

JORGE LUIS BORGES, AUTOR DOS TEMPOS

HELOÍSA HELENA SIQUEIRA CORREIA

JORGE LUIS BORGES
AUTOR DOS TEMPOS

Heloísa Helena Siqueira Correia



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

Reitor Ari Miguel Teixeira Ott
Vice-Reitor José Juliano Cedaro



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

CONSELHO EDITORIAL

Presidente Lou-Ann Kleppa
Ariana Boaventura Pereira
Carlos Alexandre Trubiliano
Eliane Gemaque Gomes Barros
Gean Carla Silva Sganderla
Leandro Soares Moreira Dill
Márcio Secco
Marli Lúcia Tonatto Zibetti
Pedro Ivo Silveira Andretta
Ricardo Gilson da Costa Silva
Xênia de Castro Barbosa

Editora Filiada



Edufro - Editora da Universidade Federal de Rondônia
BR 364, Km 9,5
Campus Unir
76801-059 - Porto Velho - RO
Tel.: (69) 2182-2175
www.edufro.unir.br
edufro@unir.br

JORGE LUIS BORGES AUTOR DOS TEMPOS

Heloísa Helena Siqueira Correia



Porto Velho - RO

© 2020 by Heloísa Helena Siqueira Correia
Esta obra é publicada sob a Licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0
Internacional.



Capa:
Vitoria Gonçalves Morão

Revisão:
Jeane Mari Spera

Projeto gráfico:
Edufro - Editora da Universidade Federal de Rondônia

Diagramação:
Guilherme André de Campos

Impressão e acabamento:
Seike & Monteiro Editora

Aprovado no Edital 01/2018/EDUFRO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR)
Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UNIR

C824j Correia, Heloísa Helena Siqueira.

Jorge Luis Borges: autor dos tempos / Heloísa Helena Siqueira Correia. - Porto Velho,
RO: EDUFRO, 2020.

64 p.

ISBN: 978-65-87539-23-2 (físico)

ISBN: 978-65-87539-15-7 (digital)

DOI: 10.47209/978-65-87539-15-7

1. Poética da narrativa. 2. Poética da leitura. 3. Ensaio. 4. Conto. I. Título. II. Fundação
Universidade Federal de Rondônia.

CDU 82-34(81)

Sumário

7	APRESENTAÇÃO
13	1 POÉTICAS RECÍPROCAS, SIMULTÂNEAS
14	Narrativa e magia
23	Leitura e co-autoria
31	2 ENSAIOS QUE NARRAM, CONTOS QUE REFLETEM
35	A histórica eternidade
48	Os tempos dos eus
59	3 EM TEMPO... O SIMULTÂNEO
62	Referências

APRESENTAÇÃO

Ao leitor da obra de Jorge Luis Borges (1899-1986) é exigida a vigilância na forma da leitura crítica atenta e a ele é oferecido o espanto, provocador de questionamentos constantes. O escritor, criador de mundo próprio e de uma literatura desafiante em seu tempo, sobretudo na forma de contos, ensaios e poemas, continua provocando leitores ao redor dos mundos, do seu, do nosso...

Em um golpe de vista já é possível saber que a obra borgeana é povoada de labirintos, círculos, ruínas, rios, planícies, tigres, espelhos, duelos, subúrbios, cidades, duplos, viagens, heróis, traidores, tempos, jogos, argumentos, tramas, bibliotecas etc. Impossível que o foco seja lançado sobre todos os relevos existentes, esse universo é imenso. O foco, em especial, incidirá sobre o modo como o escritor cria os tempos e as relações entre as várias temporalidades no tocante a apenas alguns textos.

Por se tratar de uma obra literária, fica de antemão estabelecida a necessidade de compreender como os tempos se relacionam no âmbito do texto literário. Ou seja, é preciso saber como o tempo da linguagem, o tempo da escritura, o tempo da narrativa, o tempo como assunto e o tempo da leitura se relacionam entre si, no interior de determinados textos – não são todos os textos que tematizam o tempo, ainda que todos comportem o tempo da linguagem, da escritura e o tempo da leitura –, e quais os problemas que essa relação pode suscitar. Tal é o caso dos ensaios *Historia de la eternidad* (Borges, 1994a, p. 353-367) e *El tiempo y J. W. Dunne* (Borges, 1993, p. 24-27), e os contos *Aleph* (Borges, 1994a, p. 617-628) e *El jardín de senderos que se bifurcan* (Borges, 1994a, p. 472-480), objetos da abordagem que se fará ao longo dos capítulos.

Ao lado do tempo sucessivo da linguagem e da escritura que concatena letras, palavras, frases, raciocínios, obedecendo a uma ordem sucessiva do pensamento e da reflexão, existe o tempo da leitura e o tempo da narrativa que, ao mesmo tempo que obedecem ao tempo sucessivo da linguagem e da escritura, também podem não ser integralmente consoantes à ordem

sucessiva da linguagem. Tempo da narrativa e tempo da leitura sugerem coisas que não estão escritas, entrelinhas, sobrelinhas, sublinhas; todas as dimensões temporais podem direcionar a leitura da narrativa.

O leitor lê nas palavras sucessivas fatos simultâneos. A leitura mesma existe simultaneamente à escritura. O leitor lê nas frases sucessivas viagens no tempo velozes, audaciosas. Os olhos da leitura que seguem a direção da ordem da narrativa leem bifurcações, multiplicações e simultaneidades temporais. O leitor obedece às pausas da escritura lendo eternidade, atemporalidade, infinito.

A simultaneidade entre o tempo da linguagem escrita e o tempo da leitura e da narrativa se torna ainda motivo de maior perplexidade quando a narrativa, ao mesmo tempo que obedece ao tempo sucessivo da linguagem, também tematiza alguma temporalidade: tal é o caso dos ensaios e contos selecionados. Eles se tornam ápices na questão do tempo porque apresentam simultaneamente várias dimensões temporais se relacionando: tempo da linguagem, tempo da escritura, tempo da narrativa, tempo da coordenação dos conceitos, tempo da leitura, e o que se pode chamar tempo-tema.

Borges cria, desenvolve ou, por vezes, apenas pontua reflexões metalinguísticas e críticas que estão presentes em seus ensaios, prólogos, resenhas e também em textos de face mais acentuadamente ficcional, como os poemas e contos. Essas reflexões do autor constituem-se em fonte de ideias e concepções que serão constantemente retomadas e postas em diálogo com a tessitura da ficção borgeana e com alguns trabalhos de críticos e teóricos como Emir Rodrigues Monegal, Julio Cortázar, Benedito Nunes e Theodor Adorno. Elas carregam as preocupações metalinguísticas do autor acerca da temporalidade da linguagem e possuem a marca da ambiguidade e da pluralidade; será preciso, por fim, observar se seus textos atingem alguma espécie de síntese das variadas temporalidades, ou se a simultaneidade se mantém.

Ao longo da obra é possível perceber que tendências contrárias, posições inversas, ideias opostas, são colocadas lado a lado, sempre com a mesma ênfase: carregam o traço temporal da simultaneidade. Essa temporalidade

considera sempre o lado do traidor e do herói, do dito e do silêncio, do escrito e do lido, como elementos simultâneos. Para ilustrar, podem-se mencionar muitos textos; entre os contos, por exemplo: *Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)* (Borges, 1994a, p.561-3), *La otra muerte* (Borges, 1994a, p.571-5), *Tema del traidor y del héroi* (Borges, 1994a, p.496-8), em que o traidor pode ser o herói e vice-versa; *La intrusa* (Borges, 1993, p.403-6), em que o que é silenciado tem tanta força quanto o que é explicado; *Pierre Menard, autor del Quijote* (Borges, 1994a, p.444-50), em que a leitura tem a mesma força de criação da obra quanto a escritura. Essa ambivalência que as reflexões apresentam é indício de que a obra não caminha sincronicamente ao passo da razão e da lógica da linguagem. Não privilegia a razão ou a imaginação, coaduna as duas como responsáveis pela literatura.

As reflexões ambivalentes tornadas concretas em fatos e personagens ficcionais aparecem desenvolvidas de maneira mais explícita em vários ensaios. Para citar apenas alguns que consideram com igual valor elementos que se contrapõem: *Kafka y sus precursores* (Borges, 1993, p.88-90), em que, estabelecendo uma leitura retroativa em relação ao movimento da história da literatura, reconhecem-se os precursores de Kafka, uma forma de dizer que a leitura que acompanha a direção do tempo que corre do presente em direção ao passado é tão relevante para compor a história literária quanto a leitura que respeita a direção do tempo da história cronológica que corre do passado em direção ao presente; e *Magias parciales del Quijote* (Borges, 1993, p.45-7), que demonstra como a ficção tem o mesmo teor da realidade. Mas os exemplos se multiplicam e, se não se leem os textos diretamente, não se pode saber se essa simultaneidade de elementos permanece ou se é arrebatada pelo tempo sucessivo da linguagem e da lógica da razão, que encadeia causa e efeito, antecedente e consequente, e quer operar sínteses.

O crítico uruguaio Emír Rodríguez Monegal demonstra a existência de uma poética esparsa ao longo de toda a obra borgeana: “[...] se entrevê a coerência dum sistema que se esconde e se dissimula: um sistema que expressa ao mesmo tempo uma visão do mundo e uma poética (Monegal, 1987, p.13)”. Essa poética está presente em textos dos mais diversos gêneros a que o autor se dedicou: poemas, ensaios, contos, resenhas, prólogos.

Como Borges, que não neutraliza um elemento em nome de outro que aparentemente o contradiz, antes apresenta ambos elementos e tenta compreendê-los, é possível dizer que Monegal localiza na poética borgeana duas vertentes: a da leitura e a da narrativa, ainda que, dada sua novidade surpreendente, o crítico privilegie a poética da leitura. Retirado o privilégio, a simultaneidade entre poética da leitura e poética da narrativa será a simultaneidade abordada por este trabalho. A poética carrega a marca da simultaneidade.

Sobre a poética da narrativa, Monegal (1987, p. 57, destaque do autor) afirma: “[...] Borges desenvolve fragmentariamente uma poética da narrativa que poderia se fazer derivar da seguinte observação, de um texto de 1932: **O problema central da novelística é a causalidade.**” O texto de 1932 a que se refere o crítico é o ensaio “*El arte narrativo y la magia*” (Borges, 1994a, p. 226-32) que será lido respeitando-se as características de simultaneidade entre poética da narrativa e poética da leitura.

Pela leitura desse texto, é possível perceber que a poética da narrativa se compõe por um conjunto de reflexões do escritor acerca do que seria o objetivo da narrativa. Esta deve se guiar pela causalidade mágica, lúcida e limitada, que se contrapõe à causalidade natural, caótica e ilimitada. A causalidade mágica é a única que pode proporcionar o rigor necessário às narrativas. Enquanto a causalidade mágica pode encadear narrativas típicas ao romance de aventuras, a causalidade natural favorece apenas as narrativas psicológicas (Borges, 1994a, p. 226-32).

Na narrativa coordenada pela causalidade mágica, os episódios projetam-se, ecoam, coordenando-se de maneira a cumprir o objetivo a que a narrativa se propõe. O sentido de projeção dos episódios e o fato de o escritor reconhecer o romance de aventuras como exemplar dessa causalidade teleológica remetem à sucessividade intrínseca à narrativa. Assim como os elementos menores da narrativa: letras, palavras, frases, obedecem à ordem do tempo sucessivo da linguagem, os elementos maiores: episódios, acontecimentos, também o fazem.

A poética da leitura, por sua vez, colabora para o que se denominou marca da simultaneidade da obra. É o poder relativizante, inventivo

e dinâmico da leitura que garante que a narrativa não esteja condenada às amarras que o tempo sucessivo da linguagem obriga; no tempo sucessivo, o ser foi, é e será: não pode ser e não-ser ao mesmo tempo; somente através da leitura, outras temporalidades podem abraçar a obra, como o tempo da narrativa – ficções –, tempo da coordenação dos conceitos – ensaios – e tempo-tema.

A poética da leitura, tal como a postula Monegal (1980, 1987), leva em consideração também as conferências, as entrevistas, as aulas, as conversas, e a vida de Borges. Parte de uma ideia básica, desenvolvida ao longo da obra, que afirma que o leitor é cocriador da literatura. Isso acarreta a impessoalidade da literatura, uma vez que o autor já não mais importa. Nas palavras de Monegal (1987, p.20, destaque do autor):

Se é certo que não existe texto sem autor, não menos certo (e tautológico) é que não existe sem leitor. (Nem mesmo o autor escapa desta regra: é impossível **escrever** um texto sem o estar lendo simultaneamente). Para Borges, a implicação imediata deste postulado é simples: o ato de ler transforma o texto individual de um autor em obra de todos. A literatura se torna coletiva e, ao mesmo tempo, anônima.

O primeiro capítulo deste livro tratará dessa identificação operada por Monegal, quando serão detalhadas a “poética da leitura” e o seu pólo ambivalente, a “poética da narrativa”, presenças simultâneas na obra. Para acompanhar a sobrevivência da simultaneidade em meio a outras temporalidades, o texto dedica-se a compreender a simultaneidade entre poética da narrativa e poética da leitura, entre autor e leitor. Para tanto, detém-se na noção de causalidade mágica, relacionando-a à noção de leitura como invenção.

Para descobrir se a mesma marca de simultaneidade da poética se mantém em meio a outras temporalidades, relacionar-se-ão as várias temporalidades presentes em alguns contos e ensaios. O critério de escolha desses textos é a necessidade da presença do tempo-tema, que nem todos ensaios e contos apresentam. Ainda é preciso alertar que, antes de abordar esses textos que apresentam tempo-tema, passaremos, como leitores, pelo desdobramento de outra simultaneidade constitutiva da poética.

Esta desdobra-se na simultaneidade das características dos gêneros ensaio e conto, porque a leitura de inquisição (*inquisición*) que dinamiza poética da narrativa e poética da leitura, dinamiza também as características que definem cada gênero, inclusive suas características relativas à origem. O ensaio seria originário do exercício da razão, e o conto, da imaginação.

O segundo capítulo deter-se-á no desdobramento da simultaneidade da poética em termos da simultaneidade ou mescla de gêneros, percebendo como ensaio e conto trocam características. Nesse sentido, o ensaio, imediatamente tomado como produto da razão que reflete criticamente sobre conceitos, e o conto, a princípio reconhecido como ficção, produto da imaginação que faz uso de imagens para contar histórias, tornam-se coexistentes. Essa coexistência será identificada pelas reflexões metalinguísticas, procedimentos e temas comuns a ensaios e contos. O ensaio *Historia de la Eternidad*, cujo tema é a eternidade, e o conto *Aleph*, que tematiza a eternidade, serão focalizados respeitando-se a relação dinâmica dos elementos que levam os textos a partilharem algumas características. E o ensaio *El tiempo y J. W. Dunne* (Borges, 1993, p.24-7) e o conto *El jardín de senderos que se bifurcan* (Borges, 1994a, p.472-80) serão enfocados na medida em que compartilham, ambos, o tema sobre a multiplicação do tempo.

