

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

CAIQUE ZEN OSAKA

Diversa entonação: a voz em Jorge Luis Borges

SÃO PAULO

2023

CAIQUE ZEN OSAKA

Diversa entonação: a voz em Jorge Luis Borges

Versão original

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de pesquisa: Problemáticas Estéticas e Debates Críticos na Literatura Latino-Americana.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cecília Arias Olmos

São Paulo

2023

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

081d Osaka, Caique Zen
Diversa entonação: a voz em Jorge Luis Borges /
Caique Zen Osaka; orientador Olmos Ana Cecilia Arias
- São Paulo, 2023.
90 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas
Espanhola e Hispano-Americana.

1. Literatura. 2. Literatura hispano-americana. 3.
Literatura argentina. 4. Conferência. 5. Entrevista
jornalística. I. Ana Cecilia Arias, Olmos, orient.
II. Título.

OSAKA, Caique Zen. **Diversa entonação: a voz em Jorge Luis Borges.** 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

À Ana Cecília, por tudo que me ensinou desde a graduação e por toda a tranquilidade e confiança que me passou ao orientar este trabalho.

Aos professores Júlio Pimentel e Pablo Gasparini, pelos comentários e indicações tão importantes feitos no exame de qualificação.

Aos meus pais, Nadia e George.

À Amanda, *I'm grateful to you, you see. I wanted to tell you.*

Quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas.

Jorge Luis Borges, "La esfera de pascal"

Al rato largo llamaron a la puerta con autoridad, un golpe y una voz. En seguida un silencio general, una pechada poderosa a la puerta y el hombre estaba adentro. El hombre era parecido a la voz.

Jorge Luis Borges, "Hombre de la esquina rosada"

RESUMO

OSAKA, Caique Zen. **Diversa entonação: a voz em Jorge Luis Borges.** 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Em muitas ocasiões, da juventude até o fim da vida, Jorge Luis Borges recorreu à palavra “voz” para pensar sua escrita e a escrita de outros autores. Ao mesmo tempo, ao longo dessas décadas, Borges se dedicou intensamente a gêneros orais (como aulas, conferências e entrevistas) em que a enunciação envolve uma performance. A voz, portanto, parece fundamental a Borges não só como “voz da escrita” ou “voz literária”, mas também como veículo para a construção de uma figura de autor. Considerando a voz nesses dois sentidos, esta dissertação se debruça sobre textos em que Borges refletiu sobre a questão da voz na literatura, mas também sobre suas entrevistas e conferências, a fim de ver como o autor construía uma figura pública nesses gêneros geralmente considerados secundários. A intenção é mostrar como a voz literária de Borges se relaciona com a voz projetada no espaço público, e como sua obra, por meio dessas duas “vozes”, tornou-se indissociável de sua figura de autor.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges. Voz. Entrevistas. Conferências. Oralidade.

ABSTRACT

OSAKA, Caique Zen. **Diversa entonação: a voz em Jorge Luis Borges.** 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

On many occasions, from his youth to the end of his life, Jorge Luis Borges resorted to the word “voice” to think about his writing and the writing of other authors. At the same time, throughout these decades, Borges engaged intensively in oral genres (such as lectures, conferences, and interviews) in which the enunciation involves a performance. The voice, therefore, seems fundamental to Borges not only as the “voice of writing” or “literary voice,” but also as a vehicle for the construction of an author figure. Considering voice in these two senses, this dissertation looks not only at texts in which Borges reflected on the question of voice in literature, but also at his interviews and conferences to see how the author constructed a public figure in these genres generally considered secondary. The intention is to show how Borges' literary voice relates to the voice projected in the public space and how his work, through these two “voices,” became inseparable from his figure as an author.

Keywords: Jorge Luis Borges. Voice. Interviews. Conferences. Orality.

RESUMEN

OSAKA, Caique Zen. **Diversa entonação: a voz em Jorge Luis Borges.** 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

En muchas ocasiones, desde su juventud hasta el final de su vida, Jorge Luis Borges recurrió a la palabra “voz” para pensar su escritura y la de otros autores. Al mismo tiempo, a lo largo de estas décadas, Borges se dedicó intensamente a los géneros orales (como charlas, conferencias y entrevistas) en los que la enunciación implica una performance. La voz, por lo tanto, parece fundamental para Borges no solo como “voz de la escritura” o “voz literaria”, sino también como vehículo para la construcción de una figura de autor. Considerando la voz en estos dos sentidos, esta disertación examina textos en los que Borges reflexionó sobre la cuestión de la voz en la literatura y también aborda sus entrevistas y conferencias para ver cómo el autor construyó una figura pública en estos géneros habitualmente considerados secundarios. La intención es mostrar cómo la voz literaria de Borges se relaciona con la voz proyectada en el espacio público, y cómo su obra, a través de estas dos “voces”, se hizo inseparable de su figura de autor.

Palabras clave: Jorge Luis Borges. Voz. Entrevistas. Conferencias. Oralidad.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A EDUCAÇÃO PELA VOZ	25
2.1 Voz crioula	26
2.2 Voz familiar	32
2.3 O inglês de Borges	37
3 BORGES ON STAGE	42
3.1 Um novo ofício	44
3.2 Performance	48
3.3 O demônio e o viajante	53
4 AS TRANQUILAS AVENTURAS DO DIÁLOGO	59
4.1 Presença	63
4.2 A conversa	69
4.3 Escutar e contar	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
BIBLIOGRAFIA	82

1 INTRODUÇÃO

Em *El factor Borges*, Alan Pauls (2019) fala dos “ícones alusivos” dos escritores: certas características que, reiteradas ao longo do tempo, vão compendiando uma identidade, uma marca registrada. Em Borges, particularmente, esses ícones são numerosos: os olhos estrábicos, as mãos cruzadas sobre a bengala ou acariciando o gato Beppo, o cabelo branco despenteado, o terno e a gravata... Gestos, posturas e acessórios que se sobrepõem à literatura e se tornam conhecidos a ponto de ganhar vida própria, independente dessa soma mais ou menos coerente de escritos que chamamos de “obra”.

Mas nenhum dos muitos ícones alusivos borgianos, continua Pauls, colonizou tanto a memória social como a voz de Borges. Veiculada pelo rádio, pela TV e em centenas de conferências, sua voz viajou mais rápido que sua literatura. Nem todos leram Borges, diz Pauls, mas todos o ouviram. O que não deixa de ser irônico: “el escritor más ‘libresco’ de la literatura argentina, el más aferrado a los protocolos de lo escrito, es también el que mejor aprovechó las posibilidades del registro sonoro, el escritor más oral, más hablado de la literatura argentina” (PAULS, 2019).

O tema da presente dissertação é justamente este que seria o mais expressivo dos ícones alusivos borgianos: a voz. E aqui falo de voz em dois sentidos: um denotativo, físico, e outro figurado. No primeiro sentido, mais fácil de entender, me refiro à voz das intervenções públicas de Borges, a voz que ainda hoje nos chega aos ouvidos, preservada em arquivos de emissoras de rádio e televisão ou em acervos pessoais de ouvintes de aulas e conferências. É essa a voz mais conhecida de Borges, ícone alusivo em estado bruto, hoje desordenadamente disponível na internet ou transformada em escrita através de transcrições que, reunidas em livros, vêm engordar a “obra” borgiana.

No segundo sentido, me refiro à voz da escrita, a voz que o jovem Borges de 1927, em “El idioma de los argentinos”, estabelecia como dever encontrar, e que o Borges de 1970, no prólogo a *El informe de Brodie*, afirmava ter finalmente encontrado.¹ Esse sentido, bem mais elusivo, evoca uma voz que nós leitores conhecemos bem, mas sobre a qual é difícil teorizar.

¹ Em “El idioma de los argentinos”: “Dentro de la comunidad del idioma [...] el deber de cada uno es dar con su voz. El de los escritores más que nadie, claro que sí” (BORGES, 1928, p. 2). Em *El informe de Brodie*: “Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz” (BORGES, 1984i, p. 1022).

“Cuando decimos que no podemos dejar de leer una novela es porque queremos seguir escuchando la voz que narra”, anota Emilio Renzi-Ricardo Piglia (2017) em seu diário. “Quando falo como escritor”, diz John Cheever (2012), “falo com minha própria voz — que é tão única quanto minhas impressões digitais”. “A voz do escritor é o estilo dele?”, uma entrevistadora pergunta a Martin Amis (2012), que responde: “É tudo o que ele tem”.

Sabemos do que esses escritores tão diferentes estão falando. Conversando sobre literatura, frequentemente nos deparamos com frases como essas, e todo leitor conhece a sensação de escutar a voz de seus autores prediletos. Com certa prática, pode-se até treinar o ouvido a ponto de reconhecer a qualidade única de uma voz literária e diferenciá-la de todas as outras, mesmo no silêncio da leitura. No entanto, ainda não há um campo conceitual bem definido para tratar de todos os vínculos entre oralidade e escrita que a palavra “voz” sugere.

Para uma definição provisória do que chamo aqui de “voz literária”, recorro então a Paul Zumthor, que talvez seja, ainda hoje, o autor que mais se dedicou à relação entre oralidade e escrita literária — ou, como ele preferia dizer, entre “vocalidade” e “poesia”.² Para Zumthor, o caráter de performance das formas de transmissão oral da poesia não foi completamente apagado pela escrita. Na leitura, a presença corporal do ouvinte e do intérprete subsiste como “presença invisível”:

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença. (ZUMTHOR, 2007, p. 68)

Para Zumthor (2007, p. 77), mesmo na leitura silenciosa, é preciso “uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada”. É essa

² Para Zumthor (1993, p. 9), “a ‘oralidade’ é uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas”. Já a opção pelo termo “poesia” é assim justificada: “A noção de ‘literatura’ é historicamente determinada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de *poesia*, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (ZUMTHOR, 2007, p. 12).

presença invisível do autor (a voz da escrita) e essa articulação interiorizada por parte do leitor (a escuta na leitura) que tenho interesse em enfatizar ao falar em voz literária. Portanto, falo em “voz” e deliberadamente evito a palavra “estilo”, a fim de ler Borges no limiar entre a fala e a escrita, pensando como a voz do Borges falado, das intervenções públicas e midiáticas, se relaciona com a voz do Borges escrito.

O próprio Borges preferia falar em voz, e não em estilo. Em seus ensaios, conferências e entrevistas, abundam as referências à voz e as palavras a ela relacionadas, como tom, entonação, conversa e diálogo. Essas muitas referências contrastam com uma desconfiança persistente contra o “estilo”.

Para entender essa desconfiança, é preciso remeter à relação de Borges com a tradição da literatura em língua castelhana, e sobretudo com a geração imediatamente anterior à sua, dos escritores modernistas, que dominaram a produção literária hispano-americana das últimas décadas do século XIX à primeira do XX. Antes de Borges e seus colegas de geração, os modernistas enfrentaram o problema de se liberar da influência da antiga metrópole espanhola e renovar o idioma em que escreviam. Tal renovação, como aponta Rafael Gutiérrez Girardot (1994, p. 304), se fundamentou em uma tomada de consciência estética e uma *vontade de estilo*, num “proceso difícil e inconcluso de la sustitución del estatismo dogmático y monolítico de la tradición española colonial por una percepción de la realidad que es incierta, plurívoca y dinámica”. Por meio do estilo, os modernistas buscavam uma forma autônoma de se expressar em contraponto à poética normativa ligada à tradição peninsular, e para isso se inspiravam em outras literaturas, sobretudo no parnasianismo francês.

Em “Los colores del estandarte” (1896), ao refletir sobre sua poesia, o mais influente dos modernistas, Rubén Darío (1980, p. 51), escreveu:

Mi adoración por Francia fue desde mis primeros pasos espirituales honda e inmensa. Mi sueño era escribir en lengua francesa. [...] Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en el español, o aplicarlos.

La sonoridad oratoria, los cobres castellanos, sus fogosidades, ¿por qué no podrían adquirir las notas intermedias, y revestir las ideas indecisas en que el alma tiende a manifestarse con mayor frecuencia? Luego, ambos idiomas están, por decirlo así, contruidos con el mismo material. En cuanto a la forma, en ambos puede haber idénticos artífices. La evolución que llevara al castellano a ese renacimiento, habría de verificarse en América, puesto que España está amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo. [...] Y he aquí como, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo

castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario americano [*Azul*, marco do modernismo], del cual saldrá, según José María de Heredia, el renacimiento mental de España.

A citação de Darío dá conta da importância do modernismo, que de fato inverteu a relação colônia-metrópole ao produzir uma renovação estética de tal força que não pôde ser ignorada na Espanha. Além disso, o trecho mostra como essa renovação, cujas consequências não se limitam ao campo literário, nasceu essencialmente de uma operação de estilo: descobrir no espanhol “ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia”. Contra o “espanholismo”, a vontade de estilo modernista se impunha.

No entanto, como aponta Jaime Alazraki, a acometida dos modernistas contra uma tradição que consideravam vulgar, incolor e petrificada pelo retoricismo, acabou tendo um importante efeito colateral:

Los esfuerzos del modernismo por dignificar la prosa castellana crearon el mito del estilo. [...] Tanto insistieron los modernistas en el color y el ritmo, en lo ornamental y lo sensorial, que estas cualidades pasaron a ser los ingredientes indispensables del estilo por antonomasia. Estilista era, así, el que podía manejar la lengua con mayor esplendor, el que ponía mayor brillo en la frase, el que hacía mayor despliegue de riqueza verbal y de ingenio rítmico. (ALAZRAKI, 1967, p. 205-206)

Vindo depois do modernismo, foi esse mito do estilo que Borges teve de enfrentar. Já em um texto de 1930, intitulado “La supersticiosa ética del lector”, Borges acusava uma superstição do estilo entre os leitores de língua espanhola:

La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, han producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales. Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecniquerías (la palabra es de Miguel de Unamuno) que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradarles. Oyeron que la adjetivación no debe ser trivial y opinarán que está mal escrita una página si no hay sorpresas en la juntura de adjetivos con sustantivos, aunque su finalidad general esté realizada. Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneje una larga. [...] Oyeron que la cercana repetición de unas sílabas es cacofónica y simularán que en prosa les duele, aunque en verso les agencie un gusto especial, pienso que simulado también. Es decir, no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes. Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien.

Se ha generalizado tanto esa inhibición que ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales. (BORGES, 1965, p. 653)

Esse acerto de contas com o mito do estilo não se dava apenas na própria escrita, na busca por uma voz que superasse o modernismo, mas também nas disputas sobre como ler os autores clássicos de língua castelhana. Um bom exemplo é a questão do estilo em Cervantes, por meio da qual o jovem Borges se opunha a Leopoldo Lugones, autor vindo das fileiras do modernismo e que nas primeiras décadas do século XX ocupava o centro do sistema literário argentino.

Em *El imperio jesuítico* (1904), Lugones apontava o estilo como a fraqueza de Cervantes:

Ahora bien, el estilo es precisamente la debilidad de Cervantes, y los estragos causados por su influencia han sido graves. Pobreza de color, inseguridad de estructura, párrafos jadeantes que nunca aciertan con el final, desenvolviéndose en convólvulos interminables; repeticiones, falta de proporción, ese fue el legado de los que no viendo sino en la forma la suprema realización de la obra inmortal, se quedaron royendo la cáscara cuyas rugosidades escondían la fortaleza y el sabor. (LUGONES, 1907, p. 53-54)

Opondo-se a Lugones, Borges (1965, p. 654) interpretava a suposta debilidade de estilo de Cervantes como força: “no se puede impunemente variar [...] ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el *Quijote* gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión”. Pois o poder de Cervantes não estaria no estilo, mas em sua voz, como argumentaria Borges décadas mais tarde, numa entrevista a Roberto Alifano:

Tal vez la eficacia de *El Quijote* se debe, sobre todo, a lo que podríamos llamar la voz de Cervantes; una voz amable y natural. Muchas veces él nos cuenta cosas triviales, hechos de una importancia relativa que pueden no agregar mucho, pero las cuenta con cariño. Cervantes se detiene en ciertas circunstancias que en sí no son ingeniosas, pero uno siente que él está atento a todo, que no nos miente en ningún momento. Cervantes siempre está viendo —viendo con la imaginación se entiende— todo lo que nos narra. Y así uno lo siente a Cervantes, siente cómo le agradan a él las pequeñas sorpresas; el hecho de que el caballero del verde gabán tenga un verde gabán; la descripción de la casa... Cervantes está interesado en todo eso, está interesado con indulgencia y con cariño sobre todo y, al mismo tiempo, con cierta sorna. (BORGES, 1984a, p. 51)

A força de um escritor, para Borges, está em sua voz (esse atributo tão pessoal e difícil de definir), e não nas qualidades geralmente associadas ao estilo: a argúcia das

imagens, a riqueza do vocabulário, o hábil manejo da sintaxe e dos ritmos. Para Borges, quem lê preocupado com o estilo, lê parcialmente, em busca de qualidades genéricas predefinidas e transformadas em falsas obrigações que definem uma superstição. Nesse sentido, a vontade de estilo dos modernistas, que inicialmente rompia com a poética normativa da tradição colonial, teria ela mesmo criado novas normas.

No entanto, para além da ruptura com o modernismo, a metáfora da voz será sempre fundamental para Borges, que parece interessado principalmente na capacidade de um texto em criar uma relação de *intimidade* com seu leitor (“uno lo siente a Cervantes”). Ignorando modos predefinidos de leitura, a busca dessa intimidade afirma a singularidade de cada encontro entre texto e leitor. A metáfora da voz então se mostra muito mais potente do que a metáfora pictórica do estilo, uma vez que remete tanto à unicidade de quem fala (não existem duas vozes iguais, como intuímos pela experiência e as análises de espectro sonoro comprovam) quanto à dimensão relacional da escuta. Como aponta Adriana Cavarero (2011, p. 20) em um estudo sobre a expressão vocal na filosofia, a voz comunica a unicidade de quem a emite, mas não se trata “de uma comunicação fechada entre a própria voz e o próprio ouvido, mas de um comunicar-se da unicidade que é, ao mesmo tempo, uma *relação* com outra unicidade. [...] Destinada ao ouvido alheio, a voz implica uma escuta, ou melhor, uma reciprocidade de fruição”.

Assim como escrever passa pela busca de uma voz própria (“el deber de cada uno es dar con su voz”, como dizia o jovem Borges), ler pressupõe a abertura de um espaço de escuta. Sem essa relação recíproca, não pode haver fruição, pois “un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria” (BORGES, 1984g, p. 747).³

Assim, como professor, Borges usava a metáfora da voz e da escuta para recomendar aos alunos o contato direto, sem intermediações, com o texto literário:

Yo he sido profesor de literatura inglesa, durante veinte años, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Siempre les he dicho a mis estudiantes que tengan poca bibliografía, que no lean críticas, que lean directamente los libros; entenderán poco, quizá, pero siempre gozarán y estarán oyendo la voz de alguien. Yo diría que lo más importante de un autor es su entonación, lo más importante

³ Essa citação de Borges, com sua ênfase no caráter de diálogo da leitura e na relação da voz do escritor com a voz do leitor, se assemelha muito a um trecho de Zumthor (2007, p. 63): “Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, a minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’”.

de un libro es la voz del autor, esa voz que llega a nosotros. (BORGES, 2011a)

Entretanto, Borges jamais tratou de definir o que torna a voz de um escritor em particular mais interessante que a de outro. Não há uma teoria borgiana da voz, apenas o uso produtivo de uma metáfora, a da voz, para especular sobre o fato estético, essa “inminencia de una revelación que no se produce”.⁴

O critério de Borges parece ser a eficácia com que uma voz se impõe ao leitor, mobilizando sua atenção a fim de criar um espaço de intimidade. Mais do que as causas, interessam os efeitos, o modo como a voz de um texto repercute no corpo do leitor. Como observa Alberto Giordano (2005, p. 16):

A Borges lo asombra el misterio de que un verso, el gesto de un personaje en un relato, la postulación de la realidad en una novela o el tono de una conjetura en un ensayo puedan tocarlo, conmoverlo, sin que él sepa —y no siempre esté interesado en saber— por qué. Lo asombra que la eficacia literaria sea inmediata, que un texto pueda depararle un “goce físico”, que pueda afectar su cuerpo de lector “como la cercanía del mar o de la mañana”. Y la fuerza que este asombro ejerce en su escritura crítica es siempre mayor que la de los juicios fundados en algún criterio de valor establecido, incluso de los establecidos por él. Por eso puede decir que “realmente no hay otro canon” más que “sentir físicamente la presencia [de un texto]”, ningún otro fundamento del valor literario más que la emocionada convicción del lector.

Para sugerir esse gozo *físico* que um texto pode provocar, a metáfora da voz também parece bem mais potente que a de estilo. A voz é não só uma emanção do corpo, mas também sua representação sonora. Quando ouço a voz de Borges numa gravação, penso: “este é Borges” (assim como penso “este é Borges” ao reconhecer um de seus textos). E aqui também há relação, diálogo, porque a voz só representa o corpo de quem fala ao interpelar o corpo de quem escuta:

Caracterizado por órgãos que, com galerias sensibilíssimas, são internos à cabeça, o sentido da audição tem o seu natural referente em uma voz que vem, por sua vez, de outras galerias internas: a boca, a garganta, o emaranhado do pulmão. O jogo entre emissão vocálica e percepção acústica envolve necessariamente os órgãos internos: implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos. A impalpabilidade das vibrações

⁴ Esta é a conhecida definição de Borges (1984f, p. 635), no ensaio “La muralla y los libros”, para o “fato estético”: “La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético”. Talvez a voz possa ser incluída entre essas coisas que nos levam à iminência de uma revelação que não se produz.

sonoras, mesmo incolores como o ar, sai de uma boca úmida e irrompe o vermelho da carne. (CAVARERO, 2011, p. 18)

Assim, mobilizar a noção de voz também permite questionar o mito de um Borges hiperintelectual, logos sem corpo, cuja vida é toda sacrificada à literatura. Esse mito, que Martín Kohan (2011) chamou de *borgismo*, opõe literatura e vida como dois polos que nunca se tocam, ignorando o caráter de experiência vital (inclusive física) do corpo a corpo com um texto, quando lemos ou escrevemos. Nada mais distante de Borges, cuja oposição entre “homens de letras” e “homens de ação”, sempre reiterada, não fazia senão contestar-se a si mesma, mantendo a tensão entre esses dois mundos sem se decidir por um deles. Como escreveu Ricardo Piglia (1999, p. 15),

Hay un antiintelectualismo muy firme en Borges y en esa tensión se juega a menudo toda la construcción densa y sutil de sus relatos. Ese contraste entre la cultura y la vida, digamos así, mantener la tensión, trabajar todos los matices de esos dos mundos es fundamental en la escritura de Borges, mantener unidos los términos, siempre en lucha, creo que eso es constitutivo en Borges.

Por todos esses motivos, falo nesta dissertação em “voz”, e não em “estilo”, e busco relações entre a voz literária de Borges e a voz de suas intervenções públicas e midiáticas.⁵

⁵ Justificada minha opção pela “voz” como objeto de estudo em vez de “estilo”, alguns reparos são necessários. Como argumenta Susan Sontag (2020), “a antipatia pelo ‘estilo’ é sempre uma antipatia por um certo estilo” — no caso de Borges, a antipatia pelo mito do estilo, pois o que parece incomodá-lo é a confusão entre estilo e aquilo que Sontag chama de “estilização”: “o que está presente em uma obra de arte quando o artista faz a distinção, que não é de modo algum inevitável, entre matéria e maneira, tema e forma”. É essa a distinção implícita no julgamento de Lugones sobre Cervantes, que teria tratado bem o tema, mas não a forma. Em *O demônio da teoria*, em um capítulo dedicado ao conceito de “estilo”, Antoine Compagnon (2010, p. 163) parte do pressuposto de que o termo se refere à “relação do texto com a língua”. Considerando esse sentido bastante amplo, pode-se dizer que não há escritor sem estilo. Mas, para além dessa definição inicial, Compagnon lista uma série de noções de estilo mais ou menos aceitas ao longo da história: estilo como norma, ornamento, desvio (em relação ao uso corrente da língua), gênero ou tipo (isto é, estilo como adaptação da expressão a determinado fim), como sintoma (marca da singularidade do autor) e como cultura (marca da visão de mundo de uma comunidade ou indivíduo). O problema, quando falamos em “estilo”, é que “em vez de ser despojada de suas acepções anteriores à medida que adquiria outras, a palavra acumulou-as e hoje pode comportá-las todas: norma, ornamento, desvio, tipo, sintoma, cultura, é tudo isso que queremos dizer, separadamente ou simultaneamente, quando falamos de um estilo” (COMPAGNON, 2010, p. 171). Quando evita ou mesmo refuta a palavra “estilo”, Borges parece estar pensando nesse sentido bastante difuso da palavra. A exceção, por um breve período, é a noção de estilo como cultura, já que na juventude, como veremos no primeiro capítulo desta dissertação, Borges explora as possibilidades da escrita como expressão de um modo de ser e de ver o mundo especificamente argentino. Essa visão, porém, é logo abandonada. Por fim, vale esclarecer que não é minha intenção refutar o conceito de estilo, mas simplesmente indagar sobre os motivos que levam Borges a preteri-lo em nome da noção de voz.

