

4

Eternidade e Literatura

Examinaremos, neste capítulo, a relação, na obra de Borges, entre o conceito de eternidade e sua visão da literatura.

4.1

A eternidade e a literatura como atividade impossível

Na obra de Borges, a literatura será, em alguns momentos, vista como atividade impossível ou irrealizável de maneira plena. Borges atribuirá essa impossibilidade a duas características básicas da atividade literária: a temporalidade da linguagem, que exige que uma palavra seja posta depois da outra, impedindo que o todo seja plenamente comunicado e a irrealidade ou virtualidade das palavras, que, por serem símbolos arbitrários, jamais podem fazer ver algo que seja, de fato, real, que tenha uma conexão intrínseca e evidente com o universo.

Essa dupla impossibilidade da literatura, em Borges, aparecerá ligada ao conceito de eternidade: primeiro, porque só se pode imaginar que o empecilho que é a sucessividade da linguagem seja abolido em um espaço hipotético e sagrado em que o tempo seja anulado e todas as palavras se aglomerem em uma única palavra sagrada, que profira tudo ao mesmo tempo; segundo, porque a comunhão visada entre linguagem e realidade aponta para um desejo do escritor de fazer do espaço literário um espaço sólido, composto por arquétipos imunes ao tempo e a escolhas contingentes.

Ao mesmo tempo em que o objetivo último da literatura – desvencilhar-se das barreiras do tempo e produzir algo pleno e real – é impossível, a literatura, para Borges, é a forma mais eficaz de se fazer vislumbrar o eterno inconcebível. De alguma maneira, a eternidade se deixa ver através da linguagem literária ou da organização da linguagem em um poema ou texto narrativo. Estudaremos esse caráter contraditório da literatura que é enfatizado por Borges em prólogos,

ensaios e poemas (além de influenciar indiretamente a escrita de seus contos) paralelamente às propostas teóricas de Peter Salm e de Paul Ricoeur, a respeito da literatura.

Em *Time and narrative*, Paul Ricoeur observa que, apesar de o tempo, aparentemente, ser desprovido de ser (já que o passado não é mais, o presente não tem duração e o futuro ainda não é), a linguagem fala a respeito dele como se ele tivesse ser. Isto é: ainda que não saibamos precisamente de que maneira o tempo existe, a linguagem aponta o tempo todo para sua existência. Dizemos que, no futuro as coisas serão, que elas são no presente e que foram no passado, apesar disso não fazer sentido ontologicamente. Portanto, é precisamente o uso da linguagem que oferece argumento contra a tese do não-ser do tempo e é somente inserido em nossa fala que o tempo tem sentido para nós.

Todavia, não sabemos explicar por que falamos sobre o tempo com tanta certeza de que ele existe. Nossa impotência para explicar sua existência, faz com que ponhamos a própria linguagem em questão: se a linguagem utiliza, com tanta desenvoltura, um conceito cuja realidade desconhece, devemos desconfiar dela. Mas, ainda que desconfiemos sempre da linguagem, ela permanece sendo o único artifício capaz de tratar do tempo de modo a torná-lo humano, de fazer com que seja compreendido como uma experiência humana.

Ricoeur quer mostrar que a relação entre tempo e narrativa é circular, isto é, que o tempo se torna humano na medida em que é organizado em uma narrativa e que esta, em contrapartida, só atinge seu sentido último na medida em que retrata a temporalidade da experiência humana.

Ricoeur defende, dessa maneira, que a especulação em torno do tempo é uma reflexão a que somente a atividade narrativa pode responder, ainda que não responda a este questionamento de maneira teórica; ela só pode responder de maneira poética e esta é a única resolução possível (1984, 5). Para ele, somente a transfiguração poética da pergunta sobre o tempo – já que a resposta é inalcançável – pode chegar perto de libertá-la da falta de sentido que ela engendra. E isso ocorre porque, através da poesia, o tempo se aproxima da eternidade, ainda que de maneira limitada. Essa aproximação, no entanto, jamais se completa. Em suas palavras: “Peregrination and narration are grounded in time’s approximation of eternity, which, far from abolishing their difference, never stops contributing to it” (1984, 29).

A narrativa, portanto, não abole a diferença entre tempo e eternidade, mas contribui constantemente para que seja abolida. Ricoeur acredita que a organização de eventos em uma narrativa forma um todo coerente que se relaciona com suas partes de maneira harmônica, de modo que cada parte passa a ter um sentido dentro do todo. Os eventos dentro de uma narrativa jamais são contingentes, estão sempre relacionados ao todo da obra. Há como uma lei, uma necessidade que rege as particularidades da narrativa. Daí a sensação de que ela contribui para a resolução da questão do tempo: a união de eventos aparentemente distantes, o estabelecimento de uma lógica por trás de acontecimentos arbitrários, tem como efeito uma suspensão da linearidade temporal, das relações usuais de causa e efeito: “The ‘logic’ of emplotment discourages any consideration of time, even when it implies concepts such as beginning, middle and end, or when it becomes involved in a discourse about the magnitude or the length of the plot” (Ricoeur, 1984, 52). Assim, a seqüencialidade das palavras se torna menos evidente em uma narrativa, deixando transparecer menos sua temporalidade, porque há uma “lógica” por trás, algo que amarra o texto e lhe confere unidade.

Daí o paralelo que Ricoeur estabelece entre metáfora e narrativa. Para ele, apesar de a metáfora pertencer tradicionalmente à teoria das figuras de linguagem e a narrativa à dos gêneros literários, o sentido ou efeito produzidos por cada uma pertencem ao mesmo fenômeno básico da inovação semântica.

Na metáfora, a inovação aparece na produção de uma nova pertinência semântica por meio de uma atribuição impertinente: a metáfora vive contanto que percebamos, por trás do novo sentido, a resistência do uso ordinário das palavras e, portanto, sua incompatibilidade no nível da interpretação literal da frase. Mas, segundo Ricoeur, o deslocamento no sentido das palavras não constitui o todo da metáfora: é só uma parte do processo que ocorre com toda a frase, cuja função é resguardar o novo sentido ameaçado pela incongruência literal da atribuição.

Já na narrativa, a invenção semântica reside na invenção de outra síntese – o enredo (*plot*). Assim como a metáfora, a narrativa sintetiza o heterogêneo e a compreensão do seu sentido depende da percepção de um novo uso da linguagem, que resulta da congruência inédita da organização dos eventos.

Para Ricoeur, a mudança de distância entre os termos, no espaço lógico, é que constitui o trabalho da produção imaginativa. A metáfora produz novas espécies lógicas através da assimilação predicativa, apesar da resistência de nossas

categorizações usuais da linguagem. A narrativa faz o mesmo, unindo eventos múltiplos e esparsos, esquematizando a significação inteligível ligada à narrativa vista como um todo.

Mas Ricoeur enfatiza que o paralelo entre metáfora e narrativa vai mais além: a suspensão da função referencial direta é só o lado inverso de uma função referencial mais oculta do discurso, que é liberada pela suspensão do valor descritivo das proposições. O discurso poético traz à linguagem aspectos, qualidades e valores de realidade que não são acessíveis à linguagem descritiva e que só podem ser proferidos através do jogo complexo entre a proposição metafórica e a transgressão regrada do sentido usual das palavras. Para Ricoeur, há, além do sentido metafórico, uma referência metafórica. Esta consistiria no poder da proposição metafórica de descrever uma realidade inacessível à descrição direta. O “ver-como” revela um “ser-como” no nível mais profundo da ontologia. É como se, através da transgressão, a linguagem se tornasse menos suspeita para abordar o tempo.

Segundo Ricoeur, há, nas narrativas, um meio privilegiado através do qual reconfiguramos nossa confusa experiência temporal. É justamente na capacidade da composição poética de reconfigurar a experiência temporal, que reside a função referencial do enredo. A narrativa realiza isso imitando a ação através da linguagem poética. Ou seja, a função mimética da narrativa dá origem a um conflito paralelo ao da referência metafórica. É, de fato, uma aplicação da mesma à esfera da ação humana. A mimesis, segundo Ricoeur, ocorre em três etapas: primeiro, há uma referência à ordem da ação; depois, entra-se no âmbito da composição poética; por último, há uma nova configuração, por meio da refiguração poética, da ordem da ação.

