

4

O tema da escrita na escrita de Borges

Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e leem e tentam entender, e no qual também os escrevem.

(J. L. Borges, “Magias parciales del Quijote”, 1952)

Foram apresentados pontos de partida: os subsídios teóricos que mostram um lugar da escrita dentro dos estudos de linguagem; as perspectivas de Borges sobre a linguagem, em especial a metáfora. No presente capítulo, o desafio são exatamente os pontos de chegada. Contemplando as próprias reflexões borgeanas sobre a escrita, já adiantadas na análise do capítulo anterior quando se tratou da visão do autor sobre a linguagem em geral, vê-se que o foco primordial é muito mais no processo que nos resultados. Ao observar as possibilidades apresentadas nos capítulos anteriores, nossa proposta é mostrar, além disso, como a escrita de Borges e suas discussões sobre a própria escrita desestabilizam a percepção teoricamente disseminada da escrita sob os princípios da arbitrariedade do signo e da inferioridade ontológica do escrito em relação ao falado.

O objetivo já anunciado é ver como essa tendência se manifesta nos escritos sobre a cabala, mas até chegar ali, percorremos outros caminhos traçados por Borges. Começaremos por considerações que Borges faz acerca da literatura camponesa de seu próprio país, para ilustrar que, nos textos sobre o assunto, o que se mostra é um caminho que tende mais para a valorização do discurso oral que do escrito. Em seguida, passaremos pelos textos que tratam dos cânones dos textos clássicos, onde já se começa a investigar um propósito estético e a enaltecer o próprio ofício do escritor; observa-se também um questionamento sobre o *texto definitivo*. Aqui, já se começa a perceber a hipótese da força vital do texto escrito. Finalmente, chegaremos aos escritos que envolvem o gênero sagrado: conforme já adiantamos nos capítulos anteriores, é nesse ponto que buscaremos ver testada a nossa hipótese.

Faz-se relevante uma consideração preliminar. Ao tratar de sua própria escrita e de outros autores, veremos primeiramente um Borges que exalta o caráter

“irracional e mágico” da linguagem, conforme já mencionamos no capítulo anterior, na citação do prólogo do livro *El Informe de Brodie* (1970). No mesmo prólogo, ele ressalta que o próprio ofício da escrita é misterioso, e, portanto, deve se desapegar de um racionalismo.

O que opinamos é efêmero e apto pela tese platônica da Musa e não pela de Poe, que racionalizou, ou fingiu racionalizar, que a escrita de um poema é uma operação de inteligência. Não deixa de admirar-me que os clássicos tenham professado uma tese romântica e um poeta romântico, uma tese clássica. (*OCI*, p. 1021)

Ao que tudo indica, Borges se referia ao ensaio “The philosophy of composition” (1846), do escritor norte-americano Edgar Allan Poe, em que ele descreve uma teoria sobre a escrita, tomando como exemplo o poema de sua autoria “The Raven” (O Corvo). Poe descreve a progressão lógica da criação desse poema baseando-se nos conceitos de comprimento, unidade de efeito e método lógico. Podemos deduzir, talvez com certa precipitação, que, na apologia a uma linguagem irracional e enigmática que antecede uma escrita de mesmo caráter, Borges bate de frente com a proposta do poeta norte-americano.

Em outro prólogo, de *El Jardín de senderos que se bifurcan* (1941), o autor ressalta o “desvario trabalhoso e empobrecedor” de compor vários livros: estender em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Acrescenta: “Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário”. (*OCI*, p. 429)

A escolha de dois prólogos não é sem fundamento: Neles, o autor antecipa o que o leitor espera de sua obra, faz um pouco o papel de seu próprio crítico. É o momento em que o autor abandona sua posição e invade, paradoxalmente, a do leitor, como explicita em mais um prólogo, de *Inquisiciones*, citado por Cuitiño¹: “O prefácio é aquele momento do livro em que o autor é menos autor. É quase um leitor e goza dos direitos de tal: distanciamento, ironia e elogio”. (1999, p. 152)

De fato, boa parte da obra de Borges, ao examinar outros autores, reflete sua posição de leitor acima de tudo. No poema “Un lector” (1969), ele proclama o orgulho dos livros que leu, mais dos que os que escreveu.

Não terei sido um filólogo,

¹ In: “Borges: Cien Años”. Edição especial da revista bimestral PROA. Buenos Aires, julho/agosto de 1999.

Não terei inquirido as declinações, os modos, a laboriosa mutação das letras,
 O *de* que se endurece em *te*,
 A equivalência do *ge* e do *ka*,
 Mas ao longo dos meus anos professei
 A paixão da linguagem.
 (OCI, p. 1016)

Em suma: O processo da escrita de um poema é irracional; o processo da escrita de todo um livro é desvalorizado em relação ao comentário de um livro, que cabe em poucos minutos de discurso oral.

A seguir, tome-se por objeto a análise de Borges sobre a literatura dos pampas argentinos. No texto “La poesía gauchesca” (1932), o autor exalta principalmente a riqueza dos diálogos, os elementos que inspiram o leitor à contemplação e acusa um contraste entre a realidade argentina e a mitologia argentina, onde esse tipo de literatura estaria muito mais no terreno desta que daquela. Um dos exemplos que menciona, o poema *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de la Ópera* (1866), de Estanislao del Campo, é visto aqui como “um poema que, da mesma forma que os primitivos, poderia ser privado da imprensa, porque vive em muitas memórias. Em memória de mulheres, singularmente”. (p. 179) Extraí-se daqui uma possível tendência a valorizar o discurso oral em detrimento do escrito.

Ao longo do ensaio, nota-se como Borges, expoente de uma literatura essencialmente urbana, enfatiza a influência do falar típico da cultura gauchesca na literatura escrita. Nesse sentido, parece bastante afinado com o que Barthes definiu como *humanismo*, a socialização da linguagem literária, conforme visto no capítulo 2 deste estudo. O escritor argentino ilustra essa afinidade no seguinte trecho:

Em minha curta experiência de narrador, venho comprovando que saber como um personagem fala é saber quem é, que descobrir uma entonação, uma voz, uma sintaxe particular, é haver descoberto um destino. (OCI, p. 181)

Essa proposta humanista, para usar o termo de Barthes, também se vê no ensaio “El escritor argentino y la tradición” (1932), em que o autor contrasta uma poesia suburbana dos populares e a poesia genuína gauchesca: naquela, os temas são gerais – as penas do amor e da ausência, a dor do amor – e o léxico usado também é geral; já os poetas gauchescos cultivam uma linguagem deliberadamente popular: “há uma busca das palavras nativas, uma profusão de

cor local”. (*OCI*, p. 270) Por analogia, a literatura popular suburbana, em contraste com a genuína gauchesca, atende mais à proposta “antiga” segundo a visão de Barthes: dissociada da ideia da escrita como reflexo da palavra real dos homens, dos objetos essenciais que esgotam o conteúdo da sociedade.

