

CELDON FRITZEN

ENTRE O CEU E A TERRA
TEMPO E LINGUAGEM NA FICÇÃO DE BORGES

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de "Mestre em Letras", área de concentração em Teoria Literária.

ORIENTADOR: Prof. Dr. RAUL ANTELO

FLORIANOPOLIS - 1993

ENTRE O CÉU E A TERRA
TEMPO E LINGUAGEM NA FICÇÃO DE BORGES

CELDON FRITZEN

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de

MESTRE EM LETRAS

Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira e Teoria Literária da UFSC.


Prof. Dr. RAÚL ANTELO

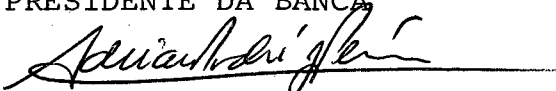
ORIENTADOR

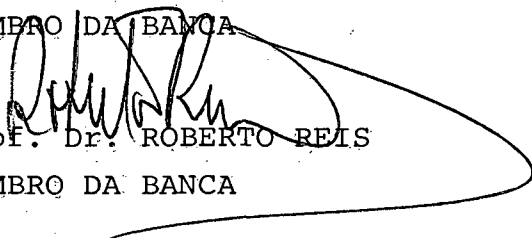

Profª.Dra. RITA DE CÁSSIA BARBOSA
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. RAÚL ANTELO

PRESIDENTE DA BANCA


Profª. Dra. ADRIANA RODRÍGUEZ PÊRSICO
MEMBRO DA BANCA


Prof. Dr. ROBERTO REIS
MEMBRO DA BANCA

Profª. Dra. ANA LUÍZA ANDRADE
SUPLENTE

AGRADECIMENTOS

A RAUL Antelo, pela cartografia precisa;

aos professores do curso, pelos faróis erguidos;

aos amigos, pelo que se tornou possível;

à CAPES, pelo financiamento do percurso.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo abordar os horizontes ficcionais de Jorge Luis Borges, a partir da delimitação de um *corpus* genético-textual. Nesta circunscrição, o relato "Sentirse en muerte" foi a peça chave para a configuração de uma articulação problemática pertinente ao tempo e à linguagem. Na exploração desta problemática consecutivamente interrogar-se-ão os universos lingüístico, metafísico e histórico de Jorge Luis Borges, até o encontro de sua teoria textual do escritor como leitor.

ABSTRACT

This study has the aim to approach the fictional horizons of Jorge Luis Borges from the delimitation of a textual-genetic *corpus*. In the circumscription the narrative "Sentirse en muerte" was the key to the configuration of problematic articulation pertinent to time and the language. In exploring this problem one will consecutively question, in texts that were hardly discussed, the linguistic, metaphysical and historical universes of Jorge Luis Borges until he encounters his textual theory of writer as a reader.

SUMARIO

| | |
|--|----|
| -INTRODUÇÃO | 1 |
| -CAPITULO I | |
| BORGES E A DUPLA NATUREZA DA LINGUAGEM | 8 |
| 1.1) Duas possíveis contextualizações | 19 |
| -CAPITULO II | |
| SENTIRSE EN MUERTE SOB O CEU | 32 |
| A ficção metalingüística | 40 |
| -CAPITULO III | |
| SENTIRSE EN MUERTE SOBRE A TERRA | 58 |
| Entre o natural e o artifício | 66 |
| -CAPITULO IV | |
| O ENTRELUGAR DA LITERATURA | 78 |
| -BIBLIOGRAFIA | 97 |

INTRODUÇÃO

Descartes argumentava que o conhecimento seria obtido segundo um método que pressupunha uma direção que iria do mais simples ao mais complexo, isto é, a partir do simples se compreenderiam as naturezas complexas. A modernidade talvez se caracterize sumamente por sua inadequação ao pressuposto cartesiano. Assim, como a epistemologia encontrou no relativismo um novo fundamento cognoscente, a literatura e a sua crítica contemporânea se esforçam no sentido de manifestar o caráter complexo do fato estético. Hoje, a imagem emsimesmada do livro é substituída pela imagem irresolúvel do texto: saímos da clausura do livro para descobrir a tensão vicária do texto.

Todavia, enquanto a simplicidade é também a recusa da fecundidade do texto e a redução da sua complexidade, o *livro* que Borges nos oferece está aberto ao infinito de leituras possíveis: sua obra não é menos ausente de razão cartesiana.

Se Borges nos apresenta um universo, e se esse universo é um livro, esse livro todavia padece da mesma complexidade que nos cerca a respeito da natureza do universo. Letra e mundo se correspondem por meio dessa ausência imaginária que nos

faz acreditar em um livro que contenha a biblioteca universal, mas que, paradoxalmente, pertence a alguma das prateleiras do acervo dessa mesma biblioteca. Respalçado pelo ineludível argumento de que uma palavra, para significar, remete linguisticamente a um universo, Borges insistia que um livro contém virtualmente todos os livros e que, no extremo, nossas vidas poderiam ser a leitura precária de algumas páginas do livro. O universo e a linguagem existem simultaneamente para o homem e os limites de ambos se sobrepõem. Conhecer o universo é torná-lo linguagem, - transformá-lo em signo é imprimir-lhe uma arbitrária leitura, é também inventá-lo e reinventá-lo. A linguagem é um sistema aberto e, enquanto tal, uma encenação do devir do universo.

Esta dissertação não pretende presunçosamente esgotar o inteiro universo ficcional de Borges. Trata, antes, esta dissertação, do percurso de uma indagação em torno de alguns textos-babilizas. Evidentemente que, apesar de esboçar uma leitura não da obra mas de alguns textos, não se pretende aqui abdicar de qualquer perspectiva globalizadora, desde que se entenda que é a partir do fragmento que se almeja uma visão geral. Da mesma forma que um caco de espelho cumpre a mesma função especular, o texto aspira igualmente a vastidão possível.

Em função disso, recortei o texto "Sentir-se en muerte" (1928) do universo ficcional borgeano: ele é o ponto de articulação de todo o ensaio seguinte. Minha intenção é abordá-lo abrindo-o em uma dupla leitura, tensionando-o bilateralmente, a fim de, no extremo, indicar como o texto - qualquer texto - é refém do leitor. Posso dizer, ainda, que pretendo interrogar "Sentirse en muerte" assim como, guardadas as devidas diferenças, Da-

vi Arrigucci indaga o conto "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"¹. Arrigucci mostra em "Da fama e da infâmia" como num mesmo texto de Borges, além do manejo de temas universais pelo qual o escritor é mundialmente conhecido, podem-se entrever as preocupações mais localizadas de Borges com a história. Em "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", o universal problema da identidade se sobrepõe à historicidade das guerras pampeanas, o eterno 'quem sou?' flutua sobre o transitório personagem gaúcho; são as conclusões de Arrigucci.

Claro que pela maior amplitude do texto que pretendia construir, houve necessidade de delimitar também um conjunto de textos - procedimento que justamente Arrigucci não efetua - para operar "Sentirse en muerte". Borges sugere no ensaio "Una de las posibles metafísicas" uma coletânea de textos de tema análogo ao de "Sentirse en muerte" (a negação da história). São eles: "Inscripción en cualquier sepulcro" e "El truco" (FB)², uma página de *Evaristo Carriego*, dois artigos de *Inquisiciones*, a nota da página 24 de *El jardín de senderos que se bifurcan*³. Todas essas indicações seriam, sem dúvida, suficientes para organizarmos o *corpus* genético textual deste estudo, mas, no entanto, preferi recortar um outro *corpus*.

Procurei levar em conta, na problemática de cada capítulo, textos ausentes das *Obras completas* ou recusados por Borges. Assim, ensaios como "Indagación de la palabra" e "La fruición literaria" - presentes em *El idioma de los argentinos* ou "Figari - prefácio ao catálogo da exposição deste pintor - constituem-se em alguns textos -balizas que, alinhavados a outros mais celebrados, orientarão a discussão da problemática aqui levantada.

O primeiro capítulo desta dissertação se concentra sobre um ensaio borgeano pouco merecedor de fortuna crítica. Em "Indagación de la palabra", perceberemos a exposição de uma teoria da linguagem próxima às definições saussurianas daquela época: paradoxalmente, a linguagem é um fato dúplice e qualquer de suas partes só vale em função da outra. Mas enquanto Saussure insiste na dicotomia significante/significado, Borges, nesse texto, apresenta a dualidade lingüística nos termos de sintaxe e representação: a linguagem é um universo indefinido de possibilidades de representação ancorado no previsível eixo sintático. Entre essas duas dimensões opostas e complementares nasce todo fato lingüístico e também toda e qualquer ficção, pois é a partir do eixo mutante da representação (leitura) e do eixo permanente da sintaxe (escritura) que se dá a articulação do novo. No decorrer da dissertação, pretendo mostrar que, a partir dessa perspectiva da linguagem, Borges extrai uma teoria do texto fundada em desvios de leitura sobre a sintaxe narrativa.

Ancorado nessa teoria lingüística, tento, no segundo capítulo, indagar o texto central de minha dissertação: "Sentirse en muerte". Discutindo a incomunicabilidade de uma experiência atemporal apresentada por este relato, questiono os limites estreitos entre a linguagem e o tempo, até desembocar, analisando o ensaio-ficção "Nueva refutación del tiempo", na exposição de uma paradoxal técnica de Borges, a *ficção metalingüística*: utilizar-se da historicidade do discurso para negar o própria característica temporal do discurso. Toda essa problemática é abordada a partir do gênero fantástico e sua dupla interferência (inquietaante junto ao leitor; transgressivo com relação aos valores so-

ciais). Em última análise, tento mostrar como, num conjunto de ficções borgeanas, pode-se entrever o paradoxo da literatura fantástica e talvez de toda produção estética: esse gênero, a fim de suscitar um instante atemporal no leitor utiliza-se da sucessividade da linguagem para falar do que é anterior e/ou exterior à própria linguagem.

O terceiro capítulo é uma tentativa de mostrar como a partir do mesmo texto, "Sentirse en muerte", pode-se construir uma leitura de certo modo oposta e complementar a anterior. Partindo da dicotômica teoria da linguagem borgeana, traço uma interpretação menos universal e mais localizada junto ao problema da identidade das novas nações americanas. Tomando por base o olhar vesgo com que Borges se situa diante dos acontecimentos narrados em "Sentirse en muerte", articulo uma espécie de charneira interpretativa que discute tanto - já limitada pela linguagem - a possibilidade metafísica, quanto problematiza a formação histórica e cultural da América e sua identidade. Para realizar essa leitura e para discutir a relatividade do tempo na América e na Europa, segundo Borges, aproximo "Sentirse en muerte" de um texto sobre Pedro Figari; depois me atenho a "El escritor argentino y la tradición" (1953) a fim de contextualizar a problemática da identidade nacional, concluindo o capítulo com um salto até um dos mais recentes poemas de Borges, "Los conjurados" (1935), ilustrativo da flutuação de fronteiras espaciais e cronológicas própria a visão borgeana do tema.

O quarto e último capítulo se pretende conclusivo. Nele, le, tomo o texto capital para a compreensão da poética da leitura borgeana, "Pierre Menard, autor del Quijote", e além de mostrar

como essa teoria textual é uma espécie de decorrência da visão borgeana do problema da linguagem exposto em "Indagación de la palabra" e principalmente em "La fruición literaria", tento apresentar consonâncias entre Menard e a teoria do belo de Baudelaire; o deslocamento de domínio dos objetos operado pelo olhar interferente do artista, segundo Nietzsche; a proximidade da arte e da religião a partir da perspectiva antropológica de Bataille e Mircea Eliade. Em suma tento mostrar como Pierre Menard é uma espécie de *readymade* semelhante aos que Marcel Duchamp nos propunha, e seu mérito está na ênfase que deposita sobre a metade esquecida e complementar da literatura: a leitura. Enfim, volto as idéias pioneiras de "A utopia literária" de Gérard Genette como arremate das conclusões.

De certa forma a dissertação seguinte é uma possível encenação do problema irredutível entre tempo e linguagem sob várias perspectivas. Espero que suscite algum encanto no teu olhar visitante e tacitamente cúmplice, leitor.

Notas - INTRODUÇÃO

(1) ARRIGUCCI, Davi. "Da fama e da infâmia". In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mario de Andrade*. Volume 45, n(1/4), jan-dez 1984.

(2) A fim de agilizar as citações utilizei as seguintes abreviações das obras de Borges: *Inquisiciones* = I; *El tamaño de mi esperanza* = TE; *El idioma de los argentinos* = IA; "Figari" = F; *Obras completas (1923-1974)* = OC; *Obras completas (1975-1985)* = OC2..!

(3) Noutra versão desse texto chamada "Nueva refutación del tiempo", Borges citará somente as três primeiras referências.

CAPITULO I

BORGES E A DUPLA NATUREZA DA LINGUAGEM

Em 1928, Borges publica *El idioma de los argentinos*. Nesta coletânea de textos há um que me interessa particularmente e parece que nos coloca diante de uma problemática que irá se desenvolver ao longo de sua obra, fazendo-o crítico de seus próprios textos, um escritor em diálogo consigo mesmo. O texto chama-se "Indagación de la palabra" e, nele, Borges exporá a sua preocupação diante da ambigüidade da linguagem na forma de um paradoxo. Trata-se da ambigüidade com a qual a própria lingüística concorda e se esforça por vencer, já que tal natureza constitui seu próprio objeto, a saber, que a linguagem - de qualquer forma que se lhe aborde - é um objeto de dupla face, cada uma delas só valendo em função da outra.

Em "Indagación de la palabra", a dualidade se erije em função da inexistência, na linguagem, de uma ordem definitiva e a impossibilidade de fugir à ordem definida, a "desordem" da compreensão devido ao seu aspecto subjetivo e a "ordem" da comunicação por sua prescrição

sintática. Em última análise - e numa redução simplista - "desordem" x "ordem" marcariam a dualidade em questão e são as bases de construção do texto em sua intenção de alcançar o paradoxo. Mas, vejamos por partes como se dá a fabricação de tal texto, a começar pela própria delimitação borgeana de seu objetivo:

"La tarea de mi cavilación es esta: Mediante qué proceso psicológico entendemos una oración? Para examinarlo (no me atrevo a pensar que para resolverlo) analicemos una oración cualquiera, no según las (artificiales) clasificaciones analógicas que registran las diversas gramáticas, sino en busca del contenido que entregan sus palabras al que las recorre. Sease esta frase conocidísima y de claridad no dudosa: En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, y lo que subsigue".(IA, 10)

O que segue então é uma linha de abordagem da oração çã' proposta de fundo analítico, considerando como unidades de compreensão as palavras enquanto separadas por espaços em branco, segundo o pressuposto gramatiquero de que a cada unidade corresponde uma idéia. Dessa forma, as doze palavras são cada uma delas estudadas segundo sua relação de contigüidade (p. ex.: "En. Esta no es entera palabra, es promesa de otras que seguirán."), sua significação filosófica e hermenéutica (p. ex.: "Lugar... se me responderá que lugar es un nombre sustantivo, una cosa, ... respondo que es aventurado aludir a cosas en sí, después de Mach, de Hume y de Berkeley."), sua evolução histórica (p. ex.: "La. Esta casi palabra (nos dicen) es derivación de illa, que significaba aquella en latin."), etc. Nem sequer a vírgula é esquecida, na medida em que tal signo ortográfico participa, enquanto pausa no discurso, da possibilidade de compreensão ("esta rayita curva o signo ortográfico o pausa breve para compendiar o

átomo de silencio, no difiere sustancialmente de una palabra.").

Esta tentativa de análise de Borges culmina, por fim, numa crítica a tal tipo de análise de carácter gramatiquero que tende a considerar, como já falamos acima, cada palavra tomada isoladamente como portadora de uma idéia própria:

"Es doctrina de cuantas gramáticas he manejado que toda palabra aislada es un signo, y marca una idea autónoma. Esta doctrina se apoya en el consenso del vulgo y los diccionarios la fortalecen. Como negar que es una unidad para el pensamiento, cada palabra, si el diccionario (en desorden alfabético) las registra a todas y las incomunica y sin apelación la define? La empresa es dura, pero nos la impone el análisis anterior. Imposible creer que el solo concepto En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, esté organizado por doce ideas. Tarea de ángeles y no de hombres sería conversar, si esto fuera así. No lo es y la prueba es que igual concepto cabe en mayor o menor número de palabras. En un pueblo manchego cuyo nombre no quiero recordar, es equivalente y son nueve signos en vez de doce. Es decir, las palabras no son la realidad del lenguaje, las palabras - sueltas - no existen". (IA, 15)

Nesse ponto, Borges parece colocar-se com suas conclusões acerca do carácter interagente das palavras no âmbito da lingüística semântica. Segundo estas, o que define o sentido de uma oração não é somente a soma das significações próprias a cada palavra, mas a significação de cada palavra é dada no contexto interagente com as outras na totalidade de sentido da oração. As palavras só assumem realidade na linguagem na medida que atuam no discurso, fora desse contexto "- sueltas - no existen.". Em suma, não se entende uma oração enquanto se a analisa em unidades significativas (as palavras) tal como vimos acima, pois é no plano total da oração (o discurso) que as partes assumem significação.

Mas para prosseguir com sua "cavilación", nessa perspectiva oposta à análise - perspectiva da leitura da oração enquanto síntese, enquanto totalidade - Borges toma, em seguida a posição radical de Croce e asseverada por Montoliú, segundo a qual a oração é indivisível, total, sendo as categorias gramaticais que a analisam nada mais que abstrações que a ela são acrescentadas. Borges não se contenta com esta hipótese que tende a colher o resultado da compreensão encobrendo seu processo:

"Psicologicamente, esa conclusión de Montoliú-Croce es insostenible. Su versión concreta sería: No entendemos primero la proposición en y despues el artículo un y luego el nombre sustantivo lugar y en seguida la preposición de: preferimos apoderarnos, en un solo acto de cognición, de todo el capítulo y aun de toda la obra".
(IA, 16)

Sustentando-se principalmente no argumento de Schopenhauer que afirma que nossa inteligência se processa no tempo, encadeando sucessivamente as idéias uma a uma, Borges afirma que quando lemos uma obra como o Paraíso perdido de Milton ou uma simples página escrita não o fazemos sem fragmentar essas continuidades por essa "heterogeneidad de la sucesión", mantendo-as em sua unidade apenas na "flaqueza de nuestra memoria".

Portanto, se repetirmos a indagação de Borges - através de que processo psicológico compreendemos uma oração? - retornaremos a uma encruzilhada: " Que opinión asumir? Los gramáticos implican que deletreemos, palabra por palabra, la comprensión; los seguidores de Croce que la abarcamos de un solo vistazo."
(IA, 17)

Borges, desfazendo-se de ambas as opiniões precedentes, irá ancorar-se num termo médio proposto por Spiller, no conceito de unidade de representação que irá, talvez, aproximar-se do que se entende hoje por sintagma: "Spiller se fija en la estructura de las oraciones y las disocia en pequeños grupos de representación". Assim, segundo o escritor argentino, as palavras se uniriam a outras para realizarem uma significação (Buenos Aires, p. ex., são duas palavras entendidas como/uma), e, dessa forma, nessa oração-exemplo deveria ser compreendida por uma divisão variável em 3 ou 4 unidades de representação: ou "En un lugar / de la Mancha / de cuyo nombre / no quiero acordarme", ou "En un lugar de / la Mancha / de (cuyo nombre) no quiero acordarme". Seria, portanto, para os propósitos borgeanos, por intermédio dessas unidades de representação que uma oração pode ser compreendida. Mas na própria segmentação da frase-exemplo em três ou quatro membros, Borges já denota o caráter nada unívoco que é intrínseco ao processo de compreensão, de leitura. A significação é um ato subjetivo de investimento de sentido no material dado a compreender, e como tal variável segundo cada destinatário da mensagem.