Peter Salm não chega a postular uma função referencial da narrativa, mas também aponta para o caráter absoluto do texto literário, isto é, para sua propriedade de, sendo constituído por partes, simular um todo congruente. No já citado *Pinpoint of Eternity*, ele aponta que o grande paradoxo da literatura é ser ela uma arte temporal visando a uma presença instantânea nas mentes do escritor e do público:

Literature is irrevocably a temporal art. The notion that sentences, acts of a drama and entire novels may have – or ought to have – an instantaneous presence in the minds of both writer and his public, may at first seem strained and quixotic. Yet

along with the succession of events which form the skeletal structure of a fiction, it is possible to perceive in it – surrounding and suffusing the chronology – an instantaneous and concentrated form of a meaningful presentness (1986, 3).

De acordo com ele, a empresa literária, em última instância, sempre fracassa, ainda que consiga um sucesso relativo. É, por definição uma arte trágica, que parte do princípio de que jamais atingirá seu objetivo último: o de romper a ligação humana com o tempo seqüencial.

Borges parece concordar com Salm quando enfatiza a insuficiência das palavras para a comunicação do todo. Em “Mateus 25, 30” (1953), lemos: “E desde o centro de meu ser, uma voz infinita / Disse estas coisas (estas coisas, não estas palavras, / Que são minha pobre tradução temporal de uma única palavra)” (OC II, 275). No mesmo poema, o eu lírico se queixa de que, ainda que o mundo inteiro lhe tenha sido dado, toda a variedade divina das coisas, não logrou a realização de um poema que se igualasse a estas coisas em divindade: “Gastaste os anos e te gastaram, / E, contudo, não escreveste o poema” (OC II, 275).

Para Borges, o escritor não quer falar de uma rosa qualquer, desta ou daquela rosa; quer chegar à Rosa, única e inacessível, que está fora do tempo e do espaço. Por isso sua tarefa é impossível. O sagrado não pode ser expresso na linguagem, ainda que possa ser vislumbrado através da literatura, como defende Ricoeur. Assim, quando Borges não consegue se expressar em argumentos lógicos (ainda que se valha de uma lógica metafísica), recorre ao texto literário: em “Nova refutação do tempo”, depois de diversas páginas de argumentação filosófica, ele transcreve o conto “Sentir-se em morte”, justificando-se nas seguintes palavras: “toda linguagem é de índole sucessiva; não é apta para pensar o eterno, o intemporal. Aqueles que tenham acompanhado com desgosto a argumentação anterior talvez prefiram esta página de 1928” (OC II, 158).

Peter Salm explica que a literatura permite o vislumbre de uma imagem universal que se assemelha ao eterno. Ele acrescenta que, ainda que nem toda a literatura queira a mesma coisa, mesmo em romances em que não observamos nenhuma preocupação especial com a sucessividade ou com a simultaneidade, como *Madame Bovary* de Flaubert ou *Crime e castigo* de Dostoevsky, os autores precisam organizar suas ficções em conformidade com a progressão do tempo e que, na medida em que os trabalhos dos mesmos incorporam significados atemporais que pairam sobre a sucessividade dos eventos da trama, eles partilham

da contradição entre “universal” e “concreto” que já mencionamos anteriormente (Salm, 1986, 126).

Como Borges, Salm reconhece, diretamente, a transcendência temporal ou a visão de uma convergência do tempo no presente, como um dos próprios impulsos da literatura. A metáfora, sem a qual torna-se difícil de conceber a atividade do escritor, seria, para Salm, uma união de termos díspares e, conseqüentemente, a abolição do espaço e do tempo que existe entre eles; uma sublimação da linha que os separa. Ou, nas palavras de Salm:

When we in turn think of ‘the eternal moment’, ‘the maximum in the minimum’, or ‘the all-encompassing center’ – to mention only a few such expressions – it can be verified that the closest possible pairing of extreme polarities is their constant characteristic. While it is indisputable that the reconciliation of such polarities is beyond human reach, the attempt to achieve it is the substance of many religious and poetic endeavors (1986, 8).

Para Ricoeur, na metáfora, como no enredo, o novo brota na linguagem: na primeira, através de uma nova pertinência na predicação; no segundo, por meio de uma nova congruência na organização dos eventos. Ele observa que as narrativas não resolvem a questão do tempo, mas são um meio privilegiado que nos permite reconfigurar nossa confusa e não formada experiência temporal, através de uma nova função referencial (1984, X-XI).

Ricoeur aponta que o que está em jogo no caso da identidade estrutural da função narrativa, bem como na prerrogativa de verdade de todo trabalho narrativo, é o caráter temporal da existência humana. O mundo desdobrado por todo trabalho narrativo é um mundo temporal. O tempo torna-se tempo humano na medida em que é organizado em uma narrativa; em contrapartida, a narrativa faz sentido na medida em que retrata aspectos da experiência temporal. Mas ainda que dê sentido ao questionamento do tempo, a narrativa não dá fim a ele:

Speculation on time is an inconclusive rumination to which narrative activity alone can respond. Not that this activity solves the aporias through substitution. If it does resolve them, it is in a poetical and not theoretical sense of the word (1984, 6).

A mera transfiguração poética do problema do tempo, portanto, liberta a aporia de sua ausência de sentido. Dando sentido à questão, o escritor não

encontra a resposta, mas compreende melhor o problema, o que causa alguma satisfação intelectual.

Ricoeur defende que todo o questionamento da linguagem, típico dos escritores, envolve um questionamento do tempo. Observamos isso na famosa meditação de Santo Agostinho, em que afirma que só sabe o que é o tempo quando não o perguntam. O desafio não é saber o que é o tempo, mas ter de responder, com palavras, à questão do tempo. O tempo é vivido, mas não pode ser proferido sem que se abra um novo questionamento a respeito da linguagem. Faz parte de cada gesto, cada palavra, mas não pode ser posto em palavras: a não ser que re-configuremos as palavras, de maneira que, distantes de seu uso comum, possam dizer alguma coisa a respeito do tempo. Essa re-configuração pode acontecer através da re-descrição metafórica ou por meio da mimesis da narrativa. Mas Ricoeur salienta que essas duas maneiras de transgressão da linguagem usual estão tão ligadas que podemos misturar as expressões e falar do valor mimético do discurso poético e do poder de re-descrever do discurso narrativo. A partir daí, desdobra-se uma vasta esfera poética que inclui a sentença metafórica e o discurso narrativo e que se mostra mais adequada para tratar do tempo, justamente porque se afasta da questão do tempo, parece resolvê-la porque aproxima-o da eternidade.

Peter Salm postula que, muitas vezes, será a impossibilidade da tarefa proposta pela literatura, de criar uma nova realidade desprendida do tempo, o critério para a valoração da obra artística: pode-se considerar que o autor bem-sucedido é o que convence o leitor de que realizou o impossível. A *madeleine* de Proust, por exemplo, reúne em si os seis volumes da *Recherche*, sendo como o centro eterno da circunferência que é a obra.

A literatura é, para Salm, como o meio do caminho entre a sucessividade temporal e as idéias universais e absolutas. Nem os conceitos nem as palavras em seqüência existem como entidades separadas. O enredo se configura em função de uma idéia e, concomitantemente, a idéia emerge da padronização dos eventos que constituem o enredo. Por isso, nem o resumo do enredo nem a idéia por trás do trabalho podem transmitir o sentido de uma obra. O trabalho literário não significa, mas é (Salm, 1986, 11).

Borges aponta que o fato estético é tão evidente, imediato e indefinível quanto “o amor, o sabor da fruta, a água” (OC III, 289). Ele acrescenta que “Sentimos a poesia como sentimos a proximidade de uma mulher, ou como

sentimos uma montanha ou uma baía” (OC III, 289). A poesia, como o mundo, é uma realidade cujas partes são o todo. É nesse sentido que a poesia, em parte, supera a sequencialidade das palavras: as palavras não existem sem o todo; a poesia não pode ser entendida como uma seqüência de palavras, mas como um ser, cujas partes não existiriam sem o todo e vice-versa.

