

2

Símbolos da Eternidade

Discutiremos aqui as principais formas que a eternidade assume na literatura de Borges.

2.1

A palavra

Muitos são os textos em que Borges refere-se à palavra sagrada, a palavra una, conhecida apenas por uma entidade divina, em que todo o universo está escrito e que, caso fosse revelada, nos anularia como sujeitos.

Um dos exemplos mais notáveis está em “A escrita do Deus”¹ (OC I, 663). Neste conto, Tzinacan, o último sacerdote de um povo que foi dizimado, encontra-se preso em um cárcere completamente escuro, onde sua única companhia é um jaguar, separado dele por um muro. Sem ter o que fazer, imerso na escuridão e sem possibilidades de escapar, ele passa a recordar tudo o que sabe; lembra-se, então, de uma das tradições de sua religião que dizia que, no primeiro dia da criação, seu deus realizara uma escrita, uma sentença mágica que seria revelada a um eleito e que proferida, no fim dos tempos, conjuraria todos os males.

Sendo o único sobrevivente, Tzinacan cogita a possibilidade de que lhe fosse concedida a intuição de tal escrita. Ele passa, portanto, a buscar o símbolo que, em sua concepção, teria de ser algo invulnerável, que não sofresse o desgaste do tempo. Ele pensa nas inúmeras criações de seu deus: as montanhas, os rios, os astros, os homens; mas percebe que nenhuma delas é incorruptível. Então recorda-se de que o jaguar é um dos atributos do deus e que poderia se aproveitar dos breves momentos em que dispunha de luz (quando um alçapão era aberto em sua cela para que lhe dessem água e comida) para decorar as manchas do jaguar e decifrar nelas a escrita que buscava.

¹ “La escritura del Dios”

Logo percebe, para sua infelicidade, que levar a cabo essa tarefa é impossível. Ele tenta, portanto, fazer o caminho inverso, passando a questionar, em primeiro lugar, que tipo de sentença elaboraria a mente absoluta. Refletindo sobre as linguagens, ele percebe que não há, em qualquer delas, um nome que não implique o universo inteiro. Ele se dá conta de que cada palavra está ligada a uma rede infinita de eventos, que significa tudo o que há; cada tigre está intrinsecamente relacionado a todos os tigres que o geraram, tudo o que cada um comeu, tudo o que cada um dos bichos que devoraram comeu e assim infinitamente. Dizer ‘tigre’ é proferir, em uma palavra, toda a série de eventos que precedeu o tigre e que nele terá origem.

Então ele nota que a idéia de uma *sentença* divina era “pueril ou blasfematória” (OC I, 665). A plenitude divina, conclui, só necessita de uma palavra. Nossa vil linguagem humana teria tentado simulá-la com os pobres termos ‘tudo’, ‘mundo’ e ‘universo’, mas só a palavra do deus seria capaz de articular o todo de modo explícito e imediato.

Depois de conseguir escapar de um terrível sonho, do qual jamais conseguia acordar por estar sempre despertando para um sonho anterior, ele sente o alívio de voltar à prisão, que já se transformara em sua casa. Da aceitação de seu estado, da comunhão com a cela, nasce a intuição da escrita, que ele se diz incapaz de conceber ou comunicar:

Eu vi uma Roda altíssima, que não estava diante de meus olhos, nem atrás, nem dos lados, mas em todas as partes, a um só tempo. Essa Roda estava feita de água, mas também de fogo, e era (embora se visse a borda) infinita. Entretecidas, formavam-na todas as coisas que serão, que são e que foram, e eu era um fio dessa trama total, e Pedro de Alvarado, que me atormentou, era outro. Ali estavam as causas e os efeitos e me bastava ver essa Roda para entender tudo, interminavelmente (OC I, 666).

Essa Roda permitiu-lhe, inclusive, vislumbrar a escrita do tigre: uma fórmula de catorze palavras casuais que, se por ele proferida, o libertaria do cárcere, daria a ele todo o poder do universo, o tornaria imortal. E ele a pronunciaria – não fosse o fato de que a mera contemplação da frase o fizera esquecer completamente de Tzinacan.

O encarceramento de Tzinacan é emblemático, é uma metáfora recorrente na obra de Borges. A prisão é a ignorância, a impossibilidade de um

conhecimento total, a escuridão da vida imanente. É um labirinto do qual não se pode sair, um labirinto que precisa ser aceito para ser compreendido. Ao contemplar a Roda, vemos Tzinacan exclamar: “Oh, felicidade de entender, maior que a de imaginar ou que a de sentir!” (OC I, 666).

Através da metáfora da palavra, vemos que o verdadeiro conhecimento, almejado por Borges, está necessariamente fora da sucessividade do tempo e fora da linguagem temporal. A palavra representa a multiplicidade na unidade, o todo no singular que retornará em outros contos, como “O Aleph”, “O Zahir” e “O livro de areia”, para citar alguns exemplos. Mas, além disso, é a verdade última, que justifica tudo, esclarece a origem das coisas e de cada coisa e exhibe todos os tempos ao mesmo tempo. Nesta metáfora estão inseridas questões essenciais ligadas ao conceito de eternidade e presentes em “A escrita do Deus”: a do limite da linguagem e a da impossibilidade da experiência do todo pelo eu.

A primeira questão, do limite da linguagem, está relacionada à temporalidade ou sucessividade essencial da escrita, à necessidade de colocar uma palavra após a outra, ainda que se tenha por objetivo expor uma idéia indivisível, irrepresentável. No pequeno conto “A rosa amarela” (OC II, 193), Borges relata como o poeta italiano Giambattista Marini, em seu leito de morte, teria finalmente *visto* a rosa, “como Adão pôde vê-la no Paraíso”, a rosa “em sua eternidade e não em suas palavras e que podemos mencionar ou aludir mas não expressar” (OC II, 193). O poeta então percebe que os livros não podem representar o mundo; são “uma coisa a mais acrescentada ao mundo” (193). Aqui, também, a visão do objeto eterno é o último fato de uma vida, a anulação do tempo, da possibilidade de outros eventos e da linguagem.

A miséria de ser escritor, como são Marini e Borges, é que se está condenado a multiplicar o mundo, a acrescentar caos ao caos que já existe. Os livros não decifram nada, são labirintos de palavras e cada livro é eternamente outro, pois cada leitura modifica o livro. Borges, em diversos momentos, confessa sua aversão pelos espelhos, já que duplicam o mundo sem explicá-lo. Da mesma maneira, os livros constroem novos mundos a serem decifrados, abrem novas bifurcações a serem percorridas.

A tarefa que o poeta se propõe, de decifrar o mundo, é impossível: ele jamais consegue imprimir às palavras uma realidade tão plena quanto a do universo. Imaginar que pode fazê-lo é pecado digno de punição. Na “Parábola do

palácio” (OC II, 199), o Imperador Amarelo mostra ao poeta seu palácio e o extenso labirinto nele contido. Quase ao final da jornada, depois de passarem por toda a multiplicidade de um mundo, o poeta recita uma breve composição: um pequeno verso ou, talvez, uma única palavra, em que se via o palácio em todos os seus detalhes. Ofendido, o Imperador exclama: “Arrebataste-me o palácio!” e ordena sua morte. A escrita ideal seria uma espécie de pecado, usurparia do mundo a complexidade que lhe é própria e a que só ele tem direito.

Peter Salm (1986) esclarece a questão da impossibilidade da escrita quando diz que a poesia é baseada no paradoxo de querer forjar um Universal Concreto. Ao mesmo tempo em que quer, com a totalidade de suas palavras, apontar para um sentido maior, exterior e uno, ela necessita da multiplicidade das palavras e de sua organização em uma forma específica para fazê-lo. Ela exhibe *uma* imagem, um vislumbre do eterno, mas só pode fazê-lo através de *muitas* palavras.

A imagem final do poema, segundo Salm, paira como em outra dimensão, onde não há tempo. Está além das palavras, ainda que se faça ver através delas. De certa maneira, ela é um ‘resumo’ do poema, mas este resumo só pode ser transmitido através da leitura de todo o poema, não sendo, neste sentido, um resumo propriamente dito. A imagem é intransmissível em uma palavra, pois está tão ligada às particularidades da obra, que depende delas para existir.

A poesia, para Salm, seria uma concretização de algo que jamais pode ser concretizado. Ela seria a radiação sensual da idéia, o corpo de um ser que não tem corpo, pois está fora do espaço e do tempo. Em um poema, cada palavra, cada parte é essencial, é o todo:

Ideally, every significant moment in a poetic work should be a kind of ‘center’, symbolically containing the whole of the composition. Neither the beginning or the ending are more important to the literary meaning than the nodal points in between (Salm, 1986, 8).

Em muitos textos, Borges relaciona o limite da linguagem à arbitrariedade das palavras. Em “O idioma analítico de John Wilkins”, ele analisa a tentativa do clérigo inglês de forjar um idioma universal. Sua solução teria sido a elaboração de uma complexa tabela que fazia corresponder às letras e às combinações de letras, sentidos íntimos, de modo que cada palavra fosse auto-explicativa. Borges explica como levou a cabo tal tarefa:

Dividiu o universo em quarenta categorias ou gêneros, subdivisíveis em diferenças, por sua vez subdivisíveis em espécies. Atribuiu a cada gênero um monossílabo de duas letras; a cada diferença uma consoante; a cada espécie, uma vogal. Por exemplo: *de*, quer dizer elemento; *deb*, o primeiro dos elementos, o fogo; *deba*, uma porção do elemento fogo, uma chama (OC II, 93).

Tal linguagem, de acordo com Borges, seria profunda como uma “chave universal” (OC II, 94), pois cada uma de suas letras é significativa. A palavra salmão é arbitrária e imprecisa; seu vocábulo correspondente no idioma de Wilkins, *zana* define “um peixe escamoso, fluvial, de carne avermelhada.” (OC II, 95).

De fato, o sistema é por demais complexo para ser posto em prática, mas Borges diz que não devemos desistir da elaboração de esquemas não-arbitrários provisórios. Ele explicita que, se não há, no universo, classificação que não seja arbitrária, é porque não sabemos o que é o universo. Assim, conjecturar palavras, definições e etimologias é aproximarmo-nos do “secreto dicionário de Deus” (OC II, 95).

Borges lamentava o fato de que não há palavras que expliquem o universo, mas, ao mesmo tempo em que condenava os livros e os espelhos pela multiplicação do mundo, ele tinha um declarado fascínio pelo múltiplo e dizia que os livros são objetos sagrados, escritos pelo Espírito. Em “Outro poema dos dons” (1964), lemos: “Quero dar graças ao divino / Labirinto dos efeitos e das causas / Pela diversidade das criaturas / Que formam este singular universo” (OC II, 337).

Mas podemos interpretar este fascínio como proveniente de sua concepção de que cada parte do múltiplo contém o todo. O mundo é divino porque cada parte do mundo o contém. Como afirma Ivan Almeida em seu estudo sobre Borges (2000, 18), o labirinto é a forma do mundo ser divino e amá-lo é garantir nossa permanência no mundo. A imanência e a multiplicidade constituem uma prisão, mas, como no caso de Tzinacan, precisamos gostar dessa prisão para merecê-la e compreendê-la. Precisamos aceitar sua maneira fragmentada de exibir o divino e mesmo louvá-la. Descobrir o absoluto é morrer, é transformar-se em nada. A unidade total, a ausência de diversidade, a eternidade, são ilusões; só podemos vislumbrá-las de maneira fugaz, na diversidade, nas frestas em que se revela o rosto divino.

