mas também pode ser que ele nunca tenha conseguido superar essa divergência entre estética importada e regionalismo.

A narrativa sugere que o imortal teria sido, entre outras personagens bíblicas, Moisés. A narrativa borgeana introduz uma significativa alteração na história de Moisés, modificando, assim, o que passou a caracterizar esse patriarca na memória do seu povo – isto é, no papel de libertador do povo judeu. Assim, é possível assinalar algumas diferenças importantes entre a trajetória de Moisés e a do imortal:

O itinerário de Moisés foi modificado. Moisés sai do Egito, passa pela península do Sinal e, do monte Nebo em Moab, ele chega a ver Canaã¹⁹⁰. Já Marco parece ter ido até a Grécia no intuito de chegar à Babilônia. Ele menciona as seguintes cidades e povos no seu percurso: Arsinoe no Egito; Berenice na Eritreia; Garamantas na Líbia; Augilas na Líbia; e, por fim, um deserto que pode ser o Saara. No deserto, ele se perde dos companheiros. No entanto, é preciso notar que ele avista “la montaña que dio nombre al Océano”. Uma vez que Oceano é um nome grego – o nome do deus do Oceano, ele provavelmente se achava na Grécia. Depois, ele recebe uma “flecha cretense”. Assim, seu itinerário sugere uma passagem pela Grécia ou por locais sob influência ou dominação grega. Como visto, na sua pesquisa pela fonte adequada para alcançar o seu sonho de uma obra imortal, esse escritor se deteve no estudo da literatura *clássica*.

A posição de Moisés foi relativizada. Moisés era filho de judeus, mas adotado pela filha do faraó, foi criado como um príncipe¹⁹¹. Do ponto de vista da sua origem, ele vivia ao lado dos dominadores – do

¹⁹⁰ Cf. Dt 34:1-4.

¹⁹¹ Cf. Gn 2:10.

Império - e passa para o lado dos dominados, quando descobre sua ascendência. Na sua identidade como Marco, o imortal também apresenta uma mudança análoga. Como exposto, ele via os trogloditas como “bárbaros” e, no entanto, diante de Homero, como soldado romano, ele seria o “bárbaro”. Assim, ele teria tido de rever esse posicionamento com o passar do tempo. Contudo, uma vez que os dois homens são um, o bárbaro pode ser o civilizado e o civilizado pode ser o bárbaro e, desse modo, entende-se que o conto pode estar sugerindo, desse modo, uma relativização desses conceitos – em algo similar ao que acontece em “El Informe de Brodie”. Nas metáforas desse conto veríamos que, mesmo diante da pressão dos escritores regionalistas, esse escritor, num momento, está tentando conceber o seu projeto sob a experimentação vanguardista e, em outro momento, sob influência das formas *clássicas*. Assim, essa metáfora do ‘civilizado no bárbaro’ e do ‘bárbaro no civilizado’ parece nos remeter à possibilidade do ‘universal no regional’ e do ‘regional no universal’.

Esses sentidos do conto seriam reiterados pelo ensaio “El Escritor Argentino y la Tradición”. Ele sugere que os argentinos são criticados (pelos pares) pela adoção de temas e procedimento literários estrangeiros¹⁹². Entretanto (e ele o assinala com diversos exemplos) os membros dos outros países (e dos países europeus) também adotam temas e procedimentos literários estrangeiros: “Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiera negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos”; “Shakespeare se habría asombrado [...] si le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía derecho a escribir *Hamlet*, de tema escandinavo, o *Macbeth*, de tema escocés”; “tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra por obra de Chaucer y de Shakespeare”¹⁹³. Além disso, talvez o nacionalismo seja contestável até pela própria idéia de nacionalismo. “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”¹⁹⁴. Ou seja, o nacionalismo também seria uma idéia importada...

A função desempenhada por Moisés junto ao povo foi modificada - Moisés e o povo que ele liderava morrem sem tomar posse da Terra Prometida, o povo no deserto e Moisés no monte Nebo – dentro da primeira geração, só Josué e Caleb conseguem esse feito. Mesmo ferido pela flecha de Creta, Marco chega ao Vale dos Imortais. Os soldados que ele estava liderando nessa busca se dispersam no deserto, mas ele, sozinho, chega ao Vale dos Imortais. Assim, a narrativa sugere que, se aquele grupo de escritores se dispersa, parece que esse escritor enfrenta o labirinto da literatura *clássica* e, mesmo com as críticas, ele chega a encontrar um conjunto de formas basilares para o *seu* projeto. No entanto, há uma modificação no itinerário de Moisés que seria capaz de alterar o papel desempenhado por ele junto ao povo hebreu.

¹⁹² Considerando “La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentino y en color local argentino”, o ensaísta argumenta no intuito de mostrar que essa idéia “me parece una equivocación”. BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 269.

¹⁹³ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 270 e 273 (Chaucer).

¹⁹⁴ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 270.

O Mar Vermelho se abre diante de Moisés – uma rota que não existia momentaneamente passa a existir... Assim, o patriarca consegue caminhar pelo deserto, com todo o povo, na direção da Terra Prometida. Marco se vê encurralado às margens dos Mar Vermelho – isto é, na mesma situação de Moisés. Contudo, ele volta e luta com o povo da Mauritania. *Ele nunca cruza o Mar Vermelho*. Assim, a narrativa borgeana modifica o itinerário de Moisés, modificando, desse modo, a marca desse patriarca na história – isto é, o seu papel de libertador do povo hebreu. O conto sugere que esse escritor não teria conseguido ser um ‘grande libertador’ para o seu povo. Ele não teria conseguido conduzir os demais escritores a um campo literário fecundo para o nascimento de várias estéticas pessoais. Seus companheiros podem ter sonhado com esse ‘rio da imortalidade’ - ou com essa ‘terra prometida’, mas isso não acontece. Parece que, para ser Moisés, diante do seu povo, esse escritor deveria ter encontrado um caminho para o seu próprio projeto via regionalismo. Entretanto, esse mar não se abriu para ele...

Assim, a narrativa retoma e recria a figura de Moisés, mas também a de José do Egito. Por que as duas identidades? Essas retomadas podem guardar um importante sentido no que parece ser uma reavaliação desse escritor sobre o seu próprio lugar dentro do mencionado conflito entre vanguarda e regionalismo. Esse imortal teria sido (sim) uma espécie de Moisés do seu tempo – ele teve um papel de liderança numa fase de transição. Entretanto, ele teria sido um Moisés que não teria chegado a ser um ‘grande libertador do seu povo’. Do ponto de vista do seu legado para as outras gerações, ele teria sido, sobretudo, como o sugere a narrativa, José – aquele que, como o primeiro homem do Faraó, conseguiu assegurar o sustento ao seu povo num período em que havia fome por toda parte. A avaliação desse escritor (*sugerida pela narrativa*) é a de que ele realmente não encontrou o caminho de uma obra que ‘via’ regionalismo - e com um grande escritor encabeçando o movimento, oferecesse campo aberto para o trabalho dos demais escritores. Essa libertação – a que talvez fosse esperada na sua época – não aconteceu. No entanto, ele teria podido oferecer a esses escritores uma ruptura... A partir de um posicionamento ambivalente, ele teria percebido que essas posições podiam ser relativas e, nessa relativização, teria encontrado a sua possibilidade de superar essa questão. Em paralelo ao que acontece a José do Egito, o grande feito desse escritor teria sido o de ‘reverter’ a sua condição (como escritor argentino), de maneira a colocar o que seriam consideradas como ‘as reservas do império’ a serviço da literatura hispano-americana. Ou seja, seu grande feito teria sido o de apropriar-se de temas e formas da literatura de outros países para deles fazer uma estética própria, a sua estética... de maneira que outros pudessem fazer o mesmo. Em paralelo, em “El Escritor Argentino y la Tradición”, diante da idéia de que adotar temas e procedimentos da literatura européia seria um equívoco, Borges emite o parecer de que “podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones”, porque

“Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina”¹⁹⁵.

“Esa noche, dormí hasta el amanecer”. Os imortais tinham pouco sono, mas, depois de beber da água daquele rio, Marco teria podido dormir uma noite inteira. Na *Gênesis*, Satisfeito com o que havia criado, Deus descansa¹⁹⁶... Assim, à vista dessa face com “ojos grises y barba gris”¹⁹⁷, talvez ainda tivéssemos de fazer um reconhecimento final e tentar uma última versão a respeito do imortal. Um personagem que subsiste desde o começo do mundo... que está em todo lugar e em todo o tempo... e que ainda parece estar por trás de todas as pessoas que habitam este mundo ficcional. Cabe lembrar que, no idealismo, existem compreensões de que a representação deriva da mente humana, mas também existem compreensões de que ela deriva de uma mente maior. Desse modo, o protagonista deste conto talvez pudesse ser visto à saída daquele obscuro labirinto de percepções sensoriais, sob aquele círculo de luz altíssimo, de onde se ascendia à Cidade dos Imortais... “soy dios, soy héroe, soy filósofo”... Esse escritor seria uma espécie de *demiurgo* e ainda o principal protagonista no seu mundo ficcional.

Algo falso no manuscrito, um diálogo com certos escritores realistas - “... He revisado, al cabo de un año, estas páginas”. O protagonista (numa nova identidade) se transforma num tradutor, e sua aventura, sonhada ou vivida, se transforma em páginas... Será que tudo não passaria de um texto – o texto de um autor moderno, já que o manuscrito tinha sido escrito em inglês? A mudança de parágrafo sem um novo número de capítulo - que indicaria a (suposta) mudança de narrador, isto é, do imortal ao tradutor do manuscrito - funciona como novo elemento sugerindo uma unidade entre relato e comentário da sua tradução e, assim, uma unidade entre o imortal e o tradutor. No começo da narrativa, existe um tradutor que **não** seria Cartaphilus *já que ele nos transmite notícias da morte de Cartaphilus*. No entanto, no pós-data, o crítico (da obra de Nahum Cordovero sobre a tradução do manuscrito do imortal) nos leva a compreender que o tradutor seria Cartaphilus, ao declarar “*Cuando se acerca el fin,*

¹⁹⁵ Entendemos que essas idéias podem ter analogia com as propostas do Movimento Antropofágico. No entanto, entendemos que só uma profunda reflexão sobre o tema permitiria emitir uma comparação entre a maneira como Borges lida com a tradição européia e as propostas desse Movimento.

¹⁹⁶ Cf. Gn 2:2

¹⁹⁷ É possível que essa caracterização ambígua, que nos leva a ver o imortal sob três aspectos – o indivíduo, o coletivo e o divino – possa ter como base a visão de Deus narrada no livro de Daniel. Borges a reconta do seguinte modo “Entonces fueron puestos tronos y se sentó un anciano de muchos días con vestimenta y **cabellos como la nieve**. Su trono llameaba y las ruedas eran de fuego ardiente. Un río de fuego salía de delante de él, y lo servían millares de millares y asistían millones de millones [...]”. No lugar do branco, Borges pode ter optado pelo cinza porque, sem deixar de remeter à imagem do ‘ancião de muitos dias’, ele corrobora a idéia do envelhecimento e, assim, ampara a figura do homem longevo (o imortal) no seu retorno à mortalidade. Daniel teve essa visão depois da diáspora, quando o povo judeu se encontrava no cativeiro da Babilônia (Dn7). BORGES, J. L. **Libro de Sueños**. Buenos Aires: Torres Agüero, 1976, p. 27.

escribió Cartaphilus”. O tradutor comenta que no manuscrito há um “abuso de rasgos circunstanciales, procedimiento que aprendí en los poetas”. A forma verbal em primeira pessoa toran essa sentença ambígua. *Ele, o tradutor, aprendeu dos poetas (e, por isso, pode comentar a técnica) ou ele, o tradutor, aprendeu essa técnica, que ele utilizou no seu texto... e, neste caso, ele seria o imortal?* Novamente, através de uma técnica realista, a narrativa nos remete ao *realismo*. Contudo, o circunstanciamento pertence ao mundo da narrativa moderna com suas descrições, de maneira que dificilmente um tradutor ou escritor os teria *aprendido* na poesia. Assim, parece que esse tradutor está utilizando conceitos clássicos no tratamento da literatura. Esse tradutor que pensa como um clássico - mas consegue encontrar a técnica dos pormenores circunstanciais no manuscrito do imortal – seria, de fato, o tradutor ou o autor do manuscrito e também o seu tradutor? Assim, parece que o tradutor seria uma nova identidade do imortal.

