

**O ASSOMBRO DA METAFÍSICA:
JORGE LUIS BORGES NOS LABIRINTOS DA FILOSOFIA**

**THE HAUNTING OF METAPHYSICS:
JORGE LUIS BORGES IN THE PHILOSOPHY MAZES**

André Domingues dos Santos*

Resumo: O presente estudo aborda a problemática metafísica na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges a partir da análise das imagens literárias cunhadas em seus contos e ensaios, sobretudo os compreendidos entre 1932 e 1952 (datas dos lançamentos dos livros *Discussión* e *Otras Inquisiciones*), época em que mais se ateve ao tema, buscando entender não só o diálogo que estabelecem com a tradição filosófica, mas também a lógica interna de eficácia que as orienta. São fundamentais, aqui, os conceitos de memória e tradução desenvolvidos pelo autor, uma vez que rompem com as tradições estabelecidas e introduzem um movimento insuspeito no legado dos argumentos metafísicos.

Palavras-chave: Jorge Luis Borges; Literatura; Metafísica; Memória; Tradução.

Abstract: This study approaches the metaphysics' problematic in the work of the Argentine writer Jorge Luis Borges based on the analysis of literary images minted in his short stories and essays, especially those included between 1932 and 1952 (dates of releases of books *Discussion* and *Otras Inquisiciones*), time that most closely adhered to the theme, seeking to understand not only the dialogue established with the philosophical tradition, but also the internal logic of efficiency that guides. Are fundamental here, the concepts of memory and translation developed by the author, since break with established traditions and introduce an unsuspected motion in legacy of metaphysical arguments.

Keywords: Jorge Luis Borges; Literature; Metaphysics; Memory; Translation.

Introdução

A célebre frase “a metafísica é um ramo da literatura fantástica”, atribuída aos fictícios metafísicos de Tlön pelo escritor argentino Jorge Luis Borges (BORGES, 1972, p. 436), é símbolo do tratamento dado por ele às diversas doutrinas filosóficas que postulam um ser além da experiência humana possível, de Platão a Gottfried Leibniz, de Emmanuel Kant a Santo Agostinho. Em tal postura, especialmente desenvolvida entre os livros *Discussión* (1932) e *Otras Inquisiciones* (1952), ecoam sucessivas críticas à

* Mestre e doutorando no programa de História Social da FFLCH/USP. Contato: andredomingues@usp.br.

tradição metafísica no campo da filosofia – são notórias, por exemplo, suas leituras de Friedrich Nietzsche, David Hume e Arthur Schopenhauer –, mas o encaminhamento dado dificilmente se propõe a debater tais questões com o rigor da disciplina: substituindo os conceitos filosóficos por imagens literárias, Borges persegue, sobretudo, um determinado resultado estético. As metafísicas, assim, deixam de constituir discursos privilegiados para serem postas em movimento em enredos inusitados e, via de regra, avessos às expectativas mais otimistas. É preciso notar, porém, que o tratamento dado por Borges a tais questões, mesmo em franca negatividade, não descuida de compreender e se posicionar intelectualmente diante delas. Pelo contrário. Suas leituras são tão recorrentes e consistentes ao ponto de suscitarem um estudo de autor, não nos moldes formais característicos da filosofia, mas como procedimentos literários coerentemente articulados.

É importante ter como ponto de partida dessa questão a impossibilidade, para Borges, de conceber qualquer discurso da Verdade, não só porque o objeto escapa à experiência humana, mas porque a própria linguagem é insuficiente para tal pretensão. A principal crítica de Borges à possibilidade de se atingir o Ser pela linguagem incide sobre a arbitrariedade do caráter classificatório, centro do célebre texto “El idioma analítico de John Wilkins” (BORGES, 1972, p. 706-709), que repercute diretamente na dimensão categórica do entendimento humano. Borges começa por explorar as ambiguidades, redundâncias e deficiências de um hipotético idioma que anseia dar conta de descrever o mundo em suas minúcias, através de uma divisão do universo em quarenta categorias. Configura-se ao leitor uma empreitada tão exaustiva quanto vã. O efeito frustrante ao final, porém, se produz com uma comparação dessas categorias – apresentadas com a seriedade de um ensaio filosófico – à deliberadamente arbitrária classificação dos animais de uma suposta enciclopédia chinesa, o “*Emporio celestial de los Conocimientos Benévolos*”:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) Pertencientes al emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (m) etcétera, (n) que acabaron de romper el jarrón, (o) que de lejos parecen moscas. (BORGES, 1972, p. 708).