Esse modo de ler tem seus riscos, uma vez que a relação entre esses dois Borges nunca foi pacífica. A hiperexposição do Borges falado, fenômeno de massas, causou e ainda causa incômodo a muitos leitores do Borges escrito.

Barthes (2004a, p. 57-58) dizia que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem [...] a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa”. Mas, no caso de Borges, o autor que morria na escritura insistia em renascer em rede nacional de rádio e televisão ou em capas de revistas de fofoca. O escritor radical convivia com a celebridade submetida aos protocolos midiáticos. Assim, Emil Cioran (2011) lamentou a má sorte de Borges em se tornar consagrado: “só se pode deplorar que um sorriso enciclopédico e uma visão tão refinada suscitem uma aprovação geral, com tudo o que isso implica”. Juan José Saer (1999, p. 137), por sua vez, propôs que se separasse o joio do trigo: “si como intelectual, Jorge Luis Borges, por varias razones, genera nuestro escepticismo y aun nuestra reprobación, como artista, por sus logros más altos, merece también nuestro gozoso reconocimiento”. Já Ángel Rama (1981, p. 18-19) foi menos complacente: Borges representaria “la entrega absoluta al reino de la publicidad y de la manipulación, como a una cosa ajena a él pero dentro de la cual fluye y deriva”.

Em terreno tão incerto, talvez fosse mais seguro isolar a literatura de Borges da figura pública, a obra do ícone, o artista do *entertainer*, fazendo ouvidos moucos à voz que se confunde com os ruídos dos *media* e das arenas culturais para então se dedicar à escuta da outra voz, mais discernível, a voz da escrita.

Creio, porém, que algo se perde nessa abordagem. A ideia de isolar a literatura de Borges de sua figura pública se sustenta numa noção bastante estreita de obra. O pressuposto é uma hierarquia de gêneros que pode definir o que pode ou não ser objeto de leitura, expulsando da obra escrituras supostamente laterais, não autenticadas pela autoridade do livro, mas a que os escritores se dedicam muitas vezes na maior parte do tempo (textos para periódicos, entrevistas, conferências). Nessa perspectiva estreita, a obra é menos *opëra* (trabalho, ocupação, atividade, cuidado, atenção) e mais *corpus*: “corpo”, mas também “corpo inanimado, cadáver”.⁶ Confunde-se obra com regesto, com bibliografia, e não por acaso é comum que inadvertidamente se empregue “obra” como sinônimo de “livro”. Em *O espaço literário*, Blanchot (1987, p. 13) buscava desfazer essa confusão:

⁶ As definições de *opëra* e *corpus* são do *Dicionário de latim essencial* de Rezende e Bianchet (2014).

O escritor escreve um livro mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser [a obra, para Blanchot, simplesmente *é*], evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê.

A obra não é *corpus*, mas *opěra* (trabalho, ocupação, atividade, objeto de cuidado e atenção), e não só de quem escreve, mas também de quem lê. Como determinar o que pode ou não entrar nesse momento de atenção compartilhada? Como isolar dessa intimidade os ícones alusivos do autor? Como, em suma, expulsar desse jogo a figura de autor e o modo como o imaginário do leitor trabalha sobre essa figura?

Mesmo se aceitássemos, sem questionar, o significado comum de obra — “a produção total de um artista, de um cientista”⁷ —, estabelecer limites ainda seria impossível. Não sabemos muito bem onde a obra começa e onde termina. Foucault (2006, p. 38) resume bem o problema num parágrafo de *O que é um autor?*:

Mas suponhamos que nos ocupamos de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si faz parte da sua obra? É um problema simultaneamente teórico e técnico. Quando se empreende, por exemplo, a publicação das obras de Nietzsche, onde é que se deve parar? Será com certeza preciso publicar tudo, mas que quer dizer este “tudo”? Tudo o que o próprio Nietzsche publicou, sem dúvida. Os rascunhos das suas obras? Evidentemente. Os projectos de aforismos? Sim. As emendas, as notas de rodapé? Também. Mas quando, no interior de um caderno cheio de aforismos, se encontra uma referência, uma indicação de um encontro ou de um endereço, um recibo de lavanderia: obra ou não? Mas por que não? E isto indefinidamente. Como definir uma obra entre os milhões de vestígios deixados por alguém depois da morte? A teoria da obra não existe, e os que ingenuamente empreendem a edição de obras completas sentem a falta dessa teoria e depressa o seu trabalho empírico fica paralisado.

O próprio Borges tentou estabelecer suas *Obras completas*, suprimindo livros da juventude, revisando edições já publicadas, movendo textos de um para outro livro. Trabalho vão, corrida atrás do vento. Pouco depois da morte de Borges, textos suprimidos ou inéditos passam a circular livremente, em edições avulsas, antologias, ou até incluídos nas *Obras completas*, cujos tomos se multiplicam e ganham apêndices. O sóbrio cânone estabelecido pelo autor se dispersa numa “maraña de ediciones, recuperaciones y projectos que dan el espectáculo desolador de un desbarajuste concebido por un bibliotecario demente” (ALMEIDA; PARODI, 1999, p. 24).

⁷ Definição de “obra” do *Dicionário Houaiss* (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2042, grifo meu).

Mas, por linhas tortas e apesar dos pesares, esse bibliotecário demente não acaba sendo fiel a Borges, que dedicou toda a vida a embaralhar, virar de ponta cabeça, trocar de todo e qualquer cânone? Como observa Alan Pauls (2019),

es casi una ley que la revelación gradual de una obra siga un camino que va del “centro” a las “periferias”. Pero una de las lecciones de Borges, quizás una de las más vigentes, es que no hay nada menos “natural”, menos “inocente”, que el trazado de esa clase de caminos, y nada más discutible, sobre todo cuando es implícito, que el criterio con el que se distribuyen y discriminan las zonas de una obra literaria en “centrales” y en “periféricas”.

É notável a autoconsciência e a capacidade estratégica de Borges para controlar sua própria obra. Mas mesmo a mais engenhosa estratégia, o controle mais ferrenho, a mais obstinada consciência não resistem à desobediência da obra. Como observa Blanchot (1987, p. 11), “aquele que escreve a obra é apartado, aquele que escreveu é dispensado. Aquele que é dispensado, por outro lado, ignora-o”. Por isso Blanchot enfatiza na obra, tanto quanto o trabalho, o *désœuvrement* (a inação, o ócio, mas também, literalmente, a “desobra”, a expulsão do autor de sua própria obra): “o escritor não estaria morto a partir do momento em que a obra existe, como ele próprio tem, por vezes, o pressentimento, na impressão de uma ociosidade [*désœuvrement*] das mais estranhas?” (BLANCHOT, 1987, p. 13).

A questão da obra, portanto, leva à do autor: no *désœuvrement* estão as raízes da morte do autor de Barthes e da função-autor de Foucault, que nos anos 1960 revolucionaram a teoria literária ao contestar a ideia, dominante desde o século XIX, de que a intenção do autor seria o ponto de partida para a interpretação. Para esta dissertação, no entanto, tenho em mente sobretudo a noção de “autor como gesto” de Giorgio Agamben (2007b), que, sem regredir ao primado da intencionalidade, matiza a “indiferença a respeito do autor como mote [...] da ética da escritura contemporânea” ao propor que uma obra, como se fosse um gesto, coloca uma vida em jogo: “o autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada”.

Não se trata, portanto, de recuperar o autor como indivíduo, de suplantar o textualismo com um biografismo renovado. A escritura não expressa, representa ou simboliza o autor. Ela não dá a conhecer o indivíduo de carne e osso por trás da obra, assim como o indivíduo de carne e osso não é a chave para interpretar a obra. O que Agamben enfatiza é a presença irredutível de *alguém* que fala, relendo a frase de Beckett que Foucault cita em “O que é um autor?": “O que importa quem fala, alguém disse, o

que importa quem fala”. Para Agamben, não importa quem fala, como já observara Foucault, mas *alguém* fala e, ao falar, põe-se em jogo nos seus gestos:

a citação de Beckett apresenta no seu enunciado uma contradição que parece lembrar ironicamente o tema secreto da conferência. “O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala.” Há, por conseguinte, *alguém* que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade. (AGAMBEN, 2007b)

Na obra de Borges, uma vida é posta em jogo. Porém, como tudo mais em Borges, há espelhos, caminhos que se bifurcam, duplos, jogos ao quadrado, ao cubo.

Agamben observa que, na vida posta em jogo na escritura, o agente permanece na sombra (a voz passiva da frase, “posta em jogo”, não é de modo algum gratuita). Mas Borges parece ter uma consciência acima do normal dessa vida que se põe em jogo à sua revelia. “Borges y yo”, um de seus textos mais populares, escrito num raro tom patético, é a confissão dessa incômoda consciência: de um lado, há um Borges que caminha incógnito pelas ruas de Buenos Aires, contemplando despreocupado a paisagem, como um *I as knower* de William James, pura percepção. De outro, há o Borges autor, um *self* que ostenta as idiossincrasias do primeiro e as transforma nos atributos de um ator. A vida se bifurca, os dois Borges se confundem, lutam por espaço, e ao final do texto já não se sabe quem é quem.

Como em “Borges y yo”, o Borges das intervenções públicas joga com a vida posta em jogo na obra, mas a obra também joga com a vida das intervenções públicas. E não só porque um certo Jorge Luis Borges tenha o costume de dar as caras, como narrador ou personagem, em muitos de seus contos, ou ainda porque os “biografemas” sejam fonte contínua de escritura para Borges.⁸ Essas são apenas demonstrações mais evidentes do jogo de espelhos. Toda a atividade de Borges, como escritor ou como figura pública e midiática, converge para um apagamento das fronteiras entre vida e obra. Embora sua literatura tenha construído um espaço de intimidade com cada leitor, a ser fruído à meia sombra como contraponto à luz fria dos refletores dos talk shows, é impossível, a essa

⁸ O termo “biografema”, que emprego aqui, foi cunhado por Barthes (2005, p. XVII) em *Sade, Fourier, Loyola*: “Porque, se é necessário que, por uma dialética arresada, haja no Texto, destruidor de todo sujeito, um sujeito para amar, tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte [...]; se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e devoto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’”.

altura, separar o Borges pop das intervenções públicas do escritor autossuficiente de poemas, ensaios e ficções. Como aponta Beatriz Sarlo (2008, p. 16), as pegadas que Borges deixou criaram uma “espécie de *língua franca* literária em que as peripécias de seus contos se misturam às anedotas que inventou maliciosamente para os *mass media* e expôs nas centenas de entrevistas que deu a partir dos anos 1960”.

Compreender essa língua franca por meio da noção de voz é o objetivo do presente estudo, que se debruça sobre entrevistas e conferências a fim de escutar a voz projetada por Borges nesses gêneros, geralmente considerados periféricos, em que a enunciação envolve uma performance. A intenção é buscar os pontos de encontro da voz desse *Borges on stage* com a voz que subsiste na literatura como presença invisível. A operação, claro, é um tanto arriscada. A voz, como observou Barthes (1990b, p. 226), “escapa a todas as ciências” — e fora do ambiente controlado da literatura os ruídos sempre ameaçam encobri-la. Creio, no entanto, que vale a pena aguçar os ouvidos e explorar “la zona inestable donde los secretos de la intimidad se dejan contagiar por las evidencias de lo público y la espuma frívola del mundo social por la letra autosuficiente de la literatura” (PAULS, 2019). Talvez nessa zona instável, por algum milagre da acústica, seja possível discernir entonações inesperadas na fala e na escrita de Borges.

Além desta “Introdução” e das “Considerações finais”, a presente dissertação é formada por três capítulos. O primeiro deles, “A educação pela voz”, trata do primeiro Borges, que nos anos vinte se engaja nos debates sobre uma expressão literária nacional. Na primeira parte desse capítulo, abordo alguns textos do jovem Borges, mas principalmente “El idioma de los argentinos”, para pensar a voz *criolla* que ele busca projetar e sua desconfiança em relação a certos pressupostos estéticos das vanguardas, cujas fileiras Borges então engrossava. Depois, num segundo momento, foco a relação de Borges com o inglês, mostrando como essa relação é essencial para a formação de sua voz literária. Para isso, recupero parte do histórico das querelas sobre o idioma na Argentina, remontando às origens do debate travado nos anos vinte, para logo saltar algumas décadas e comentar uma intervenção pública de Borges em língua inglesa: uma entrevista de 1977 para o talk show norte-americano *Firing Line*, de William F. Buckley Jr. O principal ponto aqui é a “relação deslocada com a língua materna” de que falou Piglia (2004), a “tensão entre o idioma em que se lê [o inglês] e o idioma em que se escreve” a partir da qual Borges renova a escrita em espanhol.

O segundo capítulo, “Borges *on stage*”, trata do trabalho do escritor como conferencista. Começo esse capítulo mostrando como Borges entra no circuito argentino

de conferências nos anos quarenta, quando, após ser demitido por motivos políticos do cargo de primeiro assistente numa biblioteca municipal, falar em público passa a ser um meio de ganhar a vida. Depois, lendo uma conferência de Borges sobre Nathaniel Hawthorne (posteriormente publicada como ensaio), tento mostrar como o trabalho como conferencista e professor se confunde com o de escritor. Primeiro, porque a pesquisa para aulas e conferências, baseada sobretudo na releitura de autores prediletos, alimenta a escrita de contos, ensaios e poemas. Segundo porque, por meio dessas intervenções públicas, Borges dá pistas sobre como deseja que sua própria obra seja lida. Por fim, analiso a performance de Borges como conferencista, propondo que o fascínio exercido por suas intervenções públicas se deve à capacidade de narrar experiências pessoais de leitura, como um viajante que cativa a atenção dos ouvintes com histórias de suas viagens. O objetivo é enfatizar a dimensão de experiência da leitura e mostrar como Borges libera o gênero conferência de suas pretensões pedagógicas ao falar a partir de “una sensibilidad inquietada por la literatura de un modo preinstitucional” (GIORDANO, 2005, p. 17).

No terceiro capítulo, “As tranquilas aventuras do diálogo”, o foco recai sobre as entrevistas de Borges. Início esse capítulo falando da ideia borgiana de que escritores são como personagens, e argumento que Borges via as entrevistas como possibilidade de criar seu próprio personagem, sua própria figura de autor. Depois, como fiz com as conferências, analiso a performance de Borges como entrevistado, focando agora não a narração de experiências únicas de leitura, mas a criação de um efeito de familiaridade com o interlocutor (e, por extensão, com quem lê ou ouve a entrevista). Tal efeito, como tento mostrar, é criado pela contínua conversão da entrevista em *conversa*. Finalmente, trato da importância dos atos de escutar e contar na narrativa de Borges, chamando atenção para uma oralidade borgiana muitas vezes ignorada. A ideia central desse último capítulo é que a paixão de Borges pela conversa informa sua escrita e, mais do que isso, toda sua concepção de literatura.

2 A EDUCAÇÃO PELA VOZ

A leitura do *Quixote* na infância, em inglês; uma tradução de Oscar Wilde feita aos nove anos; a biblioteca paterna com milhares de volumes; a cegueira precipitada pela leitura da *Comédia* no bonde, a caminho do trabalho... Para os que escrevem sobre Borges, há certas anedotas imprescindíveis, todas elas discretas variações de um mesmo mito biográfico: Borges leitor.

Não tenho a pretensão de refutar esse mito. Seu criador, que é também a criatura, foi bastante ardiloso ao fabricá-lo. Mas, para definir um ponto de partida, me dou ao menos o direito de escolher um episódio menos conhecido. Trata-se de uma cena cujo centro também é a literatura, mas há nela uma pequena inflexão: Borges não aparece como leitor, e sim como ouvinte. O cenário é a casa da infância; o protagonista, Evaristo Carriego, um dos inusitados heróis do paideuma borgiano:

Hace algo más de medio siglo un joven entrerriano, que venía todos los domingos a nuestra casa, nos recitó en el escritorio, bajo los azulados globos del gas, una tirada acaso interminable y ciertamente incomprensible de versos. Aquel amigo de mis padres era poeta y el tema que solía favorecer era la gente pobre del barrio, pero el poema que nos dio esa noche no era obra suya y de algún modo parecía abarcar el universo entero. No me sorprendería que las circunstancias que he enumerado fueran erróneas; el domingo era acaso un sábado y la luz eléctrica había sucedido ya al gas. De lo que estoy seguro es de la brusca revelación que esos versos me depararon. Hasta esa noche el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerte que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño. Housman ha escrito que la poesía es algo que sentimos físicamente, con la carne y la sangre; debo a Almafuerte mi primera experiencia de esa curiosa fiebre mágica. (BORGES, 2011e)

O episódio é narrado por Borges num prólogo, mas o tom é o mesmo de sua ficção. Uma atmosfera vaga contrasta com a nitidez do acontecimento decisivo. O domingo talvez seja um sábado, os azulados globos de gás talvez sejam lâmpadas elétricas, mas o que se narra, a brusca revelação, é irrevogável. Fala-se em carne, sangue, curiosa febre mágica. Os versos de Almafuerte que saem da boca de Carriego são incompreensíveis, mas isso pouco importa. A declamação é recebida como dádiva: “el poema que nos *dio* esa noche”.

A essa altura Borges talvez já seja o leitor anglófilo de Cervantes, o tradutor prodígio de Wilde. A linguagem da literatura não lhe é estranha; pelo contrário, parece

formar um continuum com o idioma íntimo de casa. Os livros da biblioteca paterna, abundantes e, salvo uma ou outra exceção, disponíveis a Borges, fazem parte do mecanismo cotidiano.

O que Carriego lhe revela, suspendendo o mecanismo, é a *voz* que anima esses livros, a voz sempre à espreita por trás do silêncio da escrita, e que ouvimos claramente nos escritores a que sempre retornamos. A consciência dessa voz, revelada num serão de arrabalde, atravessa toda a obra de Borges.

2.1 VOZ CRIOLLA

Na noite de 23 de setembro de 1927, Borges sobe à tribuna do Instituto Popular de Conferências para falar sobre o idioma dos argentinos. Um público considerável ouve o poeta Arturo Capdevilla apresentar o conferencista. No palco, um grupo de figurões rodeia Borges (entre eles Alfonso Reyes, para citar o mais conhecido). O Instituto Popular de Conferências, mantido por *La Prensa*, é então um dos mais importantes espaços culturais de Buenos Aires, e o tema da dissertação, objeto de acirrados debates, mobiliza a plateia. Meses antes, em junho, Borges já tinha sido convidado pelo jornal *Crítica* para responder à questão “¿Llegaremos a tener un idioma propio?”. A conferência era uma oportunidade de desenvolver a breve resposta dada a essa enquete.

A edição de *La Prensa* de 24 de setembro de 1927 traz o texto da conferência na íntegra, “Sobre el idioma de los argentinos”, precedido de uma apresentação eloquente do evento. Nessa introdução, em que tudo é enfático, chama a atenção um detalhe apenas mencionado: quem lê a conferência ao público do Instituto Popular não é Borges, o conferencista, mas o poeta Manuel Rojas Silveira.

Alan Pauls (2019) conta que Borges escreve o texto, mas, “aterrado por la idea de hablar en público, desiste de leerlo y envía en su lugar a un amigo”. Porém, a julgar pela apresentação de *La Prensa*, a situação é ainda mais constrangedora: não é que Borges falte ao evento com uma justificativa qualquer e envie um porta-voz. Borges vai ao Instituto Popular, onde é apresentado por Capdevilla e aplaudido pelo público, mas assiste da tribuna à própria conferência. Tímido e tartamudo demais para enfrentar a plateia, prefere que outra pessoa dê voz a seu ensaio-manifesto sobre o idioma argentino.

Além de surpreendente (mais tarde Borges será um grande conferencista), o episódio é interessante por revelar a ambiguidade do autor em relação ao *éthos*

vanguardista. Em 1927, Borges ainda engrossa as fileiras do martinfierrismo.⁹ Sua escrita é combativa, engajada na ordem do dia. Cada linha traz consigo uma provocação. O tom belicoso e zombeteiro é sem dúvida o de seu tempo. Mas já nessa época há algo em seu temperamento que não corresponde de todo ao vanguardismo.

Tal ambiguidade não era exclusiva a Borges. Por motivos de que tratarei mais adiante, todo o martinfierrismo foi marcado pela oscilação entre tradição e ruptura. Mas a forma singular que Borges dá a essa oscilação o obriga a abandonar certos pressupostos vanguardistas. A conferência sobre o idioma dos argentinos é um marco importante nessa passagem do primeiro Borges, o jovem dos anos vinte, para o Borges que virá a seguir. Não por acaso, “Sobre el idioma de los argentinos”, depois publicado em coletânea de ensaios como “El idioma de los argentinos”, é o último texto do último livro que Borges suprime das *Obras completas* na tentativa de estabelecer os limites de sua “obra válida”.¹⁰

Mas antes de abordar o conteúdo da conferência, vale recuperar os antecedentes daquela noite de 1927 em que Borges anuncia, pela voz de um outro, que “el deber de cada uno es dar con su voz”.

Na Argentina, os debates sobre um idioma próprio remontam pelo menos aos anos 1820, quando Juan Cruz Varela (2013) acusa um suposto maltrato do castelhano em terras argentinas e afirma que esse mal uso impede a formação de uma literatura nacional. Ao escrever em espanhol — que para Varela não deve nada a nenhum outro idioma europeu —, o escritor argentino deveria se limitar ao uso castiço, peninsular, e se apoiar na leitura dos grandes clássicos. Na mesma época, mas em direção oposta, Mariano José de Larra e os escritores que formariam a Geração de 37 buscavam “americanizar” a cultura e o idioma, conjecturando que “así como en Europa se formaron lenguas neolatinas, en América, desprendida ya del dominio peninsular, se formarían lenguas *neoamericanas*” (ALFÓN, 2013, p. 14).

Já nesse começo estão contrapostos os times que rivalizarão pelos próximos cem anos: os “puristas” de um lado e os “criollistas”¹¹ de outro, até que Borges, com sua

⁹ “Martinfierrismo”, em referência ao grupo de artistas reunido em torno da publicação *Martin Fierro*, “considerada a mais importante das revistas vanguardistas produzidas na Argentina na década de 1920” (OLIVEIRA, 2017, p. 352).

¹⁰ Na primeira edição em um único volume das *Obras completas*, Borges inclui, revisados, seus três primeiros livros de poesia: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929). Os livros de ensaio desse período, porém, são todos suprimidos: *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928).

¹¹ O termo *criollo*, como aponta Ana Cecilia Olmos (2017, p. 173), “possui uma densidade semântica e uma instabilidade conceitual que remetem às misturas raciais, às estratificações sociais e às relações de poder que atravessam a história da América Latina”. De início, a palavra designa escravos nascidos em terra colonial; depois passa a designar, com tom pejorativo, os filhos de espanhóis nascidos na América

conferência sobre o idioma dos argentinos, dê a última grande contribuição à história do confronto.

A contribuição borgiana, que vai além do idioma, pode ser resumida como a invenção de “uma política literária eficaz que, de acordo com uma peculiar redefinição do *criollo*, resistiu aos reducionismos nacionalistas e aos essencialismos identitários da época” (OLMOS, 2017, p. 173). Para inventar tal política, Borges se voltou não só contra os puristas que acreditavam na perfeita autossuficiência do castelhano, mas também contra seus opositores, os adeptos de certo nacionalismo demagógico que localizava a pátria em figuras e manifestações pitorescas: no *gaucho* e na linguagem literária da *gauchesca*, no *arrabalero* ou nas gírias do lunfardo. Contra esse tipo de nacionalismo, Borges defendia que o caráter único do *criollo* não estava em um conjunto de hábitos e idiomatismos, mas numa modulação peculiar da voz. Como aponta Fernando Alfón (2013, p. 56),

Borges encuentra una singularidad argentina en la voz coloquial, más precisamente en la confidencia. En este Borges de los años 20, más que un idioma argentino, existe una forma argentina de expresarse en español. Si en Quesada el idioma nacional es el castellano culto y escrito, en Borges está en la boca, no en el libro; es una intimidad más que una grafía; se intuye, no se lee; es de carácter emocional, no lingüístico. Si hay alguna distinción en el habla argentina —y para Borges sí la hay, de donde emana el fuero íntimo de la patria— solo puede ser oída.

Em um texto de 1926, “El tamaño de mi esperanza”, Borges (1998a, p. 16) propunha: “Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen”. Um ano depois, como mostra “El idioma de los argentinos”, Borges parece convencido de que sua missão é, se não mais simples, ao menos mais concisa: para encontrar a poesia, a mística, a pintura, a religião e a metafísica criolla, basta encontrar uma voz criolla.¹²

Hispanica. Num terceiro momento, o termo é apropriado pelos *criollos* como forma de assumir uma identidade relacionada ao território e expressar uma diferença cultural. Por fim, no caso da Argentina, entre o fim do século XIX e início do XX, “*criollo* e os derivados dessa palavra remetem especificamente a um universo cultural que reconhecia no *gaucho* e em seu estilo de vida um símbolo do elemento nacional” (OLMOS, 2017, p. 173).

