

FICÇÃO E SIMULACRO EM JORGE LUIS BORGES

Valdir Olivo Júnior¹

Resumo: Este artigo objetiva revelar alguns dos traços que caracterizam o sentido da ficção na literatura de J. L. Borges. Para tanto, tomo como ponto de partida as figurações da leitura em Borges e suas relações com o processo de escrita. Para Borges, a leitura opera no sentido de interpelar o texto escondido atrás dos textos que compõem a cultura, traço que caracteriza também seu processo criativo. Tomo ainda, como eixo central da análise, os conceitos de eternidade e metáfora em publicações compreendidas entre *Historia de la eternidad* (1936) e as conferências ministradas na Universidade de Harvard entre 1967 e 1968. Concluo neste artigo que a ficção em Borges se constrói como elaboração metafórica e especulativa, construindo um jogo de repetições e variações internas e externas que operam na liberação de simulacros.

Palavras-chave: Eternidade; Metáfora; *Las ruinas circulares*; *Mimesis*.

FICTION AND SIMULACRUM IN JORGE LUIS BORGES

Abstract: The aim of this article is to reveal some of the features which characterize the meaning of fiction in the literature of J. L. Borges. Therefore, the figures of reading in the work of Borges and their relation with the writing process are the starting point of this research. To Borges, reading operates in the sense of questioning the text hidden behind the ones that constitute the culture, a trait which also characterizes his creative process. As the core element of the analysis, the concepts of eternity and metaphor in publications released between *Historia de la Eternidad* (1936) and Harvard University conferences from 1967 to 1968 are approached. In the present article, I conclude that the fiction in Borges' work is built as metaphorical and speculative elaboration, setting up a repetition game along with internal and external variabilities that operate in the release of simulacrum.

Keywords: Eternity; Metaphor; *Las ruinas Circulares*; *Mimesis*.

¹ Mestrado e doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: valdir.olivo@gmail.com

O despudor da literatura

Ricardo Piglia (1941-2017) em *El último lector* (2005), inicia seu estudo das figurações do leitor evocando uma fotografia de Borges na qual ele tenta decifrar as letras de um livro que, de tão próximo, quase toca seu rosto. Trata-se, obviamente, dos anos em que a lenta e inevitável cegueira já havia comprometido quase totalmente sua visão. Para Piglia, esta imagem sugere que “um lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente” (PIGLIA, 2013, p. 19). Ideia que Borges já havia enunciado no prólogo da edição de 1954 de *Historia universal de la infamia* (1935) ao explicar que seu livro reúne relatos que “son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna vez) ajenas historias” (BORGES, 2007, p. 343). Através de uma aparente autocrítica, Borges, enuncia dessa forma uma concepção literária iniciada com esse seu primeiro livro de relatos. Concepção que poderíamos traduzir também pela máxima de que um autor é, antes de tudo, um bom leitor.

Essa é também a perspectiva do escritor e cineasta Edgardo Cozarinsky (1939) no que se refere a sua leitura de Borges. Cozarinsky, ao problematizar a fofoca como procedimento literário em seu ensaio *El relato indefendible* (1973)², afirma ainda que em Borges a erudição é uma forma de fofoca:

² Com este ensaio Cozarinsky compartilhou o “Premio literario La Nación de ensayo” com José Bianco. publicado primeiramente no “Suplemento Literário” do diário La Nación e em seguida reformulado e publicado em francês, depois de Cozarinsky frequentar aulas de Roland Barthes na França. Foi publicado novamente em Madri no número 3 da Coleção-Revista Espiral de 1977 intitulada La casa de la ficción, organizada por Julián Ríos. Posteriormente, em 2005, foi publicado no livro Museo del chisme que inclui também uma coleção de fofocas (chismes) e anedotas coletadas por Cozarinsky. Por fim, recebeu uma última edição em 2013 quando foi publicado no livro Nuevo Museo del chisme; nesta última edição Cozarinsky acrescenta algumas referências ao texto inicial e complementa a edição anterior com um capítulo extra, intitulado “De las reservas del museo”, que traz 25 anedotas inéditas.

Cuentos y ensayos de Borges exhiben una misma, indisimulable condición narrativa. “El pudor de la historia” expone el método y los fundamentos de esa práctica, la necesidad de leer, detrás de las dóciles informaciones cuya acumulación compone el simulacro histórico, otro texto no necesariamente más verídico pero siempre más elocuente. (COZARINSKY, 1977, p. 38)

Essa ideia da erudição como uma forma de *chisme*, que propõe ler o que está atrás do texto, é uma descrição bastante aguda da estratégia textual borgiana, caracterizada pelas imbricações entre filosofia, crítica e ficção. Em “El pudor de la historia”, como bem lembra Cozarinsky, Borges começa por discorrer acerca das dificuldades de se ter consciência de um acontecimento histórico no momento de sua ocorrência, para então chegar ao problema da história da história, o que significa refletir acerca dos bastidores que envolvem o historiador e seu discurso. Borges refere-se então ao historiador islandês Snorri Sturluson, frequentemente citado por ele, para dizer que mais do que a história do rei Harold Sigurdarson e Harold, filho de Godwin, narrada pelo historiador, a verdadeira data histórica está no registro feito por Snorri (como islandês) da voz do vencedor saxão. A postura de Snorri, para Borges, marcaria uma superação de conceitos como sangue e nação a favor de um conceito de solidariedade do gênero humano. O texto é de 1952, obviamente marcado pelo final da Segunda Guerra Mundial, mas para Borges já estava claro há algum tempo os problemas de tais conceitos. É Piglia quem nos recorda uma declaração de Borges de 1944 sobre o tema:

[...] me he dado cuenta que mi culto al coraje, a los héroes militares, a la tierra, a la sangre y al linaje era lo mismo que lo que estaban haciendo los nazis. [...] quiero añadir unas palabras sobre un problema que el nazismo propone al escritor. Mentalmente, el nazismo no es otra cosa que la exacerbación de un prejuicio del que adolecen todos los hombres. La certidumbre de la superioridad de su patria, de su idioma, de su religión, de su sangre. Dilatado por la retórica, agravado por el fervor o disimulado por la ironía, esa convicción candorosa es uno de los temas tradicionales de

la literatura. No hay sin embargo que olvidar que una secta perversa ha contaminado esas antiguas e inocentes ternuras y que frecuentarlas ahora es consentir o proponer una complicidad. Carezco de toda vocación de heroísmo, de toda facultad política, pero desde 1939 he procurado no escribir una línea que permita esa confusión. Mi vida de hombre es una imperdonable serie de mezquindades. Yo quiero que mi vida de escritor sea un poco más digna.³

Borges havia percebido nesse momento que nos bastidores da violência extrema perpetuada pelo nazismo, havia um discurso muito difundido anteriormente que apelava para uma perigosa associação de elementos nacionalistas e raciais.