Como ocorre com o mundo, cada parte do poema contém o poema. O poema é um mundo. O fato de a parte conter o todo e de ser tão grande quanto ele, da palavra conter o poema e o universo, era visto com grande perplexidade por Borges. Um dos constantes paradoxos de que ele se servia para ilustrar esta incoerência era o da série dos números transfinitos, abordado por Bertrand Russell. Nas palavras de Borges:

(...) há números finitos (a série natural dos números , 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, e assim infinitamente). Mas logo se leva em conta outra série, a qual terá exatamente a metade da extensão da primeira. É integrada por todos os números pares. Assim, ao 1 corresponde o 2, ao 2 corresponde o 4, ao 3 corresponde o 6... Em seguida consideremos outra série. Vamos escolher um número qualquer. Por exemplo, 365. Ao 1 corresponde o 365, ao 2 corresponde o 365 multiplicado por si mesmo, ao 3 corresponde o 365 elevado à terceira potência. Temos, portanto, várias séries de números, todos infinitos. Quer dizer, nos números transfinitos as partes não são menos numerosas que o todo (OC IV, 235).

Após a exposição, Borges reclama: “Creio que isto foi aceito pelos matemáticos. Mas não sei até onde nossa imaginação pode aceitá-lo” (OC IV, 235). Tal sistema é inconcebível, o infinito é inconcebível.

Se a parte é o todo, se a diversidade é divina, a Palavra, a visão simultânea do todo, ainda que almejada, é fatal. Sua contemplação significa a morte. A condição de vida do homem é louvar a diversidade, é idolatrar o labirinto, os livros, a literatura. Nas palavras de Ivan Almeida, “Esa es la razón de la creación de tantos laberintos. Es una forma de conjurar el temor a ser desposeídos de la morada en la tierra, de recordarse que el infinito está siempre al alcance de la mano.” (2000, 18) Mas, por vezes, o Espírito interfere na vida humana, tornando-a tanto mais nobre. Talvez sejam esses momentos almejados que tornem tão difícil a aceitação do labirinto: eles existem, sobretudo na vida do poeta. São como pequenas revelações, suspensões do labirinto.

Borges considerava que, nas grandes obras, o acaso não intervém, cada palavra é absoluta (OC IV, 193). De certa forma, todas as grandes obras foram escritas pelo Espírito (nisso Borges concordava com Bernard Shaw), pois o grande livro tem de ir além da “pobre coisa humana” que é a intenção do autor (OC IV, 193). No prólogo a *Elogio da sombra*, Borges escreve: “A poesia não é menos misteriosa que os outros elementos do orbe. Tal ou qual verso afortunado não pode envaidecer-nos, porque é dom do Acaso ou do Espírito; só os erros são

nossos” (OC II, 378). A divindade só condescendeu com a literatura e ditou a Bíblia porque colocou um sentido absoluto em cada letra e levou em conta todas as possibilidades: o número de letras e de sílabas, os possíveis jogos de palavras, o valor numérico das letras. Tudo foi pensado e tudo contém a Palavra divina, que é o texto em sua plenitude.

Por isso, o eterno esquecimento e a falência do ‘eu’ que resultariam da contemplação da Palavra não deixam de ser almejados por Borges. Em “O despertar”, ele clama: “Ah! Se aquele outro despertar, a morte / Deparasse-me um tempo sem memória / Do nome meu e do que eu tenho sido! / Ah! Se nessa manhã houvesse olvido!” (OC II, 295). Os pequenos contatos com o Espírito são divinos, mas sempre curtos. A fusão total só seria possível através da morte.

O esquecimento é um tipo de comunhão com o todo, uma espécie de eternidade ou de escape da sucessividade. Em alguns textos, Borges comunica seu desejo de ser outro, de não ser Borges ou de ser nada. Ele elogia os poetas menores, cuja obra foi apagada pelo tempo. Em “A um poeta menor da antologia” (1964), ele escreve: “Por entre os asfódelos da sombra, tua vã sombra / pensará que os deuses foram avaros. // Porém os dias são uma rede de triviais misérias, / e haverá melhor sorte que a cinza / de que está feito o olvido?” (OC II, 272). O poeta esquecido não tem sua obra diminuída pela glória: seu trabalho permanece aberto, sem soluções pré-fixadas. Deste poeta só podemos saber que, em algum momento, vislumbrou o eterno: “de ti nós só sabemos, obscuro amigo, / que ouviste o rouxinol², uma tarde” (OC II, 272).

Ser esquecido, morrer, é escapar aos limites do eu. Não ter limites é ser tudo, é ser eterno. Na palestra “A imortalidade” (OC IV, 198), Borges condena Miguel de Unamuno por, diante da opção da imortalidade, querer continuar sendo Unamuno e declara: “eu não quero continuar sendo Jorge Luis Borges, quero ser outra pessoa. Espero que minha morte seja total, espero morrer de corpo e alma.” (OC IV, 198). Percebemos que morrer, aqui, é deixar de ser Borges. Borges é um peso que Borges é obrigado a carregar. Em “Borges e eu”, o ‘eu’ se queixa de que tudo o que faz passa a ser de Borges, adquire os limites que a personalidade impõe. A personalidade congela a escrita: ler um texto de Borges como sendo um

² A figura do rouxinol, como veremos adiante, é freqüentemente utilizada pelo autor para representar a eternidade.

texto de Borges, é limitá-lo. Um texto aberto, sem autor, é mais complexo, engloba mais significados.

A imortalidade é temida porque significa, não a eternidade, mas a infinita permanência no tempo e no sujeito e toda a opressão que esta impõe. Não dá a conhecer a Palavra, mas embaralha todas as palavras, de todas as línguas, a ponto de se perder a linguagem, como acontece no conto “O imortal”. O excesso de conhecimento, o conhecimento infinito, é um embrutecimento, pois, ao longo do tempo, as certezas se anulam, até que nada pode ser considerado verdadeiro. Todos os atos do homem imortal são indiferentes, estão perdidos entre “infatigáveis espelhos” (OC I, 593). Seu destino é insignificante.

A Palavra é sagrada também por conceder a morte, o olvido. Conhecê-la é prescindir da existência. É abrir mão da individualidade e da temporalidade a ela inerentes. É participar do eterno.

2.2

O nada

A questão do nada remete sempre ao niilismo nietzschiano. Dentro de um trabalho sobre Borges, a referência torna-se ainda mais evidente, já que o escritor argentino tanto reverenciava o pensador alemão. No contexto do niilismo, o nada tem caráter pejorativo, é um envenenamento da alma que se torna totalmente apática à vida. Na obra de Borges, ao contrário, o nada terá, em determinados momentos, um caráter positivo, significando a pura potência, a multiplicação das possibilidades.

Em dois textos, Borges relaciona o nada à ausência de tempo. São eles “De alguém a ninguém” e “Everything and nothing”. Em ambos, a negatividade representa a potência total, a infinidade de possibilidades ou a ausência de limites. Em outros textos, de maneira menos evidente, a eternidade terá a ausência como atributo (a ausência da palavra, do sujeito, etc.).

Em “De alguém a ninguém”, Borges começa indicando que, no início da Escritura, Deus é descrito como um ser concreto, dotado de características humanas: é definitivamente um Alguém. Elohim, o Deus, é concreto e chama-se Jeová. Logo nos primeiros textos percebemos essa concretude, quando lemos que

Deus caminha na brisa do dia, arrepende-se de ter criado o homem, declara-se ciumento ou confessa a própria ira.

Mais tarde, querendo caracterizar Deus, os teólogos O definem como onipotente, onipresente e onisciente, adjetivos que, segundo Borges, transformam-no em “um respeitável caos de superlativos inimagináveis” (OC II, 126).

Borges aponta que tais nomenclaturas limitam a divindade e que, como afirma o oculto autor de *Corpus Dionysiacum*, “a Deus não convém nenhum predicado afirmativo” (OC II, 127). Não podemos afirmar nada de Deus: d’Ele só podemos negar. A verdadeira teologia, como pensou Schopenhauer, não possuiria conteúdo. Seria literalmente uma exploração do vazio.

Para Borges, conceber Deus como nada é decorrência do sentimento de que ser nada é mais que ser alguém. Ser alguém é escolher e quem escolhe perde a infinita gama de possibilidades. O nada primordial do *creatio ex nihilo* seria o abismo em que tiveram origem os arquétipos e mais tarde os seres concretos. A eternidade que precedeu o tempo, o qual só surgiria com a criação do universo. O nada é a plena possibilidade, a pura potência, a ausência de definição.

Cabe aqui uma observação: quando a tradição de misturar ciência e misticismo teve seu fim, com Kepler e Newton, as ciências exatas se fecharam, tornando-se mais compartimentalizadas, enquanto a metafísica se tornou cada vez mais metafórica, abrindo mão dos recursos lógicos e matemáticos que outrora utilizava. Muitas das imagens por ela forjadas entraram no âmbito da literatura e foram se transformando em outras, transparecendo no próprio fazer técnico da arte literária, isto é, na forma e no estilo dos escritores. Isto, unido ao fato de o pensamento metafísico, a partir do século XVII, tornar-se cada vez mais pessimista, acabou substituindo a antiga correspondência entre “eternidade e tudo” pela ligação entre “eternidade e nada”. À medida que a eternidade deixa de ser mística, ela se esvazia e deixa transparecer sua impossibilidade em termos negativos. Já em *Pensamentos* de Pascal, lemos sua opinião de que o infinito é aniquilado na presença do infinito e se torna pura ausência.

Borges considera que esse processo de “magnificação até o nada” (OC II, 127) não é aleatório, sendo comum a todos os cultos. Mesmo o culto a Shakespeare deve-se ao fato de ele, sendo intimamente nada, ter sido todos os homens. Borges explica esse processo nas seguintes palavras: “Ser uma coisa é inexoravelmente não ser todas as outras; a confusa intuição dessa verdade induziu

os homens a imaginar que não ser é mais que ser algo e que, de certo modo, é ser tudo” (OC II, 128).

Aqui também, vemos a já apontada contraposição entre o sujeito e o eterno: ser um eu é ter limites, é estar irremediavelmente destacado do todo.

A eternidade é impossível para o sujeito: ser tudo é ser nada, é não ser. Na palestra “O tempo” (OC IV, 231), Borges afirma que se todo o ser nos fosse dado, seríamos aniquilados. Ele vai além e diz que é justamente para isso que o tempo existe: o tempo é um dom da eternidade que permite experimentar sucessivamente o que, apresentado de uma só vez, seria nosso fim. “A totalidade do ser é impossível para nós. Assim, dão-nos tudo, mas de forma gradual” (OC IV, 234). As coisas só existem, só são cognoscíveis em sua individualidade, na medida em que destacam-se, através da sucessividade, do eterno. A eternidade é o nada, transforma-nos em nada.

Sendo eterno, Deus não pode ter atributos que O limitem e que O tornem cognoscível ou reconhecível ao homem. Todos os Seus atributos são inconcebíveis para nós: devemos nossa existência à esta impossibilidade. Ele não é bom, é muito mais que bom; não é justo, mas infinitamente justo. Por serem infinitas, Suas características anulam-se umas às outras, o que faz dEle um ser essencialmente vazio.

