



MARCELLA ABOUD

**MISTÉRIO E ALTERIDADE:  
REFLEXÕES SOBRE O SAGRADO NA  
OBRA DE BORGES**

CAMPINAS  
2013





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
Instituto de Estudos da Linguagem

**MARCELLA ABOUD**

**MISTÉRIO E ALTERIDADE:  
REFLEXÕES SOBRE O SAGRADO NA  
OBRA DE BORGES**

**Orientadora: Profa.Dra. Suzi Frank Sperber**

**Dissertação de mestrado apresentada ao instituto de estudos da linguagem da universidade estadual de campinas para obtenção do título de mestra em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.**

**CAMPINAS,  
2013**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR

**TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP**

**Ab29m**

Abboud, Marcella, 1989-

Mistério e alteridade : reflexões sobre o Sagrado na obra de Borges / Marcella Abboud. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Suzi Frankl Sperber.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Borges, Jorge Luis, 1899-1986. 2. Ficção. 3. Mistério. 4. Sagrado. 5. Outro (Filosofia). I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

### **Informações para Biblioteca Digital**

**Título em inglês:** Mystery and otherness: considerations of Sacrate in the work of Borges.

**Palavras-chave em inglês:**

Borges

Fiction

Mystery

Sacred

Other (Philosophy)

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária.

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Juliana Pasquarelli Perez

Alcebíades Diniz Miguel

**Data da defesa:** 15-02-2013.

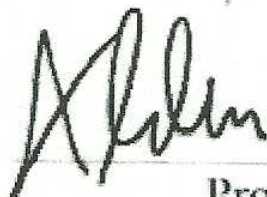
**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

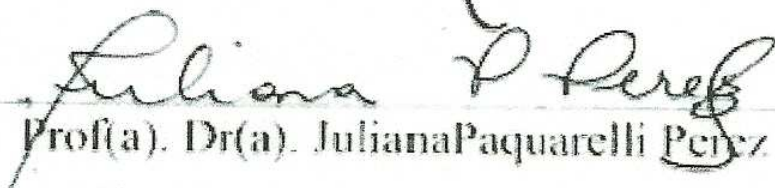
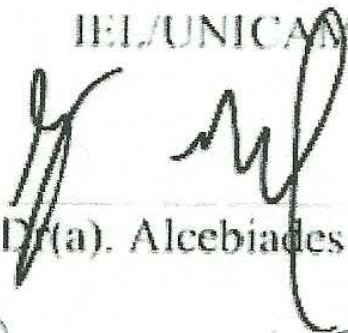


Sazi Frankl Sperber  
Presidente/Orientador(a)

IEL/UNICAMP



Prof(a). Dr(a). Alcebiades Diniz Miguel



Prof(a). Dr(a). Juliana Paquarelli Perez

*Dedico este trabalho às três grandezas que sustentam e regem todo meu mundo: o amor, Linar Abboud; a força, Joseph Abboud e a inteligência, Georges Abboud.*

## AGRADECIMENTOS

Agradecer é um ato nobre, mas pode ganhar uma faceta egoísta. Deleito-me com os meus agradecimentos, pois eles me permitem lembrar a sorte que eu tive de sempre ter ao meu lado as melhores pessoas que conheci. Sou grata pela existência delas, antes de tudo.

Agradeço aos meus pais, Linar Abboud e Joseph Abboud, por terem feito do meu trabalho um esforço conjunto, por me darem todo o apoio e carinho necessário para os meus estudos desde sempre. Agradeço por terem me agraciado com um irmão como Georges Abboud, a quem recorro em todas as situações, em quem confio mais do que em mim mesma. Ele foi o meu primeiro incentivador na vida acadêmica. Estendo meus agradecimentos ao meu amado padrinho Maan Georges Koussa, que ouviu com atenção todas as minhas aflições teóricas.

Agradeço ao professor Sérgio Correa Amaro, que me apresentou Borges quando lecionava História para mim, na altura do meu sétimo ano. Não poderia esquecê-lo.

Agradeço à professora Miriam Viviana Gárate, por ter me permitido aprofundar os conhecimentos sobre Borges, além ter sido a minha biblioteca nos tempos de greve. Agradeço, ainda, pela extrema gentileza como sempre acolheu minhas inquietações e por todo conhecimento passado ao longo de toda graduação e pós.

Agradeço aos meus queridos professores Alcebíades Diniz Miguel e Juliana Perez, pela paciência e respeito com que leram meu trabalho e por terem, ambos, ministrado disciplinas nas quais todo meu trabalho pode amadurecer, além de aconselharem de maneira tão pertinente acerca dos rumos da pesquisa.

Agradeço aos meus amigos: pelas palavras de afeto, pelas noites mal dormidas, pelas inúmeras vezes que eu quis ir e não fui e pelas vezes que fui e não devia ter ido. À Marianna Corte Brilho Janine e Bruno Mendes dos Santos pela confiança, companhia e paciência desde o primeiro ano da faculdade.

Ana Carolina Nery Albino, Geovana Luiza Limpo dos Santos, Rafael Velloso Macedo e Pollyanna dos Santos Rodrigues. Obrigada por cuidarem de mim e partilharem a vida de vocês comigo.

Danielle Lima e Valquíria Maria Mendes Boff, minhas irmãs, vocês não permitiram que a distância nos afastasse. Esse trabalho tem muito de vocês.

Flora Schmitt Guerreiro, Daniela Nunes, Laíza Camargo, Emília Bordini, Ana Cristina Cruz Ulliano e Letícia Anguito: algumas vezes vocês não tinham certeza do que

exatamente eu pesquisava, mas não saíram dali um minuto sequer. Sem vocês eu não teria conseguido.

Agradeço à Adriana Patrício Takaki, que não se permite fazer ausente na minha vida e em meu coração. Obrigada, ainda, pela ajuda nas traduções.

Agradeço, também, ao Adriano Santos Godoy, que não hesitou em pesquisar comigo, mesmo quando para isso eram necessários alguns finais de semana.

Agradeço aos colegas do grupo de orientandos que fomentaram discussões fundamentais para a presente pesquisa e para o conhecimento da literatura. Estávamos juntos e sempre bem orientados.

Agradeço, ainda, à Suzi Frankl Sperber, minha amiga e orientadora. Uma professora com toda a excelência da palavra, uma conhecedora profunda e gentil, sempre muito gentil, da literatura, do Sagrado e dos seres humanos. Obrigada por me acolher e construir comigo todo este trabalho.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo por disponibilizarem os recursos necessários à pesquisa.



*Sabía que en materia teológica no hay novedad sin riesgo*

(Jorge Luís Borges)

*Pois tu és pó, e ao pó retornarás*

(Gênes 3:19)

## RESUMO

Jorge Luis Borges fez de inúmeras áreas do conhecimento arma para o mesmo intuito: construir uma realidade ficcional. Com algumas tópicas do sagrado, não foi diferente; o autor argentino apropriou-se delas para construir grande parte de suas narrativas. Seu objetivo, no entanto, não era um mero trabalho estético. Borges intencionava a compreensão de algo maior: a compreensão do mistério. As referências foram muitas, especialmente as judaico-cristãs. Havia uma predileção notável por místicas e pela literatura marginal, o que evidencia um aspecto bastante relevante da sua obra, a saber, uma predisposição e um respeito notável pela alteridade. Nesse sentido, temos como escopo, no presente trabalho, perscrutar os movimentos estabelecidos por Borges e de que modo eles dão conta do seu intuito principal: estetizar o sagrado de modo a garantir a força ficcional do seu texto, buscando compreender o mistério e considerando, antes de tudo, a alteridade. Para alcançarmos tal desiderato, tomaremos como objeto de análise os contos *La Biblioteca de Babel*, *La Escritura del Dios*, *Tlön*, *Uqbar*, *OrbiusOrbius Tertius*, *El Aleph* e *Los Teólogos*.

**Palavras-chave:** Borges – Ficção – Mistério – Sagrado – Alteridade

## ABSTRACT

Jorge Luis Borges made the same purpose with numerous areas of knowledge: to build a fictional reality. With some topical from sacred, it was not different; the Argentine author appropriated them to build much of their narratives. His intention, however, was not just an aesthetic work. Borges purposed understanding of something bigger: the understanding of the mystery. There were a lot of references, especially the Judeo-Christian. There was a remarkable predilection for mystical and marginal literature, which reflects a very relevant aspect of his work, namely a predisposition and a remarkable respect for otherness. Then, we scoped in this study to scrutinize the movements established by Borges and how he realizes his primary purpose: the sacred aestheticize to ensure the strength of his fictional text, trying to understand the mystery and considering before everything otherness. To accomplished it, we will take as the object of analysis the tales of *La Biblioteca Babel*, *La Escritura del Dios*, *Tlön*, *Uqbar*, *Orbius Tertius*, *El Aleph* and *Los Teólogos*.

**Key words:** Borges – Fiction – Mystery – Sacred – Otherness

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	13
2. Uma breve retomada bi(bli)ográfica.....	16
3. Os lugares religiosos e o controle da ficção .....	33
3.1 Os lugares religiosos: o conceito de lugar .....	33
3.2 Os lugares religiosos e a ficção borgiana.....	35
3.3 “Os atos de fingir” .....	35
3.4 O controle da ficção .....	39
4. Borges, a ficção e o Sagrado .....	46
4.1 Borges: “estetizador” e devedor dos <i>lugares</i> religiosos .....	46
4.2 A Cabala e o espaço do Sagrado.....	49
4.2.1 A teoria da linguagem e a Biblioteca de Babel.....	51
4.2.2 O Espaço da narrativa: o Sagrado e o Profano .....	53
4.2.3. Uma breve consideração sobre o gênero: utopia e distopia em Borges.....	59
4.3 <i>La escritura del dios</i> : a cabala e a teologia negativa .....	67
4.3.2 A teologia negativa .....	68
4.4 El Aleph: o compêndio de todo conhecimento .....	74
4.5 Borges e o idealismo de Blanqui .....	86
5. Para concluir: Borges e os teólogos.....	89
6.1 Considerações finais .....	94
Bibliografia .....	96

## 1. Introdução

No início deste trabalho, o que motivava a nossa perscruta era uma curiosidade sobre a capacidade de Borges de construir o fantástico em seus contos: quais eram suas armas nessa tarefa em que ele, inegavelmente, é um dos melhores. Buscávamos por essas armas, tentando fazer um mapeamento delas. Foi durante a leitura de seus contos que alguns elementos do sagrado (e também do religioso) saltavam aos nossos olhos e, na esperança de localizar esses elementos, deu-se início à pesquisa.

De fato, o que inicialmente constituía o labor deste trabalho era uma espécie de localização das referências – o que, em Borges, é um trabalho exaustivo e infindo, dado o seu imenso repertório enciclopédico. A descoberta dessas referências apontava para direcionamentos opostos: em um mesmo parágrafo, Borges poderia ir de uma referência à Cabala judaica à mitologia pagã Greco-romana. Não nos parecia possível visualizar um padrão de referência. E, de fato, não há um padrão em Borges.

O que pudemos perceber, ao longo da pesquisa, foram algumas predileções: Borges tinha uma preferência bastante preponderante ao que era marginal (no sentido não-central) quando se trata de religião. Possuía uma especial curiosidade com as místicas e os tratados filosóficos e religiosos que foram, de alguma maneira, pouco conhecidos ou difundidos. Louis-Auguste Blanqui é um bom exemplo desse gosto peculiar de Borges. O autor, líder revolucionário socialista mundialmente famoso, escreveu um tratado astronômico que teve uma repercussão ínfima, mas, ao que nos parece e ao que indica Lisa Block de Behar, talvez tenha sido um dos autores que mais influenciou a ficção fantástica de Borges e algumas de suas obsessões – como é o caso do infinito, da inevitabilidade das cópias, dos sócias, a multiplicação dos duplos, a monotonia da história, a fugacidade do tempo e a permanência do espaço - e do eterno retorno, que foram tópicos recorrentes neste trabalho.

À primeira vista, tal predileção era apenas mais um dado sobre o uso dos elementos do Sagrado na obra de Borges. No entanto, não podíamos esquecer a posição sempre ambivalente que Borges tinha em relação à tradição. O irônico “Kafka e seus precursores” nos fornece, de certa maneira, a chave interpretativa desta relação. Narra-nos, Borges, as diferentes influências da literatura kafkiana, do pré-socrático Zenão a Kierkegaard, e o modo como

aparecem em seus textos, mostrando com clareza trechos em que os textos chegam a ser mesmo similares. Convém notar, nesta seleção de supostos precursores, o paradoxo que Borges destaca: ainda que todos se relacionem diretamente com Kafka, não se relacionam entre si:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (BORGES, 2002, p.89)

A conclusão de Borges nos parece fundamental: “En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (BORGES, 2002, p.89) A chave interpretativa parece ser essa: procurar, sim, as referências e os precursores de Borges, seja no âmbito do Sagrado ou não, e tentar não tratar tais precursores de maneira taxativa, considerando sempre a nova leitura que se faz pelo viés da obra borgiana, afinal,

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. (BORGES, 2002, p.89)

Quando tratamos de precursores no âmbito do Sagrado, o termo pode ganhar mais que uma conotação polêmica: inúmeras vezes, acaba por se confundir o Sagrado com a Religião; e as influências literárias com a opção pessoal. Ao longo de todo o texto, tomamos o cuidado de não tomar partido sobre a opção religiosa do autor, limitando-nos à reprodução apenas das afirmações que ele próprio fazia sobre religião. Mais: a nossa preocupação é no que Borges transforma os seus precursores e de que maneira isso colabora para a construção do fantástico em seus contos.

Convém notar, ainda, que fazemos a diferenciação entre Sagrado e Religião, ao longo do texto, pois somos convictos de que o Sagrado e a sacralidade, dada a qualquer ser ou objeto, não dependem de uma visão necessariamente religiosa. Parte desse pressuposto, trabalhado a partir da análise de Suzi Sperber sobre o Sagrado nos poemas de Carlos Drummond de Andrade, a hipótese a que fomos conduzidos pela nossa pesquisa.

Num primeiro momento, era mais fácil considerar que o propósito de Borges era usar das referências do Sagrado como mecanismos para construir os seus contos, isto é, fazer desses elementos uma referência estética. Essa é a análise proposta por Costa Lima, a partir de um meticoloso trabalho com a presença de algumas místicas, como a gnose e a cabala. Contudo, com a análise dos contos selecionados, um aspecto que julgamos interessante parecia comum: trazer à baila – ao centro – uma investigação sobre o mistério.

Borges colecionava obsessões e grande parte delas tem como fundamento algo do misterioso: o infinito, o espelho, o labirinto, o simulacro. O mistério sempre atraiu o autor e, em entrevista, chegou a confessar que o que é misterioso é, também, indubitável. O magnetismo exercido por essa ideia nos levou à hipótese de que, em certa medida, o Sagrado, que possui o mistério por excelência, tenha sido atrativo para o autor nesse sentido.

Outro ponto ainda completava a hipótese: qual a relevância de compreender a predileção de Borges sobre o marginal? É preciso lembrar que sua biografia política foi muito conturbada e, em inúmeros momentos de sua vida, tomou posições contraditórias. A sua literatura, no entanto, não se contradiz: é, em inúmeros momentos, uma ode à alteridade, ainda que o próprio autor, pessoalmente, possa ter tido dificuldades de compreendê-la e aceitá-la.

Desse modo, através desses *lugares*, como denominamos ao longo da pesquisa, recorrentes para o Sagrado e utilizados por Borges em seus contos fantásticos, um pouco do universo literário do autor poderia ser compreendido. A relação era uma via de mão dupla: enquanto compreendíamos os motivos que o levaram a precisar do Sagrado para construir seus contos, entendemos, também, de que maneira os seus contos reinventam o Sagrado. Pois aqui consideramos o que Monegal chama de “poética da leitura” de Borges, a saber: que uma obra torna-se uma nova obra de acordo com cada releitura.

Para atingir tal desiderato, não podíamos, evidentemente, desconsiderar o aspecto biográfico. Contudo, em Borges, a biografia ganha um estatuto diferente, passa a ser, na realidade, um a bi(bli)ografia, dada a relação íntima que o autor estabeleceu com a literatura desde a primeira infância. Além dessa retomada biográfica através da história das leituras de Borges, recorrer a uma compreensão – ainda que sucinta – de algumas místicas foi absolutamente necessário, conforme analisávamos os contos e buscávamos neles as referências do Sagrado e as marcas da alteridade carregadas por elas.

Pensando nos aspectos apresentados, o presente trabalho, por fim, procura apresentar a importância dos lugares do Sagrado e do religioso para Borges na sua escrita fantástica, atentando-se ao seu interesse pelo mistério e em que medida esse interesse também configura uma preocupação em criar uma literatura que contemplasse a alteridade.

## **2. Uma breve retomada bi(bli)ográfica**

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo nasceu quando o século XIX já se despedia, no dia 24 de agosto de 1899, filho de José Guillermo Borges e Leonor Acevedo Suárez, cresceu bilíngue por influência direta de sua avó materna, que era de origem inglesa, chamada Frances Haslam. Seu conhecimento literário era vasto e sua presença na infância de Borges fundamental para que o autor tivesse seu primeiro acesso à literatura inglesa. Além disso, era fonte inesgotável de histórias vivenciadas no pampa, onde seu marido e avô de Borges, Francisco Borges, morreu em batalha:

Quando criança, ouvi muitas histórias de Fanny Haslam sobre a vida da fronteira naqueles tempos. Uma delas aparece em meu conto “História do guerreiro e da cativa (...) Fanny Haslam era uma grande leitora. Quando tinha passado dos oitenta, as pessoas diziam-lhe, para serem amáveis com ela, que já não havia escritores como Dickens e Thackeray. Minha avó respondia: ‘Mas eu prefiro Arnolde Bennett, Galsworthy e Wells’ (BORGES, 2009a, p. 12)

Ao fazer uma retomada biográfica da vida de Borges, não convém seguir o percurso tradicional, pois além de parecer pouco relevante para o intento deste trabalho, seria pouco produtiva, uma vez que a própria biografia de Borges distanciou-se bem do que é tradicional. O autor teve a vida e a história entrelaçada aos livros, desde a mais tenra idade. Nesse sentido falamos em retomada bi(bli)ográfica, uma vez que tratamos da relação estabelecida por Borges com a literatura – tanto nacional quanto mundial que, sem sombra de dúvidas, redundou no autor ímpar em que este argentino se transformou – um homem de múltiplas referências e conhecimento enciclopédico.



Nesse sentido, dois elementos biográficos merecem destaque justamente porque construíram e corroboraram essa faceta de Borges como homem essencialmente literário, ou autor enciclopédico, entre outras referências recorrentes. A primeira delas, e talvez a mais importante, diz respeito ao seu pai: também Jorge Borges e igualmente privado da visão muito cedo em razão da doença congênita – e hereditária – que lhe acometia os olhos. O pai também era escritor. Dentre as inúmeras semelhanças, o que diferencia o pai e o filho Georgie (apelido dado pela avó inglesa e acolhido pela família) foi a possibilidade de efetivamente ter produzido literatura. Emir Rodriguez Monegal fala em “vocação herdada”, nome dado ao subtópico de seu livro no qual discute, a partir do “Autobiographical Essay” de Borges a rela o do pai, escritor frustrado, com o filho que não viu nenhuma outra alternativa a não ser herdar a voca o literária. Para Monegal:

  indubitável que Don Jorge quis ser escritor e que, apesar de sua extrema modéstia (“My father was such a modest man that he would have liked being invisible”, diz seu filho), a ambi o literária persistiu nele até idade bem avançada. Nascera em 1874; publica seu romance em 1921, aos 47 anos. A cegueira total que o acomete por essa época, (sic) o levará a renunciar definitivamente a escrever. Mas já então, a ambi o de ser escritor converteu-se na ambi o de fazer de seu filho um escritor (MONEGAL, 1980, pp. 113-114)

Desta situa o descrita por Monegal, isto  , de que Borges teria sido diretamente influenciado pelo pai a se tornar um escritor, o crítico extrai algumas conclusões bastante interessantes acerca da fortuna literária do autor argentino. A primeira delas   de que o aspecto lúdico recorrente na obra borgiana – e fundamental para a nossa análise – teria tido uma primeira influência do pai, que usava de jogos para passar ao filho pequenas li es de filosofia e de literatura. Além disso, apontará Monegal, a rela o que Borges estabelece com a biblioteca da casa paterna, imensa e muito completa, refletir  também na imagem da biblioteca que aparece repetidamente em suas tramas<sup>1</sup>. Esse universo imenso, ainda mais aos olhos de uma criança,   a sua primeira imagem do mundo. Nesse sentido, “Não   casual, por

---

<sup>1</sup> “Se tivesse de indicar o evento principal de minha vida, diria que   a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio nunca ter saído dessa biblioteca.   como se ainda a estivesse vendo. Ocupava todo um aposento com estantes envidraçadas, e devia conter milhares de volumes.” in BORGES, Jorge Luis. **Ensaio Autobiográfico**. Trad. Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

isso mesmo, que a imagem do pai e a da biblioteca acabem por se confundir para o menino, e que a vocação frustrada do primeiro se transforme em vocação realizada do segundo.”(MONEGAL, 1980, p. 114).

Retomando mais uma vez o ensaio autobiográfico de Borges, Monegal usa de uma história da infância contada pelo autor para tratar da mistificação literária que compreendeu a fortuna literária borgiana. Nesse ensaio, Borges conta os percalços dos seus primeiros escritos, quando tinha por volta de sete anos e ficara estabelecido, tacitamente, que seguiria a carreira literária do pai, que acabara de cegar. Os primeiros contos teriam imitado os clássicos espanhóis – como Cervantes – até que, aos nove anos, Borges traduziu “The Happy Prince”, de Oscar Wilde, para o espanhol, tradução que foi publicada no jornal *El País* de Buenos Aires. A parte mais curiosa desse tratado – se, é claro, aceitarmos como natural o fato de ser um conto traduzido por um garoto de nove anos – é que o conto, assinado por Jorge Borges, foi tomado com sendo de seu pai. Para Monegal, esse engodo causado pela confusão dos nomes prenuncia uma das características mais marcantes da literatura de Borges, isto é, as falsas atribuições que faz: desde a real autoria de um conto a fatos inexistentes narrados como verdadeiros e incontestáveis. A dúvida que constrói e é construída pela literatura de Borges, diz o crítico, redundará numa “Poética da Leitura” (esse é o título da sua obra) que está já em germe nos fatos narrados da infância. Essa “poética da leitura” atribuída a Borges por Monegal é de fundamental importância para o presente trabalho, porém, será devidamente desenvolvida em momento oportuno.

Para finalizar a análise da relação singular que Borges tem com seu pai, Monegal usará a lenda judaica do *Golem*, uma das principais da mística judaica e que será de grande valia neste trabalho. Sua leitura é curiosa: o subtópico denomina-se “O difícil *Golem*” e faz referência ao poema de Borges que toma como referência a lenda judaica que teria lido no livro “Der Golem”, de Gustav Meyrink. O poema ainda fará referência a Gershom Scholem, um grande estudioso da mística judaica. A relação de Borges com aspectos da mística judaica será retomada posteriormente, no momento da análise dos contos. Aqui, porém, é preciso ressaltar a leitura conjectural de Monegal sobre Borges que se torna, de certa maneira, o próprio Golem de seu pai. Isto é: o Golem é a possibilidade do ser humano, no caso do poema, o rabino Judás León, que dá vida a um boneco, a partir das palavras específicas retiradas do Pentateuco. Don Jorge deu a vida a Borges e foi um verdadeiro

mecenas: privou-lhe o trabalho, bancou todos seus estudos, suas publicações e sempre permitiu (e, de certa forma, exigiu) que Borges se dedicasse apenas à literatura. Contudo, apontará Monegal, Don Jorge morreu quando Borges mal havia publicado sua obra e, talvez em função disso, ou por nunca ter escrito o romance que seu pai lhe propusera, Borges sentia-se frustrado. *Verbis*:

Que Borges tenha se sentido sonhado por seu pai, é indubitável. Que tenha se sentido, também, inferior ao sonho, às expectativas do pai, também. (sic) Quase todos os seus textos falam de fracasso, de irrealização, de culpa secreta e sufocante. Mas até na amável e luminosa reminiscência de seu “Autobiographical Essay” escorrega uma nota (uma só) da agourenta profecia. Ao falar das obras que seu pai cometeu, e em seguida destruiu, aponta sobriamente uma: “...um drama, *Hacia la nada* (Em busca do nada), sobre o desapontamento de um homem com seu filho”. O tema de “El Golem” é anunciado aqui. (MONEGAL, 1980, p. 121)

É do seu pai, também, que Borges herdará amizades fundamentais para a sua vida literária, como Macedonio Fernández e Evaristo Carriego. Carriego era, inclusive, vizinho de Borges e, nas suas palavras “o primeiro poeta argentino a explorar as possibilidades literárias que estavam ao alcance de suas mãos.” (BORGES, 2009a, p.10). Carriego também será responsável por despertar em Borges o interesse nas *orillas* argentinas, isto é, o subúrbio, a periferias, as margens. Retomaremos essa tópica de maneira mais cuidadosa quando tratarmos da obra de Beatriz Sarlo.

Borges não teve muitos fatos pessoais tão relevantes que precisassem ser revividos pela crítica. Não se envolvia em escândalos amorosos, não era boêmio, não bebia, não fumava e vivia em frustrações românticas. Estela Canto talvez tenha sido a maior delas, mas trataremos disso em momento da análise de *El Aleph*. Ademais, o pouco que trabalhou antes de se tornar um escritor mundialmente conhecido foi numa biblioteca onde o trabalho era, de fato, bastante ocioso. É provável que a idiosincrasia mais interessante do autor que mereça destaque seja sua relação próxima com a mãe Leonor, com quem viveu até a morte dela, aos noventa e nove anos, cinco anos antes da sua própria morte. Essa relação excêntrica de um homem que aos setenta anos ainda tem os cuidados pessoais da mãe, na realidade, remota às suas dificuldades com a doença congênita nos olhos, herdada do pai. James

Woodall<sup>2</sup>, um dos muitos biógrafos borgianos, aponta que essa dependência não tinha nada de edipiano, sendo tão somente a dificuldade um homem cego que herdara do pai a doença e que tinha na mãe, que já havia passado por isso com o marido, a experiência e o amparo necessários. Estela Canto, contudo, tem uma visão singular dessa mulher e da relação que esta estabelecia com o filho.