Por outro lado, no mesmo ensaio, Borges critica essa busca pela cor local, fazendo referência a uma declaração da *Historia da declinação e queda do Império Romano* de Gibbon.

Gibbon observa que no livro árabe por excelência, no Alcorão, não há camelos; acredito que se houvesse alguma dúvida sobre a autenticidade do Alcorão, bastaria essa ausência de camelos para provar que é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha por que saber que os camelos eram especialmente árabes; eram para ele parte da realidade, não tinha por que distingui-los. (*OCI*, p. 270)

Borges acrescenta que, se fosse um falsário, um turista, um nacionalista árabe, a primeira coisa que teria feito seria esbanjar camelos, caravanas de camelos em cada página. E conclui:

Mas Maomé, como árabe, estava tranquilo; sabia que podia ser árabe sem camelos. Acredito que nós, os argentinos, podemos parecer-nos com Maomé, podemos crer na possibilidade de ser argentinos sem abundar em cor local. (id, ibid)

O escritor argentino foi criticado por seus textos que tratam da literatura gauchesca, em especial o épico “Martin Fierro”. Seus detratores, em boa parte motivados por um viés político bastante forte, o acusam de elitista, colonizado, estrangeirizador, e ainda de tratar a questão “argentina” com desdém. Juan José Arregui declara, em 1957²: “O borgismo, como tendência literária, é a manifestação de uma sociedade superficial cuja cultura é o epifenômeno de um financeirismo cultural apatronado” (1999, p. 166). Segundo o crítico, quando Borges tenta buscar o caráter argentino, acaba por oferecer uma aberrante visão interior que rompe com a unidade entre palavra e imagem íntima, que Walter Pater³ considerava como a verdade poética em sua realidade nua. O saldo é uma poesia reflexiva, onde as coisas não se sentem realmente.

O que Arregui chama de efeitos “puramente intelectuais” na escrita de Borges, especialmente na poesia, se reflete na questão que foi analisada no

² In: *Antiborges*. Compilado por Martín Lafforge. Javier Vergara Editor: Buenos Aires, 1999.

³ Ensaísta e crítico literário inglês (1839-1894). A menção a Pater é do próprio Arregui.

capítulo anterior, a metáfora. O crítico faz uma analogia a Proust, para quem a metáfora seria o que concede eternidade ao estilo, mas ressalta que esse recurso não funciona solitário e que a metáfora envelhece, pois surge da vida histórica.

Nem mesmo nas técnicas de livre associação a metáfora pode escapar a esse sincronismo invisível com o objeto interior: uma recordação, um sonho, ou exterior: uma árvore, um *compadrito*. A metáfora sem este requisito é uma perversão da verdade e sua aparente beleza literária um cadáver pintado. (1999, p.160)

Em sua visão de um *gaucho* socialmente isolado, Borges cria, segundo o crítico, um personagem que não se difere de um mito hebraico. Ele acrescenta que os contos de Borges estão na zona híbrida da poesia e do ensaio, o “aquarelismo japonês levado à literatura” (ibid). Arregui define Borges como um ensaísta do conto e um *amateur* da filosofia. Parece, assim, que na visão do crítico, o autor argentino padece do racionalismo que criticava em Poe, na citação que já vimos anteriormente.

Podemos ver um exemplo do desdém criticado por Arregui em “Sobre *The Purple Land*” (1952), no qual Borges comenta a existência de insignes literatos gauchescos na cidade de Buenos Aires, ironizando que a grande privação dos gauchos da província é justamente a primazia da cidade de Buenos Aires, e que se formos olhar para a história em vez de questionar a literatura, veremos que a influência dessa cultura influenciou pouco no destino da província. (*OCI*, p. 733)

Tomando como base o Borges narrador e comentador de seus textos sobre a literatura gauchesca, em que recusa a cor local, aposta na conciliação entre o verbo do escritor e o verbo dos homens, à moda de Barthes, e ironiza a influência daquela cultura, e observando também a crítica que se faz ao teorismo do escritor e ao distanciamento de comunicação entre sua individualidade criadora e o povo, começamos a esboçar um modo de escrita que nos levará, finalmente, aos seus textos sobre a literatura sagrada.

Vejamos antes, no entanto, como um outro tipo de texto, os chamados clássicos, se entranham nos ensaios do escritor argentino. Borges, erudito, poliglota e autodidata, se debruçou em vários cânones da literatura mundial e dedicou ensaios inteiros a determinados autores e/ou sua obra, bem como menções em todas as suas manifestações literárias. Destacam-se os gregos, Cervantes e Shakespeare, mas também alguns poetas mais modernos.

A defesa da palavra escrita parece sobressair na passagem de “Las versiones homéricas” (VH, 1932) em que ele questiona o conceito de *texto definitivo*.

Não há um bom texto que não pareça invariável e definitivo se o praticamos um número insuficiente de vezes. Hume identificou a ideia habitual de casualidade com a sucessão. Assim, um bom filme, visto uma segunda vez, parece ainda melhor. (OCI, p. 239)

Podemos associar essa ideia a uma das definições de “clássico” por Ítalo Calvino⁴, para quem os clássicos são aqueles livros em que as pessoas sempre estão *relendo*, nunca dizem que estão lendo pela primeira vez: ou porque não se admite nunca ter lido, ou pelo prazer diferenciado de se ler, na idade madura, um livro que se leu na juventude. “Com os livros famosos, a primeira vez já é a segunda: já os sabemos ao abordá-los”, afirma Borges (VH, p. 239).

Uma questão que vemos recorrente nos textos de Borges sobre os clássicos é a da tradução. No texto acima, o autor reivindica que o texto traduzido, por ser uma recombinação de elementos, não é obrigatoriamente inferior a seu original.