Em “Everything and nothing”, Borges trabalha mais de perto a questão da personalidade. Ele relata o drama de um homem que decide ser ator para simular que é alguém, já que é essencialmente ninguém. Sua felicidade, então, passa a durar o tempo de suas apresentações, pois, fora das personagens que interpretava, voltava instantaneamente a ser nada. Ao fim da vida, decide viver a personagem de um empresário aposentado e quando, em face da morte, percebe-se diante de Deus, confessa, angustiado, seu desejo de ser um eu. Sua vontade, entretanto, é arrebatada pela resposta divina, que também Ele, também Deus, é ninguém: “Eu tampouco o sou; sonhei o mundo como sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estás tu, que como eu és muitos e ninguém” (OC II, 202).

Novamente aqui, a figura de Shakespeare é trazida à tona para a representação do Ninguém que é Todos, do ser vazio e ilimitado que é plena possibilidade. Por conhecer tudo, por estar tão perto do nada, Shakespeare assemelha-se a Deus, à potência total do vazio. O todo é dado ao seu

conhecimento porque, sendo ninguém, seu sujeito não corre o risco de se desintegrar diante da revelação. Ele conhece o nada porque é nada. Conhece o todo porque faz parte dele.

A questão da subjetividade em Borges está ligada à eternidade de duas maneiras.

Primeiramente, como o eu só é possível no tempo, na sucessividade, sendo aniquilado por qualquer forma da totalidade e, como o tempo é uma dádiva da eternidade, o eu é uma dádiva do eterno, é como um presente de Deus para que possamos experimentar a diversidade do mundo.

Em segundo lugar, o eu só é possível através da memória, já que o tempo e o sujeito são como o rio de Heráclito, estando em constante e eterno fluxo. A memória é, para Borges, uma espécie de eternidade, em que confluem presente, passado e futuro; é a permanência no fugaz que possibilita que o eu seja sempre o mesmo, ainda que esteja sempre mudando.

Ambas as questões serão analisadas em maior detalhe quando falarmos do Eu.

2.3

A cegueira

Sabemos que Borges herdou de seu pai a terrível condição que, a partir de 1955, impossibilitou-o de ler e escrever³. Coincidentemente, no mesmo ano, Borges aceitou o cargo de diretor da Biblioteca Nacional e passou a trabalhar rodeado por novecentos mil volumes, dos quais “mal conseguia decifrar as capas” (OC III, 313). Por conta deste episódio, ele escreveu o famoso “Poema dos dons”: “Ninguém rebaixe a lágrima ou rejeite / Esta declaração da maestria / De Deus, que com magnífica ironia / Deu-me a um só tempo os livros e a noite” (OC II, 313).

No ensaio “A cegueira”, Borges descreve o mundo do cego como um mundo incômodo de cores indefinidas e de neblina e diz que a cegueira é “um

³ A cegueira se adiantou em consequência de um acidente sofrido por Borges na véspera do Natal de 1938, após a morte de seu pai, que lhe causou uma septicemia e quase lhe custou a vida. O acidente é narrado no conto “O sul”.

modo de vida que não é inteiramente feliz” (OC III, 321). Mas logo acrescenta “Segundo a sentença socrática, quem pode conhecer-se mais que um cego?” e “Para a tarefa do artista, a cegueira não é de todo uma desgraça: pode ser um instrumento” (OC III, 322).

Então ele continua para recordar diversos mestres da literatura que foram cegos, como Milton e Joyce, bem como a sugestão de Oscar Wilde de que a intuição de que Homero teria sido cego serviria como uma lembrança de que a poesia não deve ser visual, mas auditiva.

Também agradece às dádivas que sua condição lhe trouxe. Foi a cegueira que lhe impôs a necessidade de ensinar literatura e de transmitir aos outros o amor que sentia pelos livros que havia lido enquanto podia ver. A partir de então, passou a estudar o anglo-saxão, o escandinavo e a literatura medieval, escreveu diversos livros que não teria escrito e recebeu o carinho e a assistência dos amigos. No prólogo de “A rosa profunda”, ele conclui: “A cegueira é uma clausura, mas é também uma libertação, uma solidão propícia às invenções, uma chave e uma álgebra” (OC III, 90).

No poema “Elogio da sombra” (1969), Borges vai mais longe em sua defesa:

Sempre em minha vida foram demasiadas as coisas;
Demócrito de Abdera arrancou os olhos para pensar;
o tempo foi meu Demócrito.
Esta penumbra é lenta e não dói;
flui por um manso declive
e se parece à eternidade
(OC II, 419).

Esta é uma das poucas ocasiões em que Borges estabelece uma relação direta entre cegueira e eternidade, mas esta relação aparecerá implícita e muitos textos. A cegueira se parece à eternidade porque elimina a multiplicidade, bem como as evidências da passagem do tempo. Ainda em “Elogio da sombra”, Borges escreve “as mulheres são aquilo que foram há tantos anos” (OC II, 419). Fora da sucessividade e alheio à mudança, o cego pode pensar, pode seguir as instruções de Parmênides, o inventor da eternidade: “Não siga os olhos estúpidos, não siga o ouvido ruidoso ou a língua, mas examine tudo somente com a força do pensamento” (Souza, 2000a, 132).

O que há de comum entre cegueira e eternidade, portanto, é a aparente unidade que a ausência da visão impõe ao mundo; não ver é não ver as mudanças, os sinais do tempo. Não queremos afirmar que o elogio da cegueira, como amenização da multiplicidade e simuladora da eternidade, seja uma garantia de que Borges desejasse ou tenha desejado o eterno.

Se a relação de Borges com a cegueira é ambígua, é tão ambígua quanto sua relação com a eternidade. Em “História da eternidade”, ele considera o conceito de eternidade “um jogo ou uma fatigada esperança” (OC I 387) e compara o mundo das idéias platônico a um “imóvel e terrível museu” (OC I, 390). Em outro momento, ele afirma que a eternidade está tão fora do mundo dos homens que não devemos pensar nela e que devemos focar na questão do tempo, que é o nosso conflito e cuja resolução nos mostraria quem somos (OC IV, 240). O labirinto dos homens, o tempo, a multiplicidade, é o que existe, é a nossa garantia de existência e devemos louvá-lo.

Sob este aspecto, a cegueira torna-se um sofrimento, pois torna invisível a diversidade, a multiplicidade de cores e formas que o homem deve aprender a amar. Em “O cego” (1972): “(...) Sou o lento / prisioneiro de um tempo sonolento / Que não marca sua aurora nem seu ocaso. / É noite. Não há outros. / Com o verso / Devo lavar meu insípido universo” (OC III, 115).

No entanto, no prólogo à “História da eternidade”, Borges corrige o horror ao eterno:

Não sei como pude comparar a ‘ímóveis peças de museu’ as formas de Platão e como não entendi, lendo Schopenhauer e Erígena, que estas são vivas, poderosas e orgânicas. O movimento, ocupação de diferentes lugares em diferentes momentos, é inconcebível sem tempo; também o é a imobilidade, ocupação de um mesmo lugar em diferentes momentos de tempo. Como pude não sentir que a eternidade, almejada com amor por tantos poetas, é um artifício esplêndido que nos livra, mesmo que de maneira fugaz, da intolerável opressão da sucessividade? (OC I, 385).

A eternidade aqui é um “artifício esplêndido”, uma resposta, ainda que limitada, para o terrível conflito da sucessividade temporal. E, se é almejada pelos poetas, é porque são eles que sabem entrevê-la, é através da literatura que ela se manifesta, ainda que de modo fugaz.

Em outros textos, como o poema “Baltasar Gracián” (1964), Borges também exalta a superioridade da eternidade com relação ao labirinto:

“Labirintos, antíteses, emblemas, / Trabalhosa e fria quinquilharia / Foi para este jesuíta a poesia, / Reduzida por ele a estratagemas.” E depois: “Que sentiria ao ver-se face a face / Com os Arquétipos e os Esplendores? / Talvez chorasse, ao dizer-se os pendores: / Só sombras e erros eu sorvi rapace” (OC II, 282). No mesmo poema, a visão dos Arquétipos relaciona-se à cegueira: “Que sucedeu quando o Sol implacável, / A Verdade de Deus, fogo lançou? / A luz de Deus, quem sabe, é que o cegou / Na metade da glória interminável” (OC II, 283).

Se, por um lado, a cegueira se assemelha à eternidade, a contemplação da eternidade implica a cegueira. O eterno é complexo demais para a visão humana, aniquila qualquer possibilidade de visão.

Em “Elogio da sombra” (1969), Borges louva a escuridão e diz, das coisas que conheceu: “Breve posso esquecê-las. Chego a meu centro, / a minha álgebra e minha chave, / a meu espelho. / Breve saberei quem sou” (OC II, 419). Mas, em um poema posterior, “Um cego”, ele lamenta não poder ver seu rosto ao espelho: “Penso que se me visse a face clara / Saberá quem sou na tarde rara” (OC III, 116). A cegueira é boa porque aproxima o homem do centro; é ruim porque afasta-o do labirinto. Aproximar-se do eterno é perder o tempo, perder o sujeito; essas perdas são, simultaneamente, castigo e alívio.

Paradoxalmente, se a cegueira aproxima o homem da eternidade, também aproxima-o da questão do tempo, na medida em que afasta-o da observação do que está inserido no espaço, fazendo-o atentar apenas para a sucessividade de sua própria consciência. Em determinados momentos, Borges considera o espaço uma questão menor. Ele argumenta que um universo sem espaço, por exemplo, um universo de consciências e de música, pode ser concebido, enquanto um universo sem tempo é inimaginável (OC IV, 231). O que o cego contempla, o que lhe parece mais real, é o fluxo da consciência e a sucessão que implica. Este movimento é mais lento e mais sutil do que as mudanças do mundo visível, mas não desvencilha o homem do tempo. Talvez o aproxime.

Em “A penúltima versão da realidade”, Borges escreve:

Imaginemos que todo o gênero humano só se abastecesse de realidades mediante a audição e o olfato. Imaginemos anuladas assim as percepções oculares, táteis e gustativas e o espaço que estas definem. Imaginemos também – seqüência lógica – uma percepção mais afinada do que a que os outros sentidos registram. A humanidade – a nosso ver tão assombrada por essa catástrofe – continuaria urdindo sua história. A humanidade se esquecerá de que houve espaço. A vida, em sua não

opressiva cegueira, em sua incorporeidade, seria tão apaixonada e precisa quanto a nossa. Não quero dizer que essa humanidade hipotética (não menos plena de vontades, de ternuras, de imprevistos) entraria na casca de noz proverbial: afirmo que estaria fora e ausente de todo espaço (OCI, 212).

O universo visível, segundo o autor, não é fundamental para a vida. É supérfluo, podemos imaginar a vida sem ele. A única condição de existência é o tempo, o universo sem tempo é inconcebível. A cegueira é um dom na medida em que afasta o homem do tempo e uma desgraça na medida em que torna-o ainda mais presente.

2.4

O ponto, o círculo, o objeto

Acreditamos que o exemplo mais interessante de um ponto exterior ao tempo, na obra de Borges, esteja em “O Aleph”.

Não por acaso, o conto tem início com uma morte. Na manhã em que morre Beatriz Viterbo, o narrador, Borges, lamenta a renovação de um anúncio de cigarros na praça Constitución, pois percebe que “o incessante e vasto universo já se afastava dela e que essa mudança era a primeira de uma série infinita” (OC I, 686). Como em outros casos, já recordados aqui, esta agonia relacionada à morte e ao esquecimento será como um conflito que terá fim com a descoberta de algo que não cede à passagem do tempo (no caso, o Aleph).