Escrever é delimitar, em um todo, um particular que o exprima. O particular deve acusar o todo ao qual pertence, dando ao leitor a sensação de que ele constitui um todo em si. Quer a obra tenda para um ou para o outro eixo, o leitor é sempre capaz de traduzir o que experimentou em algo com significado universal. Este efeito não está ligado a uma nem à outra tendência estilística. Ainda que esta tradução seja complicada, por vezes – como em textos contemporâneos em que os autores tentam, ao máximo, afastar-se de representações metafóricas, aproximando-se do eixo metonímico – é ela que o leitor buscará e que o permitirá avaliar a obra. O texto literário tem sentido ainda que seja a representação da ausência de sentido, do absurdo da vida. Mesmo nestes casos, a sucessividade das palavras, frases e parágrafos, é permeada pelo senso atemporal da ausência de sentido. Todo texto literário possui uma imagem universal.

Para Borges, a imagem do poema é universal porque é algo que preexiste. Ele diz que o dever do poeta é, meramente, encontrá-la (OC III, 288). Revelando a maneira como escreve, ele diz: “Parto de um conceito geral; sei mais ou menos o princípio e o fim, e depois vou descobrindo as partes intermediárias, mas não tenho a sensação de inventá-las, não tenho a sensação de que elas dependem de meu arbítrio; as coisas são assim” (OC III, 288). Assim, para ele, a poesia parte de uma idéia geral, que preexiste; ao entrar em contato com essa idéia, ao descobri-la, o poeta vai sendo levado a descobrir também partes individuais que, juntas, expressem a idéia inicial. Borges afirma que é justamente por conta dessa idéia preexistente que, quando lemos um bom poema, sentimos que também nós poderíamos tê-lo escrito; o poema preexiste em nós.

Ricoeur vê uma relação entre a experiência vivida, em que a discordância vence a concordância, e a experiência verbal, em que a concordância emenda a discordância (1984, 31). Para ele, a narrativa fornece uma imagem universal e eterna porque estabelece uma ordem que une os termos díspares. Esta ordem distancia-se do conceito de tempo porque não é uma estrutura temporal; é um todo, uma estrutura lógica com início, meio e fim, que se distancia do tempo. A

organização dos eventos em uma narrativa exprime o universal e o possível e não o particular e atual (1984, 40). Conceber uma conexão causal entre os eventos, fazer o inteligível brotar do acidental, são espécies de universalização (1984, 41).

Ricoeur faz um paralelo entre o questionamento agostiniano do tempo e a análise aristotélica da poética. Para ele, o conceito de Aristóteles de *muthos* (a organização dos eventos em uma narrativa), oferece uma resposta à fragmentação da alma sofrida por Agostinho. A alma fragmenta-se em três presentes: a presença do passado (a memória), o momento presente e a presença do futuro (a expectativa). A organização dos três tempos em uma narrativa ameniza essa fragmentação, permite a intuição do tempo como um todo coerente. O enredo é uma imitação da ação (mímesis), mas, através dele, ela é elevada ao nível do universal e da possibilidade; pois a estrutura do enredo é lógica e não temporal. Essa estrutura lógica distancia-se do tempo. Através dela, cria-se um todo que não é copiado da realidade, mas passa a ser imposto a ela, passa a explicá-la. Apesar de os fatos da trama não serem universais, a relação entre eles, as conexões internas à ação, são universais.

O fazer da *muthos* é sempre um fazer universalizante. Fazer uma *muthos* é justamente fazer o inteligível brotar do acidental, o universal do singular, o necessário do episódico. O poeta é um imitador da ação. Ainda que trabalhe com um fato real, ele o abordará como fato provável. Mesmo os imprevistos, em um enredo, parecem acontecer por desígnio. Tornando necessários os incidentes, a trama os purifica.

Borges argumenta que a poesia é como uma realidade, tão divina e incompreensível quanto as coisas que compõem a natureza e que somente um deus poderia decifrar (OC III, 289). Em um poema, cada palavra aponta para o todo e o todo aponta para cada palavra. Mais do que isso: cada palavra é o todo e o todo é cada palavra. Se analisarmos uma palavra em si, destacada do todo, veremos que ela não tem fundo, que é vazia. Mais uma vez aqui, o fascínio borgiano pela relação entre as partes e o todo: vemos que sua visão de mundo e sua visão de literatura se assemelham sob este aspecto. O que torna o mundo e a literatura divinos é a complexa relação, que podemos encontrar em ambos, entre as partes e o todo.

Salm explica que o acesso que temos à verdade é parcial e se dá através de representações simbólicas. Assim, a compreensão do símbolo é necessariamente

ingênua, pois ele cria algo novo, que não pode ser verbalizado, que é apenas contemplado. É impossível conhecer o símbolo: trabalhamos com ele, a partir dele, mas jamais o deciframos a não ser por outros símbolos indecifráveis. Isto porque a faculdade que interpreta o símbolo é a intuição pura e ela se inibe cada vez que a consciência interfere. Borges diz algo parecido a respeito da beleza: “Tenho para mim que a beleza é uma sensação física, algo que sentimos com todo o corpo. Não é o resultado de um juízo, não chegamos a ela por meio de regras; sentimos a beleza ou não a sentimos” (OC III, 299). A beleza, como a rosa, não tem porquê, apóia-se no vazio.

Neste sentido, a própria linguagem é poesia, forjando, em seus constituintes, o concreto e o abstrato. Borges chamou atenção para este fato, principalmente nos prólogos de seus livros: no de “O outro, o mesmo”, ele escreveu:

A raiz da linguagem é irracional e de caráter mágico. O dinamarquês que articulava o nome de Thor e o saxão que articulava o nome de Thunor não sabiam se essas palavras significavam o deus do trovão ou o estrépito que sucede ao relâmpago. A poesia quer voltar a essa antiga magia. Sem leis prefixadas, opera de modo vacilante e ousado, como se caminhasse na escuridão. Xadrez misterioso a poesia, cujo tabuleiro e cujas peças mudam como em um sonho e sobre o qual me inclinarei depois de morto (OC II, 258).

No ensaio “A poesia”, Borges observa que, se a literatura é feita de palavras, “a linguagem é também um fenômeno estético” (OC IV, 285). Por isso, podemos avaliar os idiomas esteticamente, dizendo, por exemplo, que o espanhol é sonoro e que o latim possui uma dignidade singular. Podemos também, comparar a mesma palavra em diversas línguas e avaliar qual delas melhor se aplica à realidade que quiseram representar: por exemplo, Borges afirma que, para representar a lua, *moon* é melhor que *luna*, já que é uma palavra mais lenta, mais redonda e mais simples, pois possui uma única sílaba.

Para Ricoeur, a eternidade é a idéia limite de acordo com a qual a fragmentação da alma em presente, passado e futuro recebe a marca negativa de uma falta ou defeito no ser. A eternidade é uma falta sentida no coração da experiência temporal. Por isso Santo Agostinho transforma a análise da questão do tempo em lamentação. O tom da busca pela eternidade é o da lamentação, o da criatura que se lamenta para o criador. Buscando sua origem, a criatura se dá

conta de sua diferença com relação ao criador. Desprovida da inércia do eterno presente, a alma se despedaça nos três tempos (1984, 26-27).

Na medida em que busca a eternidade, o poeta almeja um estado de ingenuidade primária, a ignorância de sua diferença com relação ao universo ou de sua fragmentação nos três tempos. A aproximação deste estado lhe permitirá vislumbrá-la tão de perto, que a única solução, ao retornar ao mundo do tempo, será colocá-la em palavras, ainda que as saiba insuficientes.

Em diversos poemas, Borges menciona a condição de Adão, na eternidade do Jardim, como a ideal para a composição poética. Em “O golem” (1958):

E, feito de consoantes e vogais,
 Nome terrível há de haver, que a essência
 Cifre de Deus e que a Onipotência
 Guarde em letras e sílabas cabais.

Adão e os astros tê-lo-ão achado
 No Jardim. A ferrugem do pecado
 O apagou (os cabalistas contaram):
 E as gerações por vir o extraviaram
 (OCII, 286).

Ainda que diferentes, as concepções de literatura de Borges, Salm e Ricoeur assemelham-se ao considerar a atividade literária como um recurso para a suspensão – impossível e ilusória – da experiência temporal e a produção de uma realidade que é mais que mera representação do mundo.

Veremos, a seguir, de que maneira o gênero fantástico se insere dentro da relação entre eternidade e literatura.