Pressupor que toda recombinação de elementos seja obrigatoriamente inferior a seu original é pressupor que o esboço 9 seja obrigatoriamente inferior ao esboço H – já que não pode haver nada senão esboços. O conceito de *texto definitivo* não corresponde a outro lugar que não à religião ou ao cansaço. (id, ibid)

O clássico de Cervantes, *Dom Quixote*, ganha várias menções na obra de Borges, sendo provavelmente a mais conhecida a alegoria que se encontra em “Pierre Menard, autor do Quixote” (1944). O personagem fictício virou exemplo em vários estudos de tradução⁵ pela sua proposta de recriar o Quixote não com outras palavras, mas com exatamente as mesmas palavras; movido pelo contexto histórico da época, as palavras ganharam sentido diferente e o texto, de fato, acaba por causar reação por sua originalidade. Pierre Menard repete na íntegra o texto original de Cervantes, pretendendo recuperar o contexto em que foi escrito; com

⁴ Adaptado de CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1994.

⁵ Uma das análises mais conhecidas em português é a de Rosemary Arrojo no livro *Oficina de tradução*. Ática: São Paulo, 1986. Também John Milton comenta o conto de Borges em *Tradução: Teoria e Prática*. Martins Fontes: São Paulo, 2010. O artigo “Borges e a tradução”, de Andrea Cesco, disponível em: <www.pget.ufsc.br/publicacoes/professores/Adrea_Cesco_-_Borges_e_a_Traducao.pdf> também faz referência a “Pierre Menard”; tantos outros remetem a Arrojo e ao *After Babel*, de George Steiner.

isso, acrescenta novos significados, criando uma alegoria do tradutor que se impõe a tarefa impossível de repetir um texto escrito em outra língua, por outro autor, em outra circunstância, sem se anular.

Os exemplos que ilustram os textos borgianos sobre os clássicos parecem valorizar a linguagem escrita, ainda que não haja aqui diretamente uma desestabilização da ideia da primazia ontológica da fala. Mas, ao contrário do que se deduz de seus comentários sobre a literatura gauchesca, fazem uma apologia à palavra, ao ato de recriar, ou de se fazer uma releitura. Na leitura de Borges não se faz tão relevante o contexto histórico e político. Aqui, existe, ainda, uma tendência a privilegiar a forma em relação ao conteúdo.

Em trecho do já mencionado “Del culto de los libros”, Borges se refere ao clássico *Odisseia* e a Mallarmé para mostrar o paradoxo de um mundo regido pela palavra oral e outro que privilegia a escrita.

No oitavo livro da *Odisseia* se lê que os deuses tecem maldições para que às futuras gerações não falte algo para cantar; a declaração de Mallarmé: *O mundo existe para chegar a um livro*, parece repetir, uns trinta séculos depois, o mesmo conceito de uma justificativa estética dos males. As duas teleologias, no entanto, não coincidem integralmente; a do grego corresponde à época da palavra oral, e a do francês, a uma época da palavra escrita. Em uma, fala-se de contar e na outra, de livros. Um livro, qualquer livro, é para nós um objeto sagrado; Cervantes, que talvez não escutasse tudo o que as pessoas diziam, já lia até “os papéis rasgados das ruas”. O fogo, em uma das comédias de Bernard Shaw, ameaça a biblioteca de Alexandria; alguém exclama que arderá a memória da humanidade, e César lhe diz: *Deixe-a arder. É uma memória de infâmias*. O César histórico, em minha opinião, aprovaria ou condenaria o ditame que o autor lhe atribui, mas não o julgaria, como nós, uma brincadeira sacrílega. A razão é clara: para os antigos, a palavra escrita não é outra coisa senão um sucedâneo da palavra oral. (CL, *OCI*, 713)

Aqui evocamos novamente Derrida (2008). A declaração de Mallarmé combina com a ideia derridiana de que a escrita marca nossa experiência do mundo, no que dá o movimento da linguagem, em contraste com o logocentrismo “dos antigos” – para citar Borges no trecho acima –, em que a palavra escrita é mera representação da palavra falada. A ideia da metafísica tradicional, logocêntrica/fonocêntrica, baseada em Aristóteles, é que, sendo a voz a produtora dos *primeiros símbolos*, tem com a alma uma relação de proximidade essencial e imediata. Derrida comenta, não para confirmar, mas antes para questionar, a relação de significação natural entre o ser e a alma e da simbolização convencional entre a alma e o *logos*: “A *primeira* convenção, a que se referiria

imediatamente à ordem da significação natural e universal, produzir-se-ia como linguagem falada. A linguagem escrita fixaria convenções, que ligariam entre si outras convenções”. (2008, p. 13).

No trecho do ensaio borgeano apontado acima, nota-se, talvez via Mallarmé, a defesa do livro como objeto sagrado, da escrita como registro para a memória das gerações posteriores, mas não se nota – e desde o início ressaltamos que não buscávamos detectar qualquer afinidade teórica por parte do autor argentino com uma vertente específica – um movimento claro para a tendência hegemônica da superioridade da fala ou se para a direção dissidente. A tradição oral homérica deixa um legado para sua geração que é tão privilegiado quanto a escrita de Mallarmé, apenas em épocas diferentes: Borges destaca que, em uma se fala de contar e na outra, de livros.

Historicamente, a escrita vai tomando lugar central na nossa experiência com a linguagem à medida em que se observa a progressiva *gramatização* da vida ocidental, de acordo com a “revolução” destacada por Auroux, que vimos no capítulo 2 deste estudo. Vejamos como essa ideia dialoga com outro trecho do ensaio comentado acima:

Leon Bloy escreveu: “Não há na terra um ser humano capaz de declarar quem é. Ninguém sabe o que veio fazer neste mundo, a que correspondem seus atos, suas ideias, nem qual é seu nome verdadeiro, seu imperecível Nome no registro da Luz. A história é um imenso texto litúrgico, onde as iotas e os pontos não valem menos que os versículos ou capítulos inteiros, mas a importância de uns e de outros é indeterminável e está profundamente escondida” (L’Ame de Napoleon, 1912). O mundo, segundo Mallarmé, existe para um livro; segundo Bloy, somos versículos ou palavras ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que existe no mundo: é, melhor dizendo, o mundo. (CL, *OCI*, p. 716)

