



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

ANA CLAUDIA MARINI DA SILVA

LEITURA DE BORGES: VOZES BRASILEIRAS NO ESPELHO

Campo Grande/MS

2015

ANA CLAUDIA MARINI DA SILVA

Leitura de Borges: Vozes brasileiras no espelho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientadora: Prof^a Dr^a Eliane Maria de Oliveira Giacon

Campo Grande/MS

2015

C872c Silva, Ana Claudia Marini.

Leitura de Borges: Vozes brasileiras no espelho / Ana Claudia Marini da Silva. Campo Grande: [s.n.], 2015.

205 f.; 30cm

Orientadora: Profª Drª Eliane Maria de Oliveira Giacon
Dissertação da Pós-Graduação do Mestrado Acadêmico em Letras –
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de
Campo Grande.

1. Literatura – pesquisa. 2. Crítica literária. 3. Borges, Jorge Luis. (1899-1986) I. Leitura de Borges: Vozes brasileiras no espelho.

CDD - 340.1

ANA CLAUDIA MARINI DA SILVA

Leitura de Borges: Vozes brasileiras no espelho

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Eliane Maria de Oliveira Giacon
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck
Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE

Prof. Dr. Daniel Abrão
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof^a Dr^a Elanir França Carvalho
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Prof Dr. Marcio Antonio de Souza Maciel
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 03 de Julho de 2015.

Ao meu marido, Marcio Alexandre da Silva, pelo incentivo e apoio nos momentos nublados. À minha filha amada, Ana Lara, razão do meu desejo em avançar durante essa trajetória.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Eliane Maria de Oliveira Giacon pela generosidade, franqueza, paciência e disponibilidade. Agradeço pela confiança depositada em meu trabalho, por ter enxergado algum potencial e me conferido autonomia. Obrigada pelas críticas construtivas, palavras de incentivo e companheirismo durante os Congressos em Formosa – GO e no Rio de Janeiro. Suas sugestões, informações preciosas e exigência por qualidade sempre foram dosadas pelo seu conhecimento, sua experiência e seu respeito. A minha impressão inicial de admiração por sua trajetória de vida e pesquisa aumentou durante todo esse processo. A lembrança dos momentos partilhados será guardada em minha memória e coração com muita gratidão.

Ao meu pai, Alcides, exemplo de trabalho e dedicação. A minha mãe, Berenice, Professora e exemplo de retidão moral. Aos meus queridos irmãos, Alcides Filho e Bruno, companheiros e modelos de estudo e ética profissional.

Ao meu esposo, Marcio Alexandre, meu parâmetro de honestidade, perseverança, assiduidade, pontualidade, dedicação. Toda minha gratidão pelo apoio, pela compreensão durante minhas ausências, pela ajuda com nossa filha quando tive de viajar em razão de Congressos literários. Sua atenção e carinho foram fundamentais para a realização de todas as etapas do Mestrado. Agradeço à minha filha, Ana Lara, razão pela qual luto a batalha de todos os dias, fonte de inspiração e força. Na esperança de ser também um modelo, insisto em progredir como profissional e melhorar como pessoa.

Aos professores do Programa do Mestrado em Letras, que contribuíram para o aprimoramento da minha pesquisa. Agradeço ao Prof. Dr. Daniel Abrão, pela disciplina ministrada de Crítica Literária e todo o material disponibilizado, muito útil para pesquisa. À Prof^a Dr^a Eliane Maria de Oliveira Giacon, pela orientação e supervisão em estágio de Graduação, além de parceria em cinco artigos publicados. À Prof^a Dr^a Adriana Lúcia de Escobar Chaves de Barros pela disciplina Introdução à Pesquisa em Letras, muito esclarecedora para a confecção de artigos e dissertação. Agradeço também ao Prof. Dr. Ruberval Franco Maciel pela disciplina fora da minha linha de pesquisa que possibilitou o conhecimento de novas propostas. Da mesma forma, sou grata ao Prof. Dr. Marcio Antonio de Souza Maciel da Graduação em Letras Português/Espanhol, pela oportunidade de aprofundar meus conhecimentos em Literatura Hispano-americana.

Reitero agradecimentos aos Prof. Dr. Daniel Abrão e Prof. Dr Marcio Antonio de Souza Maciel, além de minha orientadora Prof^ª Dr^ª Eliane Maria de Oliveira Giacón, pela participação em minha Banca de Qualificação de Dissertação. Agradeço pela prontidão do Prof. Dr. Gilmei Francisco Fleck, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE, e da Prof^ª Dr^ª Elanir França Carvalho, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS, por aceitarem o convite para a constituição da Banca de Defesa de Dissertação como membros externos. Expresso, novamente, meus agradecimentos pela gentileza dos membros internos que participam da minha Banca de Defesa de Dissertação: Prof. Dr. Daniel Abrão e Prof Dr. Marcio Antonio de Souza Maciel, representantes da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS.

Aos meus colegas de mestrado, pela acolhida, pelos momentos de descontração na hora do café, pelos convites de confraternização, pelas dúvidas esclarecidas por meio dos seus comentários em sala de aula, enfim, pela troca de conhecimento.

Em especial devo agradecer aos meus dois amigos: Arnaldo Pinheiro Mont'Alvão Jr. e Lucas Tadeu Maciel. Duas amizades, uma antiga – desde a graduação em Letras – e a outra nascida durante as disciplinas do Mestrado. Dois professores, escritores e tradutores que me ajudaram quando precisei de empréstimo de livros, tradução para abstract, companhia em congresso e informações sobre o processo seletivo. Dois amigos maravilhosos, profissionais competentes, que embora muito atarefados, sempre foram solícitos.

Ao programa de Bolsas de Assitência ao Ensino CAPES pelo apoio financeiro, o qual possibilitou dedicação exclusiva às atividades do Mestrado.

Aos funcionários do Mestrado, às secretárias acadêmicas, Prof^ª Maria da Graça Gonçalves Vinholi e Tatiana da Costa Moreno Gama Lopes, pela presteza e gentileza em me atender durante todo meu caminho percorrido como mestranda.

Um leitor

Que outros se vangloriem das páginas que escreveram; eu me orgulho das que li. Não fui um filólogo, não pesquisei as declinações, os modos, a laboriosa mutação das letras, mas ao longo dos meus anos professei a paixão pela linguagem. Minhas noites estão repletas de Virgílio. Quando em meus olhos se apagaram as vãs aparências estimadas, os rostos e a página, dediquei-me ao estudo da linguagem de ferro empregada por meus ancestrais para cantar espadas e solidões. Não acabarei de decifrar as antigas línguas do Norte, não afundarei as mãos ansiosas no ouro de Sigurd; a tarefa que empreendo é ilimitada e há de acompanhar-me até o fim, não menos misteriosa do que o universo e do que eu, o aprendiz.

Jorge Luis Borges

SILVA, A. *Leitura de Borges: vozes brasileiras no espelho*. 2015. 205 f. Dissertação do Mestrado em Letras - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2015.

RESUMO

O escritor Jorge Luis Borges, reconhecido por sua fama de leitor contumaz das literaturas mundiais, teve sua obra traduzida para, pelo menos, 25 idiomas, entre eles o Português. Esse fato contribuiu para a formação de leitores, tanto anônimos quanto célebres pesquisadores de sua obra, no Brasil. O legado literário de Borges transpôs barreiras geopolíticas e transferiu sua herança estética aos intelectuais e críticos literários brasileiros, responsáveis pela mediação entre a obra borgeana e o leitor neófilo. A tessitura de Borges é permeada por citações de obras da literatura mundial, amalgamadas com a releitura da literatura gauchesca. Seus ensaios críticos se ficcionalizam e seus contos ficcionais, do realismo fantástico, extrapolam os limites de gênero, pois são perpassados por reflexões teóricas e filosóficas. Diante de tal complexidade, pesquisarmos sua fortuna crítica brasileira envolve traçar o trajeto da leitura e releitura de artigos, ensaios e livros publicados por esses críticos e verificarmos sua bibliografia utilizada para entender seu trajeto até Borges. Escrever sobre Borges, ou traduzir sua obra, é tarefa árdua, pois, a princípio, é um escritor que ao mesmo tempo é poeta, ensaísta e crítico literário. Assim, para que o leitor brasileiro possa exercer efetivamente a leitura crítica da obra de Borges, é necessário que ele seja escritor ou poeta, ou pelo menos ensaísta e crítico literário. As reflexões dos intelectuais brasileiros analisadas na pesquisa se posicionam desde o século XX até o século XXI: de Mário de Andrade a Alexandre Eulalio, passando por Davi Arrigucci Jr. e Eneida Maria de Souza, que representam décadas de estudos sobre a obra borgeana. Pretendemos, por meio de abordagem bibliográfica, percorrer o trajeto feito pelos críticos brasileiros até Jorge Luis Borges, a fim de averiguarmos se a crítica literária brasileira avançou em suas análises ou continua apenas repetindo os mesmos conceitos, por refletir-se no espelho intelectual do escritor em questão. No presente estudo, selecionamos uma parcela dos críticos literários, pois não se conseguiria abarcar todos os especialistas devido ao espaço e tempo delimitados. Os referidos críticos estão agrupados em torno do interesse pelo escritor, constituindo o que Halbwachs (2002) denomina por “memória coletiva”. E quanto ao tipo de recepção, o estudioso Hans Robert Jauss (1994) e a escola de Konstanz estabelecem como mediadores os leitores críticos aptos a intermediar a leitura da obra literária para os leitores iniciantes. Atendo-nos a estes pressupostos teóricos, a pesquisa viabiliza, ainda, o levantamento e resgate de registros sobre a obra borgeana em nosso país, demarcando, por meio das referências bibliográficas utilizadas, os compêndios com edição esgotada a fim de possibilitar o acesso deste material à comunidade acadêmica interessada em literatura hispano-americana. Portanto, ao discorrermos sobre as “vozes brasileiras” dos leitores especializados em Borges, não somente expomos as contribuições da crítica brasileira para a fortuna crítica do escritor argentino, mas estendemos o conhecimento também ao leitor iniciante quanto aos aspectos comparativos entre o contexto histórico da recepção da obra borgeana no Brasil e no país de origem do escritor.

Palavras-chave: Fortuna crítica de Borges. Estética da recepção. Crítica literária brasileira. Renovação/Repetição.

ABSTRACT

Jorge Luis Borges, the writer recognized for his reputation as a stubborn reader of world literature, had his work translated into at least 25 languages, including Portuguese. This fact contributed to the formation of anonymous readers as well as of famous researchers of his work in Brazil. The literary legacy of Borges transposed geopolitical barriers and transferred his artistic heritage to Brazilian intellectuals and literary critics, who are responsible for liaising between Borges' work and the neophile readers. The composing of Borges is permeated by quotations from world literature, amalgamated with the retelling of the gaucho literature. His critical essays fictionalize and his fictional tales of fantastic realism transcend the limits of the genre once they are permeated by theoretical and philosophical reflections. Facing such a complexity, researching about his wealthy Brazilian critique involves tracing the path of reading and retelling of articles, essays and books published by such critics, and verifying the bibliography they used, so as to understand their way to Borges. Writing about Borges or translating his work is demanding, at first because he is a writer and, at the same time, a poet, an essayist and a literary critic as well. Thus, in order to be able to effectively practice critical reading of Borges' work, a Brazilian reader must be either a writer or a poet, or at least an essayist and literary critic. The studies done by Brazilian intellectuals we surveyed along this study belong to the twentieth and twenty-first centuries: they gone from Mário de Andrade's to Alexandre Eulalio's, including David Arrigucci Jr.'s and Eneida Maria de Souza's, what means decades of studies on Borge's work. It is intended, through a bibliographic approach, to course the journey made by Brazilian critics towards Jorge Luis Borges, with the purpose of ascertaining whether the Brazilian literary criticism has advanced in its analysis or has only been repeating the same concepts reflected in the mirror of the intellectual writer that this text is concerned with. In the present study, there has been a selection of a few of the literary critics, since one would not be able to address all notorious experts due to limited space and time. The aforementioned critics are clustered around their interest concerning Borges, consisting in what Halbwachs (2002) entitled "collective memory". Regarding the kind of reception, the intellectual Hans Robert Jauss (1994) and the school of Konstanz establish as mediators the critical readers who are able to facilitate the reading of the literary work for beginning readers. Sticking to these theoretical assumptions, this research not only discusses the "Brazilian voices" of readers who specialized in Borges, but also presents the intention of exposing the storical context concerning the reception of his works in his own country as well as in Brazil, sharing this knowledge also whit beginning readers.

Keywords: Wealthy critique of Borges. Reception aesthetics. Brazilian literary critique. Renewal/Repetition.

RESUMEN

El escritor Jorge Luis Borges, reconocido por su fama de lector contumaz de literaturas mundiales, tuvo su obra traducida por lo menos a 25 idiomas, entre ellos al portugués. Tal hecho contribuyó para la formación de lectores, tanto anónimos como célebres investigadores de su obra, en Brasil. El legado literario de Borges ultrapasó barreras geopolíticas y transfirió su herencia estética a intelectuales y críticos literarios brasileños, responsables por la mediación entre la obra borgeana y el lector iniciante. La obra de Borges es revestida de citas de obras de la literatura mundial, amalgamadas con la relectura de la literatura gauchesca. Sus ensayos críticos se ficcionalizan y sus cuentos de ficción, de realismo fantástico, extrapolan los límites del género ya que están impregnados de reflexiones teóricas y filosóficas. Delante de tal complejidad, investigar su crítica literaria brasileña envuelve trazar el trayecto de lectura y relectura de artículos, ensayos y libros publicados por esos críticos y verificar la bibliografía utilizada por ellos para entender su trayecto hacia Borges. Escribir sobre Borges o traducir su obra es una árdua tarea, pues, al principio es un escritor que consigue ser al mismo tiempo poeta, ensayista y crítico literario, de esa manera, para que el lector brasileño pueda ejercer efectivamente la lectura crítica de la obra de Borges es necesario que este sea escritor o poeta, o por lo menos ensayista y crítico literario. Las reflexiones de los intelectuales brasileños analizadas en esta investigación se posicionan desde el siglo XX hasta el siglo XXI: van desde Mário de Andrade a Alexandre Eulalio, pasando por Davi Arrigucci Jr. y Eneida Maria de Souza, lo que representa décadas de estudios sobre la obra borgeana. Se pretende, por medio del enfoque bibliográfico, realizar el trayecto hecho por los críticos brasileños hasta Jorge Luis Borges, con la finalidad de averiguar si la crítica literaria brasileña avanzó en sus análisis o continúa apenas repitiendo los mismos conceptos por reflejarse en el espejo intelectual del escritor mencionado. En el presente estudio, se realizó una selección de algunos de esos críticos literarios, pues, no se conseguiría abarcar todos los renombrados especialistas debido al límite de espacio y tiempo. Los referidos críticos están agrupados de acuerdo con el interés demostrado por el escritor, constituyendo lo que Halbwachs (2002) denomina como “memoria colectiva”. En relación al tipo de recepción, el estudioso Hans Robert Jauss (1994) y la escuela de Konstanz establecen como mediadores los lectores críticos aptos a intermediar la lectura de la obra literaria para los lectores iniciantes. Al seguir tales presupuestos teóricos, al discutir las “voces brasileñas” de los lectores especializados en Borges, no exponemos tan solo las contribuciones de la crítica brasileña respecto al escritor argentino, sino extendemos el conocimiento también al lector iniciante respecto a los aspectos comparativos entre el contexto histórico de la recepción de la obra borgeana en Brasil y en el país de origen del escritor.