O terceiro capítulo é a desembocadura dos desenvolvimentos anteriores, no qual tornar-se-á possível perceber que a marca da simultaneidade da obra borgeana persiste; não é solapada pelo traço forte da sucessividade que determina a linguagem e a realidade. Se os textos que tematizam temporalidades que conflitam com o tempo sucessivo, como é o caso dos textos mencionados, parecem acabar por ceder ao domínio da sucessividade, por outro lado a leitura de inquisição do autor cria vãos no tempo, “interstícios de sem razão” que abrem espaço para a simultaneidade.

1 POÉTICAS RECÍPROCAS, SIMULTÂNEAS

O crítico uruguaio Emír Rodríguez Monegal adotou várias chaves de interpretação da obra de Jorge Luis Borges, dentre elas duas são especialmente instigantes: a poética da narrativa e a poética da leitura (Monegal, 1980, 1987). A poética da narrativa diz respeito diretamente à noção de causalidade mágica que Borges desenvolve no ensaio *El arte narrativo y la magia*. Essa causalidade move-se por analogias; atraindo elementos estranhos e distantes, ela coordena a narrativa, conduzindo-a para determinado fim. A poética da leitura, por sua vez, relaciona-se à emergência do leitor como cocriador do texto literário. Nas palavras de Monegal (1980, p.91): “[...] Borges postula que reler, traduzir, são parte da invenção literária. E talvez que reler e traduzir são a invenção literária. Daí a necessidade implícita de uma poética da leitura”.

As poéticas focalizadas por Monegal são indissociáveis, como um texto é indissociável de seu leitor, e não há privilégio de uma em detrimento de outra. As reflexões metalinguísticas presentes na obra borgeana resenham ambas poéticas. Mas não é demais alertar que tais poéticas vão sendo construídas pela obra, configurando o que podemos chamar de “poética borgeana”.

O modo como o texto literário é construído, as histórias que conta, os desdobramentos que sugere, enfim, tudo o que participa da matéria e da forma dos textos, e não apenas as reflexões metalinguísticas, agem mutuamente e configuram a existência da poética borgeana. A dimensão prática jamais deve ser negligenciada, porque até seu próprio universalismo está emaranhado aos adjetivos, temas, procedimentos, narrador, leitor, espaço, tempo, às metáforas, reflexões, imagens, personagem – de modo específico à dinâmica de cada texto, de forma delimitada pelo objetivo de cada texto, circunscrito à precisão das palavras e frases sucessivas. Essa simultaneidade entre reflexão e fazer literário não é de todo familiar ao leitor. Mas podemos, aos poucos, dela nos aproximar.

A esse ambiente ainda pouco familiar refere-se o filósofo Michel Foucault, no *Prefácio* do livro *As palavras e as coisas*, quando confessa seu mal-estar diante do texto do escritor argentino Jorge Luís Borges, intitulado *El idioma analítico de John Wilkins* (Borges, 1993, p. 84-87), um texto que, segundo o pensador “[...] perturba todas as familiaridades do pensamento [...]” (Foucault, 1987, p. 5). Pode-se dizer que essa evidência se estende por toda a obra borgeana e tem pelo menos uma consequência avassaladora e imediata sobre o leitor: a constatação da dificuldade de compreender o universo borgeano à luz de alguma teoria determinada.

A obra borgeana pede uma leitura de totalidade impossível. O leitor deve guiar-se por sua própria medida, pela memória que retém leituras anteriores, pela transsubjetividade que movimenta a relação com o texto, pela imaginação, pelas referências externas de contexto, pelo senso crítico e teórico. A leitura sempre corre o risco de resvalar no absoluto subjetivismo; isso não acontecerá se o leitor construir um saber sobre a obra como um todo. Ainda que esse saber seja um saber geral, permite ao leitor conhecer os limites de sua leitura, adquirindo condições de estabelecer micro e macro relações e criar interpretações que não se desviem dos pontos de fuga do universo da obra; levando ainda em consideração que os supostos pontos de fuga objetivos não estão fixados para sempre, eles próprios também são dinâmicos. Esse é o desafio constante do leitor, e o exercício a que este breve livro convida.

Narrativa e magia

Um dos textos selecionados para compreender a poética é o ensaio *El arte narrativo y la magia* do livro *Discussión* (Borges, 1994a, p.226-231), que testemunha no mesmo espaço literário a importância da elaboração da narrativa e da leitura na construção do texto literário, tomando a narrativa como material potencialmente criador de várias leituras e tomando a leitura como atividade transformadora do material narrativo.

Esse embaralhamento de leitura e narrativa se torna evidente neste ensaio, uma vez que é pela leitura de *The Life and Death of Jason*, de William Morris, e de *Narrative of A. Gordon Pym*, de Edgar Alan Poe, que Borges

ensaia o que considera o elemento central de toda narrativa: a noção de causalidade. Borges elege a noção de causalidade para ler narrativas.

O procedimento utilizado pelo autor nesse ensaio é o de recuperar as mencionadas obras, guiando-se por uma leitura reflexivo-crítica que desvenda meandros e detalhes para esclarecer como todos os episódios da narrativa preparam e caminham para um objetivo que cabe ao leitor reconhecer e recriar. A acepção de autor é aquela que lhe confere Davi Arrigucci Junior: autor como leitor, de atitude inquisitiva diante do mundo e dos livros, dependente do comentário e cuja ação é criada pelas perguntas e respostas que se desdobram em narrativas e ensaios. Autor e narrador se confundem porque a leitura opera a mediação entre o narrador e o mundo, e Arrigucci se refere tanto a um como ao outro pela denominação de *Hacedor* (Arrigucci, 1973, 1987). O desdobramento ensaístico e narrativo explica a mescla de gêneros reconhecível nos textos borgeanos mas, isso, por ora, não será tratado. Mais adiante esse tópico será retomado pausadamente.

O que interessa especialmente para compreender o autor nesse ensaio é que ele se apresenta como leitor de algumas obras sobre as quais lança *inquisições* seguidas de comentários, e é esse movimento que cria o ritmo do ensaio. É possível perceber como os comentários de leituras que o autor borgeano apresenta dão origem a novos textos. Quando resgata os textos, comentando-os, o autor os constrói diferentes, à sua maneira, porque o comentário tem um papel criativo, praticamente, com a novidade da invenção. E o fato de o ensaio *El arte narrativo y la magia* ser elaborado por comentários, traduz a fidelidade do ensaio borgeano à forma do ensaio, que acentua sua própria modéstia.

No que diz respeito ao ensaio, vale retomar observações e apontamentos do filósofo Theodor Adorno (1962, p. 19), autor do trabalho *El ensayo como forma*, em que afirma:

[...] *comentarios a las poesías de otros, eso es lo único que él puede ofrecer y, en el mejor de los casos, comentarios a los propios conceptos. Pero irónicamente se adapta a esa pequeñez, a la eterna pequeñez del más profundo trabajo mental frente a la vida, y con irónica modestia la subraya aún.*

Cada vez que o autor recupera passagens das obras de outros autores, dá origem a jogos intertextuais que atraem o outro para o interior de seu próprio texto, no caso, um ensaio. Quando Passos (1996, p. 14) reflete sobre o conceito de intertextualidade, ele é bastante esclarecedor: “[...] tal estratégia desemboca numa **relação especular**: a busca de se ver refletido no ‘outro’, em ponto pequeno ou em proporções aumentadas, incluindo-o em uma órbita de atividade”. Pode-se dizer que o intertexto está presente em toda a obra borgeana abundantemente.

A particularidade da leitura que o autor-leitor borgeano desenvolve do poema de Morris parte já do fato de o autor estar atento à face romanesca da obra, e não ao que chama “filiação helênica do poema” (Borges, 1994a, p.226). Essa declaração do propósito pelo autor é consonante a uma das características do ensaio, que aponta o filósofo Adorno (1962, p.12) em *El ensayo como forma*: o ensaio não cria, parte do que já está feito; nas palavras do pensador, o ensaio “*No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final [...]*”. A leitura borgeana não está interessada em abordar as aventuras de Jason; interessa-se, isto sim, em perceber como Morris conseguiu suscitar e manter a fé poética do leitor, o que depende de “uma forte aparência de veracidade” (Borges, 1994a, p.226). Nesse ponto, Borges está se referindo a Coleridge, para quem a fé poética é a “espontânea suspensão da dúvida” (Borges, 1994a, p.226). Em outras palavras, o que o autor argentino privilegia em sua leitura é a maneira como Morris conduziu a “face romanesca” ao leitor, de modo que este de nada duvide e em nada recue.

No ensaio *La ceguera de Siete Noches*, Borges afirma que todo escritor escreve duas obras: “[...] *una, el tema que se propuso; otra, la manera en que lo ejecutó*” (Borges, 1994b, p.283). No caso em questão, a leitura está incidindo muito mais sobre uma das obras de Morris, aquela que pode ser identificada com a segunda obra referida por Borges: “*otra, la manera em que lo ejecutó*”, a maneira com que o escritor executa o tema, ou, em outras palavras, o modo, ou ainda, o procedimento.

Borges recupera alguns episódios do poema para ilustrar o procedimento de Morris. Vale a pena lembrar o episódio do centauro. A “aparência

de veracidade” é constituída por menções ao centauro Quirón, primeiro localizando-o ao lado de feras pouco ou nada familiares ao leitor, tal qual o próprio centauro, depois aproximando a cor do pelo do centauro à cor da pele humana, tornando-o mais familiar ao leitor, para, em seguida, distanciá-lo novamente, apresentando-o com “... *una corona de hojas de encina en la transición de bruto a persona...*” (Borges, 1994a, p.227), sem oferecer ao leitor uma imagem completa da criatura. Outra maneira de compreender como o autor persuade o leitor é ilustrado pelo episódio das sirenas. Segundo o autor borgeano, “*Las imágenes preparatorias son de dulzura*” (Borges, 1994a, p.227). Como no episódio anterior, neste também o leitor é atraído e conduzido pela tensão criada pela proximidade e distância em relação às sirenas, o que garante a fé poética.

No que diz respeito ao romance *Narrative of A. Gordon Pym* de Poe, Borges desvela em sua leitura o que seria o “secreto argumento”, que identifica como o “*el temor y la vilificación de lo blanco*” (Borges, 1994a, p.229). Temor sofrido pelas tribos vizinhas da Antártida e que será sofrido também pelos “condignos lectores” (Borges, 1994a, p.229). A leitura borgeana duplica os argumentos do romance de Poe: “*Los argumentos de ese libro son dos: uno inmediato, de vicisitudes marítimas; otro infalible, sigiloso y creciente, que sólo se revela al final*” (Borges, 1994a, p.229).

O argumento sigiloso coordena todos os traços do romance, a ponto de Poe descrever a água dos riachos da ilha como algo dificilmente definível. A indefinição da natureza da água garante a possibilidade de essa água ser branca e, assim, filia-se ao argumento secreto: o medo do branco. A leitura, por sua vez, pode atribuir à água a cor branca; é isso o que sugere o ensaio. Borges chega, inclusive, a fazer analogia entre o branco de Poe e os brancos de Mallarmé e Melville, o que é uma maneira que sua leitura encontra de, estabelecendo relações intertextuais, compreender e explicar o argumento secreto.

É interessante notar que a leitura borgeana praticada sobre as duas obras desvela o procedimento narrativo dos autores e vincula esse desvelamento à singularidade dessa mesma leitura. A leitura descobre a importância da noção de causalidade nas narrativas que lê, mas a causalidade

é inventada por essa mesma leitura. Ler a “face romanesca” do poema de Morris para compreender como se articulam as atitudes do autor, e ler a obra de Poe desmascarando um argumento velado que delibera o que deve ser anunciado explicitamente ao leitor, enquanto faz desconfiar de que algo não está sendo mencionado, são posturas de leitura que perseguem a causalidade narrativa, ao mesmo tempo que provocam a emergência dessa noção como elemento central de toda narrativa. É possível ler no desenvolvimento borgeano desse ensaio o caráter simultâneo e indissolúvel de narrativa e leitura.

Mas a causalidade em foco não corresponde ao processo causal natural e, sim, ao que o autor denomina processo causal mágico. Para explicitar o movimento dessa causalidade mágica, a leitura borgeana indica a distinção entre “o moroso romance de personagem”, que tenta não diferir do mundo real, e “o romance de contínuas vicissitudes” seguido do “relato de breves páginas”, que estão submetidos a uma ordem diversa da ordem que rege o mundo real: *Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia* (Borges, 1994a, p.230). A ordem que a magia pode proporcionar estabelece-se pela lei da simpatia; Borges recorre à antropologia, mais exatamente a Frazer. A simpatia “*postula un vínculo inevitable entre cosas distantes, ya porque su figura es igual – magia imitativa, homeopática – ya por el hecho de una cercanía anterior – magia contagiosa* (Borges, 1994a, p.230).

A magia imitativa procede por imitação, e a magia contagiosa, por aproximação. Exemplos em Borges (1994a, p. 230) esclarecem melhor os dois tipos de magia:

Ilustración de la segunda [magia] era el unguento curativo de Kenelm Digby, que se aplicaba no a la vendada herida, sino al acero delincuente que la infringió – mientras aquélla, sin el rigor de bárbaras curaciones, iba cicatrizando. De la primera los ejemplos son infinitos. [...] Los hechiceros de la Australia Central se infieren una herida en el antebrazo que hace correr la sangre, para que el cielo imitativo o coherente desangre en lluvia también.

É possível afirmar por meio desses exemplos que a ordem da magia se afasta da ordem que se estabelece nas relações diretas entre causa e efeito. Elementos distantes se atraem, se aglutinam, não estão rigorosamente amarrados por uma cadeia contínua, como a cadeia causa-efeito, embora possam conviver com ela e até enriquecê-la, “[...] *la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción*” (Borges, 1994a, p.231). O que pode parecer coincidência aos espíritos na ordem do mundo real, é uma “perigosa harmonia” (Borges, 1994a, p. 231) na causalidade mágica da narrativa.

O princípio de analogia abarca a noção de simpatia que subjaz à magia; supera os limites do espaço – a distância, o estranhamento –, e quando o faz, rompe com o encadeamento linear e sucessivo das causas e efeitos, que sempre derivam umas das outras, que sempre se seguem umas às outras. Uma reflexão de Foucault (1987, p.37) pode vir a colaborar na compreensão da noção de analogia. Ele refere-se à analogia nos seguintes termos: “Seu poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem as semelhanças mais sutis das relações. Assim alijada, pode tramar, a partir de um mesmo ponto, um número indefinido de parentescos”. A analogia cria semelhanças sutis que fazem aproximar os extremos e os vizinhos, sejam eles seres, coisas, relações ou abstrações.

A ordem que a magia estabelece não é definitiva, sua configuração pode se modificar, já que procede por analogia e não por encadeamento. As simpatias organizam de maneira rigorosa a narrativa que “[...] *debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior*” (Borges, 1994a, p. 231). Nessa afirmação, é possível identificar o caráter sucessivo da narrativa: sucessão de episódios que ecoam e projetam-se no interior do relato através de um “jogo preciso”.