A última parte do manuscrito do imortal já sugeria – ainda mais que os anteriores - que o imortal Marco-Homero seria ‘Borges’. Já mencionamos que, na abertura do conto, o tradutor se referia a Princesa Lucinge – uma amiga de Borges. Neste ponto, no comentário da tradução, o tradutor lança um rodapé mencionando um diálogo com Sábato. Uma vez que Sábato é um contemporâneo de Borges, surge uma nova sugestão de que o tradutor seria Borges. Esse tradutor nos dirá que deseja esclarecer algo a respeito do manuscrito, declarando que “no importa que me juzguen fantástico”. Vão julgá-lo, ou vão julgar seu texto fantástico? Assim, esse escritor observa a possibilidade de que as pessoas pensem que esse efeito peculiar no seu texto esteja relacionado a este modo ficcional - ao qual a narrativa borgeana está associada – quando ele teria uma “causa íntima”, na metáfora, ligada à sua subjetividade. Desse modo, surge uma figura retórica que seria preciso destacar nesse texto - a *anticipatio*, uma refutação adiantada de objeções que podem ser feitas a um texto. Surge a idéia de um discurso que se constrói contra outro discurso. No entanto, entende-se que esse escritor deseja dar uma resposta a discursos do futuro que, na verdade, se parecem a discursos do passado pelos quais a sua obra havia sido anteriormente questionada.

“He revisado, al cabo de un año, estas páginas. Me consta que se ajustan a la verdad”. As páginas da tradução do manuscrito com a narrativa de Cartaphilus se ajustam à verdade, embora ele possa perceber a presença de algo falso nessas páginas. Alguém poderia perguntar: *E o que é a verdade?* Correspondência com a realidade? Correspondência da tradução com o manuscrito? Correspondência entre as idéias da tradução e as do manuscrito?

Parece que o comentário do narrador-tradutor deveria ser entendido sob a perspectiva de que essa ficção *guardaria uma verdade*, que seria preciso compreender, *mas também uma*

mentira. Ela gera uma impressão de artifício, cuja causa precisaria ser encontrada. A partir da sua percepção de ‘algo falso’ no texto, o tradutor estabelece duas hipóteses sobre esse efeito. “Ello es obra, tal vez, del abuso de rasgos circunstanciales [...] procedimiento que aprendí en los poetas y que todo lo contamina de falsedad, ya que esos rasgos pueden abundar en los hechos, pero no en su memoria...”. Na ironia borgeana, esse comentário lança a (mencionada) primeira hipótese do narrador: a impressão de artifício - o falso nesse relato -, por paradoxal que isso possa parecer, estaria vindo do uso de uma técnica *realista* de construção da realidade ficcional. Ao lembrar seu leitor que a pormenorização das circunstâncias é um ‘procedimento’ e ao mencionar um possível efeito, a narrativa chama a atenção para o fato de que *o realismo é uma técnica*. É como se as descrições que constróem a realidade realista não produzissem a (desejada) impressão de realidade, porque enquanto *a realidade na memória* seria uma seleção das informações mais importantes captadas pelos sentidos dentro de um contexto, a realidade do Realismo que tenta reproduzir um contexto pode chegar a apresentar uma circunstanciada pormenorização da sua realidade.

Borges foi duramente criticado não apenas pelos escritores regionalistas, mas também por escritores que viam a literatura como um meio para a reflexão dos problemas da sociedade. Os críticos argentinos Giordano & Eujanían assinalam, por exemplo, que a clareza era fundamental para os escritores do grupo argentino de Boedo (na década de vinte) devido à sua convicção de que “existe una verdad (la de lo social, en este caso) y [esa verdad] puede transmitirse gracias a la transparencia del lenguaje (literário, en este caso)”¹⁹⁸. Num ensaio (década de sessenta), Martínez Estrada assevera que “Parecería redundante unir las palabras literatura y vida, porque son sinónimos de una misma verdad verdadera. Dos personas y un solo ser”¹⁹⁹ e, por isso, ele defende a “necesidad [entre os escritores] de ser honrados en copiar al menos como buenos escolares el modelo que la historia y la sociedad nos exhibe doquier”²⁰⁰. Em 1968 (e, portanto, quinze anos depois desse conto), compreendendo que Borges “não se propõe narrar a verdade [...]”, Sábato taxa Borges de alienado. Considerando que Borges parece estar dialogando com escritores munidos dessas concepções, teríamos de perceber, nessas primeiras linhas do comentário do tradutor, a crítica de que ‘a verdade’ que esse tipo de realismo enaltece como verdade da obra literária seria, na compreensão borgeana, tão somente uma técnica – que não corresponde à realidade e, como acontece no uso de

¹⁹⁸ GIORDANO, A.; EUJANIÁN, A. Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda. In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. BsAs: Emecé, 2004, (grifo do autor), p. 407.

¹⁹⁹ MARTÍNEZ ESTRADA, E. Literatura y vida (1956). In: ____ **Para una revisión de las letras argentinas**. Buenos Aires: Ed. Losada, 1967, pp. 142-158. Versão digital, s/n. Trata-se de uma obra póstuma.

²⁰⁰ Ibidem.

técnicas, é de efeito incerto. No entanto, a crítica do tradutor também poderia ser vista como uma auto-crítica, já que ele está acusando o uso dessa técnica no manuscrito de Marco-Homero-Borges. A ficção desse escritor não teria escapado a esse efeito de artifício. No entanto, a sua verdade estaria assentada em outra estrutura.

“Creo, sin embargo, haber descubierto una razón más íntima”. Na verdade, além do *realismo*, haveria outra razão mais importante para que essa realidade literária pareça artificial... A segunda hipótese é a de que a impressão de artifício nessa construção poderia estar relacionada com a subjetividade por trás desse relato. “*La historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos*” (itálico do autor). O efeito de artifício poderia vir da fusão de duas histórias diferentes. Desse modo, entende-se que essa fusão de duas histórias distintas também poderia ser uma técnica. De que técnica estamos tratando: da retomada de um texto na narrativa desse escritor ou da história da sua personagem entremeada de elementos da biografia do autor? De ambas, porque, como a narrativa sugere, o personagem do autor (na figura de Marco-Homero-Borges, por exemplo) seria o responsável, no seu texto, pela retomada de um texto de outro autor. Na verdade, dentro dessa ficção, o personagem do autor seria o responsável pela retomada.

A compreensão da verdade dessa narrativa suscita uma revisão dos elementos mais importantes no projeto desse escritor – *Odisseu está sempre recontando a sua Odisséia*. O tradutor quer mostrar como as histórias desses homens se entremesclam em três capítulos. Em paralelo, dentre todos os seus sentidos, a narrativa parece selecionar, para enfatizá-los, três passos que teriam sido basilares no projeto desse escritor. O tradutor chama a nossa atenção para o fato de que “ninguna de esas locuciones [citadas pelo tradutor e utilizadas por Marco] es adecuada a él, sino a Homero, que hace mención expresa, en la *Iliada*, de Tebas Hekatómpylos, y en la *Odisea*, por boca de Proteo y de Ulises, dice invariablemente Egipto por Nilo”. Assim, essas são palavras do escritor Homero ditas por Ulisses e Proteu. Marco utiliza as mesmas palavras. Na metáfora, há uma só literatura com duas expressões distintas. Ulisses é o herói de uma epopéia. De acordo com algumas versões do mito, o deus Proteu seria o pastor dos rebanhos de Poseidon – assim um deus marinho é encarregado pelo deus do Mar de pastorear formas menores. Ele teria o dom da premonição, mas fugiria realizando uma metamorfose sempre que algum interessado se aproximasse dele. Borges recorda que em “aquel pasaje de la *Odisea* en que Menelao persigue al dios egipcio Proteo”, ele “se transforma en león, en serpiente, en pantera, en un desmesurado jabalí, en un

árbol y en agua”²⁰¹. No poema “Proteo”, Borges o imagina em um instante em que “Urgido por las gentes asumía / La forma de un león o de una hoguera / O de árbol que da sombra a la ribera / O de agua que en el agua se perdía. / De Proteo el egipcio no te asombres, / Tú, que eres uno y eres muchos hombres”²⁰². Na prosa poética de “Everything and nothing”, essa capacidade é sublinhada - “el egipcio Proteo”, aquele que “pudo agotar todas las apariencias del ser”²⁰³. Desse modo, parece que, através de um grande herói do gênero, a narrativa nos remete à epopéia e, através de um ser que pode assumir variadas formas, ao romance que pode ser visto como ‘amorfo’ ou adaptável à biografia de cada indivíduo²⁰⁴. O primeiro passo nesse projeto foi reunir, numa narrativa, formas da realidade ficcional *clássica* e *romântica*.

No segundo capítulo, o tradutor destaca o fato de que “el romano, al beber el agua inmortal, pronuncia unas palabras en griego [...], homéricas, pueden buscarse en el fin del famoso catálogo de las naves”. Assim, parece ter sido importante ter percebido que ‘na boca de um romano’ estavam as palavras de um grego, isto é, (supostamente) ter percebido que a *Eneida* podia ter se constituído a partir de uma retomada da *Iliada* - uma retomada que, contudo, apresentava uma continuidade distinta. Desse modo, o segundo passo importante parece ter sido o de ter se deparado com a possibilidade de retomar um texto da tradição e, sobre essa base, conferir-lhe um novo desenvolvimento. Ao VI capítulo da *Eneida* – aquele em que (o motivo) beber das águas de um rio teria como consequência uma volta à vida e que, portanto, encontraria paralelo no enredo de “El Inmortal” – é atribuída uma grande importância no diálogo entre os dois personagens de Borges em outra narrativa:

-Los estoicos enseñan que no debemos quejarnos de la vida; la puerta de la cárcel está abierta. Siempre lo entendí así, pero la pereza y la cobardía me demoraron. Hará unos doce días, yo daba una conferencia en La Plata sobre el Libro VI de la *Eneida* [Aquele que trata da descida de Enéias ao Hades, mas também da volta dos guerreiros troianos à vida *em Roma*]. De pronto, al escandir un hexámetro, supe cuál era mi camino. Tomé esta decisión. Desde aquel momento me sentí invulnerable. **Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio** y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. **Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tú serás mi sueño.** / -No lo olvidaré y voy a escribirlo mañana. [diz o Borges mais jovem] / -Quedará en lo profundo de tu memoria, debajo de la marea de los sueños. Cuando lo escribas, crearás urdir un cuento fantástico. No será mañana, todavía te faltan muchos años²⁰⁵.

²⁰¹ BORGES, J. L. *Obras Completas en Colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1991, p. 591.

²⁰² BORGES, J. L. *El Oro de los Tigres. Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 1108.

²⁰³ BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, pp. 803-804.

²⁰⁴ LUKÁCS, G. *A teoria do Romance*. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 72.

²⁰⁵ BORGES, J. L. *Veinticinco Agosto 1983 y otros cuentos*. Madrid: Siruela, 1985, pp. 17-18.

É possível perceber o paralelismo entre esses dois enredos borgeanos. Em “El Inmortal”, o imortal Homero, o velho escritor, procura o rio da mortalidade, enquanto o jovem Marco, vai beber da água da imortalidade, para ser Homero. Em “25 de Agosto, 1983”, o velho Borges está explicando ao mais novo que ele já teve um encontro com Virgílio, que o outro ainda terá – porque o futuro do jovem é o passado do velho – e que este encontro será algo fundamental para a sua carreira, ao passo que ele, ao preparar sua palestra sobre Virgílio, entendeu seu cansaço deste mundo. Assim, a *Eneida* representaria o começo e o fim da sua carreira.