Baseando-se no argumento da natureza subjetiva da capacidade de representação, Borges ainda faz algumas observações sobre a heterodoxia de tais unidades de representação e que contrariam a forma dicionarizada da linguagem:

1) Saber qual é o número delas é algo impossível, pois pelo caráter subjetivo que determina a compreensão as unidades de sentido são por demais contingentes. Uma expressão como "caballo rey tres alfil" pode ser uma única unidade de pensamento para um jogador de xadrez veterano, como pode levar um principiante no

jogo a entendê-la por meio de várias parcializações. A capacidade interpretativa de cada sujeito é de tal importância para determinar o processo de inteligência de uma oração, diz Borges, que um sintagma tal como "inmanencia es una palabra para los ejercitados en la metafísica, pero es una genuina oración para el que sin saberla la escucha y debe desarmarla en in y en manere: dentro quedarse." Portanto, a linguagem se dá de modo distinto em cada um de seus elementos, porque ela é a interação destes com as experiências acumuladas de cada sujeito; dessa forma, as fronteiras abarçantes de todas as unidades representativas da linguagem não estão delimitadas como nos faz crer o agenciamento dicionarizado, porque tais significações só se consubstanciam no uso de que lhe faz cada sujeito. Essa propriedade de determinação circunstancial das unidades de representação é observada por Borges: "Quedamos en que lo determinante de la palabra es su función de unidad representativa y en lo tornadizo y contingente de esa función". (IA,21)

2) Estabelecer uma classificação que possa definir a ordem do universo das significações envolve sempre uma arbitrariedade que a torna questionável. Borges esclarece melhor esse segundo aspecto no final do texto: "No hay que pensar en la ordenación por ideas afines. Son demasiadas las ordenaciones para que alguna de ellas sea única. Todas las ideas son afines o pueden serlo". De certa maneira, tal declaração nos faz pensar no texto "El idioma analítico de John Wilkins" (1952) e no riso que Borges nos provoca, depois de mostrar o método classificatório do universo em quarenta géneros subdivisíveis, contrapõe-nos o de uma enciclopédia chinesa que, apesar de sua distância em relação à

razão clássica, por sua aparente arbitrariedade, mostra-se como método não menos válido. Qualquer classificação do universo pressupõe certa arbitrariedade já que, afinal de contas, como diz Borges, não sabemos o que é o universo.

Diante disso, Borges chega a uma dupla conclusão: é tanto impossível, pelo carácter subjetivo que fomenta a compreensão, a leitura das orações, chegar a um número total das unidades representativas da língua, quanto conseguir ordená-las. Isso deve-se à multiplicidade das combinações que a linguagem pode levar a cabo segundo a capacidade particular e criativa de cada sujeito cultural, e que torna a linguagem, em última análise, tão ininventariável quanto inordenável.

Em resumo, Borges, apoiando-se em Spiller, concluirá que uma oração é compreendida por uma parcialização em unidades representativas ou unidades de pensamento. Estas, na "imediatez" com que se fazem entender por cada receptor em particular, tornariam o universo da língua ininventariável e inordenável. Ininventariável, devido ao entendimento das unidades de pensamento ser de fundo subjetivo, cada receptor podendo, como vimos, compreender uma oração como se fosse uma única palavra (= unidade de pensamento) ou, vice-versa, compreender uma única palavra em várias partes como se fosse uma oração, o que tornaria o número total de elementos da língua uma soma sempre variável e inabarcável. Inordenável, porque todas as idéias podem se tornar afins a partir da perspectiva que se tome como fundamento da ordem classificatória. Mesmo as idéias mais comumente consideradas opostas podem deixar de sê-lo quando situadas, p. ex., no universo da arte: "los contrarios lógicos pueden ser palabras sinónimas para el

arte; su clima, su temperatura emocional suele ser común.
"(IA,28).

Contudo, toda essa discussão é apenas introdutória do paradoxo que se vai expor, o qual diz respeito à natureza heterogênea das unidades de pensamento e da sintaxe: o caráter de compreensão sintético e subjetivo das primeiras e a sucessividade impessoal de sua atualização no discurso. Vejamos como se dá a exposição de tal paradoxo.

Depois de concluir que uma palavra equivale a uma unidade de representação - desde, é claro, que não se entenda a palavra como o agregado de letras separado pelos interstícios em branco -, e que o seu processo de leitura é destituído de uma única ordem porque variável, segundo seus receptores, Borges começa a contrapor a essa flexibilidade das palavras o aspecto arquetípico de sua ordenação sintática. Enceta tal contraponto a partir de uma argumentação na qual se sublinha o aspecto derivativo de certas orações enquanto variantes de uma oração considerada já "habitualíssima" e que funcionaria como uma espécie de radical. Assim, a frase luna de plata - metáfora tão tradicionalizada como "pé da cadeira" - por mais que tivesse sua adjetivação sufixal alterada em "de tierra, de arena, de agua," etc, não conseguiria inscrever algo de radicalmente novo àquela frase-radical, afirma Borges, porque sempre se imponia ao leitor a conhecida estrutura de que as demais frases são variações.

Em seguida a esse exemplo, Borges nos fornece outro onde a silenciosa imposição sintática e o caráter reiterativo que está dá à linguagem também são acentuados. Trata-se da repetição de certa estrutura, no decorrer de um período de Joubert que fala de

Bosquet, e que atenderia, segundo Borges, à fatalidade da sintaxe:

"Más que un hombre es una naturaleza humana, con la moderación de un santo, la justicia de un obispo, la prudencia de un doctor y el poderío de un gran espíritu. Aquí Joubert jugó a las variantes no sin descaro; escribió (y acaso pensó) la moderación de un santo y acto continuo esa fatalidad que hay en el lenguaje se adueñó de él y eslabonó tres cláusulas más, todas de aire simétrico y todas rellenas con negligencia. Es como si afirmara ... con la moderación de un santo, el esto de un otro, el qué sé yo de un quién sabe qué y el cualquier cosa de un gran espíritu". (IA, 23)

A sintaxe funcionaria, então, como uma ordem implícita que encadearia as unidades de pensamento segundo critérios gramaticais. Mas, ora, se no nível das unidades de pensamento, as categorias gramaticais se tornam inoperantes enquanto são, como nos diz Croce, "abstracciones añadidas a la realidad", ao nível da sucessividade sintática encontramos um paradigma de ordem que organiza a união entre as palavras segundo relações estritamente gramaticais. E até aqui que a "cavilación" de Borges queria trazer-nos, como fica mais que claro em sua conclusão:

"Dos proposiciones, negativas la una de la otra, han sido postuladas por mí. Una es la no existencia de las categorías gramaticales o partes de la oración y el reemplazarlas por unidades representativas, que pueden ser de una palabra usual o de muchas. (La representación no tiene sintaxis. Que alguien me enseñe a no confundir el vuelo de un pájaro con un pájaro que vuela.) Otra es el poderío de la continuidad sintáctica sobre el discurso. Ese poderío es de avergonzar, ya que sabemos que la sintaxis no es nada. La antinomia es honda. El no atinar - el no poder atinar - con la solución, es tragedia general de todo escribir. Yo acepto esa tragedia, esa desviación traicionera de lo que se habla, ese no pensar del todo en cosa ninguna". (IA, 25)

Na primeira proposição, encontramos o pensamento se realizando numa espécie de imediaticidade a si com relação ao processo de leitura, afastado ele, teoricamente, da exigência ordenadora da sintaxe, já que "la representación no tiene sintaxis". Na segunda proposição, é o pensamento resignado à continuidade sintática da linguagem que nos é apresentado, na medida que para os fins da comunicação (da escritura, se preferirmos), deve ele conformar-se às exigências sintáticas da linguagem.

Necessário ainda acentuar o quanto tal antinomia é interdependente e irrecusável - como o termo "tragédia" empregado por Borges já deixa entrever - já que o pensamento não conhece outra forma verbal de comunicar-se senão aquela que é da ordem sintática da linguagem. Representação e sintaxe, no sentido que assumem ao longo da "cavilación", embora possuam uma natureza heterogênea não podem ser indissociados, pois de uma forma ou de outra todo acontecimento verbal ocorre no seio desse paradoxo; conceber um pensamento sem linguagem é tarefa inumana já que a natureza do homem se define na e pela linguagem. Se alguém ainda insistisse numa possível possibilidade de eludi-la, talvez devesse seguir a réplica de Condillac que manda fazer abstração de todas as palavras para comprovar-lhe o quanto tal intento é impossível. Nesse sentido, Borges também critica as tentativas de Lulio e de Spinoza com o fim de subtrair-se à linguagem: "Ambos alimentaron de él sus sistemas. Sólo pueden soslayarlo los ángeles, que conversan por especies inteligibles: es decir, por representaciones directas y sin misterio alguno verbal."³

Em resumo, Borges ergue um paradoxo como anuncia no início do texto, fundado na dupla natureza da linguagem. Por um la-

do, o conteúdo representacional de uma oração seria dado junto à capacidade de compreensão do sujeito, segundo sua habilidade intelectual particular, discernindo-a em uma ou mais unidades de pensamento (no texto borgeano, unidades de representação e de pensamento tem o mesmo valor). Nesse sentido, a linguagem nos surge, ao contrário do que afirmam os dicionários, ininventariável (já que o número de unidades é variável segundo cada sujeito) e inordenável (já que as múltiplas ordens possíveis tornam a escolha de uma única ordem sempre questionável, porquanto arbitrária); por outro lado, confrontando essa liberdade ao nível da representação, a linguagem também apresenta-se como uma inconsciente ordem gramatical que estabelece relações previsíveis entre as unidades de pensamento quando se trata de comunicar uma representação, um significado, organizando a mensagem sucessivamente, conforme os critérios gramaticais. Se a compreensão/leitura se dá - nas condições particulares que vimos no que toca às unidades de representação - de maneira "desordenada" e inverificável junto ao sujeito interpretante (pois "la representación no tiene sintaxis"), a comunicação/escritura nos coloca no plano da sucessividade e ordenação sintáticas exigidas sobre a representação.

Duas Possíveis Contextualizações

Antes de avançar numa correlação de "Indagación de la palabra" a outro texto publicado em El idioma de los argentinos, gostaria de colocar duas possíveis implicações contextuais que podem estar, de alguma maneira, mais ou menos direta, por trás da construção do texto acima analisado: 1) o movimento ultraísta e sua inspiração futurista, 2) as idéias do lingüista Charles Bally.

1.1.1) Penso que um texto como "Indagación de la palabra" poderia ser lido na esteira dos movimentos modernistas e ainda mais especificamente como uma crítica implícita à vanguarda futurista, ou pelo menos uma revisão do próprio Borges de um interesse outrora mais manifesto pela estética modernista. Levanto tal hipótese pela valorização que se dá à sintaxe nesse ensaio e que vem opor-se ao tão divulgado preceito das "palavras em liberdade" adotado pelo Futurismo. Como se sabe, entre outras coisas prescritas pelo Futurismo para tal renovação realizar-se e as palavras se porem livremente, havia o imperativo de abolir o eixo tradicional de organização destas:

"E preciso destruir a sintaxe, dispondo os substantivos ao acaso como nascem".⁴

"Por imaginación sin hilos entiendo la libertad absoluta de las imágenes o analogías expresadas con palabras desligadas y sin hilos conductores sintácticos".⁵

Beatriz Sarlo, em seu ensaio acerca do papel da vanguarda argentina da década de 20 dentro do campo intelectual da época e relevando principalmente a história da revista Martín Fierro, enfatiza a influência significativa do futurismo, dentre as vanguardas européias daquele período, na formação do movimento ultraísta argentino. Comentando a reverência dessa revista de vanguarda a Marinetti, diz ela: "junto al ultraísmo, el verdadero jefe de escuela de vanguardia es, según la importancia que adquiere en las páginas de Martín Fierro, Marinetti, a quien se saluda como 'grande hombre de acción y pensamiento'" 6.

Se o futurismo foi um dos grandes modelos de arte de vanguarda que o ultraísmo argentino tomou como base, no que se refere à revista Martín Fierro (da qual Borges, como um dos integrantes de ponta do movimento, foi assíduo colaborador), também encontraremos a influência mais específica sobre este atestada pelo manifesto ultraísta de sua autoria publicado em 1921. Ali torna-se patente a preocupação de Borges com a renovação dos meios de expressão em convivência com as idéias futuristas de simultaneidade e velocidade.

Podemos acompanhar a passagem de Borges pelo Futurismo pela ótica de Jorge Schwartz, num estudo onde são confrontadas as vanguardas argentina e brasileira a partir de revistas e manifestos publicados naquela época. Mostrando a influência das técnicas cinematográficas no processo de agilização da narrativa enquanto estas primam pela simultaneidade e a síntese obtidas pelo efeito sugestivo da velocidade, Jorge Schwartz enfatiza essa tendência futurista de reduzir os volteios retóricos também existente em

Borges por época da sua fase ultraísta:

"Essa estética da redução, já alardeada por Marinetti em seu "Manifesto Técnico da Literatura Futurista", aparece nos quatro itens postulados por Borges na parte central e mais importante de seu manifesto:

- 1) Redução da lírica a seu elemento primordial : a metáfora.
- 2) Inutilização das frases medianeiras, os nexos, e os adjetivos inúteis.
- 3) Abolição dos trastes ornamentais, o confessionalismo, a circunstanciagem, as prédicas e a nebulosidade rebuscada.
- 4) Síntese de duas ou mais imagens em uma, que alarga desse modo sua faculdade de sugestão.

De fato, no "Manifesto Técnico" Marinetti prega a abolição do adjetivo, do advérbio, da pontuação ("os nexos"), destruição do "eu" ("confessionalismo"), para concentrar na combinação metafórica o vigor do poético. As analogias são notáveis se as compararmos minuciosamente".⁷

Não obstante essa possível proximidade entre o Futurismo e Borges, como o demonstra a observação de Schwartz e principalmente a "parte central e mais importante de seu manifesto", não podemos negligenciar que Borges está, no decorrer de sua obra, fazendo um exercício constante de crítica sobre sua própria obra. Borges está sempre revendo e refazendo seus textos e se por diversas vezes citava a afirmação de Alfonso Reyes de que o escritor publicava seus textos para furtar-se da tarefa infinita de dar-lhes acabamento, percebemos que seus textos, mesmo já publicados, são objeto de crítica em textos posteriores. Jorge Schwartz também comenta de passagem essa característica do escritor: "Borges, o primeiro a preocupar-se teoricamente em estabelecer um programa ultraísta, será quem mais depressa se distancia de seus próprios pressupostos."⁸

Dessa forma, se o futurismo em seu afã de renovação encontrava na sintaxe o principal obstáculo para por as "palavras em liberdade", "Indagación de la palabra" poderia ser tomado então, senão como uma crítica indireta aos excessos "desordeiros" de tal contemporânea pretensão estética, pelo menos como uma revisão borgeana da própria obra, outrora influenciada mais nitidamente pela estética da simultaneidade e da velocidade futuristas. Tal auto-crítica talvez se torne mais evidente quando confrontamos o segundo item do manifesto ultraísta de Borges acima visto, principalmente no que se refere aos elementos de ligação 9, com uma passagem de "Indagación de la palabra a respeito da fatalidade sintática.

"El escritor dice de unos ojos de niña: Ojos como ... y juzga necesario alegar un término especial de comparación. Olvida que la poesía está relacionada por ese como, olvida que el solo acto de comparar (es decir, de suponer difíciles virtudes que sólo por mediación se dejan pensar) ya no es lo poético. Escribe, resignado, ojos como soles. La lingüística desordena esa frase en dos categorías: semantemas, palabras de representación (ojos, soles) y morfemas; meros engranajes de sintaxis. Como le parece un morfema aunque el entero clima emocional de la frase esté determinado por él". (IA,24)

Entre a declaração de 1921 que incitava à supressão dos nexos para dar liberdade aos substantivos segundo os preceitos futuristas avessos à sintaxe e a de 1928 que vê a consagração do clima emocional da poesia todo referendado pelo elemento de ligação, há uma evidente distância e um reposicionamento de Borges diante de suas opiniões estéticas de outrora. Se, primeiramente, o nexo sintático não apresenta outra função senão a de obstaculizar o efeito metafórico, agora ele é o portador de todo o movi-

mento relacionador das palavras representativas. Nessa perspectiva, Borges apresenta-se como escritor e leitor de si mesmo e "Indagación de la palabra" pode ser interpretado enquanto crítica ao ideário estético futurista na medida que prega a impossibilidade de se furtar à fatalidade da sintaxe, ou ainda enquanto auto-crítica à suas próprias manifestações sob a influência das técnicas de Marinetti.

Convém lembrar também o quanto o futurismo por essa época sofria críticas de todos os lados. O movimento estético que principiou o desejo de renovação das formas de expressão e negou radicalmente a tradição, teve, por sua vez, seu ideário avaliado e criticado pelas vanguardas ulteriores, sendo as observações a seu respeito de tons muito variados. Mario de Andrade, naquela época alcunhado de futurista assim como os demais participantes da Semana de Arte Moderna, manifestava sua reserva quanto a associação do movimento de vanguarda brasileiro ao futurismo. Para ele, Marinetti - que se confundia com a existência do futurismo, "foi o pior de todos os malentendidos que prejudicaram o desenvolvimento, ou melhor ainda, a normal aceitação do movimento moderno no Brasil" 10. Apollinaire faz uma crítica onde se sobrepõem o respeito à herança lingüística e um certo nacionalismo: "Mas geralmente não encontrareis na França essas "palavras em liberdade" até onde foram levados os exageros futuristas, italiano e russo, filhos excessivos da nova sensibilidade, porque a França repugna a desordem. Aqui se retomam de bom grado os princípios mas se tem horror ao caos" 11. Contudo, parece ser Rafael Cansinos-Asséns, um dos escritores a quem Borges sempre proclamou admiração desde sua estada em Madrid, o mais sarcástico, quando faz um dos seus

personagens da novela El movimiento V.P. proclamar a respeito do uso exclusivo do infinitivo prescrito pelo futurismo:

"Poetas! Não empregai mais do que o infinitivo se quiserdes conservar-vos eternamente jovens e modernos. Se empregardes o passado envelhecereis de imediato. Quanto ao mais-que-perfeito, isto já é a putrefação".¹²

1.1.2) Em 1925, Charles Bally publica El lenguaje y la vida, obra inspirada na lingüística saussuriana - inclusive com dedicatória ao próprio Saussure - e que esteve presente na formação das opiniões lingüísticas do campo intelectual argentino por aquela época. Entre as idéias de Charles Bally e as de Borges expressas em "Indagación de la palabra", podem ser encontradas algumas correspondências que vinculem o lingüista de Genebra ao escritor argentino.

Charles Bally afirma, em sua investigação lingüística de tom psicológico, que a linguagem seria uma ordem intelectual que permitiria ao pensamento se fazer comunicar. Enquanto ordem intelectual, a linguagem seria apenas um meio e não poderia ser tomada como um fim a que o pensamento se conduzisse terminalmente. Para Bally a inteligência que surge junto aos fenômenos da linguagem é inconsciente e coletiva e se presta como veículo no qual as idéias do falante são ordenadas. Mas é aí que Bally estabelece uma antinomia: se a linguagem deve ser entendida como uma inteligência organizacional, o pensamento em sua relação com a vida é de uma índole subjetiva e suas manifestações estão sempre acompanhadas de uma carga emocional e intuitiva que transborda àquela ordem. Tal relação faz com que as idéias que o falante deseja co-

municar através da linguagem e sua ordenação intelectual transpirem também de uma carga subjetiva que o pensamento vivo engendra.

"Así, al contacto de la vida real, las ideas em apariencia objetivas se impregnan de afectividad. El habla individual intenta sin cesar traducir la subjetividad del pensamiento ... He ahí por qué el sistema de una lengua es una tela de Penélope que se teje y desteje sin cesar, porque la inteligencia y la sensibilidad trabajan en ella simultaneamente pero no de la misma manera".¹³

Nesse jogo de tela de Penélope a língua vai funcionando entre os extremos de uma ordem dada e inteligível e a afetividade viva e mutante. A inteligibilidade encadeadora é para Bally o que também a Borges a sintaxe era: um nada que separado de seu envolvimento com a subjetividade do pensamento está privado de vida e sentido. Isso porque Bally coloca a linguagem a serviço do pensamento, da vida:

"El lenguaje no se compone más que en función del pensamiento, tal como la vida lo forma. Y se puede representar este pensamiento como un organismo cuya osamenta está formada por la inteligencia lógica; los músculos y los nervios son nuestros sentimientos, nuestros deseos, nuestras voliciones, toda la parte afectiva de nuestro espíritu, Estos son su principal motor, sin este sistema nervioso y muscular del pensamiento, la inteligencia pura no es mas que un esqueleto".¹⁴

Em Bally, deparamo-nos com um pensamento cuja carga subjetiva deve ser analisada e ordenada na "inteligência" da língua para se fazer comunicável, sendo esta sempre um instrumento para obtenção dos fins expressivos daquele. O ponto de maior correspondência com o texto de Borges seria o da ênfase da ordem sintática, as suas exigências de análise do pensamento para pro-

cessamento de uma mensagem. Embora Bally não demonstre a mesma perspectiva "trágica" com que Borges encara o processo de transmissão da mensagem, é inegável a similitude entre o valor que assume a sintaxe em "Indagación de la palabra" e a inteligência de *El lenguaje y la vida*. Mas afora a ausência de tom acentuadamente fatalista, Bally não nega que o pensamento esteja destinado à análise e ordenação sintática da linguagem. Numa passagem, então, onde Bally critica a Croce no que se refere à validade da Estilística, parece entrever-se o paradigma paradoxal que Borges constrói entre a subjetividade da compreensão simultânea das unidades de pensamento e a comunicação de índole sucessiva, paradoxo que se manifesta sob a antinomia da intuição x expressão.