Ainda sobre a leitura em Borges, mas pensando a *problemática das relações entre mundo e ficção*, Cozarinsky afirma:

En ese teatro no menos inmaterial que el escenario deseado por Mallarmé, Borges cultiva una forma de escepticismo: no hay argumentos nuevos, no hay metáforas nuevas –repite– sino esa “diversa entonación de algunas metáforas” que es la historia. La erudición se convierte en residuo motor de ese proceso... Leer, traducir, falsear y tergiversar: etapas de la práctica narrativa, cuya asociación no es escandalosa: se explayan sobre pretextos que no son necesariamente de ficción para reproducir con ellos, en ellos, el proceso del chisme. (COZARINSKY, 1977, p. 39)

A ideia de que a história universal talvez seja a história das diferentes entonações de algumas metáforas é explorada por Borges em “La esfera de Pascal” (1951) ao tratar dos diferentes usos simbólicos e metafóricos da esfera no decorrer da tradição ocidental, apropriações tanto científicas quanto religiosas. Mas a ideia já é desenvolvida em *Historia de la eternidad* (1936), pois ali a história não é de fato da “eternidade”, mas sim de suas figurações e significações na história, ideia sobre a qual voltaremos no decorrer do texto.

De forma que, em Borges, a leitura é o gesto por excelência que movimenta o trabalho de escrita do “despudorado” escritor que, em lugar de

3 PIGLIA, Ricardo. Borges por Piglia. Televisión Pública Argentina (TVA). Buenos Aires, 28 set. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLZFywF9AMzzgs1Y9yW2h61iNb7mTurnY>. Acesso: 11 out. 2020.

esconder suas referências, prefere potencializá-las e atualizá-las, colocando-as em contato com novos contextos. Essa máquina de leitura-escritura opera sempre desestabilizando os sentidos constituídos dos textos de origem. Borges lê a metafísica [e também por extensão toda a filosofia] como uma “rama de la literatura fantástica” (BORGES, 2007, p. 520)⁴. Dessa forma, *não há* gêneros ou categorias estanques como ficção e realidade em seus textos, realidade é contaminada pela ficção. No entanto, o gesto mais interessante dessa leitura cínica da filosofia proposta por Borges é que, se por um lado seus textos nunca são tratados filosóficos, por outro, a literatura é sim uma ferramenta de interpelação de ideias filosóficas. Dessa forma, a literatura borgiana é também especulativa acerca de problemáticas que extrapolam os limites da exclusiva inventividade, já que se constrói como um exercício constante de leitura da biblioteca no seu sentido mais amplo. É nesse sentido que é importante interpelar o significado da ficção para Borges, pois a ficção borgiana é, entre outras coisas, a interpelação dos textos escondido atrás dos textos que compõem a cultura. *É a partir desta perspectiva que o problema que pretendemos encarar aqui seja problematizar o conceito de ficção em Borges, encarando-o não como inventividade, mas como uma forma de leitura arqueológica.* Para tanto, recorro a algumas problemáticas que atravessam transversalmente a obra borgiana, evidenciando-as e relacionando-as com o conceito de ficção e seus movimentos na escrita.

Eternidade e esquecimento

A máxima mallarmaica de que o mundo existe para chegar a um livro, que Borges traduziria a seu modo em *Otras inquisiciones* (1952), afirmando que “quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas” (BORGES, 2007, p. 16),

4 A frase é pronunciada por Borges em diversos momentos em seus textos e entrevistas. Entre tais textos destaco essa referência em “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”.

é um passo além em relação a qualquer conceito de realismo. Situar a problemática das relações entre realidade e ficção em Borges, nos leva a retomar certas referências filosóficas fundamentais na formulação de um fazer literário que começa a ser delineado entre *Discusión* (1932) e *Historia de la eternidad*. Ainda que prospere certo consenso na crítica borgiana no que se refere a identificar certo gesto inaugural da literatura de Borges com a publicação “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, primeiro conto do livro *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), o que de fato é coerente se quisermos ver toda a maquinaria textual em funcionamento. Por outro lado, muitas das engrenagens que se encontram em funcionamento em “Tlon” e textos posteriores, haviam sido formulados, fragmentariamente, por Borges nos trabalhos citados anteriormente.

Em *Historia de la eternidad*, Borges analisa as diferentes formas que a eternidade assume na tradição ocidental. Dedicar-se mais ostensivamente ao conceito de “eterno retorno”, amplamente atribuído a Nietzsche, mas que, como nos lembra Borges, teria sua origem entre os gregos, sendo especialmente pensado por Platão:

Leemos en el *Timeo* de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad; y ello es apenas un acorde que a ninguno distrae de la convicción de que la eternidad es una imagen hecha con sustancia de tiempo. Esa imagen, esa burda palabra enriquecida por los desacuerdos humanos, es lo que me propongo historiar. (BORGES, 2007, p. 417)

Ainda que não seja Platão quem inaugura as discussões sobre a eternidade, é ele quem mais sistematiza e amplia suas discussões entre os gregos antigos. A concepção de eternidade sobre a qual se debruça Borges, conforme a herança platônica, é a que concebe a simultaneidade de tempos:

Ninguna de las varias eternidades que planearon los hombres —la del nominalismo, la de Ireneo, la de Platón— es una agregación mecánica del pasado, del presente y del porvenir. Es una cosa más sencilla y más mágica: es la simultaneidad de esos tiempos. El idioma

común y aquel diccionario asombroso *dont chaque édition fait regretter la précédente*, parecen ignorarlo, pero así la pensaron los metafísicos. “Los objetos del alma son sucesivos, ahora Sócrates y después un caballo —leo en el quinto libro de las *Enéadas*—, siempre una cosa aislada que se concibe y miles que se pierden; pero la Inteligencia Divina abarca juntamente todas las cosas. El pasado está en su presente, así como también el porvenir. Nada transcurre en ese mundo, en el que persisten todas las cosas, quietas en la felicidad de su condición”. Paso a considerar esa eternidad, de la que derivaron las subsiguientes. Es verdad que Platón no la inaugura —en un libro especial, habla de los “antiguos y sagrados filósofo” que lo precedieron— pero amplía y resume con esplendor cuanto imaginaron los anteriores. Deussen lo compara con el ocaso: luz apasionada y final. Todas las concepciones griegas de eternidad convergen en sus libros ya rechazadas, ya exornadas trágicamente. Por eso lo hago preceder a Ireneo, que ordena la segunda eternidad: la coronada por las tres diversas pero inextricables personas. (BORGES, 2007, p. 419).