¹² A voz aparece em “El tamaño de mi esperanza”, mas lateralmente, sem a centralidade que lhe é atribuída em “El idioma de los argentinos”. No texto de 1926, Borges (1998a, p. 17, grifo nosso) reivindica um novo criollismo, “que sea *conversador* del mundo y del yo, de Dios y de la muerte”. Aí já encontramos, cifrada na palavra “conversa”, a poética borgiana da voz e da intimidade. Mas é só na conferência de 1927 que essa poética é formulada mais claramente.

Em “El idioma de los argentinos”, Borges começa argumentando que há duas influências, antagônicas entre si, que militam contra uma fala argentina:

Una es la de quienes imaginan que esa habla ya está prefigurada en el arrabalero de los sainetes; otra es la de los casticistas o españoles, que creen en lo cabal del idioma y en la impiedad o inutilidad de su refacción. (BORGES, 1928, p. 2)

A primeira dessas influências, do *arrabalero*, é refutada por três motivos: primeiro, porque seria uma linguagem mais literária do que realmente usada pelos pobres de Buenos Aires (não há um dialeto geral de nossas classes pobres, afirma Borges); segundo, pela pobreza do vocabulário; e, terceiro, pela origem social do *arrabalero*, que viria do lunfardo, “jeringonza ocultadiza de los ladrones” (BORGES, 1928, p. 2).¹³

Quanto à segunda influência contrária à fala argentina, o casticismo, Borges a nega dizendo que afirmar uma plenitude já alcançada do castelhano é ilógico e imoral. Ilógico porque a perfeição do idioma deveria ter produzido um grande pensamento (isto é, uma literatura filosófica) ou um grande sentir (uma literatura poética), e nenhum desses dois acontecimentos, segundo Borges, teve lugar na Espanha. E imoral porque a crença na plenitude já alcançada do idioma interdita as possibilidades do porvir: “el gran pasado mañana argentino” (BORGES, 1928, p. 2).

A expressão *pasado mañana* (“depois de amanhã”, mas também, literalmente, “passado-amanhã”) condensa a posição ambígua reivindicada por Borges no final dos anos vinte: jovem inovador, presente e futuro da literatura argentina, mas ao mesmo tempo herdeiro de uma tradição criolla e preocupado com o depois de amanhã.

O ato de reivindicar essa “tradição” é inseparável do ato de inventá-la. Sobretudo em tempos de intenso debate estético e político, definir quem pertence ou não à tradição, ao *passado*, é sempre um ato interessado dos que olham para o *amanhã*. Por isso, refutadas as duas tendências contrárias à fala argentina, o próximo passo de Borges é voltar ao século XIX em busca de precursores:

Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano. [...] Escribieron el dialecto usual de sus días; ni recaer en españoles ni degenerar en

¹³ Borges usa a palavra “arrabalero” para se referir à linguagem do “arrabalde”, que, de modo amplo, designa os extremos da cidade, num sentido parecido, mas não idêntico, ao de “subúrbio” e “periferia” em português. Já o lunfardo é um “*argot* do rio da Prata que se desenvolveu a partir do século XIX, com contribuições léxicas de origem imigratória, e mesmo de migrações internas, as quais se incorporaram às falas locais já enriquecidas com vocábulos indígenas. [...] Considerado no início um código próprio da delinquência (‘lunfardo’ significa ‘ladrão’), não parou de se renovar com gírias marginais, juvenis e de diversas tribos urbanas” (SCHVARTZMAN, 2017, p. 334).

malevos fue su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso. No precisaron disfrazarse de otros ni dragonear de recién venidos, para escribir. Hoy, esa naturalidad se gastó. (BORGES, 1928, p. 2)

“El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano”: a voz é o critério para eleger os precursores do idioma argentino. Contra a afetação do estilo castiço e contra a igualmente afetada pretensão de se fazer de outro, imitando a fala idealizada de um grupo ou classe social a que não se pertence, Borges estabelece a proximidade da escrita com a voz como prova de autenticidade. A “naturalidade” é elevada a ideal estético.

Aqui os alvos de Borges não são apenas as duas tendências que menciona explicitamente, a pseudo-hispânica e a pseudo-plebeia. Podemos interpretar sua defesa da naturalidade como refutação de outras duas estéticas: a da geração anterior, dos modernistas, e a de sua própria geração, de vanguardistas.

Movimento literário hegemônico na América Latina entre as décadas de 1880 e 1910, o modernismo é marcado por uma forte “consciência estética e vontade de estilo”.¹⁴ Embora extremamente inovadora de início, a ponto de inverter a relação colônia-metrópole (poetas espanhóis foram influenciados pelo movimento), a estética modernista parecia superada aos vanguardistas da geração de Borges. Nos anos vinte, no que restava dessa estética, a forma se acomodava e transigia ao formalismo; o estilo, à estilização.

Na Argentina, tanto a persistência quanto o desgaste do modernismo eram encarnados por Leopoldo Lugones, principal vítima de Borges e dos martinfierristas. Há muitas demonstrações da absoluta hostilidade do jovem Borges contra Lugones, mas, entre tantas opções, escolho o parágrafo final de uma resenha ao *Romancero*, publicada originalmente na revista *Inicial* e depois recolhida no livro *El tamaño de mi esperanza* (1926):

El *Romancero* es muy de su autor. Don Leopoldo se ha pasado los libros entregado a ejercicios de ventriloquia y puede afirmarse que ninguna tarea intelectual le es extraña, salvo la de inventar (no hay una idea que sea de él: no hay un solo paisaje en el universo que por derecho de conquista sea suyo. No ha mirado ninguna cosa con ojos de eternidad). Hoy, ya bien arrimado a la gloria y ya en descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el *Romancero* y nos ha dicho su nadería. ¡Qué

¹⁴ “Conciencia estética y voluntad de estilo”, título de texto de Girardot (1994) sobre o modernismo, já mencionado na Introdução da presente dissertação.

vergüenza para sus fieles, qué humillación! (BORGES, 1998b, p. 107-108)

Nesse texto de 1926, Borges reprova em Lugones a ausência de voz própria e de capacidade de invenção, reduzindo seus livros a meros “exercícios de ventriloquia”. Assim, pressuposta nessas linhas, há a afirmação daquele que talvez seja o mais importante valor vanguardista: o valor da originalidade.

Mas o “Idioma dos argentinos” pode ser lido como uma revisão desse valor outrora afirmado. Afinal, se a invenção estética tende mais à expressão individual do que à conversa compartilhada pela comunidade do idioma, a originalidade pode ser um obstáculo ao *idioma corriente* que, para Borges, a escrita deveria deixar de recalcar. Por outro lado, embora pareça paradoxal, as vanguardas são esforços coletivos: trabalho de invenção e expressão individual, sim, mas empreendido em grupo. E, nesse sentido, a dicção vanguardista pode encobrir a *voz própria* que, segundo a injunção de “El idioma de los argentinos”, é dever de todo escritor encontrar.

Borges também diverge do ethos vanguardista ao buscar a entonação criolla na intimidade, afastando-se da voz enfática e combativa dos manifestos. Como observa Beatriz Sarlo (2019), “la vanguardia tiene un estilo de grandes gestos”, enquanto “Borges se inclina hacia el recato y lo que los ingleses llaman el *understatement*: decir menos, dar a entender, evitar el énfasis, preferir las alusiones”.

Como aponta Alan Pauls, na segunda metade dos anos vinte, Borges está fabricando para si uma nova identidade de autor, uma identidade de autor “clássico” que, despreocupado do ideal de originalidade, ambiciona escrever algo que perdure e convide o leitor a sucessivas releituras:

Aunque parezca paradójico, el primer paso para adueñarse de esa nueva identidad es un repliegue, un cierto retiro, una deflación personal; en otras palabras, una política de la *modestia*. Borges, que nunca es tan ambicioso como entonces, adopta para sí la misma cualidad de impersonalidad, la misma “tasa de anonimato” que reconoce y admira en las narrativas de género, en los dichos populares, en las formas simples, los lugares comunes, las metáforas canónicas, y en las que cree encontrar uno de los secretos de su circulación ilimitada, de su circulación y reproducción, de su inmortalidad. El eclipse del yo como condición necesaria para la constitución de un clásico: borrado el autor, la obra puede ser, como escribe Borges del *Martín Fierro*, comparándolo nada menos que con la Biblia, “todo para todos”. (PAULS, 2019)

Essa modéstia borgiana pode ser vista como a expressão estética do que Pauls chama de “política do pudor”, uma política que, para Borges, define a própria identidade argentina:

El “nacionalismo” borgeano es lo contrario de una veleidad; es el reconocimiento, la suave glorificación de una condición apagada, sin relieve, cuyo acento distintivo reside en la falta de cualquier acento. En esa imagen de lo argentino, ninguna épica, ninguna voluntad de poder. Borges no detecta la identidad nacional en un rasgo ni en una serie de rasgos, sino más bien en la costumbre argentina de *atenuarlos* todos. Ser argentino no es una identidad; es la versión pálida, el eco de una identidad que, por sobre todas las cosas, no quiere hacerse notar. (PAULS, 2019)

A tradição criolla forjada por Borges tem o pudor e a modéstia como mitos fundadores: para uma *patria chica*, uma voz menor, baixa demais para se fazer ouvir em praça pública, mas firme o suficiente para se impor na cena íntima da leitura. Pois é na intimidade que Borges busca essa voz: não só na leitura dos *mayores*, pertencentes a um século menos ruidoso que o XX, mas também nas conversas entrecortadas pelo mate e pelo truco, nas milongas, nas tertúlias da biblioteca do pai, nos versos de Carriego. A entonação menor de todas essas vozes demarca as fronteiras de uma comunidade do idioma onde a austeridade criolla se refugia do alvoroço de uma Buenos Aires moderna, repleta de muitas outras vozes que, como veremos, soam mal aos ouvidos de Borges.

2.2 VOZ FAMILIAR

Em 1926, por ocasião da visita de Marinetti a Buenos Aires, a revista *Crítica* entrevista escritores em busca de declarações sobre o poeta italiano. Cáustico, Borges (2011d) afirma que Marinetti “fue la mayor medida profiláctica contra la cursilería ambiente”, mas “sus libros valen muy poco”. Na Argentina, diz, o futurista não teria exercido qualquer influência, pois “no hay museos ni antigüedades que destruir”.

A novidade do país, onde ainda ecoavam as lutas por independência, é um tema recorrente nos anos vinte. Junto com o pertencimento de classe (o próprio Borges, embora pertencente a uma modesta classe média, descendia de próceres que não perdia a chance de mencionar), o caráter inacabado da nação obrigava os jovens intelectuais argentinos a combinar iconoclastia e continuidade, de modo a preservar esforços de gerações anteriores. Diferente de seus modelos europeus, a vanguarda argentina conciliava mais

abertamente tradição e ruptura,¹⁵ num esforço de síntese cuja expressão mais bem-acabada é um dos parágrafos do “Manifiesto de *Martin Fierro*”, escrito por Oliverio Girondo:

MARTIN FIERRO ve una posibilidad arquitectónica en un baúl “Innovation”, una lección de síntesis en un “marconigrama”, una organización mental en una “rotativa”, sin que esto le impida poseer – como las mejores familias – un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado... o reírse del cuello y de su corbata. (MANIFIESTO..., 1924, p. 1)

Girondo alardeia a parafernália moderna que já faz parte do cotidiano de Buenos Aires (embora o excesso de aspás, justamente nas novas palavras, acuse a excentricidade dos novos aparatos), ao mesmo tempo que confessa, como uma pequena falta, certas consultas furtivas ao álbum de família. Os antepassados do álbum podem até ser objeto de riso, mas não liberam o jovem vanguardista de lhes render alguma atenção. Por questões de classe, esses antepassados são uma herança de que não se pode prescindir.

Em “O idioma dos argentinos”, ao tramar a genealogia de sua voz crioula, Borges inverte os termos do “Manifiesto de *Martin Fierro*”: alardeia não a modernidade, mas o álbum de família. A pequena falta, para Borges, é sua inevitável modernidade de escritor do século XX, enquanto o culto aos *mayores* é o que convém enfatizar para que passe ao natural.

Borges se orgulha dos antepassados mortos em solo pátrio e sente o dever de falar e escrever “em argentino”. Mas a comunidade do idioma de que fala em “El idioma dos argentinos” é na verdade bem restrita. A língua compartilhada que essa comunidade promete não faz questão de ultrapassar os limites do grupo em que a linhagem vale mais do que a “prepotencia de trabajo”.¹⁶

¹⁵ Uma característica, vale observar, que a vanguarda argentina compartilha com outras vanguardas latino-americanas. Como aponta Ana Maria de Moraes Belluzzo (1990, p. 19), enquanto os vanguardistas europeus vão buscar o “primitivo” fora da Europa, rompendo com séculos de tradição, na América Latina “as diferenças culturais tornam-se visíveis e se oferecem como materialidade linguística para a elaboração artística. O trabalho erudito manipula elementos de tradições populares, expressões primitivas, reconhece signos da cultura negra, cabocla, do passado indígena. Aproxima o urbano e o rural, o caipira e o operário”. Se as vanguardas europeias têm por princípio a ruptura e a negação, “as vanguardas latino-americanas tecem afirmativamente a cultura em seus países, realizam um esforço de síntese cultural” (BELLUZZO, 1990, p. 25).

¹⁶ “El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo”: expressão de Arlt (1980, p. 9), lançada no prefácio a *Los lanzallamas* como um chamamento aos escritores que, como ele, não dispunham “de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales”. O grupo de escritores que Arlt frequentava, conhecido como grupo de Boedo, opunha-se ao martinfierrismo (grupo de Florida). Grosso modo, o grupo de Boedo reunia escritores em sua maioria de origem imigrante, que buscavam expressar suas posições políticas à esquerda por meio da literatura, enquanto o grupo de Florida reunia escritores de origem crioula mais interessados na pesquisa estética do que nos possíveis usos políticos da literatura. Essa divisão é, obviamente, uma

Como aponta Sergio Miceli (2018), “a voltagem quase passional das disputas em torno do idioma argentino derivava, sem dúvida, dos temores vivenciados pelos setores cultivados da elite argentina diante da presença avassaladora dos imigrantes”. A independência cultural em relação à antiga metrópole já havia sido afirmada no século XIX, com o projeto romântico de se abrir às línguas e literaturas do resto da Europa. No início do século XX, a questão era defender a recém-conquistada expressão literária nacional da língua considerada impura dos imigrantes.

Tal defesa, porém, não se dava pelo entrincheiramento na literatura pátria. O vanguardismo crioulo do grupo de *Martin Fierro* (e depois de *Sur*) jamais prescindiu do repertório da chamada “literatura universal”. O que estava em jogo era precisamente esse repertório: manter o monopólio do cosmopolitismo não era menos importante do que manter o monopólio da argentinidade. Tratava-se então, como aponta Beatriz Sarlo, de delimitar um “cosmopolitismo legítimo” em oposição ao “cosmopolitismo babélico” dos imigrantes:

los intelectuales y los escritores descubren [...] que hay dos tipos de lenguas extranjeras o que la misma lengua extranjera tiene dos realizaciones socio-culturales bien diferentes: están, por una parte, las lenguas extranjeras escritas y leídas por letrados; por la otra, las lenguas extranjeras escritas y leídas por la masa inmigratoria (las lenguas de los carteles, de los anuncios comerciales, de los periódicos de inmigrantes, de los volantes políticos). Y también están las lenguas extranjeras que hablan los letrados en una exasperación de la cultura bilingüe por parte de quienes tienen un español “bien” adquirido; y las lenguas extranjeras habladas por los inmigrantes, cuyo español es precario, bárbaro, deformado por acentos exóticos. Las lenguas extranjeras de la inmigración se confrontaban con “otras” lenguas extranjeras, que la élite consideraba legítimas por su origen, y que, en consecuencia, no perturbarían la constitución de una escritura argentina. (SARLO, 1996, p. 167)

Borges tem todas as credenciais do “cosmopolitismo legítimo”: a criação bilíngue, a formação na Europa e o contato íntimo tanto com a tradição quanto com as mais novas correntes literárias. E tudo isso sem esforço aparente: a criação bilíngue, mas dentro de um lar crioulo, lhe é natural; a suficientemente longa estadia na Europa é um empreendimento em família; e a relação com a literatura é herdada do pai. A origem do cosmopolitismo legítimo é a novela familiar, que precede o encontro com o vasto mundo.

simplificação, mas não deixa de ser útil para entender a arena cultural do período. Como observa Sergio Miceli (2018), “a despeito da mobilidade persistente de alguns poucos escritores em ambos os territórios, as características predominantes nesses círculos como que enunciam, em compacto, as forças que os impeliram à elaboração de representações literárias aptas a tematizar suas experiências de vida e, ao mesmo tempo, de expressar percepções divergentes das mudanças em curso na sociedade argentina”.

O que faz Borges ir além dos limites dessa novela e da mera presunção de classe (sem nunca as abandonar completamente) é o modo como seu cosmopolitismo se transforma em repertório para renovar o próprio idioma com um estilo que incorpora achados de outras línguas.¹⁷ Sua escrita ilustra bem a máxima de Roland Barthes (2004b, p. 10) segundo a qual “a língua está aquém da literatura”, enquanto “o estilo está quase além” — pois a língua em que se escreve é “bem menos um cabedal do que um limite extremo” que o estilo tem de transgredir. Nesse sentido, escrever em “argentino” é para Borges a formulação específica, adequada à terminologia dos debates estéticos dos anos vinte, de um impulso mais fundamental, que transcende tais debates: o impulso de escrever *contra* o espanhol.

É conhecida a leitura de Piglia (1979), que aponta uma “ficção original” em Borges representada pela dupla linhagem familiar: de um lado, a “linhagem de sangue” materna, criolla, militar; de outro, a “linhagem literária” paterna, inglesa, intelectual. Do ponto de vista dos temas, o convívio entre as duas linhagens é bastante claro. A violência dos contos de Borges jamais prescinde do fino engenho, assim como os jogos intelectuais (apesar da fama de escritor encerrado na torre de marfim) nunca prescindem do corpo. O debate como duelo e o assassinato como uma das belas-artes são as imagens por excelência dessa mistura. Mas cabe notar que o convívio entre duas linhagens, caso se expressasse apenas nos temas, não teria a força de uma ficção original. Ele está presente também no estilo, na voz de Borges.

A relação de Borges com o espanhol, a língua *materna* (em sentido metafórico e literal, pois o inglês é a língua paterna), nunca foi pacífica. O trânsito contínuo por outras línguas e literaturas sempre lhe permitiu um distanciamento desse idioma em que, ironicamente, escreveu com perfeição. Pois escrever *contra* o espanhol nada tinha a ver com transgredir a ortografia ou a correção da sintaxe (um caminho que Borges até chega a explorar na juventude, mas logo descarta). Escrever *contra* o espanhol era escrever *contra* o casticismo academicista, *contra* a falsa abundância das quase sessenta mil palavras do dicionário da Real Academia Española, *contra* o tom “sermonero y enfático” de uma literatura que em sua maior parte parecia maçante para Borges (BORGES, 1928, p. 2). Escrever *contra* o espanhol era insinuar o ritmo da intimidade numa língua que parecia fadada a certo tom retórico.

¹⁷ Como escreveu Alberto Manguel (2003, p. 52), “lo cierto es que Borges renovó el idioma español. En parte, sus amplios métodos de lectura le permitieron incorporar al español hallazgos de otras lenguas: del inglés, giros de frases; del alemán, la habilidad para mantener hasta el fin el tema de una oración”.

Pode-se ler nesse sentido a conhecida anedota sobre o *Quixote*, que Borges teria lido primeiro em inglês, ainda criança, sem suspeitar por muito tempo que se tratava de uma obra escrita em espanhol: pois se Cervantes usa o tom “sermonero y enfático” é justamente para zombar desse tom, acusando sua incongruência cômica ante a realidade. O *Quixote*, então, só poderia pertencer à língua inglesa, que no sistema pessoal de Borges equivale à antítese do castelhano. Nesse sistema, o espanhol é enfático, excessivo, solene; o inglês é alusivo, sóbrio, preciso.

Nos anos 1920, a discussão sobre a relação do espanhol com outras línguas (ou sobre a “contaminação” do espanhol por outras línguas, a depender da perspectiva) já não era nova. Tal discussão ocorria em paralelo com os debates sobre o idioma argentino. Juan María Gutiérrez (2013, p. 87), por exemplo, na abertura do Salão Literário de 1837, já se queixava de não haver livros em castelhano que despertassem interesse num espírito culto, recomendando aos contemporâneos o estudo constante de idiomas estrangeiros, de modo a “aclimatar al nuestro [idioma] cuanto en aquello se produzca de bueno, interesante y bello”. Juan Bautista Alberdi (2013, p. 99), um ano depois, reforçava a posição de Gutiérrez, vendo com bons olhos certa tendência galicizante de jovens escritores: “imitar una lengua perfecta es imitar un pensamiento perfecto, es adquirir lógica, orden, claridad, laconismo, es perfeccionar nuestro pensamiento mismo”.

Grosso modo, os argumentos se resumiam à ideia de que o castelhano não era capaz de expressar as formas e conteúdos da literatura moderna. Em seus momentos de glória, diziam os antipuristas, a Espanha fora capaz de produzir seus clássicos, mas a cega devoção a esses mesmos clássicos engessou o idioma, colocando em marcha um processo de decadência simultâneo ao da própria nação. O pensamento moderno era claro e conciso, o castelhano era prolixo; a literatura moderna era sutil, o castelhano era pesado.

Uma posição posterior, mas tributária da Geração de 37, é a de Paul Groussac, autor franco-argentino que Borges homenageou discretamente em todas as suas conferências, começando cada uma delas com “Señoras, señores...”, a mesma e invariável abertura das conferências de Groussac reunidas em *Crítica literaria*. A opinião de Groussac sobre o espanhol, resumida no prefácio de seu *Del Plata al Niágara*, chama atenção pela semelhança com a que mais tarde seria a opinião de Borges:

Dicho esto con entera ingenuidad, me es imposible aceptar el castellano como un instrumento adecuado al arte contemporáneo. Sonoro, vehemente, oratorio, carece de matices, mejor dicho, de nuances —pues es muy natural que no tenga el vocablo, faltándole la cosa. Es la trompeta de bronce, estrepitosa y triunfal, empero sin escala cromática.

La evolución presente tiende al fino análisis, a la sutileza, al cromatismo, como que obedece a la ley de disociación progresiva. En el arte, como en la moda que lo refleja, reina el matiz. Es probable que en el siglo XX —las disonancias wagnerianas lo hacen prever— no bastarán los intervalos y acordes usuales como medio de expresión armónica. Lo propio, naturalmente, acaece con la lengua literaria. (GROUSSAC, 2013, p. 179)

Mas Groussac nega a existência de um idioma argentino e não vê vantagem alguma em tentar criá-lo: “¿Se rechazará la carabela en nombre de la jangada?”, ele pergunta, referindo-se à impropriedade de substituir o caduco idioma de Quevedo por “cualquier patuá rústico” que sequer original seria, já que grassa tanto na Argentina quanto em qualquer província da Europa. O que Groussac propõe é reformar a língua de modo a torná-la mais “sóbria” e “eficaz”:

considero atendible cualquier esfuerzo encaminado al propósito de alcanzar un estilo literario más sobrio y eficaz que nuestro campaneó verbal, a par que más esbelto y ceñido al objeto que la anticuada notación española. Tal empresa, sin duda, era superior a mis fuerzas —acaso a las de cualquier escritor. Para renovar el estilo (no tanto en su letra, cuanto en su espíritu), sin rebajarle al nivel de una jerga cosmopolita, fuera necesario poseer por igual —además del talento robusto unido al más delicado sentimiento del arte— el espíritu extranjero en su más sutil esencia y el castellano o nacional en toda su plenitud. Es un caso de imposibilidad, casi un círculo vicioso. Con todo, la tentativa no habrá sido estéril si, entre los jóvenes argentinos que se preparan a sustituirnos, hay quien recoja siquiera la indicación... (GROUSSAC, 2013, p. 180)

Borges, décadas depois, estará pronto para acatar a indicação e infundir o “espírito estrangeiro” na língua nacional. Para isso, Borges reproduz o método de Groussac, mas substitui um de seus termos ao buscar o espírito estrangeiro não no francês, mas na língua paterna: o inglês. Já não se trata de *galicar* a língua, mas de *anglicar* a língua, moldar o espanhol até que fale a língua de Stevenson.

2.3 O INGLÊS DE BORGES

Em 1977, William F. Buckley vai a Buenos Aires fazer uma série de entrevistas. Apresentador do programa *Firing Line*, então um dos maiores sucessos da PBS, Buckley tinha se tornado conhecido do grande público americano por uma série de debates televisivos com Gore Vidal em 1968. Nesses debates que entrariam para a história da TV, Buckley, fundador da ultraconservadora *National Review* e figura influente no Partido Republicano, polemizava com seu oponente progressista sobre temas como Guerra do

Vietnã, conflitos raciais e contracultura. A troca de sopapos verbais com Vidal, estendidas por longos dez encontros, levaria não só à ascensão da “opinião” na cobertura jornalística, como alçaria Buckley — que em 1964 já havia sido fundamental para a indicação de Barry Goldwater como candidato republicano — à posição de maior representante da “nova direita” americana nas próximas décadas.