"Para negar a la estilística literaria el derecho a la existencia, Croce alega que toda creación artística procede de una intuición sintética; que esta intuición escapa al análisis estilístico, que el arte de escribir es más absurdo todavía, pues pretende proveer de reglas para crear la intuición. La argumentación es especiosa, pero escamotea un hecho brutal: la necesidad de hacerse comprender... Indudablemente es cierto que las obras literarias proceden de intuiciones, aunque la inspiración no sea en todos los autores tan espontánea e indiscomponible como se puede creer; pero la expresión que emana de ellas nunca podrá ser completamente intuitiva, indivisible e inmediata. Es imposible traducir el pensamiento puro con palabras; el lenguaje más espontáneo siempre es discursivo en algún grado. En materia del lenguaje hay que escoger entre dos alternativas: o crearse de arriba abajo su expresión y no hablar más que para sí mismo, o bien usar, en parte al menos, los procedimientos que ofrece la lengua de todos, y entonces: adiós la intuición pura"!15

Entre as intuições puras do pensamento e a expressão analítica e partilhada da inteligência se tece uma dicotomia da mesma envergadura que a existente entre a compreensão simultânea e subjetiva dos elementos lingüísticos em unidades de pensamento e

a ordenação sintática dessas mesmas unidades. Mas parece que a leitura de Borges dessa ambigüidade é mais contundente. Enquanto Bally faz da sintaxe um meio pelo qual o pensamento alcança seus fins, Borges, na sua posição de escritor, vê na sintaxe uma espécie de ordem fatal a que não se pode fugir em absoluto, mas apenas aceitar e redundar com variações estilísticas. A linguagem seria o fundamento histórico a que o pensamento puro deve se resignar e aceitar para adquirir uma dimensão temporal. Enfim, por mais que os deuses contemplem ao poeta com momentos de intuição pura, estes estão fadados a se temporalizarem pela "fatalidade sintática" para se tornarem comunicáveis ... e aí... "adiós la intuición pura!" ou, como diz Borges:

"No de intuiciones originales - hay pocas -, sino de variaciones y casualidades y travesuras, suele alimentarse la lengua. La lengua: es decir humilladoramente el pensar". (IA,27)

Por fim, podemos afirmar que Borges, ao refletir sobre a linguagem também está preparando a fundação sobre a qual se erguerá a sua característica produção textual. Se um texto é compreendido como um campo de ação cujas fronteiras não se reduzem a um horizonte territorialmente definido, mas, pelo contrário, estão sempre se alargando por correspondências, associações e cruzamentos com outros textos, é a linguagem que possibilita o jogo infinito entre os textos. Borges ao atentar para o malogro que pode se tornar o desejo de ser original num terreno que já se nos apresenta sempre como já cultivado por outrem, aproxima-se da concepção barthesiana de texto como "espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais

nenhuma é original: o texto é um tecido de citações"16. E o desaparecimento da origem e o seu estatuto imanente de paternidade que "Indagación de la palabra" dramatiza ao nos lembrar que no universo lingüístico onde o sujeito se torna possível não há começo, mas sim recomeço infinito de um jogo de tessituras entre os textos. Um texto menos que o produto de uma inspiração solitária do escritor é um ponto de articulação intertextual. Diante dessa vertigem da ausência de origem que pauta os fundamentos da literatura e da crítica moderna, afirma-nos que não podemos pensar senão sobre um já pensado e escrever sobre um já escrito, só nos resta alimentar o jogo da língua com "variaciones y casualidades y travesuras", em uma palavra, por aproximações e desvios. E dessa perspectiva lingüística que se prepara, creio, a técnica borqueana de leitura-escritura de textos segundo "atribuiciones erroneas y anacronismos deliberados".

Notas - CAPÍTULO I

(1) O caráter arbitrário que qualquer ordenação postula é um dos problemas epistemológicos do qual Borges soube extrair dividendos literários. Nenhuma classificação encontra justificativa inequívoca da parte de seus objetos, porque estes não cansam de pulular em uma estranheza que os faz surgir sempre com facetas até então ignoradas. A "desordem alfabética" aponta o que existe de arbitrário no critério classificatório operacionalizado pelos dicionários. Esta facultatividade na origem da ordem, na medida em que desinveste a autoridade absoluta de qualquer classificação, é também a abertura pela qual Borges, em suas ficções, construirá outras ordens classificatórias, baseando-se em critérios heterodoxos para o pensamento cartesiano. O texto sobre a enciclopédia chinesa ("El idioma analítico de John Wilkins (1952)) serve para ilustrar essa prática borgeana que perturba a transparência de nossos procedimentos taxionômicos, fundados na familiariedade do Mesmo. Foucault, comentando este texto de Borges salienta o seu efeito abalador sobre o a-priori histórico que fundamenta o solo comum de nossa ordem, pois devemos lembrar que "de fato, não há nenhuma similitude, nenhuma distinção que não resulte de uma operação precisa e da aplicação de um critério prévio". Qualquer ordenação repousa sobre um espaço comum, onde se efetuam os encontros e se abrem as distâncias entre as coisas. Borges, segundo Foucault, arruina esse espaço comum da ordem, ao subverter a coerência da "linha reta da linguagem", donde se desdobram a familiariedade das utopias, ficções nas quais reconhecemos o rosto de nossa mitologia delineado sobre seu quimérico mundo. Para Foucault, se "as utopias consolam" pela sua mesmidade, o espaço aberto pelas heterotopias borgeanas perturba por sua estranheza. Nelas não nos encontramos mais no "lugar-comum" das utopias, onde as coisas iriam por fim se reconhecer numa ordem que as conciliasse, mas numa "desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do *heteróclito*". Extraviar a unicidade da ordem pela multiplicidade febril da desordem já é um procedimento que encontramos no Borges avesso às classificações gramatigueiras da linguagem. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. tradução de Salma Tannus Muchail. - 5 ed. São Paulo : Martins Fontes, 1990.

(2) Podemos perseguir essa diferenciação entre lingüística semiótica e lingüística semântica na esteira da relação *forma e sentido* estudada por Benveniste. Uma unidade lingüística pode definir-se segundo sua dupla capacidade ou "de dissociar-se em constituintes de nível inferior" (*forma*), ou "de integrar uma unidade de nível superior (*sentido*)". Benveniste ilustra essa dupla possibilidade dos elementos lingüísticos com o exemplo da união de seis cubos, cada um com uma letra inscrita, formando a palavra SABADO. Se tomamos um cubo isoladamente devemos concluir que que ele não é o portador da sexta parte ou de qualquer fração da palavra como tal". Nesse nível estamos apenas reduzindo uma unidade

aos seus elementos formais, operando dentro do campo estratégico da lingüística semiótica. Ora, para alcançarmos um nível superior "é necessário - diz Benveniste - praticar a operação em sentido inverso e ver se esses constituintes têm função integrante no nível superior"; é o que acontece quando integramos os cubos para a produção do sentido da palavra. Benveniste ainda lembra da intenção de muitos lingüistas de reduzir a relação forma : sentido ao estudo unilateral da forma, tentando negligenciar o seu correlato, o sentido, "o que não se tentou para evitar, ignorar ou expulsar o sentido? É inútil: essa cabeça de Medusa está sempre aí, no centro da língua, fascinando os que a contemplam". E também a partir da noção de sentido que Benveniste nos explica que a lingüística semiótica sempre estudou os signos enquanto elementos do sistema virtual da língua, cada elemento só possuindo significação na medida que se opunha ou se distingüia de outros elementos. A língua fechava-se sobre si, ausente de qualquer historicidade. A lingüística semântica além desse "sentido" implícito, inerente ao sentido lingüístico e às suas partes", vai também se dirigir à análise dessa abertura que a linguagem mantém com o mundo, a referência. Com essa última distinção entre "sentido" e referência chegamos ao nível do discurso - objeto da lingüística semântica - e da sua unidade, a frase. Concluimos aqui com as palavras de Benveniste: "Os fonemas, os morfemas, as palavras (lexemas) podem contar-se; existem em número finito. As frases, não. Os fonemas, os morfemas, as palavras (lexemas) têm uma distribuição ao nível respectivo, um emprego no nível superior. As frases não têm nem distribuição nem emprego. Um inventário dos empregos de uma palavra poderia não acabar; um inventário dos empregos de uma frase não poderia nem mesmo começar. A frase, criação indefinida, variedade sem limite, é a própria vida da linguagem em ação. Concluimos que se deixa com a frase o domínio da língua como sistema de signos e se entre num outro universo, o da língua como instrumento de comunicação, cuja expressão é o discurso" (p. 139). BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas : Pontes : UEC, 1988.

(3) Raimundo Lulio aparece como objeto de um pequeno ensaio publicado na revista argentina *El Hogar*, revista dirigida essencialmente a um público de donas-de-casa. Neste ensaio, Borges divertidamente explica o que vem a ser a máquina de pensar de Raimundo Lulio: uma circunferência cujo centro simboliza Deus e que tem seu perímetro dividido em nove atributos divinos, designados por letras; estes estabelecem correspondências inumeráveis entre si através de uma rede de fios que passa pelo interior da circunferência e que os remete uns aos outros: "Se trata de un esquema o diagrama de los atributos de Dios. La letra A, central, significa el Señor. En la circunferencia la B quiere decir la bondad, la C la grandeza, la D la eternidad, la E el poder, la F la sabiduría, la G la voluntad, la H la virtud, la I la verdad, la K la gloria. Cada una de esas nueve letras equidista del centro y está unida a todas las otras por cuerdas o por diagonales. Lo primero quiere decir que todos los atributos son inherentes; lo segundo, que se articulan entre sí de tal modo que no es heterodoxo afirmar que la gloria es eterna, que la eternidad es gloriosa, que el poder es verídico, glorioso, bueno, grande, eterno, poderoso,

sapiente, libre y virtuoso, o bondadosamente grande, grandemente eterno, eternamente poderoso, poderosamente sabio, sabiamente libre, libremente virtuoso, virtuosamente veraz, etcétera, etcétera." BORGES, J.L.. *Textos Cautivos*. Barcelona : Tusquets, 1986, p. 174-5.

(4) MARINETTI, F.-T. Manifesto técnico da literatura futurista. In: *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Compilação e organização de textos por Gilberto mendonça Teles. Petrópolis : Vozes; Brasília : INL, 1976. p. 89.

(5) La imaginación sin hilos. In: *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana. Apres. e org. de José Antónjio Sarmiento*. Madrid : Hiperón, 1986, p. 205.

(6) SARLO, B. Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro. In: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires : Centro Editor de América latina, 1983, p. 165.

(7) SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cormopolitismo na década de 20*. São Paulo : Perspectiva, p. 68.

(8) SCHWARTZ, Jorge. *Op. cit.*, p.70

(9) Se Schwartz, em seu comentário acima transcrito toma o sentido da palavra "nexo" por pontuação, isso não nos impede de entender mais amplamente tal palavra como elemento de ligação.

(10) ANDRADE, Mario. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo : Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976, p. 191.

(11) APOLLINAIRE, G. O espírito novo e os poetas. In: *Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Org. e apres. Gilberto Mendonça Teles*. 8a. ed. Petrópolis : Vozes, 1983, p. 157.

(12) Citado por SCHWARTZ, J.. Um vínculo (anti)vanguardista? In: *Folhetim*. Número 489, 22 - jun. - 1986, São Paulo.

(13) BALLY, C. *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires : Losada, 1941, p. 24-5.

(14) *Ibid.*, p. 33.

(15) *Ibid.*, p. 98.

(16) BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo : Brasiliense, 1980, p. 68-9

CAPITULO II

"SENTIRSE EN MUERTE" SOB O CEU

Mas podemos agora, depois de nos-inteirmos da antinomia entre a sensibilidade da vida e a inteligencia da linguagem como constituintes dialéticos do sistema lingüístico, desse jogo de tela de Penélope que se faz e se desfaz sem cessar, avançar a um outro texto do livro *El idioma de los argentinos*. Trata-se do relato "Sentirse em muerte".

Nessa narrativa em primeira pessoa, Borges descreve um passeio que fez em uma noite por Buenos Aires, em que destituído de outra intenção que não fosse "caminar al azar", por uma espécie de "gravitación familiar", acaba por desembocar nos bairros que se situavam nas imediações de Palermo - local onde viveu a infância -, bairros estes que ele define como "vecino(s) y mitológico(s) a un tiempo", devido ao seu pouco ou quase nenhum trânsito por eles em sua meninice.

Numa esquina, Borges interrompe a marcha e observa a paisagem marginal que sua infância não conhecera, apesar da pro-

ximidade de onde morou. Um ~~casas~~ baixas, uma rua de barro, uma figueira que com sua sombra obscurece as moradias, um tapume rosa que parece "efundir luz íntima", uma passagem estreita que leva ao rio Maldonado, todos esses elementos são, nesse momento do olhar patético do poeta, investidos de uma significação mais ampla que os arranca de sua cotidianidade. E nesse espaço transvasado pela contemplação poética de Borges que se dá uma espécie de desordem capaz de engendrar uma circularidade subjetiva: do adulto que observa a realidade da paisagem do subúrbio, desconhecida quase por completo em sua infância, à evocação, por parte dos objetos desse espaço, da subjetividade infantil que, pelo chamado das coisas outrora ignoradas, reaparece sensivelmente e nesse movimento desrealiza o espaço observado dando-lhe outra conotação. Em suma, é como se o espaço que é contemplado adquirisse uma dupla dimensão, uma presente e outra passada, só que ambas, paradoxalmente, contemporâneas da contemplação realizada por uma subjetividade ancorada em dois tempos: o tempo atual do Borges-adulto e o tempo virtual do Borges-infante. Este momento ambíguo, fluído inteiramente pela sensibilidade do poeta, revela-se-lhe então como um instante intemporal que subverte a linearidade do tempo.¹

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

mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del tiempo; más bien me sospeché poseedor de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación. La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos - noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental - no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir francamente esa identidad, es una delusión: la indisolubilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desordenarlo". (IA, 149-50)

Aquí, encontramos un dos procedimientos recurrentes en la obra de Borges: la negación de la continuidad temporal por la repetición de un mismo instante. El tiempo, entonces, deja de ser como una orden lineal que encadena sucesivamente los momentos para adquirir un estatuto entrópico, desordenado, por la repetición de un instante ya vivido que genera, al invés de la línea, el círculo. Borges insistirá en este esquema en su obra, jugando con él frecuentemente en el intuito de contaminar de incerteza la convicción que tenemos de la realidad, rerepresentando-a por la óptica de la literatura como ficción, espejo de espejo.

Mas suspendamos esta cuestión provisoriamente para volver a tenernos más detenidamente a la conclusión de Borges en el final del relato e establezcamos algunas analogías con la "Indagación de la palabra" arriba analizada:

"Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede, pues, en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fué avara". (IA, 151)

Quando em "Indagación de la palabra", Borges introduz o paradoxo que definimos entre, de um lado, desordem e simultaneidade da compreensão/leitura e, de outro, ordem e sucessividade da comunicação/escritura, parece que já o faz com a intenção de se referir às páginas de "Sentirse en muerte". Na primeira página desse ensaio, o qual é também o que abre *El idioma de los argentinos*, numa réplica àqueles que censuravam suas afirmações de que o "sujeto es casi gramatical" e lhe pediam uma obra mais humana, Borges declara que nada existe de mais humano ("esto es, lo menos mineral, vegetal y aun angelical") que a gramática, além do que reserva "para otra página [su] padecimiento y [su] regocijo, si alguien quiere leerlos". Tal página bem poderia ser, se veementemente não é, "Sentirse en muerte".

No esquema contraditório de "Indagación de la palabra", nossa sensibilidade manifestava um poder de compreensão das representações que não se reduzia a nenhuma ordem por ser sempre variável e contingente. Em "Sentirse en muerte", entretanto, a sensibilidade do sujeito Borges habilita-se, na fulguração de um instante abstrato e morto e, ainda, pela intuição da desordem e ambigüidade que seria imanente ao tempo, a compreender o sentido reticente ou ausente da inconcebível palavra eternidade. Se a "cavilación" do primeiro ensaio depara-nos com a exigência da comunicação para dispor o pensamento conforme a fatalidade gramatical, a refutação do tempo que o segundo sugere possível e fácil no plano sensitivo, se torna quimérico, no plano intelectual, pela existência do conceito de sucessão.

Os dois textos se sobrepõem na mesma medida das afirmações de Bally acerca da impossibilidade de traduzir uma intuição

pura - que se apresenta total, indivisível e imediata - sem que ela perca essas propriedades pela inteligência da linguagem que, para comunicar, dispõe os conteúdos discursivamente.

Tal problemática entre o imediato simultâneo da leitura ou da compreensão e a dificuldade de transmiti-lo verdadeiramente, parece-me ser a mesma que, mais tarde, ronda o Aleph quando o personagem Borges pergunta-se, na tensão de sua tarefa por realizar, como poder dizer o que viu no Aleph, se tal visão foi a um só tempo de todos os acontecimentos presentes, passados e futuros e a linguagem, por sua vez, sucessiva:

"Arribo; ahora, al inefable centro de mi relato empiezo aquí mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? ... Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es".
(OC, 625)

De certa forma, as contemplações infinitas propiciadas pela ficção ("El Aleph" e "Sentirse en muerte"), às voltas com o sentimento de atemporalidade do espaço contemplado, se sobrepõem pela problemática temporal da linguagem que faz com que o vivido integralmente como infinito e eterno, deva ser, paradoxalmente, ordenado de maneira sucessiva e histórica, falseando-o.

Cabe, neste ponto, articular o conceito de eternidade ao de entropia como parâmetro para a colocação do pro-

blema. Isso porque a eternidade enquanto conhecimento simultâneo de todas as coisas que foram, que são e que serão, põe-se ao mesmo nível da noção de entropia, de desordem, já que esta implica na fonte de informação um valor equiprovável a todos os seus elementos e, nesse sentido, torna a comunicação - que exige um mínimo de ordenação de elementos e escolha de informações - infinitamente complicada. Tal fato se dá porque para fins de transmissibilidade é necessário que um mínimo de ordem, de recorrência se estabeleça entre os elementos para que se possa comunicar uma mensagem. A eternidade, então, enquanto contemplação simultânea da mente de Deus de todos os seus arquétipos, seria, grosso modo, um correspondente, na teoria da informação, da noção de entropia; e se, por um lado, ficamos fascinados pelo seu valor estatístico máximo de equiprobabilidade entre seus elementos, a ocorrência simultânea de todas as informações, por outro lado, torna-nos angustiados diante da dispendiosidade - para não dizer impossibilidade - da transmissão da mensagem, já que não se estabelece um mínimo de probabilidade de ocorrência de determinados elementos em detrimento doutros, ou seja, de uma ordem que diminua a possibilidade infinita das ocorrências e que instaure um sistema de previsibilidade: um código, um saber, um poder; em uma palavra: uma sintaxe.