Ireneu foi o responsável por resolver a problema da trindade colocado pelos gnósticos que buscavam uma cronologia do pai, filho e espírito. A resposta de Ireneu, que definiria a eternidade cristã, afirma que a geração do filho pelo pai e a emissão do espírito pelos dois não aconteceu no tempo, mas antes do próprio tempo, na simultaneidade do passado, presente e futuro. No entanto, a eternidade que mais interessa a Borges não é a da simultaneidade do tempo, mas de suas repetições. É nesse sentido que se refere a Nietzsche

Escribe Nietzsche, hacia el otoño de 1883: Esta lenta araña arrastrándose a la luz de la luna, y esta misma luz de la luna, y tú y yo cuchicheando en el portón, cuchicheando de eternas cosas, ¿no hemos coincidido ya en el pasado? ¿Y no recurriremos otra vez el largo camino, en ese largo tembloroso camino, no recurriremos eternamente? Así hablaba yo, y siempre con voz menos alta, porque me daban miedo mis pensamientos y mis traspensamientos. Escribe Eudemo parafraseador de Aristóteles, unos tres siglos antes de la Cruz: Si hemos de creer a los pitagóricos, las mismas cosas volverán puntualmente y estaréis conmigo otra vez y yo repetiré esta doctrina y mi mano jugará con este bastón, y así de lo demás. En la cosmogonía de los estoicos, Zeus se alimenta del mundo: el universo es consumido ciclicamente por el fuego que lo engendró, y resurge de la aniquilación para repetir una idéntica historia. De nuevo se combinan las diversas partículas seminales, de nuevo informan piedras, árboles y hombres -y aún virtudes y días, ya que para

los griegos era imposible un nombre sustantivo sin alguna corporeidad. De nuevo cada espada y cada héroe, de nuevo cada minuciosa noche de insomnio. (BORGES, 2007, p. 462)

Esse exercício de montagem textual borgiana, bastante recorrente em toda sua produção, e que é amplamente difundido em *Historia de la eternidad*, cria relações anacrônicas e inesperadas entre os textos na busca de suscitar significações que, em alguns casos, se dispersam pela obra de Borges. Se, por um lado, Borges estabelece aqui uma relação de proximidade ou até continuidade entre Nietzsche, Eudemo, Aristóteles e os estóicos. Por outro, sugere uma relação inesperada entre eternidade e insônia que, ainda que complementada nas páginas seguintes: “Nietzsche la propone como un deber [la inmortalidad personal] y le confiere la lucidez atroz de un insomnio” (BORGES, 2007, p. 465), não chega a ser de fato desenvolvida neste texto. A insônia, essa lucidez atroz, está para Borges diretamente relacionada a uma exacerbação da realidade e da persistência do mesmo que persegue o insone obstinadamente, ou seja, o eterno retorno do mesmo no sentido nietzschiano. Essa leitura de Borges da insônia é elaborada no poema “Insomnio” de 1936:

De fierro
de encorvados tirantes
de enorme fierro tienen que ser
la noche,
para que no la
revienten y la desfonden
las muchas cosas que
mis aborrotados ojos han visto,
las duras cosas que
insoportablemente la pueblan
[...]
En vano espero
las desintegraciones y
los símbolos que preceden al
sueño.
Sigue la historia
universal:
los rumbos
minuciosos de la muerte en las
caries dentales,
la circulación de mi
sangre y de los planetas.

(He odiado el agua
crapulosa de un charco,
he aborrecido en el
atardecer el canto del pájaro.)

Las fatigadas leguas
incesantes del suburbio del Sur,
leguas de pampa
basurera y obscena, leguas de
excreción,
no se quieren ir del
recuerdo.
Lotes anegadizos,
ranchos en montón como
perros,
charcos de plata
fétida:
soy el aborrecible
centinela de esas colocaciones
inmóviles.
Alambre, terraplenes,
papeles muertos, sobras de
Buenos Aires.

Creo esta noche en la
terrible inmortalidad:
ningún hombre ha
muerto en el tiempo, ninguna
mujer,
ningún muerto,
—aunque se oculten
en la corrupción y en los
siglos—
y condenarlos a vigilia
espantosa.

Toscas nubes color
borra de vino inflamarán el
cielo;
amanecerá en mis
párpados apretados. (BORGES,
2007, p. 279)

Com o poema podemos entender mais claramente o que Borges quer dizer com “lucidez atroz”. Os olhos abarrotados de imagens acumuladas durante o dia e lembranças que não cessam de suscitar as mais exasperadas proporções, absorvendo a própria percepção temporal (“ningún hombre ha muerto en el tiempo”). O eu lírico se debate entre o macro (“historia universal”) e o micro (“la circulación de mi sangre”) em uma “vigília espantosa”. A insônia é associada a “terrível imortalidade” a maneira de Nietzsche e também, de forma análoga a do conto “El inmortal”, no qual

o narrador, um tal Joseph Cartaphilus depois de uma longa jornada descobre a cidade dos imortais que, para sua surpresa, era habitada por trogloditas mudos. Até descobrir que um dos trogloditas é, na verdade, o próprio Homero. Ou seja, para Borges não há linguagem e, por conseguinte literatura, sem esquecimento e morte. Esse é também o contexto de “Funes, el memorioso” (1942), conto que Borges escreveu em um hotel em Adrogué durante uma noite de insônia: “entonces pensé: yo no puedo dormirme, porque para dormirme tenía que olvidarme de mi cuerpo, del reloj, de las diversas piezas del hotel, de los eucaliptos afuera, del pueblo afuera, de todo... y dormir es olvidarse”⁵. “Funes” é uma “larga metáfora del insomnio”, trata-se de um personagem possuidor de uma memória infinita que, de tão precisa, poderia reconstruir um dia completo, ainda que tal reconstituição tomaria igualmente o tempo de um dia. A memória de Funes está longe de ser um dom:

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos. La recelosa claridad de la madrugada entró por el patio de tierra. (BORGES, 2007, p. 590)

Ou seja, para Borges, a imortalidade e a consciência de eternidade seriam como uma interminável noite de insônia que prenderia o homem na exacerbação de um presente contínuo, sem o necessário esquecimento que significa pensar. O corolário da figura de Funes seria o insone escritor realista que marcaria o contraponto sobre o qual se confira a escrita borgiana. Como afirma Borges, em “El arte narrativo y la magia” ao criticar o realismo: “‘nombrar un objeto’, dicen que dijo Mallarmé, ‘es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que reside en la felicidad de ir adivinando; el sueño es sugerido’” (BORGES, 2007,

5 BORGES, Jorge Luis. Tiempo de Borges. Tiempo Argentino. Entrevista realizada por Raúl H. Burzaco. Buenos Aires, 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6gE8x1uhj90>. Acesso: 23 out. 2020.

p. 267). Vale ressaltar aqui o apelo mnemônico do “dicen que dijo” coroando a relação entre o suposto desmemoriado escritor, os caminhos contingentes da memória e o procedimento, que é poético, mas também narrativo em Borges.⁶

A única eternidade possível é aquela que advém do esquecimento e que permite a repetição, mas também a variação. Ideia que Borges elabora em “El idioma de los argentinos” (1928) e que é retomada e longamente citada no ensaio que dá título a *Historia de la eternidad*. Na citação feita no livro de 1936, Borges relembra o “passeio ao azar”⁷ de uma noite pela região de Barracas em Buenos Aires. No relato dessa caminhada, o narrador descreve, em tom nostálgico, o bairro e encontra na paisagem marcas de atemporalidade:

No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación.