4.2

A eternidade e a literatura fantástica

Para Tzvetan Todorov, o fantástico é “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural” (1992, 31). Isto é: o fantástico aparece quando, em um mundo que é precisamente como o nosso, regido pelas mesmas leis, produz-se um acontecimento que não é explicável através dessas leis, obrigando à decisão se o que está em questão é uma ilusão dos sentidos ou se é um acontecimento real que dita que a realidade é

regida por leis desconhecidas. O fantástico ocorre quando há essa dupla possibilidade. Se uma ou outra resposta é escolhida, o fantástico é posto de lado e substituído por um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.

No prólogo à *Antologia de la literatura fantástica*, Adolfo Bioy Casares, organizador do livro ao lado de Borges e de Silvina Ocampo, afirma que apesar de a literatura fantástica só ter surgido como gênero mais ou menos definido no século XIX, as ficções fantásticas são velhas como o medo e, provavelmente, anteriores à escrita. Elas estariam, segundo ele, na Bíblia, em Homero, nas *Mil e Uma Noites* e mesmo nos livros de filosofia. O fantástico pode aparecer em qualquer gênero, já que a realidade é indefinível. Para ele, o conto fantástico não possui leis, pois, ainda que haja leis gerais que organizem os contos em tipos, cada conto possui leis particulares que o escritor vai descobrindo ao longo da escrita.

No caso de Borges, essas leis tornam-se ainda menos comuns no âmbito da literatura fantástica¹. Talvez possamos dizer, como Bráulio Tavares, que os contos fantásticos de Borges são fantásticos não por desobedecerem às leis do mundo, mas por imporem um rigor racional que não existe na realidade (2005, 248). O que observamos, de maneira geral, é que Borges quer tornar o fantástico uma possibilidade do real.

Os argumentos racionais que utiliza em seus ensaios, para tratar de temas conhecidos, reaparecerão em seus contos fantásticos, mas sem a exigência de certeza ou de rigor que aparece na análise das idéias de outros autores. Em “*Tlön, Uqbar, Orbis tertius*”, por exemplo, como veremos logo a seguir, tudo depende de uma versão da Enciclopédia Britânica, que não podemos saber se existe ou não. Se a versão existir, o conto não é fantástico; se não existir, é. O fantástico está em uma brecha do real. Não se distancia tanto do real já que, ainda que seu ponto de partida seja irreal, seu desenvolvimento se fará de acordo com uma lógica perfeita, quase irrefutável. Não podemos provar que o povo de Tlön tenha existido, mas se admitirmos que isto seja verdade, tudo o que é dito a partir disso está em perfeita harmonia.

Ao longo da leitura da obra de Borges, observamos, aqui e ali, indícios de uma defesa do assombro e das possibilidades do real em oposição à postulação de

¹ Ressaltamos que apenas parte da obra de Borges pode ser caracterizada como fantástica. Especialmente os contos. Grande parte de seus poemas e ensaios não entram neste gênero.

uma verdade única, eterna e inacessível. Disso resulta uma visão distinta da realidade, uma realidade tão rica em possibilidades quanto os sonhos, na qual fatos e ficções se misturam a ponto de não sabermos mais o que é e o que não é invenção de Borges.

Em seu exame de teorias filosóficas, por exemplo, notamos que Borges não se interessa tanto em refutações ou provas lógicas, mas muito mais pelos aspectos intrigantes e fantásticos que se fazem ver. No epílogo de *Outras inquisições*, Borges admite que tem uma certa tendência para “avaliar as idéias religiosas ou filosóficas por seu valor estético e até pelo que encerram de singular e de maravilhoso” (OC II, 171). Ele se justifica afirmando que “talvez isso seja indício de um ceticismo essencial” (OC II, 171). Borges parece, com isso, querer dizer que, já que a realidade é inacessível para os homens, só podemos inventá-la e relatar verdades possíveis. Se a eternidade está necessariamente além de nossa experiência, ela é um recurso fantástico como qualquer outro. Se não há verdades fixas, as possibilidades são tantas que facilmente compreendemos a preferência de Borges pelo gênero fantástico.

Mesmo os filósofos mais respeitados do ocidente, para Borges, não fazem mais que os escritores fantásticos. Em *Notas*, Borges escreve:

Compilei certa vez uma antologia da literatura fantástica. Admito que essa obra é uma das pouquíssimas que um segundo Noé deveria salvar do dilúvio, mas confesso a condenável omissão dos insuspeitos e maiores mestres do gênero: Parmênides, Platão, João Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. De fato, o que são os prodígios de Wells ou de Edgar Allan Poe – uma flor que nos chega do futuro, um morto submetido à hipnose – confrontados com a invenção de Deus, com a teoria laboriosa de um ser que de algum modo é três e que solitariamente perdura fora do tempo? O que é a pedra bezoar diante da harmonia preestabelecida, quem é o unicórnio diante da Trindade, quem é Lúcio Apuleio diante dos multiplicadores de Budas do Grande Veículo, o que são todas as noites de Scherazade perto de um argumento de Berkeley? (OC I, 303-4).

O homem não pode saber, só pode imaginar. Todas as invenções da filosofia são ficções: o pensamento racional não salva as teorias da ilusão. Nada pode ser salvo. Se, por um lado, isto, como já mencionamos, é uma fonte de angústia para Borges, por outro, é um esplêndido artifício para a literatura. Tudo o que o homem escreve é tão verdadeiro e tão ilusório quanto o que há no mundo.

Daí a confusão tipicamente borgiana, a mistura de autores reais com outros fictícios, a validação das teorias com base na capacidade que têm de maravilhar o

leitor. Comentando a teoria de J.W. Dunne a respeito da eternidade, Borges comenta: “A tese que propõe, no entanto, é tão atraente, que sua demonstração é desnecessária; sua mera probabilidade basta para encantar-nos” (OC IV, 465). Uma teoria não precisa ter compromisso com a verdade; o importante é que seja possível e que sua possibilidade nos encante.

Se, por um lado, a filosofia é medida pelo que tem de fantástico, por outro, a literatura fantástica também se apóia em argumentos filosóficos – autênticos ou inventados. Filosofia é fantasia e vice-versa. Não há limite entre os gêneros. Para tornar seus contos verossímeis, Borges recorre a fatos e teorias reais. Ao longo da leitura de seus textos, nos perguntamos constantemente o que é real e o que é ficção. Esta é a atitude típica do leitor de Borges. Mas o que Borges quer nos fazer sentir é que não importa distinguir a realidade e a ficção. Todas as coisas são possibilidades, devem ser lidas com a mesma atitude.

Em “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, observamos claramente esta mistura. O conto trata de um misterioso país chamado Uqbar e de um mundo imaginário chamado Tlön, cuja descrição é a principal preocupação dos escritores de Uqbar. Tlön seria uma espécie de concretização do idealismo de Berkeley e o conto tenta examinar o funcionamento de tal mundo.

No início do conto, Borges diz que o descobrimento de Uqbar lhe foi concedido pela conjunção de um espelho e de uma enciclopédia, em uma chácara da rua Gaona, na cidade de Ramos Mejía. Uma discussão sobre o aspecto terrível dos espelhos teria levado o amigo de Borges, Bioy Casares, a citar uma declaração de um dos heresiarcas de Uqbar, que dizia que os espelhos, como a cópula, são abomináveis porque multiplicam os homens. Borges pergunta onde Bioy lera tal sentença e este responde que estava na enciclopédia, *The Anglo-American cyclopaedia*. Coincidentemente, havia um exemplar da obra na chácara e ambos recorrem a ele para procurar o artigo.

Antes de prosseguirmos com a história, cabe notar que, de fato, Bioy Casares era amigo de Borges; até aqui, nada de ficção. Outro fato é que a *Anglo-American cyclopaedia* existe e que é, como Borges afirma, uma reimpressão literal e tardia da *Encyclopaedia Britannica* de 1902.

Procurando o verbete na enciclopédia, os dois escritores são incapazes de encontrá-lo: nas últimas páginas do volume XLI, havia um artigo sobre *Upsala*; nas primeiras do XLVII, um sobre *Ural-Altai languages* – isto também é fato.

Borges começa a pensar que Bioy inventara o país e o heresiarca para justificar a frase sobre os espelhos... Mas, no dia seguinte, o amigo telefona dizendo que tinha o artigo em mãos, no volume XXVI da enciclopédia.