Como assinala o filósofo Michel Foucault, essa classificação de animais não nos assombra por irreal, mas por tratar de um absurdo existente, um caos de representações confusas que experimentamos (FOUCAULT, 1996, p. 12), e que passa do risível ao angustiante quando é trazido para a proximidade cultural do leitor, como na subsequente exposição das mil subdivisões do universo propostas pelo Instituto Bibliográfico de Bruxelas, na qual a parcialidade fica também evidente:

La 262 corresponde al Papa; la 282, a la Iglesia Católica Romana; la 263, al Día del Señor; la 268, a las escuelas dominicales; la 298, al mormonismo; la 294, al brahmanismo, budismo, shintoísmo y taoísmo. (BORGES, 1972, p. 708).

O tratamento borgeano da linguagem, assim, não deixa dúvidas de que seja algo ficcional, um mecanismo incapacitado para qualquer conhecimento objetivo, arbitrário pela própria arbitrariedade do entendimento categórico em que se origina. Não por acaso, Borges conclui o emblemático texto afirmando que o mais lúcido que se escreveu sobre a linguagem seriam estas palavras de Chesterton:

El hombre sabe que hay en el alma tintes más desconcertantes, más innumerables, y más anónimos que los colores de una selva otoñal... cree, sin embargo, que esos tintes, en todas sus fusiones y conversiones, son representables con precisión por un mecanismo arbitrario de gruñidos y chillidos. Cree que del interior de un bolsista salen realmente ruidos que significan todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo [*tradução do próprio Borges*] (BORGES, 1972, p. 709).

1 Metafísica em imagens

Na contramão da metáfora das luzes, tradicionalmente associada à apreensão racional da Verdade, Borges ofereceu às metafísicas a perplexidade, ou em seu termo preferido, o assombro. Buscando determinar o procedimento literário básico dessa produção de perplexidade em questões filosóficas, Luiz Costa Lima descreveu o processo como a criação de *“imagens formulares de assombro”* (COSTA LIMA, 1988, p. 185), imagens que oferecem uma resolução narrativa e conclusiva, à maneira do discurso mítico. A referida descrição, entretanto, não resume toda a intervenção de Borges na problemática da metafísica. Afinal, o autor não se limita a aplicar uma ferramenta de frustração de expectativas transcendentais, mas se embate reiteradamente com certas formas constituídas por tradições filosóficas e teológicas, dando conta de construções

históricas da metafísica. Assim, para além da eficiente identificação do funcionamento estrutural das *imágenes formulares*, é preciso atentar para os aspectos que dialogam (e entram em choque) com a conservação histórica do pensamento metafísico na literatura borgeana. Um bom ponto de partida para uma investigação desse tipo é o ensaio "Nueva Refutación del Tiempo", parte B, emblemático no tratamento borgeano das questões metafísicas. Seu famoso desfecho foi diversas vezes comentado pela crítica especializada:

And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (BORGES, 1972, p. 771).

Essa famosa passagem, que se encerra de forma menos argumentativa do que metafórica, mais parecendo uma declaração confessional, deixa claro o procedimento de tornar estético o que outrora pertencia ao racional 'conhecimento das essências'. Longe de ser a revelação de um Borges oposto à imagem de artífice irônico – como propõe parte da crítica que busca decifrar os laços de sua escritura com o Real, sobretudo o crítico Juan Nuño¹ –, o trecho revela uma delicada sensibilidade envolvida na estetização da metafísica. Essa afirmação não visa refutar outras empresas de estabelecimento de relações entre Borges e a história, Borges e a política, ou entre Borges e qualquer outro campo do conhecimento. Visa, apenas, evitar uma relação direta, mecânica e inocente entre a representação e o Ser, algo que dificilmente se ampara nos textos borgeanos.

A afirmação final "*El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges*" parece ser a matriz motivadora desse 'realismo' postulado por Nuño. A frase, por um lado, repõe as noções metafísicas de "eu" e "mundo", anteriormente refutadas, e, por outro lado, atribui a essas noções a qualidade de 'real', diretamente filiada ao discurso da Verdade. No reconhecimento da Verdade dessas noções tributárias da metafísica, surgiria a ideia substantiva de 'tempo', tanto no aspecto objetivo (o mundo),

¹ Nuño acredita ser tal passagem uma "*patética confissão de fracasso*", destinada a mostrar os limites do avanço sobre o domínio do discurso da Verdade. Na frustração da refutação do tempo, Borges estaria repondo, ainda que por via da negação, do ficcional, um campo de discurso reservado à descrição do 'concreto' (Cf. NUÑO, 1988, p. 136).

quanto no subjetivo (o "eu"). Entretanto, essa tendência da crítica não se aventura a mostrar nem nesse parágrafo, nem no corpo do ensaio, a presença afirmativa dessas noções metafísicas, restando a mera negatividade, o reconhecimento do fracasso.