A influência da magia é utilizada por Borges para desenvolver a tese da importância da precisão e da coordenação dos episódios nos relatos. O romance e os relatos devem estar concatenados de tal forma que todos os episódios ecoem e confluam para algo que só irá apresentar-se depois. Um exemplo de novo tomado de uma obra literária: “[...] *en una de las fantasmagorias de Chesterton, un desconocido acomete a un desconocido para que no lo embista un camión, y esa violencia necesaria, pero alarmante, prefigura su acto*

final de declararlo insano para que no lo puedan ejecutar por un crimen (Borges, 1994a, p.231).

O que poderia ser tomado como ato insólito e incompreensível adquire sentido no desenvolvimento do relato; não sobram pontas soltas em uma narrativa coordenada pela causalidade mágica, até mesmo as palavras repercutem e atraem: “[...] *la sola mención preliminar de los bastidores escénicos contamina de incómoda irrealidad las figuraciones del amanecer, de la pampa, del anochecer, que ha intercalado Estanislao del Campo en el Fausto* (Borges, 1994a, p. 232).

O fim ansiado organiza todos os meandros da narrativa: “*Esa teleología de palabras y de episodios es omnipresente también en los buenos films*” (Borges, 1994a, p.232). Os bons filmes, como os relatos, não estariam tentando imitar a causalidade da vida real, mas sim criando a sua própria. Ao final do ensaio, o autor argentino (1994a, p. 232) sintetiza:

Procuró resumir lo anterior. He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica.

A causalidade do mundo real é por demais complexa para que possa ser totalmente decifrada e conhecida, por isso pode parecer sofrer as interferências do acaso, ou, em outras palavras, da indeterminação. Um relato, em que todo episódio tem projeção posterior, tudo é conhecido pelo autor, não há mistério, não há acaso; como diz Borges em *La divina comedia*: “*Lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad [...]*” (Borges, 1994b, p. 208).

Há ainda um outro texto especialmente importante para a compreensão da causalidade da narrativa; trata-se de *Prólogo* (Borges, 1994b, p. 25-7) que Borges escreveu para o livro *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, que, segundo a leitura borgeana: “*Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural* (Borges, 1994b, p. 26).

O “postulado fantástico” seria o elemento aglutinador da narrativa, ou argumento que coordena a ordem da obra, imprimindo-lhe forma e vida. O autor argentino pensa o livro de Bioy como uma obra de “imaginação racionada” (Borges, 1994b, p. 26)¹, rigoroso como o “romance de aventuras”, e que se distingue diametralmente do “romance psicológico” (Borges, 1994b, p. 25). O romance de aventuras, assim como o romance de Bioy, possui rigor; o romance psicológico, por sua vez, tende a ser informe, porque usa de muita liberdade. De acordo com Borges (1994b, p. 25):

La novela característica, ‘psicológica’, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia;... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela ‘psicológica’ quiere ser también novela ‘realista’: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo rasgo verosímil.

Cada vez que o romance não assume seu caráter de artificio verbal, ele está pautando-se, lembrando o que foi explicado com respeito ao ensaio anterior, na causalidade natural, o que faz desaparecer o que deveria imprimir ordem à narrativa: a teleologia causal. É sempre preciso voltar a lembrar que o que Borges (1994b, p. 25) entende por causalidade mágica é algo bastante preciso, que transforma também a noção de teleologia, porque toma a magia como fator instaurador de certa ordem, diversa da ordem criada pela causalidade natural:

*La novela de aventuras, ... no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de oro*, del *Quijote* o de los siete viajes de Simbad, le impone un riguroso argumento.*

¹ Esta expressão “*imaginación razonada*” será especialmente importante quando este trabalho versar sobre a mescla de gêneros mais adiante.

Sem pretender transcrever a realidade, o romance de aventuras limita-se; essa limitação permite que nenhuma parte fique descoordenada do todo, tudo é coordenado por um “rigoroso argumento”, sempre obedecendo aquela causalidade mágica, noção desenvolvida no ensaio anterior. É a causalidade mágica que sopra vida na narrativa. Ao que parece, que os fatos sejam misteriosos – relatos policiais –, ou fantásticos – obra de Bioy—, não é o que realmente mais importa e, sim, que eles estejam concatenados de forma a realizar o que seria a causalidade mágica da narrativa, causalidade que dirige a narrativa a um fim ou objetivo que o leitor irá recriar. No caso da obra de Bioy, a leitura borgeana elege a decifração pelo “postulado fantástico” como objetivo da narrativa. Essa eleição é uma forma de recriar a obra através da leitura. A noção de causalidade abordada nos dois textos anteriormente mencionados participa, em maior medida, da poética da narrativa, mas é a leitura que elege a causalidade como elemento central das narrativas e passa a ler a narrativa com a lente da causalidade, o que denuncia mais uma vez a indissolubilidade das poéticas.

Além da simultaneidade das poéticas poder ser reconhecida nesses ensaios, há um outro aspecto temporal que deve ser sublinhado. Trata-se do tempo implícito a toda narrativa no que concerne à organização da escritura e da leitura. A escritura e a leitura sempre são sucessivas, porque sobrevivem pela linguagem, cuja natureza é sucessiva. Letras, palavras, frases, episódios, são dispostos linear, contínua e sucessivamente pela linguagem na elaboração da escritura. Esta, por sua vez, é condição da leitura, que também caminha sucessivamente, acompanhando a ordem sucessiva da escritura.

No caso dos ensaios, a escritura é sucessiva, a leitura também o é, mas a noção de causalidade mágica que *El arte narrativo y la magia* trabalha, e que a leitura lê, não é uma noção que participa da sucessividade, linearidade e continuidade. Também a forma de exposição do ensaio não é sucessiva, linear e contínua. A “face romanesca”, o “argumento secreto”, a “causalidade”, a “magia”, são noções ou conceitos que se relacionam dinamicamente no ensaio borgeano, suas relações não são diretamente encadeadas. Os conceitos, inclusive, relacionam-se ao “postulado fantástico”, conceito presente em *Prólogo*, porque são peças de um mosaico para o qual concorrem outros ensaios.

Assim, tanto o assunto quanto a forma dos ensaios diferenciam-se da causalidade natural, esta sim encadeada sucessivamente pelas causas e efeitos contínuos e irreversíveis.

A causalidade mágica rejeita a ordem do tipo causa-efeito contínua e sucessiva e se organiza pela ordem da magia. Esta tem uma coordenação inspirada na imitação – magia imitativa, e aproximação – magia contagiosa, que obedece a um encadeamento sucessivo sim, mas que não pode ser qualificado como contínuo, se comparado ao encadeamento sucessivo contínuo de causa-efeito. As relações que se estabelecem por imitação e aproximação são relações de semelhança que se atraem mutuamente, geralmente conduzidas por um objetivo: a fé poética em *The Life and Death of Jason*; o argumento misterioso em *Narrative of A. Gordon Pym*; a inocentação de um criminoso no texto de Chesterton; o postulado fantástico em *La invención de Morel*. É como se o objetivo necessitasse a sucessão.

Para o autor, o movimento se dá do futuro para o presente, ele conhece o objetivo de antemão e deduz os episódios do objetivo; para o leitor, o movimento se dá do presente para o futuro, e do futuro para o passado, ele acompanha os episódios para, só então, chegar a conhecer o objetivo e, após o conhecimento do objetivo, ele poderá recriá-lo em sua leitura de maneira retrospectiva. Trata-se de sucessividade reversível, quando a causa pode ser o efeito e vice-versa.

Leitura e co-autoria

A poética da leitura, por sua vez, apoia-se em uma idéia básica: a concepção de leitura como cocriadora da literatura. Com base nessa concepção, é possível compreender mais exatamente qual é o papel do leitor e do autor na elaboração do texto literário. Mas ainda, como já foi explicado anteriormente, tomamos a poética borgeana por dois pólos indissociáveis: a poética da leitura e a poética da narrativa. A simultaneidade das poéticas responde à impossibilidade de separação dos elementos que compõem a narrativa que, se são apresentados e pensados separadamente, isso se dá porque é impossível ao pensamento e à linguagem apresentá-los simultaneamente.

A abordagem da poética da leitura deve respeitar a perspectiva que toma simultaneamente poética da leitura e poética da narrativa em um movimento dinâmico que configura a poética borgeana. Poética da leitura e poética da narrativa precisam ser vistas como polos intercambiáveis, indissociáveis e simultâneos que provocam a existência de um único ser: a poética borgeana. Caso contrário, mortificam-se em uma identidade estereotipada e parcial. Se se tentar limitar a poética narrativa apenas à compreensão da escritura e do autor e a poética da leitura apenas à compreensão da leitura e do leitor, aniquila-se o fenômeno estético e a literatura esvazia-se. A escritura estaria condenada à sua existência física e a leitura vagaria por abstracionismos e fantasmagorias. A necessidade que a escritura tem da leitura, a leitura tem em relação à escritura. Apenas a leitura não pode proporcionar o fenômeno estético. A esse respeito, o pensamento crítico do estudioso Roland Barthes pode vir a ser bastante esclarecedor: “[...] toda leitura passa pelo interior de uma estrutura (mesmo que múltipla, aberta) e não no espaço pretensamente livre de uma pretensa espontaneidade: não há leitura **natural, selvagem**: a leitura não **extravasa** da estrutura; fica-lhe submissa; precisa dela, respeita-a, mas perverte-a” (Barthes, 1988, p. 45).

Pelas palavras de Borges (1994b, p. 254) o fenômeno estético depende do encontro do texto com o leitor. As narrativas que um livro possui, e que não são tocadas pelo leitor, são folhas escritas empoeiradas, objetos de museu. Aqueles textos que são lidos e relidos, ao contrário, fazem parte da biblioteca, estão vivos, em transformação, porque cada vez que o leitor os lê modifica-os, anexando-lhes elementos e produzindo variações de sentido. A leitura interfere, inclusive, na ordem sucessiva da escritura:

[...] ya que somos el río de Heráclito, quien dijo que el hombre de ayer no es el hombre de hoy e el de hoy no será el de mañana. [...] cada lectura de un libro, [...] cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito.

O leitor sempre em transformação torna o texto algo também passível de constante transformação. O encontro entre a leitura de ordem sucessiva e

escritura de ordem sucessiva pode ser lido, por exemplo, como uma simultaneidade de dois tempos: tempo da leitura e tempo da escritura. A grande metáfora é o rio de Heráclito. Os textos sempre estão em processo de elaboração, “*El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansacio*”, é o que afirma Borges no ensaio *Las versiones homéricas*, do livro *Discusión* (Borges, 1994a, p. 239).

O exercício da leitura recoloca a narrativa em elaboração quando renova o sentido e, assim, reatualiza a escritura que traz consigo uma existência originária no passado. Nesse sentido, o exercício da leitura submete o passado ao presente. O passado é de todos, matéria de demiurgos, os leitores são cocriadores dos textos; presentificam o passado textual-literário e assim redefinem não só os textos, como também a própria literatura. O autor borgeano (1993, p.125) denuncia essa ousadia do livro *Otras Inquisiciones*:

Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si mi fuera otorgado leer cualquier página actual – ésta, por ejemplo – como la leerán en el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil.

Reflexões explícitas como essa, acerca do importante papel da leitura, abundam na obra borgeana. É possível formar vários conjuntos a partir destas reflexões metalingüísticas. No entanto, escolho o mesmo procedimento adotado em relação à causalidade da narrativa: a eleição de alguns textos que permitem identificar a poética da leitura em sua dupla dimensão, metalingüística e material, como assunto e também como procedimento. Os textos eleitos são: *Kafka y sus precursores* (Borges, 1993, p.88-90) e *Sobre los clásicos* (Borges, 1993, p.150-151), ambos do livro de ensaios intitulado *Otras Inquisiciones*.

O assustador argumento de *Kafka y sus precursores* (Borges, 1993, p.89) está sintetizado em uma das frases do ensaio: “[...] cada escritor **crea** a sus precursores.” O ensaio procede de modo a explicar a pertinência do argumento. Parte, como os ensaios anteriores, de uma postura de leitura. No

caso específico, a leitura do autor-leitor persegue os precursores de Kafka, quer estabelecê-los. A leitura não recorre, a contrariar o procedimento mais usual, à história da literatura reconhecida, o que ela faz é “... *reconocer su voz [de Kafka], o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas*” (Borges, 1993, p.88).

O autor reconhece a forma de *O Castelo*, obra de Kafka, no paradoxo de Zenón sobre o movimento: “[...] *la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de El castillo, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura*” (Borges, 1993, p.88). A personagem kafkiana do romance não consegue atingir seu objetivo como a flecha do paradoxo, que nunca atinge seu alvo. Essa identificação, por si só, já é testemunha de que a leitura borgeana é bastante singular, na medida em que estabelece um vínculo entre a filosofia pré-socrática e a literatura kafkiana através de uma identidade formal. A próxima identificação diz respeito ao tom; o tom kafkiano é reconhecido, dessa vez, na literatura chinesa, em um apólogo de Han Yu, que o autor não lê diretamente, mas sim por meio da obra *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise*, de Margoulié.

A terceira identificação se dá pelo reconhecimento de afinidade mental entre Kafka e Kierkegaard, no que diz respeito a ambos os escritores oferecerem “[...] *parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués*” (Borges, 1993, p.88). Um exemplo: “[...] *la historia de un falsificador que revisa, vigilado incesantemente, los billetes del Banco de Inglaterra; Dios, de igual modo, desconfiaría de Kierkegaard y le habría encomendado una misión, justamente por saberlo avezado al mal.*” (Borges, 1993, p. 89)

A leitura borgeana encontra a quarta identificação da voz de Kafka no poema de Browning, intitulado *Fears and Scruples*, de 1876, e em dois contos: de Leon Bloy e Lord Dunsany, que retratam respectivamente a imobilidade das pessoas que nunca partem de sua terra natal, e a mobilidade de um exército que nunca consegue voltar ao seu ponto de partida.

A voz kafkiana está, de alguma maneira, presente nas obras mencionadas. O autor comentou a respeito de como sua leitura encontrou vínculos, reconhecendo a forma, o tom, as parábolas e os temas kafkianos. Nas palavras do próprio autor: “*Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he*

enumerado se parecen a Kafka...” (Borges, 1993, p. 89). No entanto, a simples leitura de tais obras não permite que se deduza a voz kafkiana, porque “[...] *no todas se parecen entre sí*” (Borges, 1993, p.89). Se nunca se leu a obra kafkiana, não se pode compreender os vínculos, eles não existem. Os vínculos dependem que a obra kafkiana exista e que tenha sido lida: “*En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.*” (Borges, 1993, p.89)

Em outras palavras. A obra kafkiana não decorre simplesmente daquelas obras apenas porque as obras a precedem cronologicamente. Precursor não é aquele que tem o estatuto de ser historicamente anterior a Kafka ou de participar de tendências literárias afins às tendências de Kafka oficializadas pela história da literatura. Zenón, Han Yu, Kierkegaard, Browning, Leon Bloy e Lord Dunsany não asseguram propriamente a possibilidade de Kafka; suas obras não caminham inevitavelmente para a obra kafkiana como o presente não caminha inevitavelmente para determinado futuro já conhecido previamente. O presente caminha para o futuro, sim, mas ele é sempre desconhecido, nunca é completamente previsível: “*El poema **Fears and Scruples** de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos*” (Borges, 1993, p.89).