De qualquer modo, eu iria descobrir, como todas as pessoas que estiveram perto de Borges, a tremenda influência que dona Leonor exercia sobre o filho. Não só é uma influência: ela tinha como indiscutível que intervir na vida de Goergie, manejá-lo, era seu direito, algo normal, que entrava na ordem do mundo. E, ainda mais, Georgie nunca questionou esse direito. Nem sequer depois da morte dela, quando ele tinha setenta e seis anos. (CANTO, 1991, p.69)

Leonor foi o pilar de Borges<sup>3</sup> e não foge à regra de sua história, uma vez que ela também foi responsável por diferentes nuances da fortuna literária do autor. Além do aspecto prático, pois a mãe, inúmeras vezes, cumpriu o papel de secretária (nas palavras de Borges: “Embora eu nunca tivesse me detido para pensar no assunto, foi ela quem silenciosa e eficazmente alentou minha carreira literária” (BORGES, 2009a, p. 15), Leonor também exerceu sua influência literária, pois, ao ter aprendido inglês com o marido, tornou-se tradutora na ocasião de sua viuvez, sendo homenageada pelo seu trabalho.

A mãe, que descende de famílias argentinas e uruguaias, foi o centro da relação direta de Borges com a história do pampa e dos gaúchos, uma vez que seu avô, Icidoro Azevedo, participara da guerra civil, seguindo uma tradição militar forte na família materna e fonte, como aponta o autor, de sua “nostalgia desse destino épico que as divindades me negaram, sem dúvida sabiamente”. (BORGES, 2009a, p.35).

---

<sup>2</sup> WOODALL, James. **O homem no espelho do livro**. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p.35.

<sup>3</sup> “Minha mãe, Leonor Acevedo de Borges, descende famílias argentinas e uruguaias tradicionais e, aos 94 anos, continua tão forte quanto um carvalho, e muito católica (...) Acho que herdei de minha mãe a qualidade e pensar o melhor das pessoas e também o forte senso de amizade. Minha mãe sempre teve uma atitude hospitaleira. Desde que aprendeu inglês com meu pai, tem feito quase todas as suas leituras nessa língua. Depois da morte de meu pai, como era incapaz de fixar a atenção na página impressa, traduziu *A comédia humana*, de William Saroyan, para conseguir concentrar-se. A tradução encontrou editor, e por esse trabalho minha mãe recebeu uma homenagem de uma sociedade armênia de Buenos Aires (...) Fez também algumas traduções de Melville, Virginia Wolf e Faulkner, que me são atribuídas. Para mim ela sempre foi uma companheira...” in BORGES, Jorge Luis. **Ensaio Autobiográfico**. Trad. Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

Além da fragilidade de Borges que o privou da vida militar, sua relação com questões políticas sempre foi alvo de polêmica e diferentes opiniões. Uma parcela da crítica latino-americana acusava Borges de desmerecer a cultura argentina, de estar completamente desvinculado da sua tradição e de almejar, de certa maneira, algo que de fato ele conseguiu, uma universalidade – mal vista, especialmente pelos críticos desejosos de uma posição política dos escritos borgianos. Outra parcela que endossava o coro dos antiborgianos, e fazia, claramente, uma leitura simplista de sua obra, o acusava de alienado, isto é, de estar completamente desvinculado de uma literatura engajada, e indisposto a lançar mão de uma preocupação política. Monegal, no livro já supracitado, menciona um ensaio de Blanchot sobre Borges, *Le Livre à Venir*, na qual o crítico francês analisa a cosmovisão borgiana a partir do conceito de infinito, fazendo especialmente um elogio da capacidade dissimuladora de seus contos. O ano é de 1953, e sobre essa crítica inovadora de Blanchot, Monegal afirma:

Escritas por volta de 1953, estas palavras de Blanchot não foram ouvidas, lamentavelmente, por uma geração de críticos argentinos e hispano-americanos, que se puseram então a acusar Borges de jogo, bizantinismo, má fé, no sentido sartriano do termo. A admiração, algo servil, desses jovens críticos pela literatura francesa (todos liam e repetiam os argumentos dos debates sobre a literatura *engagée*), não lhes ensinara a distinguir dentro dela o que era pensamento original (Bachelard, Bataille, Blanchot, o primeiro Sartre) e o que era somente reflexo de uma situação política de alcance muito restrito. (MONEGAL, 1980, p.22)

Próximo ao pensamento de Monegal (e de Blanchot), há uma obra de fundamental relevância para a crítica borgiana, especialmente no que tange a relação do autor com a tradição do seu país. Beatriz Sarlo em “Jorge Luis Borges, um escritor na periferia” discute a influência concomitante e fundamental dos dois aspectos – mundial e local – na literatura borgiana, que a autora classificará como uma “literatura de conflito”. Para Sarlo, e também para nós, “quase não tem importância uma ‘vida’ de Borges fora das histórias de encontros com os livros, as leais amizades literárias e algumas viagens que – sobretudo a primeira à Europa, entre 1914 e 1921 – foram capítulos de uma educação estética” (SARLO, 2008, p.15).

Sem deixar de mencionar a relação precoce de Borges com os maiores clássicos da literatura mundial (“A Odisseia”, “Dom Quixote” e autores com Wilde e Kipling), Sarlo concede a Borges uma posição – a das *Orillas*<sup>4</sup> – quando se trata da sua posição na literatura, uma zona limítrofe de inúmeras referências que, contraditoriamente, constroem um autor de importância central. Esta retomada da biografia literária de Borges evidencia que, desde cedo, ele teve contato simultaneamente com a literatura canônica e com a literatura marginal. Em uma entrevista, Fernando Sorrentino indaga Borges sobre uma curiosa preferência literária por aquilo que o entrevistador chama de autores “que os críticos não consideram figuras de primeira linha”. Segue a resposta de Borges:

Atribuo essa minha predileção ao fato de que julgo a literatura de um modo hedônico. Quer dizer, julgo a literatura segundo o prazer e a emoção que me dá. Fui muitos anos professor de literatura e não ignoro que uma coisa é o prazer que a literatura provoca, e, outra coisa, o estudo histórico dessa literatura. (SORRENTINO, 2009, p.92)

Nesse sentido, tratar com mais atenção esse ponto na tese de Sarlo abarca dois aspectos fundamentais para nossa hipótese: a escolha de Borges por trabalhar nuances religiosas *marginais* (como as místicas e os textos apócrifos), mesmo tendo contato com outros universos; e, além disso, a ficcionalização da sua própria biografia, que não deixa de fazer parte desse universo no qual Borges promove um processo de elaboração ficcional completa: Borges, ao (re)inventar sua biografia, também transforma a própria história da literatura. Isso é muito importante, na medida em que o autor eleva a ficção a uma importância igual, ou maior, que a própria realidade. Ou seja, Borges, ao tratar de aspectos do Sagrado em seus textos mais fantásticos não os relega, por isso, a um estatuto menos importante, dado que a ficção era, para ele, também parte da realidade.

Para Sarlo, essa reinvenção começa com uma inquietação:

Diante do passado *criollo*, Borges se pergunta como evitar as armadilhas da cor local – que só produz uma literatura regionalista e estreitamente particularista – sem ao mesmo tempo renunciar à densidade cultural que vem do passado e que é parte de sua própria história pessoal. (SARLO, 2008, p.18)

---

<sup>4</sup> Isto é, distante do centro, à parte, à margem.

Como já visto, tal inquietação sobre a própria tradição foi (e ainda é) fonte de acusações constantes quanto à relação de Borges com a própria tradição: por muitos anos, os críticos acusavam o autor de *negar* a sua tradição, como se preferisse um distanciamento da cultura argentina. Essa hipótese, no entanto, é facilmente posta em terra com a leitura dos contos borgianos dedicados (e fundamentados) na literatura argentina, desde as primeiras décadas em que escrevia (1920-1930), até os seus últimos escritos, como *O informe de Brodie* que data da década de 60. Além de seus contos, seu trabalho como editor das revistas de que participava era um trabalho na tentativa de valorizar a produção literária argentina. Borges foi o responsável pela publicação do primeiro conto fantástico de Cortázar que, tempos depois, entraria para o cânone da literatura argentina:

Mas naquela ocasião, em Paris, Cortázar me disse: “O que eu queria lembrar-lhe também é que esse foi o primeiro texto que publiquei na minha pátria quando ninguém me conhecia”. E eu fiquei muito orgulhoso de ter sido o primeiro a publicar um texto de Júlio Cortázar (SORRENTINO, 2009, p.72)

Sarlo, por sua vez, vai além nesse aspecto: para a autora, Borges lança mão do *modus operandi* das literaturas estrangeiras a que tem acesso na época para recriar a tradição argentina e, ao mesmo tempo, ter livre acesso às literaturas estrangeiras, na posição de um leitor argentino marginal, em seus termos,

Em Borges, o cosmopolitismo é a condição que torna possível uma estratégia para a leitura argentina; inversamente, o reordenamento das tradições culturais nacionais permite-lhe recortar, eger, percorrer sem preconceitos a literaturas estrangeiras, em cujo espaço ele se movimenta com a desenvoltura de um personagem marginal que faz livre uso de todas as culturas. Ao reinventar uma tradição nacional, Borges também propõe uma leitura enviesada das literaturas ocidentais. Da periferia, imagina uma relação não dependente com a literatura estrangeira e pode descobrir o tom rio-pretense justamente porque não se sente um estranho entre livros ingleses e franceses. À margem, Borges logra que sua literatura dialogue de igual para igual com a literatura ocidental. Faz da margem uma estética. (SARLO, 2008, p.19) (grifo nosso)

Um traço biográfico que influencia e é influenciado pela literatura marginal borgiana é sua relação controversa com a política. Acusado de ter sido partidário do governo militar que esteve em voga na Argentina nas décadas de 60 e 70, Borges, na realidade, era antiperonista<sup>5</sup>, e por inúmeras vezes afirmou que o regime peronista alimentava, na população, além da crueldade e da servidão, uma idiotia capaz de transformar a Argentina da época num país cada vez mais retrógrado.

O embate entre Perón e Borges transcendeu o âmbito político e foi motivo de desentendimentos pessoais. Na altura da tomada de poder de Perón, Borges trabalhava como diretor da Biblioteca Nacional. Em 1946, o ditador resolveu se vingar das inúmeras críticas – sempre muito sarcásticas – que recebia de Borges e o nomeou a “inspetor de galinhas”. O trágico atrito político aparece narrado pelo autor em seu ensaio autobiográfico:

Em 1946, subiu ao poder um presidente cujo nome não quero lembrar. Pouco depois fui honrado com a notícia de que havia sido “promovido” ao cargo de inspetor de aves e coelhos nos mercados municipais. Apresentei-me à Prefeitura para perguntar a que se devia essa nomeação. “Olhe”, disse ao funcionário “parece bastante estranho que entre tantos outros na biblioteca eu tenha sido escolhido como merecedor desse novo posto.” “Bem”, respondeu ele, “você foi partidário dos Aliados durante a guerra. Então, o que pretende?” Essa afirmação era irrefutável, no dia seguinte entreguei minha demissão. Os amigos me apoiaram e organizaram um jantar de desagravo. Preparei um discurso para a ocasião, mas, como era muito tímido, pedi ao meu amigo Pedro Henríquez Ureña que o lesse em meu nome. (BORGES, 2009a, pp.62-63)

Sobre esse acontecimento, narrado com tanta veemência por Borges, é curioso apreciar a consideração feita por Estela Canto, na qual a autora afirma que esse episódio teria sido algo imaginado por Borges. *Verbis*:

Farei aqui uma digressão. Borges sempre acreditou que Perón tinha intervindo pessoalmente nessa nomeação ridícula... ou quis acredita-lo. O certo é que Perón nada teve a ver com isso. É muito provável que o nome de Borges, como o de qualquer outro escritor nacional ou estrangeiro, lhe fosse desconhecido. Borges foi nomeado inspetor de galinheiros por um intelectual, um dos poucos do movimento que, que tinha grande poder na

---

<sup>5</sup> O termo faz referência ao líder populista argentino Juan Domingos Perón, que foi presidente de 1946 a 1955, e de 1973 a 1974.



municipalidade, um dos homens de Evita. Esse homem quis fazer uma troça pesada a um inimigo político. (CANTO, 1991, p.88)

A veracidade desses dados nós é menos importante do que a imagem que Estela Canto tem de Borges. Para compreender esta visão, e o modo como vê sua posição política, é preciso aproximar-se da vivência que ela teve com o autor. Estela Canto conhecia, como ela mesmo diz, o Borges antes de ser tornar um homem mítico, uma figura lendária que caminhava causando rebuliço nas ruas de Buenos Aires. O Borges que tinha uma visão quase machista das mulheres, uma dependência absoluta da mãe e uma visão política perturbada por questões pessoais.

Em momento oportuno discutimos as questões pessoais que uniam Estela e Borges. Nesse momento, nos é válida a imagem que a autora faz das atitudes políticas do autor que, ao longo de toda sua vida, renderam-lhe críticas severas e, afirma Canto, furtaram-lhe o prêmio Nobel.

A situação política da Argentina era complexa: o ditador Juan Domingos Perón era venerado pelas massas que via, em sua figura, uma fuga para a situação deplorável em que o país se encontrava, isto é, falido por uma série de fraudes vinculadas ao poder agropecuário e aos bancários britânicos que se instalaram no país. Perón, que dera finalmente voz aos trabalhadores por meio do sindicalismo, também exercia um poder totalitarista para o país. Dentro dessas constantes contradições, era completamente possível encontrar partidários empenhados pelo peronismo nas diversas classes sociais e orientações políticas. De certa maneira, sua política quase contraditória agradava personagens desde a extrema direita à esquerda mais festiva. Borges, no entanto, não era uma delas.

Estela Canto faz uma apreciação bastante rica sobre esse posicionamento do autor, atribuindo a ele uma figura quase ingênua quando se trata de política:

Borges nunca quis “entender” os motivos que o povo tinha para apoiar Perón. E esta cegueira voluntária haveria de levá-lo, anos mais tarde, a fazer declarações absurdas e irrelevantes, a atitudes que o faziam parecer um homem desprovido de princípios morais. Tais atitudes foram prazerosamente utilizadas pelos meios de difusão dos governos repressores, encantados por ter um grande escritor que parecia apoiá-los. Isto provavelmente lhe custou o Prêmio Nobel, visto que fez a apologia dos militares criminosos cujo único mérito era serem antiperonistas, ou ele acreditava que fossem. (CANTO, 1991, p.72)

Esses motivos teriam, aponta Estela Canto, uma relação quase pessoal, que envolvia, inclusive, a figura singular de sua mãe Leonor:

Dona Leonor exercia seu antiperonismo entre suas amigas, as damas com quem batia papo e tomava chá. Típica mulher de sua geração, faltava-lhe consciência política: odiava Perón e Evita porque os considerava uns intrusos vulgares que tentavam socavar uma ordem que devia ser imutável. Jamais pronunciou discursos em clubes femininos contra Perón. Sua atividade tinha caráter doméstico. (CANTO, 1991, p.71)

A autora não atribui esse caráter ao anti-peronismo borgiano, mas acredita que ele tenha visto a prisão de sua mãe, entre outros fatos como uma afronta pessoal: “Borges sentia o peronismo como um insulto pessoal. E é raro que um homem de seu nível intelectual, passado o primeiro momento de paixão, quando era inegável que os governos que se sucediam na Argentina não eram melhores que o de Perón, não tenha tentado refletir” (CANTO, 1991, p.139). Essa reflexão nos é particularmente relevante porque esse pensamento radical do autor lhe atribuiu, inúmeras vezes, a figura de reacionário, conservador e, muitas vezes, cruel e despreocupado com o humano. Vociferamos justamente pelo contrário: Borges era, cremos, um homem realmente preocupado com as particularidades humanas e com o respeito ao diferente.

Falávamos de uma Argentina de situação política deplorável. Esse país foi o responsável também por uma certa desatenção sobre a obra de Borges. Woodall nos lembra, inclusive, que muito antes de ser conhecido na Argentina, a obra de Borges teve repercussão em países estrangeiros, como, por exemplo, na França e nos EUA:

O fato de Borges ter ganho fama na Inglaterra, EUA e França muito antes que a Argentina tivesse começado a lhe dar mais atenção diz muito respeito da Argentina da época. Pois, enquanto o escritor circulava na França, Perón estava causando mal o suficiente para o seu país – de 1946 a 1955, para ser exato – para durar o resto da vida de Borges. (WOODALL, 1999, p.33)

Frequentemente, essa relação diferenciada de Borges com a tradição e o nacionalismo, bem como sua recusa ao peronismo são confundidos com simpatia ou

afinidade com os regimes nazi-fascistas. Borges era igualmente contra qualquer pensamento claramente opressivo e chegou, inclusive, a escrever sobre uma cartilha antisemita, numa publicação de 1937 da revista *El hogar*, numa sessão dedicada a autores estrangeiros. Nessa cartilha, apresentava-se às crianças alemãs o modo como deveriam tratar o judeu (“al judío lo menosprecian”), a Deus (“lo temen”) e ao führer (“lo aman”). Borges transcreveu a cartilha para o espanhol, deixando ao seu leitor, de maneira bastante irônica, “el estupor y el aplauso” (BORGES, 2009b, p.355). É também em *El hogar* que o autor, em 1940, quando a guerra já se iniciara, publicou um ensaio chamado “Definición del Germanófilo”<sup>66</sup>, no qual faz uma crítica aos simpatizantes nazi-fascistas na Argentina, ao método nazista (“el razonamiento es monstruoso, como se ve”), alertando para o aumento do número de representantes desse grupo (“Es el hombre ladino que anhela de parte de los que vencen”).

Borges tinha problemas pessoais e uma relação singular com a política local argentina. No entanto, sua literatura exprimia uma visão de mundo preocupada em contemplar os diferentes âmbitos da sociedade. Em outras palavras: se não foram muitos os momentos explícitos de crítica na literatura de Borges em relação à política mundial, isto é, se a questão política não foi base fundamental dos seus textos, foram inúmeros, senão todos, os momentos em que o autor, mesmo no mais alto grau de ficção fantasiosa, trabalhou com conceitos fundamentais para a política no sentido mais amplo, especialmente no que diz respeito aos direitos humanos e às relações interpessoais. Acreditamos que o autor, mesmo imerso num pensamento político confuso, era preocupado com a questão social de maneira ampla. Um exemplo disso é o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que descreve um mundo imaginário, tomado pelo idealismo e que repugna o materialismo. É certo que em *Tlön...* tudo adquire um aspecto simbólico maior, mas é inegável que o conto pode acarretar uma visão bastante politizada, ainda mais dada sua relação com autores como Blanqui. Desenvolveremos esse aspecto em momento oportuno, na análise do conto.

Voltemos à ideia de margem. Borges foi *marginal* no que tangia a tradição, foi marginal quando falava em política e sua tendência ao limite também apareceu na sua relação com as religiões. Borges declarou seu gosto pelo funcionamento da Cabala, uma mística que, até o esforço feito por Gershom Scholem no século XX, era pouco revisitada e vista com

---

<sup>66</sup> BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas vol. IV**. Buenos Aires: Emecé, 2009. pp. 541-543.

preconceito pelos intelectuais. A relação de Borges com a Cabala é bastante relevante para o nosso trabalho, especialmente no que diz respeito a sua relação com a linguagem.

Sobre a visão da cabala em relação à linguagem, veremos mais atentamente na altura sobre a discussão de *Tlön, Uqbar, Orbius Tertius*. Nesse momento, no entanto, cabe atentarmos a um ponto específico: a linguagem que invoca o sagrado. Suzi Frankl Sperber, em artigo dedicado à presença e manifestação do sagrado na poesia de Drummond<sup>7</sup>, faz uma retomada da relação entre a linguagem e a concepção de Sagrado.

Sperber estabelece essa relação partindo das definições de Octavio Paz sobre a poesia, especialmente aquela que a relaciona com a sacralidade, isto é, que afirma que todo idioma secreto está prenhe de sacralidade. Sperber lembra-nos de algo fundamental para o sagrado, a saber: o poder de modificação a partir da palavra:

O homem primitivo, nosso ancestral, atribuiria à palavra tal peso concreto, considera Arnold Hauser, que a enunciação pura e simples serviria para *captar* o que é visto - que se afasta ou é invocado pela palavra - assim como a imagem captura o animal, uma vez criada e gravada nas paredes de uma caverna. A palavra é sagrada e evoca o sagrado. Exorciza-se com a palavra. Não é preciso escrevê-la. Basta proferi-la. Com ela se fecha o corpo. Com ela se mata e se salva. Com ela se abre e fecha portas - e o ser humano se abre para a vida eterna. Com ela se cria e recria, se transforma, e a transformação costuma ser vista como índice de ressurreição. (SPERBER, p. 890, 2003)

A palavra não só modifica, como cria. O mundo criou-se pela palavra e a capacidade de criação poética carrega, muitas vezes, esse poder, mesmo quando o conteúdo de sua lírica não menciona textos religiosos de nenhuma natureza.

Esta relação entre palavra e sagrado é confirmada em qualquer livro sagrado: o ato de criação propriamente dito deu-se pela palavra - que contém em germe, *ab ovo*, a potência - também contida no sagrado. Mas então toda palavra é sagrada? Ou então, se toda palavra é potencialmente sacralizável, que recursos de linguagem, de estruturação, ou temáticos fecundam a palavra? (SPERBER, p. 887, 2003)

---

<sup>7</sup> “O espaço do sagrado e a poesia: A outra margem de Drummond” In. Edilene Matos; Maria Neuma Cavalcante; Telê Ancona Lopes, Yêdda Dias Lima. Orgs. **A presença de Castello**. São Paulo: Humanitas, 2003: 887-898.

Sperber nos avisa que Drummond é marxista, distante de qualquer religiosidade, cujos poemas carregam as mortalhas de um capitalismo cruel. No entanto, seu texto está em busca do outro mundo, transformado:

Ele não tematiza o sagrado, nem propõe uma trajetória de ascese, mas ao ansiar pela mudança, por um outro mundo, utópico, que está aquém, propõe automaticamente uma cifra, um locus intersticial que passa por uma transformação que se abre para o sagrado. (SPERBER, p. 891, 2003)

Drummond, apontará Sperber, toca temáticas recorrentes no âmbito religioso, como a questão da esperança, da fé e da utopia. Para ilustrar sua hipótese, a autora analisa o poema “Mão Suja”. Nela, discute-se a responsabilidade e a corresponsabilidade. Mais: discute-se a culpa, que aparece claramente pelo adjetivo atribuído:

A sujeira da mão, por adjacência, acaba representando mais do que o crime e a culpa particulares, pessoais. Representa a dissolução: de costumes, de política, correspondente à dissolução dos tempos. Marcante é o anseio de pureza, recorrente na obra de CDA. (SPERBER, p. 891, 2003)

Sperber não economiza exemplos e ilustra sua hipótese nos mais diferentes poemas de Drummond. Para dissipar qualquer dúvida sobre a suposta contradição da presença de aspectos do religioso em um poeta tão declaradamente marxista, a autora recorre a algo que é fundamental para a presente pesquisa, a diferenciação entre religião e Sagrado. Para isso, traz à baila Paul Ricoeur que, por sua vez, recorre a Marx, Nietzsche e Freud.

Ricoeur encontra nesses três autores formas diferentes de desmistificar a religião. Marx a vê como ópio do povo e fuga da realidade; Nietzsche como refúgio dos fracos; e Freud teria dado à religião o estatuto de ilusão, criada pelo homem em seu anseio de ter um Deus-Pai protetor. Desse modo, dirá Sperber, Ricoeur reconhece a desmistificação, isto é, os autores desmascararam uma falsa compreensão da sociedade.

Isso, no entanto, difere do Sagrado. Para explicitar melhor a diferença entre o que é Sagrado e a falsa consciência produzida pela religião, que está instrumentalizada, a autora lança mão de São Tomás de Aquino e o método apofático (que será mais discutido em momento oportuno no presente texto). Para Sperber, valores como a simplicidade e humildade só podem ser marcas de quem reconhece o inominável, o Deus supremo que possui a perfeição,

que nos é inatingível. Se a religião está instrumentalizada, não pode abarcar o Sagrado, pois ele necessita da não funcionalização. Aqui, a autora reconhece Drummond:

Em outras palavras, só é possível chegar ao absoluto e real por apófase: o mais baixo, o menor, leva o discurso, o anseio, a realização da caminhada para o mais alto. O princípio da não instrumentalização de aspecto nenhum do mundo, ou do conhecimento, leva o poeta a propor a sua profissão de fé segundo o princípio apofático não forçosamente para atingir o sagrado, mas para não converter nada em artifício. Seu objetivo é não instrumentalizar a doutrina (nem a religiosa, nem a política e social), sob o risco de que tudo vire ideologia, “ópio do povo” e do poema. (SPERBER, p. 891, 2003)

| Drummond rejeita a instrumentalização do mundo, seja em qualquer âmbito e nele é possível reconhecermos o desejo de um mundo diferente do mundo profano fragmentado. De fato, Drummond não tematiza o Sagrado, e, repito, “ao ansiar pela mudança, por um outro mundo, utópico, que estaria aquém, ao reafirmar a vida e – com ela – o amor, propõe automaticamente uma cifra, um locus intersticial que se abre para a transcendência, para o sagrado.” (SPERBER, p. 894, 2003).