La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir francamente esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo. (BORGES, 2007, p. 435. Grifo do autor)

6 Desnecessário enumerar a quantidade de textos de Borges que fazem uso de tal procedimento. Bastaria com recordar “El jardín de los senderos que se bifurcan”, quando, na discussão sobre o sentido das obras de Ts’ui Pên, o sinólogo Albert interroga a seu visitante:

“—En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida? Reflexioné un momento y repuse:

—La palabra ajedrez.

—Precisamente —dijo Albert—, El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre.” (BORGES, 2007, p. 575, 576).

7 Um detalhe importante aqui é que assim como o passeio é descrito como “caminar al azar” (BORGES, 2007, p. 434), na nota que finaliza “Historia de la eternidad” Borges afirma: “he trabajado al azar de mi biblioteca” e, na sequência, enumera as referências bibliográficas de seu texto. (BORGES, 2007, p. 435). Ideia curiosamente muito próxima a do flâneur pensada por Walter Benjamin, para quem Paris era lugar por excelência da deriva, uma acolhida ao acaso, àquilo que ao mesmo tempo é familiar e estranho com seus espelhos que “dificultam a orientação” (BENJAMIN, 2009, p. 583), mas essa contingência se revela também no deambular do colecionista de citações das Passagens.

Esse subúrbio (Barracas) contrasta fortemente com o outro “suburbio del sur”, aquele descrito no poema “Insomnio”, os charcos “crapulosos” e de “de plata fétida” do poema são o reverso exato do “barro fundamental” do passeio (expressão que se repete insistentemente no texto). Ressalta-se também o “aborrecido” “canto del pájaro” do poema que contrasta com o pássaro de Barracas: “cantaba un pájaro, sentí por el un cariño chico, de tamaño de pájaro” (BORGES, 2007, p. 434). A presença do pássaro não é aqui apenas um toque pitoresco para a cena, mas uma reverberação de outros pássaros (a maneira borgiana) que se relacionam com o problema da eternidade e da literatura em Borges, refiro-me ainda ao mesmo texto (o ensaio que dá título a *Historia de la eternidad*), pouco antes de citar o fragmento de “El idioma de los argentinos”, após expor a teoria platônica da eternidade, Borges afirma que uma das formas de a torna-la tolerável é pensando que os indivíduos e as coisas existem na participação da espécie que os inclui:

Busco el ejemplo más favorable: el de un pájaro. El hábito de las bandadas, la pequeñez, la identidad de rasgos, la antigua conexión con los dos crepúsculos, el del principio de los días y el de su término, la circunstancia de que son más frecuentes al oído que a la visión —todo ello nos mueve a admitir la primacía de la especie y la casi perfecta nulidad de los individuos. Keats, ajeno de error, puede pensar que el ruiseñor que lo encanta es aquel mismo que oyó Ruth en los trigales de Belén de Judá; Stevenson erige un solo pájaro que consume los siglos: “el ruiseñor devorador del tiempo”. (BORGES, 2007, p. 421)

Mas há outro pássaro também, outro rouxinol para ser mais específico, aquele de “El escritor argentino y la tradición” (1953), um dos textos mais comentados e essenciais de Borges. Importante esclarecer que esse texto surge no contexto de uma polêmica iniciada por Héctor Álvarez Murena na revista *Sur* com a publicação, no número 164-165 de junho-julho de 1948, do artigo “Condención de una poesía”, no qual faz uma crítica a Borges,

caracterizando-o como um escritor nacionalista e não nacional, no sentido de que em Borges faltaria isso que ele caracteriza como “sentimiento nacional”. Em tal artigo, Murena, inspirado muito provavelmente nas ideias de Jean-Paul Sartre desenvolvidas no artigo “A nacionalização da literatura” do mesmo ano⁸, afirma que Borges “describe los símbolos del sentimiento nacional, pero no experimenta el sentimiento nacional”⁹. O rouxinol surge aqui a partir de uma referência do poeta Enrique Banchs (1888-1968), que inclui o pássaro em um poema, tal inserção seria objetada pela lógica nacionalista por ser “menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica” (BORGES, 2007, p. 319). Borges refuta tal crítica afirmando que o poema como um todo é significativamente nacional por expressar o “pudor”, a “desconfianza” e “las reticencias argentinas” (BORGES, 2007, p. 319). A resposta de Borges a polêmica iniciada por Murena está sintetizada no final de “El escritor argentino y la tradición”:

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. (BORGES, 2007, p. 324)

Ou seja, a literatura argentina é a literatura ocidental e nela temos certa proeminência pois, ainda que atuamos nela, não nos sentimos necessariamente presos a ela. “El escritor argentino y la tradición” assumiria com o tempo quase um status de “manifesto” (mesmo que essa nunca tenha sido a intenção de Borges) para uma nova geração de escritores (não apenas argentinos)

⁸ Borges, como excepcional decifrador de textos escondidos, não deixa de assinalar a referência (ainda que não faça menção a Sartre) e a contradição: “El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo.” (BORGES, 2007, p. 320).

⁹ MURENA, H. A. Condención de una poesía. *Sur*. Buenos Aires, n. 164-165, p. 69-86, jun.-jul. 1948.

que encontram em suas palavras a libertação das amarras de um certo determinismo literário. Mas voltemos ao pássaro, um ano antes da publicação desse ensaio, Borges havia publicado em *Otras inquisiciones* (1952) o texto “El ruiseñor de Keats” no qual analisa a referência ao rouxinol feita na última estrofe do poema “Oda a um rouxinol” (1819). Borges começa por mostrar como muitos dos críticos não entenderam que o rouxinol do poema era um rouxinol genérico, ou seja, “el individuo es de algún modo la especie” e continua:

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos sienten que las clases, los órdenes y los géneros son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un aproximativo juego de símbolos; para aquéllos es el mapa del universo. El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media, todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero (p.719) los nominalistas son Aristóteles; los realistas, Platón. (BORGES, 2007, p. 117)