Borges então decide que “Mudará o universo mas eu não” e passa a visitar a família de Beatriz todos os anos, na data do seu aniversário, para manter sua memória viva. Lá encontra sempre seu pai e seu primo-irmão, Carlos Argentino Daneri. Seus encontros tornam-se cada vez mais demorados e no décimo segundo encontro Borges pede a Daneri que declame um poema em que está trabalhando.

O poema intitula-se “A terra” e quer ser uma descrição minuciosa do planeta. Como não poderia deixar de ser, o poema é patético e Borges percebe que “o trabalho do poeta não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável; naturalmente, esse ulterior trabalho modificava a obra para ele, mas não para outros” (OC I, 689).

A incompetência de Daneri representa, mais do que um motivo para ironizar ou imprimir humor ao texto, a própria insuficiência da linguagem para a representação de algo que se dá a um só tempo, como a Terra. Seu texto é patético pois, afora sua mediocridade como poeta, o próprio empreendimento que se propõe é ingênuo.

Alguns meses depois de ter ligado para Borges para, grosseiramente, queixar-se de que este se recusara a pedir ao famoso crítico Álvaro Melián que prefaciasse sua obra, Daneri o interpela pedindo ajuda contra os donos da confeitaria contígua à sua casa, que a querem demolir para expandir seu estabelecimento.

Borges imediatamente toma o partido de Daneri, ressentido com a hipótese da demolição de uma casa que lhe fora tão preciosa: “Já completados os quarenta anos, qualquer mudança é um símbolo detestável da passagem do tempo” (OC I, 692). Mas algo curioso acontece que desvia Borges desta primeira preocupação: Daneri confessa que a casa era essencial para o término de seu poema, já que, oculto no porão, havia um Aleph.

Borges sai imediatamente para ver, por si mesmo, o que Daneri afirmava ser “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos” (OC I, 693).

À medida que vai se aproximando da casa, vai concluindo que a única explicação possível para o que acabara de ouvir era que Daneri era um louco e que imaginara tudo. Como dar por verdadeira a afirmação da existência de um ponto que contém todos os outros? Mas, para seu espanto, quando deita no chão do porão e olha, conforme as instruções de Daneri, para o décimo nono degrau da escada, ele vê o Aleph: “Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos prazerosos ou atrozes; nenhum me assombrou tanto como o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência” (OC I, 695). O que contemplou, foi a totalidade dos eventos unidos pela ausência de tempo, não inseridos em uma sequência temporal que os fragmentasse.

Antes de tentar descrever o que experimentou, ele avisa: “O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é” (OC I, 695). Mais uma vez aqui, é apontado o limite da linguagem na expressão do todo. Ainda assim, ele decide registrar algo. Citaremos aqui parte deste trecho para comentá-lo a seguir:

Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor. A princípio, julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho (...)vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos haviam visto esse objeto secreto e conjectural cujo nome usurpam os homens, mas que nenhum deles olhou: o inconcebível universo (OCI, 695-6).

Não há, neste relato, uma imagem que não esteja inserida no instante da observação, isto é: Borges não vê, no Aleph, imagens do passado ou do futuro. Todas as visões estão no presente e o espanto vem do fato de que são percebidas simultaneamente. Portanto, não podemos supor que os momentos convergem no Aleph, mas apenas que ele contém todo o espaço ou que é uma parte que contém todas as partes, uma parte que é o todo.

O desafio aqui é, novamente, o da relação entre as partes e o todo: a multiplicidade só se justifica ontologicamente se cada uma de suas partes – ou ao menos uma de suas partes – contiver o todo. Se admitirmos que cada coisa é essencialmente diversa de cada uma das outras, não podemos postular que possuam uma origem comum, então o universo torna-se injustificável. A origem comum, o sentido do universo, depende da unidade das coisas.

Devemos observar que não houve, neste caso, a desintegração do sujeito, que poderíamos prever após a contemplação do Aleph. O Aleph não é a verdade do universo, apenas sobrepõe tudo o que está no presente. Não fala do passado ou do futuro. Ao contrário da Roda, contemplada por Tzinacan em *A Escrita do Deus*, que exibia “todas as coisas que serão, que são e que foram” e, mostrando a infinita rede de causas e efeitos, permitia “entender tudo, interminavelmente” (OCI I, 666), o Aleph não explica nada, apenas mostra. Ao longo do texto citado acima, lemos, o tempo todo “vi (...), vi (...)”. O narrador apenas vê. O Aleph mostra também que tudo o que há existe em um pequeno ponto do que há.

O eterno aqui não é um ponto alheio à linha seqüencial do tempo: é o instante. Está inserido no tempo, mas é como uma dimensão paralela que permite a observação de todo esse momento do tempo *como se* estivesse fora do tempo.

No tempo, as coisas são vistas de maneira seqüencial: primeiro isto, depois aquilo. No Aleph tudo é visto ao mesmo tempo; é como a contemplação do tempo em estado puro, um presente pleno, sem a sucessividade das mudanças espaciais.

No “Pós-escrito de primeiro de março de 1943”, Borges tenta conjecturar a natureza do Aleph. Ele inicia explicando que o Aleph é a primeira letra do alfabeto da língua sagrada que, para a Cabala, significa *En Soph* ou “a ilimitada e pura divindade” (OC I, 697). Também é figurada por um homem que aponta para o céu e para a terra, indicando que o mundo imanente é o espelho do transcendente. Uma última interpretação é a do *Grundzüge der Mengenlehre*, o livro alemão sobre a teoria dos conjuntos, que considera o Aleph o símbolo dos números transfinitos, nos quais qualquer das partes é tão extensa quanto o todo.

Como já dissemos, a questão da eternidade passa necessariamente pela da unidade. Se, como Borges especula na palestra “O tempo”, o tempo é um dom da eternidade, tudo o que está inserido no tempo tem também sua origem no eterno. Então cada ponto da realidade aponta para a eternidade: a eternidade pode ser uma espécie de ponto para o qual convergem todos os pontos, pode ser um Aleph.

A eternidade como ponto é discutida no livro *Pinpoint of eternity*, de Peter Salm. Ele afirma que o desejo de estar em contato com tudo ao mesmo tempo pode ser interpretado como um aspecto do que Albert Camus denominava a “demanda metafísica por unidade”. Ele considera ainda que a transcendência temporal representada pela convergência de todos os momentos do tempo no presente, pode ser parte mesmo do impulso criador.

Segundo Salm, a escolha do ponto como representação da eternidade do instante surge com a abstração da geometria euclidiana que definiu o ponto como o *locus* adimensional da interseção de linhas. Quinhentos anos mais tarde, Plotino combinaria a ausência de dimensão do ponto central da esfera com a infinitude da periferia para criar o símbolo de uma unidade que tudo encompassasse. Este símbolo era uma série infinita de círculos concêntricos que, quanto mais distantes do centro, a fonte primária e eterna de luz, menos luz possuíam, tendo de refletir a luz dos círculos anteriores (Salm, 1986, 28). A partir de então, círculo, esfera e ponto (ou centro) se tornaram figuras insuperáveis para a eternidade e o infinito do universo.

Das figuras circulares que Borges usa para a representação da eternidade, já citamos aqui a Roda contemplada por Tzinacan em “A escrita do Deus”, que

figurava a um só tempo todas as coisas: o que foi, é e será. Em “A esfera de Pascal”, Borges redige um ligeiro relato cronológico da representação de Deus e do universo como esfera, dizendo que “Talvez a história universal seja a história da vária entonação de algumas metáforas” (OC II, 15). Ele afirma que, ao longo do tempo, o que antes representava uma segurança e uma revelação para os homens, isto é, a consideração de que o universo era uma esfera cujo centro estava em toda parte e a circunferência em nenhuma, foi se tornando umpesadelo. Esse pessimismo se deu, segundo Borges, porque os homens perceberam que afirmar que o centro da esfera estava em toda a parte era como dizer que não estava em nenhuma; era afirmar que o homem estava solto no espaço absoluto, infinito, preso em um terrível labirinto.

Similarmente, no conto “O Zahir”, o objeto circular assume um aspecto trágico. Como “O Aleph”, o conto é iniciado por uma morte, a de uma famosa dama argentina, Teodelina Villar. Descrevendo a vida de Teodelina, o narrador comenta que ela buscava o “absoluto no momentâneo” (OC I, 656). tentando estabelecer uma regra para cada situação, por mínima que fosse. O desespero interior que a perfeição de sua vida lhe causava, unido à perda de sua fortuna, que tornaria sua arte do esnobismo impraticável, teriam sido as causas de sua morte.

Saindo do enterro da dama, o narrador caminha pelas ruas e, em uma das esquinas, vê um armazém aberto em que três homens jogam truco. A imagem era tão oposta à elegância de Teodelina que o narrador obriga-se a entrar. Ele pede uma aguardente, paga e, de troco, recebe o Zahir. No primeiro parágrafo do conto, o narrador já explicara que o Zahir era, em Buenos Aires, uma moeda comum, de vinte centavos. Mas algo o intriga neste Zahir em particular. Olhando-o, ele se dá conta de que “não existe moeda que não seja símbolo das moedas que resplandecem interminavelmente na história e na fábula” (OC I, 657).

Então ele inicia uma reflexão sobre o dinheiro:

Pensei que não existe nada menos material que o dinheiro, já que qualquer moeda (uma moeda de vinte centavos, digamos) é, a rigor, um repertório de futuros possíveis. O dinheiro é abstrato, repeti, o dinheiro é tempo futuro. Pode ser uma tarde nos arredores, pode ser música de Brahms, pode ser mapas, pode ser xadrez, pode ser café, pode ser as palavras de Epicteto, que ensinam o desprezo pelo ouro; é um Proteu mais versátil que o da ilha de Faros (OC I, 658).

Vemos aqui que o conflito do objeto é também o da materialidade: como afirmar que algo é material, se aponta para realidades abstratas, para possibilidades futuras? Como podemos atribuir realidade a um objeto se não podemos distingui-lo de outros objetos? Se cada Zahir é todas as moedas que já existiram, reais ou fantásticas, então o Zahir é um objeto eterno, exterior ao tempo, que não existe em sua particularidade.

O Zahir passa a inquietá-lo cada vez mais, até que ele decide perdê-lo. Então ele sai, dá algumas voltas e, em uma esquina distante, compra com a moeda uma aguardente, voltando para casa satisfeito.

Depois disso, alguns meses de trabalho em um conto fantástico o distraem da imagem da moeda e, por um tempo, ele pensa ter se libertado dela. Mas logo percebe-se incapaz de esquecê-la... Ele comenta: “Noites houve em que me acreditei tão seguro de poder esquecê-la que voluntariamente a recordava. O certo é que abusei desses momentos; dar-lhes início resultava mais fácil que lhes dar fim” (OC I, 659).

Um livro que ele encontra por acaso em uma livraria lhe revela o mal que o estava afligindo: explica que *Zahir*, em árabe, significa *evidente* ou *visível* e, neste sentido, é um dos noventa e nove nomes de Deus; explica, ainda, que a plebe muçulmana chama-o de “os seres ou coisas que têm a terrível virtude de ser inolvidáveis e cuja imagem acaba por enlouquecer as pessoas” (OC I, 660). De fato, a lembrança do Zahir domina a mente do narrador a ponto de torná-lo insensível a todas as coisas. Mesmo a morte de Teodelina perde o sentido para ele.