Guardamos as devidas vênias ao comparar Drummond e Borges, especialmente considerando as posições políticas, biografias e momentos históricos. No entanto, há algo em comum nos dois que não pode ser desconsiderado: o Sagrado se exprime especialmente nesse desejo que sobressai em sua literatura de construir um novo mundo, longe da fragmentação do cotidiano profano que vivemos. Borges construiu *Tlön...* e o idealismo foi a sua arma. É preciso considerar que Borges, diferente de Drummond, declarava-se um agnóstico curioso pelas religiões. A curiosidade do argentino pela religião nos desperta, então, a busca por duas naturezas de referência: a religiosa e a sagrada.

Para dar conta desse intento, outro ponto deverá ser lembrado. Suzi Frankl Sperber é, também, autora de “Ficção e Razão: uma retomada das formas simples” e possui ainda outra hipótese de trabalho, um conceito definido, que nos é bastante caro quando se trata de Borges: a pulsão de ficção. A partir de uma leitura cuidadosa das formas simples citadas no título, o conto-de-fadas, o mito, a lenda, a saga, o caso etc., a autora descreve uma necessidade humana de efabulação para explicar suas próprias experiências. Essa pulsão

inata apareceria claramente no indivíduo *infans*, mas persistiria por toda vida adulta, por vezes, reprimido, escamoteado. *Verbis*:

A pulsão de ficção, a força que impele para a efabulação, explica porque é ficcional a primeira manifestação infantil com sentido e cunho de totalidade. Ela deixa claro que o nível associativo e a intelecção se exercitam num campo ficcional, também nos tempos iniciais de cada ser humano – ou, mais surpreendentemente, também na idade adulta e também em manifestações aparentemente não ficcionais (SPERBER, 2009, p.578)

A pulsão de ficção, isto é, a necessidade de efabulação da própria vida era muito forte em Borges. Desde menino, o destino literário lhe foi imposto e a ficção fez parte da sua vida. Por muitas vezes, não só na criação literária, Borges efabulava e recriava a própria história. Borges não se parecia muito com o seu ideal de homem e não se cansou de recriar a sua história para se aproximar no ideário a que ele próprio se submetia. Por exemplo, quando confrontamos diferentes biografias do autor (inclusive seu próprio ensaio autobiográfico), vemos algumas informações não coincidem. O próprio relato do desentendimento com Perón é visto por Estela Canto como uma ficcionalização e um exagero do próprio autor.

O Borges recriado por ele mesmo era um dos seus personagens prediletos e aparecia constantemente em seus contos, dotado, por certo, de um ar de valentia e coragem que lhe escapava na vida real. Ademais, sua própria história contribuía para isso: a visão que se esvaía gradativamente até a cegueira completa aumentaram ainda mais essa imagem:

Estou escrevendo isso na Argentina, onde os ídolos são imutáveis. As novas gerações aceitam a imagem de Borges como a de um homem que vivia nas nuvens, entre livros e imaginações fantásticas, incapaz de frivolidade. Vêem-no como um Jorge de Burgos, o bibliotecário cego de *O Nome da Rosa*. Mas Borges estava longe de ser severo e conseqüentemente em seus julgamentos, exceto nos literários. (CANTO, 1991, p. 142)

É nesse sentido que achamos conveniente considerar a pulsão de ficção: cremos que em Borges ela seja responsável por criar e recriar diversos aspectos de sua vida e mesmo a sua relação com o Sagrado e a religiosa. Lembremos que Borges sentia-se muito lisonjeado

quando Estela Canto reconhecia nele próprio os seus personagens, ou lhe dizia que ele era um homem místico:

Quando o Aleph foi publicado, comentei-o numa revista (*Sur*). Lá me referia a um estado de ânimo místico; ele gostou do comentário. O agnóstico Borges não era um místico, certamente, mas sim uma pessoa capaz de momentos místicos (CANTO, 1991, pp. 14-15)

A pulsão de ficção em Borges foi sua aliada não só na sua produção literária, mas como uma espécie de modo de vida. É possível depreender essa relação singular de Borges com a ficção a partir de sua relação com o pintor Xul Solar, e o intento de ambos de recriar um universo, um modo de vida e de arte. Xul Solar, nome artístico de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solar, foi um pintor vanguardista argentino, amigo de Borges e um dos contribuidores da revista *Martín Fierro*. Juntos, Borges e Xul Solar promoveram a criação de uma linguagem chamada *neocriollo*, uma mescla de castelhano, guarani e português. Eram desejosos de uma América mais unida, especialmente a América do Sul e entre seus trabalhos de caráter fortemente lúdico, vemos a criação de novas realidades, estritamente ficcionais, mas simbólicas em relação à realidade argentina do início do século. Vale lembrar que a recriação desse mundo<sup>8</sup>, feita pela palavra ficcional não escapa, e nem pode escapar, da sacralidade inerente à criação. Estela Canto retrata um pouco desse relacionamento ímpar de Borges:

As conferências mudaram fundamentalmente a vida de Borges e o aproximaram de novos meios e grupos. Ele sempre se sentira atraído por pessoas extravagantes, como o pintor Xul Solar, inventor de uma espécie de xadrez de quatro cores que representavam distintos estratos sociais, como na *História do Jovem Rei das Ilhas Negras das Mil e Uma Noites*. Talvez a lembrança deste conto tenha influído na simpatia que Borges sentia por Xul (lembremos que o jovem rei fora convertido em mármore negro da cintura pra baixo). Xul Solar tinha inventado também um idioma que suprimia algumas vogais para economizar tempo ao falar. Assim, por exemplo, ele chamava “crida” à empregada de sua casa, com quem acabou se casando muito prosaicamente. Uma vez Borges me levou à casa de Xul Solar. O vestíbulo era cheio de tapeçarias de estopa que fechavam a passagem formando uma espécie de labirinto” (CANTO, 1991, p.130)

---

<sup>8</sup> Como a proposta em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que será devidamente desenvolvida em momento oportuno.



Nesse sentido, Borges (e também Xul), mesmo que não considerassem os textos bíblicos, estabeleceram um movimento claro: dotaram sua ficção de sacralidade, quando a criação de um universo partiu da palavra e do lúdico (típico da ficcionalização do *infans* e capaz de lhe explicar o universo, ou, ao menos, a situação de seu continente naquele momento).

Traçada brevemente a relação de Borges com a ficção, é preciso, agora, trabalhar detalhadamente de que modo essa relação se dá, e de que maneira os textos religiosos judaico-cristãos e algumas místicas adentram esse universo de maneira contundente.

### **3. Os lugares religiosos e o controle da ficção**

#### **3.1 Os lugares religiosos: o conceito de lugar**

Ao falarmos da noção de lugar (*topos*), temos em mente as diferentes acepções que a retórica deu ao termo. Não é nossa intenção fazer qualquer retomada dos estudos sobre retórica, apenas utilizar da definição ao conceito e dos desdobramentos que atingiu. Olivier Reboul, um autor introdutório quando tratamos de retórica, justifica a nossa escolha: “Como encontrar os argumentos? Por lugares. Esse termo é tão corrente quanto obscuro.” (REBOUL, 2004, p. 50). A obscuridade do termo, para Reboul, justifica-se nas diferentes possibilidades de utilização. Para o autor, é coerente substituir lugar (*topoi*) por argumento e extrair disso a possibilidade interpretativa. Em *A Aventura Semiológica*, Barthes também retoma essa discussão e, como Reboul, divide o termo em três acepções básicas.

Barthes apoia-se especialmente em Aristóteles para fazer sua breve análise e dele extrairá a resposta essencial para a nossa escolha: Por que *lugar*?

Porque, diz Aristóteles, para lembrar-se das coisas, basta reconhecer o lugar em que elas se encontram (o lugar é pois o elemento de uma associação de idéias, de um condicionamento, de um adestramento, de uma mnemotécnica) (BARTHES, 2001, p.66)

Diferente de Reboul, para Barthes, a associação entre lugar e argumento não é direta e óbvia, uma vez que “os lugares não são os próprios argumentos, mas os compartimentos em que se alojam” (BARTHES, 2004, p. 66). Pensar nos lugares como compartimentos permite à presente análise estabelecer os movimentos estabelecidos por Borges dentro de sua literatura, isto é, a mobilidade desses argumentos é o que legitima a mudança constante do sagrado e do secularizado dentro da obra de Borges. Esse aspecto será melhor desenvolvido na altura da análise dos contos.

Retomemos Barthes e as definições de tópica que nos sugere. Para o crítico francês, existem três principais “orientações do termo”. São elas:

- A Tópica enquanto método (originalmente cunhada por Aristóteles, o método da Tópica consistiria em encontrar argumentos em lugares-comuns, para discorrer sobre qualquer assunto, ainda que desconhecido);

- A Tópica como uma grade (como se a tópica fosse uma grade, pela qual, quando passado o discurso, ele pudesse tornar-se persuasivo. Ela é o subsídio para articular um discurso e dar-lhe sentido);

- A Tópica como uma reserva (reserva de estereótipos, isto é, formas vazias que são comuns e aplicáveis a todos os argumentos)

Nesse terceiro sentido, distante daquele proposto por Aristóteles, é que se atém a nossa atenção. Barthes, buscando enfatizar a força da Tópica na Idade Média, menciona Cúrcio, responsável por uma espécie de recenseamento das tópicos mais recorrentes do período, isto é, das temáticas obrigatórias e do tratamento que recebiam<sup>9</sup>. Considerando o trabalho de Cúrcio, Barthes elencará algumas tópicos recorrentes.

O autor francês trata, nesse ponto, da terceira concepção de tópica – enquanto reserva – e a subdivide em duas partes: os lugares-comuns, ou ainda, lugares formais comuns a todos os assuntos; e os lugares-especiais, que são os lugares determinados, aceitos em assuntos específicos e que funcionam como “verdades particulares” de um tema.

Desta definição, enfim, advém nossa escolha lexical para o presente trabalho, no qual trataremos dos lugares-comuns teológicos, reapropriados por Borges em suas narrativas; e de alguns lugares forjadamente místicos, criados pelo autor argentino e que se consolidam, transformando-se, dentro de sua fortuna literária, em lugares-especiais recorrentes.

---

<sup>9</sup> Entre elas, a tópica teológica, que compreende as diferentes fontes em que os teólogos buscam os seus argumentos.

### 3.2 Os lugares religiosos e a ficção borgiana

Em *O século de Borges*, Eneida Maria de Souza reúne dez ensaios, diversificados em sua temática, cujo objetivo é evidenciar a influência massiva do universo ficcional do autor para o paradigma literário e cultural do século XX. Mencionamos cultural porque a autora reitera a importância atribuída à ficção como categoria que percorre diferentes discursos e teorias e, dentro dela, Borges, nascido já no último suspiro do século XIX, prefiguraria como emblema da virtualidade do novo século.

Para discutir o “lugar da ficção de Borges no interior das ciências Humanas” (SOUZA, 2009, p. 24), a autora menciona três ensaios, bastante distintos, dentre os quais apenas um – cuja autoria é de Lisa Block de Behar – é partidário da ficcionalização do universo borgiano, isto é, da universalização da obra de Borges para todas as áreas – e isso inclui a teologia – transformando-a em emblema de um momento histórico. Os outros dois ensaios, um de Luiz Costa Lima e outro de Roland Quilliot, são menos radicais ao tratar da ficção borgiana como paradigma cultural do universo teórico do século XX, ainda que reconheçam como incontestável sua influência no pensamento contemporâneo e no estatuto adquirido pela ficção atualmente. Para além disso, Costa Lima concede um novo estatuto para a ficção do argentino, o de ficção controladora.

Mediante isso, cabe à nossa pesquisa, tendo abordado a relação íntima que Borges estabelece com essa ficção, discutir sua vertente controladora atribuída ao autor, buscando traçar seu limite a partir dos conceitos de “atos de fingir”, de Wolfgang Iser, ou seja, ao tentarmos delimitar as fronteiras da própria ficção, perscrutar-se-á, também, a tentativa de escamoteação da realidade realizada pelo autor argentino.

### 3.3 “Os atos de fingir”

“Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”<sup>10</sup> é o texto no qual Wolfgang Iser apresenta uma análise de aspectos – os atos de fingir – que considera como

---

<sup>10</sup> ISER, *Wolfgang*. “Os atos de fingir ou que é fictício no texto ficcional” in **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol. 2. Luiz Costa Lima (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

pequenas transgressões de limites, dentro do texto literário, responsáveis pelo caráter fictício dentro do texto ficcional (que não é, pois, isento de realidade).

A discussão de Iser começa com uma crítica à oposição entre realidade e ficção, que estaria contida dentro de um “saber tácito” das pessoas, que considerariam a ficção como uma ausência completa de realidade. Consciente da inconsistência dessa afirmação e do caráter falho da relação opositiva entre ficção e realidade, Iser propõe uma relação tríplice, entre ficção, realidade e imaginário – paralelo entre os dois primeiros, uma vez que o texto ficcional não pode estar alheio à realidade

Se os textos ficcionais não são de todo isentos de realidade, parece conveniente renunciar a este tipo de relação opositiva como critério orientador para a descrição dos textos ficcionais, pois as medidas de mistura do real com o fictício, nele reconhecíveis, relacionam com frequência elementos, dados e suposições. (ISER, 2002, p. 957)

O terceiro componente que complementaria o fictício e o real, o imaginário, é quem permitirá à parcela de real, contida no texto fictício, ganhar nova configuração, dada sua diferente intencionalidade, tornando-se um “ato de fingir”:

Se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele então surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. (ISER, 2002, p. 958)

Cabe enfatizar que o autor justifica, em nota, a escolha dos termos utilizados, especialmente quando trata do imaginário, termo muito utilizado pela tradição, e que é concebido, nesta teoria, como elemento neutro, capaz de viabilizar a conexão necessária entre ficção e realidade e, portanto, o próprio “ato de fingir”.

Devidamente apresentados os componentes da tríade base dos “atos de fingir”, Iser elenca os *atos*, propriamente ditos, da criação ficcional. De início, trata da *seleção*, isto é, mediante sistemas contextuais preexistentes no mundo. Para constituir a ficção faz-se necessário decompor e selecionar os elementos que serão, posteriormente, os componentes do

mundo ficcional criado, atentando-se a uma necessária desvinculação da estrutura semântica a que pertenciam originalmente esses elementos.

Convém ressaltar que todos os *atos* componentes dos “atos de fingir” têm como intrínseco ao seu processo a transgressão que, no caso da *seleção*, fica latente no momento em que os elementos reais são recontextualizados e adquirem, a partir desta nova percepção, um caráter ficcional:

Daí se segue que a seleção dá a conhecer os campos de referência do texto como os sistemas existentes em seu contexto, campos que se dão a saber no momento em que, através do ato de seleção, serão transgredidos (...) Os elementos contextuais que o texto integra não são em si fictícios, apenas a seleção é um ato de fingir pelo qual os sistemas, como campos de referência, são entre si delimitados, pois suas fronteiras são transgredidas.  
(ISER, 2002, p. 961)

Para Iser, a *seleção* enquanto manipulação do autor, ou seja, enquanto recorte de um contexto preenhe de nova significação, permite que se depreenda a *intencionalidade* de um texto.

O segundo “ato de fingir” apontado pelo autor e que, tal qual a *seleção*, representa uma transgressão de limites é a *combinação*. Funcionando como correspondente intratextual da *seleção*, que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. Dois exemplos claros da *combinação* são os neologismos, amplamente utilizados na literatura fantástica, e a rima, recurso poético, especialmente quando associada a significados divergentes da sonoridade proposta pelas palavras, causando estranhamento. A *combinação*, portanto, é o “ato de fingir” que permite oscilação entre forma e fundo dentro da trama textual e, com isso, a potencialização do aspecto semântico do texto.

Os dois “atos de fingir” supracitados seriam responsáveis, dentro do texto, de criar relacionamentos, que são a configuração concreta – escrita – do imaginário. É por meio desses relacionamentos, isto é, pela linguagem e pela língua, que as ficções adquirem aparências de realidade e podem ser tratadas como tal. E é exatamente nesse sentido que os atos de fingir revelam-se transgressores, uma vez que

O fato de existirem apenas na língua faz com que as ficções se mostrem, como tais, na transgressão do significado literal, ou seja, lexical, na paralisação da função designativa e na sinalização da intraduzibilidade verbal daquilo a que se referem (...) A relacionalidade é portanto um modo básico da ficção, que funciona através da língua, sem que seja por ela esclarecido. (ISER, 2002, p. 963)

Tratadas a *seleção*, a *combinação* e o seu produto, o *relacionamento*, Iser passa a discutir um terceiro “ato de fingir” essencial para o texto fictício, o *desnudamento de sua ficcionalidade*. Ao contrário do que se possa pensar *a priori*, desnudar a ficcionalidade não é, necessariamente, construir o texto em oposição à realidade, mas, em contrapartida, lançar mão de algo, cuja alteridade não é compreensível a partir dos hábitos *vigentes no mundo da vida*. Tal desnudamento prescinde de uma espécie de contrato entre leitor e autor, que garantiria uma visão de “discurso encenado” ao texto lido, que poderá, com seu estatuto de ficção, influenciar livremente aspectos factuais da vida humana.

O *como se* é passível e necessita do *desnudamento*, o qual impede que a ficção seja concebida como real, responsável também por obstar uma suposta substituição desse real. Apesar disso, a ficção ainda é fonte de experimentabilidade, tanto pela sua configuração quanto pela referência ao real, e muitas vezes acaba confundindo-se com ele.

É a esse fato, o fictício, que Iser dedica suas considerações finais, afirmando que este se realiza em constantes processos de troca e provê a complementaridade simultânea entre real e imaginário, indispensável para a construção de um texto ficcional. Além disso, reitera o autor, é o fictício que permite ao imaginário, por meio do produto verbal do texto, tornar-se presente e fundamental.

Mediante os “atos de fingir” e o destrinchamento do processo de construção de um texto ficcional sistematizado por Iser, a ficção borgiana parece vislumbrar como um exemplo conveniente a ser discutido, especialmente com intuito de compreender a tarefa quase impossível de mesclar completamente o factual e o ficcional, ao menos na literatura propriamente dita.

Aliado ao texto do autor alemão, traremos à tona outro – já supramencionado – de seu tradutor neste ensaio, Luiz Costa Lima. O crítico brasileiro discute um aspecto fundamental para nossa análise, uma vez que traz à berlinda a ficção borgiana e seu aspecto “controlador da realidade”, que se relaciona diretamente com a tentativa do autor argentino de

imbricar factual e ficcional. A análise de Luiz Costa Lima é fundamental na medida que instigou a dúvida quanto ao objetivo de Borges ao usar os lugares sagrados para escrever sua ficção fantástica: só a partir da leitura de Luiz Costa Lima a resposta foi possível.

### 3.4 O controle da ficção

Em livro intitulado *O fingidor e o censor: no ANCIEN RÉGIME, no Iluminismo e Hoje*, Luiz Costa Lima aborda diferentes mecanismos de controle exercidos sobre a criação ficcional em variados períodos da história da literatura mundial. O autor discorre sobre de que maneira o controle do imaginário<sup>11</sup> sobre a ficção reflete a história social e cultural, enquanto, em contrapartida, também fomenta movimentos multidisciplinares e sociais a partir da literatura. A ficção, desse modo, ocuparia constantemente um lugar duplo perante a sociedade, especialmente quando atrelada a um escritor como Borges que, nas palavras do ensaísta brasileiro, é “protagonista de uma nova colonização”<sup>12</sup>, aquela exercida pela ficção sobre as demais áreas do conhecimento. Antes, explica o autor, a história e a política motivavam a ficção e se utilizavam dela; agora, a ficção é o ponto de partida e faz uso das demais áreas para se constituir.

Essa é a conclusão de Costa Lima, mas não nos coadunamos totalmente com ela. Contudo, retomar sua argumentação é fundamental, pois torna possível identificar mais claramente o modo como Borges “finge”, nos termos de Iser. Além disso, a leitura de Costa Lima é que permitiu que nos indagássemos sobre o motivo desse uso tão recorrente das tópicas do sagrado na ficção do Borges. Por fim, percorrer o caminho argumentativo do crítico viabiliza, ao presente trabalho, a identificação de uma série de lugares religiosos e sagrados válidos para esta análise, ainda que nossas apreciações acerca da relevância desses lugares para a ficção borgiana discrepem daquelas descritas por Costa Lima.

Costa Lima parte de um ponto-chave quando se trata da crítica literária feita a Borges: as recepções nacionalistas que enxergavam no autor verdadeiro anti-Argentina, uma vez que este não se preocupava com o sentimento nacional, tão caro ao essencialismo documental.

---

<sup>11</sup> Convém ressaltar que a acepção de imaginário utilizada por Costa Lima não é a mesma que a de Iser, ainda que partilhem alguns pontos no que diz respeito a sua relação com a criação ficcional.

<sup>12</sup> LIMA, Luiz Costa. **O Fingidor e o Censor: no ANCIEN RÉGIME, no Iluminismo e Hoje**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

Em explicação bastante distinta à dada pelo ensaísta brasileiro, Beatriz Sarlo, como já evidenciamos anteriormente, compõe o coro anticrítica, e evidencia em *Borges: um escritor na periferia*<sup>13</sup> que a presença da cultura argentina, em sua literatura, é maciça. Sarlo<sup>14</sup> desmistificou a corrente unilateral acerca do autor, posicionando sua literatura na região que lhe é naturalmente de direito: a região do conflito; conflito protagonizado por essas duas leituras – tanto a do Borges cosmopolita, como a de um autor notadamente influenciado pelo seu país e pela sua tradição – deixando claro que ambas são codependentes

Contudo, a consideração exclusiva de Borges na chave de escritor universal e cosmopolita tem suficiente razão de ser: Borges *também* é isso, e sua obra sustenta decididamente essa leitura. Pode-se ler Borges sem remetê-lo ao *Martín Fierro*, a Sarmiento ou a Lugones: lá estão os temas filosóficos, lá está a relação tensa, mas contínua com a literatura inglesa, lá estão o sistema de citações, a erudição extraída das minúcias das enciclopédias, o trabalho de escritor sobre o corpo da literatura européia e sobre as versões que esta construiu do “Oriente”, Lá estão os símbolos, os espelhos, os labirintos, os duplos; lá está a devoção às mitologias nórdicas e à cabala. Mas, fixando a literatura nesses limites, perderíamos a tensão que percorre a obra de Borges quando a dimensão rio-pratense aparece inesperadamente para desalojar a literatura ocidental de uma centralidade segura. A literatura de Borges é uma literatura de conflito (SARLO, 2008, p.16)

Essa visão cosmopolita de escritor universal, cuja fortuna literária tocara no âmago de discussões perenes e fundamentais para a filosofia e metafísica ocidental, está fortemente ancorada no *boom* de traduções dos textos borgianos que se iniciou a partir da década de 1950, data próxima à que Costa Lima ressalta, afirmando que, com a difusão do existencialismo no pós-guerra, a crítica de caráter nacionalista já não cabia em qualquer texto, independente do autor.

Ademais, Costa Lima, considerando já o período pós-guerras, menciona Ernesto Sábato que, vinculado a essa tendência crítica humanista, condenava a distância de Borges em relação à miséria humana, mas não podia, sob qualquer hipótese, ofendê-lo na sua capacidade

---

<sup>13</sup> SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges: um escritor na periferia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

<sup>14</sup> *Idem*



de escrita: “Isso posto, para Sábato está claro: uma literatura que não vê o homem e sua desgraça, que, em suma, *não crê*, pode ser preciosa, mas não será menos condenável”<sup>15</sup>. Na realidade, essa é uma visão já ultrapassada: crer num Borges frio e geométrico seria desconhecer totalmente sua história e ler de maneira superficial os seus contos. Em todos os contos analisados nesse trabalho, a questão da alteridade e do social aparecem explícitas e serão devidamente destacadas.

Para o ensaísta, uma acusação desse gênero ratifica a equivocada concepção de que a “boa ficção necessita estar a serviço do homem”<sup>16</sup>, isto é, que a ficção só se legitima enquanto alegoria de um ideal, crença ou objetivo *maior* em relação à humanidade. A impressão que temos, é que Costa Lima cai numa inevitável censura literária em relação ao texto de Borges, e não dá conta da sua dimensão, isto é, não o concebe na sua totalidade, em relação aos ideais que discute. cremos que Borges tem um ideal – que, contraditoriamente, fica mais visível a partir da análise de Costa Lima – a busca pela compreensão do mistério. Suas armas, no entanto, são a ironia e deboche, especialmente para tratar da figura do intelectual, sempre presente nos seus contos.

Retomando o cerne da sua hipótese, Costa Lima encara essa necessidade humanista de Sábato também, ironicamente, como uma forma opressiva de controle daquilo que estava sendo produzido e da maneira pela qual se fazia crítica, como se ética e ficção não devessem – sequer pudessem – ser distinguidas. Entretanto, o ensaísta brasileiro não faz a retomada das recepções críticas da obra de Borges apenas para pintar a figura do escritor injustiçado. Pelo contrário, o que Costa Lima pretende é apresentar os dois lados da moeda borgiana, que passa de controlado a controlador, a partir do momento que radicaliza a ficção e faz de todas as áreas discursivas “mero alimento para a elaboração ficcional”<sup>17</sup>. Voltamos às inevitáveis discordâncias: na contramão da visão de Costa Lima, não cremos que Borges tenha redimido a literatura argentina transformando-a em controladora. De fato, a literatura latino-americana passou a ser mais notada, mas essa mudança, no que diz respeito à visibilidade, não implica, de maneira alguma, que o que antes se fazia não merecesse igual destaque. Ou seja, falta uma consideração da parte do ensaísta acerca da produção argentina

---

<sup>15</sup> LIMA, Luiz Costa. **O Fingidor e o Censor: no ANCIEN RÉGIME, no Iluminismo e Hoje**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988. p.263.