Analisando o começo da passagem, observa-se a negação das noções metafísicas de "tempo", "eu" e "universo", determinada não enquanto rejeição da própria essência (pois as "*desesperaciones*" são somente apenas aparências), mas, ao contrário, na forma afetiva de uma reconciliação fundamental ("*consuelos secretos*"). Dessa forma, à essência, a que Borges se refere, apraz a inverdade da Verdade e, por conseguinte, da determinação conceitual que a ideia de Verdade proporciona em relação à própria essência. Portanto, a essência estaria ausente de todo trabalho conceitual operado pela metafísica. É inegável a presença no começo desse enunciado da noção de um 'Ser ausente', repetida em diversos de seus textos sobre questões metafísicas, a exemplo de "De alguien a nadie" e "La escrita del Dios". O início do trecho em questão, portanto, permanece plenamente afinado com procedimentos literários já cristalizados do autor, inclusive sugerindo um desfecho contra as expectativas, assombroso, na medida em que a ideia de 'Ser ausente' instaura o mundo na condição de simulacro e torna ilegítimo e arbitrário qualquer ordenamento racional.

Outra forma de condução ao assombro, a substantivação igual e irrestrita de todos os objetos, semelhante ao panteísmo, começa a se configurar logo em seguida, no momento em que Borges inverte a fórmula e confere o estatuto de Verdade à anterior impossibilidade de Verdade: "*Nuestro destino (...) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro*". Nesse instante, o 'tempo', derivando noções de 'mundo' e 'eu', se coloca como Real, mas de modo intrinsecamente assombroso ("*espantoso*"). O assombro, aí, decorre, em primeiro lugar, do caráter impositivo dessa realidade que se apresenta como um destino, de cuja irreversibilidade decorre a inexistência de um *sujeito* que possa atuar sobre o mundo. Em segundo lugar, o assombro decorre da impossibilidade de transcendência da existência terrestre, citando a famosa cosmologia de Hesíodo, que afirma ser o homem pertencente a uma raça inefavelmente inferior, a 'raça de ferro', incapaz de se elevar dessa condição. O tempo que rege a vida humana é, nesse momento do argumento, um absoluto caótico que envolve toda a experiência humana, sem expectativas de transcendência. O assombro se instaura, então, como experiência humana fundamental. As imagens que se seguem são

o corolário dessa experiência: *"El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego"*.

É de se notar, aí, a referência ao pensamento do filósofo grego Heráclito, repetida quase textualmente nos versos do poema que lhe dedicou em *Elogio de la Sombra*, de 1969². O panteísmo que se desenha, assim como a ideia de 'Ser ausente', propicia a dissolução de qualquer hierarquia ontológica no campo da linguagem, na medida em que sua multissubstantivação equipara tautologicamente sujeito e predicado, sem oferecer uma via de transcendência.

Seguindo o encaminhamento do argumento, ricamente performatizado em imagens literárias, o desfecho *"El mundo, desgraciadamente, es real. Yo, desgraciadamente, soy Borges"* não faz uma simples reposição realista de tais noções metafísicas. Seu sentido é, antes de tudo, o da condução das metafísicas ao assombro. A desgraça, aqui, não é uma desgraça que suceda pessoalmente a Borges, no hipotético fracasso de sua refutação do tempo; é a desgraça dos meios de ordenação do mundo, dos conceitos metafísicos. Se há ali uma intervenção do escritor no fluxo argumentativo do ensaio, seu sentido não deve ser buscado na autoridade confessional, no desespero de sua condição humana ou na rejeição da 'íntima realidade' que coordenou os esforços de negação do conceito transcendente de tempo. Seu sentido é, acima de tudo, narrativo, provocando uma mudança não no teor da argumentação anteriormente desenvolvida, mas uma surpresa dramática, narrativa, com sua abrupta passagem do campo ascético das discussões filosóficas para o da experiência estética humana. As imagens, tidas como meros recursos de exemplificação de conceitos abstratos na tradição filosófica, assumem, dessa forma, um papel de protagonistas no encaminhamento do texto.

O encaminhamento narrativo verificado no ensaio instaura a discussão metafísica em Borges definitivamente no universo literário, o que suscita um cotejamento com algo típico da escrita borgeana: a intertextualidade. É algo patente nas três imagens que encerram o parágrafo: o rio de Heráclito; a imagem do tigre que devora a si mesmo, em que ressoa o pensamento de Schopenhauer, com o simbolismo da Vontade que se dá fora

² Tenha-se como referência o trecho do poema 'Heráclito': *"El río me arrebató y soy ese río./ De una materia deleznable fui hecho, de misterioso tiempo./ Acaso el manantial está en mí./ Acaso, de mi sombra surgen fatales y ilusorios, los días."* (BORGES, 1972, p. 979).

do tempo³, investida em figuras de animais irracionais; a imagem do fogo, tradicional metáfora do desejo (tome-se, por exemplo, a figura mitológica de Eros), que remete ao que há de instintivo e imediato no homem. Todas as imagens evocam um mesmo movimento incessante, que Borges usará para tornar representável esse tempo absoluto que abarca e se confunde com o 'eu' e o 'mundo'. Mais do que mera exemplificação dos argumentos desenvolvidos, esse permanente contato com textos alheios e tradições consolidadas exige uma investigação sobre a maneira como as indagações metafísicas de Borges se situam e atuam sobre o vasto repertório literário que herdou e mobilizou.