Se lermos o trecho acima à luz de Auroux, podemos pensar no processo de objetivação da linguagem em que a escrita aparece como um processo de representações metalinguísticas, ou seja, um saber consciente para amparar o saber epilinguístico, inconsciente, não-representado. A imagem de que o mundo deve ser escrito em um livro parece lembrar a necessidade de objetivar essa linguagem, passando da representação abstrata que é de natureza especulativa para uma natureza prática, de forma a adquirir os *domínios* apontados por Auroux como fundamentais a esse saber metalinguístico:

a. o domínio da enunciação – a capacidade de um locutor tornar sua fala adequada a uma finalidade dada, convencer, representar o real etc.; b. o domínio das línguas: falar e/ou compreender uma língua, quer se trate da língua materna ou de outras; c. o domínio da escrita. (Auroux, *op cit*, p. 17)

Finalmente, outra imagem presente no trecho do autor argentino visto acima é a do *texto litúrgico*. Com esse gancho, voltaremos para o gênero da literatura sagrada. Já vimos, nos capítulos anteriores, que o interesse do autor argentino pelo caráter simbólico, enigmático e criptográfico da linguagem pode ter sido o principal impulso para seus escritos ensaísticos e ficcionais sobre as escrituras.

A importância da cabala, para Jorge Luis Borges, não se deve ao fato de que possa mostrar a *verdade* de modo rigoroso e lógico, mas pelo fato de ser o procedimento investigativo mais importante que o próprio produto da criação e, finalmente, pela relação entre homens e Deus que se estabelece através de combinações gramaticais⁶.

Intrigado pela forma como o homem tornou conhecidas, ao longo da história, as escrituras que supostamente seriam reflexo de uma inspiração divina e que já existiriam antes mesmo do próprio homem, Borges escreve pelo menos dois ensaios sobre a cabala que servirão como direção para a análise que propomos a seguir. Neles, é evidente como o autor privilegia o processo – especialmente o fascínio que exercem os procedimentos de interpretação das escrituras – em relação ao resultados hermenêutico-interpretativos.

No terreno ficcional, destacaremos o poema “El Golem”. Nele, Borges resgata um conhecido mito da tradição mística judaica e uma de suas principais manifestações históricas, que envolve o personagem de um rabino que existiu na vida real, mas que ganha uma versão ficcional nas mãos do escritor argentino. A palavra escrita pelo criador é a grande responsável pela transformação na criatura; o som que precede a escrita e que dá início à Criação, figura tão presente e revisitada pelo próprio Borges ao mencionar as escrituras, perde a força quando a criação é entregue aos homens: o signo escrito ganha um poder em relação ao sonoro.

⁶ Cf. BRAVI, Adrián Nazareno. “Notas sobre Borges y el golem”. In: *Variaciones Borges 6 (1998)*.

Antes mesmo de mostrarmos o que o escritor argentino escreve sobre a cabala, veremos como Jaime Alazraki⁷ examina traços cabalísticos na própria narrativa de Borges. Primeiramente, Alazraki comenta a importância de se ultrapassar o significado literal ao ler os contos do autor, onde se distinguem claramente uma trama denotativa e um símbolo conotativo ou alegoria: uma prosa que oferece uma camada imediata e manifesta e outra mais oblíqua e alusiva. O texto teria um caráter interno, invisível à primeira leitura e uma contraparte funcional e visível; oferecem-se, assim, alternativas possíveis à leitura do texto, da mesma forma que existem diferentes níveis de interpretação dos cabalistas.

Alazraki alerta, no entanto, para o absurdo de se pensar que nos escritos de Borges cada palavra é capaz de se tornar um símbolo como no caso das Escrituras para o misticismo judaico. Porém, admite que não é prepotência tratar os textos do autor argentino com um rigor semelhante ao dos cabalistas na leitura da Escritura. “Os esforços dos cabalistas para encontrar novas camadas de significado no texto bíblico não são essencialmente diferentes dos desafios do crítico de estabelecer novas possibilidades ou perspectivas de interpretação do texto literário” (1971, p. 81). A esse respeito, Saúl Sosnowski, em “Cábala, fantasía, ideología: apostillas diacríticas”⁸, aponta o despropósito de ler Borges como se seus textos fossem possuidores de toda a verdade e encobrissem os desígnios do universo; porém, “é um despropósito análogo não se propor essa possibilidade literária” (1994:417).

Jaime Alazraki justifica essa possibilidade com alguns fatores: primeiro, a fascinação que a Cabala exerceu na mente de Borges; segundo, o caráter fantástico das histórias, que induzem o leitor a estimar algumas palavras e ocorrências como fantasia arbitrária, o que perderia o impacto verdadeiro de extravagâncias supostamente construídas. A textura cabalística da narrativa desse autor, segundo o artigo, contribui para sua múltipla complexidade e para sua riqueza de significado. Alazraki insinua que o leitor é chamado a ativar todos os seus recursos e se tornar um cabalista na interpretação dos textos borgeanos.

⁷ ALAZRAKI, Jaime. “Kabbalistic traits in Borges’ narration”. In: *Studies in Short Fiction* 8 (1971). Disponível em: <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Alazraki%20Kabbalistic%20rotated.pdf>

⁸ In: AZAR, Inés (compiladora). *El puente de las palabras: homenaje a David Lagmanovich*. Interamer Collection: Washington, DC, 1994.

Em outras palavras, a proposta de Alazraki não é ler os escritos de Borges à luz da cabala, mas antes perceber elementos que podem ser interpretados de forma semelhante aos procedimentos de interpretação dos cabalistas. No artigo em questão, o autor mostra que referências a outras tradições, como a hinduísta, também podem surgir da interpretação dos signos encontrados nos contos do escritor argentino.

Por sua vez, ao evocar uma alegoria que vincula referências cabalísticas a vários escritos de Borges, a pesquisadora Beatriz Borovich (1999) parece ter feito o que Alazraki considera injustificável: a partir de símbolos encontrados na ficção borgiana, ela extrai interpretações claramente associadas à cabala. Por exemplo, quando analisa a ocorrência do número 19 nos contos. Emma Zunz (do conto homônimo de 1949) perdeu a virgindade aos 19 anos; em “El Aleph” (1949), o narrador desce 19 degraus para ver o desejado Alef; o protagonista de “El milagro secreto” (1944) foi sequestrado no dia 19 pela Gestapo. Somando-se $1 + 9 = 10$, a completude da Árvore da Vida, os dez dedos da mão que recebem e dão energia e que amassam a argila para a Criação; finalmente, o 9 representa a sefirá⁹ Yesod, que representa a Lua e os órgãos genitais e 10 o Reino, a Terra: ambos são elementos necessários para a criação.