Conferindo o volume, Borges percebe que a única diferença dele com relação ao que estava na chácara, era que, ao invés de 917 páginas, possuía 921. As quatro páginas adicionais correspondiam justamente ao artigo sobre Uqbar. Algo de curioso acontece aqui: a *Anglo-American cyclopaedia* possui, como diz Borges, 917 páginas. Borges insere seu país fictício em um intervalo da realidade. Ainda que encontrássemos a enciclopédia e o volume referido, jamais poderíamos saber se o fato de o artigo sobre Uqbar não estar presente significa que é invenção do autor. Podemos sempre pensar que o artigo está presente em outra edição; jamais podemos desmenti-lo.

Descrevendo o artigo, Borges diz que este menciona, como bibliografia, quatro volumes, que ele não foi capaz de encontrar, apesar de o primeiro ser do teólogo alemão Johannes Valentinus Andreã (que De Quincey cita como possível fundador da Ordem Rosa Cruz) e de o terceiro figurar em uma livraria conhecida. Procurando na Biblioteca Nacional, Borges e Bioy não encontram quaisquer vestígios de que alguém jamais tivesse estado em Uqbar...

O mistério permanece sem solução até que, em 1937, Herbert Ashe, amigo do pai de Borges, morre, deixando um pacote que recebera do Brasil em um bar. Seis meses depois, Borges encontra o pacote e espanta-se ao ver que se tratava do volume XI de uma enigmática *A first encyclopaedia of Tlön*. O volume não indicava data ou lugar, apenas a inscrição *Orbis Tertius* na primeira página.

Borges diz que é possível que os outros tomos da enciclopédia de Tlön existam e que ela seja a obra de uma sociedade secreta de “astrônomos, de biólogos, de engenheiros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geômetras... dirigidos por um obscuro homem de gênio” (OC I, 479). Mas ele acrescenta que é difícil crer nesta hipótese, já que “Muitos são os indivíduos que dominam essas disciplinas diversas, mas não os capazes de invenção e menos os capazes de subordinar a invenção a um rigoroso plano sistemático” (OC I, 479). Aqui, parece-nos que Borges entrega o seu próprio método: inventar, fantasiar, mas valendo-se de um sistema detalhado, tão detalhado quanto os sistemas que descrevem a realidade. A ilusão deve ter a especificidade do real, não pode ser inverossímil.

Depois passa a descrever Tlön. Diz que suas nações são congenitamente idealistas. Tudo nelas – linguagem, religião, letras, metafísica – pressupõe o idealismo. O mundo, para seus habitantes, seria uma série heterogênea de atos independentes; temporal, mas não espacial. As coisas acontecem para cada ser de maneira sucessiva, mas não há um espaço absoluto que una todos os seres; o espaço é o que cada um observa. Descrentes do espaço, estes seres elaboraram uma linguagem sem substantivos, composta por verbos impessoais e sufixos monossilábicos de valor adverbial (no hemisfério austral) ou por adjetivos (no boreal).

Se compararmos este trecho com textos previamente analisados, veremos que as crenças de Tlön correspondem às especulações borgianas a respeito do tempo e do espaço. Em “A penúltima versão da realidade”, por exemplo, ele afirma que o espaço não constitui um verdadeiro problema da metafísica e que o único problema real é o tempo; ele acrescenta que podemos facilmente imaginar um universo sem espaço, mas jamais prescindimos do tempo. A própria consciência, sendo sucessiva, pressupõe o tempo.

É como se as especulações que Borges relatasse nos ensaios fossem postas em prática nos contos. Primeiro, ele descreve uma teoria, divaga em torno dela, faz especulações. Depois a transporta para o plano fictício, desprende-a completamente de seu compromisso com a realidade, transforma suas possibilidades em imagens, personagens. Bráulio Tavares afirma que “sua ficção recria, com imagens nítidas e situações memoráveis, uma série de conceitos (da filosofia, da matemática e da ciência) que têm inesgotáveis aplicações” (2005, 285). Ele acrescenta que talvez a idiosincrasia de Borges consista em uma “intuição lúcida e exaustivamente imaginada de todas as implicações contidas em conceitos básicos sobre o tempo e o espaço (...) conceitos que, uma vez formulados podem ser explorados em qualquer situação humana, real ou fictícia” (2005, 285).

Voltando ao conto, Borges argumenta que o idealismo de Tlön invalida a ciência, pois “Explicar (ou julgar) um fato é uni-lo a outro; essa vinculação, em Tlön, é um estado posterior do sujeito, que não pode afetar ou iluminar o estado anterior” (OC I, 481). Mas que, paradoxalmente, as ciências existem em “inumerável número” em Tlön: “O fato de que toda filosofia seja de antemão um jogo dialético, uma *Philosophie des Als Ob*, contribuiu para multiplicá-las.

Sobram os sistemas inacreditáveis, mas de arquitetura agradável ou de tipo sensacional” (OC I, 481).

Mais uma vez, percebemos que Borges parece esclarecer aqui sua própria visão da filosofia: é uma espécie de literatura fantástica sistematizada. Os metafísicos de Tlön são mais honestos que os nossos, já que “não procuram a verdade nem sequer a verossimilhança: procuram o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Sabem que um sistema não é outra coisa que a subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles” (OC I, 481). O mero fato de organizar pensamentos em um sistema não os torna mais verdadeiros. Um sistema é como um jogo e pode ser edificado ludicamente por qualquer um. Existem infinitos sistemas e nenhum é mais ou menos verdadeiro que os outros.

As diversas doutrinas de Tlön, citadas como curiosidades neste conto, são analisadas em ensaios e atribuídas a filósofos como Hume, Spinoza, Leibniz, etc. Borges parece defender a literatura fantástica como único gênero acessível aos homens. Tlön é superior por sabê-lo. Nós, habitantes do mundo real, ainda cremos, ingenuamente, na possibilidade de se chegar a uma verdade absoluta.

Não podemos saber se Borges era, de fato, idealista. Não encontramos afirmações definitivas em sua obra, apenas análises de textos, especulações. Mas sabemos que ele se identificava com o idealismo e isso pode ser explicado também pelo “ceticismo essencial” que reclama. Se não há verdades, o mundo é sonho. Não podemos saber se estamos acordados ou sonhando, não podemos saber se somos o sonho de um Deus. Tudo o que fazemos é tão vago, irreal e inexplicável quanto os sonhos.

O sonho também aparece na definição borgiana de literatura. No prólogo a *O informe de Brodie*, Borges escreve: “Afinal de contas, a literatura não é outra coisa que um sonho dirigido” (OC II, 424).

Podemos sonhar qualquer coisa e este sonho será tão crível e tão enigmático quanto a realidade, se soubermos dirigi-lo com astúcia. Que importa se Herbert Quain existiu na realidade? Sua obra pode ser analisada em detalhes; basta imaginação, conhecimento geral e disciplina. E que melhor artifício para discutir doutrinas e fazer especulações que a invenção de um autor fictício? Em “Exame da obra de Herbert Quain”, lemos:

Flaubert e Henry James acostumaram-nos a supor que as obras de arte são infreqüentes e de realização penosa; o século XVI (recordemos a Viagem do Parnaso, recordemos o destino de Shakespeare) não compartilhava dessa desconsolada opinião. Herbert Quain, tampouco. Parecia-lhe que a boa literatura era bastante comum e que são poucos os diálogos de rua que não a atingem. Parecia-lhe também que o fato estético não pode prescindir de certo elemento de assombro e que assombrar-se de memória é difícil. Deplorava com sorridente sinceridade ‘a servil e obstinada conservação’ de livros pretéritos... Ignoro se sua vaga teoria é justificável; sei que seus livros desejam em demasia o assombro (OC I, 511-2).

Que melhor artifício para não se comprometer com suas opiniões, que a invenção de um autor que as profira? Borges não queria se definir, não queria limites para suas especulações. Sabemos que era ateu, mas, com raras exceções, não trata disso em seus textos; trata, sim, de temas religiosos como o Céu, o Inferno, a Trindade. Ele não queria se comprometer com nada, para que sua especulação permanecesse livre. Acreditar em algo não é importante; o importante é interessar-se pelas possibilidades. A hipótese interessante é sempre válida, não precisa de argumentos que a provem ou refutem. Em *Notas*, Borges escreve, não sem ironia: “Não sei o que o leitor vai pensar de tais conjeturas semi-teosóficas. Os católicos (...) acreditam num mundo ultraterreno, mas notei que não se interessam por ele. Comigo ocorre o contrário; me interessa e não acredito” (OC I, 305). Pode, à primeira vista, parecer paradoxal que um ateu opte pela literatura fantástica. Mas não há ferramentas mais úteis a este gênero que a ausência de crenças estabelecidas e o pensamento livre. Talvez a postulação de uma verdade seja um impecilho à imaginação.