Palabras claves: Crítica literaria de Borges. Estética de la recepción. Crítica literaria brasileña. Renovación/Repetición.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
CAPÍTULO I	
ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A LEITURA NA CONCEPÇÃO BORGEANA	21
1.1 A Estética da Recepção e a emancipação do leitor.....	27
1.2 O que se espera do leitor de Borges?.....	39
1.3 Como a crítica literária brasileira se posiciona diante da projeção biográfica na obra borgeana.....	50
CAPÍTULO II	
A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA BORGEANA NA ARGENTINA E NO BRASIL	70
2.1 Um panorama da crítica literária brasileira – relações entre a crítica dos escritores, a crítica jornalística e a crítica institucional no caso Borges.....	76
2.2 Recepção da obra borgeana pela crítica literária argentina.....	87
2.3 O Borges duplicado da <i>mass media</i> argentina e brasileira: contrastes entre a obra e a fama.....	106
CAPÍTULO III	
FORTUNA CRÍTICA BRASILEIRA DE JORGE LUIS BORGES – REFLEXOS DO PERFIL INTELECTUAL DO ESCRITOR	119
3.1 Os pioneiros da Crítica Literária sobre Borges: Mário de Andrade e Alexandre Eulalio.....	121
3.2 Nara Maia Antunes e Eneida Maria de Souza: Borges “encarcerado” na ficção?.....	133
3.3 Convergências e divergências entre os críticos Nara Maia Antunes e Júlio Pimentel Pinto.....	141
3.4 Um Borges histórico: Davi Arrigucci Jr. e Júlio Pimentel Pinto.....	146
3.5 Leyla Perrone-Moisés e a questão da argentinidade em Borges.....	150
CAPÍTULO IV	
A MEMÓRIA COLETIVA DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA: ESPELHAMENTOS DE REPETIÇÃO OU RUPTURA COM RENOVAÇÃO?	160
4.1 Parâmetros da bibliografia consultada pela Crítica Literária Brasileira.....	160
4.1.1 Emir Rodríguez Monegal: O tom confessional em Borges, a <i>Nouvelle Critique</i> e a obra política borgeana.....	165
4.1.2 Beatriz Sarlo e o escritor periférico.....	174
4.1.3 Daniel Balderston e a “estratégia de alusão” do Borges histórico.....	179
4.2 Espelhamento de opiniões repetidas.....	184
4.3 As tentativas de renovação.....	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS	192
REFERÊNCIAS	197

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os espelhos exprimem a condição fugaz da vida. Os reflexos exibem nuances marcadas pela mobilidade do tempo. Os críticos de Jorge Luis Borges – aqui serão as vozes brasileiras – são os reflexos de rostos passados e presentes no espelho da poética borgeana. Por conseguinte, os apontamentos da crítica brasileira refratam detalhes da obra do escritor, mesclados com o repertório de leituras adquiridas por meio da vasta fortuna crítica de Borges, provenientes das reflexões da crítica especializada no mundo inteiro. Dessas vozes brasileiras ressoa, ainda, um aparato teórico – acoplado ao estudo da obra do escritor argentino – que, por fornecer subsídios compreendidos ao longo de um extenso período de tempo, permite diversificadas releituras críticas.

O espelho duplo da obra borgeana revela, além de sua obra, a imagem de sua fortuna crítica. As diversas propostas teóricas refratadas por esse espelho possibilitam reconhecer a semelhança de ideias ou confrontar a diferença de abordagens que os críticos literários brasileiros cotejam. Os reflexos teóricos emanados das publicações de críticos latino-americanos, estadunidenses e europeus enriquecem e influenciam sobremaneira a percepção da crítica literária nacional. Portanto, o objetivo desta pesquisa consistiu em mapear as publicações dos críticos literários brasileiros e suas releituras sobre Jorge Luis Borges. A intenção foi a de rastrear a bibliografia destes críticos literários, a fim de verificar sua trajetória até o escritor e, a partir desse ponto, classificar e analisar a fortuna crítica do grupo de leitores críticos brasileiros que compõem uma memória coletiva em torno do escritor, comparando-as com as reflexões de alguns intelectuais argentinos que, também, estudaram a obra de Borges desde a perspectiva da literatura nacional. A meta da pesquisa visou concluir se tais produções críticas brasileiras possuem pontos convergentes ou divergentes da bibliografia utilizada por eles e possibilitar a análise final sobre a inovação ou repetição da releitura da obra borgeana realizada por estes estudiosos.

Num primeiro momento, realizou-se a revisão da fortuna crítica, com a leitura de, pelo menos, doze publicações literárias específicas sobre Borges, elaboradas por brasileiros. Com o intuito de perfazer o caminho da historiografia literária que demarca a leitura da obra borgeana no Brasil, entre o começo do século XX e o início do século XXI, fez-se um recorte na vasta produção crítica, elegendo os estudos de sete críticos literários para a pesquisa. Por essa razão, a escolha do material analisado, produzidos por esse grupo de críticos, não se baseia em eleição empírica ou aleatória, mas delimita a escolha, inicialmente, aos pioneiros: Mário de Andrade e Alexandre Eulalio, compreendendo o período inicial da obra de Borges

entre os anos de 1920 a 1970. Continuando com o mesmo critério, a pesquisa incluiu as considerações das críticas literárias Nara Maia Antunes, Leyla Perrone-Moisés e Eneida Maria de Souza, pois essas estudam a obra borgeana desde 1980 até o início do século XXI. As averiguações do historiador Julio Pimentel Pinto e do crítico literário Davi Arrigucci Jr. foram inseridas nessa pesquisa a fim de constatar diferentes estratégias teóricas entre os críticos literários, pois estes ancoram seus estudos em pressupostos teóricos divergentes das reflexões dos outros cinco críticos mencionados.

Os livros e artigos dos críticos selecionados para a pesquisa são: *Jogo de Espelhos. Borges e a Teoria da Literatura* (1982), de Nara Maia Antunes; *Outros Achados e Perdidos* (1999), de Davi Arrigucci Jr.; “Borges ou da Literatura. Problemas de leitura e tradução” (1999), do crítico e tradutor Alexandre Eulalio e o livro de Leyla Perrone-Moisés, *Vira e mexe, nacionalismo – Paradoxos do nacionalismo literário* (2007). Também se usaram as obras *Uma Memória do Mundo. Ficção, Memória e História em Jorge Luis Borges* (1998), do historiador Júlio Pimentel Pinto; *O Século de Borges* (1999), da crítica literária Eneida Maria de Souza e “Literatura modernista argentina III” (1978), do escritor Mário de Andrade.

É oportuno esclarecer que o critério de seleção da produção crítica dos sete pesquisadores não envolveu hierarquia nem valorização destes em detrimento de seus pares excluídos. Apenas a eleição priorizou ressaltar que o mesmo objeto pesquisado, como a obra borgeana, possibilita abordagens teóricas diversificadas, tratando-se de produção literária vultosa, perfazendo longo período. Para exemplificar, podemos justificar a escolha da publicação *Vira e mexe nacionalismo – paradoxos do nacionalismo literário* (2007), como a mais apropriada por três motivos: em primeiro lugar, seria contraproducente para a pesquisa manter o livro selecionado de Leyla Perrone-Moisés, que compara aspectos da obra de Jorge Luis Borges com a obra dos escritores Machado de Assis e Mário de Andrade, em coexistência com outros três livros de literatura comparada. As publicações eliminadas foram aquelas de estudos similares, realizados por Luís Augusto Fischer, na obra *Machado e Borges e outros ensaios sobre Machado de Assis* (2008), por Ronaldo Assunção, na obra denominada *Mário de Andrade e Jorge Luis Borges: Poesia, Cidade, Oralidade* (2004); além do estudo de Vera Mascarenhas de Campos, intitulado *Borges & Guimarães na esquina rosada do grande sertão* (1988). Em segundo lugar, a mesma pesquisadora inclui, em outra publicação denominada *Altas Literaturas* (2009), mais apontamentos sobre Borges e sua obra.

Outro fator condicionante para o efeito de análise – além de possuir dois livros sobre o assunto – foi sua reação contrária aos estudos culturais. Enquanto Leyla Perrone-Moisés demonstra posicionamento avesso a essa estratégia, outra pesquisadora, Eneida Maria de

Souza, envereda por essa entrada no labirinto borgeano, demonstrando que abordagens teóricas completamente opostas são possíveis para estudar o mesmo objeto. No entanto, essas publicações, excluídas da análise, permanecem como fontes de citações que corroboram com as afirmações da estudiosa eleita, porque compêndios como estes complementam a pesquisa, acrescentando-lhe inferências sobre aspectos não abrangidos pelos pesquisadores. Contudo, não foram inseridos integralmente por demandar análises que extrapolam o tema abordado ou por apresentarem equivalência no tratamento estético da obra borgeana¹.

Os sete estudiosos e suas publicações, *corpus* da pesquisa, representam de forma significativa a evolução da crítica literária sobre Jorge Luis Borges em nosso país. Será demonstrado como esses críticos trataram a teoria literária embutida nos contos borgeanos e qual a bibliografia consultada por eles para identificar o estilo do escritor. A abordagem, o tema e o contexto histórico das produções críticas brasileiras sobre Borges e a análise das referências bibliográficas que deram suporte aos críticos brasileiros concluirá se tais leitores ideais foram inovadores ou repetidores da consolidada fortuna crítica do escritor.

Para sustentar a correlação entre a concepção de leitura e a recepção ideal da crítica literária analisada, faz-se imprescindível o estudo sobre a estética da recepção de Wolfgang Iser (2003) e Hans Robert Jauss (1994), pois os contos ficcionais, preferencialmente analisados pela crítica, possuem narrativas com duplicidade como num jogo de espelhos invertidos e teoria literária embutida, de linguagem labiríntica. O intelectual e crítico brasileiro correspondem ao leitor ideal da obra borgeana e cabe à pesquisa detectar se este estará apto a intermediar tal conhecimento, por meio de suas reescrituras críticas, ao leitor iniciante da obra de Borges.

Com a intenção de demonstrar o trajeto desses estudiosos e as mudanças processadas na crítica literária brasileira em relação à leitura da obra borgeana, primeiramente, devemos esclarecer que esta pesquisa é orientada pelo enfoque da crítica universitária, cujo crescimento

¹ Aplicamos o mesmo procedimento quanto ao quesito tradução: escolhemos para a pesquisa o tradutor Alexandre Eulalio devido a sua excelência em transposição de sentidos de um código para outro, ao mesmo tempo em que desempenhou papel primordial na divulgação da obra borgeana a outros críticos literários. Poderíamos acrescentar outros tradutores brasileiros de Borges, como Manuel Bandeira, Clarice Lispector e Vera Mascarenhas de Campos, que traduziu a biografia de Borges escrita por Estela Canto. Um exemplo atual de produção literária é do poeta, tradutor e crítico literário Augusto de Campos, com recente lançamento do livro *Quase Borges* (2013), tradução de vinte poemas de Borges e de gravação de entrevista realizada pelo escritor brasileiro em 1984 por ocasião do encontro entre os escritores, no apartamento de Borges em Buenos Aires. Augusto de Campos comentou sobre o motivo da seleção dos vinte poemas da fase mais madura de Borges para tal livro: “Os concretos foram muito criticados por terem decretado ‘o fim do ciclo histórico do verso’, mas ninguém mais faz versos de alguma significação e as técnicas do verso se degradaram muito. Talvez seja útil mostrar como se fazem versos à luz dos que o sabiam fazer” (MACHADO, 2013). Muitas dessas traduções foram assimiladas por outros tradutores e críticos literários e reproduzidas em suas publicações a fim de auxiliar a leitura e releitura, assumindo a incumbência de facilitar o acesso da obra borgeana ao leitor iniciante.

desde os anos 1980 dentro da academia, progride em contraponto à crítica jornalística. Eneida Maria de Souza, em seu ensaio crítico “Os livros de cabeceira da crítica” (2002), descreve as particularidades que incidem sobre os dois tipos de análise e discorre sobre a celeuma entre grupos conservadores que defendiam a crítica da imprensa e os que eram a favor da disseminação dos cursos de pós-graduação, com crítica acadêmica de linguagem mais específica e científica. Ela atesta que

[...] a atitude demonstrada pela mídia e por um grupo de conservadores era de repulsa pelo enfoque universitário que, com linguagem específica e discurso especulativo, rompia com a natureza experimental dos artigos jornalísticos. A polêmica iria se acirrar nos anos seguintes, evidenciando a distância entre a produção universitária e a de jornal. A crítica literária dessa época, interessada sobretudo em construir cientificamente seu objeto e obrigada a cumprir as exigências acadêmicas dos trabalhos de tese, convive de forma contraditória com a excelência de sua produção e a dificuldade em torná-la acessível à comunidade. (SOUZA, 2002, p. 16).