Ele vai desenvolvendo cada vez mais a imagem do Zahir, até poder ver os dois lados da moeda ao mesmo tempo. Prevendo sua loucura, seu esquecimento de si mesmo, ele diz: “Qualificar de terrível esse futuro é uma falácia, já que nenhuma de suas circunstâncias terá significado para mim” (OC I, 662). Ele considera que cada objeto do mundo contém todo o mundo, já que “não existe fato, por humilde que seja, que não implique a história universal” (OC I, 661). e que compreender um objeto é compreender a nós mesmos, o universo, Deus. Ele chega a expressar certo alívio, dizendo: “de milhares de aparências, passarei a uma” (OC I, 662).

Como em “A escrita do Deus”, a contemplação do sagrado aniquila o sujeito. Mas o sagrado aqui é um objeto material. O que anula o sujeito, neste caso, é a percepção de que a materialidade deste objeto concreto é questionável, já

que, em primeiro lugar, não há nada que possa comprovar que ele é essencialmente diverso de todas as outras moedas que já existiram e, em segundo lugar, ele não é nada em si, porque é pura potência ou tempo futuro, como afirma Borges.

Em diversos momentos, Borges expressa sua perplexidade com a ausência de critérios para afirmar que objetos da mesma classe sejam diferentes entre si. Em “O rouxinol de Keats”, ele diz concordar com Schopenhauer quando este observa que:

Perguntamo-nos com sinceridade se a andorinha deste verão é outra que não a do primeiro e se realmente o milagre de tirar algo do nada ocorreu milhões de vezes entre as duas para ser fraudado outras tantas pela aniquilação absoluta. Quem me ouvir assegurar que este gato aqui brincando é o mesmo que saltitava e traquinava neste lugar há trezentos anos pensará de mim o que quiser, mas loucura mais estranha é imaginar que é fundamentalmente outro (OC II, 105).

A loucura de Borges em “O Zahir”, deriva da percepção de que ele tem diante de si um objeto que, por um lado, é percebido pelos sentidos, está próximo, e, por outro, está fora do tempo, é irreal. A existência do Zahir é impossível, invalida a realidade. Todos os zahir estão no Zahir e, com eles, todos os eventos que giraram em torno deles, a história do universo. Pensar nele, é pensar em tudo, é compreender tudo. Sua imagem é suficiente, tornando desnecessárias todas as outras.

O Zahir é *visível* ou *evidente* porque carrega em si todos os outros objetos. Ser visível é, aqui, o contrário de ser real: é tornar visível o que não se manifesta de maneira explícita, isto é, que todos os objetos estão em cada objeto. O Zahir não oculta a terrível verdade de que os objetos que julgamos materiais são tão irrealis quanto os da imaginação, que a materialidade não oferece suporte para a realidade e que é apenas mais um dos paradoxos do tempo. A materialidade não prende os objetos no tempo, pelo contrário: por trás da moeda, o objeto que está inserido no tempo, está sua face eterna, seu verdadeiro significado que corrompe sua realidade e a torna incompreensível a ponto de enlouquecer quem a veja.

2.5

Os animais

Em “A penúltima versão da realidade”, Borges analisa o texto de Francisco Luis Bernárdez⁴ sobre o livro *The manhood of humanity*, do filósofo americano Alfred Korzybski. Ele inicia transcrevendo o texto de Bernárdez que quer resumir a filosofia de Korzybski: para este, a vida teria três dimensões (comprimento, largura e profundidade); a primeira corresponderia à vida vegetal, a segunda à animal e a terceira à humana; o vegetal vive em longitude, os animais em latitude e os homens em profundidade.

Borges inicia sua crítica a tal filosofia assinalando que todas as sabedorias que se fundam sobre uma comodidade classificatória são suspeitas e não bastam para dar conta da complexidade do real: o real não é classificável; as coisas se interpenetram a ponto de ser impossível classificá-las. Depois ele volta ao texto de Bernárdez, no qual este explica a opinião de Korzybski de que, enquanto a diferença substantiva entre a vida vegetal e a animal reside na noção de espaço (que os animais possuem e as plantas não), a diferença entre o animal e o homem reside na noção de tempo, que só o homem possui.

Esta afirmação implicaria o que muitos, como Steiner, Schopenhauer e Mauthner, já teriam dito anteriormente, que “os animais estão na pura atualidade ou eternidade e fora do tempo” (OC I, 210). Por serem desprovidos da noção de sujeito, os animais estão em comunhão com o todo e cada animal é todos os outros animais de sua espécie, não havendo distinção fundamental entre o cachorro que agora vive e o que viveu há milhares de anos.

Três animais, na obra de Borges, merecem atenção especial: o tigre, o rouxinol e o gato.

Já vimos que, em “A escrita do Deus”, o jaguar é um dos atributos divinos e o sentido do universo é revelado a Tzinacan através da contemplação de uma Roda eterna que lhe revelou a escrita do tigre. Nas manchas do jaguar, ele lê o sentido do universo e a impressão que as palavras têm sobre ele é tão forte que aniquila sua existência como sujeito.

⁴ Poeta argentino do século XX.

Na palestra “A cegueira”, Borges recorda que, quando criança, havia duas jaulas no zoológico diante das quais se demorava: a do tigre e a do leopardo. Ele diz que “o ouro e o negro” (OC III, 311) do tigre o fascinavam e que era muito grato ao fato de o amarelo ser uma das únicas cores que ainda podia ver.

No poema “O ouro dos tigres” (1972), ele conta como, depois daqueles momentos no zoológico, em que contemplava o tigre verdadeiro atrás das barras, vieram outros tigres, os da literatura:

Até a hora do ocaso amarelo
 Quantas vezes terei contemplado
 O poderoso tigre de Bengala
 Ir e vir pelo predestinado caminho
 Por detrás das barras de ferro,
 Sem suspeitar que eram seu cárcere.
 Depois viriam outros tigres,
 O tigre de fogo de Blake;
 Depois viriam outros ouros,
 O metal amoroso que era Zeus,
 O anel que a cada nove noites
 Engendra nove anéis e estes, nove,
 E não há um fim.
 Com os anos foram me deixando
 As outras belas cores
 E agora só me restam
 A vaga luz, a inextrincável sombra
 E o ouro do princípio.
 Oh, poentes, oh, tigres, oh, fulgores
 Do mito e da épica,
 Oh, um ouro mais precioso, teus cabelos
 Que estas mãos almejam
 (OC II, 555).

Observamos neste poema que o tigre de Borges não é apenas o tigre real de sua infância, que o encantava de trás das grades, sem noção de tempo ou de que estava preso. É também o tigre simbólico, único, exterior ao tempo, cuja contemplação significa o contato com uma realidade superior. Este tigre inalcançável, o tigre poético que, de certa forma, encompassa todos os tigres, é um “ouro mais precioso”, é um tigre eterno que contém toda a realidade de sua espécie. Este tigre está distante dos que Borges contemplava em sua infância, é irreal e, no entanto, Borges quer tocá-lo com suas mãos, quer vislumbrá-lo sem deixar de ser Borges, ainda que saiba que isto é impossível.

Em “O tigre”, vemos que Borges não faz distinção entre o tigre real e o simbólico. Assim como todos os tigres reais são o mesmo, eles não se distinguem

dos tigres da literatura. Todos são como o mesmo animal, o tigre platônico que os define. Como o Zahir, de que falamos previamente, o tigre é uma figura cuja repetição anula o tempo:

Ia e vinha, delicado e fatal, repleto de infinita energia, do outro lado das firmes barras e todos nós o olhávamos. Era o tigre dessa manhã, em Palermo, e o tigre do Oriente e o tigre de Blake e de Hugo e de Shere Khan, e os tigres que foram e que serão e também o tigre arquetípico, já que o indivíduo, em seu caso, é toda a espécie. Pensamos que era sanguinário e belo. Norah, uma menina, disse: ‘Está feito para o amor’ (OC III, 190).

Por não ter consciência de si mesmo, o tigre não é um indivíduo, não possui sujeito e, portanto, equivale à espécie. Cada tigre *é* o tigre platônico, que *é* o tigre das literaturas. Não há distinção essencial entre eles e, portanto, como afirmou Schopenhauer, é loucura admitir que sejam fundamentalmente distintos.

Apenas quando Borges quer chamar atenção para a insuficiência da linguagem, ele contrapõe o tigre real ao ideal. Em “O outro tigre” (1960), lemos:

Corre a tarde em minha alma e pondero
Que o tigre vocativo de meu verso
É um tigre de símbolos e de sombras,
Uma série de tropos literários
E de memórias de enciclopédia,
Não o tigre fatal, jóia nefasta
Que, sob o sol ou a diversa lua,
Vai cumprindo em Sumatra ou em Bengala
Sua rotina de amor, de ócio e de morte.

A esse tigre dos símbolos opus
O verdadeiro, o de sangue quente,
O que dizima uma tribo de búfalos
E hoje, 3 de agosto de 59,
Estende sobre o prado uma pausada
Sombra, mas só o fato de nomeá-lo
E de conjeturar sua circunstância
Torna-o ficção da arte e não criatura
Animada das que andam pela terra
(OC II, 225).

O tigre real, que está fora do poema, na eternidade de sua condição de animal sem individualidade, não pode ser expresso pela linguagem sucessiva do poema, que apenas deixa ver um animal fictício e irreal. Borges sabe que o tigre que está “além dessas mitologias” é indizível, mas confessa que persevera “Em

procurar pelo tempo da tarde / O outro tigre, o que não está no verso” (OC II, 224).

Se, por um lado, o animal está essencialmente fora da linguagem, por outro, a tentativa de dizê-lo é, em si, motor para a construção literária. O tigre é indizível, mas é este fato que estimula a busca pela melhor maneira de dizê-lo. A literatura é o desafio de dizer o que não pode ser dito. Isto fica mais evidente quando Borges fala do rouxinol, que para ele, em alguns momentos, é uma figuração da inspiração poética: contemplar a eternidade do rouxinol é a condição para escrever poesia.

Em “O rouxinol de Keats”, Borges afirma que o poeta inglês teria composto sua “Ode a um rouxinol” depois de ouvir “o eterno rouxinol de Ovídio e de Shakespeare” (OC II, 104). Ele critica Sidney Colvin, Bridges, F. R. Leavis, Garrod e Amy Lowell por defenderem que Keats, ao compor o poema, incorreu no erro básico de confundir o indivíduo com a espécie: “Cinco pareceres de cinco críticos atuais e passados recolhi (...), mas nego a oposição que (...) se postula entre o efêmero rouxinol dessa noite e o rouxinol genérico” (OC II, 105). Ele diz que afirmar tal absurdo é consequência de uma limitação da mente britânica, que seria essencialmente aristotélica, ou nominalista, considerando as classes meras generalizações: para Borges, se não há diferença fundamental entre os indivíduos, se não há individualidade, cada indivíduo equivale à espécie.