O tradutor ainda assinala que o imortal fala de “una reprobación que era casi un remordimiento”; esas palabras corresponden a Homero, que había proyectado ese horror”. Num ensaio, Borges interpreta do seguinte modo a invocação da Musa em Homero:

«¡Oh divinidad, canta el furor de Aquiles, hijo de Peleo, el furor que trajo a los griegos males innumerables y arrojó a los infiernos las fuertes almas de los héroes, y libró su carne a los perros y a los alados pájaros», dice Homero. Y no se trata de una forma retórica, sino de **una verdadera plegaria**. Esa doctrina (tan afín a la de ciertos alcoranistas, que juran que el arcángel Gabriel dictó palabra por palabra y signo por signo el Corán) hace del escritor un mero amanuense de un Dios imprevisible y secreto. [mas también] **Aclara, siquiera en forma burda o simbólica, sus limitaciones, sus flaquezas, sus interregnos.** / [Es] el caso muy común **del poeta que a veces hábil, es otras veces casi bochornosamente incapaz**²⁰⁶.

Ele não descarta a idéia de inspiração, mas entende que a invocação também não deixa de assinalar um temor de poeta - naquele momento, o escritor não sabe se conseguirá levar a cabo todo o plano da sua obra e, assim, invoca a Musa em seu auxílio. O arrependimento nos lembra a idéia do que se julga facilmente executável no momento da concepção de um projeto e que, no momento da sua execução, parece uma terrível ousadia - ‘*como me lancei a essa tarefa?*’ Contudo, na percepção borgeana, nesse momento de horror, o Homero-autor estaria formulando um narrador que tem em comum consigo a posição do escritor que está hesitando diante da necessidade de dar início a um novo texto. Parece que também teria sido importante para esse escritor deparar-se com a possibilidade de um personagem de si em sua obra - um personagem que fosse parcialmente ele mesmo e parcialmente um novo personagem e ainda um personagem que pudesse conduzir a retomada sob uma nova perspectiva.

Símbolos de um destino, qual seria a verdade dessa ficção? – “Tales anomalías me

²⁰⁶ BORGES, J. L. *Obras Completas (1975-1988)*. Barcelona: Emecé, 1996, p. 235.

inquietaron; otras, de orden estético, me permitieron descubrir la verdad”. A inquietude, como vimos, se refere ao efeito da inserção de elementos modernos nas formas *clássicas*. Logo disso, o tradutor expõe: “milité en el puente”, “me suscribí”, “transcribí, en Bulaq”, “he profesado la astrología”. A verdade começa, desse modo, a surgir não apenas no conteúdo dessas frases, mas, sobretudo, na sua forma, que aponta para a identidade entre o tradutor (a figura do autor) e o imortal (a personagem dessa narrativa). Contudo, o primeiro dos testemunhos destacado por ele ajuda a ver onde devemos procurar por ela: “El primero de todos parece convenir a un hombre de guerra, pero luego se advierte que el narrador no repara en lo bélico y sí en la suerte de los hombres”. Com essa personagem do autor, esse projeto se distancia da narrativa *clássica*, porque, embora a personagem pareça um caráter (“un hombre de guerra”), o narrador não formula a sua atuação como representante do coletivo (“bélico”), mas parece interessado no seu destino individual (“la suerte de los hombres”). Assim, teríamos um narrador interessado na vida de uma personagem. Novamente, é a forma e não o conteúdo o que melhor revela a idéia da personagem. É preciso notar que o tradutor está analisando as falas da personagem para formular suas próprias hipóteses sobre o texto (tratando da realidade de Marco) e para descobrir a verdade a respeito desse texto. Entende-se desse modo que, no projeto desse escritor, um narrador aproveitaria momentos relevantes na história da sua personagem - não para expor a verdade dessa personagem, mas - para fazer hipóteses e tirar conclusões - que não sustentam a verdade da tradição, mas – a sua verdade.

Caim, Noé, José, Moisés... Caim, Marco, Homero, Marco-Homero, *Borges*. O imortal teria morrido na identidade de Carthapilus, mas ele aparece vivo, tempos depois, como o tradutor do próprio manuscrito. O que significaria um pós-data de 1950, acrescentado a essa narrativa? No *sexto capítulo* dessa narrativa estaríamos assistindo a uma ‘ressurreição’ do imortal? Ele seguiria vivo escrevendo e vivendo as suas ficções? Surge assim um efeito de infinito. Acreditamos que no pós-data, esse escritor revele o nome de um último precursor importante na elaboração da sua narrativa. Assim, através de um personagem símbolo da verdade, ele vai tratar de um personagem que é símbolo do seu autor - e assinalar o nome desse precursor.

Em quatro momentos, a narrativa sugere ou faz menção a feridas. Num primeiro momento, Caim aparece na figura de um cavaleiro ensanguentado. Na travessia do deserto, ele é ferido por uma “flecha cretense”. Depois de ter atravessado o oceano, ele é ferido por um espinho (“un árbol espinoso”). Marco vê a cidade “erizada de formas idolátricas”, antes de descer a um tenebroso labirinto e subir para o palácio ou mansão dos imortais. Essas feridas, como dito, parecem se referir a críticas – uma série de críticas, julgamentos e incompreensões

ao longo da elaboração desse projeto. A primeira parece referir-se a disputas literárias que afastam o jovem escritor do seu sonho de um projeto envolvendo as formas *clássicas*. Por este motivo, ele teria abandonado essas leituras. A segunda menção sugere que o escritor teria se mostrado firme na liderança do grupo vanguardista - “no vacilé ante el ejercicio de la severidad. Procedí rectamente, pero un centurión me advirtió que los sediciosos (ávidos de vengar la crucifixión de uno de ellos) maquinaban mi muerte. [no deserto] Una flecha cretense me laceró”. A censura teria sido dirigida a vários escritores, de maneira que um deles revida. A terceira trata da possibilidade de ser crivado de críticas se as suas retomadas fossem confundidas com plágio – esse era um obstáculo que ele tinha de superar para realizar seu projeto. Cartaphilus recorda “otras mañanas muy antiguas, también frente al Mar Rojo, cuando yo era tribuno de Roma [...] Al repechar la margen, un árbol espinoso me laceró el dorso de la mano”. Assim, surge a idéia de que, numa situação que lembrava a anterior, isto é, em que ele - que já não mais um vanguardista - estava sendo novamente criticado por escritores regionalistas. O Caim bíblico carregava um sinal no corpo para que ninguém o matasse. Diversas personagens borgeanas tem uma cicatriz. Curiosamente, esse personagem de Caim parece não ter uma marca. Além disso, a narrativa deixa em aberto a possibilidade de que ele tenha vivido como Odisseu antes de tornar-se Homero – o narrador das suas aventuras. No entanto, esse Odisseu – que passa por situações de reconhecimento - parece livre dessa cicatriz. É possível que tenha havido uma transformação. A narrativa nos leva a supor, depois do ferimento causado pelos espinhos, nas costas da mão de Marco, uma chaga.

Desse modo, chegaríamos a reconhonecer entre as muitas fontes mencionadas no pós-data, o principal precursor. O crítico do pós-data menciona interpolações de “Thomas de Quincey (*Writings*, III, 439)”. O volume parece corresponder a *Literary reminiscences*, um livro de crítica literária, e a página nos levaria ao ensaio “Recollections of Grasmere”. A página assinalada contém a reprodução de um poema de Wordsworth, em que este tratando do mesmo assunto de que De Quincey trata neste ensaio - a morte de um casal numa tempestade de neve, deixando seis filhos órfãos.

A citação do poema no ensaio nos leva a comparar os pontos de vista adotados pelos dois autores. Surge deste modo, uma mesma realidade sendo captada de dois pontos de vista distintos. O narrador revela que ele não estivera presente aos fatos e que a senhora Wordsworth - que acompanhara o caso de perto), “está fora do meu alcance neste momento. [Assim] Eu preciso confiar nas minhas próprias recordações e nas minhas próprias menos

personais impressões para redesenhar a estória” - “retrace”²⁰⁷. Assim, ele está rememorando fatos ouvidos. No entanto, ele ainda nos adverte de que, na verdade, ninguém – nem a senhora Wordsworth - testemunhou o momento em que o casal se perdeu. Desse modo – em algo análogo ao que acontece no enigma do assassinato no quarto trancado de Edgar Allan Poe²⁰⁸, seu relato se dedica a apresentar hipóteses (de terceiros e próprias) sobre o que teria acontecido àquelas pessoas²⁰⁹. Além disso, surgem nomes de contemporâneos do autor, conformando pontos de pontos de contato entre narrador e a biografia do autor: a amizade com o poeta Wordsworth e a vida em Grasmere no relato principal; os problemas financeiros e de vício numa narrativa secundária²¹⁰. No final, o narrador declara que os fatos da tragédia “tinham uma peculiar e separada importância em relação à sua própria vida”²¹¹ – algo análogo ao que o tradutor sobre o manuscrito de Marco. Desse modo, o leitor precisa refletir sobre o significado dessa tragédia para a vida do seu narrador. Vários desses elementos encontram semelhanças, paralelos ou analogias em narrativas borgeanas: o relato retoma um texto anterior oferecendo uma nova versão; a retomada faz com que uma mesma situação seja iluminada sob dois pontos de vista distintos; o narrador apresenta várias hipóteses sobre um fato enigmático; o narrador e uma das personagens têm pontos de contato com a biografia do autor; e, a principal semelhança, em ambos os textos, seria necessário repensar o sentido da narrativa em função de algo que ela revelaria a respeito do seu narrador.

Ainda existe um paralelo temático entre as narrativas. Depois de narrar o caso de um jovem suicida, o narrador passa a comentar um (suposto) livro que traria uma possível solução ao problema de pessoas perdidas em condições climáticas semelhantes àquelas em que morrera o casal, a de colocar cruzeiros com um sino entre distâncias regulares, para que as pessoas perdidas pudessem fazer um pedido de socorro. Assim, ele assinala que “a peculiar forma de uma cruz ou crucifixo, apesar da sua própria beleza, sugeriria à mente um memorial alegórico e que levasse à reflexão sobre aquele refúgio espiritual, oferecido pelo mesmo emblema **ao andarilho pobre e errante na nossa peregrinação humana**, cujos passos estão rodeados de outras ciladas, e cujo coração se torna ansioso por outra escuridão, e por outra tempestade” – a escuridão dos erros e a tempestade da aflição (negrito nosso)²¹². Desse modo, o relato de Quincey precisa ser repensado como uma releitura do tema bíblico da *queda*: os

²⁰⁷ DE QUINCEY, T. *Writings*. Boston: Ticknor, p. 426.

²⁰⁸ Ibidem, p. 426.

²⁰⁹ Algumas das hipóteses apresentadas: morte por exaustão; um machucado impede o casal de ir adiante; o suicídio de um deles; uma queda prévia. Ibidem, pp. 455-457.

²¹⁰ Ibidem, p. 426.

²¹¹ Ibidem, p. 426.

²¹² Ibidem, pp. 465-426.

pais da moça se perdem errando no labirinto de uma tempestade de neve; seu pai cai num precipício; um dos possíveis motivos apresentados para essa queda é o de que ele teria se deixado levar pela conversa da esposa; o narrador se mostra culpado de um fato oculto em seu passado; uma moça (a filha desse casal) lhe teria feito “beber um cálice de amargura”; por fim, ele expõe seu ponto de vista sobre os mencionados abrigos em forma de cruz, para que as pessoas pudessem subir até esse refúgio e, de lá, pedir ajuda para escapar de situações semelhantes. Através de uma chave interna de leitura, a narrativa de De Quincey talvez tenha feito com que, sobreposto, ao nível literal, surgisse um nível alegórico, que o leitor talvez precisasse levar em conta na sua interpretação do que essa narrativa significa para o seu narrador. Com isso, essa narrativa borgeana ganha um novo reflexo – surge uma nova luz indireta incidindo sobre o seu enredo e também sobre a sua discussão.

“Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras”, diz Cartaphilus. Esse escritor parece estar fazendo uma reflexão final, uma reflexão sobre as transformação da literatura no que ele considera o final de uma etapa²¹³. Ele parece acreditar que, com o passar do tempo, já não restam mais ‘imagens’ que a mente considera como realidade - um esgotamento da representação *romântica*. *Como tantas vezes neste conto, o passado é o futuro e o futuro é o passado...* Já não há mais realidades a apresentar, só restam ‘palavras’ sobre a realidade, isto é, conceitos, abstrações, generalizações – dos *clássicos*. Parece que a única alternativa seria ‘voltar aos *clássicos*’. Em seguida, as palavras de Cartaphilus nos levam a imaginar sua agonia. No entanto, depois de sugerir uma série de precursores para o seu projeto - e entre eles, De Quincey - e, depois de (supostamente) ressuscitar dos mortos para escrever o pós-data, o imortal vai revisitar essa idéia e tentar transformá-la. “A mi entender, la conclusión [de Cartaphilus] es inadmisible [...] *sólo quedan palabras*. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos”. Teriam restado verdades, conceitos e idéias *realocadas*. No final de uma etapa, parece que já não haveriam mais realidades intocadas a apresentar. Só restariam reflexões sobre a realidade. Mas reflexões fora do seu contexto original... Reflexões que precisariam ser alteradas através da seleção e do recorte... Parece que era isso o que ainda restava a fazer na sucessão dos movimentos e dos grandes períodos literários.

Cartaphilus entende que assim “No es extraño que el tiempo haya confundido las que

²¹³ Segundo Sarlo, no conto “El Sur”, Borges quis projetar de modo simbólico ‘o fim da *gauchesca*’. SARLO SABAJANES, B. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995, p. 89. Acreditamos que, em paralelo, em “El Inmortal”, ele está propondo o fim do período moderno da literatura. Já o anunciava em “Flaubert y su Destino Ejemplar”. O busto de Jano olhava para o passado e via o realismo. No futuro, uma linhagem que teria Kafka entre os seus precursores (Cf. pressupostos).

alguna vez me **representaron** con las que fueron **símbolos** de la suerte de quien me acompañó tantos siglos”. O pronome (‘me’) parece estar se referindo ao tradutor que viveria acompanhado do fantasma do seu passado de imortal, isto é, de uma série de identidades remontando a Caim. Forma-se uma espécie de quiasma nessa *passagem*. O predomínio de conceitos na literatura *clássica* (‘palavras’) estaria sendo utilizado numa **representação...** E o simbolismo da literatura *clássica* estaria seguindo o desenrolar da vida de uma personagem. Desse modo, o símbolo desse projeto envolvendo representação e simbolismo seria um personagem cuja experiência seria um símbolo da figura do seu autor. Parece que Borges já vira essa confusão em outro autor “Valéry ha creado a Edmond Teste; ese personaje sería uno de los mitos de nuestro siglo si todos, íntimamente, no lo juzgáramos un mero *Doppelgänger* de Valéry”. Assim, à luz dessa passagem paralela, esse escritor parece estar assinalando que, devido ao modo de leitura moderno, é comum que as pessoas confundam um personagem do autor com o escritor, quando, esse ‘duplo’, na verdade, não é uma representação, mas um símbolo do seu autor.

“Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto”. Talvez fosse possível encontrar as principais estruturas discutidas nessa frase: o texto sobre texto (retomando Homero), a causalidade mágico-lógica e ainda a personagem do autor. O nome Homero – o criador pelas criaturas - parece se referir às personagens *clássicas*, ao passo que o “Yo” nos remeteria à personagem *romântica*. No entanto, “Nadie” é uma personagem de Ulisses, que é um personagem de Homero. Desse modo, esse escritor parece encerrar essa narrativa sobre a construção de um projeto literário, assinalando a especial conformação dada a esse recurso - à diferença do que consta nos mencionados ensaios sobre as personagens de Whitman, de Valery e de Allan Poe²¹⁴. Não se trataria apenas de um personagem que tem pontos em comum com a biografia do autor dentro da sua narrativa, porque (acima dele) existe outra personagem que (também) teria pontos em comum com a biografia do autor, mas que, *na condição de responsável por um texto* (como figura do autor), seria o responsável pela existência dessa personagem e do *seu* mundo ficcional, já que ele também vive neste mundo. Assim, o projeto desse escritor já tinha um ponto de afastamento da *literatura romântica*, ao efetuar a retomada de uma narrativa anterior e também conseguira um ponto de distanciamento da *literatura clássica*, ao gerar uma ‘cópia original’. No entanto, parece que ele teria buscado uma diferenciação de ambas ao fazer de uma figura do escritor no seu texto - *desse nível literário* – uma plataforma para a sua narrativa.

²¹⁴ Ensaios já citados nos Pressupostos.

Esse comentário do narrador-tradutor apresenta paralelo com dois textos que já foram discutidos no começo dessa tese. No prefácio de Borges ao *Informe de Brodie*, também surge um diálogo com escritores realistas. Diante das pressões para que ele se mostrasse um escritor engajado (nos anos sessenta), o ensaísta formula os seguintes argumentos: reprodução da realidade não é literatura; (novamente) realismo não é realidade, mas técnica; ele não iria adotar uma estética que poderia terminar esquecida na sucessão dos movimentos literários²¹⁵. No entanto, à semelhança do que sugere o tradutor de “El Inmortal”, o ensaísta do ‘Prefácio’ declara que “mis cuentos son realistas”. Como acontece ao longo do conto, o ensaio também sugere modificação de estruturas e formas *clássicas* na sua própria obra. Horácio dizia que a poesia teria as funções de deleitar e ensinar. Aristóteles dizia que a tragédia deveria suscitar o terror e a piedade. Já Borges declara que seus contos pretendiam “distrair e comover”. Além disso, parece que o ensaio também sugere a presença do processo de retomada nos seus contos – “alguna vez pensé que lo que ha concebido y ejecutado un muchacho genial puede ser imitado sin inmodestia por un hombre en los lindes de la vejez, que conoce el oficio. El fruto de esa reflexión es este volumen, que mis lectores juzgarán”.

O segundo paralelo está nas *Viagens de Gulliver*. Na sua “Nota ao Leitor”, um personagem de Editor (criado por Swift) enaltece Gulliver como um homem ligado à verdade e assume alguns cortes na sua edição. No seu “Prefácio”, Gulliver – o autor do manuscrito - condena o trabalho do editor: cortes, omissões, etc. Assim surgem semelhanças formais entre as ‘*Viagens*’ e “El Inmortal”: Gulliver não é apenas o protagonista das viagens, mas também o escritor da própria história, o imortal também; Gulliver escreve um comentário a respeito da publicação do seu texto, o tradutor escreve um comentário a respeito do *seu* manuscrito; os dois textos formulam um jogo com o tema da verdade. Como explicado no primeiro capítulo, no tempo de Gulliver esperava-se que os relatos de viagens fossem verdadeiros – como explicamos mesmo as narrativas ficcionais em prosa, à exceção dos gêneros *clássicos* e alguns outros gêneros, ainda tinham uma posição precária neste momento²¹⁶. Assim, o jogo entre nota e prefácio preparam o leitor para lidar com a *verdade da ficção* nesse texto. De modo análogo, o comentário do tradutor prepara o leitor para uma releitura do manuscrito, isto é, para ler o manuscrito buscando entender a narrativa como um símbolo do seu autor (da

²¹⁵ Cf. Análise de “El Informe de Brodie”.

²¹⁶ Antonio Candido menciona Spingard a propósito da necessidade de justificativa para a literatura de imaginação no Renascimento, de maneira que o tema terminou suscitando uma série de debates neste período. (p.83). Candido faz uma paráfrase interpretativa do “Aviso ao Leitor” do Guarda dos Selos do século XVII: “É justo, diz ele, condenar os romances – livros mentirosos e inimigos das virtudes, que acovardam os homens e excitam as suas paixões”. CANDIDO, A. Timidez do Romance. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. SP: Ática, 2003, p. 93.

figura do escritor no seu texto). Desse modo, parece surgir um ponto de convergência entre o comentário do tradutor do manuscrito do imortal e uma passagem do “Prólogo” ao *Informe de Brodie*: “**A literatura não é outra coisa que um sonho dirigido**”²¹⁷. Assim como de modo simbólico o sonho poderia revelar os medos e desejos de um sonhador, a narrativa ficcional poderia ser configurada para o desvelamento de outra verdade. Nesse projeto, a verdade dessa realidade ficcional seria um sentido formulado pela própria narrativa a respeito de uma figura do autor elaborada pela mesma ficção.

Como exposto, no seu pós-data, o comentador acusa a influência do mencionado conjunto de peças *Back to Matuselah - um pentateuco metabiológico*²¹⁸, de Shaw no manuscrito de Marco-Homero-Borges. Na primeira peça “**In the Beginning: B.C. 4004**”²¹⁹, Adão e Eva descobrem e passam a temer a possibilidade da morte, entretanto eles passam a temer igualmente o tédio e os fardos da imortalidade. A quinta peça (o mesmo número de capítulos da narrativa borgeana), **As Far as Thought Can Reach: A.D. 31,920**²²⁰, a humanidade atinge um estado em que as pessoas voltam a viver muito tempo – está de volta a Matusalém (um descendente de Adão que teria vivido quase mil anos)²²¹. As crianças amadurecem rápido e, na idade de 4 anos, têm a maturidade de alguém com 60 anos no período da pré-história dos *long-lived* (o nosso século XX), de maneira que elas já são capazes de discutir sobre o belo e demonstrar preferências em matéria de arte. No começo da peça, as crianças *long-lived* estão se divertindo num Festival de Artes, no qual o principal artista declara que ele mesmo já teria sido superado nas suas criações como se apresentasse um artista com uma obra melhor do que as suas, mas, *em seguida*, apresenta ao público Pigmaleão. Contudo, Pigmaleão, que é um cientista, passa a explicar como teria conseguido gerar vida humana em laboratório e, *em seguida*, apresenta ao público a sua arte²²² - um casal de humanos artificiais que discutem entre si e o matam. Para resolver o destino dessa criação,

²¹⁷ BORGES, J. L. Prólogo. In: __. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, p. 17.

²¹⁸ Cf. Nota 107.

²¹⁹ **No Princípio: 4004 A.C.**

²²⁰ **Tão longe quanto o pensamento possa alcançar.**

²²¹ Cf. Gn 5:27.

²²² A peça não deixa claro se a obra de Marcellus seria Pigmaleão. Entretanto, vários fatores viriam a sustentar essa compreensão através da ambigüidade intalada no texto. Marcellus afirma que trouxe uma obra artística consigo. “I do not come empty-handed today, as you imagined. On the contrary, *I bring with me such a work of art as you have never seen*, and an artist who has surpassed both you and me further than we have surpassed all our competitors”. No entanto, ele não mostra qualquer trabalho artístico. Só apresenta Pigmaleão. Além disso, somente um artista poderia participar do Festival de Artes – e Pigmaleão era um cientista. Por fim, como vamos assinalar, essas personagens estão ligadas. “Eu não venho de mãos vazias hoje, como você pode imaginar. Ao contrário, eu trago comigo uma obra de arte como você nunca viu, e um artista que ultrapassou a ambos - você e eu - muito além do que nós ultrapassamos nossos competidores” (tradução nossa).

um par de autômatos, surgem os anciãos *long-lived* que, diante dos questionamentos das crianças, explicam que os diferentes estágios de evolução iriam conduzi-los a novos interesses e objetivos, de maneira que eles também iriam chegar ao desejo de se ver livres do corpo, através da morte, para viver a imortalidade da alma.