<sup>16</sup> *Idem; Ibidem*

<sup>17</sup> *Idem; p.277.*

pré-borgiana, igualmente responsável pela própria formação literária do autor. Lembremos, por exemplo, de seu amigo e vizinho Evaristo Carriego.

O que queremos dizer é que aqueles que Costa Lima julga como controlados já faziam uma literatura diferenciada, distante do regime discursivo europeu, destoando do controlador pela autenticidade e qualidade inegáveis. O que Borges faz de novo é criar universos ainda mais fantásticos de maneira natural, retomando elementos corriqueiros e não dando nenhum destaque. É preciso considerar que Borges tem uma capacidade e carga literária como poucos, o que acaba tornando-o tão capaz, nesse sentido, que se transforma em paradigma (inclusive para o mundo colonizador europeu), mas isso não depende só de uma vontade de controle. É, como afirmarmos anteriormente, uma mistura de necessidades: a de efabular (criar ficção) sobre sua própria existência, bem como um desejo de criar novos universos para sobrepor ao atual, que muitas vezes lhe desagradava por não abrir espaço para a alteridade.

Ademais, outra afirmação de Costa Lima precisa ser avaliada: temos como fato que Borges, talvez melhor do que ninguém, lançou mão de diferentes áreas do conhecimento para construir sua ficção. Para o crítico, no entanto, tudo isso foi em prol apenas de alimentar esteticamente essa ficção – deixá-la mais natural, mais complexa ou mais envolvente para o leitor. Observamos, contudo, que para além de uma elaboração estética, sua ficção, e todas as vertentes religiosas e sagradas utilizadas nela, são o caminho encontrado pelo autor para compreender seu objetivo último: o mistério, seja o da vida, seja o da morte, seja ambos. Trataremos disso com mais cuidado na análise dos contos.

Antes de discutir o método empregado por Costa Lima para justificar sua radical afirmativa, cabe trazermos à baila algumas afirmações de Borges nos quais ele explana sua visão sobre a realidade e sua concepção do que é real: “Não sei se esta realidade é cotidiana; não sabemos se o universo pertence ao gênero realista ou ao gênero fantástico, porque se tudo é um sonho, como acreditam os idealistas, o que chamamos realidade é de essência onírica”; “A realidade não é somente aparência, mas sentimento e também imaginação e o mundo não é um caos, mas um labirinto, um cosmo que se oculta, e temos a tarefa de descobri-lo” (*in* STORTINI, 1990, p.179). Esses trechos nos são caros especialmente num sentido: Borges não faz a oposição entre ficção e realidade, de modo que não caberia dizer que a ficção é mero

trabalho estético – ela é, também, parte da sua vida. E se mescla a ela: Borges tem necessidade de efabular para falar da própria vida.

Ademais, citações trazidas legitimam perfeitamente o caminho escolhido por Costa Lima para desmembrar a ficção de Borges, ainda que sua conclusão tenha sido simplista, uma vez que o ensaísta parte, curiosamente, da influência do pensamento gnóstico e da mística judaica quando se trata de conceitos e possibilidades tanto intra, quanto intertextuais. Explicamos: dogmas cristãos são encarados pela Gnose a partir de outra interpretação, muito evidente, por exemplo, quando se trata da cosmogonia gnóstica, que afirma que o homem e o próprio universo teriam nascido de um erro e não da vontade de um Deus supremo.

De toda retomada teológica elaborada por Costa Lima, interessam-nos essencialmente dois aspectos: 1. O conceito de *physis* e, a partir dele, o de *antiphysis* e 2. A estetização do religioso, que se alastrará para as diversas áreas do conhecimento a fim de alimentar a ficção borgiana – esse é o ponto essencial de onde Costa Lima depreende a conclusão já mencionada.

Para definir *physis*, e, portanto, *antiphysis*, Costa Lima recorre a uma seita e a uma mística – isto é, o que há de mais marginal no sagrado, ponto que clarifica a relação com Borges – a Gnose e a Cabala. Da gnose, o ensaísta evidencia a cosmogonia ímpar, na qual o mundo teria sido criado por uma força inferior, sem o consentimento de Deus, o absoluto e perfeito. Este é responsável pela criação de Cristo e de Sofia, criadora do homem que só não está irremediavelmente perdido porque Sofia arrependeu-se de seu erro – o homem – e pediu perdão a Deus, que soprou em sua face e deixou uma brisa de divindade para o grande engodo. Contudo, o homem, ainda assim, é feito de matéria, e vive em constante luta para que esta, inevitavelmente fadada à perdição, não o desvie do conhecimento do pouco de divindade que ainda lhe cabe. Ademais, faz parte dessa matéria chula e mundana o conceito de tempo, o que o torna irremediavelmente findo e lhe concede o estatuto de simulacro.

A palavra acima já deixa evidente até onde Costa Lima pretende chegar com sua argumentação. Muito já foi discutido sobre a questão do duplo na obra borgiana e, de fato, sua constante presença confunde e atordoa o leitor. Inúmeras hipóteses já foram levantadas, mas nos ateremos à do ensaísta brasileiro para não nos desviarmos radicalmente de nosso

objetivo<sup>18</sup>. Retomemos a cosmogonia gnóstica: se o mundo não é de competência do homem e se o tempo que se concebe é meramente simulacro, pouco cabe ao homem fazer o que justificaria uma atitude de completo descaso com o mundo, exercida e emancipada pela ficção borgiana. Costa Lima dirá, então, que Borges faz dessa tópica gnóstica justificativa para o mundo que “não dá certo”:

A estetização do religioso persegue um fim específico: a estética do assombro. O mundo é um erro, diziam os gnósticos. Afastada a via da salvação, Borges lê o mundo como uma catástrofe diante da qual a única apropriada vem a ser a produção do assombro (LIMA, 1988, p. 274)

A estética do assombro, para Costa Lima, justifica as tópicas religiosas na obra de Borges, isto é, tudo que há de religioso nos textos seriam mecanismos estéticos de representação do fim do mundo. Isso nos parece pouco provável, pois se o autor crê em um uso desmedido de qualquer disciplina em prol da elaboração ficcional, a produção do assombro deveria, então, estar livre de qualquer razão mais profunda, como, por exemplo, justificar o fim de um mundo injusto ou problemático. Ainda assim, o uso desmedido do imaginário é que faz de qualquer estética, mesmo a do assombro, prenhe de impacto. E, acreditamos, a partir do conceito de pulsão de ficção, que o uso do imaginário não pode ser milimetricamente calculado, nem ausente de causas anteriores. Se o homem elabora ficção, é porque tem essa necessidade, para além da estética, como forma de compreensão da própria realidade. No caso de Borges, temos a comunhão de fatores favoráveis: uma capacidade ímpar de lidar com sua pulsão de ficção, bem como uma inquietação que motiva o seu texto.

Ao nosso ver, Borges procura na da ficção diferentes possibilidades de tentar compreender e descrever o mistério. Nessa tentativa, a ficção lhe oferece construtos, simulacros, tentativas e erros, para atingir o conhecimento pleno. Sua frustração é constantemente renovada, uma vez que o conhecimento sempre é negado, sempre inatingível.

Ainda nesse sentido, Costa Lima menciona a Cabala, mas por acreditarmos numa relação ainda mais íntima do autor argentino com a mística judaica desenvolveremos em tópico isolado esse aspecto. O que nos interessa efetivamente da análise de Costa Lima é a justificativa para o gosto do autor por essa mística:

---

<sup>18</sup> Outras possibilidades de interpretação do duplo aparecerão posteriormente no nosso trabalho.

Cabala e gnosticismo foram-lhe relevantes como meios míticos para sua ficção; como meios através dos quais se nutria contra a tradição literária fundada em um *logos* de estirpe mais iluminista que propriamente grega. (LIMA, 1988, p.274)

É possível que a predileção de Borges pela mística esteja ligada à contestação de alguma tradição iluminista, como menciona Costa Lima. Já mencionamos seu gosto pelo marginal. Contudo, aquilo que a mística lhe proporciona de mais rico é a sua relação com o mistério, tão bem explorado pela Cabala, por exemplo.

Retomemos a *antypheisis*: se o mito clássico é *mimesis* do universo criado pelos deuses, se compreende e reconhece que é simulacro de uma realidade palpável, a *physis*, a estética do assombro proposta por Borges seria igualmente *mimesis*, mas de uma *antipheisis*, pois é simulacro de erro, quiçá de outro simulacro desprovido de qualquer centelha divina, algo que talvez precisasse ser substituído por um novo mundo – e as tentativas borgianas não serão raras. Afinal, quem sabe ao reproduzir o mundo, ele fosse capaz de compreendê-lo

Costa Lima expande sua hipótese dos textos religiosos para metafísica e para a psicologia, uma vez que tudo, enfim, se resume a ser matéria subordinada à fabulação ficcional em prol da experiência estética. Desta já adiantada conclusão, decorre a acusação, que paira entre a condenação e o elogio: Borges é um controlador e sua invenção “tem uma clausura declarada: o que não for ficção, valerá apenas se servir para alimentá-la” (LIMA, 1988, p. 301); e, mais, Borges, antes controlado e acusado de anti-nacionalista, eleva a bandeira argentina, reluzente:

Mas não parece duvidável que, por ele, a Argentina se vingasse de ser colonizada e passa a construir para a formação doutro modo de colonização: esta tem por ponta de lança a textualidade ou, como preferem dizer, a *écriture*, em que se resume toda a possível pluralidade discursiva. Se, no século passado, o romance tinha de imitar a História para se legitimar, Borges contribuiu decisivamente para o modo inverso: o historiador, senão o filósofo, hão de se tornar ficcionistas. (LIMA, 1988, p.301)

Costa Lima talvez tenha se equivocado ao dizer que tudo em Borges se resume a um desejo da ficção; talvez também tenha sido redutor com a produção literária argentina, ao

tratar da questão do controle. Entretanto, o ensaísta, além de fazer um trabalho perspicaz no desmembramento de algumas tópicas religiosas na obra de Borges, e nos permitir a visualização desse uso, é bastante feliz ao elogio que faz ao autor: a partir dele, o historiador e o filósofo hão de se tornar ficcionistas. Ainda que consideremos que estes, de certa maneira, já o são<sup>19</sup>, o autor argentino tem esse mérito: despir a ficção, e, por conseguinte, a religião, do preconceito que sofrem das outras disciplinas, ditas mais científicas, o que é fundamental para um trabalho como o nosso, para o qual são imprescindíveis.

Enfim, sem a análise feita por Costa Lima, talvez não nos ficasse tão evidente que a religião e o sagrado não são apenas padrões estéticos. Borges é devedor dos lugares criados pela religião e pelo sagrado tanto para um aparato literário, quanto para efabular a sua própria vida e tentar compreender as dúvidas e obsessões que coleciona.

#### **4. Borges, a ficção e o Sagrado**

##### **4.1 Borges: “estetizador” e devedor dos *lugares* religiosos**

Com o intuito de compreendermos como o uso da religião e do Sagrado são fundamentais na busca do mistério na ficção de Borges e na construção do universo fantástico de seus contos – isto é, espaço, tempo e o próprio enredo –, selecionamos 5 contos do autor argentino, a saber: *El Aleph*; *La Biblioteca de Babel*; *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; *Los teólogos* e *La escritura del dios*. Essa seleção poderia compreender quaisquer contos do autor, e foi feita desse modo para contemplar duas obras (*El Aleph* e *Ficciones*) e porque a dimensão do Sagrado nelas não está muito escamoteada, o que permite um acesso mais rápido para a análise das tópicas religiosas, o que é fundamental num trabalho desta dimensão.

Nesse sentido, munidos da biografia – especialmente literária – do autor, nos propusemos a perscrutar em sua obra de que maneira esse processo de uso do Sagrado se dá. E, mais, como esse mecanismo do uso recorrente das tópicas do Sagrado e dos textos religiosos permite que o autor, a partir dos seus construtos ficcionais, formule sua busca pelo conhecimento do mistério.

---

<sup>19</sup> Vale dizer que consideramos a fé, a ciência e o imaginário como aspectos interdependentes, e carentes da criatividade e da fantasia para existirem.

Costa Lima, como já vimos, fala numa estetização do Sagrado, por parte de Borges. Na presente análise, no entanto, consideramos que aquilo que é visto como estetização seja a simbolização dos lugares religiosos, para que lhe sejam úteis na construção da realidade do conto, mas também como partes de uma mesma tentativa de compreensão do mundo. Quando falamos em simbolização, aqui, tratamos da ideia de Paul Ricoeur, em seu artigo “Le symbole donne à penser”<sup>20</sup>, no qual o autor distingue símbolo de outras estruturas que denomina vizinhas, a saber, a alegoria, o mito e o próprio conceito de símbolo já cristalizado pela lógica simbólica. Ricoeur propõe três zonas de emergência dos símbolos:

- Zona de emergência ligada aos ritos e mitos: o símbolo como linguagem do sagrado
- Zona de emergência noturna, onírica
- Zona de emergência da imagem poética

Explica-nos Sperber<sup>21</sup>: “As reflexões sobre a primeira zona partem dos conceitos de Mircea Eliade (e Dumézil). A segunda, de Freud e Jung, e a 3ª, de Bachelard”. Ricoeur, ainda que distinga as três zonas, evidencia como estão todas necessariamente imbricadas na construção dessa “imagem-verbo” que é o símbolo:

Au fond il faudrait comprendre que ce qui naît et renaît dans l'image poétique, c'est la même structure symbolique qui habite les rêves les plus prophétiques de notre devenir intime et qui soutient le langage du sacré sous ses formes les plus archaïques et les plus stables. (RICOEUR, 1959, p. 4)

Posteriormente, Ricoeur define os símbolos enquanto signos e faz a diferenciação entre signo símbolo e signo técnico: aqueles seriam opacos, pois seu sentido primeiro, o literal, visa um segundo sentido que só é dado pelo primeiro e é constituído nele.

A relação entre o sentido literal e o sentido simbólico permite que Ricoeur diferencie símbolo de alegoria. Na alegoria, há uma maior independência entre o sentido literal e o sentido simbólico, de modo que este possa ser atingido diretamente. Para Ricoeur, a

---

<sup>20</sup> [http://www.fondsriceur.fr/photo/LE%20SYMBOLE%20DONNE%20A%20PENSER\(1\).pdf](http://www.fondsriceur.fr/photo/LE%20SYMBOLE%20DONNE%20A%20PENSER(1).pdf) Acessado em 14.08.12.

<sup>21</sup> SPERBER, Suzi Frankl. *A noção de símbolo, passando pelo mito: uma reflexão a partir de Paul Ricoeur*. Rio de Janeiro: Multitextos PUC-Rio –CTCH - ano III, (CENTRO DE TEOLOGIA E CIÊNCIAS HUMANAS)

alegoria funciona mais como um mecanismo da hermenêutica do que uma criação espontânea de signos, enquanto o símbolo é anterior à própria hermenêutica. Nesse sentido, enquanto a alegoria permite uma tradução do sentido, o símbolo daria o sentido de forma mais *transparente*: “J’opposerai si vous voulez la donation en transparence du symbole à la donation en traduction de l’allégorie.” (RICOEUR, 1959, p. 5)

Ricoeur segue diferenciando o símbolo do mito; tratando o segundo como uma versão do primeiro, mas articulada no tempo e no espaço e desenvolvida em uma história.

Feitas as diferenciações, Ricoeur parte para a construção de uma filosofia do símbolo, a fim de permitir uma interpretação no símbolo e para além dele. Essa tentativa de compreensão do símbolo é dividida em três partes: Fenomenologia do Símbolo, a Hermenêutica e o Pensamento a partir do símbolo.

Ao trabalhar o símbolo a partir do próprio símbolo e considerá-lo para além do seu sentido, Ricoeur procura criar uma filosofia do símbolo que se diferencia da interpretação alegorizante, ou seja, remontar ao título, permitindo o pensar sem uma interpretação direta e evidente do segundo sentido de um signo simbólico.

A partir desse ponto de seu artigo, Ricoeur passa a trabalhar a filosofia do símbolo em sua relação com a autoconsciência humana: “à partir de la sphère des symboles, une compréhension de la réalité humaine est ouverte.”(RICOEUR, 1959, p.4)

Ricoeur recorre a Descartes e ao cogito, conforme explana Sperber:

Portanto, as reflexões sobre o símbolo estão vinculadas à noção de *Cogito*. Sei que para Ricoeur o *Cogito* está fraturado, ferido, na medida em que não se dirige a si, ao eu, mas a uma relação entre o eu e o outro. Ele combate as versões mais exacerbadas do idealismo, em particular a pretensão de auto-suficiência da consciência de si, para ressaltar os limites dessa tentativa de apreensão absoluta do *Cogito*. A quebra corresponde tanto à apreensão de uma unidade muito maior, mesmo que nunca totalizável pelo sujeito, como a unidade que se estabelece, em cada ação, em cada obra, entre o sujeito e o mundo.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> SPERBER, Suzi Frankl. *A noção de símbolo, passando pelo mito: uma reflexão a partir de Paul Ricoeur*. Rio de Janeiro: Multitextos PUC-Rio –CTCH - ano III, (CENTRO DE TEOLOGIA E CIÊNCIAS HUMANAS), p.5



Ricoeur contesta o *Cogito* e a possibilidade de autoconsciência, pois o símbolo não está tão evidente e não de todo totalizante. Sendo o símbolo uma representação, *pensar e logo existir* tornam-se falhos, ou, ao menos, incapazes de compreender a existência humana. Ricoeur ainda afirma que o símbolo escancara um domínio de experiências que nem sempre podem ser completamente apre(e)ndidas pelo homem.

O símbolo, afirma Ricoeur, é a ligação do homem com o sagrado, e, além disso, “O símbolo tem o poder de estar no lugar de algo próximo, passado histórico, assim como pode estar por algo que o transcende, colocando-se fora do tempo, ou voltado para o futuro” (RICOEUR, 1959, p. 5). Ou seja, o signo é inconstante e imprevisível e, nesse sentido, enigmático:

[...] porque o símbolo se constrói por necessidades diferentes, funcionando com análogos e analogias diferentes, evocando, representando ou substituindo referentes diferentes. Daí seu caráter eminentemente enigmático. Só as figuras convencionais são mais acessíveis.

É o mistério do símbolo que fascina Ricoeur e permite uma reflexão tão complexa sobre os meandros de sua significação. O Sagrado é repleto de mistério e o que há em comum entre todas as religiões é o mistério. O símbolo é, desse modo, uma das armas mais eficazes para uma ficção que busque, de alguma maneira, compreender o que há de misterioso na realidade, a partir do mistério criado no texto fantástico.

#### **4.2 A Cabala e o espaço do Sagrado**

Não são poucos os motivos que fazem de Borges um escritor aclamado como universal, cujo conhecimento enciclopédico foi plenamente capaz de abarcar as mais variadas áreas do conhecimento. Como já foi dito, Borges nasceu em Buenos Aires, mas, ainda muito novo, mudou-se para Genebra – lugar em que viria a falecer prestes a completar seus 87 anos de idade – em função dos trabalhos do pai, mantendo uma vida repleta de viagens, imersa em culturas e línguas variadíssimas.

Dentre as inúmeras disciplinas que interessavam ao autor, encontramos a Cabala (Kabbalah, em hebraico קבלה), cuja tradução é “recepção” e consiste em uma mística fundamentalmente literária, uma hermenêutica, uma verdadeira teoria da linguagem que tem por escopo a interpretação simbólica dos textos sagrados judaicos. Como aponta Gershom Scholem, o grande responsável pela volta da Cabala ao âmago das discussões intelectuais e religiosas, a Cabala teve seu apogeu na alta Idade Média e, ao longo da história, foi inúmeras vezes esquecida.

A cabala, no entanto, figurará para Borges como recurso quase inesgotável de material literário. Em entrevista retomada por Saúl Sosnowski em “Borges e a Cabala”, Borges afirma ter sido Scholem, na época ex professor de Cabala e Mística da Universidade Hebraica de Jerusalém, um dos grandes responsáveis pelo crescimento de seu interesse pela mística, tendo ele tido os primeiros contatos a partir da leitura de “O Golem” de Gustav Meyrink: intertexto que prefigurarão com bastante constância em sua fortuna literária, seja em poemas ou contos, seja na própria vida pessoal, como vimos a partir da leitura de Monegal sobre a relação de Borges com o pai.

Dentre os inúmeros aspectos da cabala presentes nos textos de Borges, o mais evidente apontado por Sosnowski é a “aceitação do Verbo como instrumento de criação e não como mero símbolo arbitrário para designar os elementos da realidade” (SOSNOWSKI, 1991, p. 14). Borges ainda diria: “o que me atrai é a impressão que os cabalistas não escreveram para facilitar a verdade, para oferecê-la pronta, mas para insinuá-la e estimular a sua busca”(SOSNOWSKI, 1991, p. 18). Tem-se a impressão que Borges vê a cabala como uma espécie de *teoria da linguagem* e é, nesse mesmo aspecto, que o autor precisa dela para a construção de seus “atos de fingir”. Harold Bloom, no surpreendente “Cabala e Crítica” faz uma apreciação sobre a relação que a Cabala tem com diferentes momentos da literatura mundial. Sua base teórica para discutir a Cabala é Scholem, e o crítico estadunidense aborda de maneira sucinta e muito precisa os pontos centrais em que a mística judaica aparece como uma ‘desleitura’, isto é, estabelecendo relações de desvio. Evidentemente, a relação da linguagem com a Cabala é o que acaba norteando o livro de Bloom, que começa o seu texto fazendo uma retomada histórica da mística, a partir da sua comparação com o neoplatonismo.

Bloom evidencia que, como é para o neoplatonismo, Deus é, para Cabala, totalmente incognoscível, e o surgimento do mundo veio a partir do nada (“ayin”). Deus é o

nada e criou a partir desse nada o mundo. Interessante notar que, para a Cabala, a relação de causa e efeito é totalmente reversível, uma vez que esses conceitos são considerados meras produções linguísticas sem razão de ser mais profunda. Sua fonte pagã é o neoplatonismo, ainda que se diferencie de Plotino em inúmeros aspectos. Em Plotino, fundador do neoplatonismo, a emanção se dá a partir de Deus; mas, na Cabala, o processo ocorre no próprio Deus, uma vez que toda emanção divina é, necessariamente, linguagem.

Nesse sentido, retomamos Sperber que nos lembra que a “relação mais íntima e direta com o sagrado se dá pela palavra”. Talvez um dos contos mais emblemáticos do autor por essa e por outras referências do sagrado e, mais especificamente da Cabala, seja *La Biblioteca de Babel*.

#### 4.2.1 A teoria da linguagem e a Biblioteca de Babel

Tratemos, portanto, do conto emblemático de *Ficciones*, *La Biblioteca de Babel*, no qual temos a retomada do preceito cabalístico (e de inúmeras outras místicas e religiões) da linguagem como sagrada, uma vez que “a sacralização da linguagem deriva da postulação – teórica, pelo menos – que considera possível a existência de um livro ou uma biblioteca universal que contenha toda a combinação linguística”(SOSNOWSKI, 1991, p.46) tal qual a Biblioteca borgiana que reduz Deus a um livro:

Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.(BORGES, 2010a, p.559)

Nessa passagem, os elementos religiosos foram cuidadosamente selecionados. Como aponta Iser, a seleção ainda permite que se compreenda a *intencionalidade* do autor: não aquela baseada em ideologias e crenças, mesmo porque para Borges isso é completamente inócuo, mas a *intencionalidade* textual, pois nenhum elemento advém do acaso na prosa ensaísta argentina. É preciso lembrar que essa prosa é pouco comprometida com a seriedade (no sentido de Iser), todos os elementos são cuidadosamente selecionados, especialmente os bíblicos, e recombinaos para a constituição de um novo simulacro que denuncia exatamente a condição de simulacro que sua fonte original possui, e que não é

reconhecida. Esse simulacro é o que antes denominamos construto, e o que rege a obra de Borges e o que permite que, a partir dos elementos religiosos, Borges trace sua busca pelo mistério.

Além disso, há outro preceito cabalístico presente de maneira explícita em *La Biblioteca de Babel* e que diz respeito a uma simbologia arraigada nas letras e que influencia suas disposições. Borges evidencia que não há palavra e nem combinação de letras que não prefigure um sentido sagrado e, mais, que não esteja prevista pela Biblioteca - Universo:

No puedo combinar unos caracteres dhcmrlchtdj que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios. Hablar es incurrir en tautologias. (BORGES, 2010a, p. 564)

Sobre o sentido sagrado intrínseco às letras hebraicas, Scholem aponta: “A genialidade das exegeses místicas reside na fantástica precisão com que, a partir das palavras exatas do texto, derivam sua transformação das Escrituras para um *corpus symbolicum*”(SCHOLEM, 1978, p. 16). A compreensão dessa transformação do texto em *corpus symbolicum* está presente em todo imaginário fantástico que percorre os “atos de fingir” borgianos, pois o símbolo lhe permite essa gama ampliada de significação. Porém, a escolha da Cabala não abrange só o desejo de simbolização do mistério. Há algo de muito importante e diferente na Cabala que é a busca incessante pelo conhecimento, e isso interessa muito ao autor.

Entre outros aspectos, na cabala, há um método denominado *Gematria* e que corresponde à associação das letras com números. Tal associação redundava em números que acabam sendo considerados sagrados. A Cabala age efetivamente como uma hermenêutica e Borges aproveita-se dessa aproximação. Vejamos: em *La Biblioteca de Babel*, a disposição espacial do Universo (da Biblioteca) é também feita sob um número específico de hexágonos, livros etc. Convém lembrar que o hexágono forma a imagem de uma estrela de Davi, símbolo fundamental para o judaísmo.