Quando o futuro acontece, quando ele se torna presente, ou seja, quando Kafka escreve sua obra, então é possível compreender o elo misterioso que encadeia o presente, constituído pelas obras mencionadas, e que já farão parte do passado. Quando Kafka escreve sua obra, torna possível à leitura reconhecer sua voz em literaturas distantes, temporal e espacialmente falando. Só com o acontecimento kafkiano é possível a empresa de perseguir seus precursores: “*Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro*” (Borges, 1993, p.89-90). Após a existência da obra kafkiana, o leitor não verá mais aquelas obras independentes de certo parentesco com Kafka. A leitura presente modifica o passado textual cada vez que o lê e relê.

A causalidade mágica também pode ser chamada neste momento para lançar uma outra luz sobre a questão. É através dela que o leitor pode operar analogias, vinculando obras díspares à obra de Kafka; se seguisse a causalidade natural, não encontraria Kafka, porque ele não é um simples efeito daquelas obras que, obedecendo ao processo causal natural, pretenderiam constituir a causa da obra kafkiana. É a obra kafkiana que atrai as outras obras estabelecendo os elos de identificação. A causalidade mágica, como já foi explicado anteriormente, opera por processos reversíveis, como este, que inverte a ordem cronológica. A causalidade mágica, na medida em que garante o rigor, pode atuar em uma forma não necessariamente narrativa, como a forma do ensaio, que se une à leitura na tarefa de recriar os elos que unem os precursores de Kafka, criando um novo modo de contar a história da literatura: o modo da leitura. Poética da narrativa e poética da leitura atuam simultaneamente também em *Kafka y sus precursores*.

No outro ensaio escolhido, *Sobre los clásicos*, o autor reflete sobre como a leitura codefine, dessa vez, o que é um clássico: “[...] es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (Borges, 1993, p. 151).

O procedimento utilizado pelo autor para construir esse argumento é o mesmo de *Kafka y sus precursores*: parte da leitura que serve como estímulo para refletir a questão. O autor recorre à obra *Historia de la literatura china*, de Herbert Allen Giles, que se refere ao *I King* como um texto canônico editado por Confúcio. A despeito da diversidade de leituras possíveis acerca dos 64 hexagramas que compõem a obra milenar, e até da preconceituosa leitura estrangeira, a que toma o *I King* como “*mera chinoiserie*”, há o testemunho histórico de que esse livro jamais deixou de ser lido: “[...] generaciones milenarias de hombres muy cultos lo han leído y releído con devoción” (Borges, 1993, p. 150). Esse testemunho é indício da tese do ensaio, segundo a qual: “*Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término*. (Borges, 1993, p.151)

Para que um livro seja clássico, precisa ser lido permanentemente com essa gravidade que se pôde perceber na citação anterior, ainda que não se possa falar da preferência dos leitores em termos de unanimidade. A permanência dessa leitura, por sua vez, depende de que os “meios” literários variem, para que possam surpreender o leitor, mas sem, no entanto, “perder sua virtude” (Borges, 1993, p.151). O que quer dizer, em outras palavras, que autor e leitor concorrem mutuamente para a existência dos clássicos. Como nos ensaios anteriores, o procedimento do autor inicia-se pelos comentários, e deles é que surge algo novo, nesse caso, uma nova compreensão do que é um clássico.

Mas o que é a leitura? Ela só pode ser pensada se comparada à escritura? Sabe-se que da leitura participam, por exemplo, a imaginação e a consciência crítica. Basta lembrar de Wolfgang Iser (1974, p.101-120), teórico da Estética da Recepção, que afirma que a imaginação do leitor detecta as atitudes do narrador através das lacunas que este deixa em aberto, preenchendo-as com seu criticismo, que passa a constituir a realidade do livro; e de Arrigucci (1987, p.229) que, por sua vez, vê a leitura na obra borgeana como uma “arte da decifração” que tem uma “atitude inquisitiva” diante dos livros e do universo. Também a memória e o contexto podem ser fatores da leitura. A memória opera as relações intertextuais do texto; e o contexto diz respeito ao fato de o texto dirigir-se a um destinatário concreto². Mas não é possível saber quais fatores interferem em maior ou menor medida no ato de ler. Pode-se investigar seu campo de atuação, seu teor histórico, mas sempre em relação aos limites impostos pela escritura e narrativa.

Essa simultaneidade entre escritura e leitura faz pensar novamente sobre a questão do tempo. Tempo da escritura e tempo da leitura relacionam-se no âmbito da linguagem, cujo tempo é sucessivo, linear e contínuo. O teórico Adam Abraham Mendilow (1972, p. 37) reflete a esse respeito: “A linguagem [...] é um meio formado de unidades consecutivas que constituem uma forma de expressão linear [...]”. A escritura, por sua vez, configura formas literárias: ensaios, romances, contos, poesias, entre outras;

2 Sobre o destinatário concreto, ver o texto “O leitor demanda (d)a literatura” de Luis Costa Lima (LIMA, 1979, p.9-39).

no caso da forma ensaio³, a escritura é produzida, principalmente, por reflexões conceituais que apresenta sucessiva, linear e continuamente. O tempo que os conceitos criam, no entanto, nem sempre é sincrônico ao tempo da escritura, pode ser descontínuo e operar por lacunas, aprofundamentos ou suspensões. A coordenação dos conceitos do ensaio pode dar origem a uma ordem diferente da ordem da escritura que lhe concede existência, fazendo com que existam duas ordens de tempos simultâneas. O mesmo acontece com a leitura. Ela segue, primeiramente, a ordem do tempo da escritura e, nesse sentido, tempo da leitura e tempo da escritura coincidem. Mas o tempo da leitura não é só isso, ele está ligado à memória e ao tempo da coordenação dos conceitos que o leitor cria com o autor, ao ler. O trabalho do estudioso brasileiro Benedito Nunes (1988, p.75) pode lançar luz sobre a questão; ainda que trabalhe em termos das narrativas ficcionais, sua reflexão sobre a participação da memória na leitura é enfática:

Seria errôneo entender a leitura, o ato de ler, como uma travessia puramente linear do texto. O percurso nas palavras, de linha a linha, não se limita a reproduzir, aditivamente, o enunciado das frases, dispostas em seqüência. De frase a frase se opera uma **síntese memorial**, que retém os significados anteriores, e que, com base neles, propende aos seguintes.

Identificando as lacunas, os aprofundamentos e as suspensões conceituais, o leitor cria uma nova ordem de tempo, que coordena o ensaio na dimensão do sentido. Assim, no caso dos ensaios, há o tempo da escritura, o tempo da leitura e o tempo da coordenação textual: três dimensões de tempo simultâneas, no interior de uma simultaneidade maior: a poética borgeana.

Há, ainda, uma outra face da simultaneidade que deve ser abordada, aquela que pode ser identificada na mescla de gêneros que o autor borgeano torna possível quando trabalha o ensaio em termos fictícios e os contos em termos conceituais. Os ensaios contam histórias e os contos refletem conceitos?

3 Segundo Adorno, o “meio” da forma ensaio é o conceito, ela sempre expõe conceitos (ADORNO, 1962, p.13).

2 ENSAIOS QUE NARRAM, CONTOS QUE REFLETEM

Acompanharemos a hipótese segundo a qual a indissolubilidade e a simultaneidade entre poética da narrativa e poética borgeana abrem a possibilidade de os gêneros se dinamizarem, se mesclarem, trocando características. A “inquisição”, através da qual a leitura aborda os livros e o universo, transita entre as características dos gêneros ensaio e conto, mantendo-os em constante relação. Nesse sentido, os contos passam a refletir criticamente sobre conceitos, e os ensaios tornam-se contadores de histórias.

Na conferência *El cuento policial*, do livro *Borges, oral* (Borges, 1994b, p. 189-197), pode-se encontrar a questão do gênero literário condicionada à poética. Nas palavras do autor borgeano: “*Hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género*” (Borges, 1994b, p.189), encontra-se a determinação do gênero pelo autor; e, em seguida, o condicionamento dos gêneros também pelo leitor: “[...] *los géneros literarios dependen, quizá, menos de los textos que del modo en que éstos son leídos*” (Borges, 1994b, p.189).

Essa tese é ilustrada pela simulação da leitura do *Quijote* por um leitor de ficção policial que, como o gênero conto policial, deve sua existência a Poe. O que acontece quando um leitor, habituado a ler somente contos policiais, lê o *Quijote*, tendo em mente que se trata de um romance policial? O que exatamente acontecerá a partir deste ponto de vista? Seguimos com Borges (1994b, p. 190):

En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo vivía un hidalgo... y ya ese lector está lleno de sospechas, porque el lector de novelas policiales es un lector que lee con incredulidad, con suspicacias, una suspicacia especial.

Por ejemplo, si lee: En un lugar de la Mancha ... desde luego supone que aquello no sucedió en la Mancha. Luego: ... de cuyo nombre no quiero acordarme, ¿por qué no quiso acordarse Cervantes? Porque sin duda Cervantes era el asesino, el culpable. Luego ... no hace mucho tiempo..., posiblemente lo que suceda no será tan aterrador como el futuro.

O romance espanhol modifica-se, apenas a escritura se mantém, mas a escritura não tem vida autônoma, independente da leitura, já que, como foi explicado anteriormente, o fato estético depende do encontro entre o texto e o leitor.

A ideia que inspira o autor a tomar Poe como inventor do gênero conto policial e dos leitores de ficções policiais, é a ideia de “[...] *la literatura como una operación de la mente, no del espíritu [...]*” (Borges, 1994b, p. 190). Isso influencia a definição do gênero como algo suscitado não apenas pela imaginação, mas também pela inteligência, pela operação intelectual (Borges, 1994b, p. 193). Por isso, no início dos contos de Poe pode-se encontrar “digressões sobre a análise”, “discussão sobre o xadrez” (Borges, 1994b, p. 195), considerações e ponderações. A mesma ideia de literatura está presente na consideração borgeana de que *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, é uma obra de “imaginação racionada”, operação de mente e espírito, imaginação ponderada e razão.

Assim também, na obra borgeana, imaginação e razão participam do engedramento de contos e ensaios. Não há síntese, no entanto; não é possível unir perfeitamente essas contrapartes. Quando digo isso, concordo com o filósofo Theodor Adorno quando afirma em *El ensayo como forma*, texto a que já me referi anteriormente, que: “[...] *es imposible restablecer con un golpe de varita mágica una conciencia para la cual sea una sola cosa intuición y concepto, imagen y signo [...]*” (Adorno, 1962, p.15).

Se por um lado há impossibilidade de síntese, por outro lado não é preciso privilegiar a razão em detrimento da imaginação, ou vice-versa; é possível tomar conceito e imagem como relação, como dinâmica; manter a contradição em movimento, realizando trocas mútuas, significa transformar a contradição em ambivalência. Imagem e conceito, como narrativa e leitura, participam, então, como polos intercambiáveis e simultâneos de uma mesma relação, que se mantém na dimensão da simultaneidade. Os ensaios, ainda segundo Adorno, são fechados e abertos. Fechados porque seu assunto, a reflexão, o conceito ou o objeto, tomados da realidade das teorias, das ciências e das filosofias, condicionam o modo de sua exposição: coordenação de elementos e não subordinação; são abertos porque a forma

de exposição não é sistemática ou contínua, a forma pode manter contradições, desde que sejam uma exigência do assunto (Adorno, 1962, p. 11-36).

O conto, por sua vez, também pode ser pensado como um gênero aberto e fechado. Nesse ponto, recorro ao escritor Julio Cortázar, que pensa sobre o conto em *Alguns aspectos do conto* (Cortázar, 1974, p. 147-163). Segundo Cortázar, o conto depende do trabalho com três noções: intensidade, tensão e significação. A intensidade “[...] consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias [...]” (Cortázar, 1974, p.157). A tensão é “[...] uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (Cortázar, 1974, p. 158). E a significação diz respeito diretamente ao tema: “[...] um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas [...]” (Cortázar, 1974, p. 154). Mas como apenas um bom tema não garante a eficácia do conto, ele precisa sempre estar relacionado à intensidade e tensão, que conformam o tratamento literário indispensável ao tema, trabalhando para que o conto seja eficaz. Intensidade, tensão e significação limitam o conto. No entanto, a “pressão espiritual e formal”, a que estão submetidos o tempo e o espaço do conto, possibilita a sua abertura (Cortázar, 1974, p. 152). Nas palavras de Cortázar (1974, p. 153): “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”.

O conto e o ensaio, como gêneros, não têm pretensões reais quanto à totalidade, embora ambos possuam abertura. A abertura do ensaio está em sua forma de exposição, a abertura do conto está na “pressão espiritual e formal”. O fechamento ou limite do ensaio está em seu objeto, ou conceito, ou reflexão, ou crítica; o limite do conto está em seu suporte físico, que requer intensidade, tensão e significação, porque não tem tempo nem espaço para proceder por acumulação.

Então, se se considera que o conto é, primeiramente, classificado como ficção, obra da imaginação ou do espírito, e o ensaio, classificado como pensamento sobre a realidade, ainda que mediado pela teoria, pelas ciências e pela filosofia, assim sendo obra da razão ou do intelecto, em primeiro lugar; e se a isto se soma a consideração de que ambos os gêneros

vivem graças à tensão que se estabelece entre abertura e limite proporcionados por suas próprias características, então, há possibilidade de a sua abertura proporcionar a mescla entre os gêneros. No caso específico dos contos e ensaios borgeanos, essa possibilidade é assegurada pela simultaneidade entre poética da narrativa e poética da leitura, lembrando sempre que Monegal aponta a causalidade mágica como noção central da poética narrativa, e a invenção do texto pelo leitor como noção básica da poética da leitura, entre autor e leitor, sempre reconhecendo que esse autor é, antes de tudo, um autor-leitor que também é o narrador e que se posiciona da mesma maneira em relação aos livros e ao universo, através de uma atitude inquisitiva, que sempre é seguida de comentários.

O conto, geralmente reconhecido como ficção, portador de imagens e histórias produzidas pela imaginação, e o ensaio, geralmente tomado como produto da razão, que reflete, crítica e questiona conceitos, podem trocar seus traços característicos, porque, em se tratando da obra borgeana, ambos partem da mesma atitude diante do mundo: de leitura que lança “inquisições” seguidas de comentários. Essas “inquisições” e comentários dão origem tanto aos ensaios quanto aos contos. A leitura de inquisição vai e vem entre conto e ensaio instaurando, dessa vez, a simultaneidade dos gêneros.