Essa quinta peça trata de três estágios de desenvolvimento humano que encontrariam correspondência em três estágios nas transformações da arte ao longo da história. No primeiro desses estágios, o interesse estaria no sensorial - “Nothing existed for me then except what I tasted and touched and saw”²²³. No segundo estágio, o interesse iria para a mente e suas possibilidades - “I want to get away from our eternal dancing and music, and just sit down by myself and think about numbers”²²⁴. No terceiro – o dos anciãos *long lived*, haveria interesse pelo poder da alma – “you will be entrusted with power”²²⁵. A peça sugere as transformações em arte, sobretudo, através das falas das personagens. Ecrasia se queixa das obras de Arjillax (mais velho que ela): “Instead of being **ideally beautiful** nymphs and youths, [o que ela desejava ver] they are horribly **realistic** studies [...]”²²⁶. Arjillax choca as crianças representando os anciãos como eles eram e tem que defender a sua arte: “Go in and look at my busts. Look at them again and yet again until you receive the full impression of **the intensity of mind** that is stamped on them”²²⁷. Contudo, o paralelo talvez se torne mais claro através dos próprios nomes dessas personagens de artistas: Ecrasia significa mistura (duas coisas) - sua obra permaneceria perto do ideal ou de um modelo; Arjillax, argila - esse escultor tentava imprimir na argila a realidade que tinha em mente; Marcellus, Martelo – o nome desse artista aponta para a existência de *um instrumento* (um mediador) entre a idéia na mente do escultor e a sua obra. Marcellus assevera que Pigmaleão o superou. Pigmaleão, por sua vez, não acredita na originalidade de Marcellus: “I do not admit that any of us can do anything really original, though Martellus thinks we can”²²⁸. Assim, a obra-artista (Pigmaleão) representaria a superação do estágio anterior – sugerindo que aos anteriores sucederia um novo período marcado por uma representação do próprio artista (com suas

²²³ “Nada então existia para mim exceto o que eu saboreava e tocava e via ” (tradução nossa).

²²⁴ “Eu quero sair do nosso eterno dançar eterno e ouvir música, e simplesmente sentar sozinha e pensar sobre números” (tradução nossa).

²²⁵ “Você ficará cheio de poder”. (tradução nossa).

²²⁶ “Em lugar de ninfas bonitas e **idealizadas**, [o que ela desejava ver] eles eram estudos **realistas** horríveis [...]” (tradução nossa).

²²⁷ “Entre e olhe meus bustos. Olhe para eles novamente e novamente até que você receba a completa impressão da **intensidade de mente** que está estampada neles” (tradução nossa).

²²⁸ “Eu não admito que nenhum de nós possa realmente fazer algo original, mesmo que Matellus pense que nós podemos” (tradução nossa).

personagens) dentro da obra de arte²²⁹. Contudo, o comentário de um ancião long-lived já anuncia a superação desse estágio:

Your disillusion with your works of beauty is only the beginning of your disillusion with images of all sorts. As your hand became more skilful and your chisel cut deeper, you strove to get nearer and nearer to **truth and reality**, discarding the fleeting fleshly lure (transitória isca/atrativo de carne), and making images of the mind that fascinates to the end. But how can so noble an inspiration be satisfied with any image, even an image of the truth? In the end the **intellectual conscience** [o segundo estágio] that tore you away from the fleeting in art [o primeiro estágio] to the eternal must tear you away from art altogether, because **art is false and life alone is true**²³⁰.

Esse comentário do ancião nos levaria a ver a arte caminhando de um período voltado ao ideal, ao realista e a algo mais moderno dirigindo-se à verdade e ao Real. No entanto, na narrativa borgeana, a mencionada influência de Shaw estaria relacionada ao quarto capítulo do manuscrito - aquele em que depois de refletir sobre a visão de mundo dos imortais, a cidade e o vale ficam para trás em função de uma nova busca. Desse modo, nos seus sentidos, esta narrativa nos apresenta – numa sequência similar - o *clássico* e o *romântico*, mas o período mais moderno não estaria conduzindo à verdade. Na leitura borgeana do tema bíblico da *queda*, quando esse escritor sai do seu período de influência clássica, ele está em busca de originalidade, mas fica, assim, em contrapartida, ‘impedido’, por isso mesmo, de voltar à cópia dos modelos - e, desse modo, a verdade da tradição também fica para trás. De acordo com esta ficção borgeana, a (sua) arte estaria caminhando em outra direção.

Nesse ponto, talvez seja possível retomar o questionamento a que nos levava o tradutor, ao dizer que as páginas da sua tradução se ajustavam à **verdade**. A idéia de verdade

²²⁹ Bernard Shaw quis que seu prêmio Nobel fosse destinado à tradução das obras de Strindberg. Strindberg já tinha pensado em uma personagem de si mesmo. No entanto, não precisamos nos aventurar a traçar relações, quando o próprio Borges assinala que Shaw tinha utilizado a personagem do autor em suas peças “Los caracteres faltan en las penúltimas comedias de Shaw, pero las situaciones también. Su interés es el de una discusión no muy interesante, puesto que en ella no participan varias personas, sino una sola — que no es del todo Shaw. La necesidad de repartirse en sus personajes, siquiera afantasmados o nominales, le impide serlo”. Sobre *Back To Matuselah* ou “Pentateuco metabiológico”, ele comenta que “el libro más complejo de Shaw, *Vuelta a Matusalén*, es de 1921 [...] Bernard Shaw es glorioso”. BORGES, J.L. Las Últimas Comedias De Shaw. Mayo. *Sur*, Buenos Aires, ano 06, n. 24, set.1936, pp. 127-30 e 147-8.

²³⁰ “Sua desilusão com o nossos trabalhos artísticos é simplesmente o princípio da sua desilusão com todo tipo de imagens. À medida que sua mão fica mais talentosa e seu cinzel corta mais profundamente, voce luta para ficar mais e mais perto da **verdade e realidade**, descartando o fugaz chamariz da carne, e fazendo imagens mentais que fascinam no fim. Mas como pode uma inspiração tão nobre ficar satisfeita com qualquer imagem, mesmo com uma imagem da verdade? No final, **a consciencia intelectual** [o segundo estágio] que te afastou do fleeting em arte [o primeiro estágio] para o eterno deverá te afastar da arte completamente, porque **a arte é falsa e somente a vida é verdadeira**” (tradução nossa).

no idioma grego é expressa pelo termo “Alethéia” – do prefixo *a-*, negação, e *lethe*, esquecimento – que trataria assim de um desvelamento ou lembrança do evidente. O sentido, a partir da etimologia dessa palavra, não se refere, portanto, à correspondência com o real. Bruno Snell, pesquisando a diferença entre a idéia de saber divino e saber humano na cultura grega antiga, recorda a segunda invocação às Musas na *Ilíada*, a invocação que antecede o Catálogo das Naves, para explicar o pensamento de Homero: “Mesmo o que atribuímos à fantasia, à concentração interior, à capacidade de identificação deve, segundo Homero, ser levado à conta da experiência, e assim se insere na clara e simples idéia que ele tem do saber: [...] conhecemos melhor o que vimos diretamente do que aquilo que ouvimos dizer; as Musas presentes em toda parte, têm uma experiência completa [...]”²³¹. Explica ainda que o rapsodo e seguidor de Homero, Xenófanes, volta a tratar da mesma invocação às Musas no Catálogo das Naves perto do ano 500, esclarecendo: “Homem algum jamais avistou a verdade, nem haverá jamais – quem tenha visto (=saiba) verdadeiramente a respeito dos deuses e de todas as coisas que digo: - porque, mesmo que alguém chegasse a exprimir da maneira mais perfeita uma coisa consumada – nem mesmo esse dela teria, porém verdadeiro conhecimento (literalmente = tê-la-ia visto) - já que de tudo só existe um saber aparente”²³². Assim, enquanto a divindade vê o evidente, os mortais só teriam um saber baseado na aparência²³³. Na epígrafe de “El Inmortal”, Borges recordava o fato de que, para Platão, “todo conhecimento é apenas **lembrança**” – de conhecimentos que já nos pertenceriam desde o Real, como exposto. No projeto desse escritor, existe uma figura do autor que elabora uma verdade a respeito de si próprio com a sua narrativa. Mesmo que esse narrador simule recordações, trata-se de ‘esquecimento’ – porque está esquecendo o homem real pela ênfase de um sentido que ele quer projetar nessa narrativa. Mesmo que afirme estar dizendo a verdade – como acontece em alguns contos, a verdade desta narrativa seria uma mentira, uma ilusão ou saber aparente.

Assim surge uma curiosa ‘linha de ascensão’ nessa narrativa. No momento em que o criador instala uma figura de si mesmo na sua realidade ficcional, na realidade das suas criaturas, suas personagens passariam a haurir uma (nova) vida dessa relação. A existência do personagem do autor entre as suas personagens lhes comunicaria a *sua* realidade²³⁴. Quando um autor permite que uma das suas personagens se relacione com Jorge Luis Borges e com Ernesto Sábato, ela ‘ascende’ à realidade. Na sua brincadeira, é como se ele redimisse as suas

²³¹ SNELL, B. **A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 136.

²³² Ibidem, p. 138.

²³³ Ibidem, p. 139.

²³⁴ Em uma ficção como “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, na qual há diversos nomes de contemporâneos e amigos do autor, surge uma verossimilhança diferenciada para as personagens até que, consultando fontes, conseguimos discernir quais delas correspondem a contemporâneos do autor e quais seriam figuras meramente ficcionais.

personagens da sua condição ficcional... No entanto, no seu ‘descenso’, a sua personagem – ligada ao narrador ou ao protagonista ou a ambos – enfraquece a sua biografia à medida que a sua personagem vive situações fictícias e lança diversas imagens de si na sua ficção.

No pós-data, o escritor ressurgiu para assinalar um precursor importante do seu projeto, mas também para acrescentar uma última palavra à sua compreensão. Ele “Infiere de esas intrusiones, o hurtos [de outros autores], que todo el documento es **apócrifo**”. Parece que o projeto desse escritor terminaria sustentando a qualidade do *apócrifo* – no sentido de obra falsamente atribuída a um autor. O apócrifo nos remete ao problema assinalado em “La Fruición Literária”. Já comentamos o sentido de que, sobre a narrativa desse escritor, estariam incidindo, além da subjetividade do narrador figura do autor (o ‘tradutor’), dois ou mais autores – e, assim, duas idiosincrasias, duas biografias, dois períodos históricos, dois contextos, etc. Em *Siete Noches*, Borges assinala algo que talvez nos ajude a entender melhor essa proposta do apócrifo:

En su autobiografía De Quincey dice que para él había en *Las mil y una noches* un cuento superior a los demás y que ese cuento, incomparablemente superior, era la historia de Aladino. Habla del mago del Magreb que llega a la China porque sabe que ahí está la única persona capaz de exhumar la lámpara maravillosa. Galland nos dice que el mago era un astrólogo y que los astros le revelaron que tenía que ir a China en busca del muchacho. De Quincey, que tiene una admirable **memoria inventiva**, recordaba un hecho del todo distinto. Según él, el mago había aplicado el oído a la tierra y había oído las innumerables pisadas de los hombres. Y había distinguido, entre esas pisadas, las del chico predestinado a exhumar la lámpara. Esto, dice De Quincey que lo llevó a la idea de que el mundo está hecho de correspondencias, está lleno de espejos mágicos y que en las cosas pequeñas está la cifra de las mayores. El hecho de que el mago mogrebí aplicara el oído a la tierra y descifrara los pasos de Aladino no se halla en ninguno de los textos. Es una **invención** que los sueños o la memoria dieron a De Quincey. *Las mil y una noches* no han muerto. El infinito tiempo de *Las mil y una noches* prosigue su camino. A principios del siglo dieciocho se traduce el libro; a principios del diecinueve o fines del dieciocho **De Quincey lo recuerda de otro modo. Las noches tendrán otros traductores y cada traductor dará una versión distinta del libro**²³⁵.

Essa memória inventiva que Borges percebe analisando de De Quincey, parece ser outro reflexo da sua própria idéia da retomada com invenções. Borges está assinalando que o texto poderia ser um extrato d’ *As Mil e Uma Noites*, *poderia ser uma versão de De Quincey, mas era uma versão com invenções...* As expectativas, as associações, os sentidos são modificados, quando se pensa que o relato foi reconfigurado por De Quincey e, no entanto, segue povoados de ressonâncias das diversas edições e do tradutor dessas ‘Noites Árabes’.

²³⁵ BORGES, J. L. *Siete Noches*. México: FCE, 1990, pp. 72-73.