De forma que o rouxinol de Banchs é, para Borges, como o de Keats e o de Stevenson, um devorador do tempo. Mas além disso, o ensaio sobre Keats também retoma o problema da eternidade (desenvolvido em *Historia de la eternidad*) e entendemos que não apenas pássaros podem ser os emissários da eternidade, mas também as ideias. A forma como Borges insinua a questão das ideias imortais é bastante curiosa, pois ao falar em “antagonistas inmortales” pensamos em um primeiro momento em Platão e Aristóteles. No entanto, quando na sequência eles são listados por Borges, entendemos que tal epíteto não se aplica a eles, mas às ideias que eles, talvez como mais propriedade, puderam desenvolver. No entanto, importante ressaltar que isso não significa

necessariamente que Borges seja platônico, mas sim que compartilhe certos traços exclusivamente literários com o platonismo. Em todo caso, no ensaio “Historia de la eternidad” Borges criticava Platão pela imobilidade de seu mundo arquetípico, ideia que seria revista pela autocrítica feita no prólogo da edição de 1953 de *Historia de la eternidad*. Lendo o ensaio que dá título e início ao livro, após a autocrítica de seu autor, percebemos que essa relação com Platão era já contraditória na primeira edição, pois, se por um lado, criticava a ideia de “leonidad” (correlato do que estamos tratando aqui acerca da figura do pássaro, ou seja, de uma *pajaridad*) por “incompatible agregación de voces genéricas y de voces abstractas que habitan *sans gène* en la dotación del mundo arquetipo” (BORGES, 2007, p. 423). Por outro lado, citava um fragmento de “El idioma de los argentinos” no qual o pássaro sugere justamente a ideia de continuidade através de uma voz genérica. A autocrítica feita por Borges no que se refere a Platão apareceria no prólogo da edição de 1953 de *Historia de la eternidad*:

No sé cómo puede compararse a “inmóviles piezas de museo” las formas de Platón y cómo no sentí, leyendo a Schopenhauer y al Érigena, que éstas son vivas, poderosas y orgánicas. El movimiento, ocupación de sitios distintos en instantes distintos, es inconcebible sin tiempo; asimismo lo es la inmovilidad, ocupación de un mismo lugar en distintos puntos del tiempo. ¿Cómo puede no sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo? (BORGES, 2007, p. 415)

A performática pergunta ao final do parágrafo é, na verdade, autoexplicativa, a eternidade é para Borges literariamente libertadora. Ou melhor dizendo, certa concepção de eternidade é, para Borges, sinônimo de liberdade criativa. Ideia aforisticamente condensada na frase: “el estilo del deseo es la eternidad” (BORGES, 2007, p. 433) de “Historia de la eternidad”. Para além de outras possíveis ressonâncias psicanalíticas, o estilo

do desejo de Borges é o lugar da literatura que se constrói enquanto exercício de repetição e variação do desmemoriado escritor.

A eternidade que interessa a Borges não é a da incessante reprodução do mesmo, mas da reverberação das lembranças em outras que, não sendo a mesma, se assemelham gerando um “efeito de eternidade”.

Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales — los de sufrimiento físico y goce físico, los de *acercamiento del sueño*, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano— son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede, pues, en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la *insinuación posible de eternidad* de que esa noche no me fue avara. (BORGES, 2007, p. 435. Grifos meus.)

Se a terrível vigília da insônia está associada a eternidade nietzschiana, aqui a comparação se dá com o “acercamiento del sueño”, ou seja, ao contrário do desejo de representação obsessivo do escritor insone, o lugar da literatura borgiana é o da necessidade do sonho, não no sentido surrealista, mas pela necessária contingência do esquecimento proporcionada pelo sono. “Nuestro vivir es una serie de adaptaciones, vale decir, una educación del olvido” (BORGES, 2007, p. 255), afirma Borges em “Postulación de la realidad”.

“Las ruinas circulares”: ficção e eternidade

A ideia do criador-sonhador tem como correlato o protagonista do conto “Las ruinas circulares”, publicado originalmente na revista *Sur*, em 1940, e incluído em *Ficciones*. O narrador nos apresenta um personagem misterioso que quer

criar um homem sonhando-o: “quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad.” (BORGES, 2007, p. 539). É durante seu sonho que o protagonista cria seu filho-simulacro. Sua primeira tentativa consiste em escolher um, entre seus discípulos sonhados, que será digno de ser “imposto” à realidade. Para tanto, do centro de um anfiteatro circular (simulacro das ruínas do templo circular abandonado no qual se encontra sonhando), dita a seus discípulos, lições de anatomia, cosmografia, magia, etc., seu objetivo é escolher, entre seus alunos, aquele que será digno de tal recompensa. No entanto, essa primeira tentativa é interrompida pois a “intolerable lucidez del insomnio se abatió sobre él” (BORGES, 2007, p. 541). Depois de muitas tentativas, só conseguiu novamente dar continuidade a sua tarefa quando se prostrou aos pés da estátua do antigo deus celebrado naquelas ruínas e pediu seu auxílio. Em sonho, o deus antropomórfico, cujo nome terrenal é Fogo, promete auxiliá-lo e afirma que apenas ele e o homem saberão da verdadeira origem da criatura. Antes de nascer “(para que no supiera nunca que era un fantasma, para que se creyera un hombre como los otros) le infundió el olvido total de sus años de aprendizaje”. (BORGES, 2007, p. 543). Seu filho seguiu então o destino prometido ao deus fogo e foi enviado para outro templo arruinado no qual deveria glorificar o antigo deus. No entanto, algum tempo depois, soube por alguns remadores, no meio da noite, que um homem em um templo ao norte podia pisar o fogo sem se queimar. Lembrou-se então das palavras do deus e temeu que seu filho, caso meditasse sobre tal condição, descobrisse sua origem: “no ser un hombre, ser la proyección del sueño de otro hombre ¡qué humillación incomparable, qué vértigo!” (BORGES, 2007, p. 543). E então suas cavilações são interrompidas bruscamente por uma série de sinais que anunciam o fim:

Porque se repitió lo acontecido hace muchos siglos. Las ruinas del santuario del dios del Fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. (BORGES, 2007, p. 544)

Aqui é quando sabemos que todo o ocorrido é, para relacioná-lo com o título, um círculo que se fecha, uma repetição que acaba de se completar. Sabemos também que o criador-sonhador não pode ser consumido pelo fogo que invade as ruínas e que, portanto, como seu filho, é um simulacro sonhado por alguém. É o pássaro, esse devorador de tempo, quem anuncia o fim, já que o primeiro sinal do fim é justamente uma remota “nube en un cerro, liviana como un pájaro” (BORGES, 2008, p. 544) e, na sequência, a alba sem pássaros anunciando o incêndio.