Em Buenos Aires, a missão de William F. Buckley (intermediada por um contrato milionário entre a consultoria de relações públicas Burson-Marsteller e a junta militar encabeçada por Jorge Videla) era gravar um especial de quatro programas que aproximaria o público americano da “realidade” argentina.¹⁸ Num estúdio improvisado na Escola Lincoln, diante de uma plateia inverossímil de adolescentes sentados no chão à moda hippie, Buckley colheu a versão oficial de três importantes figuras: o ministro da Economia, Martínez de Hoz, e os diplomatas Robert Hill e Eduardo Roca (o primeiro, embaixador americano na Argentina; o segundo, ex-embaixador argentino nos Estados Unidos). Como contraponto, num tributo à imparcialidade jornalística, Buckley ouviria ainda Robert Cox, diretor de *The Buenos Aires Herald*, jornal que havia denunciado as violações de direitos humanos na Argentina.

As entrevistas políticas, no entanto, foram precedidas por uma atração cultural de peso: Jorge Luis Borges, nome então já bastante conhecido fora da Argentina e “intelectual” cujas opiniões políticas interessavam à junta militar e à consultoria Burson-Marsteller. Já na primeira pergunta da entrevista, devidamente provocado por Buckley, Borges cumpre seu papel:

MR. BUCKLEY: [...] Mr. Borges is substantially but not entirely apolitical. Since Argentina is having its problems, I thought to begin by asking: Is there anything, Mr. Borges, distinctively Argentinian about those problems?

MR. BORGES: Well, I wonder. I know very little about politics, but I think we have the right government now, a government of gentlemen, not of hoodlums. I don't think we're ripe for democracy as yet—maybe in a hundred years or so. But now I think we have the right government. I think that government means well, and the government is acting, and as I said, we are governed by gentlemen and not by the scum of the earth, as happened, well, but a short time ago. (BORGES, 1977, p. 1)

¹⁸ Conferir Gallagher (2020), “William F. Buckley y la dictadura Argentina”, texto jornalístico que detalha a passagem de Buckley por Buenos Aires.

Depois da busca por algo distintivamente *argentinian* nos “problemas” atuais do país (tortura, desaparecimentos e assassinatos perpetrados pelo Estado), Buckley questiona Borges sobre a assinatura de um manifesto, em 1967, em defesa da execução de Régis Debray. Borges dá uma resposta evasiva (a execução seria uma pena mais piedosa e desejável do que a prisão) e logo encontra um jeito de citar Kipling para desviar a conversa. A partir de então, a entrevista gira em torno da literatura (embora Buckley não dê mostras cabais de ser um leitor de Borges), com o entrevistador uma ou outra vez tentando voltar à política, preparando o terreno, por exemplo, para que Borges dispare contra a União Soviética, mas sem sucesso.

Figura 1 – Borges em *Firing Line* (1977).



Fonte: *Firing...* (2018).

Trato dessa entrevista porque, além de uma boa mostra da combinação de genialidade literária e obtusidade política que caracterizava Borges, ela é uma oportunidade para ouvir o inglês do escritor.

Borges fala um inglês correto e elegante, mas não se esforça por emular a pronúncia ou o vocabulário de um falante nativo. Junto com o tom interrogativo, a falta de afetação (ainda mais notável ao lado do sotaque Park Avenue do entrevistador) talvez seja a principal qualidade do inglês de Borges. Falando baixo, a ponto de obrigar Buckley a aproximar o ouvido, o escritor traz na voz a “suspensão dubitativa” de sua escrita.¹⁹ Seu modo de falar inglês não difere do modo de falar espanhol. A modéstia da voz criolla

¹⁹ A expressão é de Beatriz Sarlo (2008, p. 20): “Contra todo fanatismo, a literatura de Borges procura o tom da suspensão dubitativa, que persegue um ideal de tolerância”.

encontra seu duplo na linguagem alusiva do *understatement*. Como escreveu Sylvia Molloy (1986, p. 802), Borges “sacudió certidumbres con una seguridad que prescindía del énfasis y el derroche: su palabra [...] tenía esa calidad que el inglés describe tan bien y el español ignora tanto en su léxico como su práctica: era *understated*”.

A própria entrevista serve de oportunidade para que Borges enalteça as qualidades do inglês:

MR. BORGES: [...] Firstly, English is both a Germanic and a Latin language, those two registers. For example, for any idea you take you have two words. Those words do not mean exactly the same. For example, if I say “regal”, it’s not exactly the same thing as saying “kingly”. Or if I say “fraternal”, it’s not saying the same as “brotherly”, or “dark” and “obscure”. Those words are different. [...] The reason is that I think that of all languages, English is the most physical of all languages. You can, for example, say, “He loomed over”. You can’t very well say that in Spanish.

MR. BUCKLEY: Asomo?

MR. BORGES: No, they’re not exactly the same. And then, in English you can do almost anything with verbs and prepositions. For example, to “laugh off”, to “dream away”. Those things can’t be said in Spanish. To “live down” something, to “live up to” something. You can’t say those things in Spanish. They can’t be said; it’s a Romance language. (BORGES, 1977, p. 5)

Borges, geralmente tido como escritor hiperintelectual e incorpóreo, recorre ao corpo para explicar o fascínio pela língua inglesa: a mais *física* das línguas. Mas não só isso: o inglês também seria superior ao espanhol porque nele convergem duas heranças, a latina e a germânica. Há sempre pelo menos dois tons diferentes para dizer o que se quer dizer. Como Borges, a língua inglesa tem duas linhagens, mas não pertence de todo nem a uma nem a outra — sua força é a sua impureza.

Essa questão é importante para que sigamos em frente, pois explica algumas linhas que podem ter ficado soltas no presente capítulo. Como vimos, o jovem Borges reformula o criollismo, mas evita soluções demagógicas ou nacionalistas. Sua reivindicação de uma comunidade do idioma não deixa de ser uma reação contra os imigrantes que via como ameaça. Não há, porém, como se falar em nacionalismo num escritor que fez da tensão entre nacional e cosmopolita, ou local e universal, o substrato de toda sua literatura e da voz que ela projeta.

Ao mesmo tempo que Borges se via como o defensor da identidade criolla numa Buenos Aires invadida por forasteiros, sua posição de leitor da literatura ocidental era a de um estrangeiro, no que pese o contato íntimo com essa literatura. A contemplação do cânone a partir de um país periférico, rompendo o consenso das leituras entorpecidas pelo hábito, bem como o bilinguismo da infância, transformado em uma voz singular, dão certa qualidade de deslocamento à literatura de Borges. Como aponta Beatriz Sarlo (2008, p. 17), sob a superfície perfeita da escrita borgiana, esconde-se a “tensão entre a mistura e a nostalgia por uma literatura europeia que um latino-americano não pode nunca viver integralmente como natureza original”.

O bilinguismo, do mesmo modo, faz de Borges um *escritor expatriado*, que “navega entre dos lenguas sin estar, sin vivir, sin responder a ninguna” (PAULS, 2019). O clássico ensaio “El escritor argentino y la tradición” e a conhecida *gag* de Borges sobre a felicidade de ignorar completamente o grego, para poder ler Homero em todas as outras línguas, são mostras da potencialidade desse desterro literário.

É assim que o criollo orgulhoso se revela um exilado em pleno solo pátrio. Pois “a originalidade de Borges”, como observa Sarlo (2008, p. 20), “reside em sua resistência a ser encontrado ali onde o procuramos [...]. A ironia desalenta quem insiste em fixar um sentido, mas também frustra quem pensa não haver nenhum sentido em pauta”.

3 BORGES ON STAGE

Em 1946, Ramón Gómez de la Serna abre o número de estreia de *Los Anales de Buenos Aires* (revista que a partir do terceiro número passaria a ser dirigida por Borges) com três crônicas reunidas sob o título “Matices de Buenos Aires”. A primeira crônica, que aqui nos interessa, trata do circuito argentino de conferências da época: “Sabido es”, escreve Gómez de la Serna (1946, p. 4), “que la Argentina es la primera consumidora de conferenciantes del mundo”.

A quantidade de conferências na cidade — e sobretudo a quantidade de conferencistas estrangeiros — chama a atenção do escritor espanhol autoexilado na Argentina. Mas não é só o número de eventos que lhe parece digno de nota. Algo, um “alcaloide que hay en el ambiente”, parece tornar Buenos Aires especialmente propícia à performance dos conferencistas:

La conferencia adquiere vida propia y sui generis aquí, como si un medio ricamente propicio actuase de animador del género.

Así como el conferenciante que llega a otros sitios de América se queda sin fuerzas y por influencias telúricas entra en afonía y boqueadas de besugo fuera del agua, aquí es galvanizado y crece por sí mismo y por el tiento especial con que se le trata.

Él trae un soplo espiritual que lanzar sobre el público pero la expectación le sopla a él con más fuerza y le aumenta facultades, audacia intelectual, superteorización y elocuencia.

[...]

Por un momento se mueve todo alrededor del conferenciante como un fenómeno de escenario social giratorio. Ingeniosa y cautamente tienen preparada esa magia de asistencia al conferenciante y éste se queda deslumbrado. (GÓMEZ DE LA SERNA, 1946, p. 4)

Apesar do tom irônico, mais provocativo do que de fato celebratório, a crônica não deixa de apontar para a importância das conferências e de outros eventos públicos (debates, banquetes, aberturas de exposições) na agenda cultural de Buenos Aires. No caso específico dos viajantes estrangeiros, décadas de intercâmbios decisivos para a vida intelectual do país precedem o texto de Gómez de la Serna: uma história que pode começar a ser contada a partir dos viajantes do século XIX que conheceram o país e deixaram seus relatos; que passa, no início do século XX, pelo afluxo de visitantes ilustres em meio ao Centenário e pelos banquetes vanguardistas dos tempos de *Proa* e *Martin Fierro* para receber artistas como Filippo Marinetti, Ernest Ansermet e Jules Supervielle; pelas visitas de Waldo Frank e Ortega y Gasset entre 1929 e 1930 (essenciais para a criação de *Sur* por Victoria Ocampo e para a formação do pensamento sobre a identidade

argentina predominante na revista); e que talvez chegue a seu auge (ao menos do ponto de vista do impacto dos nomes) em 1936, no XIV Congresso Internacional do PEN Club, com a presença de Giuseppe Ungaretti, Stefan Zweig, Jules Romains, Benjamin Crémieux, Jacques Maritain e Henri Michaux.

A esses visitantes ilustres vêm se juntar ainda figuras menos conhecidas, mas cujas intervenções deixaram marcas importantes, como observam Gonzalo Aguilar e Mariano Siskind (2002, p. 370):

Aunque para la crítica sólo existe un elenco estable de viajeros (Frank, Ortega, Keyserling) basado en la importancia de sus intervenciones, hay que tener en cuenta que en ese momento se produce una explosión demográfica de los visitantes y que, junto a estas *influyentes* figuras, llegan otras, a veces más discretas, a veces con un efecto a más largo plazo. Entre estas últimas podemos incluir a Witold Gombrowicz y, entre las primeras, al escritor francés Paul Morand y al poeta rumano Benjamin Fondane. La lista, de todos modos, sería interminable y caótica.

De fato, qualquer enumeração será incompleta. Ao citar todos esses nomes, o que importa é destacar a vitalidade de um circuito que foi consistente o bastante para orientar fluxos estéticos e políticos.

Essa vitalidade não é resultado de um misterioso alcaloide do ambiente, mas da confluência de pelo menos dois fatores: por um lado, os excedentes econômicos de uma elite exportadora disposta a consumir e repartir bens simbólicos entre si; por outro, a tensa relação entre complexo de inferioridade e originalidade cultural periférica, que fazia do visitante estrangeiro tanto um objeto de culto como uma ocasião para operações estratégicas nas rinhas internas da arena cultural. “Esta escena de interpelación”, como apontam Aguilar e Siskind (2002, p. 372), “tuvo un género privilegiado: la conferencia. Y lo que este género ponía en juego, además de la densidad de un pensamiento, era la capacidad del escritor —con su voz y su cuerpo— para seducir al destinatario”.

É nesse circuito de conferências, de muitas vozes e corpos, que Borges entra em 1946, de início como figura local secundária, falando para pequenas audiências de Buenos Aires ou do interior, e décadas mais tarde como atração principal, ouvida por plateias numerosas, com as quais nem os mais ilustres dos viajantes da primeira metade do século XX sonhariam.

3.1 UM NOVO OFÍCIO

Quando Perón assume a presidência em 1946, Borges, autor de *Ficcões* (1944) e primeiro assistente da biblioteca municipal Miguel Cané, é “promovido” ao cargo de inspetor de aves e coelhos nos mercados. A promoção, óbvia represália à posição política de Borges, que identificava Perón ao totalitarismo, leva o escritor a renunciar ao serviço público. Na ocasião, ele tem 47 anos (nove deles de monótono trabalho na biblioteca) e se vê obrigado a encarar o problema de como ganhar a vida fora de uma instituição pública.

É quando um amigo²⁰ intervém a seu favor, recomendando-o como professor de literatura na Associação Argentina de Cultura Inglesa, quase ao mesmo tempo em que chega o convite para dar aulas no Colégio Livre de Estudos Superiores. Borges, apesar da conhecida aversão por falar em público, aceita o novo ofício, e em 23 de março de 1949 estreia no Colégio Livre, falando sobre Nathaniel Hawthorne para cerca de cem alunos.

A aula sobre Hawthorne, ministrada como parte do curso “Clássicos das Letras Norte-Americanas”, inaugura um período de intensa atividade como conferencista. As comunicações são numerosas entre 1949 e 1955 (ano do golpe que destituiu Perón),²¹ mas seguem sem interrupções mesmo quando já não parecem tão essenciais para as finanças de Borges. Por quatro décadas, ele cultiva a habilidade de falar em público, dos primeiros cursos no Colégio Livre (destinados a pequenas plateias de Buenos Aires, Montevideu ou cidades do interior) até as aulas em importantes universidades mundo afora e as grandiosas apresentações em Buenos Aires, como as do Teatro Coliseo, reunidas em *Siete noches* (1980).

Ao longo desses anos, o trabalho como conferencista e professor se confunde com o de escritor. Primeiro, porque a pesquisa para aulas e conferências, baseada sobretudo na releitura de autores prediletos, alimenta a escrita de contos, ensaios e poemas. Segundo

²⁰ Borges (1999, p. 113) fala em “um amigo”. No entanto, Alan Pauls (2019) cita Victoria Ocampo e Esther Zemorain de Torres Duggan como responsáveis por recomendar Borges à associação.

²¹ Graças ao trabalho do grupo de pesquisa Escritura e Invención, da Universidad Nacional de Mar del Plata, todo o itinerário de Borges nesse período está disponível no site da Biblioteca Nacional da Argentina. Sob a direção de Mariela Blanco, os pesquisadores começaram o trabalho a partir de uma lista de conferências anotada por Borges na folha de rosto de uma biografia de Schopenhauer, sem registro de datas e locais, e partiram a campo para reunir o máximo possível de informações sobre cada uma das apresentações do escritor entre 1949 e 1955. No momento em que escrevo essa nota, a página alimentada pelos pesquisadores registra 203 conferências nesse período de sete anos (o escopo inicial foi um pouco ampliado, e agora há registros de conferências entre 1945 e 1960). Chama atenção também a quantidade de locais por que Borges passou: embora as conferências na Ciudad Autónoma de Buenos Aires sejam de longe as mais numerosas, há passagens registradas do escritor por outras 21 cidades. Conferir Biblioteca Nacional Mariano Moreno ([2022]).

porque, por meio dessas intervenções públicas, Borges interfere no modo como sua própria obra é lida, intervindo no que García Canclini (1995, p. 104) chamou de “rede de leituras”: a fortuna crítica de um escritor, construída tanto por sua obra como por todas as outras intervenções públicas em que se engaja.²²

Já a primeira aula no Colégio Livre, sobre Hawthorne, é um bom exemplo de como as funções de autor e conferencista interagem. A preparação para essa estreia pode ter sido tortuosa, sobretudo pela ansiedade de falar em público, mas tanto trabalho parece ter valido a pena. E não só porque o texto da conferência, com todas as marcas do contexto de enunciação, é aproveitado em *Otras inquisiciones* (1952) como um ensaio (um dos mais longos de toda a obra de Borges). Lendo “Nathaniel Hawthorne”, ainda se pode identificar pelo menos duas ideias desenvolvidas em outros ensaios recolhidos no mesmo livro: a ideia de que há um número restrito de metáforas, retomadas na história da literatura sob diferentes entonações (a famosa conclusão de “La esfera de Pascal”); e a ideia de que um grande escritor cria seus próprios precursores (a sacada genial de “Kafka y sus precursores”, publicado originalmente em 1951, em *La Nación*).

A ideia das metáforas é o ponto de partida da conferência:

Empezaré la historia de las letras americanas con la historia de una metáfora; mejor dicho, con algunos ejemplos de esa metáfora. No sé quién la inventó —es quizá un error suponer que puedan inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar. Esta que digo es la que asimila los sueños a una función de teatro. (BORGES, 1974, p. 670)

Borges então cita versos de Góngora que comparam o sonho ao teatro, e logo estende a metáfora a toda a literatura, que seria um sonho dirigido e deliberado. E Hawthorne, com suas ficções alegóricas, seria antes de mais nada um sonhador.

A ideia a princípio pode parecer vaga, apenas uma bonita metáfora, mas o caráter sonhador de Hawthorne coincide, para Borges, com o caráter predominantemente sonhador de toda a literatura norte-americana (daí iniciar o curso por Hawthorne, apesar da precedência cronológica de outros autores, e seguir com Poe, que teria elevado o sonho a pesadelo):

En el principio de esta clase he mencionado la doctrina del psicólogo Jung que equipara las invenciones literarias a las invenciones oníricas,

²² Para García Canclini (1995, p. 104), Borges “entendió que la fortuna crítica, la red de lecturas que se hacen de un escritor, se construye tanto en relación con la obra como en esas otras relaciones públicas que propician los medios masivos”.

la literatura a los sueños. Esta doctrina no parece aplicable a las literaturas que usan el idioma español, clientes del diccionario y de la retórica, no de la fantasía. En cambio, es adecuada a las letras de América del Norte. Éstas (como las de Inglaterra o las de Alemania) son más capaces de inventar que de transcribir, de crear que de observar. (BORGES, 1974, p. 684)

Para Borges, a literatura norte-americana, como a inglesa e a alemã, tende mais ao sonho do que à notação da realidade. Nessa linhagem onírica, Hawthorne seria o predecessor de outro grande sonhador, Kafka:

La circunstancia, la extraña circunstancia, de percibir en un cuento de Hawthorne [*Wakefield*], redactado a principios del siglo XIX, el sabor mismo de los cuentos de Kafka que trabajó a principios del siglo XX, no debe hacernos olvidar que el sabor de Kafka ha sido creado, ha sido determinado, por Kafka. *Wakefield* prefigura a Franz Kafka, pero éste modifica, y afina, la lectura de *Wakefield*. La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. (BORGES, 1974, p. 678)

Temos aí, esboçadas, as ideias centrais de “La esfera de Pascal” e “Kafka y sus precursores”. Mas Borges não para por aí. No penúltimo parágrafo da conferência, ele ainda rascunha o argumento de um conto a ser escrito:

Este [Hawthorne] murió el dieciocho de mayo de 1864, en las montañas de New Hampshire. Su muerte fue tranquila y fue misteriosa, pues ocurrió en el sueño. Nada nos veda imaginar que murió soñando y hasta podemos inventar la historia que soñaba —la última de una serie infinita— y de qué manera la coronó o la borró la muerte. Algún día, acaso, la escribiré y trataré de rescatar con un cuento aceptable esta deficiente y harto digresiva lección. (BORGES, 1974, p. 685)²³

Os muitos usos de “Nathaniel Hawthorne” são uma boa amostra do *modus operandi* da máquina estética borgiana, uma máquina capaz de produzir em série, aproveitando o combustível que a põe em movimento, a leitura, com o máximo de eficiência. Mas, além de exemplo de escritura produzida “a la sombra de la repetición y la serialización” (LINK, 1992, p. 190), essa primeira conferência mostra como Borges usava sua voz para interferir numa rede de leituras — nesse caso, sugerindo a seus ouvintes um modo bastante heterodoxo de se ler a obra de Hawthorne.

Em resumo, Borges propõe um tipo de leitura autoral que com benevolência suprime o final daquelas narrações em que Hawthorne, traindo sua vocação original, buscava explicar e edificar seus sonhos com uma moral da história. Suprimindo esses

²³ De algum modo, Borges talvez já tivesse escrito o conto de que adianta o argumento: uma das formas de se ler “El Sur”, último conto de *Ficciones*, é pensar em Juan Dahlman, o protagonista da história, como um homem que sonha a morte que deseja ter enquanto morre a morte que na realidade lhe coube.

finais, lendo como quem edita, o leitor pode reconhecer em Hawthorne a marca de Kafka, ou mais do que isso: pode ler Hawthorne como se lesse Kafka, praticando, como Pierre Menard, “la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (BORGES, 1984g, p. 450).

Ler então deixa de ser uma atividade mais ou menos passiva, que visa extrair do texto um significado original cristalizado pela intenção do autor, para se tornar uma forma de intervenção criativa sobre um objeto esquivo, sempre mutável. Ler, em uma palavra, torna-se uma forma de *reescrever*. Os significados não são extraídos, mas recriados pela leitura. Assim, como propõe Borges (1984g, p. 747) em “Notas sobre (hacia) Bernard Shaw”, “si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta, por ejemplo— como la leerán el año dos mil yo sabría cómo será la literatura del año dos mil”.

A leitura é a condição do fato estético na literatura como ser percebido é a condição da existência de alguma coisa na filosofia de Berkeley, um dos filósofos prediletos de Borges. Se para o sujeito ser é ser percebido, para o texto ser é ser lido. A literatura, sem o trabalho criativo do leitor, é como a “matéria pura” para o filósofo idealista: uma abstração ociosa, porque não pode ser experimentada. Assim, só podemos falar sobre *experiências de leitura*, e não sobre o texto em si — e é isso, como veremos, que Borges faz em suas conferências.

Como observa Piglia (1997, p. 25), um dos pilares da crítica borgiana é “la idea de que el encuadramiento, lo que podríamos llamar el marco, el contexto, las expectativas de lectura, constituyen el texto”. Trabalhando sobre o marco, o contexto, as expectativas de leitura (o que os teóricos da recepção chamaram de “horizonte de expectativas”), Borges reescreve a obra dos autores que lhe interessam sem alterar sequer uma vírgula de seus escritos. Toda a operação incide sobre a recepção. E, como acontece em toda crítica produzida por escritores, a manipulação do horizonte de expectativas da obra alheia é sempre a manipulação do horizonte de expectativas da própria obra, já que “un escritor define primero [...] una lectura estratégica, que consiste en la creación de un espacio de lectura para sus propios textos” (PIGLIA, 1997, p. 19).

No contexto das conferências, a criação desse espaço se vale de recursos vedados ao texto escrito: intervir sobre as expectativas de leitura torna-se uma atividade tanto intelectual quanto física. O corpo e a voz do conferencista se engajam na tarefa de sugerir ao ouvinte como ler um texto, próprio ou alheio, e o “espaço de leitura” passa a ser ocupado por esse corpo e essa voz. Revelada ao espectador, a figura do autor (com sua

performance, seu modo de falar, suas marcas registradas) se torna indissociável das ideias que ele veicula.

3.2 PERFORMANCE

Em sua crônica de *Los Anales de Buenos Aires*, Ramón Gomez de la Serna (1946, p. 5) enfatiza a importância dos gestos, expressões e ritmo da fala do conferencista para cativar o público:

El actor de la conferencia tiene que darse cuenta de que no está representando un papel superfluo, sino algo profundo que tiene que tener gestos, finas expresiones, pausas intensas.

Me contaban en un Centro de importancia que a un conferenciante extranjero que repitió con monotonía una conferencia que acababa de dar en otro lado, se le iba rebajando el precio de la conferencia por aquella inexpresividad, porque no movía ni un brazo ni levantaba los ojos de las cuartillas para mirar al público, ni tenía el tembloroso momento de beber agua...

No importa el tema, pero es necesaria esa aportación de carácter, ese patetismo serio o jocoso, esa persuasoria comunicación.

Gómez de la Serna se refere ao que hoje chamaríamos de *performance*: “uma ação executada *para* alguém” e que “envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo — potencial, ideal ou lembrado — dessa ação” (CARLSON, 2009, p. 16-17).

O conferencista executa uma ação *para* alguém (falar sobre um tema para um público), e tal ação é avaliada em confronto com certos modelos de excelência (há boas e más conferências, bons e maus conferencistas). A avaliação não considera apenas o conteúdo da conferência, o texto que sobrevive às transcrições, mas a performance como um todo. O orador deve despertar na audiência o prazer de ver e ouvir. Como escreveu Roger Abrahams (apud CARLSON, 2009, p. 26), um dos pioneiros dos estudos da performance (embora em outro contexto, o da pesquisa folclórica), “a performance é um meio de persuasão por meio da produção do prazer”.