Embora o narrador-tradutor assinale a existência de *algo falso no texto*, a narrativa, em seus sentidos, nos mostraria que, se esse efeito pode estar, de fato, relacionado ao *realismo*, essa questão poderia ser metáfora de um problema maior suscitado pelo projeto desse escritor. Na mencionada técnica realista, no lugar da realidade, há um conjunto de pormenores. No lugar do autor, haveria ‘um conjunto de autores’ no projeto desse escritor. Considerações tradicionais da obra literária compreendem um texto em relação ao seu período histórico e contexto de produção – que podem ser dados pela sua relação com o autor. Contudo, como julgar de uma ‘obra falsa’ – de uma obra que de certo modo lida com uma autoria falsa? Compreender uma obra, levando em conta sua relação com o autor, a partir do momento em que ela nos faz supor a existência de uma autoria difusa na sua composição – uma obra composta por formas e temas de diversos autores – seria semelhante à tarefa de tentar fixar o lugar de um pêndulo em movimento... Ele estaria sempre em outro lugar. *Como seria possível ter certeza sobre o que é ‘Borges’ e sobre o que não é Borges dentro dessa composição?* Parece-nos que esse projeto teria assim uma dimensão ‘supra-individual’... Atrelado a várias personalidades, o novo texto parece atrelado a vários tempos e espaços, de modo que ele teria sempre algo de inefável em si. Dessa maneira, a obra pertenceria ao homem e ao tempo, mas não menos do que pertence à humanidade e à imortalidade.

Esse seria o momento para tentar entender dois comentários do narrador a respeito da Cidade dos Imortais. Ou seja, já não dava mais para saber como iria ficar a produção a partir do projeto desse escritor. “*Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, [...] contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz*”. Numa cidade de imortalidade, a compreensão de todos os fatos de uma vida ficam comprometidos, porque essa condição poderia obrigar, com suas novas perspectivas, a uma releitura do passado à luz de muitos novos pontos de vista. Assim, não é que ninguém poderia afirmar-se feliz com a existência da imortalidade; ninguém poderia realmente afirmar-se feliz antes que o passar do tempo (infinito) o confirmasse – porque um evento venturoso, no presente, pode mostrar-se uma escolha infeliz com o passar do tempo, e a uma profissão pode suceder-se outro destino que teria de ser justificado com uma nova série de fatos. Com sua leitura – em outro tempo, contexto ou de um ponto de vista, essa narrativa poderia modificar a compreensão das obras anteriores. Com sua autoria, poderia impactar na produção de novas obras.

O segundo é o último comentário do narrador antes que ele saísse da Cidade dos Imortais. “No quiero describirla; un **caos** de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que **pulularan monstruosamente, conjugados** y odiándose, dientes, órganos y

cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas” (negrito noss). O conjunto das metáforas e o efeito de elementos ‘heterogêneos conjugados’ que o narrador utiliza para tratar das impressões que lhe causara a Cidade dos Imortais apresenta uma curiosa similaridade com a composição *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, a qual também é composta com figuras de humanos e animais – e entre elas um corpo e uma cabeça de touro - com várias partes de imagens díspares superpostas. Como se sabe, o título dessa pintura faz alusão ao bombardeio da cidade de Guernica durante a Guerra Civil Espanhola (de 1936-1939). Apesar do seu surgimento nesse contexto específico, suas imagens são, muitas vezes, relacionadas à Segunda Guerra Mundial e, com o tempo, conformaram uma espécie de símbolo imortal dos efeitos da guerra. É possível que não exista qualquer relação entre o quadro de Picasso e a imagem borgeana – e seria mesmo arriscado afirmar que Borges tivera acesso ou notícia desse quadro. Contudo, se a relação porventura existisse, esse escritor talvez estivesse nos conduzindo à compreensão de que apesar do caos no projeto, ele ainda considerava a possibilidade de êxito na sua escritura. Mas é claro que essa relação não existe²³⁶.

²³⁶ Numa resenha de 1938, Borges assevera que “Un examen estadístico de “Art in England” nos acerca a lo milagroso. Veintiún pintores, escultores, arquitectos, pedagogos y críticos (todos civilizados y razonables, hasta los pedagogos) colaboran en este libro: treinta y dos fotograbados lo ilustran; ciento cincuenta páginas lo componen y seis peniques bastan para comprarlo. En tales circunstancias es una ingratitud formular censuras. No me decido, sin embargo, a ocultar que esta admirable enciclopedia lacónica del arte inglés es a veces injusta. Injustamente alaba a meros epígonos del expresionismo alemán o del suprarrealismo de París como Edward Wadsworth y John Armstrong; injustamente olvida (o insulta) a Blake, a Morris, a Burne-Jones, a Rossetti y a Watts. El motivo, por lo demás, es claro. Este libro está destinado a lectores británicos, ya suficiente o excesivamente informados de las glorias pretéritas del país y a quienes les importa, ante todo, estar “á la page”. Nuestro caso es distinto. Si queremos conocer la pintura de hoy, estudiaremos a los maestros —a Klee, a Picasso, a Braque, a Max Ernst, a Chirico,— no a los plagiaros londinenses [...], por fidedignos y puntuales que sean”. BORGES, J. L. *Art In England*, De R. S. Lamben. *El hogar*, Buenos Aires, ano 34, n. 1522, 23 dez.1938, p. 97. É certo que “El Inmortal” de Borges deve algo ao *Ulisses* de Joyce. Em “El Acercamiento a Almotasim” (1936), mencionava que “Los repetidos pero insignificantes contactos del *Ulises* de Joyce con la *Odisea* homérica, siguen escuchando —nunca sabré por qué— la atolondrada admiración de la crítica; los de la novela de Bahadur con el venerado *Coloquio de los pájaros* de Farid al-Din Attar, conocen el no menos misterioso aplauso de Londres, y aun de Alahabad y Calcuta. Otras derivaciones no faltan. Algún inquisidor ha enumerado ciertas analogías de la primer escena de la novela con el relato de Kipling *On the City Wall*; Bahadur las admite, pero alega que sería muy anormal que dos pinturas de la décima noche de muharram no coincidieran...” Da cópia original (também) deriva a retomada de contemporâneos... Ele não precisava fazer algo novo, *ele podia fazer o mesmo bem diferente*.

Conclusão

A análise de “La Postulación de la Realidad” nos revelava a defesa, por parte de um autor moderno, do modo *clássico* de composição da realidade ficcional – retomada de um enredo anterior da tradição, realidade ficcional de caráter vago e a ênfase no discurso do narrador. Esse ensaio nos levou à compreensão de que esse autor poderia estar tentando uma síntese entre os dois modos, o *clássico* e o *romântico* na sua ficção.

A leitura dos ensaios borgeanos publicados até 1932 nos ajudou a entender que, desde a época de vanguarda, na Espanha (de 1921), Borges já havia pensado em um projeto reunindo formas *clássicas* e *românticas*. Na pesquisa de mestrado, entendemos que, devido à valorização dos elementos locais e das representações da identidade nacional na época do centenário argentino, os ensaios desse autor apresentavam uma tensão crescente até o final da década de trinta, porque, valorizando os elementos composicionais *expressivos*, esse autor estava se aproximando do realismo na sua crítica. Nos pressupostos, vimos que o tema do *clássico* e do *romântico* só volta a ganhar força em seus ensaios a partir de 1926. Na pesquisa de mestrado, assinalamos que “La Inútil Discusión entre Boedo y Florida” (1928) sugeria um vínculo entre a escritura borgeana e a do grupo realista devido ao problema das representações da identidade nacional. Nos pressupostos, entendemos que esse ensaio assinalava, de fato, a existência de um ponto de contato entre ambas, mas já representava uma superação desse debate – a discussão entre autores de tendência vanguardista e realista estaria superada, porque esse autor já havia se deparado com uma idéia que lhe permitiria caminhar na direção de uma estética própria.

Um segundo grupo de ensaios (de 1932-1941) nos levou à compreensão de que, no começo da década de trinta, Borges já havia se deparado com a idéia do esgotamento do enredo e com a visão de Chesterton de que o romance seria um gênero em agonia. Acreditamos que esses problemas sejam, além do diálogo com o realismo argentino, o pano de fundo de *Discusión*. Em contrapartida, os ensaios projetam a idéia de que um novo modo literário poderia surgir a partir do *clássico*. Percebe-se que esses ensaios estão discutindo possibilidades estéticas e formas que o autor desejava utilizar em seu próprio projeto ficcional. Alguns deles já formulavam a possibilidade da retomada e um ensaio de 1937 sugeria a possibilidade da retomada com invenções de um enredo anterior. Merece destaque um ensaio (de 1933) a respeito das idéias de Eliot assinalando que a introdução de uma obra num grupo seria capaz de modificar o conjunto. Em “Los

Precursores de Kafka”, ao invés da relação parte-todo, há uma relação parte-parte, considerando o impacto de uma leitura sobre outro texto. Esse nos parece ter sido um passo decisivo na formulação de uma narrativa relacional. Borges havia entendido que a leitura poderia ser uma chave na transformação de um enredo anterior.

A partir da análise das narrativas, concluímos que, na ficção borgeana, existe um processo de retomada de uma narrativa anterior por meio dos seguintes mecanismos: o enredo anterior recebe uma alusão; existem coincidências figurativas; surge uma situação paralela. Essa seleção conforma uma leitura da narrativa anterior. Também existem invenções no enredo borgeano: há uma nova realidade ficcional (com novas circunstâncias de tempo, espaço, caracterização, causalidade e verossimilhança); há novos motivos; uma solução de continuidade entre enredos e um novo desfecho. A partir de um argumento problematizador, um dos temas centrais da narrativa anterior é rediscutido sob dois novos pontos de vista.

Essa formulação, que difere das versões, porque conforma a leitura de uma obra anterior, é especialmente produtiva na configuração do conto curto, porque, dessa maneira, a narrativa borgeana ganha uma série de relações com essa narrativa (anterior). A partir de “Kafka y sus Precursores” e de “Pierre Menard, autor del Quijote”, entendemos que o projeto ficcional borgeano tinha objetivos específicos nessa operação de retomada com invenções. Ao invés da relação modelo-cópia, seria possível estabelecer uma nova relação de prioridade através da perspectiva de rascunho e obra-prima. Ao invés de permitir que o seu enredo fosse lido à luz do enredo anterior, seria possível fazer com que a sua leitura interferisse na leitura desse enredo prévio. Ao invés da percepção de um enredo e de formas que, a partir de um modelo, vão se desgastando com o tempo, seria possível postular que as melhores características de um conjunto de autores culmina - tem o seu apogeu - na ficção borgeana. Ela realinha a tradição.

Num dos textos da década de trinta, o autor valoriza a sátira menipéia, mas, como dito, a nosso ver, os ensaios ainda se dedicavam ao exame de diversos gêneros clássicos, nessa etapa, tendo em conta a formulação de um enredo com características da narrativa moderna e anterior ao romance. Em 1949, o autor escreve um ensaio que termina com a possibilidade de síntese entre alegoria e romance. Levando em conta a análise das narrativas, essa síntese integra a sua ficção, sobretudo, na estratégia de levar o processo de formação de sentido alegórico aos elementos distribuídos nas categorias do romance. No entanto, as formulações desse ensaio reforçavam a compreensão de que

essas narrativas propunham uma síntese entre a realidade ficcional do romance e a vaga realidade ficcional das narrativas clássicas.

O metatexto de “El Inmortal” sugeria que a escolha borgeana de um gênero clássico para a estruturação de uma realidade ficcional de tipo *clássico-romântico* havia recaído sobre o mito. Nas análises, pudemos reconhecer duas séries de elementos nas categorias de tempo, espaço, verossimilhança e causalidade - uma série *precisa* e uma série *imprecisa*. O narrador é ambíguo, porque ele apresenta um caráter próprio, embora esteja associado à figura do autor. A caracterização do protagonista é ambígua, porque surgem comportamentos desprezíveis ou traços de infâmia no seu caráter ou na sua história. Ele é um indivíduo, mas possui traços genéricos, de maneira que o leitor possa se identificar com ele – ele é o colonizador, o buscador espiritual, o escritor.