A idiossincrasia da ala mais conservadora de intelectuais residia no fato da “importação” ou tradução um tanto descuidada de termos teóricos e conceitos pelos estudiosos da academia, difundidos, principalmente, pelo advento do estruturalismo e pós-estruturalismo inseridos nos cursos de pós-graduação. Contudo, a beligerância literária entre os mais puristas e os mais liberais não conseguiu refrear o avanço da crítica acadêmica.

Seguindo a mesma reflexão, Leyla Perrone-Moisés aponta outro lado da questão entre a crítica acadêmica e a jornalística. Trata-se da maneira mais cuidadosa com que a academia realiza as análises literárias das obras. Ela expõe um lado da crítica jornalística que envolve o consumidor da cultura de massa, em oposição ao leitor crítico de obras literárias e publicações de crítica literária. Segue abaixo seu comentário:

As academias (como a Universidade) continuam numa atitude de prudência e resguardo: até meados de nosso século, só se aceitavam, nas universidades, teses sobre autores falecidos. A contrapartida (negativa), sobretudo no jornalismo literário a serviço da indústria cultural, é a promoção imediata e publicitária de inúmeras novidades ‘geniais’, que serão logo esquecidas. (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 128).

Exposta essa questão, cabe sublinhar um ponto a respeito desta pesquisa: a delimitação dos críticos elencados vislumbram os dois momentos cambiantes da historiografia da crítica literária brasileira. A escolha reflete tanto as reflexões críticos que conviveram com a ascensão e o ocaso da crítica de rodapé, como no caso dos intelectuais Mário de Andrade e Alexandre Eulálio – que escreviam seus influxos sobre Borges principalmente em jornais – e,

de maneira contrária, os trabalhos dos outros críticos mencionados que – por obterem mais informações da fortuna crítica de Borges – puderam editar ensaios críticos que problematizavam a obra do escritor argentino em compêndios de crítica literária ou livros específicos sobre a obra borgeana. Além disso, eles mantêm vínculos de docência com universidades, ministrando disciplinas e participando de congressos a respeito do assunto em intercâmbio com outros críticos do escritor.

O próprio Borges acrescentou à sua obra ficcional e ensaística, análises de obras de escritores de sua preferência, temas que debatiam sobre literatura ou acerca do leitor, abordagens teóricas, enfim, ideias relativas às questões suscitadas pela modernidade. Além de ter sido professor universitário e contribuído com matérias para revistas e jornais, publicou livros específicos sobre crítica literária como *Discussões* (2008), *Outras Inquisições* (2007) e *Nove Ensaíes Dantescos* (2011). Quanto a seus críticos, realizam este ofício similar ao escritor, no entanto, de modo institucional. Leyla Perrone-Moisés esclarece a respeito do termo “julgamento de valor” e também de crítica institucional e crítica dos escritores. Ela faz a distinção entre os tipos de crítica sopesando a questão valorativa e o tratamento oferecido ao leitor:

A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Nesse sentido é uma crítica que confirma e cria valores. Enquanto a crítica literária institucional, na sua vertente universitária, tornou-se cada vez mais analítica (com pretensões a ciência) e cada vez menos judicativa, a crítica dos escritores lida diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar. (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 11).

A crítica institucionalizada evidencia os elementos da obra borgeana no país desde o começo do ofício do escritor argentino, contudo, podemos notar que quanto maior distanciamento do objeto de pesquisa e mais acesso à fonte de sua fortuna crítica, mais se evita mensurar o valor dessa obra, mantendo, conforme assegura Perrone-Moisés, uma postura analítica. Em relação ao tipo de leitura da obra de Borges, podemos certificar que as estratégias exercidas pelo grupo de críticos literários, cujos escritos são analisados nesta dissertação, estão de acordo com os aspectos centrais dos pressupostos teóricos da estética da recepção. A presente pesquisa *Leitura de Borges: vozes brasileiras no espelho* (2015) faz referência à leitura como sendo analítica intermediada pela crítica literária, leitura complexa e não apenas de entretenimento ou conhecimento superficial.

Estabelecemos o conceito de leitura realizada pelo leitor ideal, segundo a concepção de Wolfgang Iser (2003) e Hans Robert Jauss (1994). Em seu livro *O demônio da Teoria* (2010), Antoine Compagnon apresenta, no capítulo dedicado à questão da recepção ideal, os elementos primordiais dessa concepção de leitura solicitada pela obra de Borges e registra:

O leitor de Iser é um espírito aberto, liberal, generoso, disposto a fazer o jogo do texto. No fundo, é ainda um leitor ideal: extremamente parecido com o crítico culto, familiarizado com os clássicos, mas curioso em relação aos modernos. Cabe ao leitor informado fornecer, com a ajuda de sua memória literária, algo com que transformar um esquema narrativo incompleto da obra. (COMPAGNON, 2010, p. 202).

Podemos notar também em Jauss (1994) o mesmo conceito de leitor ideal e crítico, embora sob a ótica da história de sucessivas gerações de leitores, ressaltando seu papel de intermediador do conhecimento a outros leitores (leitor empírico, do senso comum) e até mesmo sendo o modulador, ou seja, fazendo releituras do texto original. Segue abaixo o argumento de Jauss:

Compete ao crítico, como leitor ideal, fazer o papel de intermediário entre a maneira como um texto foi percebido no passado e a forma como ele é percebido hoje, narrando detalhadamente a história de todos os seus efeitos. O texto novo evoca para o leitor todo um conjunto de expectativas e de regras do jogo com as quais familiarizam os textos anteriores e que, ao fio da leitura, podem ser moduladas, corrigidas, modificadas ou simplesmente reproduzidas. Suas estratégias fornecem critérios para se medir o desvio que caracteriza sua novidade: o grau que separa do horizonte de expectativa de seus primeiros leitores, em seguida, dos horizontes de expectativa sucessivos no decurso de sua recepção. (JAUSS, 1994, p. 43-44).

O texto é lapidado pela interferência de leitura especializada de subseqüentes gerações de leitores críticos capacitados por seu conhecimento “da história de todos os seus efeitos”. É outorgada a esses críticos literários a intermediação do sentido efetivo do texto aos leitores empíricos. Assim, a pesquisa propõe, além de um recorte teórico para se compreender como é realizada a recepção da obra borgeana consignada à crítica institucional, um aporte sociológico para argumentação de que há a formação de uma memória coletiva do grupo de leitores brasileiros reunidos em torno da obra borgeana. O sociólogo Maurice Halbwachs, em seu livro *A Memória Coletiva* (2002), argumenta a respeito dos que figuram como esse grupo de especialistas:

A aparente continuidade do que chamamos vida interior em parte é porque ela segue por algum tempo o curso de uma de suas correntes, o curso de um

pensamento que de tempos a tempos surge em nós e nos outros, a tendência de um pensamento coletivo. Mas o grupo, não é somente, nem principalmente, um conjunto de indivíduos definidos, e sua realidade não se esgota em algumas imagens que podemos enumerar e a partir do qual o reconstruiríamos. Ao contrário, o que essencialmente o constitui é um interesse, uma ordem de ideias e de preocupações que se particularizam e em certa medida refletem as personalidades de seus membros. (HALBWACHS, 2012, p. 122 e 147).

A historiografia literária busca os efeitos da obra literária em extensão e em duração de tempo dentro do âmbito literário. Baseado neste conceito, a eleição da formulação analítica dos sete críticos literários brasileiros, entrelaçada ao estudo do efeito estético e recuperação temporal postulado pela estética da recepção, permite esclarecer qual é o tipo de leitura e produção crítica da obra borgeana realizada no Brasil.

Visto que a literatura é essencialmente recepção e produção, todos os estudos dos críticos analisados nessa pesquisa viabilizaram a leitura crítica da obra de Borges. Eles produziram publicações específicas acerca da poesia, dos ensaios críticos e contos do escritor, aspirando decifrar o enigma borgeano, emitindo suas reflexões por meio de estratégias teóricas. Toda a experiência acumulada por anos de leitura e pesquisa possibilita a intermediação, facilitando a compreensão do leitor neófilo.

O texto da dissertação que compreende nossa pesquisa está dividido em quatro capítulos, além da introdução e da conclusão a respeito dos desdobramentos da leitura e releitura da obra borgeana no país. O primeiro capítulo discorre sobre a teoria da recepção e o repertório ou horizonte de expectativa da geração de leitores e a formação da memória coletiva desses leitores que gravitam ao redor de um mesmo interesse literário. As informações teóricas coletadas são legitimadas pelos ensaios críticos borgeanos considerados como ponto de partida em relação às problematizações acerca da recepção e coautoria. A escolha das citações dos ensaios críticos borgeanos acomoda textos que se alinham com a questão da leitura/escritura exercida por Borges, o tipo de leitor solicitado pela obra borgeana e a contribuição do coautor nos textos borgeanos. A atribuição da crítica literária e sua intermediação de leitura crítica para os leitores iniciantes também são averiguadas. Este capítulo compreende, ainda, a questão da projeção biográfica na obra de Borges e quais críticos fazem uso de recursos biográficos do escritor em suas análises. Este tema faz-se obrigatório não apenas pelo fato de despertar polêmica, mas por se tratar de natureza circundante da obra borgeana, e, assim, não poderia ser ignorado na pesquisa.

No segundo capítulo, prevalece um panorama conceitual da crítica literária brasileira (subdivisões entre crítica jornalística, de escritores e institucional), como extensão das

proposições preliminares suscitadas nestas considerações iniciais, além de considerar a recepção da obra borgeana na Argentina e no Brasil, pois não há como eximir a pesquisa de uma comparação entre a recepção no país de origem do escritor e a formação de sua fortuna crítica brasileira. Elidir a permuta literária entre escritores críticos brasileiros e argentinos seria negligenciar a oportunidade de demonstrar as impressões emitidas por críticos literários de países vizinhos no mesmo período, visto que houve intercâmbio de interesse literário tanto de escritores, como de estudiosos entre as duas culturas. Portanto, verificamos neste ponto da pesquisa, se as opiniões críticas são aproximadas ou contrastantes, se focalizam a obra ou a fama do escritor celebrado mundialmente.

O terceiro capítulo aborda o tratamento de releitura da obra borgeana nos artigos e ensaios dos críticos literários brasileiros supracitados e investiga qual a influência que estas “vozes brasileiras” recebem da estabelecida fortuna crítica do escritor cuja produção é analisada e como tratam teoricamente as leituras de Borges. Os cinco subtítulos que compõem essa parte do texto são arranjados de maneira que destacam as aproximações teóricas entre os estudiosos, assim como as divergências de leitura e releitura entre suas estratégias escolhidas a fim de decifrar a obra em questão.

O quarto capítulo reabre novamente discussões pertinentes que foram suscitadas pelos críticos elencados, com o objetivo de demonstrar quais produções críticas analisadas estão se repetindo ou inovando na leitura de Borges. Outro aspecto exposto no último capítulo são os laços teóricos entre a crítica literária brasileira e a fortuna crítica do escritor em tela. A bibliografia consultada é vasta, porém, foram selecionadas as fontes teóricas que mais representam e determinam a tarefa de leitura e releitura dos críticos brasileiros.

As considerações finais fecham a questão das revisitações da obra borgeana exercida pela crítica literária brasileira. O aspecto das primeiras leituras da obra de Borges aproximadas da gênese das primeiras publicações do escritor – em contraponto com as releituras embasadas em diversas teorias, com a perspectiva crítica mais distante da produção da obra analisada – é levado em consideração para se chegar ao ponto central desta pesquisa: a inovação ou a repetição da leitura de Borges pelas vozes brasileiras.

Resguardados os devidos limites de espaço e tempo, a elaboração desta pesquisa agrega embasamento teórico e análise das produções críticas produzidas no Brasil sobre Jorge Luis Borges. Tal levantamento bibliográfico e teórico da fortuna crítica serve para dar apoio à investigação sobre a questão principal da pesquisa: concluir se as produções brasileiras sobre a obra borgeana contribuem de forma inovadora para a crítica literária dando um salto além,

proporcionando uma releitura ou se apenas refletem os mesmos pontos destacados sobre as formas-matriz recorrentes utilizadas nos contos e ensaios críticos do escritor.

CAPÍTULO I

ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A LEITURA NA CONCEPÇÃO BORGEANA

A opinião dos leitores não coincide com a nossa. Os leitores são muito inventivos. Stevenson disse que o leitor é muito mais inteligente do que nós e isso é verdade. Não se pode prescindir deles.

Jorge Luis Borges

A leitura surge como elemento central na obra borgeana. Podemos verificar que a tessitura borgeana é constituída por citações que o leitor Borges impinge na coautoria de seu leitor. Este primeiro capítulo tem por finalidade elencar alguns ensaios críticos de Borges, transpassados pela questão do leitor. Pretendemos demonstrar as convergências entre os pressupostos teóricos da estética da recepção e os argumentos averiguados nos ensaios críticos borgeanos sobre o tipo de leitor almejado pelo escritor. Citações nas opiniões da crítica especializada sobre a estética da recepção são levadas em consideração, bem como as sete teses que inauguraram a abordagem teórica, com o intuito de discuti-las esposadas com a obra de Borges.

Os ensaios borgeanos são inquirições intelectuais que, às vezes, aproximam-se de textos de gênero ambíguo como se tivessem o tom de ficção e julgamentos de valor, baseados, essencialmente, na opinião pessoal do escritor. São produzidos sem rigor, embora embasados na erudição e refinamento de ideias, ressaltadas por sua ironia acutilante. No que concerne aos ensaios de temática sobre a leitura e o leitor, Borges demonstra seu viés crítico reunindo-os em *Borges Oral & Sete noites* (2011), *Discussão* (2008) e *Outras Inquirições* (2007) e expõe por meio de suas palavras o quanto a leitura foi imprescindível em sua formação e, conseqüentemente, explicita o quanto sua escritura foi extremamente determinada pela leitura e releitura de clássicos, de literatura gauchesca e de filosofia.