Ademais, a própria *gematria*, em última instância, não foge da definição do ato de fingir, uma vez que seleciona os elementos e os recombina, configurando um

relacionamento distinto de contextos já existentes; em teoria, para produzir conhecimento, sob a luz de Iser, para produzir ficção (ainda que não haja, supostamente, um desnudamento da realidade).

Se, de uma certa maneira, o que diferencia o factual e ficcional em relação aos aspectos apontados por Iser é o desnudamento da realidade, o que Borges faz é ir além do *desnudamento da realidade*; o argentino desnuda e veste, para tornar a despír a realidade, confundindo seu leitor e transgredindo todos os limites intratextuais que poderiam delimitar as fronteiras entre factual e ficcional.

Por fim, ainda que façamos uma leitura laica, a onipresença e a atemporalidade da biblioteca, descritas, levam o leitor a enxergá-la (a Biblioteca) como dotada de certa sacralidade. Não que ela seja uma mera alegoria da própria divindade, mesmo porque Borges não se presta a alegorias óbvias, mas o infinito carrega em si onipotência e onisciência tamanhas, igualáveis apenas a um Deus – o ápice do conhecimento e do mistério.

#### **4.2.2 O Espaço da narrativa: o Sagrado e o Profano**

Dando continuidade à análise do Universo – Biblioteca, agora sob a luz dos estudos de Mircea Eliade sobre o Sagrado e o Profano, buscaremos perceber em que medida *La Biblioteca de Babel* configura, aos olhos do narrador, um espaço de presença do Sagrado, pensando agora de uma maneira mais ampla, e não arraigado a uma mística, como a Cabala.

Mircea Eliade concebe o Sagrado a partir de sua oposição ao profano, definindo-os como “duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história” (ELIADE, 2011, p. 20), o que inclui a questão do tempo, do espaço, das relações com a natureza e com o mundo dos utensílios, bem como a própria consagração da vida humana (o trabalho, a sexualidade, alimentação etc.).

Para o homem religioso, dirá Eliade “o *espaço não é homogêneo*: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras” (ELIADE, 2011, p. 25). Percepção do espaço paralela é proposta por Borges no conto referido. Aí o espaço, como já vimos, é composto pela sobreposição de formas geométricas, especialmente hexágonos, escadas e espelhos é feitos de forma indefinida. *Verbis*:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente. La distribución de las galerías es invariable. Veinte anaqueles, a cinco largos anaqueles por lado, cubren todos los lados menos dos; su altura, que es la de los pisos, excede apenas la de un bibliotecario normal. (BORGES, 2010a, p.558)

Ademais, recordará Eliade, o homem religioso concebe mais de uma realidade, isto é, a realidade sagrada, que se manifesta em alguns momentos, e a realidade dita natural. É na realidade sagrada que ideia e ideado se fundem, e encontramos uma perfeição. Uma parcela dessa realidade efetivamente real manifesta-se aos homens a partir das hierofanias, momento em que o ser humano experimenta a realidade sagrada. Para Eliade, as hierofanias possuem formas inúmeras e variadas, desde as mais simples, como a manifestação em um objeto, como uma árvore, até a hierofania suprema: manifestação de deus em um homem, como foi Jesus Cristo.

Nesse ponto merece destaque uma consideração de Eliade sobre as hierofanias: o autor afirma que há um mal estar constante do homem ocidental diante delas, que redundaria numa espécie de desilusão e descrença. Esse mal estar é retratado por Borges em seu conto, pois seu narrador tem temores, aspirações e confusões pessoais que se entremeiam à descrição da Biblioteca, muitas delas, inclusive, questionando as afirmações feitas acerca de Deus, ou algo sagrado. É interessante notar, nesse ponto, que o narrador, que descreve esse universo como um construto quase molecular tem o desejo de entender aquilo que é desconhecido e infinito:

En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito... La luz procede de unas frutas esféricas que llevan el nombre de lámparas. Hay dos en cada hexágono: transversales. La luz que emiten es insuficiente, incesante. (BORGES, 2010a, p.558)

O infinito é, também, uma característica do sagrado: Deus é infinito, interminável, onipresente. A biblioteca, esse universo todo, é infinita. Eliade caracteriza o espaço profano como amorfo, impassível de mudança ou de qualquer coisa que não seja concebida pelo homem.

O infinito não pode ser concebido pelos homens profanos que, nesse caso, preferem legitimar sua descrença a partir da existência de um espelho, enganador e duplicador de realidades.

Borges talvez tenha uma apreensão de espaço homogêneo, mas não é parte da nossa discussão colocar em pauta se o autor, em si, pode ganhar o estatuto de religioso à luz da definição de Eliade. Coloco, portanto, outro homem à prova desse conceito: o narrador do conto, descritor do Universo que é a Biblioteca.

Esse homem religioso está cansado e descrente. No momento em que narra, já aguarda a hora da sua morte e afirma já ter buscado o “catálogo dos catálogos” em sua juventude. Dividido entre a desilusão e a crença, o narrador comenta sobre a relação que os idealistas têm com esse livro cíclico que é Deus e que é o mistério:

Los idealistas arguyen que las salas hexagonales son una forma necesaria del espacio absoluto o, por lo menos, de nuestra intuición del espacio. Razonan que es inconcebible una sala triangular o pentagonal. (Los místicos pretenden que el éxtasis les revela una cámara circular con un gran libro circular de lomo continuo, que da toda la vuelta de las paredes; pero su testimonio es sospechoso; sus palabras, oscuras. Ese libro cíclico es Dios.) Básteme, por ahora, repetir el dictamen clásico: La Biblioteca es una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible. (BORGES, 2010a, p.559)

Nesse trecho o autor também faz uma apreciação do espaço, que ele considera como uma “intuição do espaço”, e não necessariamente um espaço absoluto. A incerteza quanto ao espaço indica que este é heterogêneo, ou concebido dessa maneira pelo narrador, que tem, como única certeza, a inacessibilidade do centro desse universo. O mistério, é preciso lembrar, é inacessível. Para Eliade, o espaço sagrado é heterogêneo porque se diferencia do profano que o cerca. Nesse caso, para os místicos da biblioteca, o espaço sagrado é o que guarda esse grande livro circular; enquanto para o autor, é o centro dessa esfera cabal, necessariamente inacessível. A ideia de centro, inacessível, casa também com a concepção de fundação do mundo. Eliade explana:

Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa

extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “Centro”. (ELIADE, 2011, p. 26)

O homem religioso depende dessa ruptura do espaço para a orientação de sua vida, o narrador e morador da biblioteca também depende da esfera cabal identificada como preceito clássico sobre o universo. Esse preceito vem seguido pela enumeração de alguns axiomas. São eles a eternidade da biblioteca e a imperfeição dos livros. Não com dificuldade, rememoramos dois aspectos da tradição judaico-cristã: o reino de deus, que é eterno. E os homens, feitos à imagem e semelhança de deus, cópias imperfeitas e passíveis de erro.

El primero: La Biblioteca existe ab aeterno. De esa verdad cuyo colorario inmediato es la eternidad futura del mundo, ninguna mente razonable puede dudar. El hombre, el imperfecto bibliotecario, puede ser obra del azar o de los demiurgos malévolos; el universo, con su elegante dotación de anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios. Para percibir la distancia que hay entre lo divino y lo humano, basta comparar estos rudos símbolos trémulos que mi falible mano garabatea en la tapa de un libro, con las letras orgánicas del interior: puntuales, delicadas, negrísimas, inimitablemente simétricas. (BORGES, 2010a, p.558)

O conto segue narrando a vastidão de livros passíveis de serem encontrados na biblioteca. Ela abarca tudo e conta-nos o narrador que essa certeza alimentou por muito tempo a esperança dos moradores. No entanto, como ocorre com toda esperança desmedida, seguiu-se uma depressão coletiva pela impossibilidade de encontrar livros preciosos que poderiam explicar dúvidas universais, como a origem da biblioteca e do tempo. Borges começa a lançar mão de alegorias para descrever fatos ocorridos em função e em prol de crenças religiosas, isto é, o surgimento de seitas, genocídio, a crença em uma necessidade de purificação e, por fim, a crença na possibilidade de encontrar o Homem do Livro:



En algún anaquel de algún hexágono (razonaron los hombres) debe existir un libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás: algún bibliotecario lo ha recorrido y es análogo a un dios. En el lenguaje de esta zona persisten aún vestigios del culto de ese funcionario remoto. Muchos peregrinaron en busca de Él. Durante un siglo fatigaron en vano los más diversos rumbos. ¿Cómo localizar el venerado hexágono secreto que lo hospedaba? (BORGES, 2010a, p.563)

A busca humana pelo sagrado, pela explicação e pela hierofania é absolutamente necessária para o homem religioso, uma vez que é a partir dela que seu universo, história e vida, se justificam. Previamente, havia dito que colocaria em questão se o narrador desse conto é, ou não, um homem religioso aos termos de Eliade e se concebe o tempo e o espaço da forma que Eliade julga ser a do sagrado. Mesmo diante de todas as dúvidas e incerteza colocadas pelo narrador, ele mesmo contempla a própria necessidade de compreensão da ordem proposta por Ele. O conto é ambíguo e utiliza os pronomes com letra maiúscula, sem nos dar a certeza se o Ele se refere ao Homem do livro, ao livro cíclico, ou à própria biblioteca.

En aventuras de ésas, he prodigado y consumido mis años. No me parece inverosímil que en algún anaquel del universo haya un libro total; ruego a los dioses ignorados que un hombre - ¡uno solo, aunque sea, hace miles de años! - lo haya examinado y leído. Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique. (BORGES, 2010a, p.564)

A biblioteca precisa de justificativa para que o homem se justifique. A honra e a sabedoria total são da ordem do sagrado e resta ao narrador, humano, rogar que algum dia alguém tenha acesso a ela, isto é, que o sagrado se manifeste e que, portanto, o universo se justifique. É evidente, com a conclusão do conto, que o narrador se encontra em uma situação de confronto com o desejo de revelação do sagrado. Confronto, contudo, não é descrença é, na realidade, a crença posta ao limite como se a realidade sagrada devesse a este homem uma hierofania para que toda sua vida ganhasse um sentido, e seu mundo particular pudesse ser fundado e justificado.

Esse narrador presenciou a morte, a dor e o desespero causado pelas crenças que a biblioteca suscitou. Há, também, uma consideração sobre a linguagem – que justifica o título,

Biblioteca de Babel – essa consideração abarca duas ideias principais: 1) a de que a Biblioteca contempla toda e qualquer linguagem existente; 2) a de que os homens entram em constante conflito pela impossibilidade de compreender, por completo, a linguagem do outro, ou usar adequadamente a própria linguagem. Essa impossibilidade custou a queda de Babel bíblica, o castigo divino pela impossibilidade humana de compreender e aceitar a alteridade. Lembra-nos Borges que falar é incorrer em tautologias. De certa maneira, os homens, e sua incapacidade de abarcar o conhecimento do mundo são a frustração renovada de Borges, uma vez que o seu conhecimento é inevitavelmente inatingível.

O narrador é um homem que se confronta com o Sagrado, e ainda assim o concebe, aceita e busca. Mesmo desejoso de optar por uma compreensão profana de tempo e espaço (que diminuiria, inclusive, o terror do infinito da biblioteca que sobrevive ao próprio fim da espécie humana), o narrador não pode livrar-se das concepções de um homem religioso.

Ao longo de todo o conto, o narrador menciona uma ordem, e sobre ela dizem respeito as palavras finais:

Acabo de escribir infinita. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar, lo cual es absurdo. Quienes la imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. (BORGES, 2010a, p.564)

Essa Ordem que se repete na desordem pode ser compreendida, finalmente, a partir da concepção de Eliade sobre o Caos e cosmos. Cosmos diria respeito ao espaço habitado, compreendido, consagrado previamente; enquanto Caos seria todo o espaço estranho, distante, habitado por espectros e pelo desconhecimento. Eliade acredita que há uma nostalgia irremediável no homem religioso, a de habitar o mundo divino, isto é, um Cosmos puro e total, no qual a Ordem fosse plena.

O cosmos pleno é o desejo do narrador. Sua solidão alegra-se com a esperança da desordem que se configurará em Ordem, isto é, do caos que cessa e se reduz a Cosmos. O conto é, indubitavelmente, a visão desse narrador sobre o seu Universo, a sua Biblioteca: a imagem pincelada por ele é a de um espaço incapaz de se manter constante: há rupturas, rasgos, inconstâncias. O narrador está diante de duas realidades que se sobrepõem: a humanidade, concebida em livros, sofre da dependência desse compêndio universal, infinito e capaz de abarcar todo conhecimento, isto é, a biblioteca. A relação do narrador com o espaço heterogêneo e sagrado é dúbia: ela consola e atemoriza. É também por isso que a infinitude (e força) da biblioteca proporcionam, ao mesmo tempo, conforto e desespero: é bom que o sagrado não tenha fim, no entanto, ele fastamagoriza e assusta, pois o narrador não se sente inserido nessa realidade sagrada. A sua realidade é a da dor e da morte. O imperfeito livro aguarda por uma hierofania.

Nesse sentido, portanto, o narrador da biblioteca de Babel é um homem religioso, imerso em dúvidas e dilemas, mas religioso a ponto de conceber o tempo e o espaço de seu universo nos moldes que Eliade denominou como sagrado.

#### **4.2.3. Uma breve consideração sobre o gênero: utopia e distopia em Borges**

Borges é um autor que trabalhou uma pluralidade de gêneros e defini-los nunca foi tarefa fácil. Genericamente classificado por Literatura Fantástica, os contos (maioria de sua produção literária) discrepam fortemente entre si e carregam características advindas de diferentes gêneros, fruto do conhecimento enciclopédico do autor. Preferindo classificar sua obra, tal qual Monegal (1980), como ilegível<sup>23</sup>, cabe aqui uma breve consideração sobre *La Biblioteca de Babel* e sobre *Tlön Uqbar, Orbis Tertius*, uma vez que corrobora a relação de Borges com aspectos singulares da religião, como a relação com o livre-arbítrio e o idealismo. Isto é, concebemos que o autor, em especial nesses textos, teve uma influência do gênero utopia e, nesse sentido, da relação que o gênero estabelece com textos sagrados e a religião.

Na realidade, há uma singularidade histórica muito forte na caracterização do gênero Utopia, de modo que tentar aproximar o conto da configuração original do gênero seria uma tarefa, além de impossível, infrutífera. Sendo assim, consideramos a definição do gênero como suporte para caracterizarmos seu contraponto: a distopia, esta que está, não raro, envolvida

---

<sup>23</sup> “A obra de Borges é, por definição, inesgotável; isto é: ilegível” in MONEGAL, Emir R. **Borges: uma poética da leitura**. p.15.

com questões práticas sobre a religiosidade e a história da religião e a usa, tal qual faz Borges, como arma na sua elaboração ficcional.

Luigi Firpo (2005)<sup>24</sup>, em *Para uma definição de Utopia*, aponta três características como fundamentais para a configuração do gênero, isto é, para ser considerada Utopia, a narrativa deve ser global, radical e prematura. O autor, em seguida, desenvolve tais características. *Verbis*:

Ao contrário, um projeto “global” deve ser de tal forma que envolva na sua totalidade o modo de viver dos homens em sociedade, isto é, um projeto que não seja voltado para um único fim, mas que seja porém importante e significativo, um pormenor que seja, mas que ao contrário envolva a sociedade no seu complexo. Em segundo lugar a utopia deve ser radical, porque um projeto que implique leves variantes, pequenos retoques, um deslocamento quase imperceptível das estruturas da sociedade em um ou outro sentido, é assunto de todos os dias (...) Enfim a característica mais importante de todas que realmente, na minha opinião, distingue o “gênero” utópico dos programas de reforma e do reformismo em geral, é a lúcida consciência do seu caráter prematuro. A utopia é historicamente uma mensagem na garrafa, a mensagem de um naufrago. (FIRPO, 2005, p. 227)

Firpo reitera a importância em relação ao momento histórico e sua forte e necessária ligação com o contexto histórico: o utopista é, de fato, uma pessoa preocupada em tentar modificar uma realidade, e que, no entanto, faz isso de forma fantasiada, pensando menos em um êxito imediato (que muito provavelmente envolveria enforcamentos, prisões, torturas) e mais uma projeção para o futuro.

Esse caráter necessariamente fantasioso da Utopia implica, também, numa relação paralela à história ou à geografia. No Renascimento, período em que a geografia começava a alçar voo rumo a uma dimensão verdadeiramente global, o frenesi das grandes descobertas permitia aos autores lançar mão do desconhecido para caracterizar suas realidades. E essa metageografia era fundamental, pois a evasão geográfica impedia que alguém desmentisse a Utopia e, por conseguinte, uma de suas características: a necessidade de realismo.

---

<sup>24</sup> A data diz respeito à tradução feita por Carlos Eduardo O. Berriel, publicada na segunda edição da Revista *Morus*, a publicação original data 1986.

O realismo é o que garante à Utopia a credibilidade do leitor e, por isso, sua força persuasiva enquanto narrativa e discurso político. Sem realismo, portanto, a utopia não convence e a crença no relato se esvai. Concomitante à metageografia há a meta-história e por uma questão muito menos estilística e verdadeiramente mais prática, pois é preciso considerar o momento histórico no qual o gênero se consolida, ou seja, circundado por uma forte opressão religiosa. Em *Tlön*, Borges não deixou que nada escapasse ao seu leitor, tal foi a minúcia para descrever a descoberta, feita por acaso, de um planeta criado por uma cúpula de intelectuais. A apreciação acerca do planeta toma quase toda extensão do conto e vem associada, ao longo de todo texto, com elementos do mundo real, de modo a garantir que o leitor, não fosse o absurdo que está sendo dito, seria facilmente convencido. Borges não economiza nas armas da veracidade, usando inclusive o seu nome e o de Bioy Casares como personagens, descrevendo uma situação completamente plausível na vida de ambos: a pesquisa em uma enciclopédia, mas não de qualquer uma: a Enciclopédia Britânica de quem Borges, desde muito novo, era fã inveterado.

Em *Tlön...*, as referências religiosas são inúmeras – bem como as já mencionadas na análise de *La Biblioteca...* – e serão adequadamente retomadas no momento pertinente. Contudo, convém destacarmos, por ora, a relação que o conto tem com o idealismo, especialmente aquele creditado George Berkeley, de quem Borges (e isso herdou do pai) era um leitor assíduo. Berkeley foi responsável pelo idealismo imaterialista, isto é, uma aparente negação da realidade de qualquer mundo exterior, conseqüentemente reduzindo a realidade a um mundo de mentes com as suas próprias sensações ou ideias. Para Berkeley, ser é ser percebido. Em *Tlön*, esse era o conceito fundamental:

Hume notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admiten la menor réplica y no causan la menor convicción. Ese dictamen es del todo verídico en su aplicación a la tierra; del todo falso en Tlön. Las naciones de ese planeta son – congénitamente - idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje - la religión, las letras, la metafísica - presuponen el idealismo. (BORGES, 2010a, p. 518)

O idealismo de Berkeley é a base social de *Tlön...*, um planeta onde tudo se criou a partir da linguagem, inclusive um deus subalterno para ser chamado de demônio. *Tlön...* é um conto extenso e meticulosamente engendrado em todas os seus detalhes que justificam esse universo e, ao lado do idealismo, prefiguram no conto ainda gnosés, cabala e neoplatonismo. Em

verdade, não são poucas as relações estabelecidas entre esses campos tão discrepantes da teologia e da filosofia<sup>25</sup>, mas ressaltamos um: a sobreposição de realidades. A Gnosés e a Cabala pressupõem uma realidade divina e outra humana, enquanto o neoplatonismo de Plotino unia Platão a doutrinas clássicas religiosas e concebia o mundo como uma emanção do Uno, o Bem onipresente e transcendental. Todas essas doutrinas tiveram origem, ou ganharam força (no caso da Cabala) em períodos históricos muito próximos, isto é, no século XVI e XVII, concomitantemente ou pouco posterior aos grandes autores da Utopia, como Thomas More e Campanella.

A Utopia, no entanto, concebia um mundo no qual o cristianismo e a própria ideia de Deus não tivesse chegado, de modo que o homem poderia e deveria resolver seus problemas de maneira racional, isto é, “com as forças exclusivas do homem”. Se considerarmos, por exemplo, uma obra como *A Cidade do Sol* de Tomásio Campanella, que narra a história da viagem de um Almirante para uma terra até então desconhecida, onde conheceu A Cidade do Sol, deparamo-nos com uma desconsideração total da religião. Na história de Campanella, inclusive, a imagem de Jesus Cristo e seus apóstolos, é posta lado a lado às demais figuras históricas presentes na cidade dos solarianos, e o narrador não faz qualquer consideração sobre isso.

Campanella, aliás, leva a racionalização ao seu extremo, trazendo, ainda, uma particularidade: o comunismo sexual para uma seleção da raça, i.e., a eugenia a saber, a combinação pensada e não romantizada de seres humanos em busca de seres mais bem capacitados para manter a construção de um mundo ideal.

Ora, a evidente ambiguidade do conceito ideal do mundo de Campanella talvez seja a razão pela qual ele seja o texto que mais fortemente expressa uma característica das utopias, a saber, a sua intensa proximidade com seu oposto, a distopia, “pois o sonho de um é o pesadelo de outro, como dizia sabiamente Margareth Mead” (BERRIEL, 2004, p. 5). Ademais, as distopias, como nova feição, proliferaram no século XX como leciona Berriel

a miragem selvagem do fim da História jamais impediu a produção de vasta obra utópica, que, entretanto, pendeu para o seu lado negativo: as distopias. Numerosas no século XX, eficientes complicadoras no horizonte do gênero, as distopias são utopias

---

<sup>25</sup>“Qualquer breve exposição sobre a Cabala, como esta que tentamos realizar aqui, deve começar com descrições, ainda que breves, do gnoticismo do neoplatonismo, uma vez que estas concepções opostas são o ponto de partida de uma maior compreensão da cabala.” BLOOM, Harold. **Cabala e Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

negativas, o pesadelo social de que os romances 1984 e Animal Farm e a rica ficção científica são bons exemplos (BERRIEL, 2004, p. 6)

*La Biblioteca de Babel*, como vimos, é um conto narrado em primeira pessoa, que trata da descrição de um universo que se configurava como uma Biblioteca. O conto tem um narrador habitante dessa terra, diferente dos narradores do gênero utópico, que possuem um narrador estrangeiro, aproximando o texto de um relato de viagem. Contudo, como a viagem é condição essencial do gênero utopia, o próprio narrador, ainda que sem ser capaz de escapar desse Universo, conta que ele também foi um viajante. Os hexágonos, citados pelo narrador, fazem parte da estrutura descrita, concêntrica e irremediavelmente infinita. Há uma forte preocupação em caracterizar essa arquitetura, ainda que muito dessa descrição fuja ao realismo. Vale lembrar que a arquitetura foi, para o gênero utópico, um elemento fundamental, porque ao mesmo tempo que possibilitava concretude à descrição de um mundo, não raro inimaginável ao leitor, era também o modelo espacial que garantia que o espaço era imutável e impassível à força do tempo.<sup>26</sup>

Se para a Utopia a descrição da imutável cidade significava a garantia de seu bom funcionamento, em Borges, ela é a materialização da opressão: a Biblioteca e a sua infinitude oprimem completamente o homem. Ademais, a relação entre opressão e Utopia não é nenhuma novidade, pois é preciso, constantemente, suprimir a liberdade individual em prol do bem coletivo. Morus, e a maioria dos utopistas, “resolve o problema pressupondo que cada qual reconheça a coincidência entre necessidade e liberdade (BERRIEL, 2004, p.7). No entanto, Campanella levou a destruição das liberdades individuais ao extremo, propondo uma cidade isenta do livre-arbítrio: “Com realismo e misticismo, com paixão e lógica rigorosa, Campanella constrói uma cidade que deságua, em nome da felicidade e da virtude, num mundo de campos de concentração, cujos habitantes são ao mesmo tempo carneiros e vítimas” (BERRIEL, 2004, p.9). Opressão também parece ser a maior virtude da biblioteca borgiana: tudo na biblioteca é infinito, dada a sua dimensão: “El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza” (BORGES, 2010a, p.562)

---

<sup>26</sup> *Esiste quindi un'opposizione tra le due famiglie di discorsi: da una parte l'utopia, avida di progetti, propone modelli spaziali immutabili, non corrotti dal tempo. In utopia il sistema dello spazio chiuso, ben delimitato, blocca il tempo; l'utopia propetta città statiche in cui il cambiamento non è possibile.* In FORTUNATI, Vita. *Progetti utopici ed architettonici: La città ideale nell'Italia del Rinascimento* in **Morus: utopia e rinascimento**. v.1 p. 11-23, 2004. p.11.