Imaginar é mais importante que validar; conjeturar, que estabelecer. Estabelecer é inútil: ainda que toda a verdade estivesse em um único livro e o encontrássemos, cada um teria dele uma interpretação diversa. Borges demonstra, em diversas ocasiões, que é contra a fixação das coisas. Tudo é móvel como o rio de Heráclito. Pierre Menard pode copiar o Quixote e nem por isso estará plagiando. Copiar é reescrever. Atribuir um livro clássico a outro autor é abri-lo, salvá-lo de sua respeitosa imobilidade. Cada leitor reescreve o livro.

Devemos nos perguntar, a esta altura, de que maneira isso tudo se relaciona ao conceito de eternidade. Já mencionamos o conflito borgiano, o fato de Borges saber-se incapaz de sair do labirinto da existência temporal. Ao mesmo tempo, ele reconhecia indiretamente que, se a eternidade nos fosse revelada, a questão do

tempo seria resolvida; toda a diversidade do mundo seria compreendida, o labirinto imediatamente seria derrubado. Por outro lado, ele sabia que as probabilidades de que isso um dia acontecesse eram mínimas: o mistério fatalmente permaneceria. O que resta, então, senão apontar para a irrealidade das coisas? Se o tempo é indecifrável, temos ao menos o conforto de poder utilizar tudo o que ele contém (toda a existência) e que jamais conheceremos, como artifícios para a criação; se o tempo é insuperável, podemos, ao menos, imaginar um mundo em que não o fosse, um mundo de Alephs, Palavras sagradas, Livros intermináveis, etc.

Borges afirmou, com razão, que seu tema essencial era o tempo. Toda a sua obra gira em torno dos mistérios que este conceito compreende. Se o tempo é uma ilusão e se somos feitos de tempo, também somos ilusões. Tudo é ilusão e nossa única saída é vivê-la, tirar proveito dela. A literatura fantástica é o gênero que, paradoxalmente, dá alguma credibilidade para nossa condição; na pior das hipóteses, sua defesa nos torna dignos de nossa irrealidade, humildes o suficiente para, como os habitantes de Tlön, ao menos merecê-la.

Como última observação, apontamos que, se a literatura fantástica está no pólo da aceitação e da celebração do labirinto e das possibilidades que ele oferece, a eternidade está no da impossibilidade e no da melancolia. Estamos presos e temos, de fato, recursos para tirar proveito disso... Mas, vez por outra, ressoa a pergunta inevitável: como seria se pudéssemos escapar? As muitas possibilidades por vezes oprimem e Borges se vê perguntando se não é inevitável que uma ou outra esteja mais próxima da realidade das coisas. Como na “Biblioteca de Babel”, em que a mera possibilidade da existência do Livro enlouqueceu os homens.

4.3

O Espírito ou o autor impessoal

No prólogo a *Elogio da sombra*, vemos Borges fazer a seguinte afirmação: “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, 377). Em outros textos, ele corroborará a

idéia de que toda a literatura é obra de um ser eterno, impessoal que como ‘usa’ os escritores para transmitir o que quer dizer.

Em “A flor de Coleridge”, Borges invoca observações de Paul Valéry, Concord e Shelley, que afirmam que todos os autores são um, para explicar as mutações que a figura da flor sofre, a partir da obra de Coleridge, com Wells e Henry James. Ele tenta mostrar que é estranho que as mesmas figuras se repitam na literatura e que, se for verdade que todos os autores são um, isto é perfeitamente explicável. Ele diz que essa concepção não é absurda, já que não se diferencia tanto da visão classicista, segundo a qual a pluralidade de autores quase não importa. “Para as mentes clássicas, a literatura é essencial, não os indivíduos” (OC II, 18). Os escritores clássicos confundem-se com a literatura:

Aqueles que copiam minuciosamente um escritor fazem-no de modo impessoal, fazem-no por confundir esse escritor com a literatura, fazem-no por supor que se afastar dele em um ponto é afastar-se da razão e da ortodoxia. Durante muitos anos, eu acreditei que a quase infinita literatura estava em um homem. Esse homem foi Carlyle, foi Johannes Becher, foi Whitman, foi Rafael Cansinos-Asséns, foi De Quincey (OC II, 18).

Em entrevista, Borges conta que, ao sofrer, em 1938, o terrível acidente que lhe causou uma septicemia e quase lhe custou a vida, passou meses no hospital, temendo a perda de suas capacidades intelectuais. Depois de um tempo, quando começou a sentir-se melhor, decidiu escrever alguma coisa para testá-las. Então pensou que não tentaria escrever um poema, já que a poesia não depende das faculdades intelectuais, mas da musa; tampouco escreveria um ensaio, já que o fracasso em realizá-lo o desmotivaria completamente; decidiu então, fazer o que nunca fizera, escrever um conto. O conto que escreveu foi “Pierre Menard, autor do Quixote”; feliz com o resultado, ele se convenceu de que estava em posse de sua inteligência.

No próprio “Pierre Menard”, Borges deixa ver sua concepção de literatura na conclusão, quando diz que Menard enriqueceu a arte da leitura, através da técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas: “Essa técnica de aplicação infinita nos leva a percorrer a *Odisséia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como se fosse de Madame Henri Bachelier” (OC I, 498).

Esta concepção relaciona-se à visão borgiana de livro, como um objeto não fixado, que se renova a cada leitor e a cada leitura. A época em que um livro foi escrito importa menos que aquela em que foi lido. No início da palestra “A poesia”, Borges deixa isso bem claro:

O panteísta irlandês Escoto Erígena disse que a Sagrada Escritura encerra um número infinito de sentidos e comparou-a coma plumagem furta-cor do pavão. Séculos depois, um cabalista espanhol disse que Deus fez a Escritura para cada um dos homens de Israel e que, por conseguinte, há tantas Bíblias quanto leitores de Bíblia. O que é admissível se pensarmos que Ele é autor da Bíblia e do destino de cada um de seus leitores. Pode-se pensar que essas duas sentenças, a da plumagem furta-cor do pavão de Escoto Erígena e a de tantas Escrituras quanto leitores do cabalista espanhol, são duas provas, da imaginação celta a primeira e da imaginação oriental a segunda. Mas ousou dizer que são exatas, não apenas em relação à Escritura, mas em relação a qualquer livro digno de ser relido (OC III, 284).

Na mesma palestra, Borges refere-se novamente à inspiração como condição da escrita. Ele também conta sua aversão à análise histórica da literatura:

Fui professor de literatura inglesa na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires e tentei prescindir na medida do possível da história da literatura. Quando meus alunos me pediam bibliografia, eu lhes dizia: ‘A bibliografia não importa; afinal, Shakespeare não soube nada de bibliografia shakespeariana (OC III, 288).

A literatura precisa ser estudada em seu fato estético, que não está na história, mas em cada texto. Além disso, estudar a literatura nos limites da história impede-nos de fazer dialogar escritores de diferentes épocas: “no Oriente, em geral, a literatura e a filosofia não são estudadas historicamente. (...) Estuda-se a história da filosofia como dizendo Aristóteles discute com Bergson, Platão com Hume, tudo simultaneamente” (OC III, 297).

Este diálogo se torna mais fácil à medida que aceitamos que todos os autores são o mesmo, já que todo grande livro é escrito pelo espírito. Se Aristóteles e Bergson escreveram em função do Espírito, nada mais natural que pô-los em diálogo; o fato de estarem separados por séculos não faz diferença, são a mesma mão eterna que escreve. Em matéria de literatura e de filosofia, o tempo não interfere. Só há um grande livro e um autor.

Na palestra “O livro”, lemos:

Certa vez perguntaram a Bernard Shaw se ele acreditava que o Espírito Santo havia escrito a Bíblia. Ele respondeu: ‘Todo livro que vale a pena reler foi escrito pelo Espírito.’ Quer dizer, um livro tem de ir além da intenção de seu autor. A intenção do autor é uma pobre coisa humana, falível, mas no livro tem de haver mais. O Quixote, por exemplo, é mais que uma sátira aos livros de cavalaria. É um texto absoluto, no qual para nada, absolutamente, intervém o acaso (OC IV, 192).