2 Tradução como princípio

No pequeno trecho analisado acima, constam referências a Emanuel Swedenborg, à mitologia tibetana, a Hesíodo e, sobretudo, a Heráclito, cuja imagem do rio foi reaproveitada e desenvolvida para representar o tempo absoluto. É relevante notar que tais referências, múltiplas e portadoras de vastos imaginários, aparecem num texto dedicado à resolução de uma problemática inserida em contexto moderno, mais especificamente no dos debates avessos à metafísica propostos pelo idealismo inglês (sobretudo por Hume e Berkeley) e pelo alemão Schopenhauer (ecoa aí, também, o argumento do Eterno Retorno de Friedrich Nietzsche). A referência a termos anacrônicos, aparentemente isolados do contexto moderno por inúmeras contingências históricas, não é ocasional, mas uma parte estrutural do texto, aparecendo junto a outras referências dispersas, como o mito chinês do sábio que sonha ser uma borboleta, o pensamento de Plutarco e um tratado budista do século V. Seria natural que essas fontes discordassem entre si, se tomadas comparativamente. Entretanto, o texto borgeano molda relações de concordância entre elas, tendo como ponto de fuga a ideia de que o tempo é algo intrinsecamente assombroso. Fica claro que tais imagens se encontram transfundidas no texto, num processo singular definido pelo historiador Júlio Pimentel Pinto como uma 'tradução', uma nova versão que "*transfere o texto para outro lugar,*

³ Borges se refere implicitamente a Schopenhauer nesse uso da imagem animal, por exemplo em "El Sur", quando o personagem Dahlmann acaricia um enorme gato e pensa "*que aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal, en la actualidad, en la eternidad del instante*" (BORGES, 1972, p. 527). Uso semelhante da figura do tigre por Borges é exemplar no poema "El otro tigre", que, inclusive, resgata a imagem inocente, apaixonada e cruel desse animal (Cf.: BORGES, 1972, p. 824-825).

gerando uma nova perspectiva orientadora de sua leitura e de seu entendimento” (PIMENTEL PINTO, 1998, p. 187).

A tradução, da forma como descrita acima, implica a manutenção do texto original e o surgimento de uma nova relação (ou conjunto de relações) a que esse texto fica submetido. Dessa forma, na nova versão que se faz de um texto, coexistem igualdade e diferença, sem que o significado do primeiro texto seja dependente do segundo ou que o segundo seja determinado pelo primeiro. É fundamental na tradução a coexistência equânime dos dois textos. Como afirma o historiador, *"a tradução é situada na fronteira de um texto com sua própria dissolução em outra escritura"* (p. 185). Assim, no ensaio "Nueva Refutación del Tiempo", se verifica que a imagem do rio de Heráclito, por exemplo, não submete nem visa submeter logicamente o desenvolvimento anterior do argumento, uma vez que estabelece relações com o argumento do texto sem deixar de ser a imagem do puro movimento, pensada pelo pensador grego, e sem impor-se hierarquicamente como a imagem mais perfeita a que o argumento desenvolvido pode chegar.

O conceito de tradução, aplicado à literatura borgeana, traz algumas consequências interessantes para o entendimento de seu procedimento, no caso, quanto às metafísicas. Uma delas é a de que o texto anterior e a versão são autônomos, relacionando-se entre si por agregação, e não por dependência. Essa ideia é importante porque o pensamento metafísico edificou cânones e teorias que procedem exatamente de forma contrária: a de recorrer aos textos passados e estabelecer longas cadeias de dependência que culminam, no presente, num texto mais perfeito, ou mesmo definitivo. Essas cadeias de dependências na significação dos textos funcionam como sistemas formados por um uso conceitual que, através da aplicação sucessiva de uma mesma regra de abstração, confere aos objetos e ideias uma determinada valoração, conforme o grau de proximidade do Ser⁴.

As traduções borgeanas têm em comum com as noções de cânone e teoria metafísica o procedimento de operar através de uma seleção coordenada de termos, daí Pimentel Pinto compará-las à *"criação de tradições"*. Ocorre, porém, que seu funcionamento não se dá em função de um Ser fora do texto, transcendente, mas

⁴ Vale recordar um trecho de "Tlön, Uqbar y Orbis Tertius": *"(Los metafísicos de Tlön) saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos"* (BORGES: 1972, p. 436).

segundo um ponto de fuga unicamente estético. Essa diferença repercute na forma das relações entre os objetos: nos cânones e teorias metafísicas, as relações são rígidas e verticais, os objetos têm valores distintos segundo sua proximidade ou parença à ideia de Verdade, com marginalização de tudo o que dela se afasta; na literatura borgeana, as relações são horizontais e não excludentes entre si, uma vez que se trata apenas de representações, objetos de mesmo status ontológico.