A simultaneidade ensaio-conto faz emergir novamente a questão do tempo no interior deste trabalho. A primeira temporalidade que ressurgue independe dos gêneros de que participam os textos. Trata-se da sucessividade inerente à linguagem, que é, por sua vez, condição da escritura e da leitura. A leitura e a narrativa, no entanto, são sucessivas apenas em uma primeira instância, porque o sentido que criam não participa necessariamente da sucessividade contínua e linear da linguagem.

No que diz respeito aos gêneros, suas características exigem certa temporalidade. O ensaio, como já foi dito anteriormente, é descontínuo (Adorno, 1962, p.27). O conto, por sua vez, é momentâneo, como a fotografia. Segundo Cortázar (1974, p.152), “[...] o contista (...) não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente,

seja para cima ou para baixo do espaço literário (...). O tempo e o espaço do conto tem de estar como que condensados [...]”.

No conto, dado seu limite físico, o tempo e o espaço estão concentrados no engendramento de um só momento. A leitura, por sua vez, caminhando pela descontinuidade do ensaio e pela momentaneidade do conto, é convidada a criar essas temporalidades através do tempo da leitura, aquele tempo que opera uma síntese memorial, como afirmou Nunes anteriormente. Até aqui, as várias simultaneidades: simultaneidade de autor e leitor; narrativa e leitura; poética da narrativa e poética da leitura; ensaio e conto. No interior dessa simultaneidade: tempo da linguagem; tempo da escritura; tempo da leitura; tempo do ensaio e tempo do conto. Falta entender esses tempos em relação ao tempo-tema, e todos no interior da simultaneidade da poética. Para tanto, serão lidos contos que tematizem certa temporalidade e ensaios que reflitam sobre alguma questão temporal, levando em consideração como os tempos mencionados relacionam-se nesses contos-ensaios.

A histórica eternidade

O ensaio *Historia de la Eternidad* (Borges, 1994a, p. 353-367), do livro homônimo, tem como objeto principal o conceito de eternidade, e por isso pode ser escolhido nesta etapa de nossa reflexão que introduz o tempo-tema na discussão acerca da relação entre os tempos no interior da simultaneidade da poética. Mas, para compreender o tempo-tema em relação aos tempos anteriormente mencionados, é preciso que o tempo-tema faça parte também da simultaneidade ensaio-conto. Por isso, ao lado do ensaio leremos o conto *Aleph*, que também apresenta um tempo-tema, a simultaneidade, uma das qualidades da eternidade.

Em *Historia de la Eternidad*, o autor declara o propósito de historiar a eternidade, entendendo-a como imagem “[...] *hecha con sustancia de tiempo*” (Borges, 1994a, p. 353). Por isso, para falar de eternidade, é preciso, primeiro, falar sobre o tempo: “[...] *misterio metafísico, natural, que debe preceder a la eternidad, que es hija de los hombres*” (Borges, 1994a, p. 353). Além de que, só se pode pensar a eternidade pela linguagem, que é temporalmente sucessiva,

assim como historiar a eternidade é submetê-la ao tempo sucessivo das mudanças e do movimento. Por isso, o paradoxo indicado pelo título: *Historia de la Eternidad*. A eternidade é, segundo o autor, uma criação dos homens, “[...] un juego o una fatigada esperanza” (Borges, 1994a, p. 353). Esse jogo ou esperança, o autor demonstra por, principalmente, três concepções de eternidade: platônica, cristã e nominalista.

O procedimento do autor é o mesmo utilizado anteriormente: move-se pela leitura de inquisição seguida de comentários. As relações intertextuais proliferam: o autor faz referência ao clássico *Eneida*; ao diálogo platônico *Timeu*; ao método de Plotino; aos versos de Miguel de Unamuno; ao pensamento de Bradley, Russell, Ireneo, a Dante, às Escrituras, a Santo Agostinho, Juan Escoto Erígena e Jorge Santayana, entre outros. A eternidade foi criada na tentativa de manter o que o tempo sucessivo faz perder. Segundo o autor, a criação da eternidade teve como modelo a nostalgia. Pensar que a eternidade surgiu da nostalgia equivale a retirar sua origem do mundo arquetípico para colocá-la na paixão e no desejo, marcas do mundo humano e temporal.

Há três grandes passos significativos na criação da tensão do ensaio que quer realizar a passagem da eternidade arquetípica à eternidade individual. O primeiro diz respeito ao proliferante diálogo do autor com suas leituras, discorrendo sobre a eternidade platônica de origem arquetípica e a eternidade cristã, atributo da mente divina, única mente capaz de tolerar a onisciência proporcionada pela eternidade. O segundo diz respeito à eternidade nominalista, eternidade criada pelos homens, tendo como modelo a nostalgia e que, portanto, não é um arquétipo ou um atributo divino. O terceiro diz respeito à concepção de eternidade criada individual e exclusivamente pelo autor: “*Sólo me resta señalar al lector mi teoría personal de la eternidad. Es una pobre eternidad ya sin Dios, y aun sin otro poseedor y sin arquetipos*” (Borges, 1994a, p.365).

Tanto o diálogo travado com outros autores como a ponderação do modelo de nostalgia são demonstrados por um eu reflexivo-crítico que deixa evidente sua enorme carga de leitura. Ele se dirige ao leitor através da primeira pessoa do singular e do plural, o que é uma maneira de autor e

leitor participarem da realização da história da eternidade. O relato que narra a concepção pessoal de eternidade do autor, no entanto, é apresentado exclusivamente pela primeira pessoa, como pede uma história pessoal, em contraposição à história da eternidade criada por vários homens, que é uma história geral, ainda que, seguindo as características do gênero ensaio, apresente rupturas. Ainda que o autor afirme que efetuou a história da eternidade pela ordem cronológica, o texto mostra rupturas na cronologia, verdadeiros saltos seculares. O relato, que se intitula *Sentirse en muerte* (Borges, 1994a, p. 365-366), narra uma experiência:

[...] fruslería demasiado evanescente y extática para que llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento. Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya entedicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo. Paso a historiarla, con los accidentes de tiempo y de lugar que la declararon.

Experiência inominável, nem aventura nem pensamento. Experiência fútil, evanescente e estática, irracional e sentimental a um só tempo. A experiência seria a conjunção de uma cena e uma palavra, esta palavra é “eternidade”. Trata-se de uma palavra já bastante conhecida, dado o ensaio “historiar a eternidade”, e que agora é vivida “[...] *con entera dedicación de mi yo*” (Borges, 1994a, p. 366). Na verdade, o ensaio preparava, projetava a possibilidade de uma eternidade pessoal, apoiada na noção do eu, uma vez que submetia à crítica as eternidades baseadas nos arquétipos e em Deus.

A eternidade nesse relato é uma experiência vivida pelo autor que, no caso, não se diferencia do narrador e da personagem, mas, apesar da intensidade, a experiência é bastante limitada; só é possível ao autor relatar a experiência da eternidade “[...] *con los accidentes de tiempo y de lugar que la declararon*” (Borges, 1994a, p. 366). Desta maneira, a eternidade é sugerida sempre pelo tempo sucessivo.

A constatação de que “*Estoy en mil ochocientos y tantos [...]*” (Borges, 1994a, p. 366) perde seu aspecto de cronologia – tempo sucessivo e horizontal –, e adquire suspensão. Emerge das referências de data e alcança a realidade

homogênea da eternidade. O primeiro sentimento, após a perda da referência cronológica, foi o de sentir-se morto; sentir-se “conhecedor abstrato do mundo”, possuidor do “sentido reticente ou ausente da inconcebível palavra eternidade”. O narrador-personagem define eternidade (Borges, 1994a, p. 366-367) como:

Esa pura representación de hechos homogéneos – noche en serenidad, parecida 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.

Os fatos são homogeneizados pela eternidade, dado que a mutabilidade e diferenciação que a sucessividade do tempo poderia imprimir está abolida.

A definição de eternidade dada pelo relato é uma definição limitada pela linguagem, instrumento falho para falar do atemporal, porque sua natureza é sucessiva. Ela é determinada pelo tempo sucessivo que faz encadear as letras, as palavras, as frases, umas após as outras, obedecendo a uma ordem sucessiva de sentido linear. Cumpre, no entanto, fazer notar que a definição limitada de eternidade é complementada pelo tempo da leitura. Por meio da síntese memorial, o leitor sintetiza toda a discussão precedente sobre a eternidade e capta virtualmente a eternidade vivenciada pelo autor.

É preciso não esquecer que o relato *Sentirse en muerte* é parte do ensaio *História de la eternidad*; apesar da mudança de voz do autor, o relato conta com as características do ensaio. Segundo Adorno (1962, p.30), novamente chamado a colaborar, a tendência do ensaio “[...] es siempre tendencia a la liquidación de la opinión, incluso de la opinión de la cual parte” (Borges, 1994a, p. 30). E o ensaio é, nas palavras do pensador, “[...] la forma crítica *par excellence*” (Adorno, 1962, p. 30). Essa crítica, que é constitutiva do ensaio e que pode liquidar até o que ele mesmo apresenta, pode ser identificada no relato, que, depois de negar o tempo em nome da eternidade, refuta a própria experiência de eternidade, que fora seu assunto, para reinstaurar o tempo: “[...] el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo,

no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión” (Borges, 1994a, p.367). O tempo sucessivo parece prevalecer, superando a experiência tecida no âmbito da eternidade.

Só é possível relatar sucessivamente a eternidade: no movimento do relato uma caminhada ao acaso a prepara, e a irrefutabilidade intelectual do tempo se lhe segue. O relato conta a experiência de eternidade através de uma linguagem que obedece às regras do tempo sucessivo. Mas a experiência relatada é cocriada pelo leitor: a noção de eternidade é completada pelo tempo da leitura. Tempo que opera a síntese da sucessividade narrativa por meio da memória. A poética da leitura vem a completar a causalidade da narrativa, prevista pela poética da narrativa. Esta coordena rigorosamente a causalidade: primeiro, apresenta a eternidade como arquétipo platônico e como atributo da mente divina; depois, apresenta a eternidade como criação humana inspirada na nostalgia, para, em seguida, atingir seu objetivo: narrar uma eternidade individual, criada pela experiência. A tensão parte do mais abstrato e genérico para chegar ao mais concreto e individual. Ao final do ensaio, o autor declara um propósito, que vem a completar esse movimento: *“El propósito de dar interés dramático a esta biografía de la eternidad”* (Borges, 1994a. p. 367).

A menção ao “interesse dramático” e à “biografia da eternidade” sugere a eternidade como uma personagem individual que nasceu, viveu e morreu, e não mais propriamente um acontecimento conceitual presente ao longo de muitos séculos de história. Agora a leitura do ensaio pode compreender melhor a afirmação do autor: a eternidade é “filha dos homens” (Borges, 1994a, p. 353). A eternidade, que a nostalgia inspirou aos homens, é personificada pelo relato através do eu que narra porque surge de uma experiência individual e humana, o que significa que deixa de ser um arquétipo, uma ideia, um conceito, ou uma concepção puramente teórica; passa a ter uma biografia e não mais uma história.

A “biografia” refere-se mesmo a uma eternidade que já morreu? Basta lembrar do que foi dito acerca do poder do tempo da leitura para saber que não. O tempo da leitura atualiza a eternidade, concede-lhe vida, no interior de um ensaio que, ao mesmo tempo que é demarcado pelo

tempo sucessivo, ainda que descontínuo, já que resume “[...] *en cinco o seis nombres una gestación secular*” (Borges, 1994a, p. 367), também é marcado pela atemporalidade do seu assunto, ou objeto, ou tema: a eternidade.

No conto *Aleph* (Borges, 1994a, p.617-628) também é possível perceber uma experiência com o eterno, dessa vez com uma das qualidades da eternidade: a simultaneidade, que, à semelhança daquela experiência vivida pela personagem-narrador em *Sentirse en muerte*, é simultânea ao tempo sucessivo da linguagem e da escritura. No entanto, dessa vez trata-se de um conto.

É no prefácio do livro de contos intitulado *Aleph* que se pode encontrar o primeiro ponto de intersecção entre o ensaio anterior e o conto *Aleph*: “O que a eternidade é para o tempo o Aleph é para o espaço. Na eternidade, todo tempo – passado, presente e futuro – coexiste simultaneamente. No *Aleph*, a soma total do universo espacial encontra-se em uma diminuta esfera resplandecente de pouco mais de três centímetros” (Borges, 1992, p. 7)¹.

Trata-se de determinada concepção de eternidade: aquela que pode ser deduzida do próprio tempo atribuindo simultaneidade às suas fases. O *aleph* é o duplo espacial dessa eternidade que está de acordo com a concepção de eternidade como algo criado pelos homens, que o ensaio *Historia de la Eternidad* apresentou. A simultaneidade oferecida pelo *aleph* é uma temporalidade que está relacionada, não à diversidade dos tempos, mas à diversidade dos espaços. Nas palavras da narrativa, o *aleph* é “[...] *el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, visto desde todos los ángulos*” (Borges, 1994a, p. 623).

No entanto, não é apenas pelo tempo-tema que *Aleph* relaciona-se ao ensaio. Eles comungam de certas reflexões metalinguísticas. Também a dificuldade que a linguagem sucessiva encontra para exprimir a eternidade está presente no conto, quando quer exprimir a simultaneidade proporcionada pelo *aleph* à personagem-narrador. *Aleph* é um conto que reflete sobre esta dificuldade da linguagem: já no prefácio o autor (1992, p. 8) antecipa:

1 Na edição do livro *Aleph* recolhida nas *Obras Completas* não consta prefácio, por isso leio o prefácio da edição brasileira, que é, originalmente, um comentário do autor para a tradução inglesa de 1970. Dele extraio três citações, já traduzidas.

Meu maior problema ao escrever o relato consistiu no que Walt Whitman havia logrado com tantíssimo êxito: construir um catálogo limitado de um sem-fim de coisas. A tarefa, como é evidente, acaba sendo impossível, porque essa enumeração caótica só pode ser simulada, e cada elemento aparentemente casual tem que estar vinculado com seu contíguo por uma secreta associação ou por contraste.

Qualquer catálogo que se quiser fazer exige um ou mais critérios que o estabeleça; empreender um catálogo infinito significaria conhecer todos os tipos de associações e de contrastes que operariam como critérios de vinculação dos elementos. Isso é impossível, significa conhecer todos os tipos de relações que concorrem para a composição do mundo. Para tanto, seria preciso eliminar o acaso que provoca o não conhecimento. Como diz Borges em “La Divina Comédia”, o azar “[...] es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad” (Borges, 1994b, p. 208). Mas, dada a impossibilidade de retirar o acaso da ordem da, anteriormente denominada, causalidade natural, é preciso, então, para construir tal catálogo, criar uma outra ordem em que cada elemento ocasional esteja “[...] vinculado com seu contíguo por uma secreta associação ou por contraste” (Borges, 1992, p. 8), o que remete à causalidade mágica.

A causalidade mágica encadeia o conto narrado por um personagem-narrador que se autodenomina Borges, quase ao final da narrativa. O tom autobiográfico desse conto une-se às referências de leitura, criando o aspecto romanesco da história que conta. O conto é, ele próprio, um mosaico de leituras; é o que se pode notar pelas referências: Paul Fort, Maomé, Homero, Hesíodo, *Odisséia*, *Os trabalhos e os dias*, Polyolbion, *Geórgicas*, *Dom Segundo*, *Quixote*, Alanus de Insulis, Mengerslehre, Burton, *Mil e Uma Noites*, *Satiricon*, entre outras.