Segundo Borges, a chave da questão do rouxinol é oferecida no segundo volume de *O mundo como vontade e representação*, quando Schopenhauer insinua que, ainda que pareça loucura dizer que o gato que tinha à sua frente era o mesmo que brincava há trezentos anos no mesmo lugar, loucura maior é crer que o gato era essencialmente outro. Ele diz que, não tendo lido nada de filosofia e desconhecendo mesmo o sentido da palavra ‘arquétipo’, Keats chegara ao rouxinol platônico por intuição. Assim, Borges parece querer afirmar que não é necessário ter muita cultura para que se chegue à verdade fundamental por trás dos indivíduos, isto é, de que são o mesmo, de que são o todo. Basta ter olhos para ver que não há diferença entre um rouxinol e outro. É uma verdade simples e irrefutável. O rouxinol eterno não está em um outro mundo, está em cada rouxinol do nosso mundo.

A intuição de uma figura eterna garantiria a eternidade do próprio Keats, segundo Borges. Como se a contemplação de um objeto eterno, tornando

incoerente a passagem do tempo, o libertasse de suas amarras. No poema “A John Keats” (1972), Borges escreve: “(...) Oh, sucessivo / E arrebatado Keats, que o tempo cega, / O alto rouxinol e a urna grega / Serão tua eternidade, oh, fugitivo. / Foste o fogo. Na pânica memória / Hoje não és as cinzas. És a glória” (OC II, 507).

Borges quase sempre invocará a figura de um animal por conta de sua ausência de individualidade e conseqüentes idealidade e eternidade. Em “A um gato” (1972), podemos verificar: “Teu dorso condescende à morosa / Carícia de minha mão. Sem um ruído, / Da eternidade que ora é olvido, / Aceitaste o amor dessa mão receosa. / Em outro tempo estás. Tu és o dono / De um espaço cerrado como um sonho” (OC II, 551). O gato também aparecerá em “O sul”, sendo acariciado por Dahlmann, que se assusta com o fato de o animal estar quase em outra dimensão, no puro presente.

Compreendemos a esta altura, o que Borges mesmo chegou a afirmar em entrevista, que, para ele, a questão do tempo está intimamente relacionada ao do sujeito. O tempo só existe na medida em que sua passagem é experimentada pelo sujeito; a eternidade é uma espécie de olvido, pois implica a ausência de individualidade. A eternidade é um todo que não permite fragmentação: é um todo que se manifesta em si mesmo, para si mesmo, é, por definição, incognoscível, pois sua cognoscibilidade exigiria um indivíduo observador. Um estudo mais detalhado do eu na obra do autor, portanto, torna-se fundamental para uma abordagem mais completa da eternidade e é o que queremos tentar a seguir.

Para encerrar a seção sobre animais, transcrevemos aqui, a título de curiosidade, o micro relato “*Argumentum ornithologicum*”, em que Borges ironicamente infere a existência de Deus da observação de um bando de pássaros no céu:

Fecho os olhos e vejo um bando de pássaros. A visão dura um segundo, talvez menos; não sei quantos pássaros vi. Era definido ou indefinido seu número? O problema envolve o da existência de Deus. Se Deus existe, o número é definido, porque Deus sabe quantos pássaros vi. Se Deus não existe, o número é indefinido, porque ninguém conseguiu fazer a conta. Neste caso, vi menos de dez pássaros (digamos) e mais de um, mas não vi nove, oito, sete, seis, cinco, quatro, três ou dois pássaros. Vi um número entre dez e um, que não é nove, oito, sete, seis, cinco, etcétera. Esse número inteiro é inconcebível; ergo, Deus existe (OC II, 184).

2.6

O eu e a memória

“O imortal” é um dos contos em que a inserção do sujeito no tempo – e sua conseqüente mortalidade – aparecem como condições fundamentais de sua existência.

O texto tem início com a alegação de que a história que será relatada é um manuscrito encontrado no último tomo da *Ilíada* de Pope, oferecido à princesa de Lucinge pelo antiquário Joseph Cartaphilus, um homem misterioso que misturava diversas línguas ao falar. A necessidade de fundamentar contos fantásticos em documentos que o leitor jamais pode saber se existem de fato ou não, é uma das características da escrita borgiana. Entraremos nesta questão no terceiro capítulo, quando discutirmos a relação entre literatura fantástica e eternidade. Por ora, diremos apenas que essa necessidade aponta para um ceticismo fundamental do autor, a quem pouco importa a distinção entre realidade e fantasia.

O suposto manuscrito começa com a decisão do personagem-narrador, Cartaphilus, de sair em busca da Cidade dos Imortais, no século III. Um cavaleiro chega a ele uma noite, ferido e à beira da morte e lhe explica onde fica a Cidade. Então ele sai com duzentos soldados e alguns mercenários para procurá-la.

No meio da viagem, no entanto, os soldados começam a enlouquecer e a tramar a morte de Cartaphilus, então este foge com alguns soldados fiéis que acabam se perdendo dele quando ele é atingido por uma flecha e começa a rodar à deriva sobre seu cavalo. Por sorte, ele desperta ao lado de um nicho de pedras, perto da Cidade, na comunidade dos trogloditas. Ele bebe a água escura de um rio que está a sua frente e passa a delirar. A partir deste momento, não sabemos o que é delírio e o que não é. Mais uma vez aqui, notamos a tendência borgiana de misturar realidade e delírio, como se ambos, por serem igualmente injustificáveis, tivessem o mesmo significado.

Recuperando-se, aos poucos, Cartaphilus mendiga e rouba para sobreviver e, em pouco tempo, abandona os trogloditas para continuar sua busca. Chegando finalmente ao muro da Cidade, ele descobre uma pequena entrada subterrânea com nove portas que dão para labirintos e câmaras, praticamente indistinguíveis. Depois de muito penar pelos inúmeros caminhos, ele encontra, em um dos labirintos, uma subida para a Cidade e chega a um pátio circundado por um

edifício. Era um estranho palácio, de arquitetura indecifrável, que lhe provocou horror intelectual:

No palácio, que imperfeitamente explorei, a arquitetura carecia de fim. Abundavam o corredor sem saída, a alta janela inalcançável, a aparatosa porta que dava para uma cela ou para um poço, as inacreditáveis escadas inversas, com os degraus e a balaustrada para baixo. (...) ‘Esta Cidade’, pensei, ‘é tão horrível que sua mera existência e perduração, embora no centro de um deserto secreto, contamina o passado e o futuro e, de algum modo, compromete os astros (OC I, 598).

Neste trecho, observamos outra marca de Borges: a de criar realidades que, por serem incompreensíveis, ainda que completamente ocultas, invalidam todo o universo. Para ele, todas as partes do universo têm de compartilhar da mesma lógica para que o mesmo faça sentido. Um único objeto deslocado, que tenha origem distinta, é o suficiente para invalidar todos os outros e para enlouquecer os homens.

Apavorado, Cartaphilus sai às pressas do palácio e voluntariamente se esquece do que viu. Do lado de fora, um dos trogloditas, que o seguira, ainda estava ali. Ele sente-se feliz com o que parecia ter sido uma espera fiel, como a de um cão, e decide ensiná-lo a reconhecer e a falar. Ele o batiza Argos, recordando-se do cão de Ulisses. No entanto, logo percebe, com desgosto, que suas tentativas de ensinar qualquer coisa ao troglodita eram inúteis. Ele parecia viver em outro universo, sem memória e sem tempo, como o dos animais.

Anos depois, uma chuva revigorante cai sobre a tribo e todos os trogloditas saem para apreciá-la. É então que o inesperado acontece: como que desperto pela chuva, Argos balbucia: “Argos, cão de Ulisses”. Então o narrador pergunta a ele o que sabe da *Odisséia* e ele responde: “Muito pouco (...) Menos que o rapsodo mais pobre. Já terão passado mil e cem anos desde que a inventei” (OC I, 601).

Então Argos explica tudo. Diz que os trogloditas são os Imortais e que o palácio irracional teria sido o último símbolo a que eles condenscenderam. Depois dele, teriam decidido viver somente em pensamento, na especulação pura. Por isso se esqueceram de tudo e quase perderam toda a percepção do mundo físico. Eles só voltavam à vida quando algum estímulo, como uma chuva poderosa, os despertava.

O narrador então percebe que *ser* imortal é insignificante e que todas as criaturas com a exceção do homem já o são, já que ignoram a morte. O terrível é

saber-se imortal. Ao longo do tempo infinito de que estes homens dispõem, todas as possibilidades se realizam e como se anulam. A cada homem ocorrem todas as coisas; cada homem é todos os homens. Todos os atos do homem imortal tornam-se indiferentes, pois são compensados por outros, infinitamente. O destino torna-se insignificante:

A morte (ou sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens. Estes comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por dissolver-se como o rosto de um sonho. Tudo, entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e do inditoso. Entre os Imortais, ao contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos (OC I, 603).

Ao final do conto, o narrador opta pela morte, bebe das águas do rio dos mortais e fica feliz quando percebe que, novamente, é semelhante ao resto dos homens.

Esse conto expressa a maravilha e a dor de ser humano: a mortalidade oprime os homens, queremos vencer os limites do tempo, mas, caso fôssemos capazes de fazê-lo, nos tornaríamos trogloditas, seres nulos perdidos na linha do tempo. O tempo e a percepção do limite que sua passagem impõe, a mortalidade, são condições de existência, dão sentido à vida. Viver como humano só faz sentido quando o homem abraça sua condição de ser temporal.

O tempo é nossa maior questão; é também nossa única maneira de existir. Sem um limite de tempo, o homem torna-se inexpressivo, perde a capacidade de se comunicar, pois os símbolos se transformam em convenções estúpidas e contingentes. A identidade dissolve-se entre os intermináveis eventos e os homens se igualam, pois todos passam por todas as coisas: Argus é Homero, pois todos os homens são Homero, todos viveram o que Homero viveu. Não há nada que justifique a distinção entre as personalidades.

Ser imortal só é possível para os animais ou para os seres desprovidos de consciência. Saber-se imortal é terrível, pois torna os homens indiferentes ao mundo: tudo é aceito, porque tudo é reversível. Saber que se tem todo o tempo do mundo é sempre um consolo, uma resignação. Atos memoráveis só podem ser realizados sob a pressão do tempo.

A imortalidade faz da felicidade uma idéia insípida: a mera existência do palácio terrível que abusa das contradições e da ausência de sentido, torna a felicidade impossível. Não se pode ser feliz quando o conhecimento tende ao infinito. A felicidade depende da ignorância e da consciência de que somos finitos.

A especulação pura, que fora o sonho dos filósofos gregos, não torna os homens melhores ou mais divinos: transforma-os em trogloditas. A sabedoria em excesso é terrível como a ignorância, o excesso de recordações é como o esquecimento. Todas as coisas que tendem ao infinito afastam o homem de sua condição humana e aproximam-no, não dos deuses, mas dos animais.

Mas o problema dos trogloditas não é o esquecimento em que estão mergulhados: são os breves lapsos de memória que, vez por outra, os despertam. O terrível é saber-se imortal. O esquecimento puro é um alívio, é justamente o que Cartaphilus busca ao final do conto, quando opta por tornar-se mortal novamente. A condição do imortal não é de esquecimento, mas de diluição e de perda de sentido. Sem limite de tempo, os atos e as palavras perdem força, tudo se perde entre espelhos. O terrível da imortalidade não é a ausência, mas a multiplicação.

O horror causado pela imortalidade manifesta-se em outros textos e é explicitamente declarado por Borges na palestra “A imortalidade”. A condição de imortal, no entanto, de maneira alguma é sinônimo de eternidade. Relaciona-se à permanência indefinida do sujeito no tempo e ao peso de permanecer sempre vivo, de não ter descanso ou esquecimento; enquanto a eternidade está relacionada à diluição do sujeito.