Nossa pesquisa não encontrou indícios de que tal interpretação ilustrada por Borovich tenha sido deliberadamente engendrada por Borges. O que se mostra, com efeito, é um interesse primordial do autor pelo próprio processo da interpretação. Em “Una vindicación de la Cábala” (VC), Borges esclarece, de saída, que sua curiosidade no assunto não se deve propriamente à doutrina, mas antes aos procedimentos hermenêuticos ou criptográficos que a ela conduzem:

Não é esta a primeira vez que se tenta nem será a última que falha, mas distinguem-na dois fatos. Um é minha inocência quase total do idioma hebraico; outro é a circunstância de que não quero vindicar a doutrina, mas os procedimentos hermenêuticos ou criptográficos que a ela conduzem. Estes procedimentos, como se sabe, são a leitura vertical dos textos sagrados, a leitura chamada *boustrophedon* (da direita para a esquerda, uma linha, da esquerda para a direita a seguinte), metódica substituição de umas letras do alfabeto por outras, a soma do valor numérico das letras, etc. Zombar de tais operações é fácil, prefiro procurar entendê-las. (VC, *OCI*, p. 209)

⁹ Cada um dos dez círculos (singular sefirá, plural sefirot) que forma, na tradição da cabala, a Árvore da Vida, onde o caminho de uma sefirá a outra marca a evolução do homem e sua ascensão para encontrar a Verdade. Os caminhos entre as sefirot são 22 e são representados pelas letras do alfabeto hebraico.

No capítulo 2 deste estudo, comentamos uma das técnicas de substituir as letras do alfabeto pelo seu valor numérico e somá-las, a chamada *gematria*, que chega aos resultados sugeridos por Borovich na análise vista acima.

Aqui, faz-se relevante voltar ao Saussure dos anagramas, conforme analisado por Starobinski, que, conforme mencionado no capítulo 2, se afasta do Saussure do *Cours*. Em sua análise sobre a poesia clássica, o linguista suíço nos encaminha para a compreensão de que:

toda linguagem é combinação mesmo que não intervenha a intenção explícita de praticar uma arte combinatória. Os decifradores, cabalistas ou foneticistas, têm o campo livre: uma leitura simbólica ou numérica, ou sistematicamente atenta a um aspecto parcial, pode sempre fazer existir um fundo latente, um segredo dissimulado, uma linguagem sob a linguagem. E se não houvesse algarismos? Sobraria este interminável apelo ao secreto, essa espera da descoberta, esses passos perdidos no labirinto da exegese. (Starobinski, 1974, p. 113)¹⁰

Reforçamos que o foco principal de nosso estudo está em Borges, que não tem qualquer compromisso com a teoria linguística, mas o que se pode deduzir, dialogando com outros autores, é que seu interesse na linguagem simbólica e com os procedimentos interpretativos se afina muito com as leituras dos teóricos da matéria.

O autor argentino aponta para o preciso cumprimento, por parte do homem, “dos propósitos literários de Deus” (VC, p. 209). Distingue, ainda, a redação de um texto corrente, como uma matéria jornalística, por exemplo, que admite uma quantidade de acaso, das Escrituras, cuja deliberada redação se julga inspirada por uma inteligência divina, fazendo dos evangelistas e dos profetas meros “secretários impessoais de Deus, que escrevem o que se dita” (VC, p. 209). Assim, o texto sagrado é tido como um texto absoluto, onde a colaboração do acaso se reduz a zero. Mais do que a possibilidade de um tal texto absoluto, definitivo – possibilidade que, como vimos, Borges nega em muitos de seus outros escritos, tais como “Pierre Menard, autor del Quijote” e “Las versiones homéricas” – interessa ao escritor argentino a própria concepção de um tal livro e sua paradoxal “interrogação até o absurdo”:

A concepção, em si, desse documento, é um prodígio superior a quantos registram suas páginas. Um livro impenetrável à contingência, um mecanismo de infinitos propósitos, de variações infalíveis, de revelações

¹⁰ Conforme citado por Signori e Baronas, no artigo “Filosofia da linguística: três Saussure(s)?” (ver referência)

que observam, de superposições de luz, como não interrogá-lo até o absurdo, até o prolixo numérico, conforme fez a cabala? (VC, *OCI*, p. 212)

Sosnowski (1994) chama atenção para o próprio termo “vindicação”, que, reiteramos, não significa, no caso do ensaio borgiano, vindicar a doutrina, mas sugere que a própria existência de uma vindicação pressupõe um interesse na hipótese de que nada pode ser casual ou arbitrário e que tal suspeita só pode responder ao fato de que sua função ou sentido tenham sido vedados.

Em relação ao que aqui se chama de cabalístico, Alazraki (1971), no ensaio acima mencionado, diz que, de acordo com Gerhard Scholem¹¹, nenhuma das técnicas de exegese mística pode ser chamada de cabalística no estrito senso da palavra: “O que realmente merece ser chamado de cabalístico tem pouco a ver com as práticas cabalísticas”. (1971, p. 78) No entanto, o que interessa para o presente estudo é o lado técnico da cabala e como se podem extrair conclusões sobre os procedimentos da escrita através dos textos borgianos sobre o assunto.

Em outro ensaio, “La Cábala”, Borges separa a noção de livro clássico, como por exemplo a *Iliada* e a *Odisseia*, de livro sagrado. Aqui se faz presente novamente a ideia da não-existência de elementos casuais nesse tipo de escritura. “Uma inteligência divina condescendeu à tarefa humana de redigir um livro” (CA, p. 269), explica o autor. Se, na tradição cabalística, o texto é estudado não somente pelo conteúdo, mas pelo que pode significar palavra por palavra e letra por letra, o mesmo não se pode dizer dos textos clássicos ou de qualquer outro texto de inspiração humana. Não se pensaria, por exemplo, em um estudo que propusesse conclusões ao analisar as primeiras palavras do *Quixote*, que no original começa com dois monossílabos terminados em “n” (*en un*), mas o estudo das Escrituras propõe significados ao fato de o primeiro versículo iniciar com a palavra *Bereshit*, que por sua vez começa com a letra hebraica *bet*.