Pensando nos critérios de Gómez de la Serna, o caso de Borges não deixa de ser surpreendente. Como conferencista, Borges consegue cativar o público, mas de um modo estranho. Sua performance não é particularmente rica em “gestos, finas expresiones, pausas intensas”; pelo contrário, como escreveu Herminia Brumana (1952, p. 186) em texto para a revista *Sur*, é a monotonia que ressalta nas conferências do escritor:

Una tras otra, sin solución de continuidad, como una lluvia fina, persistente e implacable, las frases —respetuosas de una sintaxis

extraordinaria— van sucediéndose apretadas, desnudas, en el más opaco y monocorde de los tonos, sin el más ligero matiz que les preste el encanto de la oratoria. Y no sólo la voz llega exenta de inflexiones y de retórica, todo el espectáculo es decididamente monótono porque un solo tono visual se presenta en ese hombre gris cuyos ojos miran sin encenderse a un auditorio que parece serle invisible, y cuyas manos repiten un ademán que quedó a medio camino, retrayéndose para juntarse. La misma sonrisa con la que alguna vez intenta subrayar una observación amable o festiva se inicia amplia, pero se trueca de inmediato con la prisa que recuerda el recoger una red arrojada de improviso.

Como pode um “espetáculo”, aquilo que chama e prende a atenção, ser “decididamente monótono”? O paradoxo expressa à perfeição a estranheza da performance de Borges.

Tomemos como exemplo dessa espetacular monotonia uma conferência posterior em mais de duas décadas ao texto de Brumana. A conferência é “La ceguera”, parte do ciclo *Siete Noches*, que lotou o teatro Coliseo entre os meses de junho e agosto de 1977. As sete conferências desse ciclo apareceram transcritas no jornal *La Opinión* e posteriormente foram reunidas no livro *Siete noches* (1980), após cuidadosa edição de Borges e Roy Bartholomew. O áudio das sete conferências pode ser facilmente encontrado na internet, mas apenas uma delas, “La ceguera”, está disponível em vídeo, como parte do Archivo Histórico de los Servicios de Radiodifusión Sonora y Televisiva del Estado Nacional (JORGE..., 1977).

A gravação começa com uma mesa e uma cadeira vazia no centro do palco. Depois de um breve silêncio, palmas na plateia anunciam a entrada em cena do conferencista, escoltado por Maria Kodama, que o acomoda na cadeira e lhe mostra, guiando as mãos dele com as suas, onde está um copo d’água. Kodama deixa o palco, Borges bebe um gole da água e inicia a conferência com seu invariável “Señoras, señores”.

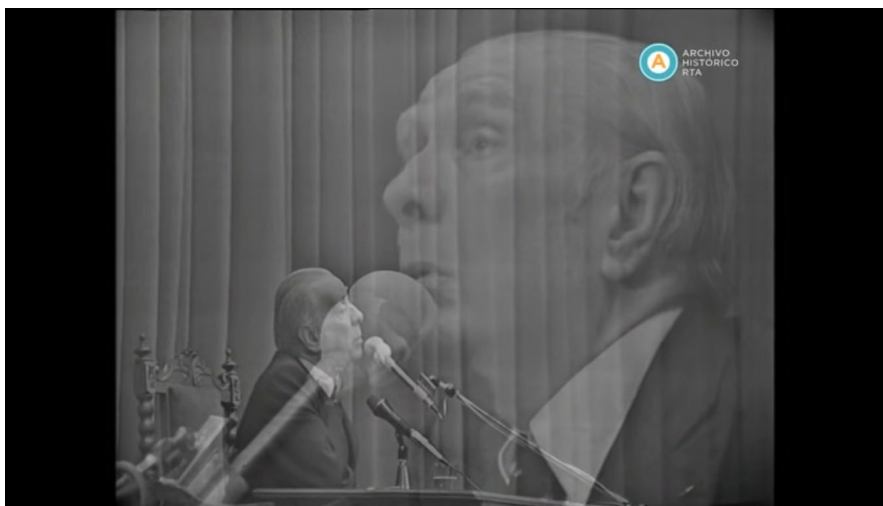
Nesse início, a fala de Borges não tenta ocultar a familiaridade com um texto preparado com antecedência. O tom opaco e monocórdico só é interrompido pela gagueira, quando a voz vacila ou até desaparece, ou quando Borges recita versos, como o de Shakespeare, já no começo da conferência: *Looking on darkness which the blind do see*.

Gaguejar e recitar versos são os dois opostos da performance borgiana. A gagueira suspende por alguns segundos a chuva fina, persistente e implacável, de que falava Herminia Brumana. Embora sem perder a calma, Borges tenta mas não consegue articular suas frases de sintaxe perfeita. O corpo se rebela, recusa os comandos da mente, e revela

a fragilidade do *hombre gris* que até então desfiava inabalável a sua toada monocórdica. Ao recitar versos, porém, a voz não vacila. Abandonando o tom opaco de costume, Borges busca na memória a linha que quer encontrar e a oferece com voz impostada, firme, bem mais grave que o comum, escandindo o verso para prolongar sua ressonância no ouvinte. Se a gagueira interrompe a chuva fina da fala, os versos surgem como relâmpagos distantes no céu cinzento, anunciando uma tempestade que nunca chega ou, se chega, está sempre no horizonte, em outro lugar.

No mais, segue a monotonia do antiespetáculo borgiano — monotonia que, sem muito sucesso, a montagem do vídeo luta para quebrar. Detalhes das mãos de Borges se alternam com closes do rosto. Efeitos de sobreposição multiplicam sua imagem, jogando com o motivo borgiano do espelho (Figura 2). O corpo, no entanto, consegue ser ainda mais opaco que a fala. As mãos alternam entre os braços da cadeira e o tampo da mesa. Nenhum gesto sugere alguma ênfase num ponto ou outro da fala. As tentativas de sorriso, como observava Herminia Brumana, acabam interrompidas em uma espécie de esgar. A cegueira, praticamente total desde 1955, tira ainda mais expressividade aos olhos que “miran sin encenderse” a uma plateia invisível.

Figura 2 – Borges na conferência “La ceguera” (1977).



Fonte: BORGES... (1977).

De onde vem, então, o fascínio exercido pelo Borges conferencista? Como explicar seu extraordinário sucesso como orador?

A explicação mais comum, considerando apenas a figura pública de Borges, é a aura de bardo cego associada a sua imagem. Como escreveu Estela Canto (1989), “La gente no lo veía como se ve a un gran escritor, un hombre excepcional, sino con la

veneración que inspira un iluminado. Era la recreación de una situación religiosa, ese antiguo, olvidado sentimiento entre un bardo y su público. La gente no iba a una conferencia: iba a misa”.

Sobreposta à literatura, a aura de bardo cego fazia de Borges “signo de prestigio, volumen que distingue una biblioteca, moneda de nuestros intercambios culturales” (PIA LÓPEZ, 2013, p. 203). Dissociada da literatura, com vida independente da “obra”, a mesma aura transformava Borges em celebridade improvável, autor mais visto e ouvido do que lido, presente em todas as mídias (no rádio, na TV e até nas revistas de fofoca).

Mas, por si só, a aura de bardo cego não explica a atração do público por este Borges *on stage*.

Em 1977, ano da conferência “La ceguera”, a figura pública de Borges já corresponde à do bardo cego iluminado. No entanto, no começo dos anos 1950, quando Herminia Brumana escrevia sobre a performance monótona e ao mesmo tempo irresistível de Borges, essa figura ainda não fazia parte do imaginário social. Borges enxergava, mesmo que mal, e dispensava a respeitosa bengala que mais tarde se tornaria uma de suas marcas registradas. Aos cinquenta e um anos, fisicamente, ele estava mais para o jovem *regordete* que foi do que para o velho austero que será a partir dos anos sessenta.²⁴ Por último, mas não menos importante, nesse momento Borges ainda não gozava do prestígio de autor celebrado na Europa.

É preciso, portanto, buscar pistas em outro lugar. Algo mais na performance de Borges deve explicar seu sucesso como conferencista.

Voltando ao texto de Heminia Brumana, podemos encontrar algumas pistas. Na crônica, chamam atenção duas características da performance borgiana: o tom opaco que suaviza as opiniões pessoais de Borges (opiniões polêmicas, que ditas de outro modo, mais assertivo, “resultarían vanidosas o agresivas”) e o hábito de falar “a un auditorio que parece serle invisible”.

Essas duas características podem ajudar a entender por que Borges, como orador, se tornou um sucesso improvável de público. Minha hipótese é que há nessas

²⁴ É curioso notar, na descrição de Estela Canto (1989), como a transformação física de Borges contrasta com a identidade contínua da voz: quando jovem, “Borges era regordete, más bien alto y erguido, con una cara pálida y carnosa, pies notablemente chicos y una mano que, al ser estrechada, parecía sin huesos, floja, como molesta por tener que soportar el inevitable contacto. La voz era temblorosa, parecía tantear y pedir permiso. Me llevó tiempo el percibir los matices y el encanto de esa voz trémula, en la cual se sentía algo quebrado”. À medida que Borges envelhece, sua figura se estiliza, pouco a pouco ganha a mesma altivez da escrita, mas a qualidade trêmula da voz “quebrada” é a mesma com vinte, cinquenta ou oitenta anos.

idiosincrasias certa convergência com a escrita de Borges, como se a voz traduzisse para um meio mais imediato (o da escuta) certas qualidades que no texto literário não podem ser apreciadas sem um tanto de esforço e olhar treinado de leitor.

O tom opaco da fala, afinal, não deixa de guardar certa semelhança com o estilo discreto — aparentemente tateante, mas sempre seguro de si — que Borges cultivava na escrita: o que Sylvia Molloy (2000, p. 218) chamou de “prosa dubitativa”, e Beatriz Sarlo (2008, p. 20), com o mesmo adjetivo, de “tom de suspensão dubitativa”. E falar para um auditório invisível, por sua vez, tem a ver com o ato de escrever para um leitor invisível. Como Borges (1995, p. 172) não cansava de dizer, “Yo no escribo para nadie. Escribo porque siento la necesidad de hacerlo, pero no pienso en el lector” — o que o colocava no limitadíssimo rol dos grandes escritores cujos textos, absolutamente singulares, *inventam* seu leitor no ato mesmo de serem lidos.²⁵

Se o tom beligerante é a marca do jovem Borges, a partir dos anos trinta é em volta do tom opaco, dubitativo, que a autofiguração borgiana começa a girar. Na década de quarenta, quando assume o ofício de conferencista, a mudança já está quase completa. Borges não abandona os combates do campo literário, mas muda de estratégia: deixa de abrir espaço a golpes de *cuchillo* e passa a jogar o jogo mais como um enxadrista, distribuindo injúrias em um estilo que dispensa toda ênfase. Não se trata, porém, apenas de estratégia. O tom de suspensão dubitativa também reflete a visão de mundo de Borges. Como aponta Beatriz Sarlo (2008, p. 20):

Contra todo fanatismo, a literatura de Borges procura o tom da suspensão dubitativa, que persegue um ideal de tolerância. Esse traço, nem sempre assinalado com ênfase suficiente (e que os intelectuais de esquerda latino-americanos tardamos demais a descobrir), emerge de ficções em que as perguntas sobre a ordem do mundo não se estabilizam com a aplicação de uma resposta; ao contrário, os temas fantásticos de Borges são a arquitetura que organiza dilemas filosóficos e ideológicos.

Esse ideal de tolerância, consciente da precariedade de nossa percepção e de nossos juízos estéticos, talvez explique o paradoxo de que Borges, o conferencista que fala a um auditório invisível, consiga criar um efeito de intimidade com seus ouvintes.

²⁵ Quer dizer, ninguém estava preparado para ler Borges antes que Borges surgisse. O modo de ler que os textos borgianos exigem só pode ser aprendido pela leitura desses próprios textos. Isso não tem a ver com o lugar-comum do autor “a frente de seu tempo”, como se a compreensão de uma obra fosse vedada a seus contemporâneos, que ainda não estão “preparados” para decifrá-la (uma ideia simplória, cujo pressuposto é o progresso inevitável da arte da leitura). Borges não estava a frente de seu tempo, mas era, como disse Roberto Calasso (2020) sobre Kafka, um autor *único*, um autor que *acontece* e para o qual é muito difícil apontar precursores (daí o insight borgiano de que grandes escritores, como Kafka, *inventam* seus precursores).

Ao falar para um auditório invisível, Borges pode dispensar o tom paternalista do erudito que divulga a literatura ao “grande público”, liberando o gênero conferência de suas pretensões pedagógicas. A persuasão sutil da performance supera a rigidez dos argumentos.

3.3 O DEMÔNIO E O VIAJANTE

Assim como o tom opaco da fala de Borges contrasta com a contundência de suas opiniões (que sem a inflexão dubitativa pareceriam vaidosas ou agressivas), a performance monótona contrasta com a rapidez com que Borges estabelece associações, encontrando convergências insuspeitas entre escritores aparentemente inconciliáveis. Como observou Gérard Genette (1972, p. 121), “a obra crítica de Borges parece possuída por um estranho demônio de operações associativas”.

Tomemos como exemplo um parágrafo da conferência “El libro”, onde Borges (2011a) procura demonstrar que todos os grandes mestres da humanidade foram mestres orais:

Tomaremos el primer caso: Pitágoras. Sabemos que Pitágoras no escribió deliberadamente. No escribió porque no quiso atarse a una palabra escrita. Sintió, sin duda, aquello de que «la letra mata y él espíritu vivifica», que vendría después en la Biblia. Él debió sentir eso, no quiso atarse a una palabra escrita; por eso Aristóteles no habla nunca de Pitágoras, sino de los pitagóricos. Nos dice, por ejemplo, que los pitagóricos profesaban la creencia, el dogma, del eterno retorno, que muy tardíamente descubriría Nietzsche. Es decir, la idea del tiempo cíclico, que fue refutada por San Agustín en «La ciudad de Dios». San Agustín dice con una hermosa metáfora que la cruz de Cristo nos salva del laberinto circular de los estoicos. La idea de un tiempo cíclico fue rozada también por Hume, por Blanqui... y por tantos otros.

Borges recorre inicialmente a Pitágoras, depois à Bíblia e a Aristóteles, mas logo desliza para uma digressão sobre o tempo, com menções a Nietzsche, a Santo Agostinho, a Hume e ao bem menos conhecido Louis-Auguste Blanqui, tudo em um breve parágrafo.

O jogo borgiano de associações não responde à lógica da historiografia literária e suas cronologias, precedências e, se não juízos, ao menos problemas teóricos bem definidos. O demônio da associação ignora essas balizas e avança ao sabor das leituras de Borges, ordenadas de um modo que poderíamos chamar “autobiográfico”.

Nas conferências, e em tudo mais que Borges produziu, a autobiografia de leitor ignora as restrições da razão e do bom senso literário para se oferecer como única ordenação possível de um fenômeno infinito, aterradoramente infinito, como é a

literatura. Essa ordenação, porém, só pode ser parcial e imperfeita. Ela não esconde, mas ostenta sua precariedade. Como aponta Pauls (2019),

saltando de un autor a otro, barajando bibliografías exóticas, surfeando entre lenguas, culturas y formas de saber heterogéneas, multiplicando las fuentes de un problema y las citas que lo ilustran, enhebrando épocas, tradiciones y mitologías diversas con el recorrido de un solo concepto, lo que Borges hace no es *exactamente* mostrar todo lo que posee, sino más bien poner en evidencia la radical *inestabilidad* que afecta a toda relación de propiedad con el saber y la cultura.

No mesmo sentido, Molloy já observava que em Borges a citação aparece como “elemento desapacible”, sobretudo pelo caráter heteróclito da erudição borgiana, que a todo tempo estabelece conexões inesperadas e interpola referências a autores mais ou menos conhecidos sem definir uma hierarquia. O leitor então se vê frustrado em seu desejo de reconhecer ou identificar todas as referências; a erudição borgiana se interpõe entre o texto e o leitor, multiplicando citações até o exagero e a caricatura:

La exageración y la caricatura son aspectos notorios de la erudición borgeana: aspectos que, con cierta desvergüenza, desenmascaran la buena conciencia literaria. Citar a Chesterton y a Joyce, uno tras otro, es confirmar la cultura del lector occidental; añadir a estos nombres los de Estanislao del Campo y Almafuerde, o los de Erik Erjford y su problemático pariente Gunnar, no es, como podría creer el lector atento (a la cultura occidental, no a Borges), un llamado a un humanismo fecundo, ni siquiera en una escala universal: es simplemente reírse del (con el) lector. [...] Dar referencias reconocibles es permanecer dentro de los límites tradicionales del decoro literario; es dar más intensidad a una idea que se considera propia pero cuya pertenencia a la tradición literaria se comprueba con cierto regocijo. La cita reconocible es como una convocación que reúne, por un momento y bajo el reconfortante signo de la Cultura, al autor de la cita, al que lo cita y al que lee. Pero citar irrespetuosamente como lo hace Borges, que sacude con entusiasmo el problemático andamiaje de la erudición, reuniendo en sabio desorden citas y referencias conocidas, desconocidas e inventadas, es más que discutir los límites de esa cultura. Es suprimirlos, no con la condena directa sino, por el contrario, con la exageración de los procedimientos habituales de esa misma cultura, con la caricatura de sus procedimientos. (MOLLOY, 2000, p. 161)

Nas conferências, o “elemento desapacible” é atenuado pela própria natureza da escuta, em que a atenção se abre tanto à expressão do discurso como à impressão da voz.²⁶ Quem escuta necessariamente abre mão de entender e identificar tudo. Muitas vezes, a

²⁶ Aqui me apoio nas ideias de Barthes sobre a voz e a escuta. Para Barthes (1990a, p. 225), como “corporeidade do falar, a voz situa-se na articulação entre o corpo e o discurso, e é nesse intervalo que o movimento de vaivém da escuta pode realizar-se”.

textura da voz (sua materialidade) e o corpo de quem fala nos interessam mais do que o conteúdo do discurso. Ainda assim, a radical instabilidade de que fala Pauls e o “elemento desapacible” de que fala Molloy estão presentes nas conferências de Borges. Essas conferências, como dito anteriormente, podem ser capítulos de uma autobiografia de leitor, mas, como autobiografia, não pressupõem a coerência de um eu capaz de estabilizar, pela identidade pessoal, a proliferação incessante de signos da literatura. No sistema borgiano “importa a literatura, não os autores individuais” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 93); importa a leitura, não o leitor individual.

Foucault (1992, p. 35) disse que escrever é abrir um “espaço onde o sujeito está sempre a desaparecer” — e talvez possamos estender essa ideia ao leitor e à leitura. Ler é umas das formas de se vislumbrar o que Borges chamou, em um texto de juventude, de “la nadería de la personalidad”. Pois o ato de ler desestabiliza uma suposta “identidade”: o livro altera o leitor, e o leitor altera o livro. Como observa Pauls (2019):

Con cada lectura algo se altera en el libro, en el lector y en la relación que los une. “Cada lectura es una nueva experiencia”, dice Borges, que siempre predicó el placer no obligatorio de los libros. Una lectura es un acontecimiento único, puntual, no generalizable. Pone en juego coordenadas y variables múltiples, de cuyas combinaciones, siempre singulares, depende la fortuna de la experiencia. Como las grandes citas, cada lectura tiene su lugar y su hora y organiza a su manera un bloque de espacio y de tiempo. Es *esa* lectura y no otra.

Nas conferências, Borges tenta compartilhar com o ouvinte suas experiências únicas de leitura. Sua posição é como a do viajante-narrador que Walter Benjamin apresentou como um dos modelos do contador de histórias, o viajante-narrador, cujo representante arcaico é o marinheiro comerciante, que cativa a atenção dos ouvintes pelo simples fato de que quem viaja, espera-se, tem muito a contar.

É conhecida a associação entre livro e mundo (“no princípio era o Verbo”, o mundo como criação divina que pode ser lida) e, por extensão, entre o leitor e aquele que percorre o mundo, o viajante. Em *O leitor como metáfora*, Alberto Manguel rastreia as origens e as muitas variações dessa associação, mostrando como o ato aparentemente imóvel da leitura conversa com as aventuras da viagem:

Avançamos texto adentro como avançamos pelo mundo, passando da primeira à última página através da paisagem que se descortina, às vezes começando no meio do capítulo, às vezes não chegando ao final. A experiência intelectual de atravessar as páginas ao ler torna-se uma experiência física, chamando à ação o corpo inteiro: mãos virando as páginas ou dedos percorrendo o texto, pernas dando suporte ao corpo

receptivo, olhos esquadrinhando em busca de sentido, ouvidos concentrados no som das palavras dentro da nossa cabeça. As páginas que virão prometem um ponto de chegada, um vislumbre do horizonte. As páginas já lidas propiciam a possibilidade da recordação. E no presente do texto existimos suspensos num momento que muda o tempo todo, uma ilha de tempo tremulando entre o que sabemos do texto e o que ainda está por vir. Todo leitor é um Crusoé de poltrona. (MANGUEL, 2007, p. 29-30)

Como a leitura, a viagem tem sua hora e lugar, e organiza um bloco de espaço e de tempo. Cada viagem, como cada leitura, pode ser um ponto de inflexão numa autobiografia, como experiência única que lança o eu para fora dos limites supostamente estáveis de si mesmo e de seu mundo. E, embora soe óbvio, não é demais lembrar que toda viagem, como toda leitura, é feita com o corpo. Só um dualismo mente-corpo muito radical (e em que inconscientemente caímos a toda hora) pode esquecer que a leitura é um ato físico. Como lembra Paul Zumthor (2007, p. 32-33), a leitura é

não apenas a repetição de uma certa ação visual, mas o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente (como uma boa cadeira, o silêncio...) ligadas de maneira original para cada um dentre nós, não a um “ler” geral e abstrato, mas à leitura do jornal, de um romance ou de um poema. A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados.

Borges sentia como poucos esse caráter de experiência física da leitura, que a aproxima tanto da viagem. Foi ele quem juntou, numa mesma enumeração, o sabor do café e a prosa de Stevenson, o prazer das caminhadas por Buenos Aires e da tipografia do século XVIII. Ele quem sentiu, de maneira quase física, a gravitação dos livros.

É o gozo físico da leitura, essa sua resistência em se descolar da experiência imediata, que torna impossível explicar completamente os mecanismos da eficácia literária (um problema crucial para Borges). Os motivos de um verso ou de uma página de prosa gerarem esse ou aquele efeito são sempre indissociáveis das contingências de uma cena de leitura e seu “conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e exigências de ambiente ligadas de maneira original para cada um dentre nós” (ZUMTHOR, 2007, p. 32).

Seguindo a metáfora da viagem, é difícil explicar por que uma paisagem específica afeta tanto um viajante enquanto deixa outro indiferente. Como viajantes, conhecemos este sentimento: a inevitável decepção em face do cartão-postal de uma

cidade, oposta ao fascínio por um canto inteiramente ignorado pelo turismo oficial (a atração pelas paisagens menores, tão borgiana quanto a atração pelos escritores menores).

A experiência única da leitura, como aponta Alberto Giordano (2005, p. 17), “no niega la posibilidad de una reflexión fundada en el misterio, sino que invalida las pretensiones de cualquier hermenéutica transcendental”. Por isso Borges “piensa todos los problemas del campo literario desde la posición del lector”, revelando “una sensibilidad inquietada por la literatura de um modo preinstitucional” (GIORDANO, 2005, p. 18).

Seus juízos podem ser discutíveis, até inconsistentes, mas nunca procuram escamotear sua origem: é difícil contestar as opiniões literárias de Borges, às vezes não tanto pela autoridade de quem fala, mas pela arbitrariedade evidente com que essas opiniões são apresentadas. Nesse sentido, compartilhar experiências de leitura é mais importante do que convencer o interlocutor de alguma ideia. Como observa Giordano (2005, p. 19), Borges “siempre dice o entredice lo que conviene al modo singular en que la literatura afecta su cuerpo de lector aunque esa afirmación perturbe la eficacia de su intervención pública”.

A leitura e a viagem afetam o corpo. Quem viaja pelos livros, como quem viaja pelo mundo, tem muito a contar. Assim, as conferências (e todas as formas de ensaísmo que Borges exercita) têm certa continuidade com sua ficção: independentemente do gênero, trata-se sempre de *narrar*. O que torna a cena da conferência particularmente interessante é a coincidência do corpo do leitor com o corpo que narra. A performance original da leitura é o ponto de partida para a performance do narrador que tenta compartilhar com o público uma experiência única de leitura.

O fascínio que as conferências de Borges exerceram em seu tempo talvez residisse menos na transmissão a preço módico de fragmentos de erudição, e mais na dádiva oferecida ao público de poder contemplar as marcas que a experiência da leitura deixa sobre o corpo do leitor-viajante — marcas que atestam a veracidade da narração. Nessas conferências, à inevitável frivolidade do evento cultural, devia se juntar, clandestinamente, a atração ancestral pelo narrador, essa figura, tão comum nos contos de Borges, “que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida” (BENJAMIN, 2012, p. 240).