Como sugeria o título do ensaio de 1932, há uma postulação de realidade nestes contos. Na base da realidade ficcional borgeana, existe um *postulado*, de maneira que uma idéia (com paralelo num conceito ou teoria existentes) sustenta uma série de derivações, configurando a realidade de cada mundo ficcional. Há duas linhas de causalidade nesses relatos. A *causalidade mágica borgeana* é conformada por uma **sequência** de elementos que culmina numa relação de similaridade¹ - desse modo, há uma simetria imperfeita nesses contos. Uma linha de causalidade é composta por essas relações de similaridade, elementos antecipatórios, estrutura da revelação e o objeto mediador. Também há uma linha de causalidade ‘realista’ que compreende estrutura onírica, largada falsa (um momento em que, apesar dos elementos antecipatórios, *ainda* não se produz a transformação) e o *objeto desmediador*.

Há duas séries de verossimilhança sustentando esses relatos. Essas séries podem ser compostas por cenas oníricas; sensações ligadas ao sonho; com o relato vertiginoso de uma sequência de ações; condições climáticas; percepções sensoriais; com impressões que a realidade causa no narrador ou no protagonista; condições físicas; termos de diversas ciências e áreas do conhecimento; termos de geografia nas descrições; elementos sincrônicos (elementos ligados a um período histórico); ancoragem em fatos históricos; fatos paralelos na realidade (real); fatos misteriosos na realidade (real); fatos paralelos em outras narrativas ficcionais; alusão ou menção a teorias filosóficas; alusão ou menção a distintas visões de mundo (diferentes religiões);

¹ Um exemplo de “El Informe de Brodie”. A imagem dos Yahoos, que acariciam a barba vermelha de Brodie sugere a possibilidade de que ele tenha recebido o favor da rainha na noite em que os homens-macaco invadem a aldeia yahoo.

alusão ou menção a mitos; uso de retórica (raciocínio simples, ilustração, efeito pela causa, comparações, silogismos)²; por fim, esse mundo ficcional pode estar associado a uma linguagem ou questão envolvendo a linguagem – essa questão ou linguagem assinala uma visão de mundo que é representativa desse mundo ficcional.

A partir da existência de um *fato problemático*, a realidade ficcional borgeana se torna também problemática. Assim, a transformação central desses relatos é ambígua, porque ela tanto poderia ter ocorrido no mundo exterior quanto ter sido apenas produto da mente do seu protagonista. A técnica da *precisão imprecisa* faz com que o leitor possa optar por uma dessas compreensões da realidade relatada. Enquanto a *precisão* nos leva a afirmar a existência da realidade descrita pelo narrador, a *imprecisão* nos leva a sustentar que o relato é a narrativa de uma experiência mental – como exposto, uma situação ou um mundo que só existe na mente do seu narrador. Desse modo, a partir do *fato problemático*, surge a estruturação de uma realidade dual nessas narrativas, que pode ser compreendida como realidade real ou apenas mental.

Através da relação de retomada e do estudo da estruturação borgeana da sua realidade ficcional, procuramos comprovar que essa ficção não teria conformado uma obra aberta, mas uma ficção cujos sentidos seriam pré-definidos pela materialidade do texto. Borges conseguiu obter uma narrativa responsável pela geração de múltiplos sentidos e que, no entanto, supera o problema do caos de sentido de uma alegoria composta com uma técnica realista. Em primeiro lugar, o caos de sentido é detido pelo recurso da retomada. Como exposto, as narrativas retomam o tema de uma enredo anterior, o tema é repostado sobre a mesma base e existe um argumento problematizador próprio desse tema na narrativa borgeana. Em segundo lugar, a estrutura problema-solução do conto policial faz com que esse tema encontre limites à sua discussão nos dois pontos de vista divergentes – há um tema e ele será compreendido sob duas perspectivas previamente organizadas pelo relato. Em terceiro lugar, existem recorrências, de maneira que a compreensão do tema e dos argumentos envolvidos na sua discussão terminam sendo reiterados por outros elementos nessas narrativas. Em quarto lugar, existem as recorrências de tipo ‘externo’. Em cada relato, diversas relações de intertexto cooperam na definição do tema dessa narrativa (proveniente da relação de retomada) e concorrem na formação de argumentos para a sua discussão. O resultado é que essas relações de intertexto conformam uma espécie de *cinturão de sentido* ao redor

² Já citamos o estudo de Lucila Pagliai. Não se trata de figuras retóricas, mas ‘retórica’ no sentido de uma argumentação que empresta verossimilhança aos contos.

da ficção borgeana, de maneira que os elementos do conto – reiterados pelo intertexto – continuam girando ao redor da temática proposta e dos pontos de vista que conduzem a sua discussão. Por esse motivo, entendemos que o leitor tem uma opção, no nível literal, entre uma das duas compreensões possíveis da realidade ficcional proposta – como, no plano do sentido, pode optar, na compreensão do tema proposto, por uma das duas perspectivas oferecidas pelo relato.

O ensaio “La inútil discusión de Boedo y Florida” (1928) já assinalava a idéia da personagem do autor como uma resolução à representação do nacional na sua ficção. A “Nota sobre Walt Whitman” (1932) tratava dos precursores, da configuração e dos efeitos obtidos com a personagem do autor na sua ficção. Assim, a figura do autor teria sido formulada para ser: um caráter individual, um mito e uma figura do autor com a qual todo leitor poderia se identificar em determinadas situações. Através de “Cuando la ficción vive en la ficción” (1939) e de “Magias Parciales del Quijote” (1949), percebe-se que, através do recurso da moldura e do recurso do narrador ligado ao mundo do texto (editor, crítico, tradutor, escritor), a figura do autor podia transformar radicalmente a ficção em que fosse inserida. Na análise formal das narrativas, entendemos que o recurso se compõe pela inserção de dados biográficos do autor junto ao caráter individual do narrador, podendo contar com o reforço de idéias do autor-implícito da obra borgeana na sua formulação. Acreditamos que esse seja o recurso mais importante da ficção borgeana. Trata-se de um recurso espantosamente produtivo.

Em primeiro lugar, ele produz uma moldura praticamente imperceptível. Quando a figura do autor está presente em seu texto, já existe uma ficção dentro da ficção sem que haja necessidade de um relato que se abre para outro relato. Com a figura do autor junto do caráter do narrador, o relato deve ser entendido à luz de duas personagens distintas - duas idiossincrasias, duas biografias, dois períodos históricos, dois contextos (políticos, econômicos, etc.), duas tradições literárias, duas visões de mundo distintas, etc. Com dois ou três narradores ligados à figura do autor, as leituras se multiplicam. A figura do autor é o *aleph* da ficção borgeana. Com a figura do autor sobre um narrador ou sobre diversos narradores ligados ao mundo do texto, as leituras novamente se multiplicam. Com a figura do autor junto dessa classe de intermediário (editor, tradutor, etc), o mundo da aventura se transforma no mundo do texto. A ironia, que podia ser externa, torna-se uma ironia constitutiva – inerente à ficção.

Uma vez que a retomada de vários enredos pode ser atribuída à figura do autor – o primeiro narrador borgeano -, essa configuração aponta para o projeto de uma autoria

difusa, isto é, um conjunto de fontes que se deixa representar pelo nome de um autor. Essa proposta - que não faz parte apenas do metatexto de “El Inmortal”, mas encontra correspondência na retomada e nas numerosas relações de intertexto nesses contos, abre os relatos dessa ficção a uma contingência, porque uma obra literária é compreendida em relação a um autor, mas como compreender uma obra literária que se apresenta como uma composição de diversas obras e autores? Assim, existiria sempre algo de inefável nesses contos. Além disso, a autoria difusa daria a seu autor a possibilidade de expressar seu pensamento sob um governo tirânico – porque remetida a diversos autores e assinalada a contintuidade de um ou de vários enredos anteriores, essa classe de organização textual poderia tirar a responsabilidade do autor por seu dizer, uma vez que ele poderia ser sempre relacionado a um outro autor *e contexto*. Por fim, participam dessa figura do autor um indivíduo ‘Borges’ e um coletivo Autores... Homens de diversas nações do mundo vivendo em diferentes períodos históricos conferem a essa figura do autor um traço de universidade - uma dimensão supra-individual nessa ficção.

Essa figura do autor não corresponde à instância do narrador nem assume o lugar do autor-implícito, mas ocupa uma posição intermediária entre ambos. Da combinação entre os dados do autor e as idéias do autor-implícito ‘sobre’ o caráter do narrador (um caráter em cada conto) surge uma segunda imagem de ‘Borges’ - além da imagem do autor-implícito, um outro ‘Borges’ de ficção. Desse modo, esses relatos configuram um lugar de enunciação diferenciado. A *película* está composta pela figura do autor; figura do leitor³; linguagem literária do narrador⁴; intertexto; menção a leituras (do protagonista ou narrador); menção de precursores; condição de texto das narrativas; verossimilhança da condição de texto; paratexto - rodapés, prefácio, pós-data, epígrafe e comentários (dos responsáveis pela suposta publicação, edição, tradução ou outros comentários sobre o texto) e pela menção a contemporâneos do autor, sobretudo, a escritores contemporâneos. Borges já assinalara que, devido ao eu-lírico de Whitman, havia quem confundisse Whitman, homem de letras, com o selvagem de *Leaves of Grass*. Essa ficção projeta, como dito, uma imagem alternativa do autor na realidade.

Existe uma verossimilhança encarregada de sustentar a transformação do mundo da experiência da personagem em um mundo do texto, porque a narrativa oferece diversos índices para que o leitor possa sustentar, a partir da mesma realidade ficcional,

³ Essa figura existe de modo explícito em algumas narrativas, mas compreende-se que, devido à figura do autor, ela seria um elemento implícito dessa ficção.

⁴ Essa idéia é uma contribuição do Prof. Enrique Isaac Mandelbaum.

a compreensão de que a experiência da personagem é simplesmente uma ficção: menção a lugares-comuns; menção a tópicos literários desgastados (como o manuscrito na garrafa); metáforas desgastadas; termos literários; termos de tradução; menção ao ato de escrever, traduzir ou publicar; indicação de fontes; menção a personagens de outras obras literárias; menção a problemas de escritura, tradução ou publicação; menção a prêmios e certames literários; menção a editoras e locais de publicação; e menção a escolas e movimentos literários. Desse modo, conforma-se um (sobre)nível ficcional criado pela narrativa borgeana como plataforma para os seus relatos.

Em “El Escritor Argentino y la Tradición” (1951), Borges propunha que “o ser argentino es una fatalidad y en este caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara”⁵. Antes ainda, em “Vindicación del 1900” (1945), afirma que “cabe deplorar la frivolidad de quienes exigen que una obra de arte sea **cuidadosamente contemporánea, escrupulosamente local; toda obra de arte inevitablemente lo es [...]**. No hay que solicitar como una virtud una limitación que tiene el carácter de una fatalidad”⁶. Contudo, em “La inútil discusión de Boedo y Florida” (1928), já “**declara nuestra y estética a toda manifestación producida en nuestra República [...]**”⁷. As metáforas desse ensaio já tratavam da personagem do autor na sua ficção. Na tentativa de obter uma literatura representativa da sua nação, muitos escritores, como Borges nos seus ensaios publicados na segunda metade da década de vinte, optaram pelo uso abusivo da cor local - são árvores, pássaros, flores, animais, ruas, canções, danças, competições típicas, dialetos etc. No entanto, um único recurso podia substituir tudo isso. Nada podia ser mais argentino que sangue argentino. A figura de ‘Borges’ na sua ficção a torna profundamente argentina.

Nossa incursão pela obra crítica paralela ao exame da narrativa borgeana nos conduziu à percepção do projeto de uma narrativa *clássico-romântica* composta por um processo alternativo de gênese da obra literária (retomada com invenções); um modo próprio de leitura (determinado por uma espécie de percurso que o leitor deveria percorrer); critérios próprios de avaliação do enredo (comparação entre narrativa borgeana e a narrativa retomada); e ainda um critério para a avaliação dos seus recursos (comparação com os precursores assinalados). Além disso, foi possível reconhecer um grupo de propósitos específicos no projeto desse autor: oferecer uma solução ao

⁵ BORGES, J. L. **Obras Completas**. Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 274.

⁶ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001, p. 29.

⁷ BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, p. 367.

esgotamento do enredo; proporcionar o prazer do deciframento e da identificação com o texto em determinadas situações; atender a relação de complementariedade obra-contexto; e, através do mosaico da figura do autor, assegurar a sua imortalidade.