Dai que diante da eternidade de sua visão, Deus ou o poeta se tornem afásicos. Talvez Deus não se importe em permanecer em seu silêncio (pois como nos dizia Epicuro, seu mundo é o da bem-aventurança), mas um poeta que não cantasse as potências do universo pode, a rigor, considerar-se tal? Esse Orfeu emudecido pelo canto das sereias pode dizer-se ainda o encarregado mágico

das coisas, o ordenador dionisiaco das faces do mundo, enquanto silencia no brilho eterno da inspiraçaõ, sem nada dizer? Se por acaso nos lembrarmos que o poeta só é porque diz e que a subjetividade é constituída na linguagem e pela linguagem, deveremos concordar que tal beatitude revelada tem o sabor de um presente sufocante. Junto à riqueza infinita de seu dom, Minos padece da esterilidade incomunicável de seu ser, esterilidade política em que o presente divino o coloca, apartando-o doutros seres.

Pela consistência da linguagem, por sua índole sucessiva, Borges afirma que não nos seria permitido descrever a verdade estética do instante do êxtase, do momento em que o eu se perde na contemplação panteística do ser. Mas se, por um lado, tal ideal de verdade se perde para a modernidade, por sua desconfiança em relação às essências eternas e pelo surgimento da linguagem no horizonte de suas preocupações não mais com o estatuto transparente da retórica e sim como mais uma coisa no mundo, por outro lado, a literatura abre-se enquanto espaço das simulações infinitas, universo onde o simulacro é o objeto de consagração. E se a matéria pela qual e na qual a literatura forma-se é a linguagem, não há como tentar desviar-se de tal destino. Penso que é nessa consonância que Borges, em 1947, irá refutar esse mesmo relato "Sentirse en muerte", preocupado talvez com as conotações românticas que esse texto pudesse assumir, ao mesmo tempo que fundando tal refutação justamente na natureza sucessiva da linguagem:

"Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal". (OC, 764)

A dialética entre tempo e eternidade no entanto é uma constante na obra de Borges e talvez sua maior matriz ficcional. Isso se deve ao fato de que Borges finge tomar a linguagem com o fim de transvasar uma verdade eterna e, confessando tal impossibilidade pela própria natureza sucessiva de seu objeto, paradoxalmente apresenta-nos, por essa mesma linguagem, artificios que simulam, sugerem a inexistência do tempo. Se a linguagem se mostra inábil para raciocinar sobre o eterno, todavia não se torna menos capaz de simulá-lo no espaço da literatura, suspendendo o tempo no movimento que deflagra junto a si.

Por fim, penso que há uma espécie de inversão da direção do esforço literário entre a construção e a refutação de "Sentir-se en muerte". Da dádiva inspirada no momento de êxtase eterno e sua conseqüente inadequação à linguagem, até o assentimento de que só a partir da linguagem um enunciado se torna possível e existente no mundo das interações sociais, desenvolve-se um percurso que sintoniza com aquele prescrito por Blanchot para a literatura moderna: "fazer da inspiração não um caminho para a obra mas da obra um caminho para a inspiração".²

E em torno desses procedimentos literários capazes de simular o eterno que a discussão do próximo tópico vai girar.

A Ficção Metalinguística

Todorov, em seu ensaio sobre a literatura fantástica, vai definir tal gênero literário pela produção de uma hesitação. Um personagem vacila diante de determinados acontecimentos que fogem às leis naturais, não sabendo se lhes atribui uma interpretação racional ou mágica, do mesmo modo, essa emergência do fantástico é vivida pelo leitor ao se identificar com a personagem titubeando, ele também, entre o real e o irreal. Enquanto dura esse momento de hesitação, enquanto a personagem se pergunta se o que lhe está acontecendo é falso ou verdadeiro (e o leitor concomitantemente), é na duração desse instante de dúvida entre uma explicação referendada nas leis conhecidas desse mundo e outra fundada no sobrenatural que o fantástico é, pois ele

"dura apenas o tempo de uma hesitação comum ao leitor e a personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à 'realidade', tal qual ela existe para a opinião comum"³

Quando se arranja, por parte do personagem ou do leitor, uma explicação para os acontecimentos anormais diante dos quais a dúvida emergiu o fantástico se dilui na fronteira de dois outros gêneros, conforme a natureza da interpretação encontrada. Caso se decida pela realidade dos fatos sobrenaturais adentraremos no gênero *maravilhoso*; caso uma explicação racional seja escolhida estaremos entrando no gênero *estranho*. Para Todorov, esses dois outros gêneros formam a vizinhança do evanescente gênero fantástico

e absorvem suas fugas.

Ainda Todorov se perguntará acerca da função social e literária do fantástico. Suas indagações o levarão a concluir que o fantástico se caracteriza fundamentalmente por sua ação subversiva diante da ordem, seja uma subversão social (transgredir tabus) ou narrativa (desenvolver o curso do relato, resolvendo os impasses). De qualquer forma, é sempre uma transgressão à lei e à ordem que o fantástico opera ao colocar em cheque a realidade. Os fantasmas evocados por tal literatura dissipam a solidez do reino dos vivos, questionando os limites entre vida e morte, loucura e razão, e, nesse movimento minam a absoluta verdade das determinações sociais:

"Vê-se enfim em que coincidem a função social e a função literária do sobrenatural: trata-se nesta como naquela de uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura do sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação".⁴

Desenvolvendo as consequências de sua definição, Todorov ainda chamará a atenção para o fato de, paradoxalmente, o fantástico só ser possível à condição de lhe preexistir o real. Se a literatura fantástica foi concebida com a intenção de borrar, pela ação do imaginário, a convicção nas leis da realidade, damos de encontro com o fato contraditório de ela também só poder existir enquanto tal convicção existe. Daí que ela então, enquanto faz dessa oposição entre o real e o irreal o seu eixo fundamental, por um lado, seja a essência do poder dissimulador da literatura, mas, enquanto se fixa no antagonismo desses dois pólos,

por outro lado, não seja mais que uma propedéutica da literatura, na medida que esta, em sua maior amplitude, supera essa oposição inicial:

"E pois a categoria de real que serve de base à nossa definição do fantástico. Mal tomamos consciência desse fato e devemos parar espantados. Por sua própria definição, a literatura passa além da distinção do real e do imaginário, do que existe e do que não existe ... Pela hesitação que cria, a literatura fantástica coloca precisamente em questão essa irredutível oposição. Mas para negar uma oposição é preciso primeiramente conhecer seus termos; ... Ora, a literatura, no sentido próprio, começa para além da oposição entre real e irreal".⁵

Ana Maria Barrenechea, por sua vez, analisando os procedimentos pelos quais Borges expressa a irrealidade em suas narrativas, parece concordar implicitamente com Todorov a respeito da emergência do fantástico estar vinculada a um movimento de transgressão. Barrenechea, porém, sugere a distinção de que aquilo que, nas narrativas borgeanas, põe em questão a tábua de valores já não é simplesmente o relato de fatos fantásticos, mas o comprometimento de categorias epistemológicas vitais para nossa cultura:⁶

"Para socavar nuestra creencia en un existir concreto, Borges ataca los conceptos fundamentales en que se basa la seguridad del propio vivir: el universo, la personalidad y el tiempo. El universo se convierte en un caos sin sentido, abandonado al azar o regido por dioses inhumanos, o quizás en un cosmos de clave secreta que nunca alcanzaremos. La personalidad se disuelve en el panteísmo; los juegos desintegran el tiempo o prometen engañosamente la eternidad."⁷

Lembra ainda Barrenechea o tom erudito usado para levar a cabo essa desconstrução da realidade. Borges emprega todos os re-

cursos insólitos disseminados em campos heterodoxos como a metafísica, a religião ou literatura, capazes de engendrar nos homens uma hesitação quanto à realidade do mundo e de si mesmos. Nesse sentido, Borges é um *bricoleur do espantoso*; seu olhar se estende desde a literatura budista, passando pelo paradoxo de Zenão e o desconcerto da teoria pitagórica do tempo circular, até o idealismo de Berkeley e Hume, coletando imaginações para propor-nos um encontro com o fantástico. Essa recorrência em sua literatura do uso de sistemas de pensamento é um expediente expressamente confessado por Borges. Todavia, sua intenção com isso nunca foi tornar suas narrativas mais fundamentadas logicamente, mas apropriar-se do que esses sistemas possuem de exuberante. Seu fulcro repousa na consideração de "las ideas religiosas o filosoficas por su valor estético y aun por lo que encierran de singular y de maravilloso" (OC, 775).

Dentre suas estratégias literárias para produzir no leitor a sensação da suspensão da realidade, os jogos com o tempo aparecem como um recurso recorrente nos textos borgeanos tanto de "ficção" como "críticos". Pelo mistério que é inerente à natureza do tempo, este tema parece convir às mais estranhas especulações capazes de fugir da habitual leitura unívoca do tempo segundo uma sucessão de passado, presente, futuro. Barrenechea também aponta essa atividade lúdica na literatura do autor de *Otras inquisiciones*:

"Toda clase de juegos [com o tempo] le están permitidos. Remontarse en el fluir de las horas, agotar las probabilidades de combinación del presente, el pasado y el futuro, modificar el pasado, girar en la rueda inacabable del tiempo ciclico, bifurcarlo, subdividirlo hasta el infinito, detenerlo, negarlo, probar distintas

hipótesis de la eternidad".⁸

Dentro desse tema, podemos ver em "Sentirse en muerte" um dos primeiros textos em que Borges nos participa de sua tese abismal sobre a refutação do tempo. No entanto, como vimos pela perspectiva da teoria da informação, sua emoção pessoal é contrafeita pela própria natureza sucessiva da linguagem, que lhe faz esbarrar na impossibilidade desta de comunicar realmente uma sensação a-histórica. O discurso, linguagem em ação, desautoriza a transmissão exata de qualquer epifania atemporal porque é fundamentalmente histórico, historicizante. Esse ponto insuperável é francamente declarado por Borges no texto "Nueva refutación del tiempo", onde a pretensão de "Sentirse en muerte" é contradita com base no argumento de que "todo lenguaje es de indole temporal; no es habil para razonar lo eterno, lo intemporal". Porém, ao invés de somente se declarar o paradoxal da especulação de 1928, "Nueva refutación del tiempo" retoma a inconcebível tese da negação do tempo querendo ser o texto que definitivamente a fundamentará. Será então que, apesar da crítica realizada, a rigor não há diferença nenhuma com relação ao problema da interdependência da linguagem e da temporalidade entre o primeiro e o segundo texto? Debrucemos nosso olhar sobre o texto que refuta "Sentirse en muerte" para podermos responder a essa questão.

"Nueva refutación del tiempo" está constituído de duas partes. A primeira (A) foi publicada no número 115 da revista Sur de maio de 1944, com o título de "Una de las posibles metafísicas"; a segunda parte (B) é uma revisão da versão anterior e foi publicada em 1947 com o título definitivo. Sobre a decisão de não

fundir em um único texto as duas partes, Borges esclarece que o fez "por entender que la lectura de dos textos textos análogos puede facilitar la comprensión de una materia indocil." (OC,757). Posteriormente o ensaio foi incluído no livro *Otras inquisiciones* (1952). Ainda no texto de 1944, Borges compila uma série de textos onde o tema da refutação do tempo se apresenta. São citados de *Fervor de Buenos Aires* "Inscripción en cualquier sepulcro" e "El Truco"; de *Inquisiciones* menciona dois artigos (que não identifica mas que pela semelhança do tema, devem ser "La naderia de la personalidad" e "La encrucijada de Berkeley"); de *Evaristo Carriego*, a página 46 (suponho ser o texto "El truco" também publicado em *El idioma de los argentinos*); de *El jardín de los senderos que se bifurcan*, a nota da página 24 (possivelmente, trata-se da nota do conto "Tlön, Uqbar, Orbis tertius" que afirma que todos os homens ao ler uma linha de Shakespeare são Shakespeare). Borges ainda menciona na série o texto "Sentirse en muerte", o qual será transcrito, integralmente, a seguir, nesse mesmo ensaio. Mas a todos estes textos Borges atribui deficiências, até mesmo ao último, "menos demonstrativo y razonado que adivinatorio y patético",.

Poderíamos sintetizar a argumentação de "Nueva refutación del tiempo" como a sucessão de três negações que incidem sobre o objeto puro, o eu e a temporalidade. A cada uma dessas noções de peso categórico, Borges vai opondo argumentos que abalam a crença comun na sua indubitabilidade. Para negar a realidade dos objetos, vale-se da afirmação de Berkeley segundo a qual não existem objetos separados da mente que os percebe, "esse es percipi". Qualquer objeto só se torna existente no momento em que é envol-

vido por uma percepção, fora dessa condição não podemos afirmar que ele exista senão na conjectural mente do "Espíritu Eterno", que Berkeley postula, diz Borges, para assegurar implicitamente o domínio do ego. A esse primeiro argumento refutando a realidade dos objetos puros, Borges agrega um outro, de Hume, para negar a identidade pessoal:

"Berkeley negó que hubiera un objeto detrás de las impresiones de los sentidos; David Hume, que hubiera un sujeto detrás de la percepción de los cambios; aquél habla negado la materia, este negó el espíritu; aquél no había querido que agregáramos a la sucesión de impresiones la noción metafísica de materia, este no quiso que agregáramos a la sucesión de estados mentales la noción metafísica de un yo". (OC, 768)

Negado o objeto (pela indissociabilidade entre ele e a mente que o percebe) e negado o sujeito (ao se substituir sua definição monocêntrica pela humeniana de "colección o atadura de percepciones que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez" (OC, 760)), Borges passa ao ponto central de seu ensaio, a refutação do tempo:

"Sin embargo, negados la materia y el espíritu, que son continuidades, negado también el espacio, no sé con qué derecho retendremos esa continuidad que es el tiempo. Fuera de cada percepción (actual o conjetural) no existe la materia; fuera de cada estado mental no existe el espíritu; tampoco el tiempo existirá fuera de cada instante presente". (OC, 768)

Analogamente ao procedimento tentado em "Sentirse en muerte", Borges, para refutar a sucessão contínua de instantes que formariam o tempo, propõe-nos que postulemos a possibilidade de dois momentos idênticos, vividos por um mesmo indivíduo ou por

dois diferentes indivíduos. Diante dessa repetição, como poder, pergunta Borges, admitir uma axiomática ordenação cronológica: "Esos instantes que coinciden no son el mismo? No basta un solo término repetido para desbaratar y confundir la historia del mundo, para denunciar que no hay tal historia?" (OC, 769)

Na verdade, a negação borgeana do tempo, como vemos, incide menos sobre a inexistência da sucessão temporal (pois mesmo uma repetição já implica sucessão), que sobre a ordem linear que univocamente a arranja. É o apagamento da certeza sobre a direção e disposição dos eventos que se questiona. Para isso, apresentar dois momentos como idênticos é servir-se de uma estratégia sofística para transgredir a lei de casualidade implicada pelo "antes" e "depois", porquanto se postulamos que há dois momentos com as mesmas propriedades, como determinar o que torna um anterior e outro posterior? A pergunta que Borges nos faz poderia ter como resposta o comentário feito por José Ferrater Mora acerca do princípio dos indiscerníveis de Leibnitz (argumento que está por trás da tese borgeana), quando indica as incomodas consequências epistemológicas que emergiriam se admitíssemos a existência de seres sem diferenças:

"Seria absurdo, en suma, que hubiese dos seres indiscernibles; dados tales dos seres, uno no importaria más que el otro y no habría razon suficiente para elegir uno más bien que el otro".⁹

Mas, ora, se a exclusão do absurdo é uma das exigências da ciência na sua busca da explicação do universo por um conjunto de leis racionais, para Borges, ao contrário, a inclusão do que foge ao consensual é, como vimos, uma meta programática buscada

por sua literatura a fim de escandalizar ao leitor. Nada mais apropriado, pois, que a postulação de dois momentos idênticos para rebater nossa fé no princípio dos indiscerníveis. Por isso penso que para não desembocarmos em uma discussão metafísica insolúvel acerca da validade das razões apresentadas para negar a temporalidade, poder-se-ia explicar "Nueva refutación del tiempo" como um texto que procurasse manifestar ao leitor um mundo onírico onde a casualidade científica e a associação literária mesclam-se para dar maior credibilidade à ficção. Reinvindico essa leitura porque - além dessa fusão do filosófico e do literário ser um procedimento muito recorrente na literatura borgeana - "Nueva refutación del tiempo" possui aspectos que não permitem classificá-lo categoricamente como um ensaio lógico-metafísico. Primeiramente, a escolha de exemplos da literatura (Huckleberry Finn na primeira parte e o sonho de Chuang Tzé na segunda) para demonstrar a tese da inexistência de uma cronologia dos fatos, acentua a flutuação de "Nueva refutación del tiempo" entre texto científico e de narração. Além desse aspecto, o próprio Borges, no prólogo do ensaio, faz uma observação que inibe uma leitura de sentido unívoco. Ao substituir o primeiro título, "Una de las posibles metafísicas" por "Nueva refutación del tiempo", o escritor argentino como que declara suas intenções de visar menos ao rigor científico que ao paradoxo e ao jogo:

"Una palabra sobre el título. No se me oculta que este es un ejemplo monstruo que los lógicos han denominado "contradictio in adjecto", porque decir que es nueva (o antigua) una refutación del tiempo es atribuirle un predicado de indole temporal, que instaura la noción que el sujeto quiere destruir. Lo dejo, sin embargo, para que su ligerísima burla pruebe que no exagero la importancia de esos juegos verbales". (OC, 757)

Por fim, também seria difícil compreender como um ensaio que visasse obter a aprovação de uma tese, depois de expostos todos os argumentos que a fundamentam, abandonasse sua defesa para revelar-nos o caráter quimérico de suas pretensões. Sem dúvida, tal procedimento seria muito pouco silogístico; mas as belas linhas da conclusão de "Nueva refutación del tiempo" apresentam-nos essa peculiaridade:

"And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo desgraciadamente es real; yo desgraciadamente soy Borges". (OC, 771)

Diante dessas razões que, acredito, permitem tomar "Nueva refutación del tiempo" como um simulacro de ensaio metafísico, gostaria de indicar uma leitura dele segundo a definição que nos propõe Todorov acerca do fantástico levando em conta que é um tipo de hesitação que o narrador Borges promove e compartilha com o leitor. Só que - como Barrenechea salientou acerca da técnica borgeana de expressão da irrealidade através do comprometimento de "conceptos fundamentales" de nossa existência - pretendo mostrar como a hesitação entre o real e o irreal advém não da descrição de acontecimentos incomuns, mas da negação de categorias que cremos inquestionáveis. Mais precisamente gostaria de mostrar o funcionamento desse procedimento de produção do fantástico pela via da transgressão da historicidade do discurso e das noções de subjetividade, tempo e mundo por ela implicadas.

Paul Ricoeur, assinalando, desde Saussure, a existência de duas lingüísticas - lingüística da língua e lingüística da fala - critica a primeira por sua objetivação da língua enquanto sistema fechado, negligenciando a dimensão contextualizadora do uso, da fala. Utilizando as pesquisas de E. Benveniste, Ricoeur destaca essa dimensão essencial da linguagem posta em relevo pela lingüística do discurso e que escapa ao olhar se entendemos a língua apenas como sistema, esquecendo sua efetuação como acontecimento:

"Dizer que o discurso é um evento é dizer, antes de tudo, que o discurso é realizado temporalmente e no presente, enquanto que o sistema da língua é virtual e fora do tempo... Ademais, enquanto que a linguagem não possui sujeito, no sentido em que a questão "quem fala?" não é válida nesse nível, o discurso remete a seu locutor, mediante um conjunto complexo de indicadores, tais como os pronomes pessoais... O evento do discurso consiste em alguém falar, de alguém se exprimir tomando a palavra. Num terceiro sentido, ainda, o discurso é evento: enquanto que os signos da linguagem só remetem a outros signos, no interior do mesmo sistema, e fazem com que a língua não possua mais mundo, como não possui tempo e subjetividade, o discurso é sempre discurso a respeito de algo: refere-se a um mundo que pretende descrever, exprimir ou representar... Enfim, ao passo que a língua não é senão a condição prévia da comunicação, à qual ela fornece seus códigos, é no discurso que todas as mensagens são trocadas. Neste sentido, só o discurso possui, não somente um mundo, mas o outro, outra pessoa, um interlocutor ao qual se dirige".¹⁰⁾

Como podemos ver o acontecimento discursivo, além de implicar um interlocutor, é a instância onde mundo, subjetividade e tempo aparecem para a linguagem. Ora, uma questão se coloca: se essas empiricidades emergem no discurso, quando este as recusa não está como que transgredindo sua própria possibilidade? Conforme o argumento de Anaxágoras para refutar o paradoxo do infi-

nito e a imutabilidade do ser pregados pelos eleatas, não se estaria como que empregando o próprio movimento para negar o movimento, ou em termos menos metafísicos, utilizando o discurso para negar o próprio discurso?