O eu existe por conta da memória. Mas uma memória infinita como a dos trogloditas, é semelhante ao esquecimento, pois as informações se anulam e o excesso de vivências expande a identidade a ponto de anulá-la. A identidade só existe dentro de um limite preciso: algo muda e algo permanece o mesmo. Não pode haver um número de mudanças tão grande que dilua a parte que permanece a mesma. As mudanças têm de ser limitadas, têm de dar espaço para a permanência.

É famoso o conto “Funes, o memorioso”, em que a personagem principal não tinha a habilidade de pensar, por ser incapaz de esquecer. O esquecimento é o que torna os homens capazes de generalizar e de compreender: lembrar-se de cada gato impossibilita a postulação do Gato universal, arquetípico, necessário ao reconhecimento dos diversos gatos. A memória perfeita, infinita, anula o sujeito,

torna-o uma coleção de imagens particulares. Se a memória é a condição do eu, também é o esquecimento. Na palestra “O tempo”, Borges afirma que: “Nós somos feitos, em boa parte, de nossa memória. Essa memória, em grande parte, é feita de esquecimento” (OC IV, 233).

A imortalidade abarca uma memória sem fim, um eu ilimitado e nulo, que deixa de ser um eu. A morte e o esquecimento também implicam o fim do eu, mas constituem a única possibilidade, para o homem, de tocar o eterno, de fundir-se com ele. O meio termo é o eu, a aceitação do tempo e a vivência dentro do limite que ele impõe; é uma memória porosa, competente apenas o bastante para que a identidade seja mantida.

Na palestra “O tempo”, Borges defende que o tempo é o principal questionamento da metafísica por que, ao contrário dos outros, que são abstrações puras e exteriores ao mundo que observamos, o tempo é o nosso conflito, é o conflito que, caso resolvido, nos revelaria nossa verdadeira identidade.

Segundo ele, o tempo está ligado à identidade porque, à medida que passa, somos outros, mas permanecemos os mesmos. Como o tempo, o eu é também o rio de Heraclito, está em fluxo constante. Só permanecemos os mesmos por conta da memória. A memória é o que possibilita nossa existência enquanto sujeitos, mas é também o que nos prende ao tempo.

Borges defende que, tendo saído do eterno, o tempo quer voltar ao eterno. Também o eu quer voltar ao eterno e isto significa sua aniquilação. A morte é um desejo, mas enquanto está vivo, o homem tem de aceitar sua condição, louvá-la.

Ao mundo do eu corresponde o labirinto: tudo o que está inserido no tempo é um mistério, implica a contradição da permanência no fugaz. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que quer encontrar a porta do labirinto e lamenta a impossibilidade de fazê-lo, Borges tem o labirinto por forma sagrada, que deve ser louvada. Escolhemos alguns poemas para ilustrar essa posição ambígua. De um lado temos o lamento:

Aqui são excessivas as estrelas.
O homem é excessivo. As gerações
Inúmeras de aves e de insetos,
Do jaguar constelado e da serpente,
De galhos que se tecem e entretecem,
Do café, da areia e das folhas
Oprimem as manhãs e nos prodigam
Seu minucioso labirinto inútil.

Talvez cada formiga que pisamos
Seja única ante Deus, que a define
Para a execução das regulares
Leis que regem Seu curioso mundo.
Não fosse assim, o universo inteiro
Seria um erro e um oneroso caos
(OCII, 527).

O lamento corresponde ao desejo de morte e de eternidade, que são um possível alívio. A morte é o esquecimento completo, o fim do eu, do indivíduo. A morte é uma aventura incógnita, uma experiência mística:

Eu que agora sou quem está cantando
Amanhã serei o morto, o iniciado
Habitante de um orbe despovoado,
Mágico, sem depois, antes ou quando.
Assim afirma a mística. Indigno
Me julgo, quer do Inferno, quer da Glória,
Mas nada profetizo. Nossa história,
Como as de Proteu, muda formas, signos.
Que errante labirinto, que brancura
Cega de resplendor ser-me-á a sorte,
Ao entregar-me ao fim desta aventura
A experiência incógnita da morte?
Quero beber seu cristalino Olvido,
Ser para sempre; mas jamais ter sido
(OCII, 317).

Do outro lado, temos o júbilo, a alegria rara de ser humano e de estar inserido no tempo. Ser um eu é a única maneira de observar o universo e seria uma ingratidão desperdiçar essa oportunidade. Se a divindade criou a multiplicidade, ela também é divina e devemos louvá-la. O múltiplo é um dom do eterno e cada uma de suas partes é um todo em si:

Quero dar graças ao divino
Labirinto dos efeitos e das causas
Pela diversidade das criaturas
Que formam este singular universo,
Pela razão, que não cessará de sonhar
Com um plano de labirinto,
Pelo rosto de Helena e pela perseverança de Ulisses,
Pelo amor, que nos deixa ver os outros
Como os vê a divindade,
Pelo firme diamante e pela água solta,
Pela álgebra, palácio de precisos cristais,
Pelas místicas moedas de Ângelo Silésio,
Por Schopenhauer,

Que talvez tenha decifrado o universo
(OC II, 337).

Ou a resignação. Deixar de ser um eu é tornar-se um objeto, é fazer parte do todo. Diluído, o eu é absorvido pela totalidade das coisas, se deixa permanecer no presente, não precisa mais ser fugidio como o tempo. É como uma pedra que sobrevive ao desgaste do tempo:

Não necessito falar
nem mentir privilégios;
bem me conhecem aqueles que aqui me rodeiam,
bem sabem minhas penas e minha fraqueza.
Isso é alcançar o mais alto,
o que talvez nos dará o Céu:
não admirações nem vitórias
mas simplesmente ser admitidos
como parte de uma Realidade inegável,
como as pedras e as árvores
(OC I, 40).

Resignar-se é uma outra maneira de comungar com o todo. A dor vem da estranheza, quando desconfiamos do eu, quando nos destacamos da realidade através da personalidade. Ser um eu pode ser cômodo como ser uma árvore ou uma pedra. Mas a resignação, como o júbilo, é rara, é sempre vencida pelo desespero de estar preso em um labirinto e, pior, de ser um labirinto. Em “O labirinto” (1969): “Zeus não poderia desatar as redes / de pedra que me cercam. Olvidado / dos homens que antes fui; sigo pelo odiado / caminho de monótonas paredes / que é meu destino” (OC II, 389). A única maneira de dar conta do desespero é o olvido, a comunhão com o todo eterno, com o que está fora do tempo, a morte do eu.

Lamento, júbilo, resignação. Viver é a maravilha de pensar, de contemplar o labirinto; mas também o desespero de não resolver nada, de não encontrar a porta. Eu e tempo são a mesma questão, o mesmo labirinto. A solução para o eu é o esquecimento ou a morte, para o tempo, a eternidade. Morte e eternidade são o mesmo desejo, são o centro do labirinto. Mas esse centro é tão inalcançável, tão inconcebível, que deixa de ser uma resposta. É mais uma parte do labirinto. Não há resposta: somente a rara resignação e o ocasional júbilo de ser um eu, de estar no tempo.

A questão do eu também aparece quando Borges discute o tempo cíclico. Em “A doutrina dos ciclos”, Borges novamente expressa seu horror à imortalidade, quando cita a visão nietzschiana de que, entre dois ciclos de nossa existência, nenhum tempo decorre e que “Se falta um eu, a infinidade pode equivaler à sucessão”: estamos como que presos à “lucidez atroz de uma insônia” (OC I, 430). Entre nossa morte e o recomeçar de nossa vida, não passa tempo algum, porque não há sujeito para experimentar a passagem do tempo. A morte não é descanso, mas um lapso tão curto quanto um piscar de olhos. De acordo com a doutrina do eterno retorno, existimos eternamente, mas, nesse caso, a eternidade não é o almejado esquecimento, mas uma terrível insônia, um despertar incessante.

Neste quadro terrível do eu que precisa aceitar e mesmo amar sua condição, o budismo aparece como salvação. Ele seria a única maneira de escapar do terrível ciclo de reencarnações, o único esquecimento possível. Na palestra “O budismo”, Borges explica que a única maneira de escapar do eu sem recorrer a atos apaixonados como o suicídio, é compreender que o eu não existe, que, como todas as outras coisas, é uma ilusão. Não passa de uma série de estados mentais. Borges elucida que: “Quando compreendermos que o eu não existe, não pensaremos que o eu pode ser feliz ou que nosso dever é fazê-lo feliz. Chegaremos a um estado de calma” (OC III, 282).

Ao fim da palestra, Borges pede desculpas pela maneira fragmentária de sua fala e justifica-a dizendo que não queria expor uma doutrina à qual se dedicou por anos como quem mostra uma peça de museu: “Para mim o budismo não é uma peça de museu: é um caminho de salvação” (OC III, 283).

2.7

Os arquétipos⁵

Na obra de Borges, os arquétipos aparecerão constantemente e terão, basicamente, dois significados: a unidade que perdura além da multiplicidade e que a justifica e as idéias perfeitas que só são dadas à contemplação após a morte.

Ambos aspectos, o da unidade e o da relação entre morte e eternidade foram analisados em seções anteriores. Já vimos que Borges trata os animais como arquétipos, como exemplos multiplicados da mesma idéia impessoal. Vimos também o poema “Baltasar Gracián”, em que o poeta, após dedicar-se a labirintos inúteis ao longo da vida, teria chorado ou ficado cego ao contemplar os Arquétipos.

Queremos analisar, nesta seção, a postura ambígua de Borges para com a doutrina platônica. De fato, a leitura de sua obra não nos permite afirmar seu posicionamento com relação à mesma. Não sabemos se é realista ou nominalista, pois sua opinião parece fluir de um extremo ao outro, como veremos a seguir.

Em “A história da eternidade”, Borges justifica seu estudo da eternidade dizendo que, para questionar o tempo, é necessário conhecer seu arquétipo eterno. A eternidade seria a idéia perfeita e divina da qual o tempo não passaria de cópia incompleta. No mesmo texto, ele se refere ao mundo platônico como um “imóvel e terrível museu dos arquétipos” (OC III, 390). E acrescenta: “Não sei se foi visto por olhos mortais (fora da intuição visionária ou do pesadelo) ou se o grego remoto que o concebeu chegou a representá-lo alguma vez, mas pressinto nele algo de museu: quieto, monstruoso e classificado” (OC I, 390).

Nesse texto Borges declara-se materialista e critica os platonistas por considerarem a matéria ilusória e a espécie ou forma, real. Então acrescenta que, apesar de inconcebível, este critério é continuamente aplicado pelos filósofos e que algumas ilustrações podem levar-nos a tolerar a tese platônica, como: “Miriam Hopkins é feita de Miriam Hopkins, não dos princípios nitrogenados ou minerais, hidratos de carbono, alcalóides e gorduras neutras que formam a

⁵ Os arquétipos aqui se assemelham às formas platônicas; não estabelecem nenhuma relação direta com o pensamento jungiano. São idéias e formas eternas e não componentes do inconsciente coletivo.

substância transitória desse fino espectro de prata ou essência inteligível de Hollywood” (OC I, 391). Aqui, a tese platônica é um erro apenas tolerável.