À primeira vista, parece estranho que Borges, em suas ficções grande defensor das possibilidades e do acaso, venha a defender que, em uma obra de valor, o acaso não pode intervir. Mas compreendemos quando percebemos, novamente, o conflito entre labirinto e eternidade presente em sua obra. O grande livro seria em tudo diferente do labiríntico livro de Ts’ui Pen em “O jardim de veredas que se bifurcam”.

O livro de Ts’ui Pen é um labirinto de símbolos, um “invisível labirinto de tempo” (OC I, 529). em que todas as possibilidades ocorrem simultaneamente: “Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextrincável Ts’ui Pen, opta – simultaneamente – por todas” (OCI, 531). Neste livro, que é uma charada sobre o tempo, só há possibilidades; nada é necessário. Onde há tempo, há contingências, imprevisibilidades. Uma obra digna de ser relida não pode ser escrita ao acaso, nem se desenrolar conforme as possibilidades. Ela é como ditada por um ser eterno, é eterna. E é sempre a mesma; todas as obras clássicas são a mesma obra, escrita pelo mesmo autor.

A anulação do tempo aglomera todos os autores em um. Para Borges podemos afirmar que Cervantes foi influenciado por Nietzsche. Ele argumenta que o simples fato de não serem contemporâneos não garante que não tenham intuído as mesmas idéias, através do Espírito. Nietzsche está em Cervantes; todos os escritores estão em cada escritor. Novamente, a eternidade só se dá com a anulação do sujeito, na impessoalidade do atemporal.

Além disso, quem conhece Nietzsche, não poderá deixar de reconhecê-lo na leitura de alguns de seus predecessores. Em “Kafka e seus Precursores”, Borges escreve: “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (OC II, 98). O fato de reconhecermos traços kafkianos em Kierkegaard, não significa que este precedeu aquele, pois, se Kafka não tivesse existido, não o teríamos reconhecido. Kafka

também criou Kierkegaard, ainda que o tenha sucedido historicamente. A influência acontece dos dois lados.

Não só os escritores estão fora do tempo; as histórias também são sempre a mesma. Já citamos “Os quatro ciclos”, em que Borges diz que só há quatro histórias com pequenas variações. Em outros textos, Borges percorrerá um conceito ou uma metáfora ao longo do tempo, dizendo que toda história universal não passa das diversas intonações da mesma metáfora.

Parece paradoxal que Borges, simultaneamente, afirme que todas as histórias são a mesma e faça uma defesa do fato estético ou da unicidade de cada texto. Em “A metáfora”, ele argumenta, de um lado, que tudo já foi dito e que todas as relações metafóricas já foram estabelecidas; de outro, que as possibilidades são ilimitadas, já que pequenas variações de palavra mudam tudo. Este é o típico conflito borgiano, entre semelhança e diferença, mesmidade e outridade: pequenas diferenças influem na identidade de dois objetos? Dois gatos não são o mesmo gato, ainda que possuam manchas diferentes? Borges quer, ao mesmo tempo, o todo e todas as variações que o tornam múltiplo. Quer todos os gatos e, neles, o Gato.

Para encerrarmos esta discussão, queremos notar que a impessoalidade é também uma marca da escrita de Borges. Jamais sabemos o que é Borges e o que é citação. Borges usa as citações como se fossem suas: ele não as transcreve, mas, como Pierre Menard, as reescreve. Na palestra “A poesia”, ele diz: “Sou quase incapaz de pensamentos abstratos, vocês devem ter notado que estou continuamente me apoiando em citações e lembranças” (OC III, 298).

Percebemos que o autor impessoal e a especificidade do fato estético estão intimamente relacionados: por que reescrever algo que o Espírito já disse tão bem? Não devemos pensar que a mera reformulação de uma frase a torna nossa: todas as frases que foram ditas são também nossas. Cada vez que as lemos, as reescrevemos.

Nos textos de Borges, mesmo nas ficções, notamos seu hábito de pensar através do pensamento de outros. Mas o que faz, na realidade, é apresentar seu próprio pensamento. Mesmo em seus contos fantásticos, suas concepções fazem parte do enredo. Parte do enigma borgiano está aí. Em “Tlön, Uqbar, Orbis tertius”, lemos, sobre o planeta imaginário de Tlön:

Nos hábitos literários é também todo-poderosa a idéia de um sujeito único. É raro que os livros estejam assinados. Não existe o conceito de plágio: estabeleceu-se que todas as obras são obra de um único autor, que é intemporal e anônimo. A crítica costuma inventar autores: escolhe duas obras dissímiles – o *Tao Te King* e as *Mil e Uma Noites*, digamos – atribui-as a um mesmo escritor e logo determina com probidade a psicologia desse interessante *homme de lettres*... (OC I, 484).

O que é Tlön e o que é Borges? Não podemos saber. Podemos apenas conjecturar, com base em outros textos do autor. Neste caso, parece-nos que Tlön é como uma desculpa literária para que o autor exponha suas opiniões em um conto fantástico. Se não há fronteira entre os autores, nem entre os livros, também não haverá entre os gêneros. Por que não expor conceitos filosóficos e literários em um conto fantástico? Por que não misturar realidade e ficção? As coisas são móveis, são parte de um fluxo. Não há por que fixar os gêneros e os autores.

As coisas são eternas justamente por não serem fixas. Quando comparou o mundo das idéias a um terrível museu, talvez Borges estivesse buscando uma idéia menos dura de eternidade, uma eternidade que fosse também uma multiplicidade. Todos os autores são o Espírito, mas o Espírito também é todos os autores. Há unidade e multiplicidade e elas se entrecruzam. O máximo está no mínimo e o mínimo no máximo.

Borges denomina de “panteísmo idealista” a doutrina de Tlön. Talvez sua doutrina seja algo que possa ser expresso em termos semelhantes. Todas as coisas são divinas, cada coisa é divina; cada coisa é única e total. Ao mesmo tempo, as coisas não são rígidas, são ilusórias. Só existem enquanto percepções. A eternidade também está nessa fluidez. Todos os sujeitos são um, são o mesmo ‘eu’; mas a cada sujeito só é dado perceber o que está a seu alcance; cada sujeito é também limitado. Como se todas as percepções e toda variedade tendessem para a eternidade. Só há o múltiplo porque há o único; o único só existe por causa do múltiplo. Eternidade e tempo são dois lados da mesma moeda.

4.4

O mundo como biblioteca ou livro

Em entrevista a Carlos Cardoso Aveline, vemos Borges confessar:

Não me lembro de uma época em que não soubesse ler e escrever. Se me dissessem que estas são condições inatas, inerentes ao homem desde o seu nascimento, eu acreditaria, baseado na minha experiência pessoal. Criei-me na biblioteca do meu pai, composta em grande parte por livros ingleses. Li os contos dos irmãos Grimm, li Kipling e mais tarde os contos de Andersen. Criei-me lendo.

E, logo depois:

Eu tenho este culto ao livro. Posso dizê-lo de um modo que pode parecer patético e não quero que seja patético; quero que seja como uma confiança que faço a cada um de vocês; não a todos, mas a cada um de vocês, porque todos é uma abstração e cada um é verdadeiro. Eu sigo brincando de não ser cego, sigo comprando livros, sigo enchendo a minha casa de livros. Outro dia deram-me uma edição de 1966 da Enciclopédia de Brokhause. Senti a presença desse livro em casa, senti-a como uma espécie de felicidade. Aí estavam vinte e tantos volumes com uma letra gótica que não posso ler, com os mapas e gravuras que não posso ver e, no entanto, o livro estava ali. Sentia como que uma gravitação amistosa do livro. Penso que o livro é uma das possibilidades de felicidade que temos, os homens.