Já não estamos atualmente atrás da suma verdade como as polémicas gregas pareciam estar, mas sim no espaço das tramas possibilitadas pela ficção. Foucault propõe que "en toda obra que tiene forma de relato, hay que distinguir fábula y ficción". Por fábula devemos entender o que é contado, os acontecimentos e as circunstâncias que os envolvem, as personagens suas ações e objetivos; por ficção o como é contado, a relação que o sujeito - ou sujeitos - do discurso mantém com o mundo da fábula, sua maior ou menor distância dos fatos, a perspectiva neutra ou interferente diante do que se narra, a maneira discursiva adotada para contar. E a ficção, "regimen del relato", que desenha os liames entre o narrador e aquilo que é narrado, conformando um triângulo: "La fábula está hecha con elementos ubicados en cierto orden. La ficción es la trama de las relaciones establecidas, a través del discurso mismo, entre el que habla y aquello de que habla"¹¹. A diferença do pensamento clássico que parecia não querer ver desse triângulo senão sujeito e objetos correlacionados na transparência da linguagem, o pensamento moderno tenta reiteradamente mostrar que não há qualquer relação entre sujeito e objeto que não passe por uma modalização linguística, por uma estratégia ficcional. Longe da transparência retórica diante dos objetos, é o caráter ficcional que está por trás da constituição destes que nossa modernidade aponta. Nesse sentido, em "Nueva refutación del tiempo" a linguagem vai ao extremo de sua possibilidade: o dis-

curso abandona seu estatuto de transparência para atingir uma opacidade onde ele, após abolir sujeito e objeto, abole a si mesmo ao negar a temporalidade, pois sabemos que não há possibilidade efetiva de discurso sem sucessão.

A partir da tensão gerada por um discurso "contra-discursivo", em "Nueva refutación del tiempo", Borges talvez quisesse engendrar uma espécie de *fantástico metalingüístico*: ao dirigir o discurso contra as categorias de mundo, eu e tempo, de certo modo ele faria a enunciação se dirigir contra seus próprios fundamentos. Em oposição à discursividade lingüística, surgiria um discurso que, em seu movimento de historicização, parece negar sua própria condição histórica. Tal estratégia, por outro lado, assombraria a qualquer leitor identificado ao narrador (destaque-se que se trata de um narrador fascinante enquanto legitimado na "verdade filosófica"), questionando-o acerca da realidade do mundo e de si mesmo enquanto efetua sua leitura. Pois se toda leitura é também um processo de atualização de um mundo textual por um sujeito, na atualização desse texto o leitor se depara semanticamente com o desaparecimento do mundo do eu e do tempo que *discursivamente* ele desdobra pelo seu ato de ler.

Pela perspectiva do discurso lingüístico, "Nueva refutación del tiempo" e o corpus genético-textual acima citado nos propõem um notável paradoxo. Com efeito, no movimento através do qual se tornam possíveis, ao engendrarem sentido pelo ato contextualizador da leitura, essas ficções requerem a negação da condição de sua própria possibilidade discursiva. Dessa forma, tais textos atuariam como uma espécie de contra-discurso capaz de produzir um *fantástico metalingüístico*.

Ainda lembramos que paradoxos como esse que propõe o desejo de se desviar da linguagem para atingir uma outra dimensão, são uma constante nas narrativas fantásticas ao ponto mesmo de constituírem uma espécie de matriz ficcional desse gênero. Para explicar a existência desse desejo paradoxal, Rosemary Jackson, aproxima o fantástico ao estágio inicial do esquema de evolução freudiano: Esse estágio, próprios da criança e do homem primitivo, caracterizar-se-ia pelo pensamento mágico e a ausência de fronteiras entre o sujeito e os objetos, o eu e o outro. Na visão de Rosemary Jackson, o fantástico enquanto transgressor de fronteiras, tenderia a atingir esse "ponto de indiferenciação" proposto por Freud, anterior à aquisição da linguagem e à conformação da realidade. Utilizando as distinções de Sartre entre o tético (proposições com valor real, racional, verdadeiro) e não-tético, Rosemary Jackson indica o estranho entre-lugar ocupado pelo fantástico:

"Lo no-tético, por definición, no puede tener una forma lingüística adecuada, porque existe antes, o fuera del lenguaje humano. Como la narrativa fantástica apoya su existencia en las palabras, no puede pertenecer a lo no-tético: si lo hiciera, dejaría de existir. Sin embargo, intenta pertenecerle. Está situado *entre* lo-tético y lo no-tético, posicionado dentro del primero y presionando (para atrás) hacia el segundo".¹²

Essa dissolução da identidade no amorfismo da indiferenciação do mundo subjetivo e do mundo objetivo também me parece adequada para entender o ponto visado por "Nueva refutación del tiempo". Sua problemática, instalada entre a linguagem e a negação impossível do tempo, adianta-nos a condição paradoxal da narrativa fantástica apontada por Rosemary Jackson: comunica-nos o seu desejo de

atingir o não-tético (a eternidade) por meio de uma dicção tética (a história).

Por fim, seguindo a idéia da transgressão própria à narrativa fantástica, ainda podemos encontrar uma descrição para esse movimento textual abismante das ficções borgeanas, nas quais a voz discursiva parece se erguer para insurgir-se contra sua própria possibilidade, obstinada por um presente eterno que não cessa de escorrer pelos interstícios do fluxo de palavras, no "Preface a la transgression" de Michel Foucault. Essa eternidade da qual o homem se vê excluído pelo limite imanente que a linguagem traça, é também o alvo para o qual se dirige a potência enunciativa da transgressão. Foucault nos descreve esse jogo dos limites e da transgressão como uma relação interdependente e desequilibrada em seu funcionamento: a transgressão não cessa de romper um limite que, por sua vez, num movimento posterior ao rombo, não pára de se recompor sobre si mesmo. E no ponto de intersecção de ambos que surge a possibilidade da emergência da "densité de leur être".

"La transgression n'est donc pas à la limite comme le noir est au blanc, le défendu au permis, l'extérieur à la l'intérieur, l'exclu à l'espace protégé de la demeure. Elle lui est liée plutôt selon un rapport en vrille dont aucune effraction simple ne peut venir à bout. Quelque chose peut-être comme l'éclair dans la nuit, qui, du fond du temps, donne un être dense et noir à ce qu'elle nie, l'illumine de l'intérieur et de de fond en comble, lui doit pourtant sa vive clarté, sa singularité déchirante et dressée, se perd dans cet espace qu'elle signe de sa souveraineté et se tait enfin ayant donné un nom à l'obscur".¹³

Notas - CAPITULO I¹

(1) Compare-se a semelhança dessa passagem com esta de Proust: "Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor do bolinho fazendo o passado permear o presente ao ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim se explicava que, ao reconhecer eu o gosto do pequeno bolinho, houvesse cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro. Tal ser nunca me parecera, nunca se manifestara senão longe da ação, da satisfação imediata, senão quando o milagre de uma analogia me permitia escapar ao presente. Só ele tinha o poder de me fazer recobrar os dias escoados, o Tempo Perdido, ante o qual se haviam malogrado os esforços da memória e da inteligência. PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia M. Pereira. Porto Alegre : Globo, 1970, p. 124.

(2) BLANCHOT, M. *O Espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro : Rocco, 1987, p. 186.

(3) TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara C. Castello. São Paulo : Perspectiva, 1975, p.47.

(4) Ibid.; p. 174.

(5) TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Moisés Baumstein. São Paulo : Perspectiva, 1970, p. 164-5.

(6) Ana Maria Barrenechea é autora também de uma crítica a abordagem todoroviana do problema das narrativas fantásticas. Entre os pontos que marcam a distinção do pensamento de Barrenechea e Todorov, destaca-se sobremaneira a re-escolha do traço definidor do fantástico. Ela propõe a substituição do paradigma todoroviano da dúvida entre o real e o irreal pelo paradigma da problematização desta convivência dicotômica: "aclaro bién: la problematización de su convivencia y no la duda acerca de su naturaleza, que era la base de Todorov" (p.89). Essa redefinição de Barrenechea, além de alargar os domínios do fantástico ao resolver a "inestabilidad del género" (pois no final, pela exigência da explicação, o fantástico devia pender para o estranho ou o maravilhoso), acentua mais a função subversiva do fantástico: "Así la literatu-

ra fantástica quedaría definida comola que presenta en forma de problemas hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertencen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. BARRENECHEA, A. M.. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. In: *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas : Monte Avila. 1978, ps. 87 a 103.

(7) BARRENECHEA, Ana Maria. *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires : Paidós, 1967, p. 19.

(8) Ibid., p. 143-4.

(9) MORA, J. F. *Diccionario de Filosofía*. 3a. edição. Madrid : Alianza, 1981, p. 1659.

(10) RICOEUR, P. *Interpretação e ideologías*. Org. e trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro : F. Alves, 1977, p. 46.

(11) FOUCAULT, Michel. La proto-fábula. In: *Verne: Un revolucionario subterráneo*. Buenos Aires : Paidós, 1968.

(12) Poderíamos nos perguntar se essa série de negações sistemáticas que compõem o jogo verbal de "Nueva refutación del tiempo", não incorreria na repetição da mesma problemática posta por "Sentirse en muerte" que visava transmitir o eterno através da negação da historicidade do discurso? E diante disso ainda poderíamos falar de evolução de um texto para outro se ambos acabam negligenciando as condições históricas do ato linguístico para levarem a cabo a refutação do tempo? Responderia que "Nueva refutación del tiempo" apresenta uma evolução na forma expositiva dessa problemática, pois, diferentemente do relato "menos demonstrativo e razonado que adivinatorio e patético" de 1928, "Nueva refutación del tiempo" arquiteta deliberadamente o problema da temporalidade e da linguagem como quem - para surpreender ao leitor - propõe um paradoxo. Ainda penso que tal estratégia deliberada do paradoxo envolvendo a historicidade do discurso pode ser encontrada já em "Indagación de la palabra" e a tese da dupla natureza da linguagem dividida entre as mutantes unidades de representação e a sintaxe, mas é em "Nueva refutación del tiempo" que a linguagem é apresentada inexoravelmente junto ao tempo. No prólogo deste ensaio, Borges revela o absurdo da tarefa que pretende negar uma substância que está em cada palavra usada: "Por lo demás, tan saturado y animado de tiempo está nuestro lenguaje que es muy posible que no haya en estas hojas una sentencia que de algun modo no lo exija o lo invoque." (OC, 757) Ora, se é próprio Borges que desde sua teoria da duplicidade dos signos lingüísticos enfatizava a dependência entre linguagem e temporalidade, então como entender a construção de textos que visam negar a historicidade, senão como experimentações deliberadas de um paradoxo?

(13) No seu estudo do *unheimlich*, do sinistro, Freud analisou o domínio desse estrato da vida psíquica por meio de duas perspectivas: 1) através da evolução lingüística do termo *heimlich* e

2) através da investigação das circunstâncias filo e ontogênicas que acompanham e/ou engendram tal fenômeno. 1) *Pesquisando o percurso histórico da palavra heimlich*, Freud evidencia que, primeiramente, tal palavra significa o que é íntimo, familiar, doméstico; posteriormente, suas significações também passam a compreender o que é oculto, dissimulado, misterioso. Tal ambivalência própria ao *heimlich* é, segundo Freud, o resultado de uma evolução silenciosa que curiosamente faz confundir as primeiras acepções com seus contrários. 2) Entre os fatores filo e ontogênicos que estão por trás do sinistro, Freud destaca - a partir das observações de Jentsch e da interpretação do conto "Der Sandmann" de Hoffmann -, o complexo de castração, a evolução demoníaca do duplo concomitante ao surgimento do eu e da consciência, as repetições não intencionais capazes de dar um sentido misterioso aos acontecimentos, a crença antropológica primitiva (primitiva equivalente aqui à infância e aos primórdios humanos) na onipotência do pensamento, apta a realizar todos os desejos até mesmo dar vida ao inanimado. Freud faz essas duas abordagens desembocarem numa síntese operada a partir de um dos fundamentos da teoria psicanalítica: todo impulso reprimido torna-se angústia; entre as formas da angústia haveria um grupo que se caracterizaria pelo retorno do reprimido - este grupo performaria o sinistro, *unheimlich*. Desta forma, se entenderia a evolução linguística de *heimlich* até a equivalência com seu contrário, *unheimlich*, "pues esto último, lo sinistro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se torno extraño mediante el proceso de su represión (p.46), sendo o prefixo *un* o índice que a linguagem grandou da repressão de certos impulsos.

(14) JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Trad. Cecilia Absatz. 2a. edição. Buenos Aires : Catalogos, 1986, p. 76.

(15) FOUCAULT, M. Preface a la transgression. In: *Critique*, 195-6, 1963, p. 755-6.

CAPITULO III

"SENTIRSE EN MUERTE" SOBRE A TERRA

Não podemos deixar de levar em conta que "Sentirse en muerte" é um texto de confluência. Nele, vários aspectos que percorrem a obra de Borges, tais como a negação da personalidade e a refutação do tempo, encontram-se condensados e sua leitura sempre remete a mais de uma possibilidade interpretativa. Tal multiplicidade de significações não se produz somente por mera deliberação exterior, mas também porque sua própria textura já é constituída a partir do múltiplo. É o mesmo Borges que, no prólogo a *El idioma de los argentinos*, já nos antecede os vetores que ordenarão a estrutura dos ensaios ali compilados, enfocando particularmente o *trivium* de "Sentirse en muerte":

"Tres direcciones cardinales lo rigen. La primera es un recelo, el lenguaje; la segunda es un misterio y una esperanza, la eternidad; la tercera es esta gustación, Buenos Aires. Las dos últimas confluyen en la declaración intitulada *Sentirse en muerte*. La primera quiere vigilar en todo decir". (IA,8)

Ponto de intersecção de tendências, "Sentirse en muerte" reflete a tensão desse encontro na própria posição alegórica que o narrador assume no clímax do relato. Borges desloca-se no sentido centro - subúrbio e no momento da "revelação" do tempo inexistente, ele está sintomaticamente em uma esquina.¹

Para Borges, a esquina parece ser uma alegoria justa do trabalho literário, o qual se definiria pela escolha de uma alternativa no labirinto de possibilidades da linguagem e, por esse mesmo ato, excluindo toda uma infinidade de trajetos. É sempre na iminência de uma escolha, como quem se encontra numa esquina prestes a decidir um percurso que o leve à fortuna ou à desgraça, que o narrador vai desenvolvendo seu relato. A esse respeito parece ser "El jardín de los senderos que se bifurcan" o texto no qual se retrata esse dilema interminável do escritor e sua escolha, a qual promove o atual ao mesmo tempo que sacrifica uma gama de alternativas ao virtual. Além de alegorizar o problema da escritura, Borges ali nos dá uma solução fantástica para ele, solução muito próxima da entropia:

"En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pen, él opta - simultaneamente - por todas". (OC,47B)

Pierre Macherrey faz um comentário sucinto e preciso a respeito dessa situação dilemática na construção do texto:

"Para existir, a narrativa deve, em geral, dar privilégio a uma dessas soluções que aparece, então como necessária ou, pelo menos, com um tom de veracidade: a narrativa toma partido, compromete-se numa direção determinada. O mito do labirinto corresponde à idéia de uma narrativa totalmente objectiva que tomaria ao mesmo

tempo todos os partidos e os desenvolveria até ao fim: mas este fim é impossível, e a narrativa nunca dá mais que a *imagem* do labirinto, porque condena a escolher um fim definido, é obrigada a dissimular todas as bifurcações e a afogá-las na linha de um discurso... O verdadeiro labirinto é já não haver mais labirinto: escrever é perder o labirinto. A narrativa real determina-se pois pela ausência de todas as narrações possíveis, entre as quais poderia ser escolhida: esta falta cava a forma do livro, comprometendo-o num interminável conflito consigo próprio".²

Nesse sentido, a esquina, como alegoria da escolha no universo das alternativas do discurso, não está longe da concepção que Borges sustenta a respeito da natureza ambigua da linguagem, dividindo o escritor entre a virtual "desordem" das variantes interpretativas e a atual "ordem" inevitável e reguladora da sintaxe.

Mas, deixando o horizonte puramente metalingüístico, tal posição bifurcante que é a do narrador nessa esquina, num olhar mais elevado, também poderia ser percebida na situação fronteira do subúrbio, suscitando, por sua vez, uma leitura que contextualizasse historicamente o texto. Borges está topograficamente no limite da cidade, além dessas últimas casas nada mais há que o pampa. As ruas, então, tornam-se trilhas na planície que aos poucos as faz desaparecer na sua fundura desabitada, até que tudo se apaga, sem deixar vestígios de passagem, no esquecimento do deserto. E no extremo do civilizado, beirando aquilo que não tem lei nem memória, que encontramos o lugar da narração. Novo antagonismo que torna a posição do narrador a de um organizador da memória da cidade em luta contra o limbo do pampa.

Junto ao seu teor metafísico que discute a condição da temporalidade humana como imanente à linguagem e o desejo parado-

xal de excluir-se desse movimento, "Sentirse en muerte" também expressa a visão borgeana do problema histórico da América. Metafísica e história, embora aparentemente divergentes como céu e terra, constituem os polos do relato e podem imbricar-se uma na outra pela própria natureza ambigua da linguagem. Precisaríamos agora, depois de dedicar-nos a especular sobre as impossibilidades de comunicar uma impressão a-histórica, ver a perspectiva com a qual Borges encara o problema das novas nações americanas e a constituição de sua identidade³. Se já estudamos, em "Sentirse en muerte", o caráter platônico desse relato, podemos agora lê-lo por seu polo antagônico: a concepção da América na perspectiva histórica que dela Borges sustenta. Aqui também o escritor de "El Zahir" apresenta-nos uma opinião insólita, ou paradoxal, acerca do problema da identidade das novas nações e a construção de tradições:

"Sentirse en muerte" invoca, de passagem, uma diferença curiosa entre a história dos povos americanos e a dos seus colonizadores europeus que cumpre agora explorar. Ao contrário das considerações comuns que soem atribuir uma história muito breve às novas nações e uma mais extensa aos países da Europa, Borges inverte essa perspectiva ao considerar uma data de vinte anos atrás "época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo". Com essa relativização, o tempo seria mais denso neste "lado del mundo" e os acontecimentos na América tornar-se-iam mais rapidamente longínquos na memória do que os europeus. Mas como entender a velocidade distinta do fluxo temporal? Como pode o tempo ser mais rápido num lugar e vagaroso nou-
tro?

Para essa indagação de nossa leitura, Borges concede a resposta dois anos depois, num prefácio ao catálogo da exposição do pintor uruguaio Pedro Figari realizada em Buenos Aires. Nesse texto, todavia, Borges também discute a questão do arquétipo nacional argentino: o gaúcho (entendendo por gaúcho, diga-se de passagem, uma construção identitária supra-nacional: sul do Brasil, Argentina e Uruguai). O gaúcho, na visão borgeana, deixa de assumir uma significação absoluta no quadro nacional para ser tratado de maneira relativa aos demais tipos que conformaram a memória argentina. Tal relativização se processa, como veremos, pelo jogo da transitoriedade das lembranças no tempo. Vejamos, portanto, primeiramente essa relativização do tipo nacional, para depois acercar-nos da velocidade temporal distinta da história da América e da Europa.

Pedro Figari, artista uruguaio, "pinta la memoria argentina". Apesar do que poderia ser mais um dos sofismas borgeanos, Figari, retratando a memória argentina, não é menos uruguaio por isso. Seus temas são os personagens e tradições da vida pampeira do Rio da Prata, cuja presença é comum a ambos os países. Portanto a afirmação de Borges "no es olvido anexionista del Uruguay, sino una irreprochable mención del Rio de la Plata que, a diferencia del metafórico de la muerte, conoce dos orillas: tan argentina una como la otra" (). Mas se os elementos gaúchos transbordam as fronteiras da Argentina, não é também lícito dizer dela e das nações americanas que sua existência foi possível pelo transbordamento nelas de uma multiplicidade de elementos? E se é o múltiplo que constitui as nações americanas, como admitir então uma literatura nacionalista que quer constituir-se em função da

escolha de uma identidade absoluta em torno da qual seus enunciados se ordenariam?