Outra consequência da aplicação de tal conceito de 'tradução' no tratamento borgeano das metafísicas é que, na agregação de diversas vertentes de especulação dessa índole no interior de um mesmo texto, o escritor proporciona um confronto em que os contrários ou diferentes não se diluem, mas mantêm sua tensão até o desfecho estético-literário do texto, dando menos a impressão de uma conclusão necessária, uma "moral da história", do que de uma disputa aberta pela significação. Um bom exemplo disso é o texto "Historia de los ecos de un nombre" (BORGES, 1972, p. 750-753), construído em torno de uma autodefinição de Deus no Antigo Testamento, "*Soy el que Soy*", que, segundo a tradição religiosa, não poderia ser compreendido por Sua existência exceder os limites da compreensão humana. No desenvolvimento literário, porém, ao contrário da veneração pretendida pelo discurso religioso, Borges faz suscitar dessa tautologia o assombro, quando deriva o nome de Deus do pensamento mágico egípcio e o faz ecoar nas palavras de um impostor da comédia de William Shakespeare e, logo, do escritor irlandês Jonathan Swift que, louco, afirma "*Soy el que soy*", como reconhecimento da desrazão íntima de sua natureza. As quatro imagens traduzidas para esse novo texto, embora diversas, não abrem mão dos contextos em que foram cunhadas – e, inclusive, se aproveitam deles –, mas formam por agregação a narrativa borgeana. (É interessante observar, aliás, que das imagens elencadas no texto, apenas a figura shakespeariana é vocacionalmente literária, enquanto a egípcia, a bíblica e a de Swift precisaram ser tornadas estéticas no interior do texto⁵).

⁵ Citamos, aqui, dois trechos que patenteiam o 'tornar estético' borgeano em relação a Deus e a Swift, nessa ordem:

(...) Moisés, a manera de los hechiceros egipcios, habría preguntado a Dios cómo se llamaba para tenerlo en su poder; Dios le habría contestado, de hecho: Hoy converso contigo, pero mañana puedo revestir cualquier forma, y también las formas de la presión, de la injusticia y de la adversidad (BORGES, 1972 p. 751).

e

La sordera, el vértigo, el temor de la locura y finalmente la idiotez, agravaran y fueron profundizando la melancolía de Swift. Empezó a perder la memoria. No

Se as imagens originais não se diluem na composição borgeana, o apelo da afirmação “Soy el que soy” também não. Borges não subestima a tradição religiosa que encontra nela o fundamento de uma interpretação dogmática: Deus, infinitamente perfeito, é possuidor de uma existência que excede a compreensão humana e, por isso, não pode ser chamado pelos nomes terrenos, assim como não pode ser julgado por parâmetros dessa ordem. O texto borgeano, ao invés de ignorar ou menosprezar tal tradição, busca associar-se a ela, apresentando-se como uma de suas consequências legítimas, obrigando-a a comportar elementos que, tipicamente, repudiaria e a desencaminhando em finais imprevistos, como a comparação de Deus com o moribundo Swift. Assim, ao incorporar pontos fora do sistema original e desfechos alternativos de assombro, o cânone vai abandonando as relações verticais que o caracterizam e admitindo relações horizontais. Um paralelo óbvio desse movimento pode ser encontrado no insistente elogio de Borges às heterodoxias gnósticas, em que mostra grande simpatia para com as relações catastróficas que seus mitos extraem da Bíblia, como no conto “*Vindicación del falso Basíides*”:

Admirable idea: el mundo imaginado como un proceso esencialmente fútil, como un reflejo lateral y perdido de viejos episodios celestes. La creación como hecho casual.

El proyecto fue heroico: el sentimiento religioso ortodoxo y la teología repudian esa posibilidad con escándalo. (BORGES, 1972, 215-216)

3 Relações horizontais

O texto “El escritor argentino y la tradición” é recorrentemente apontado como fundamental para o entendimento da problemática da tradição em Borges e pode trazer elementos relevantes para a compreensão de seu tratamento das metafísicas. Nele, o escritor busca redefinir o papel do escritor argentino:

quería usar anteojos, no podía leer y ya era incapaz de escribir. Suplicaba todos los días a Dios que le enviara la muerte. Una tarde, viejo y loco y ya moribundo, lo oyeron repetir, no sabemos si con resignación, con desesperación, o como quien se afirma y se ancla en su íntima esencia invulnerable: Soy lo que soy, soy lo que soy (BORGES, 1972, p. 752).

Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una o otra nación occidental... Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [à dos judeus e irlandeses]; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas. (BORGES, 1972, p. 272-273)

A definição do lugar do escritor argentino indica o universal, e portanto se opõe às diversas formas de se definir uma tradição argentina em particular, formas emergentes no início do século XX. Porém, mesmo as tradições europeias são abaladas nesse trecho no momento em que o escritor distingue os temas europeus e o uso que os europeus fazem deles: um uso supersticioso e reverente. Essa passagem propõe uma expropriação das figuras de que as tradições se servem, instaurando-as como patrimônio universal. As tradições deixam, ainda, de ser *possuidoras* de certas imagens e temas para serem, também, tradutoras de objetos preexistentes. Assim se configura uma teoria da reescritura em Borges, como afirma Pimentel Pinto:

Está cada autor envolvido na operação exclusiva de citação, a *segunda mão* de outros tantos autores, o *amanuense do engenho alheio*, o copista que tem como dístico a frase lançada por Flaubert como sinônimo do único trabalho possível: *copiar como outrora*, emblema da utopia do texto ideal como citação, garantia de que escrever é sempre reescrever. (PIMENTEL PINTO, 1998, p. 184-185)

A teoria borgeana da reescritura tem como base a noção de repertório, uma memória universal, que serve de matéria para copistas. Borges dá exemplos dessa teoria ao afirmar, repetidamente, enunciados semelhantes a "*Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas*" (BORGES: 1972, p. 636). O ponto nevrálgico dessa teoria é, sem dúvida, o abandono das categorias de 'autor', 'originalidade' e 'identidade' do texto. A categoria de 'autor' se dilui na medida em que o trabalho do escritor passa a ser a 'tradução', leitura e interpretação de textos preexistentes. Já a de 'originalidade' se esvai igualmente por conta da preexistência do repertório. A categoria de identidade do texto, por sua vez, é refutada por já não ser possível se estabelecer um texto único. Todas essas categorias são muito caras à crítica literária fundada na ideia de cânone, tendo por necessidade estabelecer tempos, textos e autores únicos e insubstituíveis para cada obra, uma vez que postula relações unívocas, necessárias, e consequentes entre os objetos. Igualmente preciosa para essa crítica, a categoria unívoca de 'precursor' se arruína na medida em que a eleição dos precursores de uma obra se torna, apenas, um

atestado da repetição do repertório, o que recusa a ideia substantiva de 'influência' de um autor sobre outro. Esta eleição se faz *a posteriori* e independentemente daquilo que foi, em si mesma, a vida do autor, como afirma Borges em "Kafka y sus precursores":

En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany. (BORGES, 1972, p. 711-712)

A noção de repertório é central nesse jogo de precursores eleitos para um texto, pois as relações livres das categorias da crítica literária tradicional só são possíveis em se tratando de uma concepção literária que parte não dos textos sistematicamente organizados, mas apenas agregados, acumulados. Em Borges, essa ideia repercute de forma exemplar no texto "El primer Wells":

De la vasta y diversa biblioteca que (Wells) nos dejó, nada me gusta más que su narración de algunos milagros atroces: The Time Machine, The Island of Dr. Moreau, The Plattner Story, The First Men at The Moon. Son los primeros libros que yo leí; tal vez serán los últimos... Pienso que habrán de incorporarse, como la fórmula de Teseo o la de Ahasverus, a la memoria general de la especie y que multiplicarán su ámbito, más allá de los términos de la gloria de quien los escribió, más allá de la muerte del idioma en que fueron escritos. (BORGES, 1972, p. 699)

Atesta-se nesse excerto a equiparação entre certas imagens literárias e as imagens da mitologia. Recorre-se ao trecho, aqui, como forma de mostrar que ambos os tipos de imagens constituem o repertório, ou memória geral da espécie, a que Borges diversas vezes se referiu. Não se trata de uma defesa de uma nova ordem mítica, mas da descrição do tipo de imagens que se agregam no hipotético repertório universal da espécie, isto é, a das já mencionadas 'imagens formularias', imagens autônomas que se prestam a resolver simbolicamente uma classe de fenômenos adjacentes, descritas por Costa Lima. As explicações dadas pelos mitos visam sempre o atemporal e o universal, e, por esse motivo, requerem a perduração na memória e a participação no repertório da comunidade que o criou; as imagens borgeanas têm a mesma vocação.