4 AS TRANQUILAS AVENTURAS DO DIÁLOGO

No sistema literário borgiano, a letra pura da literatura é às vezes um mero detalhe. Como em Pierre Menard, a obra pode ser um projeto, uma intenção parcial ou completamente fracassada. Como em Herbert Quain, a obra pode ser um amontoado de jogos conceituais à beira do ilegível. Como em Macedonio Fernández e Evaristo Carriego, a obra invisível, oral, pode superar a obra visível, escrita.

Nem mesmo os escritores canônicos estão livres do eclipse da obra pelo autor. De Flaubert, Borges (1984c) escreveu que, mais importante que a literatura, era o destino exemplar: o homem de letras como sacerdote, como asceta, quase um mártir. De Valéry, vaticinou que sobreviveria mais como símbolo do que como poeta: “hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden” (BORGES, 1984k, p. 687).

Pode-se argumentar que Borges sempre manteve certas reservas com Flaubert e Valéry — reservas, aliás, que estendia a toda a literatura francesa.²⁷ Porém, mesmo em escritores de língua inglesa que claramente admirava, Borges percebia algo parecido. Valéry, por exemplo, é comparado a Whitman, de quem seria antagônico em tudo, exceto em um único aspecto: “la obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar” (BORGES, 1984k, p. 686). E, para ficar em só mais um exemplo, Borges (1984g) também diz que Shaw, um de seus autores prediletos, é mais uma dentre as *dramatis personae* do próprio George Bernard Shaw.

Seja com ironia, seja com admiração, Borges sempre volta ao tema do autor que se faz enquanto faz a própria obra. O mesmo escritor sempre disposto a reivindicar a autonomia da literatura (sobretudo quanto às intenções do autor e suas posições políticas), e que dedicou boa parte de seus ensaios aos mais microscópicos problemas técnicos da escrita, parece o mais consciente de como os elementos extratextuais influenciam a recepção de um texto literário. Entre esses elementos, a figura do autor é talvez a mais eficaz em alterar o valor de uma obra. Nas palavras do próprio Borges (2013), “what the writer leaves behind him is not what he has written, but his image. So that is added to the

²⁷ Sobre a difícil relação de Borges com a literatura francesa, conferir Saer (1989) e Cámpora (2017). Especificamente sobre o eclipse da obra pelo autor de que falo aqui, Cámpora (2017, p. 320) menciona o interesse de Borges “pelas singulares figuras de autor que os literatos da França costumam gerar com base em seus livros”.

written word. In the case of many writers, every page may be poor, but the sum total is the image the writer leaves of himself’.

Ao longo das décadas que Borges viveu, as possibilidades de criar uma figura de autor foram se multiplicando: colaboração com a imprensa escrita, conferências, fotografias, entrevistas no rádio e na TV. A cronologia é determinante, já que Borges atravessa quase todo o século XX. Nos anos vinte, é jovem o bastante para participar da criação das revistas argentinas de vanguarda e, através delas, abrir espaço em periódicos de grande circulação; e décadas depois, nos anos sessenta, é famoso o bastante para aproveitar um momento de muitas e novas possibilidades na relação dos escritores com os meios de comunicação de massa.

Borges ganha reconhecimento internacional quando a literatura hispano-americana começa a ampliar seu mercado consumidor,²⁸ e ele mesmo é uma figura-chave nessa ampliação. Em sua trajetória, pode-se perceber certa transição mais ampla que, talvez sem nunca se concluir, caminha da duplicação de tarefas (jornalismo, docência, administração pública) à profissionalização do escritor latino-americano. Nesse sentido, como figura de transição, Borges é um pouco o homem de letras do século XIX, um pouco o jornalista-escritor à la Arlt (apesar de todos os aparentes antagonismos com Arlt), e um pouco o que viria a ser o escritor-celebridade do boom latino-americano.

Com sua poética do autor como obra, Borges parecia ser o escritor certo no momento certo. A profissionalização do escritor que começava a se entrever exigia não só que os autores aumentassem a produtividade, entregando mais livros ao público, mas que também intensificassem a presença midiática. Com a participação nos debates públicos desde os anos vinte, com as conferências dos anos quarenta e com uma escrita de enunciação marcadamente pessoal, que muitas vezes jogava com figurações autobiográficas, Borges já preparara o terreno para esses anos de consagração literária em que sua imagem se tornaria mais conhecida do que sua obra.

A tudo isso viria se somar ainda a perda da visão, que se tornou quase total em 1955 e tirou a autonomia de Borges para ler e escrever, obrigando-o a usar a voz para seguir fazendo literatura (isto é, obrigando-o a ditar seus textos para interlocutores) e para tomar parte na arena cultural. A partir de então, a produção de ensaios diminui e, quando vez ou outra retorna, é fruto de colaborações ou transcrições de aulas e conferências. A poesia se encaminha para as formas fixas, trabalhadas mais facilmente pela memória. O

²⁸ Sobre esse momento da literatura hispano-americana, conferir Rama (1981).

estilo dos contos, que voltam a aparecer na obra de Borges só na década de setenta, torna-se mais direto, mais simples, sem o virtuosismo de *Ficciones* e *El Aleph*, as obras-primas dos anos quarenta.

Essa guinada à oralidade é simultânea a uma intensificação dos elementos autobiográficos nos textos de Borges — elementos que de algum modo já estavam presentes desde *Fervor de Buenos Aires* (1923), mas que se tornam mais evidentes na produção tardia de Borges. Como aponta Robin Lefere (2000, p. 190), a partir de *El hacedor*, publicado em 1960, percebe-se a “multiplicación de textos confesionales, en verso y en prosa, que identifican explícitamente al yo lírico o narrativo con el autor, [...] y de textos cuyos rasgos y datos permiten identificar al sujeto del enunciado con el autor”.

A autofiguração e a presença midiática tornam-se então indissociáveis da obra, já que os traços e dados que permitem identificar o sujeito do enunciado com o autor precisam ser fornecidos ao leitor por outros textos, não necessariamente literários. Os limites entre “dentro” e “fora” da obra se confundem. O jogo com a figura de autor que Borges propõe em sua literatura depende da interação contínua com o que Gérard Genette (2009, p. 303) chamou de “epitextos”:

todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado. O lugar do epitexto é, pois, *anywhere out of the book*, em qualquer lugar fora do livro [...], por exemplo, em jornais e revistas, emissões de rádio ou televisão, conferências e colóquios, qualquer intervenção pública eventualmente conservada sob a forma de gravações ou textos impressos [...].

Dentre todos os gêneros de epitexto, a entrevista foi o mais praticado por Borges em seus últimos anos. Fosse por resignação a seu novo papel de celebridade, pelo prazer de conversar, por vaidade ou mera polidez, Borges dificilmente se recusava a dar entrevistas. E como não faltavam candidatos a entrevistadores, jornalistas ou não, as entrevistas com o “maestro” se reproduziam às centenas. Nenhuma ocasião especial, como o lançamento de um livro, era necessária. Qualquer desculpa servia para correr à rua Maipú ou à Biblioteca Nacional e perguntar: *¿Qué opina Borges de...?*

Como observa Genette (2009, p. 316), muitos escritores se submetem a entrevistas “de maneira algo passiva e, aparentemente, sem grande motivação intelectual”, na falta de algo melhor para divulgarem seus livros. Borges, no entanto, jamais encarou as entrevistas com essa atitude. Sua participação em entrevistas era, quando não entusiasmada, ao menos colaborativa, e até mesmo quando os assuntos lhe desagradavam

(o que na maioria das vezes acontecia quando a conversa enveredava para a política), Borges dava aos entrevistadores o que desejavam: uma frase espirituosa ou, para usar um eufemismo, “polêmica” o bastante para servir de manchete.²⁹ Falando, Borges podia desaprovar e criticar a lógica da imprensa, mas, na prática, sua performance acabava funcionando dentro dessa mesma lógica. Como disse Piglia (1999, p. 16), “Borges aparece todo el tiempo en los diarios para decir que los diarios y el periodismo han arruinado la cultura”.

Independentemente de sua própria opinião sobre os jornais, que dizia nunca ler, Borges produziu toda a sua obra em estreita relação com o jornalismo: a maioria de seus textos publicados em livro apareceu anteriormente em jornais e revistas. Em um artigo todo dedicado a essa relação, Sylvia Saítta (2018, p. 3) demonstra como

Borges hizo del periodismo cultural y los medios masivos el primer ámbito de circulación de su literatura, en los que encontró tanto uno de los principales escenarios de constitución de su figura de escritor y de lector, de la polémica estética y el debate ideológico, así como también una manera de *ganarse la vida*.

Retrospectivamente, a hipertextualização midiática de Borges a partir dos anos 1960 parece um desenvolvimento natural de sua relação com as revistas literárias, com o jornalismo e, de modo mais amplo, com toda a indústria cultural. Os meios podiam ter mudado muito em quarenta anos, tanto em linguagem como em alcance, mas

²⁹ Eufemismo porque certas frases suas eram mais do que “polêmicas”. Em algumas de suas entrevistas, Borges não se limitou ao reacionarismo difuso bem conhecido de seus leitores. Por exemplo: “—¡Ah, si! Son insoportables esos negros. Fijense que en Estados Unidos un negro puede recorrer cualquier barrio blanco y, en cambio, un blanco jamás puede entrar en un barrio negro. —¿A qué se deben los conflictos? —Al error de haberlos educado” (BORGES apud HANSON, 2013, p. 261). Comentando esse e outros trechos de entrevistas, Hanson (2013, p. 261) escreve: “In the interview Borges makes what would normally be considered outlandish declarations, but since he is using the interview as a literary vehicle what he says need not be taken literally. [...] Borges simply goes on the offensive when he does not want to answer and in order to stop his interviewers from getting the best of him. When Borges feels provoked by his interviewer he presents a literary persona behind which he continually defers responsibility”. O pressuposto de Hanson é que Borges explora a natureza performativa da entrevista para transformá-la em ficção. Estou parcialmente de acordo com esse pressuposto, que reformulo assim: a entrevista é um gênero performativo que Borges aproveita de modo literário, como ensaio e, em sentido figurado, como ficção, no que se refere a criar uma persona de autor (o que é diferente de criar o personagem de um conto). É difícil, porém, concordar com a ideia de que declarações como a citada anteriormente não devem ser tomadas literalmente. Borges é responsável por sua performance como entrevistado e pela persona de autor que cria em suas entrevistas. E não discordo de Hanson a partir de um ponto de vista anacrônico, que julga Borges com os parâmetros de uma mentalidade completamente alheia a seu tempo, personalidade e sobretudo meio social. Independentemente do conteúdo de uma ou outra afirmação, o pressuposto aqui é ético (e Borges sempre defendeu a superioridade da ética em relação à política): a responsabilidade do indivíduo sobre aquilo que fala e faz (o que não significa que não podemos mudar de opinião ou reconsiderar e até reparar um ato).

continuavam a ser o cenário onde Borges podia projetar uma figura de escritor para além dos limites da obra literária.

Como aponta Daisi Vogel (2006, p. 145) em um estudo inteiramente dedicado a Borges e a entrevista, “se as revistas e os jornais, literários ou não, eram um lugar de grande importância para a ação de Borges durante toda a metade do século XX, é a entrevista que se torna, na segunda metade, o seu lugar de ação e produção estética no domínio dos *mass media*”.

Concorde-se ou não com a ideia de que as entrevistas foram um lugar de produção estética, não se pode ignorar a importância que tiveram para colocar em cena a imagem de Borges — imagem que não só influenciou a recepção de sua obra como ganhou independência em relação a ela. Levando ao espaço midiático as “tranquilas aventuras do diálogo”,³⁰ Borges, em colaboração com seus muitos entrevistadores, pôde criar uma figura de autor que ainda hoje (e talvez mais ainda hoje, à medida que o distanciamento histórico realça o personagem) trabalha sobre o imaginário do leitor muito antes do encontro com o texto.

No que segue deste capítulo, abordo alguns aspectos do gênero entrevista (mais particularmente da entrevista com escritores), principalmente a ideia de *presença* que a entrevista pressupõe, e como essa presença se relaciona com o que Philippe Lejeune (2008) chamou de “ilusão biográfica”. Logo depois, comento como Borges tenta converter suas entrevistas em conversa, criando um efeito de intimidade que busca reproduzir, na comunicação de massa, a relação ideal entre leitor e autor. Esse é o ponto de partida para, no final do capítulo, vermos como a paixão de Borges pela conversa dá forma não só a sua performance como entrevistado, mas também a toda sua obra e concepção de literatura.

4.1 PRESENÇA

Em *O pacto autobiográfico*, ao tratar da imagem do autor na mídia, Philippe Lejeune (2008, p. 192) fala em “ilusão biográfica”:

O autor é, por definição, alguém que está ausente. Assinou o texto que estou lendo – não está presente. Mas se o texto me lança perguntas, sinto-me tentado a transformar em curiosidade por ele e desejo de conhecê-lo a inquietação, a

³⁰ A expressão é de Borges e aparece no prólogo a *Elogio de la sombra* (1969): “Sin proponérmelo al principio, he consagrado mi ya larga vida a las letras, a la cátedra, al ocio, a las tranquilas aventuras del diálogo, a la filología, que ignoro, al misterioso hábito de Buenos Aires y a las perplejidades que no sin alguna soberbia se llaman metafísica” (BORGES, 1984j, p. 975).

incerteza ou o interesse engendrados pela leitura. É o que denominarei ilusão biográfica: o autor surge como “resposta” à pergunta feita por seu texto. Ele *detém* a verdade: gostaríamos de lhe perguntar o que *quis* dizer... Ele é a verdade do texto: sua obra “se explica” por sua vida. Ao produzir minha leitura, imagino-me indo em direção a uma fonte capaz de avaliá-la, quando, na verdade, o que faço é apenas mergulhar numa miragem mais ou menos tautológica, já que, na maioria das vezes, a “vida” é reconstruída à luz da obra que deveria explicar. Miragem ainda mais insidiosa por não ser totalmente uma miragem: frequentemente é o próprio autor que nos incentiva a reagir dessa forma, quando tende mais ou menos diretamente a se representar em sua obra ou dar margem para se pensar isso.

A ilusão autobiográfica tenta acalmar a incerteza e a inquietação provocadas pelo texto. Se a voz é uma projeção do corpo, a voz da escrita assombra porque parece saída de lugar nenhum. Falta um corpo a essa voz. Pois, no fundo, não deixamos de ser um pouco como o bom e velho Sócrates de *Fedro*: desconfiamos da escrita e de seu silêncio. Perguntamos ao texto, mas ele não responde, ou só responde parcialmente; interrogamos um parágrafo obscuro, uma frase ambígua, mas o texto se cala. Então buscamos respostas em outros lugares: na crítica, na história e em todos aqueles gêneros laterais que prometem uma síntese entre “vida” e “obra” — biografias, cartas, diários, entrevistas...

De todos esses gêneros, a entrevista se presta particularmente bem à ilusão biográfica, pela promessa de *presença* que supõe. Gravada ou transcrita, a entrevista literária é produto de um encontro entre entrevistador e autor. Nela, a atribuição da palavra, invisível na literatura, torna-se visível pelo privilégio do acesso direto, vedado à massa de leitores, ao autor “em carne e osso”. Não por acaso, muitas entrevistas literárias, seguindo a forma celebrizada em *Paris Review*, começam com o contexto em que se deu a conversa e uma descrição do entrevistado, como esta:

Quando Borges entra na biblioteca, sempre usando uma boina e um sobretudo de flanela cinza-escuro pendurado nos ombros, que chega até os sapatos, todos param de conversar, numa pausa que talvez exprima respeito, ou, se não, é sinal da empatia hesitante despertada por um homem que se aproxima da completa cegueira. Seus passos são hesitantes, e ele carrega uma bengala, que maneja como se fosse uma vara de condão. Ele é de baixa estatura e seus cabelos se erguem de sua cabeça de maneira que parecem ligeiramente irrealis. Seus traços são vagos, suavizados pela idade, e parcialmente apagados pela palidez de sua pele. Sua voz também tem pouca ênfase, é quase um murmúrio que, talvez devido à expressão sem foco de seus olhos, parece vir de outra pessoa atrás de sua face; seus gestos e expressões são letárgicos — é característico seu modo de deixar cair uma das pálpebras. Mas, quando ele ri, coisa que faz com frequência, seu rosto se enrugua e fica parecendo um ponto de interrogação retorcido; e ele tem tendência a erguer o braço, num gesto amplo, em círculo, até deixar a mão bater sobre a mesa. A maioria de suas afirmações assume a forma de questões retóricas, mas ao expressar uma dúvida genuína, Borges demonstra ora uma imensa curiosidade, ora uma incredulidade intimidada, quase patética. (JORGE..., 2011)

Introduções como essa costumam ser ricas na tautologia que Lejeune aponta como própria à ilusão biográfica: busca-se a “vida”, mas “a ‘vida’ é reconstruída à luz da obra que deveria explicar”. Na descrição de Borges, os atributos da figura se confundem com os da literatura: digna de um respeito solene, um tanto visionária e etérea, mas não sem senso de humor — e o local do encontro só pode ser a biblioteca.

Mas a ilusão biográfica não é uma maquinação de jornalistas espertos para entreter leitores frívolos. Os autores tomam parte na criação dessa redundância obra-vida, e o leitor (ache-se ele mais ou menos escaldado, não importa) sempre acolhe uma figura de autor em seu horizonte de expectativas. Ocorre, porém, que em alguns casos há certa dissonância entre autor e obra, enquanto em outros self e literatura, corpo e escrita, parecem coincidir.

Borges faz parte do segundo grupo. Naqueles que ele chamou de “anos de plenitude”, a ascese do estilo se impõe não só ao fazer, mas também ao fazedor: clássico, austero, elegante, discreto são adjetivos intercambiáveis, que podem se referir tanto à escrita quanto ao escritor. A imagem do Borges desses anos é tão onipresente que chega a apagar da memória social tudo o que veio antes. É comum, em edições por todo o mundo, que fotos do Borges cego e de cabelos brancos acompanhem livros escritos na meia-idade e até na juventude vanguardista.

Na velhice, Borges enfim se parecia com Borges. Finalmente, uma obra extraordinária encontrava uma imagem a sua altura: o bardo cego, visionário, que retomava a tradição do autor demiurgo. Por isso, mais sagazes talvez tenham sido os entrevistadores que, ao visitar Borges, levaram consigo um bom fotógrafo em vez de aliviar seus pruridos literários escrevendo descrições à la *Paris Review*. Bastava uma imagem de Borges para confirmar a ilusão da transparência, a redundância obra-vida.

Mas a automitificação está sempre à espreita, e ela é ainda mais insidiosa em um gênero como a entrevista, cuja qualidade depende da espontaneidade transmitida pelo entrevistado. Como em qualquer conversa, nos desinteressamos facilmente de um interlocutor interessado apenas em afirmar ou reafirmar uma identidade. À automitificação preferimos a autenticidade, ou mesmo o efeito de autenticidade. Como aponta Leonor Arfuch (2010, p. 152), historicamente, a afirmação como gênero da entrevista

derivou justamente da exposição da proximidade, de seu poder de brindar um “retrato fiel”, na medida em que era atestada pela voz, e ao mesmo tempo não concluído, como, de alguma maneira, a pintura ou a

descrição literária, mas oferecido à deriva da interação, à intuição, à astúcia semiótica do olhar, ao sugerido no aspecto, no gesto, na fisionomia, no âmbito físico, cenográfico do encontro.

A automitificação ameaça aquele que é o maior dos prazeres da entrevista: a deriva da interação (aquilo que Borges chamava de “aventuras do diálogo”), a expectativa de que algo inesperado aconteça quando duas pessoas se encontram e começam uma conversa.

Para ver como a tensão entre automitificação e espontaneidade se manifesta no caso de Borges, podemos tomar como amostra a edição de 1º de junho de 1999 de *Grandes Líneas*, revista publicada entre outubro de 1998 e março de 2000 como suplemento cultural de *El Ciudadano & La Región*, um jornal de Rosario. A edição traz quatro textos sobre Borges: uma entrevista de Nicolás Rosa a Irene Orgaz intitulada “Borges es una mezcla entre Aristóteles y Platón”; um ensaio sobre a poesia de Borges; uma resenha da *Autobiografía* de Borges; e uma resenha de *Reencuentro: diálogos inéditos*, livro com entrevistas de Borges a Osvaldo Ferrari.

Essa edição de *Grandes Líneas*, que encontrei por acaso ao buscar entrevistas de Borges, me interessa por pelo menos dois motivos. O primeiro é que nenhum dos autores que assinam os textos pertencem ao cânone da crítica borgiana (Piglia, Sarlo, Molloy etc.), e resgatá-los é apresentar uma porção do muito que se escreveu sobre Borges na imprensa e provavelmente ficará esquecido em hemerotecas (embora textos como esses, acumulados ao longo de décadas, também tenham tido seu papel na recepção de Borges).³¹

O segundo motivo é que, com exceção da entrevista com Nicolás Rosa,³² todos os textos dessa edição de *Grandes Líneas* giram em torno da figura de escritor de Borges. As resenhas, é claro, não poderiam fugir a esse enfoque, tendo em vista o gênero dos livros que analisam (autobiografia e entrevista), mas também o ensaio sobre poesia, assinado por D. G. Helder, parte da figura de autor de Borges para revisar, com tom bastante crítico, sua obra poética. Logo no primeiro parágrafo, uma longa enumeração introduz o tema:

³¹ Aqui penso em Pierre Menard: um texto literário é um texto *mais* tudo aquilo que se escreveu sobre esse texto. O *Quixote* é o *Quixote* mais toda a grande crítica de *Quixote*, mas também o *Quixote* mais toda a crítica “menor” de Quixote — além das quartas capas e orelhas sobre *Quixote*, dos artigos, dissertações e teses acadêmicas sobre o *Quixote*, das referências ao *Quixote* nos filmes de Hollywood, das ilustrações de Sancho Pança e Alonso Quijano, das adaptações infantis do *Quixote* etc.

³² E mesmo na entrevista de Nicolás Rosa, a frase escolhida pelos editores como título é uma frase sobre a persona de Borges ou, pelo menos sobre a persona de Borges como metonímia para sua obra: “Borges es una mezcla entre Aristóteles y Platón”.

Su voz, su bastón, su gato y su japonesa; su madre antes que nada; la biblioteca de su padre, de la que no salió nunca; su sonrisa de ciego, el manuscrito de “El Aleph” subastado en Sotheby’s; su café de la Galería del Este; esa facilidad de palabra que aun tartamudeando, aun sin dominar el tema, embobaba al interlocutor halagando su inteligencia; la vanagloria mal disimulada que le valió un puesto seguro entre Neustadt, Menotti y Alfonsín en la galería de personajes del cómico masivo Sapag; su Padrenuestro recitado en inglés antiguo a pedido de la platea del Jockey Club de Rosario; su anglofilia y francofobia complementarias; su antiperonismo seudopatricio que lo hacía lagrimear de indignación ante un kilo de yerba, tan luego él, profesional de la ironía sutil; sus hábitos lingüísticos, rigores y temores captados a la perfección por ese poema apócrifo que se sabe ver en las paredes de las fotocopiadoras; su preferencia por ciertos epítetos, ciertos verbos (macular, vindicar, fatigar), cierto modo de conjugar (“he sonado”, “he cometido”); su mitología personal de arrabales, puñales, compadritos y antepasados militares; su repertorio de símbolos y motivos: el tigre, los espejos, el reloj de arena, los sueños, el otro; en suma: su rostro, las múltiples notas literarias y extraliterarias asociadas a su destino de escritor y que moldean su rostro, el rostro inteligible de Borges — cara, máscara y caricatura superpuestas —, la presencia que precede y acompaña como un guía cualquier acto de lectura de su obra. (HELDER, 1999, p. 4)

Para o autor do ensaio, Borges é uma presença que precede e acompanha a leitura — cara, máscara, mas também *caricatura*. Tanto que Mario Sapag, o “cómico masivo” a que o texto se refere, pôde incluir Borges em seu rol de imitações (ao menos até que o governo militar agisse e, mesmo sem qualquer queixa do caricaturado, censurasse Sapag por desprezar um símbolo da cultura nacional).³³ A menção à imitação parece perdida em meio ao longo parágrafo, mas volta como sintoma no parágrafo seguinte, quando D.G. Helder (1999, p. 4) fala da experiência de ler os poemas de Borges:

Resulta un poco molesto contar con ese guía, al mismo tiempo sin él la lectura se pierde. El timbre y la entonación de Borges ya son imborrables, de modo que la letra es como si tuviera banda sonora; imposible leer un poema suyo en voz alta sin bordear la imitación. Su imagen interfiere la lectura de sus obras, de lo que Borges era perfectamente consciente [...].

A imagem de Borges e sobretudo sua voz, gravadas na memória social após anos de presença midiática, se interpõem entre o livro e o leitor, obrigando-o a “bordear la imitación” para ler os poemas.