Agora a infinitude do universo transita entre duas dimensões: abarcando-se tudo, a humanidade era dona de um tesouro completo. Em contrapartida, era usurpada de sua esperança, uma vez que a possibilidade de tudo abarcar restringia, ironicamente, os limites de tal esperança. Urge ressaltar que essa capacidade excepcional de conter todo o conhecimento está presente também na vida dos solarianos, mas em Campanella, a tirania tem ares de dádiva: “Há um magistrado que se chama Astrólogo, outros Cosmógrafo, Aritmético, Geômetra, Historiógrafo, Poeta, Lógico, Retórico, Gramático, Médico, Fisiólogo, Político, Moralista, havendo para eles um único livro chamado Saber, no qual, com maravilhosa concisão e clareza, estão inscritas todas as ciências. Esse livro é por eles lido ao povo segundo o método dos pitagóricos.” (CAMPANELLA, 2002, p. 47)

Em Borges, esse compêndio único do saber é *a priori* bem quisto, mas depois se transforma no responsável pela loucura e desespero da população:

Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto (...) A la desafortada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva. La certidumbre de que algún anaquel en algún hexágono encerraba libros preciosos y de que esos libros preciosos eran inaccesibles, pareció casi intolerable. (BORGES, 2010a, p.562)

Há, também, um fato curioso na biblioteca borgiana que remete muito fortemente a dois episódios da narrativa de Campanella: a queima dos livros. O narrador da Biblioteca narra que com a consciência de que a biblioteca continha todo o saber do universo, muitos saíram em busca de suas Vindicações e que, tendo-se deparado com a infinitude e inacessibilidade da biblioteca, seitas de destruição em massa foram criadas. Dentre elas, havia os que queimavam os livros tidos como inúteis, isentos do verdadeiro saber:

Otros, inversamente, creyeron que lo primordial era eliminar las obras inútiles. Invadían los hexágonos, exhibían credenciales no siempre falsas, hojeaban con fastidio un volumen y condenaban anaqueles enteros: a su furor higiénico, ascético, se debe la insensata perdición de millones de libros. Su nombre es execrado, pero quienes deploran los «tesoros» que su frenesí destruyó, negligén dos hechos notorios. Uno: la Biblioteca es tan enorme que toda reducción de origen humano resulta infinitesimal (BORGES, 2010a, p.563)



Nesse sentido, Maria Moneti Codignola (2008) aponta para a recusa do saber tradicional e para a desvalorização do livro presente na obra de Campanella e visível em diversas passagens, como:

Essa objeção pode ter força entre vós, que chamais de sábio o homem que leu maior número de gramáticas ou de lógicas de Aristóteles ou outros autores, de forma que, ao se querer consultar um sábio dos vossos países, o único resultado que se obtém é uma obstinada fadiga e um servil trabalho de memória que habitua o homem à inércia, pois não encontra estímulo em penetrar no conhecimento das coisas e se contenta em possuir um acervo de palavras, aviltando a alma, e fatigando-a sobre letras mortas. (CAMPANELLA, 2009, p. 74)

Além da primeira interpretação, mais literal, do conto borgiano, há a possibilidade de uma interpretação alternativa, para a qual cabe lembrar a data da escritura, 1944, final da Segunda Guerra Mundial. Os livros na biblioteca de Borges passam, muitas vezes, por alegorias dos próprios humanos e seus destruidores são chamados purificadores, dotados desse “horror ascético e higiênico”. Não parece absurda a aproximação com o contexto histórico da época: o horror ascético e higiênico do fascismo, a quem Borges se refere com absoluto sarcasmo e ironia.

Diante disso, se retomarmos a proposta de Hitler para a raça ariana, simultânea à purificação, havia a eugenia, isto é, a combinação de agentes que redundem numa raça tida como mais evoluída mental e fisicamente. Não muito diferente disso, Campanella propunha aos seus solarianos o comunismo sexual, com a combinação, proposta pelo poder, dos parceiros sexuais:

De acordo com o costume dos antigos espartanos, tanto os homens como as mulheres aparecem nus nos exercícios ginásticos, de forma que os preceptores têm a possibilidade de descobrir os que são capazes ou incapazes para a geração, podendo determinar ainda qual o homem mais conveniente a determinada mulher, segundo as respectivas proporções corporais. A união marital se realiza cada terceira noite e depois que os geradores estão bem lavados. Uma mulher grande e bela se une a um homem robusto e apaixonado, uma gorda a um magro, uma magra a um gordo, e assim, com sábio e vantajoso cruzamento, moderam-se todos os excessos (CAMPANELLA, 2002, p. 39)

Parece evidente, nessa passagem, que o livre-arbítrio é claramente sucumbido para os solarianos. Tudo é por eles pensado e planejado para lhe garantir a vida ideal, a melhor

saúde, o melhor ensino. Se a realidade idealista de Campanella, ainda que utópica, é desesperadora, em Borges, isso se torna completamente opressor. O medo de que o mundo acabe não existe em Borges. Pelo contrário, o desespero advém da infinidade dessa Biblioteca que existe *ab eterno*.

Anteriormente, vimos que a configuração eterna da Biblioteca e a sua disposição heterogênea garante uma configuração do espaço enquanto Sagrado. Agora, essa eternidade é também opressora. A destruição do mundo, o sofrimento dos pecadores, a consumação total são algumas tópicas que permeiam a literatura apocalíptica. Entretanto, a existência de uma realidade insuportavelmente infinita e completamente resistente à ideia de fim não poderia, também, configurar-se como a destruição total?

Em *La Biblioteca de Babel*, Borges lançou mão de um cenário que configura uma realidade indestrutível e, ao mesmo tempo, com configurações apocalípticas. Nesse sentido, o autor se vale de características que, enquanto se utilizam do temor do fim do mundo para justificar sua infinitude, configuram ironicamente o apocalíptico como a impossibilidade do fim.

Acerca do Apocalipse e suas derivadas produções artísticas, Carlo Maria Martini, cardeal da Igreja Católica Apostólica Romana, caracteriza-os como substancialmente utópicos, visto que

Existem, por trás da literatura apocalíptica grupos humanos oprimidos por graves sofrimentos religiosos, sociais e políticos que, não vendo saída na ação imediata, se projetam na espera de um tempo em que as forças cósmicas se abateriam sobre a terra para derrotar todos os inimigos (ECO & MARTINI, 2000, p.20)

Se o fim da humanidade não é o fim da Biblioteca, dada sua infinitude, não haveria, portanto, a consumação. Pior que a consumação seguida de uma Nova Jerusalém para os eleitos é a impossibilidade do fim e a constante postergação de um Universo caótico.

Nesse sentido, é preciso dizer que cada apocalipse carrega uma grande carga utópica, uma grande reserva de esperança, combinada, porém, com um conformismo desolado em relação ao presente (ECO & MARTINI, 2000, p.20)

Ao narrador, ciente da infinitude da Biblioteca, só resta a Ordem que mantém, eternamente, os mesmos volumes que se repetem – os homens, livros que não cessam.

### 4.3 *La escritura del dios: a cabala e a teologia negativa*

Outros contos apresentam tópicas religiosas, especialmente referentes ao trabalho hermenêutico desenvolvido pela Cabala. Dentre os movimentos cabalísticos reapropriados pelo autor, o mais evidente é a crença de que a escritura (no caso da Cabala, o Pentateuco) possuiria diferentes significações, sinais emitidos por Deus através da escrita e que dotariam o homem de conhecimento que as compreendesse como sendo um poder divino. Em *La escritura del dios*, Borges não contrasta muito, pois o enredo se explica exatamente a partir dessa lenda/crença. É a história de um sacerdote asteca que está preso numa das masmorras dos conquistadores espanhóis, e enquanto o tempo vai passando ele, preso, acaba se recordando de uma história que lhe tinham contado ainda criança, que dizia que Deus havia escrito o seu nome num local diante dos olhos de todos, para afirmar uma aliança com os homens, mas que, por ser tão óbvio e claro, a humanidade se esquecera.

Una noche sentí que me acercaba a un recuerdo precioso; antes de ver el mar, el viajero siente una agitación en la sangre. Horas después, empecé a avistar el recuerdo; era una de las tradiciones del dios. Éste previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de La Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males. La escribió de manera que llegara a las más apartadas generaciones y que no lo tocara el azar. Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres, pero nos consta que perdura, secreta, y que leerá un elegido (BORGES, 2010a, p.718)

A citação fala claramente em eleito, capaz de descobrir essa escrita/escritura de deus (grafado em minúscula) e que permitiria ao seu descobridor plenos poderes. É esse o intento da Cabala, que identifica no Pentateuco (Velho Testamento) a escrita de deus a ser decifrada e compreendida. O conto afirma: ainda hoje, a humanidade tenta por todos os meios e em todos os locais voltar a descobrir esse segredo, inclusive a partir de místicas e credos, acreditando ser possível encontrá-lo nos textos sagrados. Cabe lembrar que para os estudiosos da Cabala, a mera pronúncia do nome de Deus já tem sua forte conotação sagrada, capaz, inclusive, de dotar o homem de poderes mágicos.

Ao longo de todos os dias, semanas e meses, esse sacerdote feito cárcere vai tentando recordar o mundo exterior e assim tentar vislumbrar onde poderia estar aquele segredo, como forma de aliviar o seu sofrimento. Ele observa, na cela ao lado, um jaguar, que deixa claro ser considerado um animal sagrado, tentando memorizar as formas das pintas do jaguar. Um dia apercebe-se de que o nome de Deus está no corpo desse jaguar, e decide compreendê-lo: “Dediqué largos años a aprender el orden y la figuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo”(BORGES, 2010a, p.719)

Durante essa tentativa de compreensão, o autor narra, quase na velocidade de um pensamento, conjecturas feitas sobre a possibilidade de uma linguagem de deus. O sacerdote se indaga se uma escritura, assim tão óbvia, assim tão explícita, possa ser atribuída a um deus tão onipotente. Apesar de, no começo do conto, formular a frase “rogo aos deuses”, o narrador encarcerado passa a tratar de um único deus, o deus, a quem atribui o conhecimento pleno: “Con el tiempo, la noción de una sentencia divina pareció me pueril o blasfematória. Un dios, reflexioné, solo debe decir una palabra y en esa palabra la plenitud” (BORGES, 2010a, p.719). É curioso notar que a metáfora da universalidade e do infinito reaparecem nesse conto, mais uma vez, dotado de sacralidade, dessa vez explícita, já que o narrador se indaga que tipo de sentença emitiria uma mente absoluta, a de um deus, sabendo que a própria linguagem humana é inevitavelmente todo um Universo.

Nesse momento, Borges, através de seu narrador, parece resumir em um parágrafo, a concepção divina concebida pela Teologia Negativa. Façamos uma breve retomada histórica.

#### **4.3.2 A teologia negativa**

Pseudo-Dionísio, o Aeropagita<sup>27</sup>, é o autor do tratado *De mystica theologia*, no qual encontramos o embrião do que depois se consolidaria como teologia negativa. Por volta do século V, o Aeropagita já trazia a concepção de Deus para além da possibilidade de

---

<sup>27</sup> Pseudo-Dionísio, o Aeropagita é o nome pelo qual é conhecido o autor de um conjunto de textos, o *Corpus Dionysiacum* compostos entre 484 e 532. Pouco se sabe sobre o autor além dos seus escritos e seu nome faz referência direta ao Ato dos Apóstolos. É considerado pai da teologia negativa e da mística cristã ocidental.

representação e conhecimento acerca de sua natureza, pois tudo é obra de Deus e os homens que a ela têm acesso seriam suas emanações. Sobre esse pensamento, esclarece Samyn:

Em outras palavras: experienciando as emanações, somos capazes de nomear as manifestações divinas no mundo material; podemos, desse modo, conceber Deus como fonte de todas essas emanações. Essa possibilidade de concepção não implica, entretanto, qualquer possibilidade real de conhecimento sobre Deus: nossa percepção não alcança o momento em que as emanações transcendem a si mesmas, de modo que não podemos conhecer a própria divindade enquanto tal (SAMYN, 2007, p. 33)

A negatividade de Pseudo-Dionísio é seu recurso retórico para afirmar Deus enquanto causa suprema – inconcebível para o entendimento humano. Desse modo, a negação, na realidade, nada nega, “a negação de todo atributo e imanência é o caminho para se chegar à experiência da fé no transcendente”<sup>28</sup>. A aproximação do divino, irrepresentável para o humano seria constantemente feita por meio de emanações.

Nesse sentido, a teologia catafática – que procede por afirmação – delimitaria, portanto, as emanações divinas, sendo insuficiente e limitadora no que diz respeito à grandiosidade divina:

Qual é, enfim, a função da teologia catafática? Ainda que forneça algum conhecimento legítimo de Deus, já que se baseia na única autoridade reconhecida pelo Pseudo-Areopagita – as Escrituras –, sua finalidade maior é precisamente delimitar as possibilidades humanas de conhecimento, abrindo assim o caminho para a teologia apofática (SAMYN, 2007, p.33)

São Tomás de Aquino, entre 1265 e 1273, redigiu a *Suma Teológica* na qual dialoga diretamente com Pseudo-Dionísio e dá continuidade à impossibilidade de conceder a Deus algum atributo, continuando a proceder pelo método apofático. Já na “Questão III: Da Simplicidade de Deus”, São Tomás de Aquino afirma:

---

<sup>28</sup> LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. *Teologia negativa e Theodor Adorno: A secularização da mística na arte moderna*. 2007. 343 f. Tese (Doutoramento) - Departamento de Teoria Literária, Faculdade de Letras da Ufrj, Rio de Janeiro, 2007.p. 263.

Conhecida a existência de algo, falta investigar como é, a fim de saber como ele é. Mas como de Deus só podemos saber o que Ele não é, e não o que é, não se trata tanto de considerar como Ele é, quanto como não é (AQUINO, 2003, p.169)

Na tradição judaica, a teologia negativa aparece em 1190, quando Moshe ben Maimon, conhecido também por Maimônides, concluiu o *Guia dos perplexos*, livro no qual doutrinas judaicas são aliadas à lógica aristotélica e filosófica. Em Maimônides, os atributos positivo e negativo adquirem um significado diferente: positivo não se refere a algo bom e nem negativo a algo ruim. Para Maimônides *positivo* refere-se a um atributo que afirma o que Deus é e *negativo* o que Deus não é.<sup>29</sup>

O pensamento maimonidiano pressupõe uma infinidade em Deus, incapaz de ser limitada por algum atributo. Paralelo a isso, temos também o pensamento cartesiano, que prova a existência de Deus a partir desse mesmo princípio: a incapacidade humana de conceber a perfeição de Deus.

Descartes escreve as suas *Meditações*<sup>30</sup> em 1641, argumentando em favor da existência de Deus a partir da incapacidade humana de conceber o infinito. A primeira constatação cartesiana é a de que os sentidos nos enganam e que, tendo, até aquele momento de sua vida, apreendido tudo através dos sentidos, todas as suas opiniões, que julgava verdadeiras, eram, minimamente, duvidosas. É a partir disso que Descartes constata a existência de um “Deus Enganador”.

O argumento do “Deus Enganador” divide-se em duas etapas: a do Deus Enganador e a do Gênio Maligno, duas denominações que se referem à mesma entidade. A primeira etapa diz respeito à possível existência de um Deus, criador de tudo e onipotente, que seria responsável pelo engano: “pode ocorrer que Deus tenha desejado que eu me engane todas as vezes em que faço a adição de dois mais três, ou em que enumero os lados de um quadrado”(DESCARTES, 1973, p. 93).

Há, entretanto, nesse argumento, uma consideração sobre a bondade de Deus: “Mas pode ser que Deus não queira que eu seja decepcionado desta maneira, pois ele é

---

<sup>29</sup> Doravante, os adjetivos *positivo* e *negativo* vão ser colocados em destaque quando usados no sentido Maimonidiano.

<sup>30</sup> DESCARTES, René. **Meditações** (Coleção: Os Pensadores). Tradução de: J. Guinsburg e Gérard Lebrun. São Paulo. Abril S.A, 1973. 1ª edição.

considerado soberanamente bom.”(DESCARTES, 1973, p.93) A suposição acerca da bondade de Deus, no entanto, é falha, visto que se Deus fosse soberanamente bom, não me permitiria a decepção do engano. É nesse momento que Descartes julga necessário pensar em um Gênio Maligno, dada a bondade de Deus. É preciso não se esquecer que o contexto cartesiano não era nada favorável a comentários que pudessem ser considerados heresias.

O próprio Descartes resolve esse impasse, pois se Deus permite enganar uma vez, certamente poderia permitir enganar sempre. E qualquer outra coisa que existisse seria menos perfeita que Deus e também permitiria que eu me enganasse. Nesse momento, Descartes consegue estender sua dúvida ao máximo:

já que falhar e enganar-se é uma espécie de imperfeição. Quanto menos poderoso for o autor a que atribuírem minha origem, tanto mais será provável que eu seja de tal modo imperfeito que me engane sempre. Razões às quais nada tenho a responder, mas sou obrigado a confessar que, de todas as opiniões que recebi outrora em minha crença como verdadeiras, não há nenhuma da qual não possa duvidar atualmente (DESCARTES, 1973, p.95)

Com a dúvida, Descartes questiona novamente se não há algum Deus, ou alguma potência, que tenha incrustado em seu espírito a dúvida. Todavia, chega à conclusão que talvez ele mesmo seja capaz de fazê-lo. Sendo assim, talvez fosse alguma coisa, ainda, que tenha negado o sentido e o próprio corpo. Então, se há algum Deus ou algum Gênio Maligno disposto a enganar “não há dúvida alguma de que sou” (DESCARTES, 1973, p. 100), e, portanto, “cumpre, enfim, concluir e ter por constante que esta proposição, *eu sou, eu existo*, é necessariamente verdadeira todas as vezes que a enuncio ou que a concebo em meu espírito” (DESCARTES, 1973, p. 100).

Essa verdade do *eu sou, eu existo*, o *cogito* cartesiano, só pode ser afetado por uma coisa: o argumento do Deus enganador, capaz, inclusive de invalidar as certezas matemáticas, fazendo acreditar que 3 com 2 resultam em 5. É preciso lembrar, ainda, que Descartes estabelece uma hierarquia entre os entes, na qual o topo era referente a Deus, e o patamar mais baixo seria o *nada*. Nessa hierarquia, aquilo que é superior contém uma porção maior de “ser”, e assim uma porção maior de realidade, podendo, portanto, ser a origem de

tudo. Essa hierarquia também está presente em Maimônides, e permanecerá ao longo de toda história das religiões judaico-cristãs.

Só em Deus, ideia e ideado se correspondem. Só em Deus, portanto, haveria a realidade, de fato. Essa seria a perfeição, pois imperfeita é a ideia que não corresponde ao ideado, não produzindo realidade. Uma coisa fica retida: a existência humana, no pensamento cartesiano, implica na existência de Deus. Pois se há o perfeito e eu não o apreendo, é porque esse perfeito me criou, pois da imperfeição não poderia surgir a perfeição.

Para Descartes, um atributo da coisa pensante que somos é a imaginação, que é uma reprodução daquilo que apreendemos pelos sentidos, imagens, “ideias-quadro”. A imaginação, no entanto, não concebe como o entendimento, e é por isso que somos capazes apenas de conceber a ideia de Deus e não de imaginá-lo.

Sobre a impossibilidade de não imaginar Deus, muitos autores escreveram, mesmo na contemporaneidade. Passamos para o século XX: em 1992, Derrida lança *Post-Scriptum*, um texto em inglês publicado em um volume dedicado à teologia negativa. Posteriormente, esse texto foi editado com o título *Salvo o Nome*. Neste livro, construído em forma de diálogo, Derrida traz uma discussão que gira em torno do nome, em especial do nome de Deus e da sua relação com a teologia negativa: não se pode e nem se deve nomear. Derrida lança mão da polissemia da palavra Salvo e transita entre dois significados: salvo, como exceção “exceto o nome” e salvo como forma de proteção, o nome que foi salvo.

Esse panorama quantitativo e ainda superficial sobre a teologia negativa é necessário para que seja visível o modo como as assertivas feitas pelo narrador sobre deus casam com essa concepção

Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o mismo que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciones o pobres voces humanas, *todo, mundo, universo* (BORGES, 2010a, p. 719)

As linguagens e os conceitos humanos são meros simulacros, emanações do que de fato seria deus, o sagrado, a representação da perfeição: o sacerdote vê-se, portanto, diante da impossibilidade de compreender aquela linguagem divina, dada toda a sua perfeição.



O narrador segue fazendo conjecturas sobre a dificuldade dessa compreensão, a partir de um momento que narra um sonho, no qual se afoga numa tempestade de areia. Neste sonho, entra em outro sonho e só com o chamado de alguém, a avisá-lo que não poderia se livrar do universo onírico, desperta: e um feixe de luz invade sua cela.

Un día o una noche - entre mis días y mis noches ¿qué diferencia cabe?- soñé que en el piso de la cárcel había un grano de arena. Volví a dormir; soñé que los granos de arena eran tres. Fueron, así, multiplicándose hasta colmar la cárcel, y yo moría bajo ese hemisferio de arena. Comprendí que estaba soñando: con un vasto esfuerzo me desperté. El despertar fue inútil: la innumerable arena me sofocaba. Alguien me dijo: "No has despertado a la vigilia, sino a un sueño anterior. Ese sueño está dentro de otro, y así hasta lo infinito, que es el número de los granos de arena. El camino que habrás de desandar es interminable, y morirás antes de haber despertado realmente." Me sentí perdido. La arena me rompía la boca, pero grité: "Ni una arena soñada puede matarme, ni hay sueños que estén dentro de sueños." Un resplandor me despertó. En la tiniebla superior se cernía un círculo de luz. Vi la cara y las manos del carcelero, la roldana, el cordel, la carne y los cántaros. (BORGES, 2010a, p.720)

Tendo retratado esse momento de reflexão pessoal, a personagem passa por um claro processo de ascese: narrador, cárcere, passa de uma pessoa à beira da morte para um homem consciente de toda verdade divina, a qual, capaz de lhe conceder plenos poderes de liberdade e vingança, acaba sendo ironicamente retida em seu consciente:

Que muera conmigo el misterio que está escrito en los tigres. Quien ha entrevisto el universo, quien ha entrevisto los ardientes designios del universo, no puede pensar en un hombre, en sus triviales dichas o desventuras, aunque ese hombre sea él. Ese hombre *ha sido él*, y ahora no le importa. Qué le importa la suerte de aquel otro, qué le importa la nación de aquel otro, si él, ahora, es nadie. Por eso no pronuncio la fórmula, por eso dejo que me olviden los días, acostado en la oscuridad. (BORGES, 2009, p. 721)

Duas considerações precisam ser feitas: o Jaguar é, de fato, um animal sagrado para as civilizações pré-colombianas e mesmo pós-colombianas, como para os indígenas que

habitam o território brasileiro e essas civilizações tinham uma preocupação e uma relação diferenciada com a alteridade, consideravam o outro de uma maneira muito mais generosa do que, por exemplo, a civilização ocidental atual. Além disso, convém notar, que antes dessa sua conclusão, o narrador descreve algo fundamental para a concepção do sagrado: a sua relação com todo o universo, sua onipresença nos seres. A percepção do sagrado está em tudo, e o sacerdote toma consciência disso, que o mistério os envolve

Entonces ocurrió lo que no puedo olvidar ni comunicar. Ocurrió la unión con la divinidad, con el universo (no sé si estas palabras difieren). El éxtasis no repite sus símbolos: hay quien ha visto a Dios en un resplandor, hay quien lo ha percibido en una espada o en los círculos de una rosa. Yo vi una Rueda altísima, que no estaba delante de mis ojos, ni detrás, ni a los lados, sino en todas partes, a un tiempo. Esa Rueda estaba hecha de agua, pero también de fuego, y era (aunque se veía el borde) infinita. Entretejidas, la formaban todas las cosas que serán, que son y que fueron, y yo era una de las hebras de esa trama total, y Pedro de Alvarado, que me dio tormento, era otra. Ahí estaban las causas y los efectos, y me bastaba ver esa Rueda para entenderlo todo, sin fin. ¡Oh dicha de entender, mayor que la de imaginar o la de sentir! Vi el universo y vi los íntimos designios del universo. Vi los orígenes que narra el Libro del Común. Vi las montañas que surgieron del agua, vi los primeros hombres de palo, vi las tinajas que se volvieron contra los hombres, vi los perros que les destrozaron las caras. Vi el dios sin cara que hay detrás de los dioses. Vi infinitos procesos que formaban una sola felicidad, y, entendiéndolo todo, alcancé también a entender la escriturad del tigre. (BORGES, 2009, p. 721)

O que havíamos sugerido nos é confirmado pelo narrador: talvez o universo, talvez enquanto biblioteca, seja todo ele divindade ou, como diria a teologia negativa, nada além de emanações do sagrado, que (crente ou não) Borges soube como explorar para construir na sua ficção uma realidade tão fantástica e, por vezes, inverossímil quanto é a verdadeira (quem sabe?) realidade humana.

#### **4.4 El Aleph: o compêndio de todo conhecimento**

Borges era um homem feito de obsessões. Bibliotecas, espelhos e o poeta Dante foram algumas delas. No prólogo de “nueve ensayos dantescos”, Borges refere-se a Dante como uma espécie de lâmina pintada capaz de abarcar todo conhecimento do mundo.<sup>31</sup> A ideia de que todo esse conhecimento possa ser abarcado em um ponto específico é, inclusive, um dos grandes motivos da literatura borgiana.

Como visto, *La Biblioteca de Babel* possui um livro que é o compêndio de todo conhecimento do mundo – causador de uma sensação paradoxal que oscila entre a esperança e a opressão:

Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto (...) A la desafortada esperanza, sucedió, como es natural, una depresión excesiva. (BORGES, 2010a, p.562)

Bem como a Biblioteca que abarca esse conhecimento infinito, em *El Aleph*, o motivo se repete: o *Aleph* é um ponto localizado ironicamente num sótão de um homem, cuja relevância intelectual - e moral – é contestada no conto. Porém, o *Aleph* não é só isso, é também, fonte de tópicos religiosos sobrepostas e diversas, a começar pelo próprio título do conto, que corroboram, para a presente pesquisa, com uma questão fundamental: a tentativa de Borges compreender o mistério que (co)move a humanidade.

Vejamos: a obsessão por compilar todo conhecimento do mundo é recorrente – e plenamente plausível – na concepção de um Deus monoteísta. Como já foi apresentado anteriormente, as místicas judaico-cristãs, como a teologia negativa e a Cabala, concebem Deus como ideado e, nesse sentido, fonte de todo conhecimento sensível e racional presente no Universo.