Daniel Balderston (1985, p. 42-62) e Silvia Molloy (1979, p. 103-134) argumentam que a principal ressonância de R. L. Stevenson em Borges é o recurso a "cenas memoráveis" na narração da trama. As "cenas memoráveis" são movimentos

detidos, ações que abandonam temporariamente sua dinâmica, que se destinam a gravar-se na memória do leitor como símbolo do relato. Ambos os críticos recorrem ao mesmo trecho de Stevenson:

Los hilos de un relato se entrelazan cada tanto y forman un diseño en la trama; los personajes adoptan cada tanto una actitud, los unos ante los otros o ante la naturaleza, que graba el relato en la memoria como una ilustración... Crusoe retrocediendo ante la huella de un pie, Aquiles gritando contra los troyanos, Ulises doblando el enorme arco, Christian que huye tapándose los oídos con las manos: cada uno de ellos es un momento culminante de la leyenda, y cada uno quedó impreso en el ojo de la mente para siempre. Podemos olvidarnos de otras cosas; olvidaremos las palabras, por bellas que sean; olvidaremos el comentario del autor, aunque haya sido ingenioso y exacto, pero estas escenas memorables, que ponen la marca definitiva de la verdad en un relato y colman, de una vez, nuestra capacidad de goce simpático, las adoptamos de tal modo en el seno de nuestra mente que ya nada podrá borrar o debilitar esa impresión. Es esa, pues, la función plástica de la literatura: dar cuerpo a un personaje, pensamiento o emoción en algún acto o actitud que impresione de manera notable al ojo de la mente. (apud: BALDERSTON, 1985, p. 42-43; MOLLOY, 1979, p. 124)

As "cenas memoráveis", ações que visam se estabelecer como símbolo da trama, estão presentes em toda a literatura borgeana, desde as breves biografias de *Historia universal de la infamia*, construídas sob confessa inspiração de Stevenson⁶, até as últimas produções. No tratamento borgeano das metafísicas também se verificam tais cenas em exemplos como:

Sintió sueño, sintió un poco de frío. Desceñido de su turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. Sé que desapareció bruscamente como si lo fulminara un fuego sin luz, y que con él desaparecieron la casa y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásin y los rosales y tal vez el Guadalquivir. (BORGES, 1972, p. 587)

e

Imaginemos ahora esa inteligencia estelar, dedicada a manifestarse, no en dinastías ni en aniquilaciones ni en pájaros, sino en voces escritas. Imaginemos asimismo de acuerdo con la teoría pre-agustiniana de inspiración verbal, que Dios dicta, palabra por palabra lo que se propone a decir. Esa premisa (que fue la que asumieron los cabalistas) hace de la Escritura un texto absoluto, donde la colaboración del acaso es calculable en cero. La sola concepción de ese documento es un prodigio superior a cuantos registran sus páginas. Un libro impenetrable a la contingencia, un mecanismo de infinitos propósitos, de

⁶ Veja-se o "Prólogo a la Primera Edición", em que Borges agrega a figura de Chesterton à de Stevenson. (BORGES, 1972, p. 279). Balderston mostra que ambos os autores representam o mesmo perfil de escritores imaginativos para Borges: "En el prólogo escrito en 1946 para la traducción de algunos bocetos californianos de Bret Harte, Borges observa que Harte comparte con Chesterton y Stevenson "la invención (y la enérgica fijación) de memorables rasgos visuales" (BALDERSTON, 1985, p. 42).

variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz ¿cómo no interrogarlo hasta lo absurdo, hasta lo prolijo numérico, según hizo la cábala? (BORGES, 1972, p. 211-212)

O primeiro exemplo é o do pensador (Averróis) a quem está vedado saber o significado dos termos 'tragédia' e 'comédia', que encontra no texto aristotélico, e busca refúgio na metafísica para atingir esse conhecimento. Desgraçado, termina por dessubstancializar a si mesmo na contemplação da magnitude divina. O segundo exemplo é a famosa vindicação borgeana da Cabala, que impõe as consequências da assombrosa doutrina cabalista a toda metafísica que postule a revelação do Ser através de um livro. Nos dois casos, percebemos o apelo à imaginação e o uso de um passado terminado, marca frequente no discurso mítico e nas 'cenas memoráveis' (no primeiro caso, esse passado é percebido no tempo verbal; no segundo, na referência ao notório livro pelo qual Deus teria se manifestado, cuja escritura data de tempos imemoriais)⁷.

Chega-se, assim, a uma sólida equiparação entre as imagens borgeanas e as imagens de tipo mítico, não só pelo propósito de resolver certos fenômenos adjacentes de uma mesma maneira, mas também pela forma mnemônica requerida para esse propósito. Tal equiparação implica num discurso constituído por relações não-hierárquicas, pois as imagens que têm a propriedade de se imprimir na memória são as imagens autônomas, como aquelas usadas para narrar a ação mitológica, que não visam formar um encadeamento de *razões*. No que concerne ao tratamento das metafísicas, o uso dessas imagens é contrário ao uso conceitual que fazem os cânones, não só quanto ao procedimento de escrita, mas ainda quanto às consequências que decorrem desses dois usos: o conceitual gera representações hierárquicas e o imagético, representações de igual valor (puramente estético).