A diferença da discussão da existência duma identidade nacional, tal como foi levada a cabo por escritores como Lugones e Rojas - os quais inventaram a figura do gaúcho Martín Fierro como o herói arquetípico da Argentina -, Borges defende nesse texto a multiplicidade sobre o uno e inverte a direção da busca dessa identidade.

No prefácio ao catálogo da exposição de Figari, Borges lembra que, na origem das novas nações americanas, há uma atmosfera conspirativa enquanto estas são agregados de diversas culturas pertencentes a distintos povos. Por isso, escolher determinado elemento como mais representativo de uma nação em detrimento dos outros é sempre uma operação arbitrária que visa fundar uma lei recusando a conspiração da origem. Isso porque a Argentina, nas palavras de Borges, "es una conjuración de estilo no usado: pródiga aventura de estirpes no para perdurar sino para que las ignoren al fin: sangres que buscan noche. El criollo es de los conjurados. El criollo que formó la entera nación, ha preferido ser uno de muchos, ahora" (F). Na construção da nacionalidade nota-se que o caráter temporal é acentuado por Borges: os "conjurados" atuais deixam sua passagem gravada nessa planície tal como os de outrora o fizeram e os que estão por vir o farão, mas sendo que a todos o esquecimento consome e a memória por vezes recata. Toda ação torna-se imagem que é guardada no âmbito cronológico da memória argentina. Esta, para Borges, "es pudor", que guarda com seu recato os acontecimentos que estão por trás do que hoje se produziu. Lembrar é, por isso mesmo, então, atentar ao pudor, in-

citando a memória a desvelar as recordações íntimas que a compõem, tal é a bela metáfora que Borges usa para definir as pinturas de Figari sobre os costumes gaúchos da planície platina: "Figari es la tentación pura de ese recuerdo" (F). Mas, pela visão dinâmica que sustenta a respeito da formação de uma memória nacional, Borges não pode concordar que algum "recuerdo" se preserve do esquecimento com maior brilho do que outro, pois convém lembrar a quem quer glorificar o gaúcho, que é necessário "olvidar honras" "para que honras mayores sean en esta tierra". A multiplicidade da origem rói constantemente o emblema do uno e o gaúcho, para Borges, não é mais do que uma figura dentre muitas a se destacarem momentaneamente no caleidoscópio da memória, mas que nada confirma sua sobrevivência à passagem do tempo com a mesma significação épica que hoje possui. A esse respeito, o poema "Mutaciones" de *El hacedor*, confirma essa corrupção que está no seio dos artefatos que o homem constrói:

"Cruz, lazo y flecha, viejos utensilios del hombre, hoy rebajados o elevados a símbolos; no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y cuando nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir".
(OC; 798)

Por isso que, além da defesa do múltiplo sobre o uno, devido à origem vária e à atuação mutante da memória de um povo, Borges determina outra direção à busca da identidade nacional. O olhar deixa de voltar-se para o passado em busca do monólito da identidade, para dirigir-se ao futuro na expectativa dessa unidade ficcional conciliadora e sempre por vir. E, no futuro, ninguém poderá negar que talvez os chineses ou os judeus de Buenos Aires

tenham maior relevância para a memória argentina do que atualmente o gaúcho⁴. Aliás, afirmar, pelo futuro, que o fruto engendrado dessa multiplicidade será o "argentino", já é especulação,

porque en esta casa de América los hombres de las naciones del mundo se han conjurado para desaparecer en el hombre nuevo, que no es ninguno de nosotros aún y que predecimos argentino, para irnos acercando así la esperanza. (F)

Jogando com o tempo, Borges pode tanto questionar a reverência ao gaúcho como arquétipo da nacionalidade, como igualmente indagar a própria existência do nome dessa nação no futuro. E também jogando com a história que Borges responderá a questão aberta pela maior velocidade do tempo na América. Nesta a história é mais intensa e ágil que na Europa, onde, segundo Borges e ao contrário do que se pensa, não há passado.

"Memoria es implicación de pasado. Yo afirmo - sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja - que solamente los países nuevos tienen pasado: es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir tienen historia viva. Si el tiempo es sucesión debemos reconocer que donde densidad mayor hay de hechos, más tiempo corre y que el más caudaloso es el de este inconsecuente lado del mundo". (F)

Na América, onde a sucessão dos fatos é mais intensa, já que em cinco séculos viveu este continente a passagem da natureza à indústria, é que se pode dizer que há história, na medida que é aqui onde se pode sentir verdadeiramente a ação do tempo:

"Yo no he sentido el liviano tiempo en Granada, a la sombra de torres cientos de veces más antiguas que las higueras y sí en Pampa y Triunvirato: insípido lugar de tejas anglizantes ahora, de hornos humosos de ladrillos hace tres años, de potreros caóticos hace cinco. El

tiempo - emoción europea de hombres numerosos de días, y como su vindicación y corona - es de más impudente circulación en estas repúblicas. Los jóvenes, a su pesar lo sienten. Aquí somos del mismo tiempo que el tiempo⁵, somos hermanos de él".(F)

Desse modo se entende o olhar vesgo com que Borges constrói "Sentirse en muerte", texto, ao mesmo tempo, de teor metafísico e histórico. Sobre o mesmo dado, contemplado sintomaticamente numa esquina no limite da cidade e do pampa, Borges desdobra uma leitura dúplice que pode tanto seguir rumo à negação da temporalidade (Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace veinte años..."), como revelar uma preocupação com o problema histórico da América e a mutabilidade de seus referenciais, devido a velocidade acentuada aqui do processo temporal ("...Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo.").

Entre o Natural e o Artificio

Mas talvez o que ainda se deva acentuar sobre a concepção alinear do movimento histórico seja o fato de permitir também uma versão fundamentalmente distinta de outra leitura da tradição literária argentina responsável pela instituição da poesia gauchesca. Trata-se da leitura canonizante do *Martin Fierro* que tem

em Leopoldo Lugones e Ricardo Rojas seus maiores defensores. Borges argumenta em "El escritor argentino y la tradición" que apesar da corrente atmosfera de naturalidade com que se acostumou a encarar a poesia gauchesca como marco primordial da tradição literária do seu país,- insinuando que pensemos tal literatura como a expressão da própria essência argentina, Borges argumenta que essa atmosfera de concórdia repousa na verdade sobre um artifício. Para que entendamos mais claramente essa controvérsia talvez seja necessário que nos reportemos a polêmica do início do século, época na qual a poesia gauchesca foi promovida a pilar da tradição literária argentina.

Partindo da pesquisa realizada em 1913 pela revista *Nosotros*, dirigida aos intelectuais contemporâneos indagando-lhes sobre a existência ou não na literatura argentina de um épico - o *Martín Fierro* -, Carlos Altamirano investiga como essa tentativa de caracterização do poema de Hernández como epopéia acha-se sobreposta à questão da definição da identidade nacional. Segundo Altamirano eram os temas da tradição literária e da identidade nacional, aliados ao de uma crise moral por aqueles anos vigente a nervura da problemática intelectual da época. E dentro desse clima onde se pretende num mesmo movimento simultâneo, levar a cabo um resgate moral e uma apologia do espírito nacional por meio do apelo a uma tradição, que "*Martín Fierro* se convierte en héroe épico edificante y, por los mismos años, se funda la literatura argentina"⁶. Essas polêmicas em torno do Centenário da Independência teriam por fim menos avaliar o caráter épico do *Martín Fierro* do que na verdade promover a discussão em torno da nacionalidade: há ou não há um espírito que reúna os argentinos

sob um mesma história, dandolhes uma essência que os defina particularmente? Tanto a formulação da pergunta quanto as respostas devolvidas à revista, sejam elas afirmando ou negando a epicidade do *Martín Fierro*, impregnavam-se, diz Carlos Altamirano, de uma concepção fundada no historicismo romântico da épica e da tradição literária. Segundo essa perspectiva, a história literária é entendida como o registro através dos tempos do processo evolutivo de uma nação, ou seja, postula-se o espírito nacional como o sujeito realizador de toda produção literária existente. Ora, desse ponto de vista, ao se instituir um poema épico, também se estaria dando as bases para a fundação de uma literatura, pois o que é a épica senão o canto das origens de um povo, utilizando-se da figura do herói para caracterizar suas virtudes e viver seus fatos memoráveis? E a origem da literatura argentina, a decretação de uma tradição exemplar que se está colocando em discussão, mas isso é só a camada mais superficial de uma outra questão, pois, como diz Altamirano:

"No era sólo un punto de historiografía literaria o de preceptiva lo que estaba en juego aquí. Se trataba también de la identidad nacional, porque de acuerdo con los principios de esa misma filología, la épica revela a una comunidad los signos de su esencia histórica. Lo dice con toda claridad Lugones en su *Historia de Sarmiento* (1911). Allí escribe, refiriéndose a Sarmiento y a Hernández: "El país ha empezado a *ser espiritualmente* con esos dos hombres. Ellos presentan el proceso fundamental de las civilizaciones, que semejantes a la Tebas de Anfión, están cimentadas en los poemas épicos. Así es una verdad histórica que los poemas homéricos formaron el núcleo de la nacionalidad helénica. Saber decirlos bien era el rasgo característico del griego. Bárbaro significaba revesado, tartamudo: nuestro gringo" (los subrayados son de Lugones).⁷

Essa perspectiva romântica de delimitação e utilização da tradição também é alvo de crítica por parte de Borges. No ensaio "El escritor argentino y la tradición", Borges, antes de requerer o legado universal como temário legítimo da literatura argentina, examina três tipos de soluções para o "seudoproblema": a Argentina como nova nação está desvinculada da Europa e, por conseguinte, do passado; a tradição espanhola é aquela a que devem se remeter os escritores argentinos; na poesia gauchesca já existe a tradição argentina. É o exame dessa última solução, a mais corrente segundo Borges, a que aqui nos interessa.

Borges destrói nessa leitura a pretensão de querer passar-se por "casi instintiva". Argumenta que essa leitura crê que a poesia gauchesca encontra sua origem no seio da poesia popular do Prata e, portanto, ela representa indiscutivelmente a essência nacional e deve ser como um modelo aos escritores argentinos contemporâneos. Ainda Borges explica que o episódio da crítica literária responsável pela propagação dessa concepção romântica da história literária argentina foi a canonização do *Martín Fierro*, proposto por Lugones como a *Iliada* pampeana e recomendada astutamente por Rojas. Como vimos, são as idéias do historicismo romântico que estão por trás dessa leitura: trata-se de estabelecer um ponto originário e comum como marco da história do desenvolvimento do espírito nacional e confirmando uma tradição capaz de propiciar uma identidade. No afã de encontrar um solo comum, compartilhado por toda comunidade em sua maior extensão, estabeleceu-se uma equivalência entre poesia popular e poesia gauchesca, considerando esta, por fim, como expressão daquela índole primitiva, telúrica do nacional.

Borges trata de contrapor que esse suposto sentimento instintivo que estaria por trás das poesias gauchescas influenciadas pelos poemas populares, não passa de um artifício, pois encontramos diferenças fundamentais entre ambos: o léxico e o propósito. Enquanto os poetas populares versificam seus temas num vocabulário próprio do seu uso cotidiano, os poetas gauchescos procuram deliberadamente palavras nativas a fim de dar um tom local a suas poesias. Foi através de recursos ficcionais que os poetas gauchescos produziram suas obras, não pelo registro instintivo de uma alma nacional que intuitivamente inspira a todos os argentinos:

"Entiendo que hay una diferencia fundamental entre la poesía de los gauchos y la poesía gauchesca ... esa diferencia ... está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas del amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan ... en los poetas gauchescos hay una busca de las palabras nativas, una profusión de color local. La prueba es ésta: un colombiano, un mejicano o un español pueden comprender inmediatamente las poesias de los payadores, de los gauchos, y en cambio necesitan un glosario para comprender, siquiera aproximadamente, a Estanislao del Campo o Ascasubi. Todo esto puede resumirse: la poesía gauchesca, que ha producido obras admirables, es un género literario tan artificial como cualquier otro". (OC, 268)

Se Borges define e pratica a literatura como artifício não pode concordar com a leitura romântica responsável pela canonização da poesia gauchesca. A leitura da tradição literária encabezada por Lugones e Rojas revela que a postulação de uma raiz nacional e popular é também um artifício que habilmente camufla

sua artificialidade ao querer passar por signo puro de uma natureza e de uma essência nacionais e instituindo, assim, um cânone estético e social. Da delimitação de uma origem da tradição à prescrição de determinadas formas aos escritores argentinos a distância é ínfima. Borges já alertava para o desejo canonizante que estava por trás da construção dessa memória argentina, pois, "según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo" (OC, 267)

Para o pensamento borgeano o peculiar desejo dessa crítica nacionalista, que quer constituir-se em função do recorte de uma identidade definida, a qual sirva como padrão à realização de obras de arte, está fadado ao insucesso. Pois o que é a argentividade senão a flutuação provinda da multiplicidade conformadora que está por trás de cada nova nação americana. E a literatura não é também a própria dramatização dessa complexidade de influências, dessa "conjuración de estilos"? Nada mais próprio à crítica literária moderna do que a discussão em torno da fragmentação da unidade subjetiva do discurso. Em nossa época, ao emergir aos olhos da crítica o problema da polifonia do texto, os contornos claros da voz do autor se confundem. Sabemos que essa questão da intersecção de discursos por trás de qualquer obra de arte é uma das preocupações constantes dos textos de Borges. Ainda para eles as questões da definição da nacionalidade e da "morte do autor" se sobrepõem ao mesmo tempo que se contrapõem. Pois o problema da polifonia do texto, do esfacelamento da unidade autorial não coloca também em questão o pressuposto do historicismo romântico com relação à delimitação e cronologia da tradição li-

terária como totalização específica de um espírito nacional? O que dá unidade à literatura moderna talvez não seja outra coisa que a tarefa infinita de corromper a todos os ícones de unidade. É o que se deixa entrever quando Borges ironiza a particular exaltação dos nacionalistas ao livro de Góiraldes:

"Los nacionalistas nos dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son las diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos de Montmartre. En cuanto a la fábula, a la historia, es fácil comprobar en ella el influjo del *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Misisipi ... es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias". (OC, 271)

É devido a este lugar de vacância com o qual hoje nos deparamos quando perguntamos *quem fala?* por trás do texto literário que Borges requisita a biblioteca universal como legado dos escritores. A problemática do escritor argentino e a tradição nem sequer realmente é um problema, mas uma aparência, um simulacro de problema, já que a tradição argentina está constituída, na verdade, por toda a cultura ocidental, diz-nos Borges. Na verdade, a "morte do autor" possibilita a ascensão de uma multiplicidade de fantasmas cuja maior característica é transitar indiferentes às delimitações de qualquer fronteira. O sujeito da literatura para Borges identifica-se com o cosmos. Mas não um cosmos teleologicamente ordenado como nos proporia o historicismo romântico, mas um cosmos constituído da mesma indeterminação caracte-

ristica a problemática moderna do esfacelamento da unidade subjetiva. A flexibilidade de movimentos permitida pela questão do lugar de vacância da literatura moderna se sobrepõe ao infinito processo cognoscitivo que o homem realiza no universo. pois, "cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, del secreto diccionario de Dios". (OC, 708)

O que torna um fato nacional aos olhos do escritor não é a relação de fidelidade que ele pode manter com os costumes e a história de sua terra, mas a oportunidade de promover maquinações, interferências no universo da linguagem. Pois, se existe de fato uma tradição que determina um cânone à arte, então nada mais próprio à arte do que artificialmente expor a ausência de autoridade do cânone, buscando correspondências, ressonâncias inabituais entre "las etimologias, las sinonimias". Para Borges é a irreverência diante da sacralização de uma tradição, da construção dos limites cronológicos de uma memória, que caracteriza a prática estética. Daí que longe da perpetuação da demarcação de um código, o que se espera do artista - como no caso de Górgades citado acima, são mesclas deliberadamente inusuais dos códigos. Afinal de contas, não há como ser fiel à lei prescrita por determinada tradição do que traindo a multiplicidade pululante que está na origem da ordenação de todas as tradições. E preciso trair para haver lei, so há lei porque se trai.

Esta digressão tornou-se indispensável para melhor entendermos o contexto histórico-cultural em que se inserem as opiniões de Borges prefaciando o Figari, a respeito da conspiração

necessária que está na origem de qualquer nação ou tradição. Trata-se das mesmas concepções em favor de mesclas culturais que anos mais tarde lemos no poema "Los conjurados" (1985):

En el centro de Europa están conspirando.

El hecho data de 1291.

Se trata de hombres de diversas estirpes que profesan diversas religiones y que hablan en diversos idiomas.

Han tomado la extraña resolución de ser razonables.

Han resuelto olvidar sus diferencias y acentuar sus afinidades.

Fueron soldados de la Confederación y después mercenarios, porque eran pobres y tenían el hábito de la guerra y no ignoraban que todas las empresas del hombre son igualmente vanas.

Fueron Winkelried, que se clava en el pecho las lanzas enemigas para que sus camaradas avancen.

Son un cirujano, un pastor o un procurador, pero también son Paracelso y Amiel y Jung y Paul Klee. En el centro de Europa, en las tierras altas de Europa, crece una torre de razón y de firme fe.

Los cantones ahora son ventidos. El de Ginebra, el último, es una de mis patrias.

Mañana serán todo el planeta.

Acaso lo que digo no es verdadero; ojalá sea profético. (OC2,501)

Embora aparentemente o objeto de discussão desse texto não obedeça à coordenadas americanas, mas européias, a simples vontade de querer determinar um local para esses acontecimentos torna-se presunçosa. A Suíça literal sobrepõe-se a lateralidade pampeana, porque o objeto da ficção é sempre lateral. Diante da alineariedade do tempo que nos propõe, talvez quando escrevesse sobre a Argentina, Borges pensasse na Suíça ou vice-versa. As fronteiras também se desvanecem quando o tempo foge à lineariedade. Isso porque ao abordar o acontecimento conhecido como a Conspiração de 1291, responsável pela constituição da Suíça, Borges também está se referindo à conspiração que cria as nações gauchescas da Con-

federação platina. A mesma multiplicidade de elementos encontrada na origem do novo continente, também desponta como conformadora dessa nação central da Europa. Os conspiradores de 1291 têm na traição a uma tradição a possibilidade de ascender a uma nova lei assim como a insubordinação acompanha a independência na América. Talvez na origem do sentimento patriótico esteja só o ato coletivo de conspiradores. Os jurados de hoje são os conjurados de outrora; os traidores de ontem estabelecem a lei de agora. Se nacionalistas condenam Borges quando diz no poema que Genebra é uma de suas pátrias, por outro lado, também podemos ver apenas a perpetuação do ato heróico constitutivo de qualquer nação, de qualquer literatura: a traição. A Revolução de maio é a Conspiração de 1291. Ao dizer que aos conjurados do século XIII pertencem também Amiel, Jung e Paul Klee, Borges está jogando com a relatividade dos acontecimentos no tempo, transgredindo sua linearidade, mas também está dizendo que no centro da América está a Europa porque as fronteiras territoriais também flutuam quando transgredimos a leitura cotidiana do tempo.

Notas - CAPITULO III

(1) Emir Rodriguez Monegal, destacando a presença de Macedonio Ferrnandes e Evaristo Carriego na formação dos temas borgeanos, salientava essa confluência da especulação idealista e a Buenos Aires marginal e violenta dos subúrbios daquela época em "Sentirse en muerte: Se Carriego permite a Georgie [como era Borges chamado na infância para diferenciá-lo do pai também Jorge] descobrir o espaço é o tempo de uma Buenos Aires mais elementar e perigosa que a da família Borges, Macedonio, por sua vez, o fará descobrir a ubiquidade do espaço e à eternidade do tempo como experiência cotidiana de cada indivíduo. Carriego e Macedonio se fundirão num texto que Borges escreve em 1928 e se intitula 'Sentirse en muerte'".

(2) MACHERREY, P. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa : Estarpa, 1971.