Os esquemas narrativos da escrita de Borges revelam e ocultam sentidos, orquestrados com o uso de obscuras metáforas com intuito de confundir o leitor, causando o efeito de dispersão de atenção. Na questão do leitor configura-se a coautoria, principalmente nos contos tecidos com várias possibilidades de desfechos de uma obra aberta, urdida com o intuito de causar perplexidade no leitor de seus contos do realismo fantástico². A relação obra/leitor na

² O escritor José Couto Pontes, da Academia sul-mato-grossense de Letras (ocupante da Cadeira de número 11), em seu ensaio crítico “Jorge Luis Borges. A erudição e os espelhos” define o realismo fantástico como “surto de

poética borgeana não transcorre de forma passiva, pois o fenômeno literário para Borges é sempre coletivo.

É muito comum verificarmos também em sua ficção um jogo de falsas atribuições, no qual induz o leitor a acreditar que ideias alheias originam-se do escritor e, da mesma maneira, incita o leitor a conceber ideias que, na verdade, pertencem a Borges, mas que são atribuídas a falsos autores, com pseudônimos inventados pelo próprio Borges. Podemos citar como exemplos: H. Bustos Domecq (utilizado em contos policiais em parceria com o escritor Adolfo Bioy Casares), Alex Ander (fez uso deste pseudônimo quando era colaborador da revista argentina *Multicolor de los sábados*, em 1934) e B. Suárez Lynch (aparece no conto de 1946 intitulado “Un modelo para la muerte”, em co-autoria com Bioy Casares, reunido em *El Hacedor* no ano de 1960). Essa técnica, bem característica da obra borgeana, deixa transparecer a concepção de literatura para o escritor, ou seja, um conceito ao mesmo tempo de anonimato e de coautoria.

Borges considera o livro como extensão de sua memória e imaginação. No ensaio “O livro” (2011) discorre sobre a necessidade de se usufruir a leitura com prazer, citando Montaigne e Emerson que corroboram a ideia de fruição do texto sem as amarras da interpretação direcionada por pressupostos teóricos ou considerações avaliativas da crítica especializada. Borges declara que sempre aconselhou seus “estudantes a ter pouca bibliografia, a não ler críticas, a ler os livros diretamente; talvez deixem de entender muitas coisas, mas sempre terão prazer e estarão ouvindo a voz de alguém” (BORGES, 2011, p. 19).

Em outro ensaio, intitulado “A supersticiosa ética do leitor” (2008), argumenta contra a prática de críticos literários que analisam meticulosamente a sintaxe das obras em busca da página perfeita. Ele empresta de Miguel de Unamuno o termo *tecniquerías* para descrever a grandiloquência de alguns críticos ao se concentrarem nas normatizações da linguagem formal em detrimento do estilo. Borges sustenta que “subordinam a emoção à ética, ou, antes, a uma etiqueta incontestável. Generalizou-se tanto essa inibição que quase não restam mais leitores, no sentido ingênuo da palavra, mas todos são críticos potenciais.” (BORGES, 2008, p. 51).

O que esses dois ensaios de fato defendem é a liberdade de escolha da obra literária pelo leitor. Do mesmo modo que Borges elegia suas leituras preferidas, esperava que a preferência do leitor fosse levada em consideração. O incentivo do escritor é quanto à leitura

renovação literária em que a realidade é mutilada a serviço de novas descobertas no domínio da turva e estonteante condição humana, em que o invisível é pesquisado com ansiosa sofreguidão, já que o visível está gasto e não satisfaz mais. O apego ao fantástico surge como uma imperiosa necessidade de criar novas concepções no terreno da ficção, novas formas de apresentação romanesca.” (PONTES, 1976, p. 12).

proveniente da obra literária, que deve acontecer antes de o leitor direcionar sua atenção para leituras analíticas, ou seja, sem queimar etapas. Quando Borges incentiva a leitura de fruição, dirige-se, principalmente, aos seus alunos de literatura. Aqui sobressai a figura do professor que ministrava a disciplina de Literatura Inglesa e Norte-americana, na Faculdade de Filosofia e Letras na Universidade de Buenos Aires, e que palestrava sobre literatura gauchesca em muitas universidades pelo mundo. Por isso, deixa transparecer, nas declarações acima, a intenção pedagógica no intuito de refinar aos poucos o gosto do seu aluno/leitor, o primeiro interlocutor destas conferências que, mais tarde, foram transformadas em ensaios críticos.

Em outros ensaios críticos sobre o mesmo assunto, reforça claramente a necessidade de apreciações literárias mais profundas, a fim de colher amplo entendimento do texto. Assim, ao mencionar os clássicos, o escritor argentino defende, em consonância com a estética da recepção, o aspecto delineado pela leitura realizada por gerações de leitores, que recebem de diversas maneiras uma obra canônica em sucessivos períodos de tempo. Neste ponto, a opinião de Borges assemelha-se à de Hans Robert Jauss (1994) quanto à leitura ideal. Ao exemplificar as distintas receptividades de obras como *Fausto* (2002), *Paraíso Perdido* (2006), *Macbeth* (2003) e *Divina Comédia* (2003), esclarece que para ele são indubitavelmente perenes, mas para muitos são famosas formas de tédio. Borges acrescenta que:

*La gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas. Las emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levísimo, para no perder su virtud. Se gastan a medida que los reconoce el lector. De ahí el peligro de afirmar que existen obras clásicas y que lo serán para siempre.*³ (BORGES, 2010, p. 184).

Diante de tal declaração, podemos detectar que, contrariamente às considerações precedentes, o escritor reconhece que o tipo de leitor que percorre bibliotecas e que se debruça em leituras a fim de emitir julgamentos de valor não corresponde apenas a leitores iniciantes, mas sim a iniciados e experientes leitores críticos que “põem à prova” as obras. No ensaio crítico “Do culto aos livros” (1978), que aborda a questão da leitura, do leitor e do

³ Tradução nossa: A glória de um poeta depende, em suma, da excitação ou da apatia das gerações de homens anônimos que a põem à prova, na solidão das bibliotecas. As emoções que a literatura suscita talvez sejam eternas, mas os meios devem variar constantemente, pelo menos de um modo levíssimo, para não perderem sua virtude. Vão se desgastando na medida em que o leitor os reconhece. Daí o perigo de afirmar que existem obras clássicas e que elas continuarão como tais para sempre. (BORGES, 2007, p. 221).

livro, tema preponderante em sua obra, Borges demonstra sua devoção ao tema sublinhando que:

*Dediqué parte de mi vida a las letras y creo que una forma de felicidad es la lectura; otra forma menor de felicidad es la creación poética, que es una mezcla de olvido y recuerdos de las cosas que leemos. Si leemos un libro antiguo es como que leyésemos todo el tiempo transcurrido entre el día en que fue escrito y el ahora. Por eso conviene mantener el culto al libro. El libro puede estar lleno de errores, podemos no estar de acuerdo con las opiniones del autor, mas el continua conservando algo sagrado, alguna cosa divina, no como efecto supersticioso, más con el deseo de encontrar la felicidad, de encontrar la sabiduría.*⁴ (BORGES, 1978, p. 21).

O leitor deixa de ser encarado como elemento acessório, participando ativamente do processo de configuração da obra literária. Através da leitura ele recupera “todo o tempo transcorrido em que foi escrito o livro até o agora”. Para Borges, a leitura foi parte acentuada de toda sua vida, determinou sua visão de mundo e sua escritura sofreu ingerência dos textos selecionados por ele: “a criação poética é uma mescla de esquecimentos e lembranças do que lemos”. Conforme Leyla Perrone-Moisés ressalta, em *Altas Literaturas* (2009), “Borges aponta na literatura seu papel de ampliar nossa percepção do mundo, de afinar a fruição psicológica do leitor” (2009, p. 165). Para o escritor argentino, a prática da leitura acontece concomitantemente à da escrita. A criação poética é influenciada pelos textos absorvidos pela memória e, conseqüentemente, os leitores de sua obra “afinam” sua leitura fruidora até se tornarem leitores que alcançam ampla percepção de mundo ou “sabedoria”.

Ao suscitar suposições a respeito das diferentes formas de recepcionar o mesmo texto, Borges utiliza o exemplo das obras de Homero para discutir sobre o assunto:

Los hechos de la Ilíada y la Odisea sobreviven con plenitud, pero han desaparecido Aquiles y Ulises, lo que Homero se representaba al nombrarlos, y lo que en realidad pensó de ellos. El estado presente de su obra es parecido al de una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas. Nada de mayor riqueza para los que traducen. Cual de esas muchas traducciones es fiel? Quería saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Ninguna puede ser para nosotros; todas para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera

⁴ Tradução nossa: Dediquei parte de minha vida às letras, e acredito que uma forma de felicidade é a leitura; outra forma de felicidade menor é a criação poética, que é uma mistura de esquecimento e recordação das coisas que lemos. Se lemos um livro antigo é como se lêssemos todo o tempo transcorrido entre o dia em que ele foi escrito até o agora. Por isso, convém manter o culto ao livro. O livro pode estar cheio de erratas, podemos não estar de acordo com as opiniões do autor, mas ele ainda conserva alguma coisa sagrada, alguma coisa divina, não com efeito supersticioso, mas com o desejo de encontrar a felicidade, de encontrar a sabedoria.

*de las muchas que transcribí, salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes.*⁵ (BORGES, 2008 p. 112).

A última frase da citação sublinha o fato de que as obras do passado continuam a ser traduzidas (lidas) de acordo com o momento presente. Apesar de não se encontrar as mesmas situações vividas pelo escritor – e provavelmente encontradas por seus leitores contemporâneos à gênese da obra – ainda assim, enquanto participante de outra geração de leitores subsequentes ao lançamento da obra, o leitor atual pode acionar seu repertório ou horizonte de expectativas de modo a projetá-lo na obra revisitada, a fim de recuperar seu significado.

Ademais, podemos conjecturar que, inclusive, nem mesmo os leitores contemporâneos de Homero puderam inferir, de modo absoluto, sobre as leituras e fazer as mesmas associações previstas pelo criador da *Ilíada* (2003) e *Odisseia* (2003). Dificilmente pessoas pertencentes ao mesmo contexto histórico possuem exatamente os mesmos condicionamentos culturais, morais, religiosos, políticos e ideológicos. Além disso, o escritor pode introduzir em sua obra elementos que ultrapassem as normas vigentes de sua época. Esses elementos serão aceitos e valorizados em época posterior, na qual o grupo receptor da obra estará apto a “traduzi-la”.

As discussões teóricas de Borges nesses ensaios críticos cumpriram a função reflexiva quanto ao papel do leitor. Tais questões suscitadas pelo escritor orientaram diálogos sobre as diferenças entre leituras do presente e passado da obra literária. Sendo ele mesmo leitor/escritor que utilizava o procedimento intertextual em seu palimpsesto, demonstrou na prática em sua obra, e não apenas em elocubrações discursivas, a importância da coautoria, do ofício coletivo na tessitura literária. Decorre dessa percepção uma ratificação do conceito de leitor como participante ativo no processo literário, antevendo, de certo modo, as propostas dos teóricos da estética da recepção que reivindicaram o papel do leitor como protagonista na história da literatura.

De acordo com Zilberman (1989), a valorização do leitor como coprodutor do texto é relativamente recente na teoria literária. O marco inicial das articulações teóricas a respeito da comumente designada “estética da recepção” ocorreu em congressos presididos por

⁵ Tradução nossa: Os acontecimentos da *Ilíada* e da *Odisseia* sobrevivem plenamente, mas desapareceram Aquiles e Ulisses, o que Homero representava nomeando-os, e o que na realidade pensou deles. O estado presente de sua obra é parecido ao de uma complicada equação que registra relações precisas entre quantidades incógnitas. Nada pode oferecer maior riqueza aos que traduzem. Quais dessas muitas traduções é fiel? Quererá saber talvez meu leitor. Repito que nenhuma e que todas. Nenhuma pode ser para nós; todas para um grego do século dez. Se aos propósitos que ele teve, qualquer uma das muitas que transcrevi, salvo as literais, que obtém toda sua virtude do contraste com os hábitos presentes.

estudiosos da Universidade de Konstanz, Alemanha, no final da década de 60. Os teóricos Hans Robert Jauss (1994) e Wolfgang Iser (2003) foram influenciados pelos trabalhos de precursores, tais como Jean-Paul Sartre que, em sua obra *Que é a Literatura?* (2004), propôs uma tentativa de “reabilitar o leitor”, embasado em uma Sociologia da Literatura⁶. Ele censurava o grupo *Tel Quel* por negligenciar o leitor, afirmando que o grupo parisiense estava esquecendo-se de que a literatura é comunicação.

Outros membros que contribuíram para a formulação da estética da recepção foram K. Stierle e H. U. Gumbrecht, embora pioneiros como Gadamer (ex-professor de Jauss) e Ingarden já haviam realizado estudos consistentes que mudavam o foco do texto em direção ao leitor. Regina Zilberman esclarece, em seu livro *Estética da Recepção e História da Literatura* (1989), que, para Ingarden, a concretização da leitura depende da realização por parte de um código introjetado pelo receptor, que varia entre épocas, classes e situações diferentes, portanto, considerada uma categoria proveniente da semiótica. Quanto à influência das proposições de Hans-Georg Gadamer, ela salienta que:

Jauss com seu programa de reabilitar metodologicamente os estudos da história da literatura, transformando-a no fundamento para a formulação de uma teoria da literatura equidistante do estruturalismo e do marxismo, encontra em Gadamer um de seus principais guia e modelo. Como o mestre, recupera a história como base do conhecimento do texto; e, igual ao outro, pesquisa seu caminho por uma via que permite trazer de volta o intérprete ou o leitor. O leitor é encarado como principal elo do processo literário. (ZILBERMAN, 1989, p. 12).

Seguindo o mesmo raciocínio sobre a listagem dos estudiosos que precederam os teóricos alemães sobre os argumentos da importância do leitor, não há desacerto em considerar Borges como sendo também um precursor da estética da recepção. Ele antecipou em décadas a problematização sobre o leitor em seus ensaios críticos e propôs questões teóricas inovadoras embutidas em seus contos, privilegiando a figura do leitor. Desse modo, aplicou os preceitos da coautoria de forma prática na participação do leitor em anacronismos deliberados que perfazem toda sua obra. Ainda neste sentido, o crítico literário João

⁶ Regina Zilberman esclarece o termo: “De certo modo, nessa corrente do pensamento está presente o princípio de que a literatura constitui um caso especial de comunicação [...] Jean-Paul Sartre, que propõe uma sociologia do leitor, ao discutir as relações entre o romancista e a sociedade burguesa, desdobrada posteriormente por historiadores da literatura, como Arnold Hauser na *História social da literatura e da arte* ou Ian Watt, em *O aparecimento do romance*. E do ensaio de Arthur Nisin, *A literatura e o leitor*, que, apesar do título, atribuiu ao leitor apenas a responsabilidade pela animação do texto, cuja permanência no tempo está assegurada por sempre possibilitar sua presentificação ou leitura.” (ZILBERMAN, 1989, p. 15-16).