Entretanto, o insistente recurso à forma das imagens de um repertório memorial só é possível quando esse repertório já não é mais presente na vivência comunitária, como afirma o historiador Pimentel Pinto:

Nasce o *homem-memória*, o memorioso do cenário moderno, compelido a retomar as origens. Esse memorioso é, simultânea e talvez paradoxalmente, produto das perdas acumuladas e vibração no presente de um passado que se recusa a morrer, a ser sepultado pela novolatria dos tempos atualmente vividos, pela ânsia de um futuro almejado. (PIMENTEL PINTO, 1998, p. 303.)

Costa Lima, por outro lado, afirma: "*Borges não teria pretendido restaurar a forma vencida pelo logos filosófico e pelo dogma. Pois sabia que, literalmente, nenhuma restauração é possível*" (COSTA LIMA, p. 286). É exatamente porque "nenhuma restauração é possível" que não se deve afirmar que Borges cunha imagens destinadas a resgatar as de tipo mítico, embora seja claro que o escritor usa a mesma forma usada pelas imagens míticas. Portanto, o projeto borgeano não está de acordo, pura e simplesmente, com a busca das origens, nos moldes de um culto ao passado. É mais razoável afirmar que, apesar de certa nostalgia pelo passado, Borges não está propondo como *fim* um resgate de mitologias ultrapassadas, tenha-se em vista o texto "Ragnarök" (BORGES, 1972, p. 805-806), em que ridiculariza um retorno triunfal dos antigos deuses mitológicos.

É preciso lembrar que as imagens borgeanas são, fundamentalmente, imagens de assombro, a diluição das representações organizadas, o que inviabiliza as hipóteses de que o escritor cultuasse alguma antiga ordenação do mundo. Sua intervenção pode representar, eventualmente, a construção de uma tradição apenas negativa, mas certamente não é uma simples restauração de uma tradição pregressa, ainda que muitas delas o encantem, como as mitologias grega, romana ou nórdica. Quanto às metafísicas, a condução dos objetos conceituais para imagens memoriais é necessária, primeiramente, para que se abandone o discurso hierarquizado da Verdade e se instaure o discurso na esfera do ficcional, do estético. A repetida exposição do horror ou da banalidade que as metafísicas suscitam quando estetizadas evidencia seu projeto de ultrapassagem dessas organizações do mundo. Mais do que isso, a impressão mnemônica e o assombro conjugados visam estender-se sobre o fenômeno do desejo metafísico de transcendência também no tempo, através da memória, como uma marca de frustração sobre o desejo de se ir além do assombroso "destino de ferro" dos homens.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi: "Borges ou o conto filosófico" in Borges, Jorge Luis: *Ficções*, Trad. de C. Nejar, prefácio de Davi Arrigucci Jr., São Paulo, Ed. Globo, 1995, pp. 9-24.

BALDERSTON, Daniel: "Enérgica Fijación" in *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, trad. E. P. Leston. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1985, pp. 42-62.

⁷ Para o uso do passado nesse tipo de narrativas, veja-se NUNES, 1995, p. 38-39. Já para o uso borgeano, veja-se: BALDERSTON, 1985, p. 60.

BENAVIDES, Manuel: "Borges y la metafísica" in *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 505-507. Buenos Aires, setembro de 1978.

BORGES, Jorge Luis: *Obras completas*. Buenos Aires, Ed. EMECÉ, 1972.

COSTA LIMA, Luis: "Aproximação de Jorge Luis Borges" in *O fingidor e o censor; no Ancião Régime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, pp. 257-305.

CUETO, Sergio; GIORDANO, Alberto: *Borges y Bioy Casares ensayistas*. Rosário, Ed. Paradoxa, 1988.

FOUCAULT, Michel: "Prólogo" in *As Palavras e as Coisas*, trad. A. R., Rosa, Lisboa, Ed. Portugaláia, 1966.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez: "Crítica Literaria y Filosofía en Jorge Luis Borges" in *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 505-507, Buenos Aires, setiembre de 1978, p. 279-297.

MIGNOLO, Walter: "Emergencia, Espacio, "Mundos Posibles": Las Propuestas Epistemológicas de Jorge L. Borges" in *Revista Iberoamericana*, nº 100-101, julio de 1977,

MOLLOY, Sílvia: *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1979.

NUNES, Benedito: *O tempo na narrativa*, São Paulo, Ed. Ática, 1995.

NUÑO, Juan: *La filosofía de Borges*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1988.

PAOLI, Roberto: "Borges Y Schopenhauer" in *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, año XI, nº 21, p. 173-208.

PIMENTEL PINTO, Júlio: *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*, São Paulo, Ed. Estação Liberdade, 1998.

SARLO, Beatriz: "Borges y la literatura argentina" in *Punto de Vista*, nº 34, Buenos Aires, jul-set 1989, pp. 6-10.

VOLEK, Emil: "Aquiles y la tortuga: Arte, Imaginación y la Realidad según Borges" in *Revista Iberoamericana*, nº 100-101, julio de 1977.

Recebido em agosto de 2013.

Aceito em dezembro de 2013.