(3) Resta lembrar que "Sentirse en muerte" foi publicada em El Idioma de los argentinos juntamente com uma narrativa de duelo de dois "cuchilleros", com o nome de "Hombres pelearon", e os dois textos reunidos sob o título de "Dos esquinas".

(4) Bom lembrar também que diante desse devorar constante das imagens pelo esquecimento, metabolismo que possibilita a própria memória em sua natureza mutante, Borges já pensava nessa época, como novo "recuerdo" nacional que substituisse o gaúcho em sua literatura, na figura do compadrito, elemento humano situado nos subúrbios de Buenos Aires e dividido, como seu próprio *habitat* sugere, entre a civilização da cidade e barbárie do pampa.

(5) A semelhança de Borges, Baudelaire é também "del mismo tiempo que el tiempo", irmão dele. Contemporâneo de uma época cujo nascente desenvolvimento industrial se refletia no espaço urbano na forma de uma contínua mutação arquitetônica e redistribuição dos papéis sociais, Baudelaire se volta a pensar o papel da arte nessa nova conjuntura histórica: se o mundo atual é inconstante, fluido, o que poderia ser então objeto da arte, na medida em que esta prima por comunicar para além do espaço e tempo circunstanciais? Borges, em sua flânerie, repete do outro lado do hemisfério o que Baudelaire dizia do pintor de costumes Constantin Guys. Buenos Aires das mudanças constantes a que é submetida pelo atropelo do tempo em sua "historia viva", repete também a Paris de ruas estreitas que cede lugar ao novo traçado imposto pelo urbanista Hausmann para adequá-la às novas exigências do mundo moderno. O flâneur caminha por estas cidades, espaços da circulação e da transformação, tentando preservar nessas incursões pelo reino do transitório, imagens para a posteridade resgatando-as ao universo poético.

(6) ALTAMIRANO, C. La fundacion de la literatura argentina. In: *Ensayos argentinos. De sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires : Centro Editor de la América Latina, 1983, p. 114.

(7) Ibid., p. 111.

CAPITULO IV

O ENTRELUGAR DA LITERATURA

Talvez toda a trajetória que desenhamos ao levar a cabo essa leitura ambivalente do texto "Sentirse en muerte" já estivesse prescrita por Baudelaire ao situar o belo também numa espécie de esquina entre o atemporal e o histórico:

"O belo é constituído por um elemento eterno invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de se determinar, e um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinatoriamente, a época, a moda, a moral, a paixão".¹

Nossa dupla articulação de "Sentirse en muerte", por um lado, com o tema da incomunicabilidade da experiência original pela linguagem e, por outro lado, com o problema da identidade das nações americanas, padece dessa mesma problemática. Problemática que Borges, por sua vez, já esboça em "Indagación de la palabra", ao nos propor uma teoria da linguagem pautada, como vimos, pela divisão em dois planos distintos e interrelacionados: um, virtual,

onde as palavras seriam unidades representativas de número ininventariável e ordenação nunca definitiva; outro, atual, que coíbe as palavras a se ordenarem inevitavelmente em função da sintaxe. Seja na dialética entre o eterno e o circunstancial da teoria estética de Baudelaire, seja na complementariedade entre a ordem e a desordem proposta por Borges acerca da natureza da linguagem, não há dúvida que é dentro desse círculo que os problemas da modernidade se colocam.

Na verdade, o que se espera do artista diante dessa dualidade essencial não é a escolha de uma posição para defendê-la, com todas as suas forças, da posição adversa; mas sim que ele construa sua obra a partir de um entre-lugar imposto a essa dualidade. Se existem artistas resignados a perpetuar uma escala de valores tradicional, enquanto que outros insistem em usar de todos os artificios possíveis para burlar uma ordem preestabelecida às custas, por vezes de começar a história neles próprios, não é a defesa radical de qualquer uma dessas posições que criará o facto estético. Quando Baudelaire nos diz que a tarefa do *flâneur* é a "de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório"², também faz referência a essa posição ambivalente que deve ser preenchida pelo artista "para que toda Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade". De sua parte, Borges, no ensaio "La aventura y el orden" também demonstra a fatalidade a respeito do jogo complementar, ambivalente, entre o elemento eterno e o circunstancial: "Toda aventura es norma venidera; toda actuación tiende a inevitarse en costumbre. Hasta los pormenores del cotidiano vivir - nuestro vocabulario al conversar con determinadas personas, el peculiar linaje de

ideas que en su fraternidad frecuentamos - suefren ese destino y se amoldan a cauces invisibles que su mismo fluir profundiza"(TE,71). Mais adiante, para exemplificar, Borges ainda coloca-nos o paradoxo das vanguardas, as quais se projetaram no espaço estético como uma renovação dos seus valores, gerando "desordem" ao questionar os cânones, e, na verdade, acabaram sendo apenas o desejo de uma nova lei: "El ultraísmo, que lo fió todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el desapacible rímar que aun dan horror a la vigente lugonería, no fué un desorden, fué la voluntad de otra ley."(TE,72).

Abordando esse jogo estético entre o perene e o transitório, Nietzsche afirma que, afora o sentimento de fome ou abundância, sempre encontraremos por trás de cada valoração estética responsável pela criação de uma obra "o desejo de fixidez, de eternidade... ou ainda o desejo de destruição, de mudança, de novidade, de futuro"³. Entre a possibilidade apolínea de eternizar e a dionisiaca de dilapidar, situa-se a escolha de todo artista. Contudo, tanto uma opção quanto outra, na verdade, exigem que a esfera sagrada e a profana mutuamente se articulem. A emoção estética tanto pode nascer com o investimento em valores universais como fizeram os clássicos renascentistas, como também com a recusa ao modelo estético exemplificada pela insubordinação romântica diante das prescrições do "bem compor". Em suma, seja de um modo apolíneo ou dionisiaco, trata-se sempre de conduzir o homem a uma revalorização de si mesmo e do mundo, trata-se de escolher aquilo que, para além do bem e do mal, produz sentimento estético entre os homens:

"Os artistas glorificam sem cessar - não fazem outra coisa - glorificam todas as condições e todos os objetos que têm a reputação de conduzirem o homem a uma sensação de ser bom, ou grande, ou bêbado, ou alegre, ou sábio e sábio. Essas condições e esses objetos eleitos, cujo valor para a felicidade humana é considerado como certo e determinado, são o objeto dos artistas; afanam-se em descobrir tais coisas a fim de transportá-las ao domínio da arte."⁴

De certa maneira, essa operação de deslocamento de domínio⁵ de que nos fala Nietzsche, é para o homem moderno uma abertura para o ilimitado tal como as religiões o foram para nossos ancestrais. Primitivamente, a religião também era uma espécie de artifício pelo qual o homem conseguia se furtar à opressão do mundo do trabalho, à imposição de um fim utilitário para suas atividades no seio da vida social. A esse respeito Bataille traça um quadro preciso do significado constrangedor do mundo da atividade lucrativa para o homem arcaico e de sua superação pelo investimento religioso sobre o mundo profano das coisas:

"A introdução do trabalho no mundo substitui, de imediato, a intimidade, a profundidade do desejo e seus livres desencadeamentos, pelo encadeamento racional onde a verdade do instante presente não mais importa, mas sim o resultado posterior das operações. O primeiro trabalho fundou o mundo das coisas, o próprio homem se torna uma das coisas desse mundo, pelo menos no tempo em que trabalhava. E dessa desgraça que o homem de todos os tempos esforçou-se para escapar. Em seus mitos estranhos, em seus ritos cruéis, o homem está antes de tudo em busca de uma intimidade perdida. A religião é esse longo esforço e essa busca angustiada. Trata-se sempre de arrancar à ordem real; à pobreza das coisas, de restituir à ordem divina". (os grifos são de Bataille)⁶

Mircea Eliade em seus estudos sobre o significado ontológico dos mitos e dos ritos primitivos, demonstra como esse deslocamento, ou antes, retorno para a esfera do sagrado, constituía o

núcleo de toda atividade religiosa dos povos arcaicos. Recusar o tempo histórico para reinstalar-se, repetindo os gestos arquetípicos, no coração do real, no momento originário da criação cosmogônica, era o desejo subjacente ao imaginário do homem da antiguidade:

"Basicamente, vista a partir de sua perspectiva apropriada, a vida do homem arcaico (uma vida reduzida à repetição dos atos arquetípicos, ou seja, a categorias e não a eventos, ao incessante ensaio dos mesmos atos primordiais), muito embora ela aconteça no tempo, não carrega o peso do tempo, não registra a irreversibilidade do tempo; em outras palavras, ignora por completo aquilo que é especialmente característico e decisivo numa consciência do tempo. Assim como o místico, como o homem religioso em geral, os primitivos viviam num presente contínuo. (E é nesse sentido que o homem religioso pode ser considerado como "primitivo"; ele repete os gestos de outro e, por meio dessa repetição, sempre vive num presente atemporal)".⁷

Hoje, podemos dizer que a arte é uma espécie de desdobramento do desejo envolvido nos ritos religiosos primitivos. A arte hoje mantém um parentesco com a religião enquanto também se mostra capaz, como nos advertiu Nietzsche, de seqüestrar um objeto da realidade habitual, investindo-o de um novo significado. Os *readymades* de Marcel Duchamp são um exemplo preciso disso. Estas entidades são geradas a partir da eleição do artista de um determinado artefato, que sem sofrer em si nenhuma modificação substancial além do deslocamento de valor que a escolha do artista impõe ao nosso olhar, por essa escolha torna-se obra de arte. Por outro lado, tampouco os *readymades*, enquanto construções sobre objetos já manufaturados, implicam a acusação de plágio. A eleição do artefato é decisiva para torná-lo objeto estético, pois ele já não pertence à ordem comum das coisas, mas por uma opera-

ção de desvio ele se torna um fragmento incompreensível de noite em tensão com o mundo diurno do trabalho. A esse respeito, nada mais esclarecedor que a declaração de Duchamp em resposta à acusação de plágio por um grupo de críticos quando da exposição, na Society of Independent Artists de Nova York, da escultura *Fonte* - um urinol de banheiro público: "O fato de o Sr. Mutt [pseudônimo de Duchamp na ocasião] ter ou não ter feito a *Fonte* com suas próprias mãos, não tem a menor importância. Ele a ESCOLHEU. Apanhou um elemento da vida comum, colocou-o de modo a eliminar seu significado utilitário sob o novo título e ponto de vista - criando um novo pensamento para aquele objeto."⁸

Mas os *readymades* que Duchamp nos propunha também se afirmavam pela sua bilateralidade, reciprocidade. O momento estético poderia nascer tanto da sacralização de um objeto vulgar quanto pela profanação de um símbolo reconhecido pela tradição. Tal ausência de unilateralidade nos *readymades* de Duchamp é o que se deixa entrever quando nos propõe "o uso de um Rembrandt como tábua de passar roupa". Mais profundamente, esse projeto nos faz indagar se há no objeto em si algo que o faça ser reconhecido como obra de arte, se não há necessidade incondicional e decisiva da ação do olhar sobre o objeto para garantir-lhe o estatuto de beleza, pois "se a obra de arte e a obra de "não-arte" são essencialmente uma, e se o objeto comum pode ser levado e lançado à atemporalidade por intermédio da escolha do artista, o inverso também deve ser verdadeiro. Uma operação igualmente válida seria retirar um Rembrandt, ou qualquer outra obra de arte, da parede, e transformá-lo em algo corriqueiro - algo sujeito ao uso, à mudança e à destruição final".⁹

Tanto esta dilapidação quanto aquela eternização - momento dionisíaco ou apolíneo da arte - correspondem, na verdade, a uma renovação da forma de observar os objetos. Seja elevando as entidades acima da ordem utilitária e cotidiana das coisas ou sacrificando símbolos eternizados pelo homem a um uso mundano, trata-se sempre de um deslocamento em relação a um valor já impregnado ao olhar, de um desvio que se opera na hierarquia do sagrado e do profano.

Borges, de sua parte, renovou a discussão em torno do objeto literário quando nos alertou para a metade complementar e indissociável do processo que torna possível a literatura: a leitura. A técnica de leitura atribuída a Pierre Menard faz com que concentremos nossa atenção além do vínculo filológico obra < autor, em direção às múltiplas possibilidades interpretativas de uma obra. Em certa medida, podemos dizer que o Pierre Menard, autor do Quixote, também é o autor da teoria lingüística expressa em "Indagación de la palabra". Nesse entendimento da linguagem como dupla natureza, onde encontramos, de um lado, um universo de palavras infinito e irreduzível à ordem e, por outro lado, a coerção de certas estruturas sintáticas canonizadas pelo tempo, já repousa a tarefa de todo escritor: produzir desvios entre os dois planos, professar a literatura como um infinito *readymade*. É esta a conclusão de Borges diante da tradição sintática que herdamos: "No de intuiciones originales - hay pocas -, sino de variaciones y casualidades y travesuras, suele alimentarse la lengua" (IA, 27). Assim como Edgar A. Poe introduziu uma variação no universo literário ao criar o gênero policial, Borges produziu uma renovação da literatura a partir da sua revitalização do modo

de ler. Aliás, para Borges toda a discussão entre o aparecimento do conto policial e a modalidade de leitura que Poe inaugura se sobrepõem:

"Os gêneros literários dependem, talvez, menos dos textos que do modo em que estes são lidos. A obra estética requer a integração leitor/texto, para só então existir. É absurdo supor que um volume seja muito mais do que um volume. Ele começa a existir quando um leitor o abre. Por conseguinte, existe o fenômeno estético, que pode surgir no momento em que o livro foi planejado. Há um tipo de leitor atual, o leitor de ficção policial. Esse leitor, que se encontra em todos os países do mundo e que se conta aos milhões, foi criado por Edgar Allan Poe".¹⁰

Umberto Eco, no seu estudo já clássico, *Obra Aberta*, também apontou essa complexidade do fenômeno estético. Para ele, a abertura que se desvela entre o leitor e o livro é uma operação de mão dupla, onde os estímulos estéticos e a reação subjetiva constituem-se mutuamente segundo um processo seletivo de leitura. Tanto que a primeira leitura de uma obra pode ser alterada por uma segunda leitura, gerando, com a fusão dos elementos selecionados nos dois exercícios anteriores, uma terceira compreensão. Uma obra não é um valor imutável, mas um trajeto interpretativo possível. Por fim, Umberto Eco ainda nos fala do processo de esterilização que uma obra pode sofrer no curso de sua vida interativa:

"Essa reação [das leituras umas em relação a outras] em teoria, é irreversível, e de fato só termina quando a forma deixa de parecer estimulante ao receptor; mas nesse caso evidentemente entra em jogo o afrouxamento da atenção, uma espécie de habituação aos estímulos. Bloqueia-se aqui o processo de fluência estética e a forma, tal como é considerada, resolve-se dentro de um esquema convencional em que nossa sensibilidade, demasiadamente solicitada, deseja repousar. É o que acontece

ce quando nos tornamos conscientes de estar, há muitos anos, ouvindo e apreciando uma peça musical; chega o momento em que a peça ainda nos parece bela, mas exclusivamente por nos termos habituado a considerá-la como tal e, na realidade, o que desfrutamos agora, ao ouvi-la, é a lembrança das emoções que experimentamos outrora; de fato, não mais sentimos emoção alguma e nossa sensibilidade, não mais estimulada, deixa de arrastar nossa imaginação e nossa inteligência a novas aventuras interpretativas".¹¹

Esse adormecimento da sensibilidade é também o que sobrevém a uma obra como o *Dom Quixote*, segundo Borges. Seguindo o destino de "caducidad" próprio a todas as intenções do homem, o livro de Cervantes é um exemplo dessa letargia que aos poucos a glória vai conformando em torno de uma obra: "El Quijote - me dijo Menard - fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incompreensión y quizá la peor". E contra essa estagnação, essa esterilidade que se apossa daquilo que se torna objeto de consagração, que a técnica de leitura de Pierre Menard se impõe. Da mesma forma que o Rembrandt tornado tábuas de passar roupa por Duchamp, o Quixote de Menard também nos impõe um desvio, uma variação no modo normalizado com que nosso olhar frequenta as obras-primas. Ao atribuir a paternidade do Quixote, a Menard, sua obra invisível, Borges coloca em questão o vínculo filiativo autor < obra, e, ao fazer isso, toca numa problemática central à crítica moderna como nos explica Gerard Genette:

"Há mais de um século que nosso pensamento - e nosso uso - da literatura são afetados por um preconceito cuja aplicação cada vez mais sutil e mais audaciosa não parou de enriquecer, mas também de perverter e finalmente de empobrecer o comércio das letras: o postulado que diz que uma obra é essencialmente determinada pelo

~~autor e por conseguinte exprime-o.~~ Essa lamentável evidência não só modificou os métodos e até os objetos da crítica literária, mas atingiu também a mais delicada e mais importante operação que contribui para o nascimento de um livro: a leitura ... E que para Borges como para Valéry o autor de uma obra não detém e não exerce sobre ela nenhum privilégio, pois ela pertence desde o nascimento (e talvez antes) ao domínio público e vive apenas de suas inumeráveis relações com as outras obras no espaço sem fronteiras da leitura".¹²

Para Borges, ler é insinuar o simulacro por todas as partes. Longe de discernir filologicamente o modelo e a cópia trata-se de insuflar a confusão de "el plagiario con el inventor, la sombra y el bulto" (IA,103). Destituir a autoridade de Cervantes é lembrar que sua possibilidade reside também essencialmente no ato posterior da leitura. Quando Borges nos fala em "Indagación de la palabra" que o processo de compreensão de uma oração é inapreensível, porque "el inventario de todas las unidades representativas es imposible" e "su ordenación o clasificación lo es también", está preparando o solo de sua técnica de anacronismos deliberados e de atribuições errôneas, está se aproveitando do vácuo que a "morte do autor" engendra. Isso porque essa ausência acaba por possibilitar o surgimento de um universo de múltiplas leituras; O caso da frase quixotesca "en un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme", e suas múltiplas possibilidades de escansão em unidades representativas, encontra em Pierre Menard seu extremo. Mas em um texto contemporâneo de "Indagación de la palabra", "La fruición literaria" (IA, 101-109), já podemos ver uma encenação irónica do valor efêmero e circunstancial de toda crítica:

"Séanos ilustración esta metáfora desglosada: *El incendio, con feroces mandibulas devora el campo.* Esta locu-

ción es condenable o es lícita? Yo afirmo que eso depende solamente de quien la forjó, y no es paradoja. Supongamos que en un café de la calle Corrientes o de la Avenida, un literato me la propone como suya. Yo pensaré: Ahora es vulgarísima tarea la de hacer metáforas: sustituir tragar por quemar, no es un canje muy provechoso; lo de las mandíbulas tal vez asombre a alguien, pero es una debilidad del poeta, un dejarse llevar por la locución *fuego devorador*, un automatismo total, cero... Supongamos ahora que la presentan como originaria de un poeta chino o siamés. Yo pensaré: todo se les vuelve dragón a los chinos y me representaré un incendio o, mejor aún, alguien a quien fueron amenaza las llamaradas. Yo pensaré: Ese concepto de un fuego con mandíbulas es realmente de pesadilla, de horror y añade malignidad humana y odiosa a un hecho inconsciente. Es casi mitológica la frase y es vigorosísima. Supongamos que me revelan que el padre de esa figuración es Esquilo y que estuvo en lengua de Prometeo (y así es la verdad) y que el arrestado titán, amarrado a un precipicio de rocas por la Fuerza y por la Violencia, ministros duros, se la dijo al Océano, caballero anciano que vino a visitar su calamidad en coche con alas. Entonces la sentencia me parecerá bien y aun perfecta, dado el extravagante carácter de los interlocutores y la lejanía (ya poética) de su origen. Haré como el lector, que sin duda ha suspendido su juicio, hasta cerciorarse bien cuya era la frase". (IA, 105-6)

Agora, no caso de Pierre Menard, como nos certificar do autor do fragmento da primeira parte do nono capítulo do Quixote, como conceder que embora "el texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, el segundo es casi infinitamente mas rico", senão nos abrimos para a dimensão palimpséstica da leitura? Borges com a mesma argumentação com que nos incita a atribuir a James Joyce a *Imitação de Cristo*, ao mesmo tempo também sugere que se renovem as maneiras com as quais nos habituamos a ler as obras clássicas, subvertendo o pressuposto filiativo obra < autor, pressuposto muito próximo à distinção platônica entre modelo e cópia. O Quixote fragmentário e invisível de Menard é um simulacro, e como tal expõe a potência de subverter tanto a autoridade do modelo quanto desinveste o possível rótulo de cópia ("No

queria componer otro Quijote - lo cual es fácil - sino el Quijote). A esse respeito Gilles Deleuze coloca em termos bem claros a tarefa subversiva da Modernidade:

"Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-aparência, ou Modelo - cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, "crepúsculo dos ídolos". O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução".¹³

Que outra coisa seria a literatura para Borges senão um percurso ambíguo entre o arquétipo e a cópia, o cotidiano e o absoluto? Na verdade, podemos afirmar que "Sentir-se em muerte" e Pierre Menard são provas textuais dessa oscilação. O efeito que ambos os textos deflagram pode ser comparado aos dos rituais arcaicos descritos por Mircea Eliade, e que pretendiam fazer do presente atual um momento contemporâneo do presente mítico da criação; o que esses textos almejam é fazer da repetição novamente um ato originário, e o modo como levam a cabo esse objetivo é a dissimulação da diferença entre cópia e modelo.