Alexandre Barbosa (2003) reafirma a questão de precursores que ressaltaram a importância da participação do leitor em seus trabalhos. Ele prossegue esclarecendo que:

A obra de críticos que usam as expressões *leitor, o processo de leitura e resposta* para marcar uma área de investigação, na verdade, [é] uma derivação daquilo que, nos anos das duas décadas anteriores, se realizara sob a égide da chamada *Estética da Recepção*, em que sobressaíam Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser e que tinham por antecessores quer a fenomenologia de Roman Ingarden, quer o estruturalismo tcheco de Jan Mukarovsky ou de seu sucessor Felix Vodinka. Isto no que se refere a verdadeiros movimentos de crítica literária, pois, arrolar o interesse pelo leitor ou pela leitura, para a compreensão crítica, em autores de anos anteriores, teríamos que recuar aos anos 50 [...] Jorge Luis Borges que mais tem solicitado da crítica uma reflexão sobre os mecanismos da leitura dado o caráter alusivo e, por assim dizer, *lido* de seus textos escritos, chegando um de seus melhores críticos, Emir Rodríguez Monegal, a falar de uma poética da leitura para a sua apreensão. (BARBOSA, 2003, p. 60-62 – destaques do autor).

Quanto mais analisamos os ensaios críticos de Borges, mais podemos constatar, em alguns trechos, que o escritor parece dar primazia à leitura de fruição. No entanto, seu argumento torna-se gradativamente mais alinhado com a necessidade de leitura perspicaz, em busca do conhecimento que possibilita a escritura. Trata-se de um repertório de citações da literatura mundial de que fez uso ao elaborar sua obra e, em espelhamento correspondente, um repertório que seu leitor precisa dominar.

1.1 A Estética da Recepção e a emancipação do Leitor

A estética da recepção surgiu com a proposta de mediação entre experiência contemporânea e passada da arte literária, com o intuito de superar os impasses da história positivista da interpretação e modelos formalistas de descrição, apelando para um processo dinâmico de produção e recepção em que autor, obra e público concretizam o sentido em sucessivos horizontes de expectativas⁷. O “mundivivencial” trazido pelo leitor entra em contato com o texto a fim de atualizar as estruturas da comunicação. Tal diálogo entre texto e leitor é consumado, refazendo a distância temporal.

⁷ Horizonte de expectativa: R. Holub define essa noção como “sistema intersubjetivo ou estrutura de espera, um sistema de referências ou um esquema mental que um indivíduo hipotético pode trazer a qualquer texto”. (*Reception Theory*, p. 59). Uma das tarefas da estética da recepção é a reconstrução desse horizonte, a fim de esclarecer o relacionamento da obra com o público. (ZILBERMAN, 1989, p. 113).

Em artigo que esclarece sobre as principais fases da estética da recepção e problematiza tal pressuposto teórico aplicado no Brasil, Luiza Lobo enfatiza que “no Brasil, país de tradição oral, de escasso público leitor, o crítico ou o autor tornam-se leitor privilegiado e quase único de literatura. Cria-se assim um eixo de intertextualidade entre a obra e sua leitura praticamente sem a intermediação do público leitor.” (LOBO, 1992, p. 233). A teoria que começou a ser desenvolvida na universidade alemã no final dos anos sessenta repercutiu na academia brasileira somente nos anos oitenta do Século XX.

A crítica literária Luiza Lobo (1992) destaca, ainda, três principais fases dos estudos da Escola de Konstanz. Na primeira fase, Jauss inicia sua pesquisa pela influência hermenêutica de Gadamer e Iser, por sua vez, com proposições acerca do efeito estético do texto sobre o leitor, influenciado por Husserl e Ingarden.

No segundo momento, o que se estabelece para Jauss (1994) é a concepção de várias gerações de leitores ideais, atualizando o texto num campo dinâmico, de sucessivos horizontes de expectativas das experiências sociais acumuladas pelo leitor. Para Iser (2003), constitui-se o leitor implícito com repertório formado pelas convenções necessárias para a compreensão da obra literária, ou “fundo comum” sobre a qual se constrói a leitura. Todavia, na terceira fase da abordagem, ocorrem desvios de interesse pelos estudiosos em direção à sociologia da literatura e pela comunicação não literária como, por exemplo, a publicidade.

Outra consideração que ratifica o conceito postulado pela escola de Konstanz procede das observações de Leyla Perrone-moisés (2009). A pesquisadora explica que a literatura consiste, essencialmente, em recepção e produção, pois toda obra nova implica em recepção ou uma releitura do passado literário. Por essa razão, todo escritor é um leitor ideal, assim como todo crítico literário que articula reflexões a respeito das obras literárias é um leitor ideal. Sobre a estética da recepção, a escritora brasileira esclarece que:

Uma obra ainda está viva quando tem leitores. Os teóricos da “estética da recepção” enfatizaram o papel do leitor na própria produção literária, sua influência nas direções subsequentes dessa produção. Entretanto, não é o leitor comum (abstração que só pode concretizar-se como sombra, pela via indireta e enganadora das tiragens, das vendas ou dos documentos relativos à distribuição e ao consumo), mas sim *o leitor que se torna escritor* quem define o futuro das formas e dos valores. O que leva a literatura a prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (que têm um efeito inverificável e uma influência duvidosa, em termos estéticos), mas as leituras ativas daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras. (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 13).

A acolhida coletiva do texto pelos leitores ideais (que não é o leitor anônimo, consumidor de literatura comum, mas sim, o leitor que se torna escritor) está condicionada às mudanças históricas e sociais, por essa razão, Jauss e os demais estudiosos dessa abordagem geram uma teoria literária em que a base é o efeito estético produzido pela recepção de leitores críticos que reconstituem o horizonte de expectativa do primeiro público da obra. Conforme explica Perrone-Moisés, na citação acima, os apontamentos críticos prolongam a vida da obra, inserindo-a no contexto literário contemporâneo.

As propostas de Jauss não hesitam em estabelecer um papel fundamental para o leitor. Ele apresentou sete teses em sua obra *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária* (1994) para desenvolver a estética da recepção e as três primeiras enfocam primordialmente o leitor ideal (crítico literário) e seu horizonte de expectativa bem como o “experenciar dinâmico” entre obra literária e seu diálogo com o tipo ideal de gerações de leitores, com o objetivo de atualizar os textos literários. Ele delimita o padrão do leitor almejado ao declarar, na segunda e terceira teses, que:

A análise da experiência do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática [...]. O horizonte de expectativa de uma obra produz seu efeito sobre um suposto público. A distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (JAUSS, 1994, p. 27-31).

O leitor figura como partícipe da recuperação de sentido do texto e, em conformidade com o que assegura Jauss (1994), ele deve conquistar o direito à coautoria ao se habilitar para a recepção com “conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas”. As quatro teses restantes tratam da diferença hermenêutica entre a compreensão passada e presente de uma obra, propagando a ideia de que a obra nova impõe resistência ao seu público inicial e um longo processo faz-se necessário para alcançar uma “evolução literária” (termo emprestado do formalismo russo), que atinja o horizonte no qual a atualização mais recente permite o acesso à compreensão que a mais antiga desprezou. Jauss (1994) ainda pondera sobre a possibilidade de um corte sincrônico na linearidade diacrônica como contemplação viável no âmbito da literatura para articulá-la com um determinado “momento histórico” (proposta emprestada do marxismo).

Por ser criticada como um caminho do meio entre a contemplação histórica e a contemplação estética, a proposta de Jauss (1994) tenta abarcar elementos plausíveis da crítica marxista e do formalismo russo e rechaçar alguns aspectos de tais teorias, principalmente no que diz respeito à recepção, emancipando o leitor e elevando-o a uma posição privilegiada. Ele sustenta em sua sétima tese que

[...] a relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida. Na esfera ética, sua função social deve ser apreendida, do ponto de vista estético-recepcional, também segundo as modalidades de pergunta e resposta, problema e solução, modalidades sob cujo signo a obra adentra o horizonte de seu efeito histórico. (JAUSS, 1994, p. 53).

Dessa forma, Hans Robert Jauss (1994) tenta amalgamar aspectos das duas teorias e volta sua atenção à instância que foi negligenciada por ambas, o leitor. A função de tal empreendimento foi superar uma postura a-histórica disseminada pelo estruturalismo e rejeitar as fórmulas convencionais de modelo historiográfico que enclausurava a pesquisa literária em conceitos estanques quanto ao gênero, estilos de época, vida e obra do autor. A estética da recepção pretendia avançar, confrontando o leitor com a função constitutiva do momento histórico do texto literário.

Por outro lado, alguns críticos literários fazem ressalvas em alguns aspectos, como por exemplo, Regina Zilberman aponta falhas quanto ao conceito da “distância estética”⁸ que considera de “qualidade duvidosa” porque, segundo sua opinião, “reduz o impacto da obra a uma medida quantitativa e fixa.” (ZILBERMAN, 1989, p. 39). Em consonância com o mesmo ponto destacado, Leyla Perrone-Moisés (2009) afirma que, apesar de ser uma “proposta com muito refinamento”, Jauss não consegue esclarecer a aplicabilidade do efeito de “desvio estético” ou “grau de ruptura” produzido pela obra nova. Ela prossegue questionando:

Segundo ele [Jauss], o efeito poderia ser medido com base no sistema de ‘expectativa’ da época, a partir do qual se poderia aferir o grau de ‘ruptura’ produzido pela nova obra. Mas como fazer? Trata-se de ‘descobrir como o leitor do tempo pode ter visto ou compreendido a obra’; de comparar a grande obra com as obras menores que a cercam, para ver como ela se impôs. (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 48).

⁸ “A *distância estética* corresponde ao intervalo entre uma criação artística renovadora e os códigos estéticos vigentes; quanto maior a distância, maior a originalidade e o valor da obra, menor também a probabilidade de o público aceitá-la e entendê-la.” (ZILBERMAN, 1989, p. 112).

Uma explicação plausível sobre esse impasse seria o que Jean-Yves Tadié propõe em sua obra *A crítica literária no século XX*, de 1992, a respeito do “desvio estético” e do “grau de ruptura” produzido pela nova obra⁹ e pela releitura posterior e recuperação temporal dessa obra. Seu argumento é concernente ao “código estético” possuído pelos leitores ideais que os habilita a acionar o “horizonte social” que introduzem na análise do horizonte de expectativa “literário”, pertencente à própria função emanada pelo texto. Quando ocorre um “cruzamento” entre esses dois horizontes de expectativa, surge um diálogo entre a compreensão de mundo do leitor, determinada pela classe social e biografia, com o “efeito” produzido pelo texto no leitor. Ele acrescenta que

[...] essa ‘fusão dos horizontes’ pode ser total, no prazer puro, na identificação imediata, ou assumir forma reflexiva: distância crítica no exame, constatação de expatriação, descoberta do procedimento artístico, resposta a uma incitação intelectual, e o leitor pode até mesmo recusar-se a integrar essa experiência literária à dele. Vê-se que essa fusão pode ser sincrônica, contemporânea da obra, ou diacrônica, produzir-se em época posterior. Pode significar ‘transmissão de norma’, ‘criação da norma’ ou ‘ruptura da norma’. Retraçar as leituras sucessivas de uma obra por várias gerações críticas não é constituir um monte de tolices, mas destacar a dialética do livro e da leitura coletiva e revelar sempre aspectos novos de um autor, de um mito (Ifigênia), de uma palavra. (TADIÉ, 1992, p. 190).

A interação do autor com seu público promove o vínculo necessário para o enriquecimento da obra em sucessivas gerações de leitores, e parte desses que produzem publicações críticas acerca dessas obras são os responsáveis por remanejar a posição da obra literária na hierarquia canônica, promovendo, dentro de uma cadeia de recepção, sua continuidade entre os livros consagrados e, também, a sua revisitação para a experiência dos leitores atuais. Isolar o fator de aferição de “grau de ruptura” do “desvio estético” como um problema não ofusca a eficácia da estética da recepção em outros âmbitos, como, por exemplo, o assinalado por Tadié (1992), ou seja, o aspecto da releitura, o acréscimo de valor estético que a leitura coletiva proporciona à obra literária atualizada.

⁹ O estudioso Jean-Yves Tadié lembra que o pesquisador Jauss demonstrou como uma análise que abranja as instâncias autor-obra-leitor pode ser realizada: “Jauss a título de exemplo e nesse mesmo volume [*A história da literatura como provocação à teoria literária*] estuda a *Iphigénie* de Racine e a de Goethe, e ‘A doçura do lar. A poesia lírica, em 1857’, como exemplo de transmissão de normas sociais pela literatura. Essa segunda pesquisa fornece informações sobre ‘a realidade cotidiana do mundo burguês’ no século XIX, mostrando que a poesia lírica, e não apenas o romance esclarece sobre a expectativa, a opinião, a ideologia dos leitores, aqui, o pequeno círculo familiar no qual está contida a felicidade burguesa. Deste seu estudo, Jauss tinha mostrado que, para fundamentar a história da literatura e a arte em novas bases, era preciso considerar que ‘a literatura e a arte só se ordenam numa história organizada se a sucessão das obras está relacionada tanto com o indivíduo produtor, quanto com o consumidor’”. (TADIÉ, 1989, p. 190).