O narrador-personagem, que se chama Borges, vive em meio à tensão criada pela mobilidade dos acontecimentos na ordem do tempo sucessivo e a imobilidade de alguns elementos da narrativa, na ordem da eternidade. Nesse sentido, o anúncio da morte de Beatriz Viterbo é sentido no universo de Borges através da mudança de um anúncio de cigarros: “[...]”

noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarillos rubios [...]” (Borges, 1994a, p. 617). No entanto, a memória do narrador-personagem quer manter a amada viva e, para conseguir imobilizar o universo e eternizá-la, pratica o ritual de, todos os anos, comparecer à casa de Beatriz, no dia de seu aniversário, para comemorá-lo com o pai e com o primo de Beatriz, Carlos Argentino Daneri.

No interior da casa de Beatriz, o mundo foi imobilizado, eternizado nos objetos e nos retratos; mas os retratos que congelam o passado, fixando-o para sempre, são muitos, e essa diversidade também é um elemento que profetiza o *aleph* no interior da causalidade mágica da narrativa. O narrador (1994, p. 617) refere-se às várias circunstâncias dos retratos:

Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón [...]

As muitas fotos que apresentam Beatriz de várias maneiras, em variadas posições e situações e de diversos ângulos aludem à multiplicidade de imagens contidas no *aleph*.

O conto que, pelas qualidades do gênero, requer, segundo Cortázar, tensão, intensidade e significação, inicia-se pelo anúncio da morte de Beatriz. A tensão a que me referi, entre mobilidade do tempo sucessivo e imobilidade da eternidade, conjuga-se à intensidade que pode ser identificada em todo o processo que se desenvolve a partir da primeira visita do narrador-personagem à casa de Beatriz, até o encontro com o *aleph*, que encarna o tema do conto. As visitas aos familiares de Beatriz é oportunidade de nascimento de certa intimidade entre o narrador e a personagem Carlos Argentino Daneri. Essa personagem antecipa o *aleph* em diversos momentos, por exemplo, quando fala sobre o homem moderno e suas infinitas possibilidades (Borges, 1994a, p. 618):

– Lo evoco – dijo con una animación algo inexplicable – en su gabinete de estudio, como si dijéramos en la torre albarrana de una ciudad, provisto de teléfonos, de telégrafos, de fonógrafos, de aparatos de radiotelefonía, de cinematógrafos, de linternas mágicas, de glosarios, de horarios, de prontuarios, de boletines [...]

Essa animação inexplicável da personagem Daneri resulta do fato de ele gozar de todo o potencial do homem moderno, em razão da posse de um único objeto: o *aleph*. Não é à toa a menção a um objeto mágico na passagem citada; o *aleph* é um objeto mágico que pode proporcionar o máximo deslocamento espacial, sem que o contemplador precise se mover um só milímetro. Como o homem moderno que, provido de inúmeros aparatos tecnológicos, estabelece contato com pontos extremos do mundo sem precisar se deslocar.

Outra antecipação das qualidades do *aleph* que obedece às exigências de rigor da causalidade mágica pode se identificada na pretensão do poeta Daneri: “*Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta*” (Borges, 1994a, p. 620). A empresa de Daneri é tão vasta quanto o universo; o absurdo que sugere a intenção do poeta será apagado mais adiante porque ele possui o *aleph* que a torna, ao menos, possível. Munido por essa proposta de totalidade, Daneri levava a cabo sua obra:

[...] en 1941 ya había despachado unas hectáreas del Estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Setiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brington.

Essa narração detalhada da obra em verso da personagem, ao mesmo tempo que projeta a existência do *aleph*, também é uma maneira de Borges refletir sobre a própria literatura. A dificuldade em levar a cabo a empresa de versificar todo o universo é tão grande quanto a de enumerar um “sem fim” de coisas, como assinalado pelo autor no prefácio. Nesse sentido, narrar

a empresa de Daneri significa também antecipar as reflexões metalinguísticas diretamente relacionadas ao tema do conto: o simultâneo *aleph*. Essas reflexões metalinguísticas são radicalmente visíveis no centro do conto, no momento (p. 624) em que Borges encontra o *aleph*:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?

O relato não é verídico; é um conto que, a contrariar o pseudo-cuidado do narrador, está cheio de imagens. O próprio *aleph* é introduzido no conto por uma imagem: “[...] *pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor*” (Borges, 1994a, p. 625).

Mas ainda resta o problema: “*a enumeração parcial de um conjunto infinito*” (Borges, 1994a, p. 625); como fazê-lo sem diminuição? “*Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es*” (Borges, 1994a, p. 625). Mas o narrador é auxiliado nessa tarefa impossível de enumerar o infinito pela imagem do universo, que se encontra entre uma das visões que o *aleph* proporciona:

[...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.

Essa imagem do universo sugere que o *aleph* é o próprio universo em micro-proporções. Por isso, a imagem auxilia o autor a enumerar virtualmente o infinito e auxilia o leitor a completar a enumeração finita feita pelo narrador. Inclusive o leitor é mencionado: “vi tu cara”, o que o arrasta diretamente para o interior da narrativa, como um elemento dela. Ao mesmo tempo que o leitor tem acesso ao *aleph* através de uma limitada passagem textual,

a analogia com o universo permite-lhe complementar a visão e ver a si mesmo no interior desse micro universo que é o *aleph* e também o conto *Aleph*.

A esfera – *Aleph* – possui dois ou três centímetros, mas contém todo o “espaço cósmico” que, por sua vez, pode ser contemplado “[...] desde todos los puntos [...]” (Borges, 1994a, p. 625). Toda a mobilidade e diversidade do tempo sucessivo do universo está contraída em um único objeto, fixo e imóvel. Nas palavras do narrador (p.625-626):

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres) [...] vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales [...], vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, [...] vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, [...], vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, ... vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, [...] vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, [...].

Finalmente o encontro com Beatriz; a amada, reencontrada através do *aleph* que está em um canto escuro do porão, é a recompensa do ritual que o narrador praticava na tentativa de imobilizar e eternizar a presença de Beatriz, de mantê-la viva em sua memória. No entanto, o *aleph* é a simultaneidade de toda diversidade, e o narrador vê no interior do *aleph* as “[...] cartas obscenas, increíbles, precisas que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino [...]” (Borges, 1994a, p.626). Sua vingança será a de não conversar sobre o *aleph* com Daneri, exercendo ironia mordaz com respeito à ameaça que sofre o poeta hiperbólico – sua casa será destruída e, com ela, o *aleph*:

[...] concebí mi venganza. ... insté a aprovechar la demolición de la casa para alejarse de la perniciosa metrópoli, que a nadie ¡créame, que a nadie! perdona. Me negué, con suave energía, a discutir el Aleph; lo abracé, al despedirme, y le repetí que el campo y la serenidad son dos grandes médicos.

Após a experiência com o simultâneo *aleph*, Borges passa a sentir a intolerância de sua memória. Como explicado em *Historia de la Eternidad*, a simultaneidade da eternidade é intolerável à mente humana, só a mente

divina usufrui dos atributos de eternidade e onisciência. A mobilidade do mundo, com sua carga de esquecimento e perda, passa a ser desejada: “*Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás a la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido*” (Borges, 1994a, p. 626).

Este esquecimento projeta-se ao final do conto, em uma “pósdata”, em que o narrador afirma: “*Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz*” (Borges, 1994a, p.628). A experiência com o *aleph* proporcionou o reencontro com Beatriz; mas a volta ao mundo das mudanças e do esquecimento, do tempo sucessivo, permite, agora, que Borges esqueça Beatriz. O conto retorna ao começo? Se o narrador reencontrasse o *aleph* reviveria o sentimento por Beatriz?

Como o ensaio *Historia de la Eternidad* que, ao final da experiência relatada em *Sentirse en muerte*, nega aquilo mesmo que foi o seu assunto e experiência: a eternidade, em *Aleph*, o narrador nega a realidade do simultâneo *aleph*, o tema que atraiu todos os episódios do relato: “*Por increíble que parezca, yo creo que hay (o que hubo) otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph*” (Borges, 1994a, p.627). O conto, participando das características do ensaio, quer negar seu tema e, para isso, tenta confundir o leitor com uma série de menções a outros *alephs*; o Cristal de Alexandre que reflete o universo inteiro; o cálice de Kai Josrú; o espelho que Tárík encontrou em uma torre; a lança de Júpiter; o espelho universal de Merlin, entre outros. E a confusão se instala quando Borges cita Burton, que diz que esses *alephs* “[...] *son meros instrumentos de óptica*” (Borges, 1994a, p.627), e que o verdadeiro está no interior de uma das colunas de uma mesquita do Cairo. Pode-se ouvi-lo, mas não vê-lo.

A partir dessas referências, o narrador lança uma nova “inquirição”: “*¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?*” O tempo sucessivo das mudanças e do esquecimento emerge negando o simultâneo *aleph*. Em *Aleph*, assim como em *Historia de la Eternidad*, é inevitável o retorno ao mundo do tempo sucessivo. Como já foi dito, a simultaneidade do *aleph* é intolerável à personagem-narrador. O esquecimento, encarnação da falibilidade da memória humana, é uma

marca do tempo sucessivo que volta a predominar. Após a experiência com a simultaneidade, que é uma das qualidades da eternidade, a sucessividade reinstaura a ordem; e a impossibilidade de enumerar o infinito e o simultâneo prevalece, assim como também o seu caráter inclassificável. Nesse sentido, o prefácio do livro (Borges, 1992, p. 7) que contém o conto, é novamente resgatado:

No mundo das Mil e uma noites, objetos tais como lâmpadas e anéis mágicos estão abandonados e não interessam a ninguém, em nosso céptico mundo deve-se classificar qualquer elemento perturbador ou fora de lugar. Portanto, no final de *O Aleph*, a casa e a resplandecente esfera hão de ser destruídas.

Como não há como classificar o *aleph*, ele é destruído; o objeto mágico, produto da imaginação, é rechaçado em nome da razão. Mas esse fechamento do conto *Aleph* pode ser reaberto, se se estabelecer uma macro-relação com a obra borgeana. Ao mesmo tempo que alguns ensaios e contos cedem às exigências da razão, outros criticam-na radicalmente.

Borges desconfia da razão que produz teorias, ciências e filosofias, pretendendo descrever o universo; o autor demonstra a falibilidade dessas teorias, criticando-as, indagando-as. Como afirma Adorno (1962), a forma do ensaio, crítica por excelência, critica a si mesmo. É possível encontrar uma crítica de Borges que se lança contra a impossibilidade da existência da simultaneidade porque discorda da razão classificatória e teórica, impossibilidade esta que o próprio autor respeitou, quando fez o *aleph* ser destruído ao final do conto. Essa crítica (Borges, 1994a, p. 258) pode ser encontrada no ensaio “Avatares de la tortuga”, de *Otras Inquisiciones* (Borges, 1994a, p. 254-258), no comentário a uma “inquisição”, emprestada de Novalis:

El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas: ¿No sería ése nuestro caso? Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo.

Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.

Nesses “interstícios de sem razão”, a razão deixa de ser exclusiva. Nessas vãos de tempo, sonho e realidade, imaginação e razão tornam-se inseparáveis. Tudo que é contraditório, oposto ou conflitante pode existir, simultaneamente, porque os sonhos não são menos invenção que a própria realidade. Falar em falsidade do mundo significa torná-lo criação também da imaginação. E a imaginação contamina de ficção a realidade; o *aleph* – objeto mágico – contamina a realidade; o simultâneo passa a conviver com o sucessivo.

O tempo sucessivo do esquecimento da personagem passa a conviver com a simultaneidade do *aleph*, também porque o tempo da leitura realizou a síntese memorial de tudo o que foi trabalhado em *Historia de la Eternidad* e *Sentirse en muerte*; as “inquisições”, os comentários, as reflexões metalinguísticas retiram do tempo sucessivo o estatuto de exclusividade ou domínio. Quando autor e leitor estabelecem analogia entre o “*aleph*” e o mundo, fazem cumprir a causalidade mágica da narrativa completando a simultaneidade, tão dificilmente narrável. No *aleph* está o universo inteiro, no universo está o *aleph*; as mudanças sucessivas estão todas presentes, simultaneamente no universo e no *aleph*. Se não é possível contemplar a simultaneidade das mudanças sucessivas no universo, dado seu espaço inescotável, no entanto é possível contemplá-la no pequeno “[...] *microcosmo de alquimistas y cabalistas [...]*” (Borges, 1994a, p.624).

Os tempos dos eus

O ensaio *El tiempo y J. W. Dunne* (Borges, 1993, p. 24-27), do livro *Otras Inquisiciones*, que trabalha o conceito de multiplicação dos sujeitos e dos tempos, e o conto *El jardín de senderos que se bifurcan* (Borges, 1994a, p. 472-480) que tematiza a multiplicação dos tempos, interseccionam suas características principalmente pelo tema, mas também compartilham reflexões metalinguísticas e o procedimento de perseguir

o desvelamento de um mistério. Nesse sentido, os textos serão abordados com o objetivo de evidenciar como os gêneros se relacionam, mantendo a simultaneidade longe do alcance da unilateralidade que o tempo sucessivo pretende imprimir.

O ensaio *El tiempo y J. W. Dunne* apresenta-se como portador da doutrina de J. W. Dunne qualificada como “*una doctrina suficientemente asombrosa del sujeto y del tiempo [...]*” (Borges, 1993, p.24), cujo argumento é a multiplicação dos sujeitos. O escritor prefere repassar as premissas desse argumento antes de comentar as inferências que dele faz Dunne. Essas premissas são retiradas do sétimo sistema filosófico da Índia que: “*niega que el yo pueda ser objeto inmediato del conocimiento, porque si fuera conocible nuestra alma, se requeriría un alma segunda para conocer la primera y una tercera para conocer la segunda [...]*” (Borges, 1993, p. 24). Do pensamento de Schopenhauer, citado por Borges (1993, p. 24), que afirma: “*El sujeto conocedor ... no es conocido como tal, porque sería objeto de conocimiento de outro sujeto conocedor*”; e do pensamento de Herbart: “*Herbart jugó también con esa multiplicación ontológica. Antes de cumplir los veinte años había razonado que el yo es inevitablemente infinito, pues el hecho de saberse a sí mismo, postula un otro yo [...]*” (Borges, 1993, p. 24).

Donde o postulado comum dessas premissas poder ser sintetizado pela afirmação: o eu só pode ser conhecido por um outro eu. Segundo Borges, Dunne dedica-se a raciocinar sobre essa necessária multiplicação do sujeito: “*Éste (An Experiment with Time, capítulo XXII) razona que un sujeto consciente no sólo es consciente de lo que observa, sino de un sujeto A que observa y, por lo tanto, de otro sujeto B que es consciente de A y, por lo tanto, de otro sujeto C consciente de B [...]*” (Borges, 1993, p. 24-25).