Sendo assim, cremos que Borges reafirma o que é a hipótese desse trabalho, isto é, as místicas, em sua visão panorâmica do ser humano e na sua própria formação assentada na alteridade, são a chave da tentativa de compreensão do mistério. Atingir um conhecimento pleno – encontrar o livro da Biblioteca ou olhar a fundo o *Aleph* – não é sucumbir ao mistério, mas tentar compreendê-lo. Evidentemente, essas tentativas sempre truncadas trazem à tona uma discussão muito importante para o autor, qual seja: em que medida compreender e atingir o

---

<sup>31</sup> Essa metáfora está no prólogo de “Nueve Ensayos Dantescos”, que podem encontrar em: BORGES, Jorge Luis. Obras Completas III. Buenos Aires: Emecé, 2010. p.409.

mistério, isto é, compreender e atingir a alteridade radical não é, também, pôr em xeque um aspecto fundamental da vida humana, a sua própria liberdade? Vimos, por exemplo, que o mundo ideal proposto pelas utopias e pela própria Biblioteca implica na pior opressão, qual seja: a supressão do livre arbítrio. Voltaremos a isso. No entanto, antes da tentativa de responder a essa questão, atentemos à imagem da letra Aleph, aquela que dá título ao conto.

A letra “Aleph” é a primeira das 22 letras hebraicas e a sua história é digna de uma longuíssima biografia. O Aleph é uma letra que não possui som, é apenas uma vocalização, dada a ausência de vogais em hebraico – que os substituem por sinais massoréticos. Inúmeras são as histórias do Aleph. A mais comum – encontrada inclusive nos livros cabalísticos que proliferam em bancas de jornal – retoma a grafia original, baseada no desenho de uma cabeça de touro, que foi formada a partir da junção de duas outras letras: o yôd e o vav. Para a Cabala, a junção de dois yôd com um vav na diagonal simbolizaria o espelhamento de duas realidades. Vejamos o desenho das duas letras e a formação final:



Esse espelhamento das letras possui duas chaves interpretativas centrais. Na primeira, acredita-se que o yôd superior significaria o aspecto escondido de Deus e o inferior, a

parte que se revela à humanidade. O traço diagonal que é o vav funciona como ligação entre as duas realidades: a realidade divina oculta e a realidade divina revelada ao homem (nos termos de Eliade, como visto, a parte e baixo corresponderia às hierofanias).

A segunda é baseada na *gematria* e atribui ao Aleph o número um, o número do Deus monoteísta. Essa relação com Deus ganha força se somarmos os valores numéricos das letras que compõem, como vimos, o Aleph. Essa soma é 26, pois cada yôd vale dez e um vav, seis. Esse valor é o mesmo do tetragrama sagrado judeu, formado pelas letras yôd, hey, vav, hey, que transliterado fica YHVH, origem do inominável Javé. O Aleph é, então, o próprio tetragrama em si, legitimado pela *Gematria*, referência fundamental da Cabala.

Pensando na escolha de Borges, cremos que a chave interpretativa esteja assentada muito fortemente nesse aspecto. Isto é, a relação necessária entre o divino e o compêndio do conhecimento, irremediavelmente misterioso. Sobre isso, Lyslei Nascimento recorda, também, uma pequena fábula retirada do *Zohar*<sup>32</sup>. Nessa fábula, as letras do alfabeto disputavam entre si a honra de ficar no primeiro lugar do alfabeto:

A letra Aleph queixava-se, entre outras coisas, porque todas as outras letras possuíam o plural e ela, somente o singular. Deus, então, a consola: “Tu reinarás sobre as outras letras como um rei; tu és una e Eu Sou Uno e a Torá é una e contigo darei (a Torá) ao meu povo, que foi chamado uno, e contigo iniciarei (Os Dez Mandamentos) no Monte Sinai conforme está escrito: *'Anokhi* (Eu Sou)”. Desse modo, a letra, recebe de Deus sua conformação religiosa e sagrada, além do primeiro lugar no alfabeto. Apesar de não ser articulada, ela se torna a raiz e o começo de toda articulação e nela estão inclusas, segundo a tradição judaica, todas as outras letras. (NASCIMENTO, 2008, p.1)

Essa pequena fábula retrata com precisão um dos aspectos mais importantes da escrita judaica, que foi, certamente, decisivo na escolha do título do conto de Borges e na sua predileção pela mística cabalística: a sua forte relação com a linguagem. Como vimos, o alfabeto judaico para a Cabala não é apenas um aparato comunicativo entre os homens, mas a relação mais direta e próxima com Deus. Acredita-se, também, que esse código linguístico tenha tantas possibilidades hermenêuticas que a sua plena compreensão pelo homem beira o impossível e

---

<sup>32</sup> O *Zohar*, ou *Livro do Esplendor*, é uma obra clássica da mística judaica, considerada o livro mais completo sobre Cabala. É um comentário do Pentateuco que apresenta uma coletânea de excertos selecionados para descrever a conduta humana e a sua vida espiritual. A data de sua escrita ainda é fonte de discussão, mas normalmente se aceita que data do século XIII e é de autoria plural e desconhecida.

demanda sempre uma mediação. O primeiro grande mediador da linguagem de Deus, de acordo com Maimônides, teria sido Moisés.

A visão dada ao alfabeto que transcende um código linguístico permitiu ao Aleph tornar-se uma letra preta de significados:

A essa configuração mítica do Aleph atribuiu-se a dimensão do infinito divino, o Ein Soph (o Sem-fim), e a um princípio básico do esoterismo: “Tudo o que está em cima é como o que está embaixo”. Para os místicos judeus, a língua hebraica, portanto, corresponderia fisicamente às coisas que ela designa. Estruturam-se, nessa máxima, os conceitos de espelhamento e de representação, um jogo de imagens em que o Aleph simbolizaria a unidade e, simultaneamente, o movimento que faz com que os números e as letras se sucedam e se correspondam. (NASCIMENTO, 2008, p.1)

O Aleph seria, portanto, um ponto de convergência das obsessões borgianas: o simulacro/duplo/espelho; a cabala e a sua hermenêutica peculiar; o poder da linguagem infinito do homem. O próprio Borges-personagem nos denuncia isso:

Duas observações quero acrescentar: uma, sobre a natureza do Aleph; outra, sobre seu nome. Este, como se sabe, é o da primeira letra do alfabeto da língua sagrada. Sua aplicação ao cerne de minha história não parece casual. Para a Cabala, essa letra significa o En Soph, a ilimitada e pura divindade; também se disse que tem a forma de um homem que assinala o céu e a terra, para indicar que o mundo inferior é o espelho e o mapa do superior (BORGES, 2008, p. 151)

Para uma melhor compreensão, é preciso, antes, retomarmos o enredo do conto. O personagem principal chama-se Borges e é um homem que perdera a mulher que amava – quase platonicamente – Beatriz. O conto se inicia com dia de sua morte. Mesmo depois disso, ele ainda visita sua casa na altura do seu aniversário, 30 de abril, e relata, ao longo do texto, as impressões e lembranças que essas visitas lhe causam.

O primo-irmão de Beatriz, Carlos Argentino Daneri passa por uma situação difícil: sua casa está para ser demolida, mas ela esconde um segredo que torna desesperadora essa ideia: o Aleph. Carlos Argentino Daneri é um pretense poeta e intelectual e confessa a Borges a necessidade de consultar o Aleph para terminar o poema. Desse modo, a possibilidade da demolição da casa, e conseqüente destruição do Aleph, levam esse homem ao desespero.

Apesar de discutir muito o Aleph, a sua descoberta por parte do leitor, no entanto, só acontece nas linhas finais do texto. O conto discute, em grande parte do tempo, as impressões que Borges guarda de Beatriz, que é apresentada ao leitor a partir de fragmentos, imagens, pequenos causos sobre momentos efêmeros da relação entre ela e a personagem principal, esse outro Borges. A fragmentação é traço fundamental da memória e do esquecimento, aspectos que aparecem com constância nesse conto, na figura dessa mulher.

De novo aguardaria no crepúsculo da abarrotada salinha, de novo estudaria as circunstâncias de seus muitos retratos. Beatriz Viterbo, de perfil, em cores; Beatriz, com máscara, no carnaval de 1921; a primeira comunhão de Beatriz; Beatriz, no dia de seu casamento com Roberto Alessandria; Beatriz, pouco depois do divórcio, num almoço do Clube Hípico; Beatriz, em Quilmes, com Delia San Marco Porcel e Carlos Argentino; Beatriz, com o pequinês dado por Villegas Haedo; Beatriz, de frente e em três quartos de perfil, sorrindo, com a mão no queixo... Não estaria obrigado, como outras vezes, a justificar minha presença com módicas oferendas de livros: livros cujas páginas, finalmente, aprendi a cortar, para não comprovar, meses depois, que estavam intactos. (BORGES, 2008, p.136)

Não parece difícil pensar, logo de início, numa associação literária, em outra Beatriz, igualmente morta e igualmente venerada: a Beatrice de Dante. Essa associação quase lógica foi notada por diferentes estudiosos de Borges, entre eles o próprio Emir R. Monegal, um dos grandes críticos da obra do argentino. Para o intento deste trabalho, contudo, selecionamos especialmente duas leituras: a de Lyslei Nascimento, que já foi supracitada e que trabalha com a dimensão da tradição e dos ecos judaicos dentro dessa associação; e a de Leopoldo M. Bernucci, que traça um aspecto biográfico muito forte no conto, principalmente na figura de Beatriz.

Lyslei Nascimento começa a intersecção entre o texto dantesco e o borgiano a partir da ideia da (re)escritura infinita que é a própria literatura. A autora localiza a Beatriz – de Borges e de Dante – dentro da figura da mulher-texto, que postula e permite a transcendência através do conhecimento intelectual. Ambas Beatrices, mortas, são criadas e recriadas a partir da memória, dos fragmentos imagéticos que aparecem no conto de Borges, como vimos anteriormente, por meio de imagens sobrepostas do perfil dessa mulher, desde sempre perdida: “sei que, alguma vez, minha vã devoção a exasperara; morta, eu podia consagrar-me a sua memória, sem esperança mas também sem humilhação” (BORGES, 2008, p.136)

A Beatriz imaculada de Dante acaba ironizada no conto de Borges: mesmo diante de toda paixão e idolatria, atingir o conhecimento em Borges significa, também, macular a imagem dessa Beatriz. É através do Aleph que Borges descobre a relação amorosa de Beatriz com Carlos Argentino Daneri. Nascimento nos recorda um dado biográfico fundamental: a Cabala também veio até Borges por uma versão do texto dantesco, de Longfellow. Nesse texto, há algumas páginas que discutem a Cabala, especialmente a relação simbólica estabelecida pelo alfabeto hebraico. Sabe-se que as referências literárias cabalísticas a que Borges teve acesso foram muitas, como o *Golem*, de Gustav Meyrink e os estudos de Gershom Scholem. No entanto, a referência dantesca é fundamental nesse sentido especialmente quando pensamos no que une o Aleph, a cabala e a *Divina Comédia*: a mudança de plano – ascense, transcendência. Tal mudança acontece por meio do acesso ao conhecimento intelectual, efetivamente. Porém, não é só isso. Mais que atingir um novo plano a partir do conhecimento (provavelmente sem fim, como acusa o nome Aleph), é, mais uma vez, buscar compreender o mistério, que acaba sendo – seja nos tercetos de Dante ou na prosa corrida de Borges – irremediavelmente incompreensível por completo. O Aleph é uma grande ironia: é um caleidoscópio que lhe permite ver o mundo todo, mas não salva o homem da sua própria cegueira e dos desenganos da memória, a característica mais notadamente humana: “Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz.”(BORGES, 2008, p.153)

A memória que se perde, bem como o Aleph que garante o “sem-fim” são os redutos mais gentis de uma literatura infinita, que sucumbe – e só podia fazê-lo, dada sua infinitude – ao mistério. Dante também falava do mistério, mas descia ao inferno para buscar compreendê-lo, enquanto Borges-personagem reduz-se a uma descida ao porão da casa daquela mulher que havia sido seu grande amor:

Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os pontos. – Está no porão da sala de jantar – explicou, com a dicção aligeirada pela angústia. – É meu, é meu; eu o descobri na infância, antes da idade escolar. A escada do porão é empinada, meus tios me haviam proibido de descer, mas alguém me disse que havia um mundo no porão. Referia-se, soube depois, a um baú, mas eu compreendi que havia um mundo. Desci secretamente, rolei pela escada proibida, caí. Ao abrir os olhos, vi o Aleph. (BORGES, 2008, p.145)



Leopoldo M. Bernucci discute a amada Beatriz de maneira singular: relaciona-a, depois de uma cuidadosa retomada histórica, à figura de Estela Canto, a mulher que fora considerada sua grande paixão da década de 40. Mesmo os relatos mais detalhados do conto, de certa maneira, constituem um traço biográfico. Por exemplo: Borges de fato presenteava Estela com frequência, dando-lhe livros e participando de maneira incisiva – e conscientemente invasiva – do seu seio familiar.

Esse aspecto nos parece relevante especialmente na associação feita por Bernucci: Borges não era dado a biografismos, mas estabeleceu longos paralelos entre a vida e a ficção (aliás, o presente trabalho existe em função disso); em função dessa característica marcante, uma associação de Beatriz com Estela permite, com generosa explicação, a de Borges com o próprio Dante.

Bernucci mesmo afirma: “A presença da retórica da autofiguração de Dante na obra e Borges é tão incisiva que seria quase impossível dar uma ideia dela aqui” (BERNUCCI, 2001, P. 89). Não pretendemos postular essa possibilidade. Ater-nos-emos, portanto, ao que essa identificação reconhecida por Bernucci nos acrescenta de imediato:

Como Dante, Borges entendeu a linguagem como meio de conhecimento de si próprio e das coisas do mundo; como Dante, ele construiu um labirinto tão desproporcional e vasto para distrair-se da dor de haver perdido sua “Beatriz”; e, finalmente, como Dante, ele compreende também que nem mesmo o seu vasto conhecimento e erudição, nem a admirável literatura produzida por ele seriam suficientes para mitigar a saudosa e insuportável memória de sua amada (BERNUCCI, 2001, p. 99)

Borges carecia da linguagem e da literatura para compreender o universo que se construía – e se apagava, dada a sua sempre prejudicada visão – ao seu redor:

Antes de ter escrito uma só linha, eu sabia, de um modo misterioso e, por isso mesmo, indubitável, que meu destino era literário. O que eu não soube de início é que, além do destino de leitor – que não considero menos importante que o outro – teria também o destino de escritor. (SORRENTINO, 2009, p.44) (grifo nosso)

Não foi em metáforas, não foi um aspecto interpretativo como as análises promovidas neste trabalho, nesse momento, Borges afirmou com toda clareza que lhe é de direito numa entrevista: o modo misterioso é indubitável. Mais: afirmou, também, que o seu destino é literário, que a sua relação com a literatura advém de uma dimensão não-racional. Nesse sentido,

Bernucci talvez estivesse certo ao afirmar que Beatriz Viterbo era, de fato, Estela Canto, e que muito do que está em *El Aleph* seja um pouco da biografia borgiana entremeadada em sua ficção.

Dispostas as análises de Nascimento e Bernucci, as quais julgamos de extrema relevância para a compreensão desse conto, cremos, pretensamente, que um aspecto, ainda em termos comparativos, une Dante e Borges, especialmente em *El Aleph*, a saber: a presença do humano como a força sublime que permite a experiência sensível do sagrado e do religioso.

Para esse intento, recorreremos a Erich Auerbach e o livro *Mímeses*, mais precisamente o capítulo denominado “Farinata e Cavalcante”. Nesse capítulo, Auerbach relembra um episódio do décimo canto do Inferno da *Divina Comédia*, no qual Dante, ao passar pelo círculo dos hereges e ímpios, pergunta ao poeta Virgílio se poderia comunicar-se com os condenados que têm o túmulo aberto. Virgílio responde que sim. Antes de abordar algum deles, o próprio Dante é abordado – o que de início lhe causa temor – uma vez que tem o seu sotaque reconhecido. Quem o aborda é Farinata, um chefe Gibelino, isto é, do partido oposto da família de Dante, que o encara, dizendo:

“Ó toscano que no país do fogo,  
vidente vais assim falando honesto,  
que um pouco detenhas-te eu te rogo

A tua fala me torna manifesto  
o nobre berço que te concedeu,  
ao qual, demais talvez, eu fui molesto”

(...)

Quando à sua tumba aproximei-me mais,  
olhou-me um pouco e, quase desdenhoso  
“quem foram”, perguntou, “teus ancestrais?”

E eu, já de contentá-lo desejoso  
não lho escondi, mas tudo revelei,  
o que tornou-o ainda mais cenhoso.

“Tão duros na adversão à minha grei  
Foram”, disse ele, “e Amim e aos meus parentes,  
que, por duas vezes, eu os expulsei

“Expulsos”, respondi, “mas renitentes  
Foram, voltando durma e doutra prova,

e essa arte não tiveram vossas gentes.”<sup>33</sup>

A intervenção de Farinata é interrompida pelo surgimento de outro personagem, Cavalcante de Cavalcanti, que aparece e indaga sobre o seu filho, Guido de Cavalcanti, um poeta amigo próximo ao próprio Dante. A confusão da cena impede que Dante responda de imediato e com clareza a Cavalcante, o que o faz concluir que o filho já havia falecido. Tomado pela tristeza dessa conclusão, Cavalcante desfalece e cai novamente no túmulo do qual havia se levantado.

Auerbach chama nossa atenção para um aspecto que permeia fortemente essa cena: embora mortos, sem consciência do tempo presente e sofrendo os infortúnios de suas condenações, tanto Farinata, quanto Cavalcante de Cavalcanti têm uma preocupação inevitavelmente humana. Para Auerbach, a sutileza de Dante ao destacar as suas preocupações terrenas evidencia dois aspectos: por um lado a capacidade dramática do autor que insere de maneira incisiva a historicidade dos personagens; por outro, a preocupação do poeta em explorar o lado verdadeiramente humano das personagens, a parte dos julgamentos morais e religiosos que os levavam a pagar sua pena no inferno.

Outro motivo nos leva a trazer Auerbach à tona nessa análise: a sua discussão sobre o aspecto figural e criatural. Auerbach, em *Mímeses*, discute a hipótese de que o realismo moderno é um movimento estético que advém de um conjunto de fenômenos: a sobreposição de planos na escrita, que deixa de ser homogênea e clara como na escrita clássica; da mistura do sublime com o grotesco; e, por fim, a transformação do cotidiano como objeto dramático, de representação séria, para além da comédia usual que os retratava.

Auerbach dirá, ao longo do seu livro, que essa revolução estética fora atingida com Balzac e Stendhal, mas aponta, em capítulos anteriores, como o supramencionado, que antes dessa plenitude alguns autores, especialmente da Idade Média e Renascimento, já haviam atingido algumas dessas características, mas que não se livraram, contudo, do aspecto figural, isto é, da moldura da história de Cristo. Auerbach explica:

Para a visão mencionada, um acontecimento terreno significa, sem prejuízo da sua força real concreta aqui e agora, não somente a si

---

<sup>33</sup> Tradução de Italo Eugênio Mauro. Versão original: “*O tosco Che per la per la città del foco/vivo ten vai cosi parlando onesto,/ piacciti di restare en questo loco./La tua loquela ti fa manifesto/ di quella nobil patria natio./ a la qual forse fui troppo molesto.*”(…) *Com’io al pie de la sua tumba fui,/ guardommi un poco, e poi, quase sdegnoso,/ mi dimandò: “Chi fuor li maggior tui?”/Io ch’era d’ubidir disideroso,/ non gliel celai, ma tutto gliel’apersi;/ond’ei levò le ciglia un poco in suso;/poi disse: “Fieramente furo avversi/ a me e a miei primi e a mia parte,/ si che per due fiate li dispersi”./ “S’ei fur cacciati, ei tornar d’ogne parte”, rispuos’io lui, “l’una e l’atra fiata;/ ma i vostri non appreser ben quell’arte.”*

próprio, mas também um outro acontecimento que repete prenunciadora ou confirmativamente; e a conexão entre os acontecimentos não é vista preponderantemente como desenvolvimento temporal ou causal, mas como unidade dentro do plano divino, cujos membros e reflexos são todos os acontecimentos; a sua mútua e imediata conexão terrena é de menor importância e o conhecimento da mesma é, por vezes, totalmente irrelevante para a sua interpretação. (AUERBACH, 2004 p.166)

É o caso de Dante e de sua *Commedia*. O figural não impede – antes, requer - que haja um sentido literal. O figural, para Auerbach, possui uma característica que o aproxima do símbolo de Ricoeur, já discutido anteriormente: ambos são além da alegoria, não são relações imediatas de significações. No caso do figural, a historicidade não pode ser deixada de lado

Ainda salientei o fato de que a estrutura figural dos seus dois pólos, da figura e da consumação, permite que continue a existir o seu caráter de realidade histórica, independentemente das suas formas simbólicas ou alegóricas; de tal forma que, não obstante figura e consumação se "signifiquem" mutuamente, o seu conteúdo significativo não exclui, de maneira alguma, a sua realidade. Um acontecimento que deve ser interpretado figuralmente preserva o seu sentido literal, histórico; não se converte em mero signo; continua sendo acontecimento. (AUERBACH, 2004 p.166)

Auerbach fala em Figural Cristão quando se refere a Dante, pois trata a *Commedia*, em suas três partes, isto é, inferno, céu e purgatório como sendo o movimento de ascense necessário para atingir a vida eterna, simbolicamente já vivido pela figura de Jesus Cristo.

As ideias de figura e de símbolo, que nos são absolutamente caras, aparecem em Borges em diferentes molduras, além da cristã. Não nos parece exagero afirmar a esta altura que o figural está fortemente presente em Borges, isto é, suas figuras remetem a uma interpretação anterior, e por vezes global, não só no plano específico dos seus contos. Neste sentido, a figura, para Borges, em vez de confirmar a promessa, o anúncio, coloca-se num ponto da história voltado para o passado, que esclarece os aspectos configurados, apreendidos pelo sensível. Ao mesmo tempo, com este poder de estabelecer relações, lança-se para o futuro, através da palavra, da ficção e do símbolo e cria por espelhamento a figura com a qual dialoga.

De certa maneira, o Aleph e a Beatriz de Borges são figuras representativas do enredo Dantesco, ou seja, carregam a sua interpretação dentro do conto, bem como sua

historicidade, mas não podem deixar de remeter à *Commedia*, pois perderiam grande parte da sua força interpretativa.

O criatural também aparece analisado por Dante: aquilo que é da ordem do sensível é fundamental para as personagens descritas no conto, isto é, se o criatural é aquilo que há de verdadeiramente humano, Dante, com já vimos, nos remete, ainda que sob as condições realmente adversas de pagar pena no inferno, ao lado mais verdadeiramente humano das personagens: a saudade e o apreço pelo filho, no caso de Cavalcante; a relação visceral com uma ideologia, no caso de Farinata.

O criatural é chave fundamental em diversos – senão todos – os textos borgianos. Sabemos, pois é parte da análise de Auerbach, que essa é uma tendência da literatura moderna. Ainda assim, especialmente em *El Aleph* a dramaticidade do conto e sua engrenagem interna para funcionar como ficção dependem do aspecto sensível, criatural, das personagens, principalmente da personagem principal e narradora, automeada Borges.

O conto é uma ode à saudade, à perda, ao amor não correspondido. Mesmo nos momentos mais irônicos, o narrador transparece um apego à presença e à imagem de Beatriz que não podem ser desprezados. O conto e o próprio Aleph existem, em certa medida, porque a relação é estabelecida com ela, com a sua saudade e uma lembrança fortemente imagética. É fato que lidamos, desde o título, com algo de fundamental: a descoberta do Aleph. Contudo, é certo, também, que o grande mote do conto não está em tal descoberta, mas na figura da contraditória mulher amada. Lembremo-nos que Dante só percorre todo o caminho da ascese tendo em mente sua amada Beatriz.

Se o Aleph é capaz de reunir em si todos os tempos e todos os espaços, simultaneamente, ao autor interessa apenas aquele espaço específico na casa, que contempla diversas imagens de Beatriz em inúmeros momentos. Beatriz é, em si, uma figura do Aleph, pois representa, em certo sentido, a totalidade desejada. O compêndio de todo conhecimento, nesse conto, centra-se de maneira confusa sobre a imagem do amor, que tolera diferentes distanciamentos e rejeições e permanece intacto, capaz de abarcar toda experiência sensível da vida humana.

Retomamos, então, à questão que permeia a nossa pesquisa. Se, julgamos, que o que interessa a Borges é a compreensão do mistério por meio da alteridade, Beatriz representa a

alteridade – ela é a fonte de admiração daquilo que o autor nunca foi, o que provoca, aliada ao desprezo que lhe mantém, um forte sentimento de humilhação.

Nesse sentido, como a Beatriz dantesca, a Beatriz borgiana é uma figura que abarca, além da sua historicidade, inúmeras imagens posteriores e significação: ela é a imagem do amor; o aspecto criatura que conduz o sensível dentro do conto; é a alteridade e, acima de tudo, é uma figura do sagrado manifestado, a heterogeneidade que se manifesta: o duplicado do Aleph.

Seria possível dizer, inclusive, que Beatriz representa o aspecto central do conto, que parece falsamente ocupado pelo Aleph (mas a própria proporção narrativa evidencia que a figura de Beatriz é o que mais importa no conto) e, por isso também, representa um elemento do sagrado.

Em “La Biblioteca de Babel”, Borges afirma claramente que há um centro cabal que justifica a Biblioteca. O relacionamento que o sagrado estabelece com o centro do Universo não é uma ideia original de Borges, mas advém de um autor, cuja obra, por muito tempo desconhecida, foi leitura fundamental no repertório borgiano e influenciou grande parte das imagens do seu texto.

#### **4.5 Borges e o idealismo de Blanqui**

Louis Auguste Blanqui foi um homem cuja biografia, à primeira vista, parece ser diametralmente oposta àquela que conhecemos de Borges. Sendo um teórico revolucionário, Blanqui recebeu o cognome *L'enfermé* (O encarcerado), visto que passou 37 dos seus 76 anos preso por suas insurreições políticas constantes.