Um exemplo da recuperação temporal do gênero policial foi dado por Borges em seu ensaio crítico intitulado “El cuento policial”, de 1978, direcionado, em primeiro lugar, a seus alunos de Literatura Inglesa e, depois, convertido em registro no livro *Borges oral & sete noites* (2011). O escritor palestrante alude à questão da existência dos gêneros literários, reacendendo o debate teórico e assinalando a importância do resgate do gênero policial, citando nomes de autores e traçando um paralelo comparativo entre escritores britânicos e norte-americanos da narrativa policial. Ele ainda tece comentário sobre o tipo de leitor que lê tal gênero e salienta a importância da leitura atual do relato policial. O professor Borges argumenta:

*Prefiero, evidentemente, a este New England que tiene tanto de Old England. Seria fácil hacer una lista infinita de nombres. Podríamos nombrar a Emily Dickinson, Herman Melville, Thoreau, Emerson, William James y, desde luego, a Edgar Allan Poe. Hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe que inventó el género, pero antes de hablar del género conviene discutir un pequeño problema previo: ¿existen, o no, los géneros literarios? Es sabido que Croce, en unas páginas de su Estética – su formidable Estética – dice: ‘Afirmar que un libro es una novela, una alegoría o un tratado de estética, más o menos, el mismo valor que decir que tiene las tapas amarillas y que podemos encontrarlo en el tercer anaquel a la izquierda’. Es decir, se niegan los géneros, y se afirman los individuos. [...] La novela policial ha creado un tipo especial de lector. Eso suele olvidarse cuando se juzga la obra de Poe; porque si Poe creó el relato policial, creó después el tipo de lector de ficciones policiales [...] Actualmente, el género policial ha decaído mucho en Estados Unidos. El género policial es realista, de violencia, un género de violencias sexuales también. En todo caso, ha desaparecido. Se ha olvidado el origen intelectual del relato policial. Éste se ha mantenido en Inglaterra [...] En esta época nuestra, tan caótica, hay algo que, humildemente, ha mantenido las virtudes clásicas: el cuento policial, ya que no se entiende un cuento policial sin principio, sin medio y sin fin. Estos los han escrito escritores subalternos, algunos los han escrito escritores excelentes: Dickens, Stevenson y, sobre todo, Wilkie Collins. Yo diría, para defender la novela policial, que no necesita defensa, leída con cierto desdén ahora, está salvando el orden en una época de desorden.*¹⁰ (BORGES, 2011, p. 197-98).

¹⁰ Tradução nossa: Prefiro, evidentemente, essa *New England* que tem tanto de *Old England*. Seria fácil fazer uma lista infinita de nomes. Poderíamos citar Emily Dickinson, Herman Melville, Thoreau, Emerson, William James e obviamente, Edgar Allan Poe. Falar do relato policial é falar de Edgar Allan Poe, que inventou o gênero, mas antes de falar do gênero convém discutir um pequeno problema prévio: os gêneros literários existem ou não existem? É sabido que Croce, nas páginas de sua *Estética* – sua formidável *Estética* – diz: ‘Afirmar que um livro é um romance, uma alegoria ou um tratado de estética equivale, mais ou menos, a dizer que sua capa é amarela e que podemos encontrá-lo na terceira estante à esquerda’. Ou seja, negam-se os gêneros e afirmam-se os indivíduos. [...] O romance policial criou um tipo especial de leitor. Isso costuma ser esquecido quando se avalia a obra de Poe; porque se Poe criou o relato policial, criou o tipo de leitor das histórias policiais. [...] Atualmente o gênero policial teve um grande declínio nos Estados Unidos. O gênero policial é realista, tem violência, tem muita violência sexual. Seja como for, desapareceu. A origem intelectual do relato ficou esquecida. Ele se manteve na Inglaterra [...]. Nestes nossos tempos, tão caóticos, há uma coisa que humildemente manteve as virtudes clássicas: o conto policial. Já que não se entende um conto policial sem início, sem meio, sem fim. Eles foram escritos por escritores secundários, alguns foram escritos por escritores excelentes, Dickens, Stevenson, e

Por meio dessa citação, podemos encontrar, no ensaio crítico do escritor, vários quesitos que se encaixam perfeitamente aos preceitos da estética da recepção: em primeiro lugar, ocorre a recuperação temporal realizada pelo leitor Borges (leitor ideal, pois é um escritor-crítico com repertório proveniente de suas leituras – “una lista infinita de nombres” – de sua preferência, eruditas ou populares, de acordo com o primeiro verbo da citação: “Prefiero”) de um gênero que no século XIX estava em evidência tanto na Inglaterra, quanto nos Estados Unidos, e, que posteriormente entrou em decadência em parte de sua circulação. Borges demonstra em sua análise não somente a presentificação do passado ao discorrer acerca de autores e obras, como também ressalta a teoria do conto de Edgar Allan Poe, além de suscitar a questão teórica sobre a classificação valorativa dos gêneros. Ele traça um panorama evolutivo do conto policial, desde seu início, explicando a teoria elaborada por Poe; elenca os principais escritores, considerando paralelamente as diferenças entre as estruturas narrativas e os diferentes horizontes de expectativa.

Em segundo lugar, Borges confronta os dois tipos de tratamento estético concedido ao relato policial, demarcando o surgimento da primeira recepção do gênero no passado e a atual indiferença provocada nos leitores (efeito estético), explicando o fenômeno da primeira acolhida e da hodierna recusa “desdenhosa”, baseando seus argumentos no abandono da origem intelectual em direção à vulgaridade dos temas atuais. Borges evidencia, através de seus contos policiais, a possibilidade de ruptura com os pressupostos estabelecidos (grau de ruptura), pois, desvia sua escritura dos modelos clássicos da narrativa policial (desvio estético) sem perder a oportunidade de contribuição intelectual à trama – ele subverte o gênero, reinventando-o, mantendo uma estrutura em prospectiva (o leitor é advertido no início da trama pelo narrador sobre a identidade do criminoso que a qualquer momento irá cometer o crime), ao contrário da usual narrativa em retrospectiva (decifrar o enigma sobre a identidade do criminoso, cujo crime já foi cometido no início da trama) – induzindo seu leitor a participar no jogo de anacronismos deliberados e tramas envoltas em outras histórias, repletas de considerações eruditas. Para Borges é possível utilizar, na formulação de sua obra, a matriz do conto policial clássico, porém, como leitor/escritor que se enquadra em uma estética de leitura e produção literária, consegue avançar em sua proposta inovadora e “modular,

principalmente Wilkie Collins. Eu diria, para defender o romance policial, que ele não precisa de defesa; lido hoje com certo desdém, está garantindo a ordem em época de desordem. (BORGES, 2011, p. 51-55).

modificar, transformar” o texto policial, pois é “familiarizado com os clássicos e curioso em relação ao moderno.” (COMPAGNON, 2010, p. 202).

Ao retomarmos a discussão teórica quanto aos desacertos da estética da recepção apontados pela crítica, verificamos que o especialista no assunto, Luiz da Costa Lima, em seu livro *A Literatura e o Leitor – textos da estética da recepção* (2002), aborda outro problema. A questão central suscitada no ensaio do estudioso sobre a estética da recepção é se esta continua ou não a privilegiar um leitor “ideal”. Ele discorda sobre a via crítica da literatura realizada por leitores ideais denominados e reconhecidos como críticos literários. Atribui a Jauss conceitos pré-concebidos e tendenciosos, com inclinações ideológicas. O escritor brasileiro identifica o leitor implícito de Wolfgang Iser e os leitores críticos de Hans Robert Jauss, como localizados na “burguesia do Ocidente desenvolvido” (LIMA, 2002, p. 57). Contudo, reconhece que a estética da recepção avança além da questão do leitor, destacando a experiência estética e a hermenêutica literária: “A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.” (LIMA, 2002, p. 69).

No caso específico da obra borgeana que não se encontra encarcerada na intraclasses eurocêntrica, embora canonizada e reconhecida mundialmente, torna-se uma exceção no quesito ideológico, pois Borges conseguiu, por meio de suas estratégias estéticas, ser um escritor periférico que inverteu o vértice de influência do centro/periferia para uma escritura nas margens, estabelecendo novo paradigma, influenciando o centro.

Com efeito, o modelo a ser seguido para a coautoria na obra borgeana transcorre através do repertório do leitor que foi previamente determinado pela leitura de sua obra com padrão de temas recorrentes em seus contos com substratos do realismo fantástico. A ficção borgeana requer saber prévio do leitor ideal, ou seja, é como se existisse uma espécie de contrato antecipado, firmado entre as instâncias autor, texto e leitor.

Podemos inferir a respeito da função do horizonte de expectativa, partindo da premissa de que ao leitor ideal é atribuída a capacidade de apreensão do texto com sentido apropriado, que para a finalidade de coautoria é necessário que a atuação do leitor seja plena, até chegar ao limite de habituar-se à escritura borgeana, sendo capaz de reconhecer o estilo do escritor e, para isso, deve acionar seu repertório ou horizonte “social”, a fim de desvelar a obra borgeana. Entretanto, vale ressaltar que épocas diferentes e classes sociais distintas recebem o texto de forma diversa. Quanto a Jorge Luis Borges – leitor ideal, pois era escritor-crítico – percebia a história da literatura com cortes sincrônicos e concebia as obras clássicas, sendo recepcionadas por várias gerações de leitores. Um exemplo de releitura é o da *Divina*

Comédia (2003), feita por ele em sua obra *Nove ensaios dantescos* (2011), que granjeou respeito e admiração da crítica literária internacional¹¹. Em outro ensaio crítico sobre o mesmo tema, Borges comenta que:

*La idea de un texto capaz de múltiples lecturas es característica de la Edad Media, esa Edad Media tan calumniada y compleja que nos ha dado la arquitectura gótica, las sagas de Islandia y la filosofía escolástica en la que todo está discutido. Que nos dio sobre todo, la Comedia, que seguimos leyendo y que nos sigue asombrando, que durará más allá de nuestra vida, mucho más allá de nuestras vigílias y que será enriquecida por cada generación de lectores.*¹² (BORGES, 2011, p. 81).

O terreno estético em que se desenvolve o ofício de Borges gera um tipo de leitor habilitado a adentrar em narrativas labirínticas que requerem aparato teórico, uma vez que o escritor lança sinais de suas artimanhas a fim de convidá-lo para o diálogo articulado na escritura. Borges admite que o leitor coloque em cena sua imaginação e conhecimento a fim de tomar decisões seletivas a respeito do texto. O leitor de Borges praticamente realiza leitura de leituras, solicitado a possuir um repertório de autores clássicos e da literatura hispano-americana para participar na investigação do jogo de linguagem exigido pela “poética da leitura” de Borges. O crítico João Alexandre Barbosa (2003) explica que há um movimento de releitura entre as instâncias leitor-texto, a fim de apreender o sentido da escritura do autor do texto. Ele declara que:

O leitor interage vivamente com o texto na medida em que não apenas lê decifrando, mas desconstrói o cifrado pelo movimento de releitura. Está claro que, neste sentido, a leitura termina por exigir do leitor não apenas a experiência do texto que está sendo lido (sobre o qual não se deve descartar todo o trabalho de *explication* essencial para a decifração), mas uma convivência com a própria linguagem da poesia para que se possa avaliar o trabalho realizado pelo autor do texto. (BARBOSA, 2003, p. 74).

Quanto ao tipo de texto ficcional, coube a Wolfgang Iser (2003) argumentar nesse sentido em aproximação com Stierle (1989), que já havia separado os textos em duas

¹¹ Ítalo Calvino declarou sobre a obra *Nove ensaios dantescos* (2011) que “o estudo assíduo e apaixonado do texto capital de nossa literatura, a participação umbilical com que ele fez frutificar a herança dantesca na meditação crítica e na originalidade da obra criativa é uma das razões, certamente não a última, pela qual Borges é festejado por aqui [...]. Penso também sobretudo na influência que ele teve sobre a criação literária italiana, sobre o gosto e sobre a própria ideia de literatura: podemos dizer que muitos daqueles que escreveram nestes últimos vinte anos, a partir dos que pertencem à minha geração, foram profundamente marcados por ele.” (CALVINO, 2002, p. 246-253).

¹² A ideia de um texto capaz de múltiplas leituras é característica da Idade Média, essa Idade Média tão caluniada e complexa que nos deu a arquitetura gótica, as sagas da Islândia e a filosofia escolástica na qual tudo está discutido. Que nos deu, sobretudo, a *Comédia* que seguimos lendo e que nos segue assombrando, que durará além de nossa vida, muito além de nossas vigílias e que será enriquecida por cada geração de leitores.

categorias: pragmático (materialidade dos fatos) e ficcional, explicando que neste último os termos básicos da descrição permanecem, contudo, de forma mais complexa não remetendo de imediato ao campo da ação, afirmando que a ficção é viabilizada por um desvio de dados pragmáticos. Em *O Ato da Leitura* (2003), Iser identificou o repertório do leitor implícito como habilitado a operar nas lacunas do não dito do texto ficcional, sendo que tais “espaços em branco” incentivam o leitor a preenchê-los. A argumentação esboçada por Iser é que:

Se a ficção for classificada só mediante critérios que definem o que é real, então seria impossível tornar a realidade representável por meio da ficção. Ela não ganha sua função pelo cotejo nocivo com a realidade, mas pela transmissão de uma realidade que ela mesma organiza. Ela ilumina a realidade por ela fingida quando definida a partir de sua função comunicativa. Sendo estrutura de comunicação, ela não pode ser idêntica à realidade a que se refere, nem ao repertório de disposições relativas a seus possíveis receptores. Ela virtualiza as diferentes interpretações da realidade, da qual empresta o repertório de normas e valores dos leitores. Os graus de indeterminação desse tipo estimulam a comunicação, condicionando a “formulação” do texto pelo leitor. O que foi dito é constitutivo para o que o texto diz; e o não-dito, a ser formulado pelo leitor. (ISER, 2003 p. 125).

O texto ficcional, como assegura Iser (2003), com movimentos que ora se distanciam, ora se aproximam do real, mantendo graus de indeterminação, possibilita a comunicação entre texto e leitor no sentido em que tanto o próprio texto tenta regular a compreensão do receptor, quanto o leitor tenta completar os “silêncios” do texto. No caso do ensaio crítico borgeano, que hibridamente se mistura ao ficcional de uma literatura fantástica, o leitor deve se prevenir para que não ocorra assimetria entre as instâncias literárias. O leitor deve estar atento quanto à questão do tempo ficcional, impreciso e ambíguo. A representação do real se torna cada vez mais distante do ideal mimético aristotélico e a verossimilhança mais complexa.