Ainda segundo o autor argentino, Dunne: “*No sin misterio agrega que esos innumerables sujetos íntimos no caben en las tres dimensiones del espacio pero sí en las no menos innumerables dimensiones del tiempo*” (Borges, 1993, p. 25). Dessa maneira, Dunne faz equivaler misteriosamente a multiplicação do eu à multiplicação do tempo em infinitas dimensões.

O ensaio segue perseguindo esse mistério da tese de Dunne. Como um leitor de ficção policial, o autor ainda não está satisfeito, julga a multiplicação

asseverada por Dunne apenas “*estados sucesivos (o imaginarios) del sujeto inicial*” (Borges, 1993, p. 25). Como Dunne explica sua teoria?:

*[...] postula que ya existe el porvenir, con sus vicisitudes y por menores. Hacia el porvenir preexistente [...] fluye el río absoluto del tiempo cósmico, o los ríos mortales de nuestras vidas. Esa translación, ese fluir, exige como todos los movimientos un tiempo determinado; tendremos pues, un tiempo segundo para que se traslade el primero; un tercero para que se traslade el segundo, y así hasta lo infinito [...] Tal es la máquina propuesta por Dunne. En esos tiempos hipotéticos o ilusorios tienen interminable habitación los sujetos imperceptibles que multiplica el otro **regressus**.*

É assim que o ensaio descobre o mistério da tese de Dunne: pressupor a existência do futuro permite a proliferação do sujeito e do tempo. Mas, segundo Borges, Dunne erra ao postular a existência do futuro. Ao postular, ele está espacializando o tempo, como Bergson alertou: acaba-se por “[...] *concebir el tiempo como una cuarta dimensión del espacio*” (Borges, 1993, p.26). Essa crítica borgeana apoiada em Bergson, no entanto, não conclui o ensaio; antes participa, juntamente com as outras críticas e desacordos, da tensão do ensaio.

Há mais por investigar: é preciso conhecer as razões que Dunne oferece para postular a existência do futuro. A principal razão está nos sonhos:

Los teólogos definen la eternidad como la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo, y la declaran uno de los atributos divinos. Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorreremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo, en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima (BORGES, 1993, p. 26).

Os sonhos seriam a passagem para experiências *sub especie aeternatis*. Borges rende-se diante da beleza da tese de Dunne: “*Ante una tesis tan espléndida, cualquier falacia cometida por el autor, resulta baladí*” (Borges, 1993, p. 27). Esse pensamento apazigua a tensão crítica do ensaio. Os erros de

Dunne se tornam fúteis perante a beleza de sua tese. O fato estético supera a crítica. O problema quanto à inevitabilidade de espacializar o tempo quando sobre ele se afirma alguma tese, problema apontado por Bergson e Borges, é transformado em matéria de criação estética. Diante do prazer estético, a limitação da linguagem, entendida como impossibilidade de exteriorizar o tempo sem empobrecê-lo e falsificá-lo, se torna algo fútil. Essa manifestação de deslumbramento em relação à tese de Dunne participa da abertura da forma do ensaio de que fala Adorno, e do fato de o ensaio interromper seu desenvolvimento no momento que lhe aprouver.

El tiempo y J. W. Dunne é um daqueles ensaios que, como afirma Updike, comportam orações que podem se transformar em ficções (Barrenechea *et al.*, 1981, p.69-70). A tese da multiplicação ontológica e temporal se torna o argumento do conto *El jardín de senderos que se bifurcan* (Borges, 1994a, p.472-480) integrante do livro *Ficciones*, o qual começa a ser lido neste momento. Se o leitor não participou da fascinação do escritor perante o argumento de Dunne, vendo-o, agora, tratado pelo modo literário, pouco poderá resistir. Vale lembrar o que reflete Cortázar (1974, p.156) a respeito do conto: “Todo conto é assim pré-determinado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador”, mas isso não é suficiente: “[...] o conto tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, e esse extremo [...] que chamamos leitor [...]” (Cortázar, 1974, p.157). Nesse conto, o tema do tempo e o eu que narra estão multiplicados, inevitavelmente também as leituras possíveis se multiplicam.

Em *El jardín de senderos que se bifurcan* existem ao menos três sentidos de leitura, que, se obedecerem a coerência do tema, não são excluídos, mas igualmente possíveis. A primeira leitura diz respeito ao modo como o narrador inicia o conto de maneira impessoal, valendo-se de uma informação documental retirada da obra *Historia de la Guerra Europea* de Liddell Hart. Em vez de pautar-se na suposta autoridade do relato histórico, o narrador fará um contraponto entre essa autoridade e uma declaração proferida pelo doutor Yu Tsun, catedrático de uma universidade chinesa. De acordo com o narrador, essa declaração proferida é menos duvidosa

do que o relato histórico. Para apresentá-la, o narrador utiliza do modo de citação como uma maneira de ser fiel à declaração de Yu Tsun, o que também significa que transfere a voz narrativa à personagem que, por sua vez, narra de modo bastante pessoal, inclusive em primeira pessoa. Essa transformação pode ser percebida como uma multiplicação do eu que narra em dois. O relato pessoal de Yu Tsun tem mais valor para se compreender o fato histórico em questão – o atraso da ofensiva da artilharia britânica contra a linha Serre-Montauban –, do que o relato impessoal presente na obra histórica referida. A afirmação do narrador de que a declaração de Yu Tsun lança “*una insospechada luz sobre el caso*” (Borges, 1994a, p. 472) é o que possibilita esse tipo de reflexão. Até esse ponto pelo menos, o tema do conto é o atraso da ofensiva britânica.

A declaração que se segue, no entanto, dá início a um outro tipo de leitura; não mais a leitura que contrapõe discursos históricos pessoais e impessoais, mas aquela que identifica traços do gênero conto policial. Até então, já existem dois tipos de leituras iniciadas.

Os traços do conto policial podem ser reconhecidos na ocorrência de um crime no interior da narrativa. A fuga de Yu Tsun, que agora é apresentado como agente do Império Alemão, por motivo de perseguição que sofre de outro agente, dessa vez inglês, seu nome: Richard Madden, desemboca em um crime. Yu Tsun, a fim de conseguir transmitir o Segredo ao seu chefe, na Alemanha, assassina um sinólogo inglês de nome Albert. E o chefe desvenda o Segredo: Albert é homônimo da cidade que abriga a artilharia britânica. Mas esse motivo, que leva o espião a matar o sábio Albert pelas costas, só é revelado ao final do conto. No percurso que antecede essa revelação, o leitor primeiro acompanha o tema da perseguição para em seguida começar a praticar um outro sentido de leitura. Aquela que participa do desdobramento do conto em outro tema: o tema de um livro que, ao mesmo tempo que é um romance também é um labirinto de tempo.

Então, primeiramente, a narrativa que se iniciou pelo modo de citação caminha para a revelação do verdadeiro atraso da ofensiva britânica; em seguida, a narrativa parece se demorar propositadamente a revelar as causas do verdadeiro atraso e localiza-se numa perseguição no interior da qual a

personagem Yu Tsun quer transmitir o Segredo – na própria narrativa há indícios de que o espião concluíra seu plano com êxito e conseguira enganar seu perseguidor; e, no processo que permite a Yu Tsun realizar seu plano, a narrativa se detém a tematizar e até a investigar um labirinto de tempo. Ao final, as pontas da narrativa se unem: Yu Tsun declara que o verdadeiro atraso da ofensiva deu-se porque ela foi bombardeada pelo Império Alemão graças à informação da localização ter sido transmitida por Yu Tsun ao seu chefe; Yu Tsun é alcançado por seu antagonista Richard Madden, também espião, e revela ao leitor o motivo que o levou a assassinar Albert – ele é homônimo da cidade de Albert em que se esconde a artilharia britânica, e sua morte torna-se uma maneira de comunicar a mensagem.

O labirinto de tempo passa a abarcar toda a narrativa, atraindo-a. Mas a personagem Yu Tsun não apresenta simplesmente a verdadeira causa do atraso da ofensiva da artilharia britânica... para chegar a esse ponto, sua narrativa, que é a narrativa de sua atividade de espião, tornou-se um relato autobiográfico de maior alcance, abrangendo, ainda que parcialmente, a história de sua infância e família. É por isso que o leitor fica sabendo que Ts'ui Pên, um certo antepassado de Yu Tsun “[...] *renunció al poder temporal para escribir una novela que fuera todavía más populosa que el Hung Lu Meng y para edificar un laberinto en el que se perdieran todos los hombres*” (Borges, 1994a, p. 475). Yu Tsun não conhece o tal labirinto e os manuscritos do romance encontrados são julgados como algo caótico, mas antes de tomar contato com a explicação da obra de seu bisavô, já intui (p. 475) o tal labirinto:

Bajo árboles ingleses medité en esse laberinto perdido: [...] lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos [...] Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros.

É a partir dessas imagens que a personagem Yu Tsun, como o narrador-personagem de *Sentirse en muerte* e de *Aleph*, vive uma experiência singular com o tempo: “*Me sentí, por un tiempo indeterminado,*

percibidor abstracto del mundo” (Borges, 1994a, p.475). Experiência esta que acontece simultaneamente ao tempo da escritura. Como em *Historia de la Eternidad*, *Sentirse en muerte* e *Aleph*, também neste conto o tempo sucessivo da narrativa é simultâneo ao das temporalidades tematizadas. Esse tema do tempo passa a estar presente em toda narrativa, inclusive no cansaço de Yu Tsun: “*No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansacio*” (Borges, 1994a, p. 480), é o que se pode perceber pelo uso do adjetivo *innumerable* que, no decorrer do conto, aparecerá referindo-se às diversas dimensões de tempo. E agora aparece referindo-se ao eu. Como no ensaio sobre Dunne, no conto também a multiplicação do tempo equivale à multiplicação do eu. Ao final, pode-se perceber que o tema da multiplicação do tempo torna-se a própria narrativa e cria um outro sentido de leitura. Como acontece em quase todos os contos borgeanos, após a leitura do conto, é preciso ler o conto.

Quando Yu Tsun encontra sua vítima Albert, reencontra, de certo modo, também Ts’ui Pên, seu antepassado. Este era conhecedor de astronomia, astrologia, hermeneuta, enxadrista, poeta, calígrafo e Governador de sua terra natal. Certa vez retirou-se para escrever um livro e para edificar um labirinto, enclausurando-se no Pavilhão da Límpida Solidão. Os manuscritos encontrados após a morte de Ts’ui Pên foram tomados como “[...] *un acervo indeciso de borradores contradictorios [...]*”. Contraditórios porque, por exemplo: “[...] *en el tercer capítulo muere el héroe, en el cuarto está vivo.*” (Borges, 1994a, p. 476), o que indica a desordem ou o caos do romance. E quanto ao labirinto, nunca foi encontrado.

O sinólogo Albert é quem descobre que romance e labirinto constituem uma só obra. Isso ele deduz de dois elementos: a lenda “[...] *de que Ts’ui Pên se había propuesto un laberinto que fuera estrictamente infinito*” (Borges, 1994a, p. 477), e o fragmento de um manuscrito que diz: “*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan*” (Borges, 1994a, p. 477). Albert reflete sobre como um livro pode ser infinito; pensa em um volume circular; pensa na ficção dentro da ficção e pensa em uma obra platônica, mas é apenas com a anotação de Ts’ui Pên, transcrita, que Albert consegue compreender (p. 477-478):

Casi en el acto comprendí; el jardín de senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. 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 Pên, opta – simultaneamente – por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela.

Trata-se de um labirinto temporal em que existem diversos tempos proliferantes e bifurcantes. Mas como a linguagem não consegue dizer o simultâneo, os diversos capítulos parecem contraditórios entre si, o que é óbvio de acordo com a lógica do tempo sucessivo. Ts'ui Pên transpôs virtualmente o problema do qual participam todos os escritores: o limite da linguagem. Esse problema foi objeto de reflexão de Borges e de muitos outros escritores. Para compreender as obras literárias, também os teóricos não escaparam do mesmo problema. Vale citar Mendilow (1972, p. 37), ainda que este reflita sobre o romance: “A linguagem [...] é um meio formado de unidades consecutivas que constituem uma forma de expressão linear [...] Como pode o romancista trabalhando em tal meio veicular uma impressão de simultaneidade [...]?” No entanto, não é exatamente o tempo sucessivo que estabelece a ordem do labirinto de Ts'ui Pên, são os tempos, unidos pela simultaneidade, que ordenam os capítulos e destroem as considerações a respeito de contradição e caos.

O romance de Ts'ui Pên apenas pode ser lido após o desvendamento da adivinhação, caso contrário, permanece a impressão do caos. A simultaneidade deve ser criada mediante artifícios; o artifício escolhido pelo romancista inglês foi a adivinhação. Nesse sentido, uma reflexão de Nunes (1988, p.50-1) pode ser especialmente esclarecedora:

Sujeita à linearidade do signo linguístico, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, a narrativa literária, que conta com a força do imaginário [...] só pode representar acontecimentos simultâneos na ordem

sucessiva [...] terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão da simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço [...] seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades espaço-temporais.

Esse último caso é o que se refere ao romance de Ts'ui Pên. A simultaneidade dos tempos permite que os vários episódios não sejam contraditórios, mas todos coerentes e possíveis porque paralelos, convergentes e divergentes, infinitamente. No reino da simultaneidade, como no reino da eternidade, é possível optar sem perder as outras possibilidades, todas podem ser escolhidas. A confusão acerca do romance de Ts'ui Pên surge da incompreensão a respeito de o livro ser também um labirinto, cuja matéria é o tempo. A palavra tempo não é utilizada pelo romancista nem uma única vez: *“El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre”* (Borges, 1994a, p. 479).

Resta compreender exatamente que tempo é esse. A concepção de tempo de Ts'ui Pên é a mesma de J. W. Dunne (Borges, 1994a, p. 479): tempo multiplicado em infinitas séries:

A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.

Esse tempo é tramado por séries que permitem que as diversas colocações dos eus não se contradigam. Cada eu presente em cada série é, como essa, independente; não participa de um tempo maior, as séries são o tempo. A cada série de tempo corresponde um eu (p. 479):

No existimos en la mayoría de esos tiempos, en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma.

O assassinato de Albert por Yu Tsun faz perguntar se a morte não se deu apenas em uma das infinitas séries de tempo. Como em *Historia de la Eternidad*, *Sentirse en muerte* e *Aleph*, aqui em *El jardín de senderos que se bifurcan* o tempo sucessivo é simultâneo às temporalidades tematizadas. A morte de Albert se dá precisamente no tempo sucessivo da narrativa, mas este pode ser mais uma das infinitas séries de tempo. Yu Tsun, ao final do conto, suspira: “*No sabe (nadie puede saber) mi innumerable contrición y cansacio*” (Borges, 1994a, p. 480).