Ele cita também as concepções de Keats, de Stevenson e de Schopenhauer de que os animais são sempre o mesmo animal, mas desta vez critica as mesmas dizendo que, se realmente acreditássemos nisso, teríamos de dizer que também todos os homens são o mesmo homem, mas não o fazemos porque nosso eu “prefere derramá-lo sobre o eu dos outros” (OC III, 392). Diz ainda que todos os arquétipos são “comodidades do pensamento elevadas a formas” e que “homem algum as poderá intuir sem o auxílio da morte, da febre ou da loucura” (OC I, 392). A eternidade seria, portanto, mais um arquétipo “que abrange a todos e os exalta” (OC I, 392). Um erro da filosofia que não passa de um recurso poético.

Então Borges termina sua argumentação contra a doutrina platônica:

Ignoro se meu leitor precisa de argumentos para descrever da doutrina platônica. Posso fornecer-lhe muitos: um, a incompatível agregação de vozes genéricas e de vozes abstratas que coabitam *sans gêne* na dotação do mundo arquetípico; outro, a reserva de seu inventor sobre o procedimento que as coisas utilizam para participar das formas universais; outro, a conjectura de que esses mesmos arquétipos assépticos padecem de mistura e variedade. Não são insolúveis: são tão confusos como as criaturas do tempo. Fabricados à imagem das criaturas, repetem essas mesmas anomalias que querem resolver. A Leonidade, digamos, como prescindiria da Soberba e da Ruividade, da Jubidade e da Garridade? A essa pergunta não há resposta e não pode haver: não esperemos do termo *leonidade* uma virtude muito superior à que tem essa palavra sem o sufixo (OC I, 393).

Se levarmos em conta tudo o que foi dito nas seções anteriores, podemos extrair dessas afirmações a postura contraditória, que já mencionamos, do escritor com relação à eternidade. Parece-nos que, de acordo com ele, por ser impossível, a eternidade deve ser esquecida, ainda que permaneça um desejo insuperável e sobretudo um maravilhoso artifício para a literatura fantástica. Ainda na “História da eternidade”, Borges escreve: “Lemos no *Timeu* de Platão que o tempo é uma imagem móvel da eternidade; e isso é apenas um acorde que a ninguém distrai da convicção de ser a eternidade imagem feita da substância de tempo” (OC I, 397). Observamos aqui que, o que Borges quer enfatizar é que nos é impossível conceber a eternidade como substância alheia ao tempo: só a concebemos como semelhante ao tempo, feita da mesma substância. Por um lado, isto é uma verdade lógica de que Borges se valeu, como vimos, em muitos outros contos. Por outro, o desejo de conceber a eternidade, o que seria um fim ao conflito fundamental da

escrita de Borges – o do tempo – permanece e se manifesta em textos posteriores como se, aos poucos, Borges fosse perdendo o medo de desejar e de utilizar como recurso, um conceito que ele sabe impossível.

A “História da eternidade” é escrita em 1936; em seu Prólogo, escrito em 1952 (ver citação na página 20), Borges critica sua postura anterior. Ao longo do conto, ele enfatiza que a única maneira de estudar a eternidade, é partindo do conceito de tempo e não vice-versa como acreditou Plotino (que estudou o tempo a partir da eternidade). A eternidade aqui é uma invenção humana, útil apenas para os religiosos e os loucos. Mas, já no prólogo, notamos uma mudança de postura: a eternidade é “almejada com amor” pelos poetas, é um “artifício esplêndido”; os arquétipos são formas “vivas, poderosas e orgânicas”; a eternidade é inconcebível, mas não mais que o tempo e, se admitimos a existência do tempo, é porque o mundo observável só faz sentido dentro dos seus limites.

Na palestra “O tempo”, a concepção de eternidade é totalmente diversa, ainda que Borges mantenha, em alguns momentos, uma postura mais crítica, como quando diz:

Ou seja, o tempo é um problema essencial. O que eu quero dizer é que não podemos prescindir do tempo. Nossa consciência está continuamente passando de um estado a outro, e isto é o tempo: a sucessão. Creio que foi Henri Bergson quem disse que o tempo era o problema capital da metafísica. Se tivéssemos resolvido esse problema, teríamos resolvido tudo. Felizmente, creio não haver o menor perigo de que seja resolvido; ou seja, prosseguiremos sempre ansiosos (OC IV, 232).

O fato de sermos incapazes de solucionar a questão do tempo, é, neste trecho, considerado uma felicidade: a hipótese de que seja resolvido é um “perigo”. Mas, em muitos outros, essa incapacidade é tortura e prisão, como já mencionamos. O que há de positivo nesta impossibilidade, é que elas nos permite ser sempre humanos, permite a longevidade do eu e de seus conflitos. Dar fim às aporias do tempo seria liquidar o eu e, por um lado, o eu é uma alegria, é nossa única possibilidade de existir e de observar o mundo.

No início da palestra “O tempo”, Borges nota que, passados vinte ou trinta séculos de meditação, o homem quase nada avançou no problema do tempo. No entanto, algumas soluções foram propostas, como as de Platão, Plotino e Agostinho. Todas elas lidaram com o que agora Borges chama “uma das mais

belas invenções do homem”, a eternidade. De fato, Borges jamais deixa de considerá-la uma invenção do homem; jamais passa a acreditar que seja uma entidade real. Mas, aos poucos, Borges se permite adorá-la como conceito e artifício fantástico. Sabemos que Borges se interessa menos pelo real que pelo assombro. A eternidade deixa de ser “mera invenção” para ser um maravilhoso artifício.

Em alguns momentos, a eternidade é também consolo. Em “A nova refutação do tempo”, lemos:

“And yet, and yet... Negar a sucessão temporal, negar o eu, negar o universo astronômico são desesperos aparentes e consolos secretos. Nosso destino (ao contrário do inferno de Swedenborg e do inferno da mitologia tibetana) não é terrível por ser irreal; é terrível porque é irreversível e férreo. O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges” (OCII, 166).

O eterno é uma maneira de dissolver o eu e isso desespera, mas também consola. A eternidade é um artifício para escapar do real, o olvido é um desejo secreto. Ainda em “O tempo”, Borges afirmará de maneira mais explícita seu desejo pelo eterno e, como consequência, sua condenação anterior da doutrina platônica é amenizada:

E agora, passemos à solução dada, primeiramente, por Platão, que parece arbitrária, mas que não o é, como espero provar. Platão disse que o tempo é a imagem móvel da eternidade. Ele começa pela eternidade, por um ser eterno, e este eterno quer projetar-se em outros seres. E não pode fazê-lo em sua eternidade: tem de fazê-lo sucessivamente. O tempo vem a ser a imagem móvel da eternidade (...) Se a nós nos dessem todo o ser.. O ser é mais que o universo, mais que o mundo. Se nos mostrassem o ser de uma só vez, ficaríamos aniquilados, anulados, mortos (...) Por sua vez, o tempo é a dádiva da eternidade. A eternidade nos permite todas essas experiências de um modo sucessivo (OC IV, 233-4).

Percebemos que a teoria de Platão não é mais considerada como uma arbitrariedade, digna apenas de loucos. É respeitada, é vista como uma tentativa digna de resolver o problema do tempo.

Depois de frisar que os paradoxos de Zenão ainda não foram competentemente resolvidos e que, portanto, não temos bases sólidas para acreditar no tempo e no movimento e que, além disso, não temos argumentos para

defender que existe apenas uma série temporal, como quis Newton, Borges retorna ao problema dos arquétipos:

O eterno é o mundo dos arquétipos. No eterno, por exemplo, não há triângulos. Há um único triângulo, que não é equilátero, nem isósceles, nem escaleno. Esse triângulo é as três coisas ao mesmo tempo e nenhuma delas. O fato de que esse triângulo seja inconcebível não importa: esse triângulo existe (OC IV, 238).

Aqui, realmente, ficamos sem saber se Borges de fato acredita que o triângulo arquetípico existe, ou se ainda está comentando a doutrina platônica. Ou, ainda, se está dizendo que o fato de uma idéia ser inconcebível não é argumento para negá-la como realidade. Esse parágrafo é introduzido bem depois de ele ter encerrado a discussão sobre Platão. No parágrafo seguinte, ele parece afirmar, como conclusão para o que foi dito, sua visão própria de que: “Logo, esse absoluto quer manifestar-se, e manifesta-se no tempo. O tempo é a imagem da eternidade” (OC IV, 238).

Ele acrescenta que esta concepção ajuda a entender por que o tempo é sucessivo: “O tempo é sucessivo porque, tendo saído do eterno, quer voltar ao eterno. Ou seja, a idéia de futuro corresponde a nosso anseio de voltar ao princípio” (OC IV, 238). Borges insiste nesta concepção, que retorna no último parágrafo do texto, mais uma vez de maneira desconexa, após uma pequena discussão sobre identidade: “A idéia do futuro viria a justificar aquela antiga idéia de Platão, de que o tempo é a imagem móvel do eterno. Se o tempo é a imagem do eterno, o futuro viria a ser o movimento da alma rumo ao futuro. O futuro seria, por sua vez, a volta ao eterno” (OC IV, 240).

Borges parece assumir aqui, de maneira mais positiva, a possibilidade da eternidade e dos arquétipos, ainda que sejam inconcebíveis. Parece defender que, de fato, nosso mundo seria mais facilmente compreendido se fosse consequência da existência de um mundo superior.

Daniel Freidemberg também percebe a postura ambígua de Borges quando observa que, ainda que fosse profundamente cético na prática, o escritor baseava sua atividade literária principalmente no contato com uma realidade que sabia inacessível: “‘Contacto con lo absoluto’, podría decirse: a esa aspiración romántica se acerca mucho la utopía en que funda su escritura ese antirromántico radical que en la práctica es Borges.”

O próprio Borges se justifica quando afirma, no epílogo de *Outras inquisições* que sua tendência a avaliar idéias religiosas ou filosóficas por seu valor estético ou “pelo que encerram de singular e de maravilhoso” (OC II, 171) seja talvez indício de um ceticismo essencial. É o próprio ceticismo que o permite considerar todas as hipóteses. Não ter uma postura definida o deixa livre.

Uma frase de Borges, em “História da eternidade”, também pode justificar seu procedimento, aparentemente contraditório. Ele diz: “o estilo do desejo é a eternidade” (OC I, 401). Em nossas mentes, as expectativas mais distintas convivem sem problemas, assim como, em nossa memória, todas as imagens, por vezes, se confundem em uma só (todos os poentes que vimos são um poente). O desejo não distingue particularidades, seu objeto é necessariamente uno, eterno. Queremos sempre algo que se apresenta como universal, absoluto.

A eternidade é o estilo do desejo e é um desejo. Desejamos o que permanece, o que está fora do tempo e é incorruptível, como os arquétipos. E os arquétipos não podem ser contemplados pelo eu. Desejamos sempre o impossível; por isso a vida é uma angústia constante. Em “Everness” (1964), lemos:

Só não há uma coisa. É o esquecer.
 Deus, que salva o metal, salva a escória
 E cifra em Sua profética memória
 As luas que já foram e as que há de ser.
 Tudo está aí: visões multiplicadas
 Que entre esses dois crepúsculos do dia
 Tua face foi deixando e as refletia
 E as que ela irá deixando-as espelhadas.
 E tudo é uma parte do diverso
 Cristal dessa memória, o universo;
 Jamais têm fim seus árdios corredores
 E a ti fecham-se as portas com descaso;
 Somente do lado oposto do ocaso
 Verás os Arquétipos e os Esplendores
 (OC II, 328).