Anos antes da publicação do conto “Las ruinas circulares”, seu enredo apareceria quase intacto no ensaio “La doctrina de los ciclos” (1934) de *Historia de la eternidad* quando Borges escreve acerca dos estoicos:

En la cosmogonía de los estoicos, Zeus se alimenta del mundo: el universo es consumido cíclicamente por el fuego que lo engendró, y resurge de la aniquilación para repetir una idéntica historia. De nuevo se combinan las diversas partículas seminales, de nuevo informan piedras, árboles y hombres -y aún virtudes y días, ya que para los griegos era imposible un nombre sustantivo sin alguna corporeidad. De nuevo cada espada y cada héroe, de nuevo cada minuciosa noche de insomnio. (BORGES, 2007, p. 462)¹⁰

A leitura e reflexão sobre a literatura borgiana, tomando como ponto nevrálgico “Las ruinas circulares” é bastante promissora pois não se trata aqui apenas da exemplificação ou condensação de um problema em sua forma literária, mas de entender o funcionamento de tal problemática no que se refere as estratégias textuais empregadas pelo escritor. A escrita borgiana se constrói a

10 A repetição da citação aqui é proposital. Ao mesmo tempo que é ressignificada, ela abre novas perspectivas sobre a eternidade em Borges.

partir de uma série de reminiscências internas, num processo semelhante à sua concepção de eternidade como repetição e variação. Em todos os exemplos aqui tratados vimos a exploração de tal recurso *ab aeterno*. No caso de “Las ruinas circulares” a relação é evidente até as últimas consequências, pois como se não bastasse o jogo de espelhos evidente entre criadores e criaturas na diegese da narrativa, sabemos que o próprio texto é o simulacro de um outro texto, já que “pertenceria” a Herbert Quain, escritor inventado por Borges em “Examen de la obra de Herbert Quain”, publicado juntamente com “Las ruinas circulares” em *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941). Sobre Herbert Quain sabemos que “sus libros anhelan demasiado el asombro¹¹” (BORGES, 2007, p. 553) e que seus textos possuem uma estrutura “regresiva y ramificada” (BORGES, 2007, p. 554). No que se refere a “Las ruinas circulares”, o narrador afirma:

Quain solía argumentar que los lectores eran una especie ya extinta. *No hay europeo (razonaba) que no sea un escritor, en potencia o en acto*. Afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros. Para esos “imperfectos escritores”, cuyo nombre es legión, Quain redactó los ocho relatos del libro *Statements*. Cada uno de ellos prefigura o promete un buen argumento, voluntariamente frustrado por el autor. Alguno —no el mejor— insinúa *dos* argumentos. El lector, distraído por la vanidad, cree haberlos inventado. Del tercero, *The Rose of Yesterday*, yo cometí la ingenuidad de extraer *Las ruinas circulares*, que es una de las narraciones del libro *El jardín de senderos que se bifurcan*. (BORGES, 2007, p. 556. Grifos do autor)

Sendo assim, após a leitura de “Las ruinas circulares” descobrimos que o primeiro é fruto de um autor que, nada mais é que o simulacro de

11 Trata-se de uma palavra bastante cara a Borges e muito recorrente em seus textos. Entre os momentos em que ela surge em seus textos, talvez o mais conhecido seja em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, primeiro conto de *El jardín de los senderos que se bifurcan*: “Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos.” (BORGES, 2007, p. 520).

um outro autor. Tal estrutura labiríntica, bastante comum em Borges, empurra a origem sempre para outro lugar e faz da arte um exercício de falsificação que é o mesmo que dizer repetição e variação.

Para além da ironia, sabemos que para Borges escrever é sinônimo de ler e que a literatura é, por consequência, habitada pelo mundo dos simulacros. Tais simulacros é o que estamos perseguindo neste texto. Tais simulacros muito contribuem para o efeito de não nomear um objeto, no sentido que Borges atribuía a Mallarmé, para que assim o leitor possa adivinhá-los ou “cree[r] haberlos inventado”, questão à qual retornarei no final deste texto ao tratar da metáfora. O eterno retorno como “ruínas circulares” é, para Borges, a metáfora da criação enquanto leitura eterna, sempre porvir.

“Las ruínas circulares” é, entre outras coisas, a forma como Borges resolve literariamente o problema filosófico da eternidade que havia sido explorado de forma ensaística em *Historia de la eternidad*. O sonho e os simulacros não são aqui meras temáticas, mas devem ser lidos num contexto mais amplo que nos ajude a vislumbrar parte das estratégias textuais desenvolvidas por Borges no contexto de sua produção. Para tanto é importante antes refletir sobre o simulacro em Borges, o que nos leva a interrogar a problemática da *mimesis* e da reversão do platonismo.

Platão desenvolve a ideia de que a identidade superior da Ideia, que funda as cópias através de uma semelhança interna ou derivada, se encontra no exterior, enquanto as imagens da caverna seriam o simulacro, o diferente, estranho à cópia e ao original. Nesse sentido, a cópia para Platão se caracteriza por ser uma imagem dotada de semelhança em relação ao reino dos originais, já o simulacro é a imagem sem semelhança, lugar do onírico, ou seja, do caos e da aleatoriedade. Ou seja, a contingência estaria nas sombras e a necessidade nas ideias, a saída da caverna é o caminho do homem para o mundo da lógica e da necessidade.

O descriptar da verdade e do homem proposto por Platão é na verdade um encriptar de tudo o que seja estranho ao sentido e à totalidade.

O que eu vejo, pelo menos, é o seguinte: no limite extremo da região do cognoscível está a ideia do bem, dificilmente perceptível, mas que, uma vez apreendida, impõe-nos de pronto a conclusão de que é a causa de tudo o que é belo e direito, a geratriz, no mundo visível, da luz e do senhor da luz, como no mundo inteligível é dominadora, fonte imediata da verdade e da inteligência, que precisará ser contemplada por quem quiser agir com sabedoria, tanto na vida pública como na particular. (PLATÃO, 2000, p. 323)

Platão submete, então, o conceito de *mimesis* a um julgamento de valor, atribuindo-lhe características negativas. A poesia mimética, ao seu entender, seria uma cópia de terceira ordem e, portanto, deformada e infiel ao mundo das ideias. Para ele, o mundo ao qual estamos presos já é por natureza uma cópia de um mundo elevado (mundo das Ideias) e, dessa forma, a imitação do nosso mundo (lugar da poesia e por extensão a literatura) seria uma degeneração do mundo primigênio.

É mais do que claro que o poeta imitador não nasceu para esse princípio racional da alma, não estando sua arte em condições de satisfazê-lo, na hipótese de querer alcançar o aplauso das multidões, porém para o princípio irascível e variado, muito mais fácil de imitar. [...] Assistemos, por conseguinte, inteira razão de não o recebermos na futura cidade de legislação modelar, visto despertar ele, alimentar e fortalecer a parte má do alma e, com isso, arruinar o elemento racional. Seria exatamente caso de entregar todo o poder e o próprio burgo nas mãos dos cidadãos perversos, e de matar as pessoas de valor: do mesmo modo dizemos do poeta imitador que ele implanta na alma de cada indivíduo uma constituição, com adular-lhe o elemento irracional e incapaz de distinguir entre o que é maior e o que é menor, e que considera grandes ou pequenas as mesmas coisas, conforme as circunstâncias, apresta simulacros e se encontra infinitamente afastado da verdade. (PLATÃO, 2000, p. 448-449)

Difere substancialmente a posição de Aristóteles sobre a *mimesis*. Em sua *Poética*, Aristóteles parte da premissa de que a poesia é imitação (*mimesis*) e a divide então em três partes.