De acordo com Wolfgang Iser (2003), a ficção é estrutura de comunicação; ela não pode ser idêntica à realidade a que se refere. Os textos ficcionais transcendem o mundo real, emprestando ao leitor um repertório de normas e valores, pois os espaços vazios abrem uma multiplicidade de possibilidades, de modo que a combinação dos esquemas textuais se torna uma decisão seletiva do leitor. Os contos borgeanos são repletos de camadas de construção textual que se justapõem em vários segmentos com as séries de variantes combinatórias (livro, biblioteca, labirinto, espelhos, sonhos, duplo, tempo, espaço, tigre, adaga, etc.), característica que requer de seu leitor que este conduza, através do preenchimento dos lugares vazios, a equivalência de uma nova unidade de sentido.

Em análise sobre o livro de Wolfgang Iser, *O Ato da Leitura* (2003), o crítico literário Jean-Yves Tadié, fornece algumas considerações a respeito da “estética do efeito” e observa que a dialética entre o texto ficcional e o leitor se produz no decorrer “do ato da leitura”, ou seja, a obra é a constituição do texto na consciência do leitor. Ele aponta que:

É preciso saber aquilo que experimenta o leitor quando cria um texto de ficção lendo-o, isto é, quando ele participa da produção de intenção do texto. Mas qual é o leitor pressuposto para o texto? Um leitor “implícito”, inscrito na obra. Isto quer dizer que cada texto literário oferece um certo papel a seus possíveis leitores. O leitor constrói as diversas perspectivas oferecidas pelo texto, reúne-as, corrige sua representação à medida que progride na leitura e, finalmente, elabora uma realidade nova. (TADIÉ, 1992, p. 282).

No ensaio crítico “La muralla y los libros” (2010), Borges desenvolveu um enredo semelhante ao gênero ficcional, no qual o narrador aponta os feitos incongruentes do Imperador chinês Che Huang-ti, conhecido por comandar a construção da muralha da China e ao mesmo tempo ordenar a destruição de todos os livros anteriores a ele. O narrador borgeano prossegue a narrativa acerca dos dois atos tão distintos provenientes da mesma pessoa:

*Shih Huang Ti redujo a su poder los Seis Reinos y borró el sistema feudal; erigió la muralla, porque las murallas eran defensas; quemó los libros porque la oposición los invocaba para alabar a los antiguos emperadores. Quemar libros y erigir fortificaciones es tarea común de los príncipes; lo único singular em Shih Huang Ti fue la escala en que obró. Tres mil años de cronología tenían los chinos (y en estos años, el Emperador Amarillo y Chuang Tzu y Confucio y Lao Tzu), cuando Shih Huang Ti ordenó que la historia empezara con él. Shih Huang Ti prohibió que se mencionara la muerte y se recluyó en un palacio figurativo, que constaba de tantas habitaciones como hay días en el año; estos datos sugieren que la muralla en el espacio y el incendio en el tiempo fueron barreras mágicas destinadas a detener la muerte.*¹³ (BORGES, 2010, p. 13-14).

Tal atitude descrita pelo narrador tem, na verdade, como objetivo ressaltar o que implica em ações opostas de construir e destruir. Parte da vida e obra do Imperador chinês relaciona-se, por analogia, ao fato estético. No decorrer do ensaio crítico que se ficcionaliza,

¹³Che Huang-ti uniu seis reinos e desfez o sistema feudal; ergueu a muralha, porque muralhas eram defesas; queimou os livros, porque a oposição recorria a eles para louvar os antigos imperadores. Queimar livros e erguer fortificações é tarefa comum dos príncipes; o único fato singular quanto a Che Huang-ti foi a escala em que agiu. Três mil anos de cronologia tinham os chineses (e durante esses anos, o Imperador Amarelo, Chuang Tzu, Confúcio, Lao Tsé) quando Che Huang-ti ordenou que a história começasse com ele. Che Huang-ti proibiu que se mencionasse a morte, vivendo recluso num palácio figurativo, com tantos aposentos quanto dias tem o ano. Estes dados sugerem que a muralha no espaço e o incêndio no tempo foram barreiras mágicas destinadas a deter a morte. (BORGES, 2007, p. 9-10).

Borges recorre às citações de Herbert Allen Gilles (2011)¹⁴, Benedetto Croce (1967)¹⁵ e Pater¹⁶ com a intenção de expor seus argumentos sobre o legado de uma obra canonizada, ou seja, se ela se manterá perene ou será rejeitada por outros leitores, alegorizado na memória que pode ser simplesmente apagada com a destruição (ou rejeição) de livros.

Para Borges, a biblioteca é tema recorrente em sua obra e mimetiza o universo. A muralha torna-se a metáfora para a imensa quantidade de livros que possui a biblioteca potencializada ao infinito como no conto “A Biblioteca de Babel” (2012). Ele encerra o ensaio parafraseando Pater: “todas as artes aspiram à condição da música, que não é senão forma. A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos, essa iminência de uma relação que não se produz, é quem sabe, o fato estético.” (BORGES, 2007, p. 12).

O fato estético é comparado a tudo que tem significado grandioso, incluindo o conceito metafísico do tempo e do espaço. O breve tempo em que é possível destruir uma biblioteca em oposição ao tempo que se leva para uma obra ser reconhecida como canônica. O espaço ocupado pela gigantesca muralha mimetiza o espaço dos autores e obras cujo conjunto mal se consegue divisar, tornando-se um problema para seleção do cânone literário. Tais imagens, evocadas nas palavras muralha e biblioteca, metaforizam forma e conteúdo no efeito estético.

Na obra de Borges, tanto em seus inventivos contos (que não representam o real, mas deformam o real), bem como em ensaios críticos que agregam tom ficcional ao texto argumentativo, podemos encontrar imbricadas tramas ficcionais em consonância com o que Iser (2003) expõe sobre a comunicação na ficção, pois os textos borgeanos demandam do leitor um repertório de saber antecipado a fim de evitar ser ludibriado e desorientado pelas vias tortuosas do labirinto erigido pelo escritor. Nos textos ficcionais borgeanos, há uma colisão de representações (aproximação e distanciamento do real), o que faz com que o leitor ideal possa modelar o conhecimento apresentado ou invocado pelo texto, distanciando-se para formular e criar outras representações.

¹⁴ Herbert Allen Giles (1845-1935). Cônsul britânico, diplomata na China e sinologista, publicou entre outros livros, *The civilization of China*. Publishing in Motion. Elibron classics series edition, 2011. Disponível em www.Amazon Best sellers.

¹⁵ Benedetto Croce (1866-1952). Filósofo, escritor e crítico literário italiano escreveu, entre outros livros, *A Poesia. Introdução crítica e literária*. Editora UFRGS, 1967.

¹⁶ Walter Pater (1838-1894), escritor, ensaísta e crítico literário britânico especialista em história da arte e Estética. Biografia disponível em <http://www.compartelibros.com/autor/walter-pater/1>.

1.2 O que se espera do Leitor de Borges?

Os leitores do leitor Borges são requisitados a exercer a leitura das obras borgeanas com discernimento e sagacidade. À primeira vista, a fruição da obra do escritor argentino pode deixar o leitor neófilo desconcertado, pois a tessitura de seus contos é labiríntica, permeada de palimpsestos de textos alheios e reflexões filosóficas. Borges era conhecido como leitor contumaz e a leitura de sua obra demanda conhecimento de obras clássicas e populares.

O historiador Júlio Pimentel Pinto (1998), em semelhante consideração oferecida por Wolfgang Iser (2003) sobre a reposição de sentido na trama literária, ressalta que o leitor de Borges trabalha nos espaços em branco do texto como um coautor que dissolve as fronteiras entre narrador e o leitor. A leitura é matéria essencial para a escritura borgeana que, por sua vez, torna-se sinônimo de interpretação pelo coautor. O analista literário observa que:

O movimento é o de provocar interferências de um texto sobre outro, determinado pela intertextualidade, a atuação detetivesca, seja do autor seja do leitor – também ele responsável pela autoria – que deve decifrar os jogos de palavras ou citações, restaurando e repondo a trama. Não é evidentemente, exclusividade de Borges supor ou realizar uma escritura aberta a presenças de outras obras ou autores. O traço distintivo do trabalho borgeano é tramar integralmente sua forma de escrever, a partir da contínua montagem desse tecido de afinidades. (PINTO, 1998, p. 178).

Para quem o lê resta deslindar os jogos de citações e referências, a tentativa de desvendar sua obra cifrada baseada no arcabouço literário de um leitor/escritor erudito. A teia de textualidades borgeana deve ser desconstruída pelo leitor ideal, ou seja, pelos críticos literários, a fim de mediar, para o leitor iniciante, a essência da poética borgeana.

As leituras cruzadas entre leitores iniciantes e leitores críticos, e suas publicações especializadas a respeito da obra do escritor analisado, resultam em discrepâncias nas interpretações do texto, pois o repertório de ambos tem diferença abissal. A leitura ingênua de entretenimento não combina com a obra borgeana. Sem o auxílio da crítica especializada o leitor principiante desistirá da leitura. Segundo Antoine Compagnon, cabe à crítica intermediar o sentido apropriado do texto ao receptor iniciante. E destaca ainda:

A experiência descrita por Iser é essencialmente a de um leitor culto, colocado diante dos textos narrativos pertencentes à tradição realista e principalmente ao modernismo. Compete ao crítico, como leitor ideal, fazer o papel de intermediário entre a maneira como um texto foi percebido no passado e a forma como ele é percebido hoje, narrando detalhadamente a

história dos seus efeitos. Um conjunto de expectativas e de regras do jogo, ao fio da leitura, podem ser moduladas, corrigidas, modificadas ou simplesmente reproduzidas. (COMPAGNON, 2010, p. 152).

O conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (2012), outro exemplar de construção híbrida, com feição de ensaio crítico, foi ironicamente arquitetado pelo escritor argentino para demonstrar como uma obra canônica pode ser reproduzida via tradução (leitura e transcrição) e atualizada temporalmente por uma segunda geração de leitores. O disparate da tradução idêntica da obra de Cervantes realizada por Menard serviu de base para questionamentos a respeito da originalidade de um texto. Borges argumenta nesse conto que todos os textos são reescrituras de outros textos e que a tradução de Pierre Menard tem mais valor que a do escritor espanhol por não corresponder ao seu idioma, além de estar fora do contexto histórico e cultural.

O romance do século XVII, traduzido literalmente no século XX, constrói o sentido para o leitor/tradutor Pierre Menard concomitantemente entre o tempo da leitura e o espaço da escrita, incluído em uma geração de leitores que atualizaram, em sucessivos horizontes de expectativa, a obra *Dom Quixote de La Mancha* (2003), de Miguel de Cervantes Saavedra. Além de ironizar a tradução relatada no conto, Borges ainda utiliza essa narrativa como oportunidade para teorizar sobre a questão dicotômica fugacidade/perenidade da obra literária e sua autoria. Borges conclui que:

*Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años cargados de complejísimos hechos. El fragmentario Quijote de Menard es más sutil que el de Cervantes. Éste de un modo burdo, opone a las ficciones caballerescas la pobre realidad provinciana de su país; Menard elige como “realidad” la tierra de Carmem durante el siglo de Lepanto y de Lope. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe II ni autos de fe. Desatiende o proscribte el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica. Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo – cuando no un párrafo o un nombre – de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aun más notoria.*¹⁷ (BORGES, 2011, p. 742-743).

¹⁷ Compor o *Quixote* em princípios do Século XVII era uma empreitada razoável, necessária, quem sabe fatal; em princípios do Século XX, é quase impossível. Trezentos anos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexíssimos fatos. O fragmentário *Quixote* de Menard é mais sutil que o de Cervantes. Este, de uma forma tosca, opõe as ficções cavaleirescas à pobre realidade provinciana de seu país; Menard escolhe como “realidade” a terra de Carmem durante o Século de Lepanto e Lope. Em sua obra não há ciganices, nem conquistadores, nem místicos, nem Filipe II, nem autos de fé. Proscreeve a cor local ou não lhe dá atenção. Esse desdém indica *um sentido novo* do romance histórico. Uma doutrina filosófica é no início uma descrição verossímil do universo, passam os anos e é um mero capítulo – quando não um parágrafo e um nome – da história da filosofia. Na literatura, essa caducidade final é mesmo mais notória. (BORGES, 2012, p. 41,43).

O leitor/tradutor Pierre Menard é o desdobramento do leitor/tradutor Borges, poliglota que apreendia em sua memória muitos textos provenientes da literatura escandinava, alemã, inglesa, italiana e até brasileira (Euclides da Cunha e Guimarães Rosa). Realizou sua primeira tradução aos nove anos de idade de um conto de Oscar Wilde para o espanhol, e dentre as inúmeras que transcreveu, foi o primeiro a traduzir *Ulisses*, de James Joyce, para o espanhol¹⁸. Suas citações no conto “Pierre Menard”, entrelaçadas aos dados biográficos, deixam entrever que, embora fosse leitor fluente em vários idiomas além de conhecido tradutor, evitou hierarquizar os textos, pois, como escritor de país periférico, sempre deu extrema importância à literatura local, com o cuidado de não exagerar na “cor” local.

O crítico literário José Luis Jobim (1992) menciona que o escritor deu ênfase à questão das três instâncias autor-obra-público em seu conto “Pierre Menard, autor do Quixote” (2012) para discutir sobre a permanência e continuidade da “mesma” obra. Jobim salienta que Borges cria esse escritor hipotético para demonstrar que uma obra canônica como a de Cervantes pode ser liberta do controle do autor e seu público inicial para outro contexto de leitura. Ele ainda esclarece que a estética da recepção objetiva:

Recuperar a dimensão da ‘recepção’ da Literatura, visto que mesmo o crítico que julga uma nova obra, o escritor que concebe sua obra à luz de normas positivas ou negativas de uma obra anterior, e o historiador literário que classifica uma obra em sua tradição e a explica historicamente são, antes de tudo, simplesmente receptores (leitores). (JOBIM, 1992, p. 131).

Ainda recuperando o que sustenta a respeito de atualização da obra, José Luis Jobim declara que “Borges, em vez de aderir à concepção de que existe um único *Quixote*, sempre igual a si mesmo, preferiu imaginar que este “igual” pode ser diferente, que este um pode ser outro e que se altera em cada contexto singular, a cada leitura.” (JOBIM, 1992, p. 134).