Com esse pensamento, é possível perguntar: a morte de Albert interseccionou todas as séries de tempo, achatando-as em um único tempo, linear e sucessivo, como o tempo da vida em que se nasce, se vive e se morre? Ou o tempo sucessivo da vida e da narrativa é apenas mais uma das possíveis séries de tempo? Esse tempo não precisa excluir as outras concepções de tempo, para que preserve sua coerência; ele tem seu lugar ao lado das outras séries de tempo. Como Albert recriou o jardim de Ts’ui Pên, o leitor pode recriar o jardim borgeano e compreendê-lo, de acordo com a própria concepção de tempos que tematiza.

A personagem, protagonista dos eventos que narra em primeira pessoa, narra-os depois de os ter vivido; situada no presente, lança-se a uma leitura do passado, por isso, em vários momentos do texto, ela menciona o tempo presente da ação concluída em comentários que se referem ao êxito de seu plano. Mesmo após a personagem concluir seu relato pessoal, o narrador impessoal, que iniciou o conto, não retorna à narrativa. As duas vozes não se unem porque o narrador se multiplicou. Os dois motivos do atraso da ofensiva persistem: o motivo declarado por Liddell Hart – o atraso se deu por motivo de chuva torrencial, e o motivo revelado por Yu Tsun – o atraso se deu por motivo de bombardeio sofrido pela artilharia. Ambos os motivos, de acordo com a concepção de tempos presente no conto, podem ser tomados pelo leitor como igualmente possíveis, já que também o narrador impessoal não retorna para discutir com o relato pessoal de Yu Tsun. O leitor está diante de uma bifurcação de tempo, mas não precisa eleger um motivo em detrimento do outro, pode optar pelos dois.

Ambos os motivos são bifurcações de tempos diferentes, que existem simultaneamente para o leitor, também inumerável. Um motivo não exclui necessariamente o outro. O conhecimento de que a linguagem não pode exprimir eventos simultâneos de forma simultânea, apenas de forma sucessiva, relativiza a contradição imediata. A possibilidade de simultaneidade é completada pelo leitor que, através de sua leitura sucessiva, rascunha um sentido de leitura simultâneo. O título do texto também sugere esse pensamento. Uma vez completada a criação do texto pelo leitor, o título torna-se também simultânea e indissolúvelmente tema e forma. O jardim de Ts'ui Pên – tema – também é, ao mesmo tempo, a narrativa borgeana – forma – e também é, simultaneamente, a leitura. A narrativa ficcional apropria-se do romance chinês remetendo o leitor à questão metalinguística do texto literário. A ficção submete o leitor ao exercício de reelaboração do texto; reelaboração esta que completa o ato criador do autor.

Se a multiplicação do tempo, à qual se liga estreitamente a multiplicação do eu, for levada em consideração não apenas como tema, como em *El tiempo y J. W. Dunne*, mas também como modo de tratar a matéria literária, então é possível perceber que os registros histórico, policial e metafísico (que envolvem a investigação sobre o tempo), presentes no mesmo conto, participam das diversas séries de tempo que emergiram do tema focalizado pelo conto e se apoderaram de sua forma. *El jardín de senderos que se bifurcan* é, como o romance caótico de Ts'ui Pên ao qual se refere, um labirinto de tempo, ou melhor, de “tempos”. Além do tempo da escritura, da leitura, e o tempo-tema que já foram mencionados, Yu Tsun se refere ao “agora”: uma concepção que toma o preciso presente como tempo principal; e, no decorrer da perseguição entre os espões, há outro tempo bastante valorizado: o tempo do relógio.

No âmbito da narrativa, o tempo sucessivo foi respeitado pelo narrador em seus mínimos detalhes. A causalidade da narrativa coordena este conto como também muitos outros contos borgeanos. Nesse caso em específico, a causalidade lança mão de elementos tão diversos que, realmente, só ao final é possível ao leitor compreender os elos da narrativa. A causalidade da narrativa deste conto trabalha coordenadamente a sintonia entre forma e conteúdo.

3 EM TEMPO... O SIMULTÂNEO

Talvez o leitor concorde que, quando se dedica um certo tempo para perguntar sobre a simultaneidade na obra borgeana, uma profusão de concepções temporais devolvem as perguntas, reduplicadas, multiplicadas. Trata-se de um questionamento de movimento bumerangue, circunflexo. O problema do tempo sempre tem sido, no decorrer da história do pensamento, um problema ontológico e epistemológico. E, como tal, coloca problemas também para a linguagem que quer compreendê-lo.

Um mundo sem linguagem ou uma linguagem sem mundo é simplesmente inconcebível. Ambos existem juntos e apenas juntos engendram um corpo que tem sentido para o homem. O mundo e a linguagem são temporalmente inscritos, escritos e povoados. Percebendo essa temporalidade, o homem procura sentidos. Em se tratando especificamente da linguagem natural e da realidade comum, sabe-se que a temporalidade predominante é aquela que imprime uma ordem sucessiva aos acontecimentos, às ações, à fala e à escrita. O mesmo acontece com a linguagem literária, letras após letras, frases que se seguem às frases, episódios que antecipam episódios, uns após os outros, todos trabalham para compor sentidos. Estes, por sua vez, obedecem ao quesito básico da ordem sucessiva, mas a literatura não é da ordem do real, pode tramar e tematizar outras temporalidades que, por suas características principais, conflitam com a sucessividade. Tal é o caso do conto *Aleph* que tematiza a simultaneidade; o ensaio *Historia de la Eternidad* que tematiza a eternidade; o ensaio *El tiempo y J. W. Dunne*, cujo tema é a multiplicação do tempo, e o conto *El jardín de senderos que se bifurcan* que tematiza também a multiplicação do tempo em infinitas séries. Dessa maneira, a literatura parte do tempo sucessivo para criar outras temporalidades. Como produto da simultânea relação entre intelecto e imaginação, a literatura borgeana cria a simultaneidade entre temporalidades e tempo sucessivo.

Isso faz quando indiretamente critica a razão através da crítica aos problemas da linguagem. Borges critica a linguagem no que diz respeito ao que se pode considerar o principal problema da linguagem: o fato

de ela respeitar a ordem lógica das contradições, a diferença entre ser e não-ser que cria a ordem sucessiva da linguagem. Se a linguagem tenta unir sujeito e objeto pela crítica à sua suposta independência, não chega, no entanto, a criar essa união a ponto de não ser mais necessário pensar qualquer relação nesses termos. Isto prova o tempo sucessivo que encadeia problemas, frases e episódios narrativos. Borges tateou o limite desse problema demonstrando, em seu trabalho textual, como é possível existir dois ou mais elementos, simultaneamente. Ele transformou o problema em fato estético, permitindo que a simultaneidade sobrevivesse na dimensão literária da linguagem. O que significa tirar a primazia da razão em abordar esses problemas, dividindo essa primazia com a imaginação. Isso alarga não só os problemas da linguagem tratados como reflexões metalinguísticas dos contos e ensaios borgeanos, como também alarga as possibilidades formais e de gênero.

A relação mútua razão-imaginação, para a qual aponta a existência do *aleph*, a experiência com a eternidade, a multiplicação dos tempos e dos sujeitos, e o labirinto de tempos que convivem simultaneamente com o tempo sucessivo, permite que as características de cada gênero – conto e ensaio – troquem de lugar e de tempo. Assim, Borges subverte os valores da lógica das contradições que separa para sempre o mesmo do outro. Mas não o faz de maneira radical, a subversão é indicada por poéticas sutilezas.

Não há inversão completa dos valores, mas o escritor faz ver que os valores em jogo, em circunstâncias determinadas, podem trocar de lugar sem perder sua identidade e características, ao mesmo tempo que adquirem outras identidades. Nesse sentido, Borges faz o mesmo e o outro dinamizarem-se, mostrando que a diferença entre o sujeito e o objeto é designada muito mais pelas palavras, que são falhas para exprimir qualquer relação que não seja sucessiva. É a mesma noção básica e óbvia de que toda linguagem é uma convenção arbitrária, que Borges não cansa de reiterar, cada vez de maneira diferente.

Tudo parte, segundo o escritor, daquele antigo problema: o dissentimento entre Heráclito e Parmênides, que também é o dissentimento entre

Aristóteles e Platão. Nas palavras de Borges: “*Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquéllos es el mapa del universo*”. (Borges, 1993, p.96-97).

Borges não é solidário a Platão ou Aristóteles a ponto de defender uma posição ou outra e propor soluções, antes explora esteticamente as duas posições e os problemas que envolvem cada uma delas e faz disso matéria de criação literária da imaginação. Por isso, é possível afirmar que em sua obra não há síntese, antes o autor mantém as posições em ambivalência.

No que diz respeito especificamente ao tratamento do tempo realizado pelo escritor, é possível encontrar em sua obra tanto o tempo entendido como movimento – Aristóteles – quanto a imobilidade absoluta da eternidade – Platão; mas Borges não se atém apenas às concepções temporais dos dois filósofos antigos. Como podemos ver, em sua obra, as mais variadas concepções de tempo jogam com o leitor, que pode completar os diversos sentidos que esses tempos indicam.

Borges é um escritor consciente dos limites temporais da linguagem. Sabe da impossibilidade de dizer a atemporalidade utilizando-se de letras, palavras e frases sucessivas – a palavra eternidade corre o risco de ser pura abstração. No entanto, não aceita resignadamente esse limite. Estica a linguagem, dobra-a e a faz desdobrar até que toque formas sutis de atemporalidade. Se o homem vive no tempo, o ensaio *Historia de la Eternidad*, no entanto, mostra que o homem sempre pensou a eternidade. Somos seres temporais, mas nem sempre nos contentamos com as direções e formas básicas do tempo.

O sentido da linguagem tanto pode estar sob a égide do tempo e tematizar o tempo em suas múltiplas séries, como *El jardín de senderos que se bifurcan* e *El tiempo y J. W. Dunne*, quanto estar sob a égide do tempo e tematizar a solitária eternidade, como *Historia de la Eternidad*, ou outras formas de atemporalidade, como a simultaneidade em *Aleph*. Borges enriqueceu a compreensão da tensão entre a palavra e a coisa tornando viva

a simultaneidade, ambivalente e plural, entre o tempo e a eternidade. Isso faz em seus contos, ensaios e poemas, principalmente, através de procedimentos, formas, temas e reflexões conceituais. Isso fez quando mesclou os gêneros ensaio e conto. O primeiro tradicionalmente aceito como aberto e fechado, ao mesmo tempo. Aberto, quanto à forma de exposição, e fechado, quanto ao objeto que impõe sua própria teoria e conceitos. O segundo também tradicionalmente aceito como aberto e fechado. Fechado, quanto à forma que deve estar coordenada pela tensão, intensidade e significação, quando atrai para si um contexto amplo de significados, mas esse alto poder de concentração também aponta para a expansão e a abertura da significação para além da forma, que primeiramente a conformou. Então, tanto o conto como o ensaio são gêneros abertos e fechados. E podem mesclar-se. O conto pode refletir conceitos como o ensaio, o ensaio pode utilizar-se de tensão, intensidade e significação, como o conto. Assim, o mesmo pode ser o outro.

À simultaneidade entre o tempo e a atemporalidade, Borges fez corresponder a simultaneidade de leitor e autor, no processo de criação da literatura, e a simultaneidade dos tempos: da linguagem, da escritura, da narrativa, da leitura, e tempo-tema. O leitor é cocriador da literatura, ao lado do autor. A obra, para que exista, precisa da simultaneidade do mesmo e do outro. E os leitores podem, assim como o autor, respeitar o tempo sucessivo da escritura e leitura, ao mesmo tempo que (re)criam as temporalidades e as atemporalidades tematizadas, porque há simultaneidade entre temporalidades e atemporalidades; há simultaneidade entre a palavra e a coisa, entre o mesmo e o outro.

A simultaneidade também mantém a obra borgeana aberta a uma vasta gama de leituras e interpretações possíveis, que nunca se esgotarão. Se as interpretações não perdem o elo com o texto do qual partem, elas, no entanto, continuam se desdobrando, tal como o texto. Como falado anteriormente *“El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansacio”*. Tal como o texto nunca definitivo, a leitura também não encontra a ataraxia, pode perseguí-la, mas sabe que não existe essa síntese.

Referências

ADORNO, Theodor. El ensaio como forma. *In*: _____. **Notas de literatura**. Tradução Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962. p. 11-36.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das letras, 1987. 238p.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Júlio Cortazár. São Paulo: Perspectiva, 1973. 350p.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas: 1923-49**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994a.

_____. **Obras Completas: 1952-72**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993.

_____. **Obras Completas: 1975-85**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994b.

_____. **O Aleph**. Tradução Flávio José Cardoso. 8.ed. São Paulo: Globo, 1992. 137p.

_____. **Inquisiciones**. Buenos Aires: Proa, 1925. 145p.

_____. **El tamaño de mi esperanza**. Buenos Aires: Proa, 1926. 153p.

_____. **El idioma de los argentinos**. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928, 186p.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 103-144.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ISER, Wolfgang. "Chapter 5: The Reader as a Component Part of the Realistic Novel". *In*: _____. **The Implied reader**. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Becket. Baltimore-London: The John Hopkins Univ. Press, 1974, p. 101-20

LIMA, Luis Costa. "O leitor demanda (d)a literatura". *In*: _____. (sel., coord. e trad.). **A literatura e o leitor**. Textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 9-39. (Coleção literatura e teoria literária; v. 36)

MENDILOW, Adam Abraham. **O tempo e o romance**. Tradução Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972. 268p.

MONEGAL, E. R. **Borges**: uma poética da leitura. Tradução Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980. 187p.

MONEGAL, E. R. **Borges por Borges**. Tradução Ernani Ssó. Porto Alegre: L e PM, 1987. 230p.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988. 84p. (Série Fundamentos)

PAGLIAI, L. **El ensaio como forma en la obra de Jorge Luis Borges**. São Paulo, 1985. 213p. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola, Literatura Espanhola e Hispânica). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

PASSOS, G. P. **A poética do legado**: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas. São Paulo: Annablume, 1996. 158p. (Coleção Parcours).

Tomamos a simultaneidade como marca da poética na obra do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). Simultaneidade essa que se desdobra na simultaneidade das características dos gêneros ensaio e conto. O ensaio, originalmente tomado como produto da razão, passa a ser também produto da imaginação. O conto, em princípio reconhecido como produto da imaginação, pode ser visto também como produto da razão.

O objetivo do leitor é descobrir como a marca da simultaneidade da obra borgeana sobrevive quando relacionada a outras temporalidades. Ensaios e contos supõem tempo da linguagem, tempo da escritura, tempo da narrativa, tempo da coordenação dos conceitos, tempo da leitura, e alguns, em particular, contam com o tempo-tema.

Os ensaios escolhidos são: Historia de la Eternidad, cujo tempo-tema é a eternidade; e El tiempo y J. W. Dunne, que tematiza a multiplicação do tempo em infinitas séries. Os contos: Aleph, cujo tempo-tema é a simultaneidade; e El jardín de senderos que se bifurcan, que tematiza a multiplicação do tempo.

A conclusão, se fosse possível uma conclusão, não aponta para uma síntese definitiva, o que mantém a marca da simultaneidade da obra borgeana.