Em outro sentido, na resenha à *Autobiografía* de Borges, essa mesma interferência da figura do autor é motivo de queixa. Analía Capdevila censura na autobiografia a ausência de um “efeito de verdade”, parecido com a confissão, que o leitor espera encontrar em um texto desse gênero:

A lo largo de los cinco apartados en los que Borges dividió la historia de su vida — “Familia e infancia”; “Europa”; “Buenos Aires”; “Madurez” y “Años

³³ Sobre a imitação de Borges por Sapag, conferir Kohan (2015).

de plenitud” — previsiblemente se sucede una serie de motivos, de temas, de anécdotas y hasta de frases hechas por todos conocidas, que promueven en el lector la duda acerca del “valor testimonial” del relato. Y es que Borges parece empeñado en reforzar la construcción del mito, esa suerte de fábula que se desprende no sólo de su obra sino también de sus intervenciones públicas, y que resulta fundamentalmente de un trabajo de estilización en la figuración del yo. (CAPDEVILA, 1999, p. 4)

Capdevila não aponta nada intrínseco ao texto que explique a ausência do efeito de verdade. O que a frustra é a repetição de biografemas já de todos conhecidos, a falta de uma perspectiva inédita sobre a relação entre obra e vida. O pressuposto é que uma autobiografia deveria oferecer algo mais do que as intervenções públicas na mídia já oferecem. Borges, no entanto, não parecia fazer essa distinção, e a própria *Autobiografía*, como Capdevila observa no início da resenha, é produto da presença midiática de Borges: originalmente o texto foi escrito em inglês, em colaboração com Norman Thomas Di Giovanni, e publicado na revista *New Yorker*.

Finalmente, na resenha ao livro de entrevistas *Reencuentro*, assinada por Ariel Dilon, a figura de autor volta a aparecer como parte essencial da leitura:

en estas páginas leer a Borges equivale a oír la voz de un familiar o de un ser querido resonando en la propia mente mientras recorre con los ojos las líneas de una carta beneficiaria de sus ritmos, sus pausas, su estilo. El estilo oral de Borges es uno de los más placenteros, quizá porque es el más cercano al del joven lleno de curioso sentido del humor que fue Borges antes de ser la estatua de sí mismo, incapaz de bajarse del pedestal de representación en el que había sido montado para su mal y para mal de todo el que goce de verdad con la literatura.

Aqui há uma suposição questionável, apenas sugerida, de que a figura midiática de Borges é um entrave àqueles que gozam de verdade com a literatura, como se, primeiro, houvesse uma divisão bem definida entre leitores dedicados que gozam *de verdade* com a literatura e leitores frívolos que gozam não com a literatura, mas com os autores; e, segundo, como se fosse possível isolar a figura de Borges de sua obra, passando por alto que a indefinição entre esses dois termos — assim como a indefinição entre “vida real” e literatura, ação e escritura — talvez seja um elemento da estética borgiana, e não mero efeito colateral da fama.

No entanto, me interessa aqui outro ponto da resenha: diferentemente do ensaio sobre a poesia de Borges, aqui a voz do autor aparece não como intromissão, mas como causa do prazer da leitura. A automitificação, que continua sendo algo a se lamentar, é neutralizada pelo antídoto da *voz*. Uma voz que faz Borges soar “familiar”.

E este talvez seja o maior atrativo da performance de Borges como entrevistado: a criação de um efeito de familiaridade que prevalece sobre o efeito de verdade. Tal efeito,

como tento mostrar a seguir, é criado pela contínua conversão de um gênero secundário, a entrevista, em um gênero primário, a *conversa*.

4.2 A CONVERSA

No prólogo ao livro que reúne suas entrevistas com Borges, o jornalista Osvaldo Ferrari (2005, p. 11) escreve:

Al transcribirse las conversaciones para ser publicadas, quedó en evidencia que Borges, al conversar, prolongaba su obra escrita. A la magia de leerlo correspondía, entonces, la magia de oírlo. Podíamos así reconocer [...] al hombre, al escritor, al espíritu literario. Los que sólo conocían su obra, conocerían ahora al autor, a la persona de Borges, y la concepción bajo la cual creaba, que era una misma con su persona.

O trecho gira em torno da ilusão biográfica: ouvir Borges é conhecer o “homem” Borges e descobrir como “la concepción bajo la cual creaba era una misma con su persona”. O homem aparece como resposta para a obra, e a obra é a resposta para o homem. Ferrari chega a formular explicitamente, numa frase, a tautologia vida-obra, aplicada não só à obra de Borges, mas a toda literatura: “Borges explica la literatura y la literatura explica a Borges”.

Mas antes do prólogo de Ferrari há um outro, escrito por Borges, com apenas dois parágrafos. Reproduzo aqui o primeiro deles:

Unos quinientos años antes de la era cristiana se dio en la Magna Grecia la mejor cosa que registra la historia universal: el descubrimiento del diálogo. La fe, la certidumbre, los dogmas, los anatemas, las plegarias, las prohibiciones, las órdenes, los tabúes, las tiranías, las guerras y las glorias abrumaban el orbe; algunos griegos contrajeron, nunca sabremos cómo, la singular costumbre de conversar. Dudaron, persuadieron, disintieron, cambiaron de opinión, aplazaron. Acaso los ayudó su mitología, que era como el shinto, un conjunto de fábulas imprecisas y de cosmogonías variables. Esas dispersas conjeturas fueron la primera raíz de lo que llamamos hoy, no sin pompa, la metafísica. Sin esos pocos griegos conversadores la cultura occidental es inconcebible. Remoto en el espacio y en el tiempo, este volumen es un eco apagado de esas charlas antiguas. (BORGES, 2005, p. 9)

Com a habitual modulação de modéstia (“este volumen es un eco apagado...”), Borges liga a entrevista, gênero relativamente recente,³⁴ a uma tradição muito antiga: a

³⁴ A cronologia é incerta, mas é provável que a entrevista tenha surgido na segunda metade do século XIX. De qualquer modo, ela é “contemporânea da modernidade/modernização, um de cujos motores era justamente o desdobramento acelerado da imprensa, da ampliação dos públicos leitores e o surgimento de novos registros e estilos na comunicação de massa” (ARFUCH, 2010, p. 151-152). Se pensamos nessa

tradição de *conversar* (borgianamente inventada pelos gregos), e sem a qual não se poderia conceber a cultura ocidental. Esse resultado grandioso, porém, não contradiz o prazer gratuito do diálogo, a deriva da interação que os gregos praticaram tão bem porque, como diz Borges, suas fábulas eram imprecisas e suas cosmogonias variáveis. Assim, para seguir a tradição dos gregos conversadores, Borges reivindica o caráter não utilitário da entrevista: “Ferrari y yo procuramos que nuestras palabras fluyeran, a través de nosotros o quizá a pesar de nosotros. No conversamos nunca hacia un fin”.

Borges emprega o plural, mas, a julgar pelos prólogos, há certo desencontro entre as intenções do entrevistador e do entrevistado. Para Ferrari, as entrevistas têm, sim, uma finalidade: conhecer “al hombre, al escritor, al espíritu literario”. Já para Borges, se alguma finalidade há nessas trocas (não precisamos comprar a ideia de ausência absoluta de um fim), interessa alcançá-la pela conversão da entrevista em conversa.

Essa conversão não é exclusiva à performance de Borges como entrevistado, mas uma possibilidade intrínseca ao gênero entrevista. Como observa Leonor Arfuch (2010, p. 160-161):

Se nos atemos à distinção entre gêneros discursivos primários e secundários efetuada por Bakhtin, a entrevista é um gênero secundário, complexo, mas cuja dinâmica intersubjetiva, em diversos contextos, opera com certa semelhança em relação às formas cotidianas do diálogo, aos intercâmbios familiares, à conversa, ou seja, aos gêneros *primários*. Essa peculiar condição não é alheia à sua funcionalidade, tanto no plano da comunicação midiática quanto em outros contextos institucionais (entrevistas de seleção, de trabalho, psicológicas, sociológicas etc.). Mas, embora se trate de uma instância de competências compartilhadas pelos interlocutores, diferentemente do que acontece na conversa cotidiana, aqui a faculdade performativa da interrogação — com suas diferentes acentuações — será exercida prioritariamente por quem está habilitado para isso, o *entrevistador*. Essa não reversibilidade das posições enunciativas em termos do direito a perguntar, que supõe uma diferenciação normativa dessas posições, é talvez, junto com a estandardização temática e de procedimentos, o que torna a entrevista um gênero altamente ritualizado, embora seja construída sobre os valores da fluidez e da espontaneidade.

A conversão da entrevista em conversa é, portanto, uma possibilidade intrínseca ao gênero — ainda que, para ser explorada, dependa da transgressão às normas que dão a esse mesmo gênero um caráter “altamente ritualizado”. Afinal, num gênero construído

origem da entrevista, o prólogo de Borges soa ainda mais espirituoso: uma forma moderna e massiva de comunicação é, na verdade, a continuação de um hábito dos mais antigos e íntimos — nessa anticronologia borgiana, em todo talk show há um pouco de Sócrates. A aproximação pode parecer absurda, mas não deixa de dialogar com o espírito do tempo: os anos de celebridade de Borges são os anos de glória de Marshall McLuhan, cuja teoria da comunicação foi profundamente influenciada pelos estudos homéricos de Milman Parry e Albert Lord.

sobre “os valores da fluidez e da espontaneidade”, algum grau de transgressão das normas é esperado, sem o que uma entrevista carece de interesse.

O que Borges faz é tornar a conversão ao diálogo uma constante, e não apenas um momento entre outros da entrevista (o momento, esperado por todos, em que o entrevistado fala como se não estivesse em um cenário midiático). Independentemente da afinidade prévia com o entrevistador, do início e (quase sempre) até o fim das entrevistas, Borges mantém um etos conversador.

Daisi Vogel destaca como essa conversão ao diálogo permitiu a Borges explorar as possibilidades estéticas (narrativas e ensaísticas) da entrevista. Vogel (2009, p. 14) trabalha com a hipótese de que esse é um “projeto criativo final” em que “Borges promove um desvio qualitativo na entrevista, transformando-a numa conversação lúdica e intransitiva em que explora caminhos criativos e reflexivos”. Dessa forma, as intervenções midiáticas de Borges não seriam um aparte em relação a sua literatura, mas “uma extensão de sua atividade como crítico e escritor” (VOGEL, 2009, p. 26).

Para Vogel (2009, p. 34), esse aproveitamento estético que Borges faz da entrevista se baseia numa “conversão à narrativa oral”:

No caso da sua relação com o jornalismo há, por uma perspectiva, a recusa ao imediatismo e à contemporaneidade, que parece estar ligada àquela peculiaridade da imprensa relativa ao caráter noticioso de seus textos. Essa peculiaridade é aludida por Walter Benjamin [em “O narrador”] como uma ameaça às narrativas orais, pelo vínculo que estas têm com a tradição. Por outra perspectiva, há uma ação participativa permanente nos espaços em que pode se comunicar e uma adesão produtiva à conversação e ao diálogo, significativa na sua apropriação das técnicas relacionadas à imprensa. Nesse movimento de duplo sentido, é-lhe permitido realizar, na entrevista para a imprensa, uma conversão à narrativa oral que Benjamin não considerou. Tal conversão não é, claro, uma façanha individual e exclusiva de Borges, mas uma abertura potencial interna e intrínseca da entrevista que ele aproveita e que, por seu intermédio, se singulariza e se torna visível.

Vogel cita uma série de procedimentos que dão o tom “conversador” de Borges, como a falsa modéstia, o uso de atenuantes quando uma opinião desperta reações contrárias e a valorização do momento da entrevista (quando Borges fala sobre o prazer de conversar com seu interlocutor). Todas as estratégias borgianas são ilustradas com exemplos por Vogel, que pesquisou um corpus extenso de entrevistas, e recomendo a consulta a seu trabalho para uma análise detalhada da performance de Borges como entrevistado.

No que segue do presente capítulo, me interessa trabalhar com a hipótese de que o apreço de Borges pela conversa (e o aproveitamento estético desse apreço) não se limita às entrevistas. Borges concebe toda a literatura como diálogo, e essa concepção é não só afirmada teoricamente em seus ensaios, conferências e entrevistas, mas colocada à prova em sua literatura.

4.3 ESCUTAR E CONTAR

Sabemos que a literatura de Borges nasce da leitura. A poética borgiana, como mostrou Emir Rodríguez Monegal (1980), é uma poética da leitura. Se não sobrassem evidências no corpo dos contos, poemas e ensaios, ainda teríamos os prólogos e epílogos que Borges juntou a seus livros para mostrar como a leitura alimenta sua escrita.

No entanto, é bem mais raro topar com a ideia de que, tanto quanto a leitura, a *escuta* informa a escrita de Borges. Mas são muitos os narradores borgianos, sobretudo nos últimos contos do autor, que dizem contar não o que leram, mas o que *ouviram*. É esse o caso, para dar um só exemplo, do narrador de “La intrusa”, o primeiro conto de *El informe de Brodie*, que começa assim:

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. Lo cierto es que alguien la oyó de alguien, en el decurso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después, volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido. La segunda versión, algo más prolija, confirmaba en suma la de Santiago, con las pequeñas variaciones y divergencias que son del caso. La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos. Lo haré con probidad, pero ya preveo que cederé a la tentación literaria de acentuar o agregar algún pormenor. (BORGES, 1984e, p. 1025)

Se em *Ficciones* e *El Aleph* a leitura é quase sempre o ponto de partida (o verbete elusivo de uma enciclopédia, um acidente causado por uma edição d’*As mil e uma noites*, uma carta informando a Emma a morte do pai...), na obra tardia de Borges a cena da escuta é tão ou mais frequente do que a cena de leitura como gatilho da narração. No fim da vida, quando volta a escrever contos de *cuchilleros*, Borges volta às origens, a “Hombre de la esquina rosada” e sua icônica abertura: “A mí, tan luego, *hablarme del finado Francisco Real*” (a escuta, o disse me disse provocando a narração).

Borges, o Borges ficcionalizado que aparece como narrador-personagem de seus contos, é tanto o bibliófilo de “Tlön” quanto o ouvinte de *malevos* nalgum armazém de arrabalde. Borges, o escritor, é o estilo barroco de “Las ruínas circulares”, mas também o estilo oral de “La noche de los dones”. No entanto, cegados pelo preconceito literário, preferimos vê-lo como o rato de biblioteca que “fadiga” volumes, não como o flâneur conversador que ouve histórias por onde passa, em Buenos Aires ou em qualquer lugar do mundo, para depois contá-las. Os dois Borges, no entanto, são verdadeiros.

Quando se trata de literatura, tendemos a confundir “oral” com “popular”, ignorando a relação necessária entre a escrita (um fenômeno secundário) e a voz (um fenômeno primário).³⁵ A voz está presente na escrita independentemente dos esforços conscientes, por vezes demagógicos, de se recuperar uma “tradição oral”, e da mesma forma se faz presente apesar dos esforços de ocultar, pela escrita e pelo hábito de ler em silêncio, o que Zumthor (2007, p. 83) chamou de “vínculos naturais [...] entre a linguagem e a voz”. É possível, sim, falar em oralidade num escritor erudito e cosmopolita aparentemente alheio a qualquer “tradição oral”, sobretudo quando esse escritor, como Borges, nos deixa tantas pistas de como considerava a escuta e a fala fundamentais para sua literatura.

Ricardo Piglia (1997, p. 20) talvez tenha sido o que melhor captou a importância da oralidade para Borges:

Para mí la zona fundamental de la tarea de Borges como crítico fue la de redefinir el lugar de la narración: considerar que la narración no depende exclusivamente de la novela, que la narración está relacionada con formas prenovelísticas, las formas breves orales con las cuales él conecta su poética, que encuentra su borde en la obra de Stevenson, de Conrad, de Wells y de los géneros. A partir de esa defensa de la narración, enfrenta a la novela como no narrativa. Es una posición crítica extraordinaria y solamente eso hubiera justificado la existencia de un crítico. Es lo que hace paralelamente Walter Benjamin, al que por supuesto Borges no ha leído. Es un enfrentamiento, de hecho, a la poética de la novela de Lúkacs, a la gran poética de la novela en su momento de auge. A Borges le gusta el cuento oral y le gusta el cine de

³⁵ Sobre a primazia da oralidade sobre a escrita, conferir Walter J. Ong (2015): “language is so overwhelmingly oral that of all the many thousands of languages — possibly tens of thousands — spoken in the course of human history only around 106 have ever been committed to writing to a degree sufficient to have produced literature, and most have never been written at all. Of the some 3000 languages spoken that exist today only some 78 have a literature [...]. There is as yet no way to calculate how many languages have disappeared or been transmuted into other languages before writing came along. Even now hundreds of languages in active use are never written at all: no one has worked out an effective way to write them. The basic orality of language is permanent”. Sobre a confusão entre oralidade e cultura popular, Zumthor (2007, p. 68) mostra como, com as tecnologias que permitiram a multiplicação do número de textos, a “leitura puramente visual” passou a predominar sobre o “antigo modo de comunicação performancial, considerado desde então como próprio da ‘cultura popular’ e desvalorizado”.

Hollywood, y también ahí es muy moderno, en el sentido de que lo narrativo está en las formas orales precapitalistas de la narración, diría yo, que encuentran su continuidad en las formas breves, en la novela de trama, en los géneros y después en el cine —en el cine de género, en los westerns, en el cine de Hollywood. Porque, ¿qué es lo que Borges va a buscar ahí? Va a buscar una poética de la narración. [...] Todo el trabajo de Borges como antólogo, como editor de colecciones y como prologuista está encaminado en esa dirección.

Borges recusa o romance e adere às formas breves porque essas estariam mais próximas da narração, mais próximas de formas orais de se contar uma história. Em outro texto, “Nuevas tesis sobre el cuento”, Piglia desenvolve essa ideia. Para Piglia (2014), os contos de Borges têm a estrutura do oráculo: “hay alguien que está ahí para recibir un relato, pero hasta el final no comprende que esa historia es la suya y que define su destino”. Há, portanto, um segredo, que só se revela no final do conto, e alguém que ouve a história. Essa presença de um ouvinte ligaria o conto à oralidade:

Hay un resto de la tradición oral en ese juego con un interlocutor implícito; la situación de enunciación persiste cifrada y es el final el que revela su existencia.

En la silueta inestable de un oyente, perdido y fuera de lugar en la fijeza de la escritura, se encierra el misterio de la forma.

No es el narrador oral el que persiste en el cuento sino la sombra de aquel que lo escucha.

«Estas palabras hay que oírlas, no leerlas», dice Borges en el cierre de «La trama», en *El hacedor*, y en esa frase resuena la altiva y resignada certidumbre de que algo irrecuperable se ha ido.

Habría mucho que decir sobre la tensión entre oír y leer en la obra de Borges. Una obra vista como el éxtasis de la lectura que teje sin embargo su trama en el revés de una mitología sobre la oralidad, y sobre el decir un relato.

El arte de narrar para Borges gira sobre ese doble vínculo. Oír un relato que se pueda escribir, escribir un relato que se pueda contar en voz alta. (PIGLIA, 2014)

Algo irrecuperable se ha ido: a consciência dessa perda atravessa toda a obra de Borges. Só lateralmente o desejo infinito pelos livros tem a ver com bibliofilia, com o amor por tinta preta sobre papel. O que se busca nos livros é a interlocução, a repetição do velho hábito de escutar e falar que nos faz humanos.

Como aponta Paul Zumthor (2007, p. 56), “a leitura é a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada de linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel). A leitura é a percepção, em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas”. É essa presença-ausência que faz com que os livros tenham um quê de mágico. É espantoso (e um pouco sinistro) que

uma pequena biblioteca nos dê a chance, sempre que nos dê na telha, de conversar com gente tão distante no tempo e no espaço.

O romance talvez não interesse a Borges porque nele a presença-ausência do narrador e o ouvinte implícito tendem a ser sacrificados em nome do efeito de real.³⁶ O tom de conversa parece preferir as formas breves, escritas num estilo em que o efeito de intimidade entre narrador e leitor (ou ouvinte) se sobrepõe ao efeito de real:

Borges considera que la novela no es narrativa, porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor presente que hace posible el sobrentendido y la elipsis, y por lo tanto la rapidez y la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales.

La presencia del que escucha el relato es una suerte de extraño arcaísmo, pero el cuento como forma ha sobrevivido porque tuvo en cuenta esa figura que viene del pasado. (PIGLIA, 2004)

O estilo oral permite o subentendido e a elipse porque pressupõe um interlocutor implicado na história, que ignora o desfecho do relato, mas sabe do que o narrador está falando. Essa é a estratégia de Borges nos contos, mas também nos ensaios e intervenções públicas, quando fala sobre literatura. Como Piglia observa, Borges

pensaba que la gente con la que hablaba estaba muy interesada en la literatura. Que lo único que le interesaba a su interlocutor era la literatura [...]. Entonces las personas se sentían muy bien hablando con él. Agradecían que él no fuera un paternalista que les explicara las cosas, que les dijera “*Stevenson es un escritor inglés que nació en...*”, lo que hacen los diarios. No, él decía “*Usted vio que...*”, como si el tipo estuviera leyendo todo el día a Stevenson. [...] Entonces Borges hablaba con cualquiera en cualquier lugar y siempre del mismo modo. (BORGES..., 2010)

As qualidades do bom conversador (por exemplo, não ser paternalista) também valem para escrita, e os parâmetros da arte de conversar podem ser aplicados à literatura. Tanto é assim que Borges forma não só um paideuma de escritores conversadores, que escrevem como se conversassem, mas também um paideuma de conversadores escritores, para os quais a escrita parece ser uma concessão num estilo de vida essencialmente oral (para uma *ecclesia visibilis* da escrita, uma *ecclesia invisibilis* da oralidade, talvez mais influente que a primeira).³⁷

³⁶ Trata-se, é claro, de uma generalização, que mal e mal se aplicaria apenas ao romance realista com *r* maiúsculo. Basta pensar, para dar um exemplo próximo, em Machado de Assis, cuja marca registrada é o narrador enxerido, à la Sterne, que a todo tempo *conversa* com o leitor.

³⁷ Sobre a metáfora borgiana da *ecclesia visibilis* (igreja visível) como face institucional da literatura (cursos, antologias, histórias da literatura), contraposta à *ecclesia invisibilis* (igreja invisível), mais verdadeira e reservada, conferir Almeida (2017).

Nesse paideuma de conversadores que acidentalmente escrevem, Rafael Cansinos-Asséns e Macedonio Fernández são os grandes mestres borgianos.

Cansinos-Asséns foi o poeta espanhol que acolheu o jovem Borges em suas tertúlias ultraístas de Madri. Dele, Borges (2011b) disse que “era no sólo un gran poeta escritor sino un gran poeta oral”. Todos os sábados, à meia-noite, no Café Colonial, um grupo de jovens se reunia ao redor de Cansinos para conversar sobre literatura até o amanhecer. Essas conversas seriam sempre lembradas por Borges (apud SCHWARTZ, 2017, p. 144):

Conheci em Madri um homem que continuo considerando — talvez menos por sua escritura que pela lembrança do seu diálogo. Conheci Rafael Cansinos-Asséns e, de algum modo, sou discípulo de Cansinos. Não das teorias de Cansinos, e sim do diálogo de Cansinos, do sorriso de Cansinos e até dos silêncios de Cansinos-Asséns.

Se Cansinos-Asséns foi importante para Borges, Macedonio Fernández seria ainda mais. Borges herdou do pai a amizade de Macedonio e a transformou em devoção que compartilhava com outros colegas de geração. Como Cansinos, Macedonio também tinha sua tertúlia sabática. Os encontros aconteciam na confeitaria La Perla del Once, e Macedonio, como lembra Borges, era quem comandava a conversa, apesar de permanecer calado na maior parte do tempo.

Sempre que falava de Macedonio Fernández (o que ocorria com frequência), Borges, talvez injustamente, comparava a conversa e a escrita de Macedonio, sempre preferindo o Macedonio oral ao Macedonio escrito:

Si como escritor era mediocre, porque empleaba un lenguaje confuso y de lectura difícil, como hombre era genial. Su excelencia estaba en el diálogo, y tal vez por eso pueda asociárselo a genios que no escribieron nunca, como Sócrates o Pitágoras o aun como Buda y Cristo. Lo primordial era su presencia, su compañía. [...] Quienes no lo conocieron podrán, tal vez, no gustar de lo que escribió, porque la eficacia de sus reflexiones estaba en la entonación con que las decía. Es lástima que esas entonaciones no puedan transferirse a la letra escrita. (BORGES, 2011c)

Tomando Macedonio Fernández como contraexemplo, Borges, sobretudo no fim da vida, transferiu as entonações da fala à escrita, tentando diminuir a distância entre estilo oral e estilo escrito. Em “El idioma de los argentinos”, o jovem Borges (1928, p. 2) decretava: “el deber de cada uno es dar con su voz. El de los escritores más que nadie, claro que sí”. E no prefácio a *El informe de Brodie*, mais de quarenta anos depois, parecia responder a si mesmo: “Durante muchos años creí que me sería dado alcanzar una buena

página mediante variaciones y novedades; ahora, cumplidos los setenta, creo haber encontrado mi voz” (1984i, p. 1022).