De fato, Borges não era uma pessoa apolítica ou pacífica em suas discussões ideológicas. Como vimos, o autor argentino foi bastante incisivo em suas críticas ao governo de seu país, especialmente durante o período em que este foi liderado pelo ditador Juan Domingo Perón. Apesar disso, a relação política de Borges foi continuamente acusada de conservador, o que destoava drasticamente do perfil de Blanqui.

No entanto, a forte afinidade que Borges estabelece com Blanqui tem respaldo num ponto que consideramos fundamental na nossa hipótese de trabalho. Não obstante as diferentes críticas que o posicionamento político – muitas vezes contraditório – de Borges, trabalhamos, aqui, com um autor cuja literatura é capaz de atingir um respeito (e um interesse)

supremo pela alteridade e, mais, uma preferência por aquilo que transcorre nas margens, longe do centro. Isto é, numa dimensão macro de sociedade, para além dos limites do governo argentino, Borges era tão revolucionário quanto Blanqui, e a sua literatura legitima esta nossa afirmação.

As coincidências propositais com Blanqui são inúmeras e o conto que as denuncia de maneira gritante é *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Antes de voltar a discutir esse extenso conto de Borges, falaremos de Blanqui.

Mesmo considerando sua interessante biografia política, trataremos agora de um trabalho específico de Blanqui: *L'éternité par les astres*. Pouco difundido, este livro, que desconsidera totalmente a biografia revolucionária de Blanqui, recebeu diferentes classificações pelos autores que tiveram acesso a ele. Por alguns, foi considerado um tratado científico; para outros, uma meditação filosófica. A verdade é que o livro demorou a despertar o interesse do público, haja vista sua gritante discrepância com tudo que o autor já havia produzido.

Para a presente análise, tão importante quanto o livro de Blanqui, é a nota preliminar de sua tradução para o espanhol, feita por Lisa Block de Behar. A tradutora, que era também uma importante estudiosa de Borges, escreveu um livro denominado “Borges, Bioy, Blanqui y las leyendas del nombre”, no qual discute as fortes relações que a prosa ficcional dos autores argentinos estabelecem com Blanqui. Dado questões temporais e de acesso ao próprio livro, limitar-nos-emos à excelente nota preliminar feita pela autora, na qual alguns dos aspectos centrais dessa relação são mencionados.

Behar inicia sua nota com quatro epígrafes, na seguinte ordem: Borges, Bioy Casares, Walter Benjamin e Charles Sanders Peirce. Esses quatro autores aparecerão ao longo de nota preliminar, corroborando a importância da obra em questão.

Como dissemos, à primeira vista, *L'éternité par les astres* é alheio à realidade política do autor, mas não deixa de lado sua natureza revolucionária. Na verdade, o que Blanqui pretendeu foi superar, em certa medida, as injustiças do mundo a partir da fundação fantástica de outros mundos.

Si toda ficción implica el apartamiento voluntario de una situación particular y la creencia en la supresión del mundo de los avatares cotidianos para ingresar a otro, la aventura literária que estremece la detención de Blanqui es tan desaforada como su gesta política ya que no se conforma con atravesar los muros de una fortaleza para pasar al otro lado de la prisión sino que entreabre una grieta hacia

la inmensidad del espacio infinito (BEHAR, XVIII in BLANQUI, 2000)

Não nos parece difícil lembrar de *Tlön*. Como já dissemos na altura em que discutimos a questão do idealismo, *Tlön* é a descoberta da existência de um mundo, *Uqbar*, criado por um conjunto de intelectuais. Parece-nos ainda mais forte a referência a outro conto já discutido: o encarcerado Blanqui também atinge a plenitude de seu conhecimento dentro de uma cela e produz, a partir do cárcere, o seu universo. Em “La escritura del dios”, o conhecimento, que só o isolamento foi capaz de proporcionar, leva o protagonista a uma espécie de paz intelectual. Poderiam ser sobre ele, e não só sobre Blanqui, as linhas que Behar dedicou a esse assunto: “Para compensar la reducción de la celda, no le alcanza imaginar episodios de libertad civil a escala ciudadana, y se inventa un universo sin limites, un infinito para si.” (BEHAR, XVIII in BLANQUI, 2000). Temos, aqui, duas obsessões borgianas: a primeira delas, a questão do infinito, o lugar do mistério por excelência; e o cárcere, pelo qual, mesmo não tendo pessoalmente passado, alimentava uma espécie de nostalgia duvidosa: os prisioneiros eram protagonistas fortemente presentes nas narrativas borgianas. É claro que não falamos apenas do cárcere propriamente dito, mas das diferentes situações de encarceramento a que o ser humano correntemente está submetido. Behar dirá ainda sobre o cárcere de Blanqui:

A partir de esse doble alejamiento, las paradojas, o las contradicciones, parecían inevitables: en la prisión, un hombre que hace de la acción su horizonte se ve reducido a la pasividad por la fuerza; su entrega a la colectividad se convierte en el más cruel de los aislamientos; extrañablemente comprometido con los acontecimientos políticos, no le pisa optar por una eternidad que los anula; luchando por la justicia en el presente y un futuro auspicioso, cifra su confianza en eterno retorno. (BEHAR, XIX in BLANQUI, 2000)

Borges, supomos pela sua biografia, estava atado à carreira literária desde o início, mas teve sua liberdade verdadeiramente privada por outra prisão herdada do pai: a cegueira. Os diversos temores causados pela perda gradual da visão são, para Borges, também uma prisão. Completamente privado da leitura e da escrita, Borges precisou recorrer a estratégias, como ter um escriba, para alcançar o seu infinito dentro da cela. De fato, tal qual o sacerdote que encontrei para a explicação divina no jaguar, ou como Blanqui, que escreveu,



encarcerado, uma belíssima obra, Borges colheu frutos sublimes mesmo diante da sensação grotesca de isenção da liberdade pela perda da visão.

## 5. Para concluir: Borges e os teólogos

Não à toa, deixamos *Los Teólogos* para a última parte deste trabalho. O enredo do breve conto, é simples (e aberto a -n- associações): a história de dois teólogos que, em briga constante durante a vida, acabam ambos morrendo. A conclusão do conto é mais simples ainda:

El final de la historia sólo es referible en metáfora, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo. Tal vez cabría decir que Aureliano conversó con Dios y que Éste se interesa tan poco en diferencias religiosas que lo tomó por Juan de Panonia. Ello, sin embargo, insinuaría una confusión de la mente divina. Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona. (BORGES, 2010, p.668)

Às vezes é preciso começar pelo fim. Quando se trata de Borges, a máxima maquiavélica talvez faça menos sentido ainda; não ficamos certos se o fim justifica os meios. Mas, comecemos pelo fim, porque, nesse caso, toda trama do conto nos leva a essa máxima: para Deus, tanto faz. Essa grande conclusão não nos obriga a uma crença religiosa por parte do autor, mas ela nos suscita algumas premissas ao longo da pesquisa que, já ao final, podemos ver corroboradas. Para isso, retornemos ao enredo do conto.

De início, o narrador nos descreve a destruição e profanação completa de um templo e de objetos sagrados. A acusação é que os Hunos haviam feito aquilo “temerosos de que las letras encubrieran blasfemias contra su dios, que era una cimitarra de hierro” (BORGES, 2010, p. 661). Esse temor revela o medo do diferente, do incompreensível, do misterioso. O autor evidencia que o medo e a necessidade de destruição estão intrinsecamente ligados, atribuindo ao que é do outro – da ordem da alteridade – o estatuto de “incompreensível”. A esse ataque terrível, sobrevive um livro sobre Platão, que tratava sobre a lógica do eterno retorno, isto é, que todas as coisas recuperam seu estado anterior.

Da sobrevivência desse livro, um século depois, uma nova seita surgiria, a seita dos anulares, que despertou um interesse curioso no teólogo Aureliano. Borges não economiza na ironia e nas apreciações sobre o universo teológico:

Sabía que en materia teológica no hay novedad sin riesgo: luego reflexionó que la tesis de un tiempo circular era demasiado disímil, demasiado asombrosa, para que el riesgo fuera grave. (Las herejías que debemos temer son las que pueden confundirse con la ortodoxia.) (BORGES, 2010, p.661)

Borges reitera sua predileção sobre o marginal: o que devemos temer é o que há de ortodoxo. Outra tópica a que retornamos nesse conto, é a da relação entre o Sagrado e o cíclico. Esse ponto, amplamente tocado por Borges, seja pelo viés de Pascal, ou, como vimos, de Blanqui, reaparece nesse conto. A seita dos anulares concebia um Deus cíclico (como o da Biblioteca de Babel) e “En las montañas, la Rueda y la Serpiente habían desplazado a la Cruz” (BORGES, 2010, p. 661). Aureliano<sup>34</sup>, sabendo da intenção de João de Panonia<sup>35</sup> de dizimar essa seita, resolveu adiantar-se e escrever, ele também, a sua crítica:

Hay quien busca el amor de una mujer para olvidarse de ella, para no pensar más en ella; Aureliano, parejamente, quería superar a Juan de Panonia para curarse del rencor que éste le infundía, no para hacerle mal. Atemperado por el mero trabajo, por la fabricación de silogismos y la invención de injurias, por los nego y los autem y los nequaquam, pudo olvidar ese rencor. Erigió vastos y casi inextricables períodos, estorbados de incisos, donde la negligencia y el solecismo parecían formas del desdén. De la cacofonía hizo un instrumento. Previó que Juan fulminaría a los anulares con gravedad profética; optó, para no coincidir con él, por el escarnio (BORGES, 2010, p.662)

Nesse conto, Borges usufrui do seu conhecimento enciclopédico sobre religião e filosofia de maneira quase desmedida. O autor não se limita ao elencar diferentes dados, textos, referências. Não poderíamos, infelizmente, atermo-nos a todas elas. Sigamos com o essencial para o enredo: enquanto Aureliano recorre incansavelmente às mais diferentes fontes possíveis para provar que o Sagrado cíclico era uma heresia, João de Panoia redige um breve relato sobre o caso: “Era casi irrisoriamente breve; Aureliano la miró con desdén y luego con temor.”

---

<sup>34</sup> Aureliano foi imperador romano de 270 a 275 e se fez divinizar. Levou seus soldados à Panonia, onde supervisionou a retirada dos vândalos.

<sup>35</sup> Existe um santuário de Panóias – ou Panóia - construído pelos romanos em finais do século II e início do século III d.C.

(BORGES, 2010, p. 663). Apesar de se sentir pessoalmente ofendido e quase recusar o próprio texto, Aureliano também o enviou. A refutação de João de Panoia levou o líder da seita à fogueira e Aureliano a uma espécie de desespero.

Cayó la Rueda ante la Cruz , pero Aureliano y Juan prosiguieron su batalla secreta. Militaban los dos en el mismo ejército, anhelaban el mismo galardón, guerreaban con el mismo Enemigo, pero Aureliano no escribió una palabra que inconesablemente no propendiera a superar a Juan. (BORGES, 2010, p.664)

Os anulares foram dizimados e pouco se soube dos escritos de João de Panoia e Aureliano, até o momento em que uma nova seita, oriunda do Egito ou da Ásia<sup>36</sup> – parecia estar em todas as partes. Borges chega mesmo a elencar diversas regiões e casos sobre essa nova seita, o que reitera um aspecto relevante da sua obra, que pudemos observar nos contos analisados: incluir personagens reais (como a ele próprio), histórias, regiões e biografias fundamentais produzem no seu texto uma força ficcional impar. Não que o autor pretenda dar ao texto o estatuto de real ou levar o leitor a crer nisso, mas porque, como precisamente afirmou Davi Arrigucci Jr “como toda grande obra de arte, a de Borges pode aspirar à totalidade do real, mas não paira nas nuvens; como as outras, tem os pés radicados na terra dos homens” (ARRIGUCI Jr.). Essa é a nossa conclusão mais cara: Borges está visceralmente ligado e preocupado com os homens.

Discorremos sobre diferentes âmbitos de Borges – literário, pessoal, político – a contradição desse homem que, inúmeras vezes, prestou-se a um papel quase despreocupado e negligente com a sociedade. Nossa hipótese, agora conclusão, é corroborada pela sua produção ficcional: a preocupação, apesar de às vezes escamoteada, assenta-se no homem. Borges pode ter alçando – e mesmo buscado – a universalidade, mas a alteridade, o singular, o homem, a competitividade e luta pelo poder e seus problemas mais particulares eram pedaços proeminentes de interesse da sua literatura. *Los teólogos* segue nos apresentando isso.

Finalizemos o enredo: a nova seita trazia a tradição dos anulares de volta: o eterno retorno. Seu símbolo não era mais a roda, mas o tão conhecido (ao menos nos contos de

---

<sup>36</sup> A rainha Septímia Zenóbia, que tinha conquistado o Egito e ameaçava avançar sobre a Ásia Menor até ao Helesponto, ameaçava o domínio dos romanos sobre Palmira (Síria). Contra ela teve de lutar Aureliano.

Borges) espelho. Essa seita, cujo nome de “Histriões”<sup>37</sup> foi dada por Aureliano, pervertia uma tópica recorrente na religião judaico-cristã e da qual tratamos na altura da análise do Aleph: o Zohar se enganara ao dizer que o mundo inferior era reflexo do superior. Para eles, a terra influencia o céu. Borges, através dos Histriões, usa habilmente a Bíblia para provar a sua ideia:

Los histriones fundaron su doctrina sobre una perversión de esa idea. Invocaron a Mateo 6:12 ("perdónanos nuestras deudas, como nosotros perdonamos a nuestros deudores") y 11:12 ("el reino de los cielos padece fuerza") para demostrar que la Tierra influye en el cielo, y a I Corintios 13:12 ("vemos ahora por espejo, en oscuridad") para demostrar que todo lo que vemos es falso. Quizá contaminados por los monótonos, imaginaron que todo hombre es dos hombres y que el verdadero es el otro, el que está en el cielo (BORGES, 2010, p.666).

Borges continua, em seguida, derramando em seu leitor seu conhecimento literário, filosófico e teológico, sem cansar de inserir figuras como Pitágoras em seu texto. Em determinada altura, relata que Aureliano, em carta a Roma, acusou alguns hereges de sua diocese. Querendo formular teses sobre a impossibilidade de existirem dois tempos iguais, teve o espírito tomado e escreveu uma oração. No entanto, algo lhe dizia que conhecia de outro lugar aquele texto:

Al día siguiente, recordó que la había leído hacía muchos años en el Adversus annulares que compuso Juan de Panonia. Verificó la cita; ahí estaba. La incertidumbre lo atormentó. Variar o suprimir esas palabras era debilitar la expresión; dejarlas, era plagiar a un hombre que aborrecía; indicar la fuente, era denunciarlo. Imploró el socorro divino. Hacia el principio del segundo crepúsculo, el ángel de su guarda le dictó una solución intermedia. Aureliano conservó las palabras, pero les antepuso este aviso: Lo que ladran ahora los heresiarcas para confusión de la fe, lo dijo en este siglo un varón doctísimo, con más ligereza que culpa. Después, ocurrió lo temido, lo esperado, lo inevitable. Aureliano tuvo que declarar quién era ese varón; Juan de Panonia fue acusado de profesar opiniones heréticas. (BORGES, 2010, p.667)

As palavras de João de Panonia foram tomadas como heréticas e este foi sentenciado a morrer na fogueira e Aureliano, para não se declarar culpado, assistiu a morte, conhecendo (pela primeira e última vez) o rosto do seu archi-inimigo. Contudo, Borges

---

<sup>37</sup> Isto é, trata-se de palhaços e o que inventam são bobagens diante do mistério grandioso e inatingível de Deus.

reservou ao seu personagem um destino irônico. Depois de elencar as contraditórias relações de amor e ódio entre alguns inimigos consagrados pela história, o culpado Aureliano também acaba sua vida queimado em uma fogueira, não dos homens, mas vinda dos céus:

En Hibernia, en una de las chozas de un monasterio cercado por la selva, lo sorprendió una noche, hacia el alba, el rumor de la lluvia. Recordó una noche romana en que lo había sorprendido, también, ese minucioso rumor. Un rayo, al mediodía, incendió los árboles y Aureliano pudo morir como había muerto Juan (BORGES, 2010, p.668)

Da morte de Aureliano e João de Panonia, segue a conclusão com a qual iniciamos essa breve análise: Deus tomou Aureliano por João de Panonia e isso não significa que Deus pudesse se enganar, mas apenas que, para Ele, os contrários, os inimigos, os dois lados são partes de um mesmo todo.

A ironia total é quase inapreensível neste texto, de tão bem articulada e construída. As críticas de Borges são severas e multifacetadas: tangem política, religião e a mesquinhez humana. Falamos que este conto nos seria útil para a retomada de algumas hipóteses que fizemos sobre Borges ao longo desta pesquisa, a saber: Borges faz uso de material religioso, filosófico, histórico e do âmbito do Sagrado para construir seus enredos; Borges tem obsessões, fato, e muitas delas são intrinsecamente ligadas ao Sagrado; o Sagrado serve a Borges como um caminho para tentar compreender o mistério que fascina o homem e o leva a tantos atos irresponsáveis e cruéis e, por fim; a Borges interessa o humano e a alteridade e toda atitude que não respeite isso é irrelevante, tanto aqui, quanto no reino dos céus.

## 6.1 Considerações finais

Escolhemos, do conto recém analisado, a primeira epígrafe que representa o presente trabalho: *Sabía que en materia teológica no hay novedad sin riesgo*. Borges tem razão: em matéria teológica não há novidade sem riscos, não pode haver. A religião, e mais ainda o Sagrado que, como vimos, aparecem, grande parte das vezes, desvencilhados um do outro, têm intrínseco o risco.

Esse risco, tão visceralmente presente, não tem, ao contrário do que possa parecer, uma relação necessária com a figura de qualquer divindade ou manifestação religiosa: ele é o que há de mais humano. Para essas considerações finais, de um trabalho sobre o mistério e sobre o Sagrado, recorreremos, enfim, ao humano. O humano que é pó e que tem consciência da sua limitação e finitude. Essa constatação/conclusão nos é absolutamente primordial, porque ela fundamenta duas outras conclusões: 1. A de que Borges não era e não poderia ser um homem despolitizado e que todo posicionamento contraditório no âmbito da política argentina era muito mais fruto de uma inocência ou ingenuidade do que de uma crueldade ou análise sociológica desumana; 2. Borges não atinge a universalidade só porque se desprende da tradição (mesmo porque, cremos, não há um desapego completo), mas porque se preocupa sobremaneira em falar, discutir e tratar do humano que o atinge em seus medos, dúvidas e inquietações mais sinceras, capazes de serem as mesmas a todos, em qualquer lugar do mundo. Borges contempla a alteridade e é exatamente por isso que pode atingir a universalidade.

Como havíamos adiantado na introdução, esse trabalho se iniciou como forma de mapeamento de tópicos relacionadas ao religioso e ao Sagrado. Supúnhamos, com esse mapeamento, tentar compreender em que medida Borges era devedor do Sagrado para a construção da ficção em seus contos. Essa dívida, da qual corroboramos a existência, está inevitavelmente relacionada com uma predileção de outra natureza: o interesse pela carga inesgotável de mistério que há no Sagrado. O mistério interessa e fascina Borges, além de ser principal condutor das tramas nas quais o autor respalda suas obsessões de natureza pessoal e literária, como, por exemplo, os espelhos, os simulacros e o eterno retorno. O mistério da criação humana e a compreensão do próprio humano foram pra Borges motivo de assombros e de interesse.

Para além das obsessões fundadas no mistério, acreditamos ver corroborada a nossa hipótese quanto à predileção de Borges pela produção literária marginal. Tal predileção tem raízes fincadas na sua biografia literária: o acesso à multiplicidade de línguas, de autores, de tradições construiu uma figura de conhecimento enciclopédico, multifacetado e plenamente capaz de se voltar ao que há de menos central dentro da tradição. Aqui, inclusive, vemos o germe do que chamamos de preocupação com a alteridade: desde suas primeiras leituras, o outro, o diferente, o estrangeiro e o estranho sempre cativaram ao autor. O simulacro - o outro homem igual a mim, mas que não sou eu – assustava e fascinava Borges: era a alteridade levada em seu limite, às últimas consequências.

Por tudo isso, Borges recriou mundos; inventou línguas, linguagens, alfabetos; mudou a história; deu um novo significado às utopias; reviveu lugares e personagens esquecidos. Borges comparou inimigos; brincou com a geografia, com a história, com a antropologia; resignificou a tradição. Borges mudou a história da literatura fantástica, criou um modo peculiar de fazer ficção e, mesmo diante de tudo isso, não pode (sequer quis) mudar algo que lhe é insubstituível: a alteridade humana. Os modos de abordá-la foram inúmeros, mas independente disso, ao fim dessa pesquisa, ela nos aparece como sendo última causa de seus atos e a razão de ser das suas linhas.

## Bibliografia

- AQUINO, Santo Tomás de. **Suma Teológica**. Trad: Aldo Vannucchi, Bernardino Schreiber et al. Edição: Joaquim Pereira. São Paulo: Loyola, 2003. Volume I. 2ª edição.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004
- BARTHES, Roland. **Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERNUCCI, Leopoldo M. *Biografia e versões especulares: Borges e Dante*. In **Borges no Brasil**. Coautoria de Jorge Schwartz. São Paulo, SP: Editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- BERRIEL, Carlos E.O. (editor). **Morus**: Utopia e Renascimento. vol. II. Campinas, 2005.
- BERRIEL, Carlos E.O. (editor). **Morus**: Utopia e Renascimento.vol.III. Campinas, 2006.
- BERRIEL, Carlos E.O. (editor). **Morus**: Utopia e Renascimento.vol IV. Campinas, 2007.
- BERRIEL, Carlos E.O. (editor). **Morus**: Utopia e Renascimento.vol VI. Campinas, 2009.
- BLACKBURN, Simon. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BLANQUI, Louis-Auguste. **La eternidad através de los astros**. Trad. Lisa Block de Behar. Espanha: Siglo XXI, 2000.
- BLOOM, Harold. **Cabala e Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- BORGES no Brasil**. Coautoria de Jorge Schwartz. São Paulo, SP: Editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. **Ensaio Autobiográfico**. São Paulo: Cia das Letras, 2009<sup>a</sup>
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 2010a.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Vol. II. Buenos Aire: Emecé, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Vol. III. Buenos Aire: Emecé, 2010b.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Vol. IV. Buenos Aire: Emecé, 2009b.



BORGES, Jorge Luis e Fernando Sorrentino. **Jorge Luis Borges: sete conversas com Fernando Sorrentino**; trad. Ana Flores. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

CAMPANELLA, Tommaso. **A cidade do sol**. São Paulo: Ícone, 2002.

CANTO, Estela. **Borges a contraluz**. São Paulo, SP: Iluminuras, 1991.

DANTE ALIGHIERI. **A divina comédia**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. 2. ed. São Paulo, SP: Editora 34, 2010,

DESCARTES, René. **Meditações** (Coleção: Os Pensadores). Tradução de: J. Guinsburg e Gérard Lebrun. São Paulo. Abril S.A, 1973. 1ª edição.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ISER, *Wolfgang*. “Os atos de fingir ou que é fictício no texto ficcional” in **Teoria da Literatura em suas fontes**. Vol. 2. Luiz Costa Lima (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **O Fingidor e o Censor: no ANCIEN RÉGIME, no Iluminismo e Hoje**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. **Teologia negativa e Theodor Adorno: A secularização da mística na arte moderna**. 2007. 343 f. Tese (Doutoramento) - Departamento de Teoria Literária, Faculdade de Letras da Ufrj, Rio de Janeiro, 2007.

MICELI, Sergio. **Jorge Luis Borges: história social de um escritor nato**. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000100008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100008)>. Acesso em: 18 mar. 2012.

MONEGAL, Emir R. **Borges: uma poetica da leitura**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1980.

NASCIMENTO, Lyslei. *O Aleph, Beatriz e a Cabala em Jorge Luis Borges*. In **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, out. 2008. ISSN: 1982-3053.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RICOEUR, Paul. « Le Symbole Donne à Penser ». Paris : Revue *Esprit* 27/7-8 (1959) et [http://www.fondsriceur.fr/photo/LE%20SYMBOLE%20DONNE%20A%20PENSER\(1\).pdf](http://www.fondsriceur.fr/photo/LE%20SYMBOLE%20DONNE%20A%20PENSER(1).pdf)  
Acessado em: 14 de agosto, 2012.

SAMYN, Henriques Marque. **O símbolo contra o texto: Pseudo-Dionísio Aeropagita e a irrepresentabilidade divina**. in PÉREZ MOLINA, Miguel E. (coord.). *Mirabilia. La Tradición Filosófica en el Mundo Antiguo y Medieval*. Disponível em:

<[http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num7/numero7\\_2.html](http://www.revistamirabilia.com/Numeros/Num7/numero7_2.html)>. Acesso em: 17 de agosto, 2012.

SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges: um escritor na periferia**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHOLEM, Gershom G. **A Cabala e seu Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SOUZA, Eneida Maria de. **O Século de Borges**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

SOSNOWSKI, Saúl. **Borges e a Cabala: a busca do verbo**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

**SPERBER, Suzi Frankl. Razão e Ficção: uma retomada das formas simples. Campinas: Hucitec, 2009.**

SPERBER, Suzi Frankl. “O espaço do sagrado e a poesia: A outra margem de Drummond” In. Edilene Matos; Maria Neuma Cavalcante; Telê Ancona Lopes, Yêdda Dias Lima. Orgs. **A presença de Castello**. São Paulo: Humanitas, 2003: 887-898

STORTINI, Carlos R. **Dicionário de Borges**. Trad. Vera Mourão. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

WOODALL, James. **O homem no espelho do livro**. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.