Na demonstração dessa estratégia, Pierre Menard parece ser infinitamente mais elaborado. Isso porque, nele, a estratégia sincrônica de investimento de originalidade sobre a cópia e de destituição da autoridade do arquétipo acompanha um absurdo muito mais convincente, mais legível. Que Borges por suas andanças pelos subúrbios de Buenos Aires tenha sofrido uma epifania que o fez contemporâneo da eternidade e que, pela natureza sucessiva da linguagem, não tenha podido narrar o episódio sem trair sua natu-

reza, tudo isso tem um argumento muito mais romântico do que aquele de Pierre Menard. Nesse conto somos nós, leitores, e não Borges, narrador, quem vive o absurdo do embaralhamento cronológico. Pois que maior paradoxo do que esse sugerido por Borges ao atribuir a dois autores distintos a mesma combinação de palavras e nos fazer lê-la como se possuísse um valor particular segundo cada leitura e suas contingências históricas? O fragmento quixotesco de Menard sobre a história, diz-nos Borges, é infinitamente mais rico que o de Cervantes porque não faz "un mero elogio retórico de la historia", ao contrário como "contemporâneo de Willian James, [Menard] no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió". Borges, por meio desse absurdo, além de mencionar a concepção moderna da historiografia, estaria nos lembrando que o que torna um texto clássico não é o fato de ser "escrito de determinado modo, mas lido de determinado modo"¹⁴. Assim como o arquétipo exemplar não está em algum lugar mítico do passado mas em um lugar infinitamente recuado do futuro, o sentido do Quixote não está adormecido em Cervantes, mas se agita como uma hidra de Lerna no presente de nossa leitura.

Para Maurice Blanchot, Pierre Menard insinua que a literatura também não é mais que uma tradução infinita de um original que já se perdeu ou que deva se perder no espelhismo da cópia: "Quando Borges nos propõe que imaginemos um escritor francês contemporâneo a escrever, a partir dos pensamentos que lhe são próprios, algumas páginas que reproduzirão textualmente dois capítulos de *Don Quixote*, este absurdo memorável outra coisa não é se-

não o que se verifica em qualquer tradução. Numa tradução, temos a mesma obra numa dupla linguagem; na ficção de Borges, temos duas obras na identidade da mesma linguagem e, nesta identidade que o não é, a fascinante miragem da duplicidade dos possíveis. Ora, onde há um duplo perfeito, o original apaga-se, e até a origem." 15.

Talvez toda a essência da problemática entre temporalidade e linguagem /que perseguimos ao longo deste trabalho estivesse /já definida por Gerard Genette no seu ensaio sobre Borges, "A utopia literária". Podemos dizer que, para Genette, toda a questão entre a sucessividade da linguagem e o desejo de eternidade se resolve no espaço utópico que a leitura proporciona segundo Borges. Nessa dimensão a origem deixa de se apresentar com um estatuto inabalável de autoridade para ser contemporânea dos encontros fortuitos daquele que lê: "Esta ação regressiva autoriza e justifica todos os "anacronismos" caros a Borges, pois se o encontro, digamos, de Browning e Kierkegaard, existe apenas em função dessa resultante posterior que é a obra de Kafka, será preciso percorrer ao inverso o tempo dos historiadores e o espaço dos geógrafos: a causa é posterior ao efeito, a "fonte" está abaixo, pois a fonte, aqui, é uma confluência. No tempo reversível da leitura, Cervantes e Kafka são ambos nossos contemporâneos e a influência de Kafka sobre Cervantes não é menor que a influência de Cervantes sobre Kafka" 16. Genette ainda revela o profundo sentido da literatura para Borges:

"Tal visão da literatura como um espaço homogêneo e reversível onde as particularidades individuais e as precedências cronológicas não tem valor, este sentimento ecumênico que faz da literatura universal uma vasta

criação anônima onde cada autor é apenas a encarnação fortuita de um Espírito Intemporal e impessoal ... esta idéia pode aparecer aos espíritos positivos como uma simples fantasia, ou como uma perfeita loucura. Vejamos nisso antes um mito no sentido forte do termo, um desejo profundo do pensamento ... Tal é a admirável utopia que nos propõe a literatura segundo Borges. E possível encontrar nesse mito mais verdade que nas verdades de nossa "ciência" literária. A literatura é realmente aquele campo plástico, aquele espaço curvo onde as relações mais inesperadas e os encontros mais paradoxais são, em cada instante possíveis ... O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever, mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós".17

Levada ao extremo podemos ver na idéia borgeana da dimensão utópica da literatura desdobrando-se em um ramo poético teorizado por Genette. Trata-se da poética condicionalista. Segundo Genette, a história da literatura está formada por duas poéticas fundamentais: a constitutiva ou essencialista e a condicionalista. A primeira se funda no pressuposto de que a qualidade estética, seja por um critério ficcional ou formal, é intrínseca a determinados textos. A segunda poética tem no subjetivismo o seu princípio e permite que consideremos como possuidores de literariedade, textos excluídos pela poética constitutiva porque seu fim não era artístico (biografia, memórias, uma passagem de alguma obra de filosofia). A poética condicionalista, embora não de conta de todo o campo literário e deva dividi-lo com a poética constitutivista, pode lembrar-nos que os objetos estéticos podem nascer independentemente da intenção do artista, sujeitos a intervenção posterior do leitor: /

"Mais les textes de littérature conditionnelle ne relèvent pas indubitablement de cette dernière catégorie, car leur caractère intentionnellement esthétique n'est pas garanti: une page de Michelet ou de Démosthène ne se distingue d'une page de tel autre historien ou ora-

teur du rang que par une "qualité" esthétique (essentiellement: stylistique) qui est affaire de libre jugement de la part du lecteur, et dont rien ne dit qu'elle a été voulue, ni même perçue, par son auteur. Elle est, pour certains lecteurs, un incontestable objet esthétique".¹⁸

Ler é a metade complementar que possibilita a literatura. E também pela leitura que segundo Blanchot o livro se torna obra, é, "pois a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê"¹⁹. Essa abertura que a leitura proporciona, essa comunicação entre a ausência da escritura e a presença do ato de ler, para Borges é o episódio responsável pelo acontecimento fundamental da literatura: o fato estético. Assim,

"O importante é dizer algo que se comunica, ou seja, o fato estético. Quando um livro encontra o seu leitor ocorre o fato estético. Emerson disse que um livro, quando está fechado, é uma coisa entre as coisas. Mas quando seu leitor o abre, então ocorre o fato estético, e esse fato estético pode não ser ou não deve ser exatamente o que o autor sentiu, mas algo novo, isto é, cada leitor é um criador - um colaborador, em todo caso, do texto"²⁰

De coisa entre as coisas, a leitura eleva o livro à vibração de uma intimidade mutante. Embora exterior à matéria textual, a leitura deve se mostrar presente cada vez que o livro é. Daí que possamos dizer que o ato de ler, para Borges, é a própria abertura para o ser: se hoje podemos imaginar o ser menos como uma individualidade ou pessoa divina do que como *relação*, então é a leitura também uma das formas que prometem esse contato tenso com o ser, mesmo que seja às custas da sua perda. A leitura pode nos fazer lembrar que a obra para ser "promessa de felicidade" deve também perder a amplitude total de seu ser para transparecer for-

tuitamente nos intervalos inovadores de cada novo visitante; que, como a música a qual mantém sua possibilidade na sucessividade, é em silêncio que o ser se revela: "La musica, los estados de felicidad, la mitologia, 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" (OC, 635). Do mesmo modo como Heidegger nos dizia que a linguagem é a casa do ser, podemos dizer que através dessa dimensão exterior e complementar da leitura, a linguagem também se torna abertura para o ser, mesmo que seja ao modo de "inminencia de una revelación que no se produce", de uma espera perpétua pela palavra total.

Notas - CAPITULO IV

- (1) BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988, p. 162.
- (2) Ibid., p. 173.
- (3) NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. M. Pugliesi, E. Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo, 1981, p.267.
- (4) Ibid., p. 100.
- (5) BATAILLE, G. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro : Imago, 1975, p. 95.
- (6) ELIADE, M. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Cecchin. São Paulo : Mercuryo, 1992.
- (7) DUCHAMP, M. In: Catálogo à exposição de Marcel Duchamp na 19a. Bienal internacional de São Paulo. São Paulo : IMESP, 1987, p. 46-7.
- (8) SCHWARTZ, A. In: Catálogo à exposição de Marcel Duchamp na 19a. Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo : IMESP, 1987, p. 45.
- (9) BORGES, J.L.. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria R. R. da Silva. 2a. edição. Brasília : Universidade de Brasília, 1987, 31-2.
- (10) GENETTE, G. A utopia literária. In: *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Montoanelli. São Paulo : Perspectiva, 1972, p. 126-7.
- (11) DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz R. Salinas Fortes. São Paulo : Perspectiva, 1974, p. 267.
- (12) BORGES, J. L. *Boletim bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*. Volume 45, n(1/4), jan-dez. 1984, p.16.
- (13) BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa : Relógio d'Água, 1984, p. 105.
- (14) GENETTE, G.. Op. cit., p.128.
- (15) Ibid., p.123 e sg.
- (16) GENETTE, Gérard. *Fiction et diccion*. Editions du Seuil, 1991, p. 17.
- (17) Ibid., p.13.

(18) BORGES, J. L. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, p.10.

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA

Bibliografía básica:

- BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires : Proa, 1925.
- , *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires : Proa, 1926.
- , *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires : M. Gleizer, 1928.
- , "Figari". In: Prefacio ao catálogo. Buenos Aires : Alfa, 1930.
- , "Nuestras imposibilidades". In: *Sur*, núm. 1, Buenos Aires, 1931
- , "La biblioteca total". In: *Sur*, núm. 102, agd. 1939.
- , "B. Ifor Evans". In: *Sur*, núm. 71, ago. 1940.
- , "Edward Kasner and James Newman". In: *Sur*, núm. 73, out. 1940.
- , "Roger Caillois". In: *Sur*, núm. 91, abr. 1942.
- , "Sobre la descripción literaria". In: *Sur*, núm. 97, out. 1942.
- , "Dudley Fitts". In: *Sur*, núm. 102, mar. 1943.
- , "Gilbert Waterhouse". In: *Sur*, núm. 104, mai-jun 1943.
- , "Leslie D. Weatherhead". In: *Sur*, núm. 105, jul. 1943.
- , "Howard Haycraft". In: *Sur*, núm. 107, set. 1943.
- , *Una de las posibles metafisicas*. In: *Sur*, número 115, maio-1944.
- , "M. Davidson". In: *Sur*, núm. 116, jun. 1944.
- , *Obras Completas - 1923 / 1974*. Buenos Aires : Emecé, 1974.

- , *Obras Completas - 1975 / 1985*. Buenos Aires : Emecé, 1979.
- , *Obras Completas en colaboración*. Buenos Aires : Emecé, 1979.
- , *Textos Cautivos*. Barcelona : Tusquets, 1986.
- , *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria R. R. da Silva. 2a. edição. Brasília : Universidade de Brasília, 1987.
- , "El poeta y la escritura". In: *Clarín*, 26 jan. 1989.

Bibliografia geral:

- ALAZRAKI, Jaime. *Jorge Luis Borges*. Série El escritor y la crítica, col. Persiles, núm. 88. Madrid : Taurus, 1976.
- ALTAMIRANO, C. "La fundación de la literatura argentina". In: *Ensayos argentinos. De sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires : Centro Editor de la América Latina, 1983.
- AMARAL, Pedro V. "Borges y las matemáticas". In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh. núm. 75, abr-jun 1971.
- AMDRADE, Mario. *Taxi e Crônicas no Diário Nacional*. Ed. Telê Ancona López. São Paulo : Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- ANDRE, Robert. "La muerte vivida de J.L. Borges". In: *Vários autores - Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Freeland, 1978.
- ANTELO, Raúl. "O morto não requer atenções". In: *Folhetim*. São Paulo. núm. 489, 22 jun. 1986.
- , "Veredas de Enfrente: Martinfierrismo, ultraísmo, modernismo". In: *Revista Iberoamericana*. num. 160-1, jul-dez 1992.
- ANZIEU, Didier. "O corpo e o código nos contos de J.L. Borges". In: *Vários autores - Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Freeland, 1978.
- APOLLINAIRE, G. "O espírito novo e os poetas". In: *Vanguarda européia e modernismo brasileiro. Org. e apres. Gilberto Mendonça Teles*. Sa. ed. Petrópolis : Vozes, 1983.
- ARRIGUCCI, Davi. "Da fama e da infâmia". In: *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mario de Andrade*. Volume 45, n(1/4), jan. dez 1984.
- BALLY, C. *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires : Losada, 1941.

- BARNATAN, Marcos. *Conhecer Borges*. Lisboa : Ulissea, s. d..
- BABRENECHEA, A. M.. "De la diversa entonación (sudamericana) de algunas metáforas (universales)". In: *Espacios*. núm. 6, out-nov, 1987.
- , "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". In: *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas : Monte Avila. 1978.
- , *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires : Paidós.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo : Brasiliense, 1980, p. 68-9
- BATAILLE, G. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro : Imago, 1975.
- BAUDELAIRE, C. "O pintor da vida moderna". In: *A modernidade de Baudelaire*. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas : Pontes : UEC, 1988.
- Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. Volume 45, n(1/4), jan-dez 1984.
- BLANCHOT, M. *O Espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro : Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Maria Regina Louro. Lisboa : Relógio d'Água, 1984.
- BRION, Marcel. "Mascaras, espejos, mentiras y laberinto". In: *Vários autores - Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Freeland, 1978.
- CAILLOIS, Roger. "Los temas fundamentales de J. L. Borges". In: *Vários autores - Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Freeland, 1978.
- CARPEAUX, Otto Maria. "O mundo fantástico de J. L. Borges". In: *Presenças*. Rio de Janeiro : INL, 1958.
- CARROUGES, Michel. "Borges ciudadano de Tlon". In: *Vários autores - Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Freeland, 1978.
- COYNE, André. "una literatura de la sospecha". In: *Vários autores - Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Freeland, 1978.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz R. Salinas Fortes. São Paulo : Perspectiva, 1974.

- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Trad. Attilio Cancian. São Paulo : Perspectiva, 1979.
- . "A abdução em Uqbar". In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1989.
- ELIADE, M. *Mito do eterno retorno*. Trad. José A. Cechin. São Paulo : Mercúrio, 1992.
- Folhetim*. Jorge Luis Borges. nm. 489, 22 jun 1986.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. tradução de Salma Tannus Muchail. - 5 ed. São Paulo : Martins Fontes, 1990.
- . "Preface a la transgression". In: *Critique*, 195-6, 1963.
- . "La proto-fábula". In: *Verne: Un revolucionario subterráneo*. Buenos Aires : Paidós, 1968.
- FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Trad. L. Rosenthal. Buenos Aires : Homo Sapiens.
- GALLO, Marta. "El tiempo en 'las ruinas circulares' de J. L. Borges". In: *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh. núm. 73, out-dez 1970.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Editions du Seuil, 1991.
- . A utopia literária. In: *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mo toanelli. São Paulo : Perspectiva, 1972.
- GILSON, Etienne. *Linguística e filosofia*. Trad. Francisco Béjar Hurtado. Madrid : Gredos.
- GIORDANO, Alberto. *Modos de l'ensayo*. Rosário : Beatriz Viterbo, 1991.
- HORST, Karl A. "Intnciones y azar en la obra de Borges". In: *Vários autores - Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Freeland, 1978.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Trad. Cecilia Absatz. 2a. edição. Buenos Aires : Catalogos, 1986.
- SARMIENTO, José A (org. e apres.). "La imaginación sin hilos". In: *Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana*. Madrid : Hiperón, 1986.
- LEFEBVE, Maurice J. "Quien escribió a Borges". In: *Vários autores - Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Freeland, 1978.
- MACHERREY, P. *Para uma teoria da produção literária*. Lisboa : Estarva, 1971.

- MARINETTI, F.-T. "Manifiesto técnico da literatura futurista". In: *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Compilação e organização de textos por Gilberto Mendonça Teles. Petrópolis : Vozes; Brasília : INL, 1976.
- MOLLOY, Silvia. "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baude laire". In: *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Comp. Isaias Lerner y Lia Schwartz. Madrid : Castalia, 1984.
- . "Jorge Luis Borges, confabulador". In: *Revista Iberoamericana*. núm. 137, out-dez 1986.
- MONEGAL, Emir R. *Borges por Borges*. Trad. Ernani Sedó. Porto Alegre : L&PM, 1987.
- . *Uma poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo : Perspectiva, 1980.
- MONTALDO, Graciela. "Los ensayos del joven Borges". In: *Espacios*. núm. 6, out-nov 1987.
- MONTELEONE, Jorge J. "La voz deseada". In: *Espacios*. núm. 6, out-nov 1987.
- MORA, J. F. *Diccionario de Filosofía*. 3a. edição. Madrid : Alianza, 1981.
- MUSCHIETTI, Delfina. "La poesía de Borges: um fracasso dorado". In: *Espacios*. núm. 6, out-nov 1987.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. M. Pugliesi, E. Bini e Norberto de Paula Lima. São Paulo, 1981.
- PIGLIA, Ricardo. "Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz". In: *Espacios*. núm. 6, out-nov 1987.
- PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia M. Pereira. Porto Alegre : Globo, 1970.
- RADERMACHER, Hans. "Kant, Swedenborg, Borges". In: *Espacios*. núm. 6, out-nov 1987.
- REST, Jaime. *El labirinto del universo*. Buenos Aires : Librerías Fausto, 1976.
- RECANATI, F. *La transparence et l'énociation*. Paris : Seuil, 1979.
- RICDEUR, P. *Interpretação e ideologias*. Org. e trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro : F. Alves, 1977.
- ROSAS, Nicolás. *El arte del olvido*. Buenos Aires : Puntosur, 1990.
- RUBIONE, Alfredo. "Continuidad y fratura de la estética del oca so". In: *Espacios*. núm. 6, out-nov 1987.

- SAER, Juan José. "Borges novelista". In: *Espacios*. núm. 6, out-nov 1987.
- SARLO, B e ALTAMIRANO, C. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires : Centro Editor de América latina, 1983.
- . "El surgimiento de la ficción". In: *Espacios*. núm. 6, out-nov 1987.
- SAZBON, José. "Borges declara". In: *Espacios*. núm. 6, out-nov 1987.
- SCHWARTZ, J.. "Um vínculo (anti)vanguardista"? In: *Folhetim*. núm. 489, São Paulo, 22 jun. 1986.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia e Cosmopolitismo na década de 20. São Paulo : Perspectiva*.
- SCHWARZ, A. *Marcel Duchamp. Catálogo à exposição na 19a. Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo : IMESP, 1987.
- STORTINI, Carlos Roberto. *El diccionario de Borges*. Buenos Aires : Miscelanea.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Moisés Baumstein. São Paulo : Perspectiva, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara C. Castello. São Paulo : Perspectiva, 1975.
- VAX, Louis. "Borges filósofo". In: *Vários autores - Jorge Luis Borges*. Buenos Aires : Freeland, 1978.