A figura da Criação se iniciando com a letra *bet* (equivalente ao nosso “b”) estava tão presente em Borges que, em entrevista a Luis Melograno Lecuna,

¹¹ Historiador, filólogo e teólogo judeu-alemão (1897-1982), foi o primeiro professor de misticismo judaico na Universidade Hebraica de Jerusalém. Borges menciona seu encontro com ele na entrevista a Jaime Alazraki, mencionada neste e em outros capítulos desta dissertação. Cita o professor também no poema “El Golem”.

publicada como “Charla con Georgie”¹², o autor reage às palavras iniciais do entrevistador: “Bom, basicamente, Borges...” nos seguintes termos:

Você começou a falar com três palavras que começam com b. Os cabalistas iniciam seus discursos ou escritos com palavras que começam com b, da mesma forma que a Bíblia, que também começa com b, como bom agouro, já que a palavra bênção começa com b. (...) As letras são consideradas por eles como instrumentos de Deus, são sagradas e prévias às palavras. (p. 131)

A dúvida que aparece a todo momento na leitura dos textos de Borges – a experiência de dúvidas sobre “autoria” que, como muitos já disseram, faz parte constitutiva do projeto literário borgiano –, no presente estudo, ou seja, atribuir uma reflexão sobre esses temas ao próprio autor quando aparecem no texto ficcional aqui parece mitigada: é o próprio Borges sendo entrevistado, são as palavras dele ao mencionar a curiosidade que lhe desperta o caráter mágico das letras, estudado pelos cabalistas.

Em relação ao início da Escritura, Claudia Zaiczik em “El ser al nombre propio” (2004) explica que, segundo os cabalistas, não começa com a letra *aleph*¹³, a primeira do alfabeto hebraico, mas sim com a segunda, *bet*, para reforçar que algo está perdido e isto obriga à construção. Zaiczik menciona Esther Cohen que, em seu livro *La palabra inconclusa*¹⁴, diz que a letra é a única figura de adoração possível e permitida pelo deus de Moisés; o nome, por sua vez, encarna o sentido secreto e oculto da escritura. Já o nome próprio contém a alma humana, vinculando-a com seu destino. Ou seja: a letra diz, mas não diz tudo, está sujeita a interpretação. Os cabalistas, segundo Zaiczik¹⁵, consideram que a escritura é um mal e um remédio. Seria um mal pela perda de sentido devido à arbitrariedade do signo, mas por sua vez salvação, devido à busca de sentido.

O artigo problematiza o nome próprio do ponto de vista laciano, que por sua vez contrapõe o discurso de um lógico-matemático, Bertrand Russel, e um linguista, Gardiner. Para Russell, um nome é uma palavra para designar as coisas

¹² In: “Borges: Cien Años”. Edição especial da revista bimestral PROA. Buenos Aires, julho/agosto de 1999.

¹³ Um dos contos mais conhecidos de Borges, “El Aleph”, apesar da evidente influência dessa tradição, não terá tanta ênfase em nossa análise.

¹⁴ A menção ao livro de Cohen é da autora do ensaio. Não tivemos acesso ao referido livro.

¹⁵ O texto pode ser acessado em: <http://www.efba.org/efbaonline/zaiczik-01.htm>.

particulares como tais, extrapolando toda descrição como particular. Explica-se: Se tomamos qualquer objeto: por exemplo, um sapato, que seja de couro, preto, de salto alto e o comparamos com outro de camurça, marrom e de salto baixo, ambos seriam sapatos; se déssemos um nome próprio a cada um deles, continuariam sendo um sapato.

Do ponto de vista da linguística de Gardiner, ainda segundo o artigo, no nome comum acentua-se o sentido; no nome próprio, o som. Daí entra Lacan: o nome próprio se relaciona com algo que em sua essência é da ordem da letra, da letra como forma de escrita.

Lacan liga o nome próprio, como raiz do sujeito, com aquilo que na linguagem está pronto para receber a informação do traço. O nascimento do significante a partir do signo foi exemplificado quando Robinson apaga a pegada na areia e sobre essa superfície poderá se inscrever um traço. A ideia que, a meu entender, Lacan ressalta em relação ao nome próprio, é da marca aplicada sobre o objeto, sobreposta a ele.¹⁶

Barthes ([1967]2004) analisa os nomes em Proust para refletir sobre a situação do nome próprio no processo da escrita. Três propriedades são, para ele, inerentes a essa classe de unidades verbais que possui o mais alto poder constitutivo: o poder de essencialização (designa um único referente), o poder de citação (ao se proferir o nome, evoca-se toda sua essência) e o poder de exploração (um nome próprio se “desdobra” da mesma forma que se faz com uma lembrança): “O nome próprio é, de certo modo, a forma linguística da reminiscência” (p. 147). O poder do nome próprio se deve a sua abundância de sentido, que não se pode reduzir pelo uso, ao contrário do nome comum, que não tem sentido senão por sintagma.

Em Foucault vemos a transformação do discurso clássico para a modernidade, onde, naquele primeiro momento, o ato de nomear seria o ato soberano da fala ou da escrita, muito mais do que o jogo com a linguagem. “Ir, através da linguagem, até o lugar onde as coisas e as palavras se ligam em sua essência comum, e que permite dar-lhes um nome” (2000: p. 168). Uma vez enunciado esse nome, diz o filósofo, toda a linguagem que a ele conduziu ou que se atravessou para atingi-lo, nele se reabsorve e se desvanece. “Em sua essência profunda, o discurso clássico tende sempre a esse limite; mas só subsiste se o recuar. Ele caminha no adiamento incessantemente mantido do Nome” (id, ibid).

¹⁶ Ver referência na nota anterior. A menção aos conceitos lacanianos são do próprio ensaio.

Para onde nos leva a teoria dos nomes se pretendemos fazer uma conexão com as referências cabalísticas e com Jorge Luis Borges? Na cabala, já vimos que a menção aos nomes próprios se faz relevante por sua vinculação de significado: as letras que formam o nome estão associadas a números, que ativam determinadas energias e a soma dos número produz, por sua vez, um resultado mágico. Por outro lado, fala-se também dos 72 nomes de Deus, na impossibilidade de se nomeá-los e/ou de acessar determinados recursos ao pronunciar um ou outro nome.