Os ensaios desse escritor contêm duas idéias que ajudam a entender melhor o esse projeto ficcional em relação ao seu contexto histórico. A primeira idéia é a de que não se pode conhecer o que é o universo. A segunda, relacionável à anterior, é a de que um ser humano tampouco poderia saber realmente quem ele é. Só restariam aproximações sucessivas no exame de um objeto. Em paralelo, como revelava o metatexto de “El Inmortal” e diversos de seus ensaios, Borges projeta uma narrativa em que a sintética experiência da personagem seria um símbolo da figura do seu autor. Seu conjunto de imagens conformaria um mito do seu autor, um mito que não é fundado sobre as verdades da tradição, mas um mito que é uma deliberada construção desse autor. *Essa seria a verdade dessa ficção.*

BIBLIOGRAFIA

Obras de Jorge Luis Borges e Biografias sobre Borges

- ARIAS, M. & HADIS, M. **Borges Profesor**. Buenos Aires: Emecé, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1931-1955)**. Barcelona: Emecé, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas (1975-1988)**. Barcelona: Emecé, 1996.
- BORGES, Jorge Luis. **Inquisiciones**. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. **El tamaño de mi esperanza**. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. **El idioma de los argentinos**. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. **História universal da infâmia**. São Paulo: Ed. Globo, 1989.
- BORGES, Jorge Luis. **Cinco visões pessoais**. Brasília: UNB, 1985
- BORGES, Jorge Luis. **La Rosa Profunda**. Buenos Aires: Emecé, 1975
- BORGES, Jorge Luis. **O Informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. **El libro de Arena**. Barcelona: Alianza Editorial, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. **Sete noites**. São Paulo: Max Limonad, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. **Nueve ensayos dantescos**. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. **Livro dos Sonhos**. São Paulo: Difel,
- BORGES, Jorge Luis. "Prólogo" In: CASARES, Bioy. **La invención de Morel**. Buenos Aires: Booket, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. "Mi prosa". In: ORTEGA, J. & RÍO PARRA, E. **El Aleph de Jorge Luis Borges**. México: El Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literatura, 2001.
- BORGES, Jorge Luis et al. **Obras Completas en Colaboración**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- BORGES, Jorge Luis. **Elogio da sombra poemas/ Perfis: um ensaio autobiográfico**. (*Autobiografia é o título em espanhol*) Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Borges: una biografía literaria**. México: Fondo de Cultura, 1993.
- WOODAL, James. **Jorge Luis Borges: o homem no espelho do livro**. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1999.

Obras sobre Borges e Literatura Argentina

- AIZENBERG, Edna. **El tejedor del Aleph: Biblia, Kabala y Judaismo en Borges**. Madrid: Altalena, 1986, pp. 77-147.
- ALAZRAKI, Jaime (Org). **Jorge Luis Borges**. Madrid: Taurus, 1984.
- ARRIGUCCI JR., Davi. "Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)". In: _____. **Enigma e comentário. Ensaio sobre literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp.193-226.
- ARRIGUCCI JR., Davi. "Borges e a experiência histórica". In: Jorge Schwartz (Org). **Borges no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2001, pp. 117-120.
- ARRIGUCCI JR., Davi. "Borges ou do conto filosófico". **Jornal de Resenhas**, São Paulo, n. 1, 1995.
- BALDERSTON, Daniel. **El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.
- BIOY CASARES, Adolfo. "Prólogo" In: ALAZRAKI, Jaime (Org). **El escritor y la crítica**. Madrid: Taurus, 1976.

- BLANCHOT, M. "El infinito literário: el Aleph". In: ORTEGA, J. & RÍO PARRA, E. **El Aleph de Jorge Luis Borges**. México: El Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literatura, 2001.
- COHEN, Esther. "El laberinto". **Cábala y desconstrucción**. ____: Azul Editorial, 1999, pp. 57-81.
- COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.
- ECO, Humberto. "A abdução em Uqbar". In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, pp. 155-165.
- FLAMARION, Caldeira. A hora da morte – Borges leitor de Schopenhauer. In: SALLES, Carlos João. **Schopenhauer e o idealismo alemão**. Salvador: Quarteto, 2004.
- FERNANDES, Fabiano Seixas. **Bibliografia Jorge Luis Borges, 1910-2003: relação cronológica dos textos e livros**. Fragmentos, números 28/29, p. 225/431 Florianópolis/ jan - dez/ 2005.
- GENETTE, Gerard. "La Utopía Literaria". In: ALAZRAKI, Jaime (Org). **Jorge Luis Borges**. Madrid: Taurus, 1987, pp. 203-210.
- GIORDANO, Alberto & EUJANIÁN, Alejandro. "Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda". In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2004, pp. 395-415.
- GRAMUGLIO, Maria Teresa. "El Imperio Realista". In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**. Vol 6. Buenos Aires: Emecé, 2004, pp. 7-12.
- GRAMUGLIO, Maria Teresa. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". In: JITRIK, Noé. **Historia crítica de la literatura argentina**. Vol 6. Buenos Aires: Emecé, 2004, vol.9, pp. 15-38.
- IMBERT, Anderson E. "El punto de vista en Borges" **Hispanic Review**, Vol. 44, No. 3 (Summer, 1976).
- LAGOS, Ramona. **Jorge Luis Borges (1923-1980) Laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo**. Barcelona: Ed. De Mall, 1986.
- MARQUES, Reinaldo. & MACIEL, Eshter (Org). **Borges en diez textos**. Belo Horizonte: Pós-lit., 1997.
- NUÑO MONTES, Juan Antonio. **La filosofía de Borges**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- OLEA FRANCO, Rafael. **El otro Borges, el primer Borges**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ORTEGA, Julio & RÍO PARRA, Elena. **El Aleph de Jorge Luis Borges**. México: El Colegio de México, Centro de estudios lingüísticos y literatura, 2001.
- PAGLIAI, Lucila. "Borges y la Ciencia: la retórica de lo verosímil". In: CID, Marcelo & MONTOTO, Cláudio César (Org). **Borges Centenário**. São Paulo: Educ, 1999.
- PARAIZO, Mariângela de Andrade. **O labirinto e a bússola – Aspectos do tempo em Borges**. São Paulo: Fundação memorial da América Latina, 1999.
- PÉREZ, Alberto Julián. **Poética de la Prosa de Jorge Luis Borges**. Madrid: Gredos, 1986.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local". In: Jorge Schwartz (Org). **Borges no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2001, pp. 101-114.
- PIGLIA, Ricardo. "Borges: a arte de narrar". In: SCHWARTZ, Jorge (Org). **Borges no Brasil**. São Paulo: Ed. Unesp, 2001, pp.17-34.
- PIGLIA, Ricardo. Ideología y Ficción en Borges. Punto de Vista, Bs. As, n.05, pp. 3-6, _____, 1979.
- PIGLIA, R. **Formas Breves**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.
- PINTO, Julio Pimentel. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Ed Unesp/ Imprensa Oficial, 2001.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. "Apresentação". In: CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980, pp. 9-14.

RUFFINELLI, Jorge. "Después de la ruptura: la ficción". In: PIZARRO, Ana. **América Latina: Palabra, Literatura e Cultura**. São Paulo: Memorial, 1995, pp. 369-391.

SARLO SABAJANES, Beatriz. "Prefácio". In: BORGES, Jorge Luis. **O informe de Brodie**. São Paulo: Globo, 2001, pp. 7-14.

SARLO SABAJANES, Beatriz. "Una poética de la ficción". In: JITRIK, Noé. **Historia de la literatura argentina**. Vol. 9. Buenos Aires: Emecé, 2004, pp. 19-61.

SARLO SABAJANES, Beatriz. **Borges, un escritor en las orillas**. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.

SARLO SABAJANES, Beatriz. **La imaginación tecnológica**. Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.

SCHWARTZ, Jorge. (Org.) **Borges no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. "A sombra no espelho: Borges e Borges". In: Jorge Luis Borges. **Elogio da sombra**. São Paulo: Globo, 1993, pp. 7-14.

SOSNOWSKI, Saul. **Borges e a Cabala**. São Paulo: Perspectiva, 1991, pp. 27-87.

SOSNOWSKI, Saul. "La 'nueva' novela hispanoamericana: ruptura y nueva tradición". In: PIZARRO, Ana. **América Latina: Palabra, Literatura e Cultura**. São Paulo: Memorial, 1995, pp. 393-412.

TAVARES, Braulio. "Posfácio: contos borgianos". In: **Contos fantásticos no labirinto de Borges**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, pp. 247-286.

ZANGARA, Irma. "Primera Década del escritor". In: BORGES, Jorge Luis. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997, pp. 401-427.

YURKIEVICH, Saul. "Borges, poeta circular". **Fundadores de la nueva poesía latinoamericana**. Barcelona: Barral Editores, 1970, pp. 119-137.

YURKIEVICH, Saul. **A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias**. Barcelona: Muchnick Editores, _____.

Teoria literária

ADORNO, Theodor. "O ensaio como forma". **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades, 2003, pp. 15-45.

ADORNO, Theodor. "Posição do narrador no romance contemporâneo" **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades, 2003, pp. 55-63.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. Editora 34: São Paulo, 2007.

BARTHES, Roland. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BAKHTIN, Michail. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo, Editora Unesp/Hucitec, 1988.

BAKHTIN, Michail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

BARTHES, Roland. "O efeito do real" In: Vários Autores. **Literatura e semiologia**. Seleção de ensaios da revista "Communications". Petrópolis: Vozes, 1972.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: — **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOOTH, Wayne C. **The rhetoric of fiction**. England: The University of Chicago, 1983, pp. 05-20 e pp. 149-159.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 3ª ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa". In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. SP: Ática, 1987, pp. 199-215.

CANDIDO, Antonio. "Timidez do Romance". In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. SP: Ática, 2003, pp. 82-99.

CANDIDO, Antonio. "Realidade e Realismo (Via Marcel Proust)". In: _____. **Recortes**. São Paulo: Cia das Letras, 1996, pp. 123-129.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Ed Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** _____. Passagens, 1992, pp. 10-180.

FOUCAULT, Michael. 'O homem e seus duplos'. In: _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. pp. 320-357.

FRYE, Northrop. "Formas Contínuas específicas (ficção em prosa)". In: _____. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973, pp. 297-309.

GENETTE, Gerard. "Fronteiras da Narrativa". In: Vários Autores. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1972.

GENETTE, Gerard. "Verossímil e motivação". In: Vários Autores. **Literatura e semiologia**. Seleção de ensaios das revista "Communications". Petrópolis: Vozes, 1972.

GOTLIB, Nadia. **Teoria do conto**. São Paulo: Princípios, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. RJ: DP&A, 2003.

HORACIO. **Arte Poética**. São Paulo: Musa, 1996.

LEITE, Ligia Chiappini. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2004.

LUKÁCS, Georg. – "Narrar ou descrever". In: **Ensaaios sobre literatura**. 2ª ed. Rio, Civilização Brasileira, 1968, pp. 47-99.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do Romance**. São Paulo: Ed. 34, 2007.

MENDILOW, A. **O tempo e o romance**. Porto Alegre: Ed Globo, 1972, pp. 69-159.

MEYERHOFF, Hans. "Aspectos do tempo na literatura". **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw do Brasil, 1976, pp.13-54.

MUZKAT, Malvina. **Consciência e Identidade**. São Paulo: Ática, 1986.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: _____. **Texto/contexto**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973, pp. 75-99.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1998.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: GB, 1972.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1991, pp.100-121.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

WOOLF, V. "Modern Fiction" and "Mr. Bennett and Mrs. Brown" In: McKeon, Michael (Ed.). **Theory of the Novel**. A Historical Approach. The Johns Hopkins University Press, 2000.

Obras Literárias Consultadas

SWIFT, J. **Gulliver's Travels**. New York: Penguin Books, 1960.

KAFKA, F. "Um Artista da Fome". In: TAVARES, B. (Org). **Contos fantásticos no labirinto de Borges**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

Bíblia Sagrada. São Paulo: Ave-Maria, 2003.