A primeira delas seria a poesia épica, de caráter narrativo, cujo representante mais significativo para Aristóteles é Homero, sua *Odisséia* é uma referência constante no texto do filósofo grego. Em segundo lugar, a poesia dramática, que imita através da ação, da fala e da representação de personagens; aqui se encaixam a tragédia e a comédia. A *Poética* centra-se no estudo da tragédia que, segundo a classificação aristotélica, teria correspondências com a épica quanto ao objeto de imitação, pois ambas imitam homens superiores. Por fim, o último gênero é o da poesia lírica, considerada por ele uma manifestação inferior da poesia e, por isso, é deixada de lado.

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. (ARISTÓTELES, 1973, p. 445)

Por definição, o conceito de *mimesis* de Aristóteles já se distancia claramente da concepção de Platão. Por um lado, há uma naturalização da *mimesis* como algo inerente à condição humana, ou seja, ser homem é imitar. Por outro lado, e essa é a característica mais interessante, o homem sente prazer com a imitação. Para Platão a arte deve ter uma função educativa e a norma dessa educação é a filosofia, a “essência boa” da arte está em seus efeitos públicos que devem ser aproveitados pela filosofia para normatizar uma verdade extrínseca. Já para o autor da *Poética*, a arte teria uma função terapêutica, no tratamento das afecções da alma (refiro-me ao conceito de *catharsis*, pois para Aristóteles a poesia, através de seus gêneros épico e dramático, deve suscitar terror e piedade nos homens, com o intuito de expurgar tais sentimentos).

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama]. [Imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade,

tem por efeito a purificação destas emoções. (ARISTÓTELES, 1973, p. 447)

A *catharsis* mais do que um mero efeito, é também a consagração do efeito mimético na arte já que pressupõe o *phatos* da imitação agindo e se efetivando no homem. Dessa forma, em lugar da repressão da *mimesis* proposta por Platão, Aristóteles propõe sua potencialidade enquanto agente humanizador.

Entre os principais estudiosos da *mimesis* e sua relação com o simulacro encontra-se Gilles Deleuze (1925-1985). Deleuze, como herdeiro de Nietzsche, dá continuidade à tarefa epistemológica de reversão do platonismo. Ao analisar a trindade platônica (usuário, produtor e imitador), Deleuze, afirma que o usuário está sempre no alto da hierarquia por ser quem dispõe do verdadeiro saber da Ideia. Para Platão a verdadeira produção de conhecimento é interior, espiritual que definiria assim uma boa cópia, o que no que se refere ao conhecimento propriamente seria o lugar da opinião justa e do saber. Já a má imitação seria aquela simulação que não se aplica senão ao simulacro e se assemelha somente ao que é exterior e improdutivo. Ainda para Deleuze, Platão precisaria esse modo improdutivo afirmando que “o simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar.” (DELEUZE, 1974, p. 264-265). Sem dominá-las o observador experimenta então uma impressão de semelhança para com o simulacro:

O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma em seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado como o de Filebo em que ‘o mais e o menos vão sempre à frente’, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual. Impor um limite a este devir, ordená-lo ao mesmo, torná-lo semelhante e, para a parte que permaneceria rebelde, recalculá-la o mais profundo possível, encerrá-la numa caverna no fundo do Oceano: tal é o objetivo

do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros. (DELEUZE, 1974, p. 264-265, grifo do autor).

Em outras palavras, enquanto para Platão a verdade estaria no desencryptamento e no desembrutecimento do homem e no encriptamento do simulacro enquanto estrangeiro à verdade, com Deleuze, podemos dizer que a saída não possibilita a “revelação existencial”, mas sim o reconhecimento do mundo enquanto mundo dos simulacros. Pensar o simulacro é pensar para além de uma lógica da *mimesis*. É nesse sentido que o texto deixa de ser lugar da convergência e do sentido e passa a ser o lugar da disjunção e da contingência. Ainda em palavras de Gilles Deleuze:

O segredo do eterno retorno é que não exprime de forma nenhuma uma ordem que se opõe ao caos e que o submete. Ao contrário, ele não é nada além do que o caos, potência de afirmar o caos. Há um ponto no qual Joyce é nietzschiano: quando mostra que o *vicus of recirculation* não pode afetar e fazer girar um “*caosmos*”. **A coerência da representação, o eterno retorno substitui outra coisa, sua própria caoserrância.** É que, entre o eterno retorno e o simulacro, há um laço tão profundo, que um não pode ser compreendido senão pelo outro. O que retorna são as séries divergentes enquanto divergentes, isto é, cada qual enquanto desloca sua diferença com todas as outras e todas enquanto complicam sua diferença no caos sem começo nem fim. O círculo do eterno retorno é um círculo sempre excêntrico para um centro sempre descentrado. [...] O simulacro funciona de tal maneira que uma semelhança é retrojetada necessariamente sobre suas séries de bases, e uma identidade necessariamente projetada sobre o movimento forçado. O eterno retorno é, pois, efetivamente o Mesmo e o Semelhante, mas enquanto simulados, produzidos pela simulação, pelo funcionamento do simulacro (vontade de potência). É neste sentido que ele subverte a representação, que destrói os ícones: ele não pressupõe o Mesmo e o Semelhante, mas, ao contrário, constitui o único Mesmo daquilo que difere, a única semelhança do desemparelhado. Ele é o fantasma único para todos os simulacros (o ser para todos os entes), é potência para afirmar a divergência e o descentramento. (DELEUZE, 1974, p. 266).

Nesse sentido, pareceria apropriado pensar que o mundo da contingência, como lugar do caos, abre uma brecha no mundo das possibilidades

tornando possíveis os mundos impossíveis à maneira “El laberinto de los senderos que se bifurcan”, último conto do livro homônimo. No entanto, caberia perguntarmos se de fato a reversão do platonismo é o que operaria Borges em seus textos. No caso de “El laberinto”, ainda que certa resposta a Leibniz possa parecer evidente, no entanto, poderíamos dizer a modo platônico (conforme a definição de Borges em “El ruiseñor de Keats”), que há o predomínio de um princípio de ordem para além das contingências, evidente na intencionalidade do protagonista na transmissão de algo tão banal quanto uma mensagem. Borges não é Joyce, para ele o autor de *Finnegans Wake*, assim como Zarathustra, seriam o correlato de Funes:

Del compadrito mágico de mi cuento cabe afirmar que es un precursor de los superhombres, un Zarathustra suburbano y parcial; lo indiscutible es que es un monstruo. Lo he recordado porque la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de Ulises exigiría monstruos análogos. (Nada aventuraré sobre los que exigiría *Finnegans Wake*: para mí no menos inconcebibles que la cuarta dimensión de C. H. Hinton o que la trinidad de Nicea”¹²