Ivan Almeida, em “Le nom propre et les obstinations de la mémoire” (2004)¹⁷, comenta ainda o paradoxo entre o a-semantismo e o hipersemantismo dos nomes próprios, com sua função vocativa em contraste com o poder de evocação. Sua análise desentranha um poema de Borges, “Milonga de Jacinto Chiclana”, que não será relevante para esse estudo, mas traz à luz alguns teóricos já citados aqui, como Barthes. Almeida aponta para uma teoria especial do nome próprio que, de alguma forma, inverte as proposições clássicas na matéria: uma vez colocado no discurso literário, um nome próprio funciona não por falta, mas por excesso de semantismo. O nome como fenômeno linguístico desperta seu poder de conotação; como fenômeno cognitivo, o de evocação (2004: 144).

Almeida alude ainda à proibição de nomear a divindade como uma provável salvaguarda contra a invasão súbita da linguagem por todo o universo. Aqui, podemos fazer um paralelo com Derrida (1995), para quem não é dito de Deus nada que afirme, nem mesmo uma divindade: “nada cuja ocultação desloque qualquer frase que tente comparar-se a ele. ‘Deus’ ‘é’ o nome desse desmoronamento sem fundo, dessa desertificação sem fim da linguagem” (p. 36).

Vimos, acima, os elementos que constroem nosso interesse (que é, primeiramente, o interesse de Borges) na cabala: os mistérios do alfabeto hebraico, ligado ao mistério dos nomes, que por sua vez se associa aos enigmas das escrituras, que finalmente, suscitam a discussão sobre os procedimentos de interpretação.

Voltando à ficção, o alfabeto hebraico e seu significado mágico aparecem ainda no personagem de “La lotería en Babilonia” (1944):

¹⁷ Disponível em: www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1807.pdf

Vejam: por esse rasgo da capa, vê-se em meu estômago uma tatuagem avermelhada: é o segundo símbolo, Beth. Esta letra, nas noites de lua cheia, me confere poder sobre os homens cuja marca é Ghimel¹⁸, mas me subordina aos de Aleph, que nas noites sem lua devem obediência aos Ghimel. No crepúsculo da alvorada, em um sótão, degolei, diante de uma pedra negra, touros sagrados. Durante um ano da lua, fui declarado invisível: gritava e não me respondiam, roubava o pão e não me decapitavam. Conheci o que os gregos ignoram: a incerteza. (OCI, p. 456)

Quando trata da “incerteza que os gregos ignoram”, Borges provavelmente pretende se remeter novamente à imagem, já mencionada aqui, da divisão do mundo entre platônicos e aristotélicos, que as vertentes do pensamento moderno tendem a desestabilizar, já que, em última análise, tendem a convergir. O próprio autor argentino, em suas reflexões sobre os temas que aqui se apresentam, em momento algum parece se prender a “certezas”. É justamente essa instabilidade que vimos investigando ao longo deste estudo.

Com isso, fechamos nosso panorama sobre os elementos mágicos que inspiraram Borges, especialmente os relacionados à tradição da cabala. Foi tratada a questão dos nomes próprios dentro da dicotomia arbitrário/não-arbitrário e como se vincula também àquela tradição. Some-se a isso também a questão, analisada de modo mais breve, mas não menos relevante, dos nomes de Deus. Todas essas referências, que ligam a obra de Borges à cabala, convergem para o tema deste trabalho, que é a questão da escrita.

Se, ao tratar da literatura gauchesca, Borges aposta nos elementos da tradição oral como essenciais para a consolidação desse gênero, a ponto de possivelmente dispensar sua manifestação escrita, ao analisar o processo dos cabalistas e ao apresentar símbolos que remetem àquela tradição, percebe-se uma declarada importância da escrita em si: importam as letras, importa o que se faz com as letras e as palavras. Essa ideia pode ser deduzida também do poema “El Golem”.

Um dos mitos mais conhecidos da tradição judaica, especialmente da cabala, e que serve de inspiração para vários autores da literatura ficcional é o do *golem*. Este é um ser mítico, que, na maior parte das narrativas conhecidas, é criado a partir da lama e trazido à vida por um processo mágico. O nome é uma derivação da palavra *gelem*, que significa “matéria-prima”. No hebraico moderno,

¹⁸ Terceira letra do alfabeto hebraico, depois de *aleph* e *beth*.

a palavra *golem* significa “tolo”, “imbecil”. Lembremos que o hebraico escrito não possui vogais; portanto, a grafia de ambas as palavras seria igual, pela transcrição, no nosso alfabeto, ao equivalente às letras “g-l-m”.

Entre as mais conhecidas lendas está a que mostra o golem como criatura de um rabino em Praga, que o fez a partir da argila do rio Moldava e escreveu em sua testa a palavra “Emet” (verdade) para gerar a vida. O golem deveria obedecer ao rabino e proteger o gueto de ataques antisemitas, mas ele cresceu, tornou-se violento e começou a matar pessoas. O rabino foi, então, convocado a destruir o golem. Apagando a primeira letra da palavra (a primeira à direita, já que o hebraico é escrito da direita para a esquerda), formou-se a palavra “met” (morto); com isso, o golem foi desfeito.

Atribui-se a criação do famoso golem da lenda contada acima ao rabino Judá Loew von Betzalel (1520-1609), uma referência no mundo da Torá e do Talmude, responsável por vários estudos sobre a filosofia judaica e comentários à Torá. O rabino é um personagem verídico; quanto à lenda, no entanto, não existem evidências de sua veracidade.

Foi a versão acima do mito que motivou Borges a escrever o poema “El Golem” (1964), cuja primeira estrofe evoca o *Crátilo* de Platão e a ideia do “nome como arquétipo da coisa”:

Se (como afirma o grego no *Crátilo*)
O nome é arquétipo da coisa
Nas letras de “rosa” está a rosa
E todo o Nilo na palavra “Nilo” (*OCI*, p. 885)

Assim como nos relatos sobre a cabala mencionados anteriormente, aqui o autor argentino mostra seu interesse na “essência” das consoantes e vogais como geradores de um nome, que por sua vez gera um conhecimento. O “terrível nome” cifrado por Deus é formado por consoantes e vogais e guardados pela onipotência em letras e sílabas cabais.