Os livros, para Borges, são, além de objetos sagrados, um meio de conhecimento, o único meio. Não são representações da realidade: a realidade é semelhante ao livro e não o contrário. Não é à toa que Borges afirma, já com quase oitenta anos: “Apesar de ter percorrido o mundo todo, tenho a impressão de nunca haver saído da biblioteca do meu pai.” O mundo é a biblioteca de sua infância. “A verdade é que cresci num jardim, atrás das grades com lanças, e numa biblioteca de inumeráveis livros ingleses” (OC I, 103). Esta é uma das suas justificativas para ter deixado de lado a ambição de produzir literatura argentina: sua vida se passou em uma Biblioteca, não em um país. A questão nacionalista lhe pertencia muito menos que o que descobrira nos livros:

Palermo do punhal e da guitarra andava (me afirmam) pelas esquinas, mas os que habitavam minhas manhãs e trouxeram agradável horror às minhas noites foram o corsário cego de Stevenson, agonizante sob as patas dos cavalos, e o traidor que abandonou seu amigo à luz da lua e o viajante do tempo, que trouxe do futuro uma flor murcha, e o gênio, durante séculos encarcerado no cântaro salomônico, e o profeta velado do Kurassan, que, por trás das pedras e da seda, ocultava a lepra (OC I, 103).

Além disso, Borges se deu conta de que ser argentino era inevitável, que podia escrever sobre qualquer coisa que sua nacionalidade se faria presente. E que o nacionalismo era um mal terrível, que tinha originado o nazismo e que deveria ser evitado de qualquer maneira.

A biblioteca, para Borges, é um espaço alheio ao tempo e ao mundo exterior. Uma espécie de centro do universo, a partir do qual todos os eventos se desenrolavam. Como o mundo, os livros encerram todas as possibilidades, tudo o que pode acontecer e o que já aconteceu está ou será narrado em algum livro.

As leituras que Borges realizou antes que lhe acometesse a cegueira, eram seu alicerce, eram o próprio Borges². Ele jamais falava sem fazer citações e os autores eram quase sempre os mesmos: Schopenhauer, Emerson, James... Não podemos dizer com que citações Borges concorda ou de quais discorda; não é questão de concordar ou discordar: Borges pensa através delas.

A obsessão de Borges pelos livros aparece em alguns contos; entre eles, “O livro de areia” e a “Biblioteca de Babel”.

Em “O livro de areia”, Borges dá início à narrativa com uma visita fictícia que recebe de um vendedor de Bíblias. O narrador logo tenta desanimá-lo, mostrando que já possui todos os tipos e versões de bíblias e que não precisa de mais uma. O vendedor, no entanto, diz que não vende apenas bíblias, mas também um livro sagrado que adquiriu em Bikanir.

Abrindo o estranho livro, o narrador percebe que os números das páginas estão desordenados e que cada página, depois de lida, transformava-se em outra, jamais podia ser lida novamente. O vendedor diz que o livro chama-se Livro de Areia, já que, como a areia, não possui princípio ou fim. Entre a capa do livro e a primeira folha, sempre se interpunham outras, infinitas folhas, que brotavam do livro. O mesmo ocorria à última folha.

Pensando em voz alta, o vendedor afirma: “Se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo” (OC III, 81). Em um livro infinito, as páginas podem ter qualquer número, a localização de cada uma na série é irrelevante.

² Depois que ficou cego, a mãe de Borges passou a ler para ele, em voz alta. Isto é, ele não perdeu o contato com os livros. Mas os livros que leu antes de ficar cego eram sua base principal.

Intrigado, o narrador compra o livro, em troca do montante de sua aposentadoria e da Bíblia de Wiclif. Mas não consegue por o livro na estante; sua presença torna-se ameaçadora, perturbadora. Ele esconde o livro atrás dos volumes de *As mil e uma noites* e tenta dormir; em vão... De madrugada, levanta-se e vai examinar o livro novamente. O temor de que o roubassem ou de que não fosse realmente infinito o enlouquece. Então compreende a monstruosidade do Livro e decide perdê-lo: “Senti que era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade” (OC III, 82). Ele perde o livro entre os novecentos mil exemplares da Biblioteca Nacional.

O livro de areia é terrível como o Zahir, mas sua monstruosidade não está, como neste último, na unidade, mas na multiplicidade. O Zahir é o objeto eterno que substitui todos os outros, porque nele estão passado, presente e futuro; o livro de areia é o livro que equivale ao mundo, à terrível multiplicidade das coisas e à fugacidade do tempo. O que o torna intrigante é que não se pode voltar a uma mesma página, que cada página, depois de lida (como cada segundo vivido), está perdida para sempre.

A questão do livro de areia é a da fugacidade das coisas que estão inseridas no tempo. Também a realidade é fugaz; não podemos pensar no passado sem nos darmos conta de que algo de infinito foi perdido. Um lugar não pode ser visitado duas vezes, porque a segunda visita é sempre diferente: o lugar é outro e nós somos outros. O fato das coisas serem infinitas é, talvez, menos perturbador que o fato de cada coisa ser infinita.

Além disso, está neste conto também, implicitamente, a própria concepção borgiana de livro, como objeto cambiante, recriado a cada leitura. Todos os livros são livros de areia. Jamais podemos reler um livro: o mesmo livro será sempre outro.

Em “Biblioteca de Babel”, o caso é inteiramente diverso. O narrador-personagem, à beira da morte, conta como os homens percorreram os infinitos hexágonos da Biblioteca em busca do livro que contivesse a palavra divina e que justificasse o caos que compunha o universo. Este livro certamente existia, já que a Biblioteca continha todas as combinações possíveis dos vinte e cinco símbolos ortográficos e uma delas era, necessariamente, o verbo divino.

De fato, todos os livros, cada um deles, era obra de um deus, pois toda a Biblioteca parecia ter sido construída por uma entidade superior. O narrador

observa: “Para perceber a distância que há entre o divino e o humano, basta comparar esses rudes símbolos trêmulos que minha falível mão gratuja na capa de um livro, com as letras orgânicas do interior: pontuais, delicadas, negríssimas” (OC I, 517).

Mas os bibliotecários tinham a certeza de que algum livro esclarecia “os mistérios básicos da humanidade: a origem da Biblioteca e do tempo” (OC I, 520). Eles especularam que esses mistérios eram, necessariamente explicáveis em palavras, já que “se não bastar a linguagem dos filósofos, a multiforme Biblioteca produzirá o idioma inaudito que se requer e os vocabulários e gramática deste idioma” (OC I, 520).

A certeza de que o livro total existia causou uma onda de desespero e confusão. Muitos se suicidaram, outros passaram a queimar todos os livros inúteis, os livros que agravavam o caos da Biblioteca. O narrador roga aos deuses que, ao menos a um homem, qualquer que fosse, se concedesse o privilégio de consultar o livro, para que a Biblioteca se justificasse.

O conto tem fim com a intrigante suspeita do narrador de que a espécie humana se extinguirá, enquanto a “Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta” (OC II, 522).

O que está em questão aqui, é o Livro que dá sentido às coisas, ao contrário do livro de areia, que as corrompe. A tortura se dá por conta da certeza da existência do Livro, concomitante à de que encontrá-lo é praticamente impossível.

Temos, portanto, de um lado, o livro infinito, que a tudo corrompe e, do outro, o livro eterno, que tudo justifica, mas que é inacessível. O mundo é terrível por ser infinito e também por ser incognoscível. Infinito e eternidade são dois horrores da existência, duas impossibilidades para o sujeito. Ambos enlouquecem, acabam por aniquilar os homens.

Toda a obra de Borges flutuará entre o pólo do infinito e o do eterno. O infinito é o conflito que não compreendemos; o eterno, a solução inacessível. O infinito é tudo, está em todas as coisas, em cada coisa, pois cada coisa é uma série infinita, tão infinita quanto o universo. A eternidade é nada, está completamente fora das coisas, é o outro lado do infinito. A eternidade só se torna possível fora do infinito; é um ponto que comprime todas as séries, todo o universo.

Tempo e eternidade: problema e solução são impossíveis. O problema do tempo, como disse Agostinho, é também o fato de desconhecermos o problema do tempo: “Ai de mim, que nem ao menos sei o que ignoro!” (2000, 333)

Conhecer o tempo é impossível; resolvê-lo é tão distante que esta possibilidade deve ser descartada, só pode trazer desespero. O tempo já é suficientemente desesperador. Somos feitos de tempo, como diz Borges, o tempo é a nossa questão. A incapacidade de compreendê-lo e a de compreender a nós mesmos são uma só.

Enquanto houver o universo, enquanto houver tempo e sujeito, haverá desespero. “Enquanto não soubermos, nossa alma arderá como a de Agostinho” (OC IV, 240). O homem está como esmagado entre duas impossibilidades: a do infinito e a do eterno.

As soluções são tão pobres quanto a realidade: a do tempo é a impossível eternidade; a do sujeito, o terrível nada.