A “caoserrância”, característica que Deleuze atribui a Joyce, não se aplica aos textos borgianos ou, pelo menos, não no sentido proposto pelo filósofo francês. Se, por um lado, poderíamos dizer, principalmente após a leitura de “Las ruinas circulares”, que a eternidade para Borges se assemelha a essa leitura deleuziana do eterno retorno enquanto diferença e repetição, mesmo que Borges não leia Nietzsche da mesma forma e chegue a tal conclusão através de Platão. Por outro lado, nos textos de Borges predomina um princípio de ordem e um centro a partir do qual o mundo se organiza. Ainda que a enumeração caótica seja um tema abordado por ele, como bem nota Michel Foucault a respeito da enciclopédia chinesa descrita em “El idioma analítico de John Wilkins”, ele não

12 BORGES, J. L. Fragmento sobre Joyce. Sur. Buenos Aires, n. 77, p. 60-62, fev. 1941.

se entrega ao caos. O caos para Borges é o a insônia, a memória total, que impossibilita a organização das recordações propiciada pelo esquecimento. O “caosmos”, que em Borges chama-se *Aleph*, é universo enquanto caos em estado bruto, a literatura é, para Borges, a organização deste caos a partir de uma certa ordem que, ainda que variável, é o resultado de procedimentos claramente orquestrados:

He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcidos y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para simulación psicológica. (BORGES, 2007, p. 271)

Como em “Las ruinas circulares”, o universo caótico dos sonhos precisa ser organizado pelo sonhador para que dele possa surgir a criação. Ou, antecipando a conclusão, os simulacros liberados no processo de leitura precisam ser organizados e reelaborados através de um processo de repetição e variação para se transformar novamente em criação, assim parece proceder a ficção em Borges. Para entender melhor tal processo é importante lembrar que, além da eternidade, uma outra grande preocupação de Borges é a metáfora. *Historia de la eternidad* é um livro sobre a eternidade e a metáfora, das metáforas de eternidade, mas também da eternidade enquanto metáfora. Inclusive um dado importante é que além do ensaio “Las ‘kenningar’”, Borges acrescenta à edição de 1953 o artigo “La metáfora”, no qual afirma:

En el libro tercero de la *Retórica*, Aristóteles observó que toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles; Middleton Murry exige que la analogía sea real y que hasta entonces no haya sido notada (*Countries of the Mind*, II, 4). Aristóteles, como se ve, funda la metáfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje; los tropos conservados por Snorri son (o parecen) resultados de un proceso mental, que no percibe analogías sino que combina palabras; alguno puede impresionar (cisne rojo, halcón de la sangre), pero nada revelan o comunican. (BORGES,

2007, p. 455)

A ideia de que a história universal talvez seja a história das diferentes entonações de algumas metáforas volta a parecer neste texto, não aplicado a história propriamente, mas à literatura. Mas uma questão importante aqui é a diferenciação feita por Borges entre duas formas de compreensão da metáfora: sobre as coisas e sobre a linguagem. Em 1967, Borges finalizava a segunda das seis conferências ministradas na Universidade de Harvard, retomando a comparação entre Aristóteles e as *kenningar*:

Así llegamos a las dos principales y obvias conclusiones de esta conferencia. La primera es, por supuesto, que aunque existan cientos y desde luego miles de metáforas por descubrir, todas podrían remitirse a unos pocos modelos elementales. Pero esto no tiene por qué inquietarnos, pues cada metáfora es diferente: cada vez que usamos el modelo, las variaciones son diferentes. Y la segunda conclusión es que existen metáforas -por ejemplo, “red de hombres” o “camino de la ballena”- que no podemos remitir a modelos definidos. (BORGES, 2001, p. 59)

Borges inicia sua conferência desenvolvendo uma diferenciação entre a metáfora morta e metáfora viva, a raiz de Aristóteles. A ideia de metáfora morta se refere às metáforas que deixaram de ser percebidas como tal, e passam a ser utilizadas no discurso de forma natural e cotidiana, já a metáfora viva seria aquela que o interlocutor pode percebê-la enquanto tal. A partir da leitura feita por Borges da metáfora podemos então tirar algumas conclusões: a) existem metáforas que deixaram de ser metáfora por caírem no uso comum e perderam o seu sentido original de associação, por semelhança, entre coisas diferentes; b) existem metáforas novas que, na verdade, seriam variações de outras metáforas existentes (“modelos”, para usar expressão de Borges); c) existiriam metáforas não associadas à tradição aristotélica que seriam as metáforas que se constroem unicamente como jogo linguístico

(“sobre a linguagem”), cujo referente para Borges são as *kenningar*. Borges não defende, no entanto, determinado uso da metáfora em detrimento de outro, mas sim todos os usos possíveis. Inclusive de forma quase apologética. Assim como a história universal, a história da eternidade é, para Borges, a história de umas quantas metáforas e seus simulacro. Ou seja, de repetições e variações de metáforas “modelos”.

A literatura borgiana opera então seguindo esse mesmo princípio das metáforas e da eternidade, seus textos são tanto a variação de outros textos que possuem sua origem na literatura e no pensamento universal, quanto variações de si mesmos, de sua própria linguagem e estrutura. Tal jogo de variações internas e externas se dá como potencialização dos simulacros como liberação dos textos ocultos em outros textos. Nesse sentido, a ficção em Borges se dá como elaboração metafórica e especulativa. A ficção borgiana é, assim como a eternidade, a virtualidade do porvir como leitura eterna.

Referências:

ARISTÓTELES. Poética. In Os pensadores. Vol. IV. Tradução de Eudoro de Souza. Abril, 1973.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Tradução do alemão de Irene Aron e Tradução do francês de Cleonice Paes. UFMG: Belo Horizonte, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Obras Completas [1923-1985]. Buenos Aires: Emecé, 2007. 4 v.

_____. Borges, Jorge Luis, Arte poética. Tradução ao espanhol de Justo Navarro. Crítica. Barcelona, 2001.

COZARINSKY, Edgardo; et al. La casa de la ficción. Madrid: Espiral Revista 3, 1977.

DELEUZE, Gilles. A lógica do sentido. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perpectiva, 1974.

_____. Mil Platôs. Vol. I. Tradução de Aurélio Guerra. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. O que é a Filosofia? Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. Tradução de S. Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1985.

PIGLIA, Ricardo. El último lector. Buenos Aires: Anagrama, 2013.

PLATÃO. A República. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2000.

Artigo de revista:

BORGES, J. L. Fragmento sobre Joyce. Sur. Buenos Aires, n. 77, p. 60-62, fev. 1941.

MURENA, H. A. Condención de una poesía. Sur. Buenos Aires, n. 164-165, p. 69-86, jun.-jul. 1948.

Documento eletrônico:

BORGES, Jorge Luis. Tiempo de Borges. Tiempo Argentino. Entrevista concedida a Raúl H. Burzaco. Buenos Aires, 1985. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6gE8x1uhj90>. Acesso: 23 out. 2020.

PIGLIA, Ricardo. Borges por Piglia. Televisión Pública Argentina (TVA). Buenos Aires, 28 set. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLZFywf-9AMzzgs1Y9yW2h61iNb7mTurnY>. Acesso: 11 out. 2020.

Submissão: outubro de 2020.

Aceite: março de 2021.