Depois de se empenhar em permutações de letras e a complexas variações, finalmente a escrita, ou a pronúncia do nome por parte do rabino deu vida ao golem. O poema destaca ainda o ensino dos “arcãos das letras” como uma das atividades do rabino, mas que supostamente um erro de grafia teria sido suficiente para que fracassasse o projeto do golem: “Por que fui acrescentar à infinita série

um símbolo mais?”, questiona o rabino, que segundo o mito, suprime uma letra e, com isso, desfaz o golem.

A ambição de recuperar o ato da criação ilustrado pelo poema acima é comentada por Sosnowski (1994) como resultado do ato de esmiuçar as letras da Torá e de sua recomposição formulaica, sendo o livro sagrado considerado o texto absoluto à margem de toda contingência e vontade humana e submetido a exaustivas exegeses. Nesse sentido, segundo o autor, o projeto dos cabalistas seria contrário ao que Borges dizia nas primeiras palavras de “Notas sobre Walt Whitman”:

O exercício das letras pode promover a ambição de construir um livro absoluto, um livro de livros que inclua todos como um arquétipo platônico, um objeto cuja virtude os anos não diminuam. (*apud* Sosnowski 1994, p. 420)

Tal como o golem, no conto “Las ruinas circulares” (1944), mostra-se também essa figura da “criação” de um homem através da matéria bruta. Um homem se propõe a sonhar com tal intensidade um outro, que possa ser merecedor da realidade; acaba por dar-lhe vida. Sua inigualável criação faz dele um Deus até que no final, “com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando”. (*OCI*, p. 455)

No prólogo de *El otro, el mismo*, obra onde se encontra o poema “El Golem”, Borges afirma que, em passagem pelo Texas, foi questionado se o referido poema seria uma tentativa de variação de “Las ruinas circulares”. O autor respondeu que havia tido que atravessar todo o continente para receber essa revelação, que era verdadeira. Mas ressalta as diferenças entre as duas composições: “O sonhador sonhado está em uma; a relação da divindade com o homem e acaso a do poeta com a obra, na que redigi depois”. Em entrevista a Alazraki, já mencionada anteriormente, Borges completa:

Talvez a ideia seja mais complexa em “El Golem”, porque no poema “El Golem” existe a ideia de que o homem, de que o Golem, que é um boneco estúpido, é para o rabino o que o rabino é para Deus: Quem nos dirá as coisas que sentia / Deus, ao olhar para seu rabino em Praga? (Alazraki 1971: p. 183)

A noção de que o mistério da Criação está escrito desde o início dos tempos e a ser decifrado pelos homens ultrapassa a tradição cabalística. O deus de “La escritura del dios” é de alguma tradição desconhecida ou fictícia. Tzinacán,

mago da pirâmide de Qaholom, encarcerado e humilhado, enquanto espera sua morte, pensa no nome do deus, que, prevendo desventuras e ruínas no fim dos tempos, escreveu no primeiro dia da Criação uma sentença mágica para conjurar esses males.

Escreveu-a de maneira que chegasse às mais afastadas gerações e que não a tocasse o acaso. Ninguém sabe em que ponto a escreveu nem com que caracteres, mas consta-nos que perdura, secreta, e que a lerá um eleito (*OCI*, p. 596).

Ao se lançar no enigma de uma sentença escrita por um deus, por uma mente absoluta, o prisioneiro nos brinda com uma reflexão sobre o caráter da linguagem:

Considerarei que mesmo nas linguagens humanas não há proposição que não implique o universo inteiro; dizer o *tigre* é dizer os tigres que os geraram, os cervos e tartarugas que devorou, o pasto de que se alimentaram os cervos, a terra que foi mãe do pasto, o céu que deu luz à terra. Considerarei que na linguagem de um deus, toda palavra enunciaria essa infinita concatenação dos fatos, e não de um modo implícito, mas explícito, e não de um modo progressivo, mas imediato”. (p. 597)

Ao nos aproximarmos da conclusão deste estudo, gostaríamos de evocar mais duas passagens que ilustram a tematização da escrita e contribuem para pensar a instabilidade na reflexão sobre o tema na obra de Borges. A inferioridade da escrita em relação à fala aparece nas palavras do prisioneiro em “La casa de Asterión” (1949):

O fato é que sou único. Não me interessa o que um homem possa transmitir a outros homens; como o filósofo, penso que *nada se comunica pela arte da escrita*. As irritantes e triviais minúcias não têm cabimento em meu espírito, que está capacitado para o grande; jamais retive a diferença entre uma letra e outra. Certa impaciência generosa não consentiu que eu aprendesse a ler. Às vezes eu deploro isso, porque as noites e os dias são longos. (*OCI*, p. 569, grifo nosso)

O personagem de “El imortal” (1949) também parece afinado com a noção de que a escrita é relevante como representação da fala:

Estava atirado na areia, onde traçava grosseiramente e apagava uma fileira de signos, que eram como as letras dos sonhos, que estamos prestes a entender e logo se juntam. A princípio, acreditei que se tratasse de uma escrita bárbara: *depois vi que é absurdo imaginar que homens que não chegaram à palavra cheguem à escrita*. Além disso, nenhuma das formas era igual à outra, o qual excluía ou afastava a possibilidade de que fossem simbólicas”. (*OCI*, p. 533, grifo nosso)

Personagens da ficção que podem ser pensados como ilustração do paradoxo que vimos buscando mostrar: as reflexões de Borges na temática da escrita desestabilizam a ideia da primazia absoluta da fala sobre a escrita, não por negá-la de forma teórica e discursiva, mas por fazê-la conviver em tensão com a percepção de que a escrita dá o movimento da linguagem e da experiência do mundo: estamos sempre diante de marcas, rastros, letras a serem interpretadas, lidas, em um processo interminável, ainda que passível de interrupções provisórias.

Percebemos, especialmente quando examinamos sua visão da literatura sagrada, como essa tendência está impregnada em sua obra. A subversão da velha ordem da arbitrariedade do signo, o interesse intelectualmente paradoxal pela fantasia cratiana do significante que mantém com o significado uma relação motivada, também permeia os escritos de Borges sobre esse gênero. Convidamos, agora, o leitor, às considerações finais deste estudo.