Descontado certo cabotinismo (“contra a opinião de muitos, estou melhor do que nunca”, Borges parece dizer), podemos ler a frase de *El informe de Brodie* como afirmação final da poética borgiana da voz. Assim como perder a visão é, para Borges, ganhar a memória,³⁸ a limitação de ditar para escrever não é entendida como perda, mas como dádiva que permite transferir mais facilmente as entonações da fala para a escrita. Borges adapta sua literatura às limitações e potencialidades de seu corpo, escrevendo como quem conversa e, nas entrevistas, conversando como se escrevesse, para manter em funcionamento sua máquina estética.

O estilo tardio de Borges busca o tom da intimidade e a abertura da conversa. Não impressiona pela perfeição, como em *Ficciones* e *El Aleph*, mas consegue estabelecer um diálogo com o leitor. E para Borges, se há uma função que um livro deve cumprir, essa função é justamente entabular uma conversa com o leitor (e com outros livros):

un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Ese diálogo es infinito [...] un libro no es un ente incomunicado: es una relación, un eje de innumerables relaciones. (BORGES, 1984g, p. 747)

Como a tertúlia de Cansinos-Asséns ou de Macedonio Fernández, um bom livro é um eixo em torno do qual relações se estabelecem. Os livros organizam a conversa dispersa do mundo e ao redor deles se constroem amizades e inimizades. Fiel a essa ideia, Borges organizava assim a sua biblioteca: juntos, livros de escritores que seriam bons amigos, capazes de manter com prazer uma boa conversa; separados, o mais distante possível, escritores que seriam inimigos (como Góngora e Quevedo), ou que simplesmente não interessariam um ao outro.

A paixão de Borges pela conversa informa toda sua obra e, mais do que isso, toda sua concepção de literatura. Escutar e contar, para Borges, é não só a fórmula dos contos

³⁸ Julio Premat (2021, p. 63) trata da relação entre cegueira e memória em *Borges: an introduction*: “His prodigious memory would become a writing tool, and his memory would seem to become even stronger; numerous anecdotes tell of how Borges would punctuate conversations, even the most informal ones, by quoting entire poems and long passages of books in prose, or how he would give tours of the National Library, opening books and reciting certain excerpts from memory when he could no longer read”. Como dizem os versos de “Elogio de la sombra”: “De las generaciones de los textos que hay en la tierra/ sólo habré leído unos pocos,/ los que sigo leyendo en la memoria,/ leyendo y transformando” (BORGES, 1984b, p. 1017).

de *cuchilleros*, mas o modo de funcionamento de toda a literatura. Ler é escutar; escrever é lembrar e contar o que se ouviu. Contar, porém, nunca é apenas repetir. Como em “La intrusa”, as sucessivas versões de uma mesma história concordam no que é essencial, mas diferem nas “pequeñas variaciones y divergencias que son del caso”. Quem conta, conta com sua própria voz e com as infidelidades da memória, e aí se encontra sua pequena parcela de originalidade. Como escreveu Borges (1984d, p. 638) em “La esfera de Pascal”, “quizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 29 de junho de 1980, Bioy Casares (2006, p. 1539) registra em seu diário: “Leo en *La Nación* de hoy un reportaje a Borges sobre Macedonio: lo leo con mucho agrado. Casi diría que la posteridad, si la hay, sabrá como hablaba Borges, *at his best*”.

Mais tarde, em 17 de junho de 1986, poucos dias depois da morte de Borges, Bioy escreve: “Veo una entrevista de Borges con Antonio Carrizo, por televisión. Me parece estar con Borges vivo” (BIOY CASARES, 2006, p. 1592).

As entradas do diário de Bioy mostram como a voz de Borges alcança a posteridade não só através de sua obra, como voz literária, mas também através de sua presença midiática. Por isso, ao longo de toda minha pesquisa, procurei ler Borges no limiar entre a fala e a escrita, pensando como a voz do Borges falado, das intervenções públicas, se relaciona com a voz do Borges escrito.

O trabalho certamente levantou mais questões do que respostas. Como escrevi na introdução desta dissertação, ainda não há um campo conceitual bem definido para tratar de todos os vínculos entre oralidade e escrita que a palavra “voz” sugere. Além disso, enfrentei ainda outra dificuldade: a bibliografia que relaciona termos como “voz” ou “oralidade” a Borges é restrita, resumindo-se quase sempre a observações esparsas feitas por grandes leitores de Borges, como Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo e Alan Pauls.

Se há algum mérito na presente dissertação, creio que esse mérito é ter reunido tais observações esparsas, não para vê-las todas a partir de uma única perspectiva, mas a fim de chamar atenção para a potencialidade de se ler Borges a partir da noção de voz.

Às limitações bibliográficas soma-se ainda à natureza elusiva do próprio objeto de estudo. Em la “La muralla y los libros”, Borges (1984f, p. 635) escreveu:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

Talvez a voz possa ser incluída na enumeração, entre essas coisas que nos levam à iminência de uma revelação que não se produz, mas que por isso mesmo criam um fato de tipo estético. Mesmo como pura emissão vocal e vista de uma perspectiva científica, a voz é um objeto que resiste a se deixar definir. Como observa Johan Sundberg (2018,

p. 21) em um livro intitulado justamente *Ciência da voz*, “parece que sabemos exatamente o que ‘voz’ significa contanto que não queiramos nos aprofundar em seu real significado”.

Creio, porém, que falar em *voz* faz jus ao caráter movediço da literatura de Borges. Pois a voz humana vacila entre o corpo e o discurso sem se estabelecer por completo em nenhum desses lugares (talvez por isso, como registrou Galeno, os filósofos discutiram por muito tempo se a voz viria do cérebro ou do coração).³⁹

Como palavra, a voz é o substrato da literatura, essa arte que não pode prescindir da articulação de algum significado; mas, sendo som, ela também pode ser música, a arte mais resistente ao significado. Da voz, pode-se dizer aquilo que Louis Zukofsky (apud CREELEY, 1997, p. 143) disse da poesia: “limitada ao alto pela música e abaixo pela fala”.

A escrita, ao menos originalmente, nasce para fixar a voz, mas “nenhuma voz é imóvel, nenhuma voz cessa de *passar*” (BARTHES, 1984, p. 168). Basta pedir para que duas pessoas leiam um mesmo texto em voz alta para perceber que há formas muito diferentes de escutar o texto e fazê-lo passar pelo próprio corpo. O que a escrita tenta fixar, a intimidade da leitura desestabiliza.

Além disso, junto com o rosto, e talvez até mais do que o rosto, a voz é o que temos de mais próprio. Sabemos que nenhuma voz é idêntica a outra, e que falar mobiliza “galerias internas: a boca, a garganta, o emaranhado do pulmão” (CAVARERO, 2011, p. 8). No entanto, apesar da unicidade radical que a voz expressa, de algum modo também podemos herdar ou emular uma voz (o próprio Borges conta em sua autobiografia que, na velhice, ao recitar poemas em inglês, a voz com que lia era sempre a de seu pai).

Dizer que o dever do escritor é encontrar sua própria voz, como disse o jovem Borges, é mais uma das formas desse paradoxo: o escritor só pode encontrar uma voz que já lhe pertence, que de algum modo sempre lhe pertenceu. E essa voz só pode ser encontrada através da escuta de outras vozes, como atestam as muitas vozes, de outros tantos autores, que se fazem presentes na voz de Borges.

Nesta dissertação, a partir da noção de voz, busquei abrir um espaço de escuta, de conversa e de intimidade com a obra de Borges, considerando “obra” não apenas seus textos reunidos em livro, mas também as intervenções públicas em que Borges construiu uma figura de autor. Como dito, levantei mais perguntas do que encontrei respostas, mas,

³⁹ “Galeno, detendo-se amplamente na fisiologia da voz humana, no seu *De Hippocratis et Platonis placitis*, informa-nos minuciosamente sobre as disputas que dividiam aqueles que viam a origem do pneuma vocal no coração e aqueles que situavam, pelo contrário, sua fonte no cérebro” (AGAMBEN, 2007a, p. 208).

ao longo desse percurso, espero ao menos ter mostrado como a questão da voz sempre foi fundamental para Borges — como é para todos os escritores, certamente, mas ainda mais para Borges, que conscientemente refletiu sobre a voz e deixou que essas reflexões informassem a sua escrita e a construção de sua figura de autor.

BIBLIOGRAFIA

- [AHORA] Disfrutá con nosotros “Borges”, una clase magistral de la ensayista Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1 maio 2020. 1 vídeo (87 min). Publicado pelo canal GCBA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=19vuC7fY15I>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 15-46.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.
- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007b. *E-book*.
- AGUILAR, Gonzalo; SISKIND, Mariano. Viajeros culturales en la Argentina (1928-1942). In: GRAMUGLIO, María Teresa (dir.). *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé, 2002. p. 367-391. (História crítica de la literatura argentina, 6).
- ALAZRAKI, Jaime. Borges y el problema del estilo. *Revista Hispánica Moderna*, Philadelphia, ano 33, n. 3/4, p. 204-215, 1967.
- ALBERDI, Juan Bautista. Emancipación de la lengua. In: ALFÓN, Fernando (org.). *La querella de la lengua en Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013. p. 96-100.
- ALFÓN, Fernando (org.). *La querella de la lengua en Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013.
- ALFÓN, Fernando. Estudio liminar. In: ALFÓN, Fernando (org.). *La querella de la lengua en Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013. p. 13-70.
- ALMEIDA, Ivan. Ecclesia invisibilis e ecclesia visibilis. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 197-198.
- ALMEIDA, Iván; PARODI, Cristina. Editar a Borges. *Punto de Vista*, Buenos Aires, ano 22, n. 65, p. 24-29, 1999.
- AMIS, Martin. Martin Amis. In: AS ENTREVISTAS da Paris Review, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. *E-book*.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARLT, Roberto. *Los lanzallamas*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- BARTHES, Roland. A escuta. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990a. p. 217-229.

- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 57-64.
- BARTHES, Roland. A música, a voz, a língua. In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990b. p. 247-252.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Os surtos modernistas. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial; Unesp, 1990. p. 13-30.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 213-240.
- BIBLIOTECA NACIONAL MARIANO MORENO. Conferencias de Jorge Luis Borges (1949 - 1955). Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno, [2022]. Disponível em: <http://centroborges.bn.gob.ar/>. Acesso em: 13 maio 2023.
- BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Barcelona: Destino, 2006.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCO, Mariela. Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores. *Cuarenta Naipes*, Mar del Plata, n. 1, p. 275-298, 2019.
- BLANCO, Mariela. En busca del habla de Jorge Luis Borges. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 42, p. 53-57, 2016.
- BOCAZ LEIVA, María Laura. “Una conversación con Borges”: notas a una entrevista de José Donoso. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 33, 2012.
- BORGES entrevista Carrizo 1979. Entrevistador: Antonio Carrizo. Entrevistado: Jorge Luis Borges. [S. l.: s. n.], 2017. 29 áudios (489 min). Publicado pelo canal SiVainVi InK Editorial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8VEB6KxLEb0&list=PLFczIkDhrudJZWu0EutiNZe052FsU9N>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- BORGES, Jorge Luis. *Autobiografía: 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Conversaciones con Jorge Luis Borges*. Entrevistas de Roberto Alifano. Buenos Aires: Atlántida, 1984a.
- BORGES, Jorge Luis. El idioma de los argentinos. *La Gaceta Literaria*, Madrid, n. 38, p. 2, 15 jul. 1928. Disponível em: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/pdf?oid=0003886302>. Acesso em: 7 jul. 2023.

- BORGES, Jorge Luis. El libro. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Miscelánea*. Barcelona: Debolsillo, 2011a. *E-book*.
- BORGES, Jorge Luis. El tamaño de mi esperanza. *In*: BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial, 1998a. p. 12-17.
- BORGES, Jorge Luis. Elogio de la sombra. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984b. p. 1017.
- BORGES, Jorge Luis. *Firing Line*. [Entrevista cedida a] William F. Buckley Jr. Columbia: Southern Educational Communications Association, 1977.
- BORGES, Jorge Luis. Flaubert y su destino ejemplar. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984c. p. 263-266.
- BORGES, Jorge Luis. Homenaje a Rafael Cansinos-Asséns. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados (1956-1986)*. Barcelona: Debolsillo, 2011b.
- BORGES, Jorge Luis. *Jorge Luis Borges: the last interview and other conversations*. New York: Melville House, 2013. *E-book*.
- BORGES, Jorge Luis. La esfera de Pascal. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984d. p. 636-638.
- BORGES, Jorge Luis. La intrusa. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984e. p. 1025-1028.
- BORGES, Jorge Luis. La muralla y los libros. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984f. p. 633-635.
- BORGES, Jorge Luis. La supersticiosa ética del lector. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, [s.l.], v. 8, n. 5, p. 653-655, 1965. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-supersticiosa-etica-del-lector-909061/>. Acceso en: 9 jun. 2023.
- BORGES, Jorge Luis. La última conferencia de Borges. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 539/540, p. 171-175, maio/jun. 1995.
- BORGES, Jorge Luis. Leopoldo Lugones, Romancero. *In*: BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza Editorial, 1998b. p. 105-108.
- BORGES, Jorge Luis. Lugones-Macedonio 100 años. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados (1956-1986)*. Barcelona: Debolsillo, 2011c.
- BORGES, Jorge Luis. Marinetti fue una medida profiláctica. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Debolsillo, 2011d. *E-book*.
- BORGES, Jorge Luis. Nathaniel Hawthorne. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 670-685.
- BORGES, Jorge Luis. Nota sobre (hacia) Bernard Shaw. *In*: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984g. p. 747-749.

- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984h. p. 444-450.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo [*El informe de Brodie*]. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984i. p. 1021-1023.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo [*Elogio de la sombra*]. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984j. p. 975.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo. *In: BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. En diálogo*. México, DF: Siglo Veintiuno, 2005. v. 1. p. 9.
- BORGES, Jorge Luis. Prosa y poesía de Almafuerce. *In: BORGES, Jorge Luis. Miscelánea*. Barcelona: Debolsillo, 2011e. *E-book*.
- BORGES, Jorge Luis. Valéry como símbolo. *In: BORGES, Jorge Luis. Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1984k. p. 686-687.
- BORGES, por Piglia - Clase 1 - 07-09-13 (2 de 3). [*S. l.: s. n.*], 2010. 1 vídeo (28 min.). Publicado pelo canal Televisión Pública. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m3htEzn1BIc>. Acesso em: 23 abr. 2023.
- BRUMANA, Herminia C. *Sur*, Buenos Aires, p. 185-187, mar./abr. 1952.
- CALASSO, Roberto. *A marca do editor*. Belo Horizonte: Âyiné, 2020. (Das Andere, 19).
- CÁMPORA, Magdalena. Literatura francesa. *In: SCHWARTZ, Jorge (org.). Borges babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 317-320.
- CANTO, Estela. *Borges a contraluz*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.
- CAPDEVILA, Analía. Autobiografía de Jorge Luis Borges. *Grandes Líneas*, Rosario, p. 4, 1 jun. 1999. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/grandes-lineas-01-06-1999/>. Acesso em: 21 abr. 2023.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- CHEEVER, John. John Cheever. *In: AS ENTREVISTAS da Paris Review*, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. *E-book*.
- CIORAN, Emil. *Exercícios de admiração*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2011. *E-book*.
- COLMAN SERRA, Rocío. Variaciones sobre lo fantástico en tres conferencias de Borges. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 42, p. 87-96, 2016.
- COMPAGNON, Antoine. O estilo. *In: COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 163-191.

- COSTA LIMA, Luis. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel, Kafka*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- CREELEY, Robert. The Creel ou simplesmente estou aqui. [Entrevista cedida a] Régis Bonvicino e João Almino. In: CREELEY, Robert. *A um: poemas*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1997.
- CRUZ VARELA, Juan. Literatura nacional. In: ALFÓN, Fernando (org.). *La querrela de la lengua en Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013. p. 75-80.
- DARÍO, Rubén. Los colores del estandarte. In: GULLÓN, Ricardo (ed.). *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid: Guadarrama, 1980. p. 49-57.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249.
- DOLAR, Mladen. Mladen Dolar: “Somos todos ventríloquos”. [Entrevista cedida a] Aaron Schuster. *LavraPalavra*, [S. l.], 13 nov. 2015. Disponível em: <https://lavrapalavra.com/2015/11/13/mladen-dolar-somos-todos-ventriloquos/>. Acesso em: 8 fev. 2021.
- DOLAR, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- FERRARI, Osvaldo. Prólogo. In: BORGES, Jorge Luis; FERRARI, Osvaldo. *En diálogo*. México, DF: Siglo Veintiuno, 2005. p. 10-11.
- FIRING Line with William F. Buckley Jr.: Borges: South America's Titan. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal Firing Line with William F. Buckley, Jr. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNxzQSheCkc>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006.
- FRANCO, Jean. Narrador, autor, superestrela. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 47, n. 114-115, p. 129-148, 1981.
- GALLAGHER, Erin. William F. Buckley y la dictadura argentina. *Columbia Journalism Review*, New York, 19 maio 2020. Disponível em: <https://www.cjr.org/analysis/william-f-buckley-y-la-dictadura-argentina.php>. Acesso em: 22 jan. 2021.
- GAMERRO, Carlos. *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*. In: GAMERRO, Carlos. *Borges o Perón*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015. p. 279-299.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo, 1995.

- GARGATAGLI, Marietta. Borges oral. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 585, p. 51-58, 1999.
- GENETTE, Gérard. A utopia literária. In: GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 121-130.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GIORDANO, Alberto. Borges: la ética y la forma del ensayo. In: GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. p. 9-26.
- GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. Conciencia estética y voluntad de estilo. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994. v. 2. p. 285-306.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. Conferencias y conferenciantes. *Los Anales de Buenos Aires*, Buenos Aires, ano 1, n. 1, p. 4-6, 1946.
- GRANDE, Félix. Hablalar por hablar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 269, p. 359-366, 1972.
- GROUSSAC, Paul. Prefacio (Del Plata al Niágara). Emancipación de la lengua. In: ALFÓN, Fernando (org.). *La querella de la lengua en Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013. p. 178-180.
- GUTIÉRREZ, Juan María. Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros. In: ALFÓN, Fernando (org.). *La querella de la lengua en Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2013. p. 83-90.
- HACHEMI GUERRERO, Antonio Munir. Borges en disputa: las entrevistas de Jorge Luis Borges. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 40, 2015.
- HANSON, Cody. Jorge Luis Borges performing the interview. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 36, p. 251-270, 2013.
- HELDER, D. G. La central: Jorge Luis Borges. *Grandes Líneas*, Rosario, p. 4-5, 1 jun. 1999. Disponível em: <https://ahira.com.ar/ejemplares/grandes-lineas-01-06-1999/>. Acesso em: 21 abr. 2023.
- HELFT, Nicolás. A frivolous occupation: Borges conferenciante, 1945-1955. *Maldoror*, Montevideo, n. 30, p. 44-47, mar. 2014.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (ed.). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JORGE Luis Borges (1967). In: AS ENTREVISTAS da Paris Review, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. *E-book*.
- JORGE Luis Borges A Fondo 1 - edición completa y restaurada, con presentación de J. Soler Serrano. [S. l.: s. n.], 2020a. 1 vídeo (93 min). Publicado pelo canal EDITRAMA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lj4kajdoSfc>. Acesso em: 29 jan. 2021.

- JORGE Luis Borges A Fondo 2 - edición completa y restaurada, con presentación de J. Soler Serrano. [S. l.: s. n.], 2020b. 1 vídeo (68 min). Publicado pelo canal EDITRAMA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lj8HhXfs8FU>. Acesso em: 29 jan. 2021.
- JORGE Luis Borges en la conferencia sobre la ceguera. Buenos Aires: Canal 7 Argentina, 3 ago. 1977. 1 vídeo (49 min). Disponível em: <https://www.archivorta.com.ar/asset/jorge-luis-borges-en-la-conferencia-sobre-la-ceguera-03-08-1977/>. Acesso em: 13 maio 2022.
- JORGE Luis Borges lecture April 9th, 1976. Milwaukee: Language Resource Center, 2015. 1 vídeo (48 min). Publicado pelo canal UWM, Language Resource Center. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IMn4_iTqoJI&feature=youtu.be. Acesso em: 10 fev. 2021.
- KOHAN, Martín. Inimitable. *La Izquierda Diario*, [s. l.], 31 jul. 2015. Disponível em: <https://www.laizquierdadiario.com/Inimitable>. Acesso em: 21 abr. 2023.
- KOHAN, Martín. Lo que entiendo por Borges. In: CÁMPORA, Magdalena; ROBERTO GONZÁLEZ, Javier (ed.). *Borges-Francia*. Buenos Aires: Selectus, 2011. p. 35-43.
- LEFERE, Robin. Borges entre autorretrato y automitografía. In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS, 13., 1998, Madrid. *Actas* [...]. Madrid: Asociación Internacional de Hispanistas, 2000. p. 189-195.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LERNER, Isaías. Borges profesor. *Centro Virtual Cervantes*, Madrid, 1999. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/actcult/borges/espargue/07a2.htm>. Acesso em: 16 set. 2019.
- LILTI, Antoine. *A invenção da celebridade (1750-1850)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- LINK, Daniel. Borges, él mismo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 505-507, p. 183-194, 1992.
- LUGONES, Leopoldo. *El imperio jesuítico: ensayo histórico*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano, 1907.
- MANGUEL, Alberto. *Con Borges*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2003.
- MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2007. p. 29-30.
- MICELI, Sergio. *Sonhos da periferia: inteligência argentina e mecenato privado*. São Paulo: Todavia, 2018. *E-book*.
- MOLLOY, Sylvia. Jorge Luis Borges, confabulador (1899-1986). *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 52, n. 137, p. 801-808, 1986.

- MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges: y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- MONTELEONE, Jorge. Voz en sombras: poesia y oralidad. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, n. 7, p. 147-153, 1999.
- OLIVEIRA, Paulo Ferraz de Camargo. Martín Fierro, revista. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 352-353.
- OLMOS, Ana Cecília. Criollo. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 173.
- OLMOS, Ana Cecilia. *Escritas descentradas: o ensaio dos escritores na América Latina*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.
- OLMOS, Ana Cecilia. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2014. (Coleção por que ler). *E-book*.
- ONG, Walter J. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. Abingdon: Routledge, 2015. *E-book*.
- PAULS, Alan. *El factor Borges*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Literatura Random House, 2019. *E-book*.
- PAULS, Alan. La herencia Borges. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 29, p. 177-188, 2010.
- PIA LÓPEZ, María. Para nosotros, Borges. *La Biblioteca*, Buenos Aires, n. 13, p. 202-208, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. Ideología y ficción en Borges. *Punto de Vista*, Buenos Aires, ano 2, n. 5, 1979.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017. *E-book*.
- PIGLIA, Ricardo. Los usos de Borges. [Entrevista cedida a] Sergio Pastormerlo. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 3, p. 17-27, 1997.
- PIGLIA, Ricardo. Nuevas tesis sobre el cuento. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014. *E-book*.
- PIGLIA, Ricardo. O romance polonês. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. *E-book*.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. *E-book*.
- PIGLIA, Ricardo. Sobre Borges. *Cuadernos de Recienvenido*, São Paulo, n. 10, p. 7-17, 1999.
- PREMAT, Julio. *Borges: an introduction*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2021.
- RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015. *E-book*.

- RAMA, Ángel. Los efectos del boom. *Punto de Vista*, Buenos Aires, ano 4, n. 11, p. 10-19, 1981.
- REZENDE, Antônio Martinez de; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do latim essencial*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. *E-book*.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma poética da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: una biografía literaria*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- SAER, Juan José. Borges francófono. *Punto de Vista*, Buenos Aires, ano 12, n. 36, p. 22-24, dez. 1989.
- SAER, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SAÍTTA, Sylvia. Borges mediático. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, n. 46, p. 3-21, nov. 2018.
- SARLO, Beatriz. ¿Borges es o no es vanguardia? *Clarín*, Buenos Aires, 22 ago. 2019. Disponível em: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/borges-beatriz-sarlo_0_6QTYMgybj.html. Acesso em: 10 fev. 2021.
- SARLO, Beatriz. En el límite. *La Biblioteca*, Buenos Aires, n. 13, p. 128-137, 2013.
- SARLO, Beatriz. *Jorge Luis Borges: um escritor na periferia do capitalismo*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- SARLO, Beatriz. Oralidad y lenguas extranjeras. *Orbis Tertius*, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 167-178, 1996.
- SARLO, Beatriz. Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo. *Punto de Vista*, Buenos Aires, ano 4, n. 11, p. 3-8, 1981.
- SCHVARTZMAN, Julio. Lunfardo. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 334-335.
- SCHWARTZ, Jorge. Cansinos-Asséns, Rafael. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges babilônico: uma enciclopédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 143-144.
- SONTAG, Susan. Sobre o estilo. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. *E-book*.
- STRATA, Isabel. “La voz de Macedonio Fernández” como mito borgeano. *La Biblioteca*, Buenos Aires, n. 13, p. 374-388, 2013.
- SUNDBERG, Johan. *Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

VOGEL, Daisi Irmgard. *Borges e a entrevista*. Florianópolis: Insular, 2009.

VOGEL, Daisi Irmgard. Borges e a entrevista. *Fragmentos*, Florianópolis, n. 28/29, p. 135-149, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.