Há pelo menos mais duas questões relevantes que envolvem o leitor da obra borgeana: o tipo de leitura realizada pelo leitor neófilo contemporâneo e o problema da leitura de textos que estão distantes do contexto do leitor que não seja nativo e conhecedor dos termos culturais da literatura gauchesca. Primeiramente, será considerado o primeiro obstáculo, ou seja, os problemas enfrentados pelo leitor contemporâneo.

¹⁸ A biógrafa María Esther Vásquez observa sobre Borges que “em um artigo publicado em 1931 na revista *Proa* comenta o *Ulisses* de Joyce, traduzindo os últimos parágrafos do livro. Registre-se como estava à frente do tempo: a primeira tradução de *Ulisses* em língua espanhola seria publicada apenas em 1948”. (VÁZQUEZ, 1999, p. 95).

A tendência da leitura superficial e fragmentada da contemporaneidade torna-se um desafio para o leitor conectado à internet, que comumente obtém resumos de obras fornecidos pelas páginas especializadas em literatura. A procedência muitas vezes dúbia de tais resenhas impede a capacidade do leitor de promover uma leitura mais abrangente. As leituras rápidas e incompletas prejudicam o equilíbrio entre as instâncias autor-texto-leitor porque não suprem o repertório literário necessário para o conhecimento aprofundado sobre a obra borgeana. Em ensaio crítico denominado “Borges entre a modernidade e a pós-modernidade”, o crítico literário uruguaio Hugo Achugar debate sobre as informações flutuantes do leitor globalizado e conclui que:

[...] não há dúvida: hoje é mais difícil ler Borges. O tempo da leitura que hoje nos arrebatava e nos consome devora as antigas leituras, refuta-as e exige um novo ser. Então como ler Borges nesse fim de século? Como ler Borges a partir do desencanto contemporâneo? Como ler Borges a partir das margens do mundo, essas mesmas *orillas*, como disse Beatriz Sarlo – em que ele viveu e escreveu, nesses tempos de globalização? Responder a estas e outras perguntas pressupõe não só ler Borges, mas também o que ocorreu no último século, e supõe, de certo modo, reler a história do Ocidente. Uma possibilidade seria a de afirmar que, nesse prazo, construiu-se o império das certezas, mas também que se deu luz a todas as erosões, a todas as incertezas. (ACHUGAR, 2006, p. 123-124).

Nem sempre o distanciamento histórico focaliza a essência da obra literária. Se, por um lado, a ausência do estranhamento da recepção inicial não impede a leitura de fruição e em seguida a leitura crítica, por outro lado, os sucessivos horizontes de expectativa da geração contemporânea podem dificultar a apreensão da leitura crítica se o leitor não possuir repertório substancial. O texto borgeano rege as regras do jogo da leitura, demandando conhecimento amplo, conforme salienta Achugar, o leitor ideal de Borges deve “relêr a história do Ocidente”, no sentido de ser capaz de, pelo menos, reconhecer o contexto histórico percorrido pela obra borgeana através do século XX. Entretanto, se seu coautor dividir atenção entre os aparatos tecnológicos e o exame crítico e der primazia ao texto provisório em detrimento do texto completo, a recepção será comprometida. Ocorrerá a formação de um grupo de “letores” em vez de uma nova geração de leitores críticos.

O que Leyla Perrone-Moisés declara sobre os escritores modernos, incluindo Borges nesse grupo, está em conformidade com o que se espera do leitor da obra borgeana: “Os escritores-críticos modernos têm a preocupação pedagógica de fornecer aos mais jovens um currículo mínimo de leituras formadoras; e esse traço pedagógico está presente em qualquer listagem de autores, desde a Antiguidade” (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 63). Por esse

motivo, o que se espera do leitor de Borges é que esteja apto a se ater a mais completa interpretação, aprimorando sua leitura, incluindo em seu repertório algumas obras citadas pelo escritor, bem como publicações da crítica especializada, mirando o reflexo oblíquo do espelho borgeano com visada dupla entre a tradição e a ruptura.

A lista de autores preferidos de Borges inclui desde clássicos como Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare, Cervantes e Quevedo; além de de Swift, Voltaire, Keats, Edgar Allan Poe e Walt Whitman, para citar apenas alguns, sem excluir os simbolistas e modernos como Mallarmé, Valéry, H. G. Wells, Joyce e Kafka. Essa longa biblioteca pessoal não exclui também as leituras da literatura produzida em seu país e nos países hispano-americanos. Escritores como Macedonio Fernández, Rafael Cansinos Asséns, Pedro Henríquez Ureña, José Hernández, Domingo F. Sarmiento, Hilario Ascasubi e Adolfo Bioy Casares faziam parte de suas leituras. Todas as publicações destes escritores eram matéria-prima para suas considerações críticas, poesia, contos e até prólogos para antologia das obras reimpressas.

Opera-se no leitor Borges uma visão de intersecções sincrônicas na eleição de suas obras favoritas. Ele elege tanto escritores canônicos, quanto escritores considerados menores, além do gênero policial¹⁹, classificado na época como subgênero, recusado por muitos autores. A escritora Andréa Padrão Ângelo, em seu livro *Tradição e Transgressão no conto policial de Jorge Luis Borges*, de 2013, afirma que os contos do escritor argentino “privilegiam o argumento de que podem derivar o jogo intelectual ou as especulações metafísicas, em detrimento das personagens. Trata-se do preceito borgiano: ‘*primacía del cómo sobre el quién*’.” (ÂNGELO, 2013, p. 134). Segundo observa a pesquisadora, isto ocorre devido à preferência do escritor por poucas personagens, mantendo-as circunscritas ao papel que desempenham na trama, tornando-se subordinadas ao enredo, e ao leitor desses contos interessam mais “os pensamentos” do que “os sentimentos” dessas personagens.

De acordo com Ângelo (2013), o traço que diferencia o conto policial borgeano dos contos considerados “clássicos” reside no conceito de culpabilidade e punição aos culpados, pois Borges não se preocupa com o jogo maniqueísta bem *versus* mal. Segundo os preceitos do escritor, além de serem sucintos, os contos policiais devem apresentar narrativa temporal labiríntica, o espelhamento de textos contidos na estrutura interna do texto principal,

¹⁹ Segundo o crítico literário argentino Ricardo Piglia, “O romance policial inglês fora difundido com grande eficácia por Borges, que por um lado, procurava criar uma recepção adequada para seus próprios textos e tentava tornar conhecido um tipo de narrativa e de manejo de intriga que estava no centro de sua própria poética, e, por outro, fez um uso excelente do gênero: ‘La muerte y la brújula’ é o *Ulisses* do conto policial. A forma chega a seu auge e se desintegra. As regras do policial clássico se afirmam, sobretudo, no fetiche da inteligência pura. Valoriza-se, antes de mais nada, a onipotência do pensamento e a lógica imbatível dos personagens.” (PIGLIA, 1994, p. 78).

comentários intercalados que cortam a linha de pensamento ou correções contraditórias do narrador com manifestações de dúvidas ou vacilações, a fim de desviar o leitor do foco central da narrativa. O leitor, que na maioria das vezes, já foi avisado de antemão sobre o criminoso que está prestes a cometer um crime, pois a narrativa policial borgeana se desenvolve em dimensão prospectiva e não em retrospectiva, deve eleger uma versão ou desfecho para o conto, conforme sua interpretação.

Em parceria com Adolfo Bioy Casares, o escritor organizou duas antologias de contos policiais, uma em 1943 e outra em 1951. Escreveram muitos contos policiais, o mais famoso deles é “Seis problemas para dom Isidro Parodi”, de 1942, com o pseudônimo de Honório Bustos Domecq, em homenagem aos bisavôs dos escritores, (Bustos, bisavô de Borges e Domecq, de Casares). O protagonista, Isidro Parodi, barbeiro condenado à prisão inocentemente, torna-se um astuto presoneiro que, do cárcere, decifra enigmas dos crimes. O conto policial arquitetado em parceria com Casares é uma paródia dos clássicos de Conan Doyle, um tipo de Sherlock Holmes dos pampas. Portanto, a escolha arbitrária de autores preferidos por Borges, incluindo a predileção por gêneros desprezados por outros escritores, revela o meio pelo qual exercita sua percepção crítica, refutando ou chancelando postulados estabelecidos, a fim de compor sua obra ficcional, nutrida pela teoria, filosofia e considerações metafísicas.

Por essa razão, a leitura da obra borgeana não deve ser parcial e desordenada, sem meta a ser alcançada. Leituras provisórias visam apenas à rapidez e ao acúmulo de informações sem reter o conhecimento aprofundado. O que se consegue com a leitura atenta da obra completa e intermediação da crítica especializada é a efetiva compreensão do leitor iniciante. Quanto ao segundo ponto que dificulta a leitura dos inexperientes é a ignorância de termos específicos da literatura gauchesca. A crítica literária e tradutora Vera Mascarenhas de Campos solicita a atenção sobre esse obstáculo para o leitor neófilo:

O leitor nativo sofre, talvez, certo condicionamento, quando se dedica aos contos gauchescos. Por outro lado, há identificação entre a sua experiência linguística e a linguagem textual, entre a vivência da região e as referências contextuais. Soam-lhe demasiado familiares, lembram-lhe a própria voz, reconhece ali o seu ritmo frasal e o processo poético e recriador não atinge o intelecto, que lhe sondaria as causas, mas a emoção que lhe justifica os efeitos. O leitor estrangeiro do original poderá também sofrer o condicionamento; não lhe ocorrerá o processo de identidade, mas o contrário: ao deparar com o mundo diferente, ao transpor a barreira da língua, tenderá a não se deter na interpretação da ordem e estruturas sógnicas; porém buscará a informação referencial. (CAMPOS, 2000, p. 440).

Quando o leitor estrangeiro decodifica a mensagem, depara-se, ainda, com aspectos culturais bem diferentes dos seus referenciais. Não se identifica, instantaneamente, com a argentinidade dos contos gauchescos. A partir desse choque cultural, há a percepção de alteridade, a consciência de outra cultura com linguagem particular. A essência do texto deve ser captada pelo leitor estrangeiro transpondo as barreiras linguísticas e contextuais. São desafios que um leitor iniciante, contemporâneo e estrangeiro deve enfrentar para acompanhar o compasso da obra borgeana com o auxílio de literatos especializados.

Podemos acrescentar a essa questão a importância da percepção, pelo leitor ideal de Borges, de outra característica inerente à sua obra: o próprio escritor manipula elementos que são “emprestados” de outras culturas, ou seja, Borges adota fragmentos de histórias alheias, recuperando-as, frequentemente, para iniciar seus contos ou ensaios críticos. Podemos encontrá-las, por exemplo, em “Los traductores de ‘Las mil y unas noches’” (2011), “El Jardín de senderos que se bifurcan” (2011), “La metáfora” (2011), “Tres versiones de Judas” (2011) e assim por diante. As histórias lidas e traduzidas são reescritas e reformuladas, inseridas em suas tramas ficcionais ou ensaísticas. Seleccionamos esses dois contos e dois ensaios para demonstrar que os gêneros híbridos são característicos da obra borgeana, pois possuem construções iniciais muito semelhantes. Seguem abaixo alguns trechos dessas marcas de empréstimos e assimilações:

1. “Los Traductores de ‘Las mil y unas noches’”:

*En Trieste, en 1872, en un palacio con estatuas húmedas y obras de salubridad deficientes, un caballero con la cara historiada por una cicatriz africana – el capitán Richard Francis Burton, cónsul inglés – emprendió una famosa traducción del *Quitah alif laila ua laila*, libro que también los rumies llaman de Las mil y unas noches.*²⁰ (BORGES, 2011, p. 687).

2. “El Jardín de senderos que se bifurcan”:

*En la página 242 de la Historia de la Guerra Europea de Liddell Hart, se lee que una ofensiva de trece divisiones británicas (apoyadas por mil cuatrocientas piezas de artillería) contra la línea Serre-Montauban había sido planeada para el 24 de julio de 1916 y debió postergarse hasta la mañana del día 29.*²¹ (BORGES, 2011, p. 768).

²⁰ Em Trieste, em 1872, num palácio com estátuas úmidas e instalações sanitárias deficientes, um cavalheiro com o rosto marcado por uma cicatriz africana – o capitão Richard Francis Burton, cónsul inglês – empreendeu uma famosa tradução do *Quitah alif laila ua laila*, livro que os rumes também chamam de *As mil e uma noites*. (BORGES, 2010, p. 82).

²¹ Na página 242 da *História da Guerra Europeia* de Liddell Hart, lê-se que uma ofensiva de treze divisões británicas (apoiadas por mil e quatrocentas peças de artilharia) contra a linha de Serre-Montauban fora planejada para o dia 24 de julho de 1916 e teve de ser adiada até a manhã do dia 29. (BORGES, 2012, p. 80).

3. “La metáfora”:

El historiador Snorri Sturluson, que en su intrincada vida hizo tantas cosas, compiló a principios del siglo XIII un glosario de las figuras tradicionales de la poesía de Islandia en el que se lee, por ejemplo, que gaviota del odio, halcón de la sangre, cisne sangriento o cisne rojo, significan el cuervo, y techo de la ballena o cadena de las islas, el mar; y casa de los dientes, la boca.²² (BORGES, 2011, p. 671).

4. “Tres versiones de Judas”:

En el Asia Menor o en Alejandria, en el siglo II de nuestra fe, cuando Basíldes publicaba que el cosmos era una temeraria o malvada improvisación de ángeles deficientes, Nils Runeberg hubiera dirigido, con singular pasión intelectual, uno de los conventículos gnósticos. Dante le hubiera destinado, tal vez, un sepulcro de fuego, su nombre aumentaría los catálogos de heresiarcas menores entre Saturnilo y Carpócrates.²³ (BORGES, 2011, p. 813).

Embora o restante da estrutura narrativa ficcional seja completamente diferente da estrutura ensaística, a introdução é marcada pela inserção de fontes emprestadas da literatura universal e registros históricos fragmentados que servem para criar um novo enredo e começar a história principal ou dispor argumentos e reflexões acerca de questões literárias, filosóficas ou metafísicas.

O trecho do primeiro ensaio (“Los Traductores de ‘Las mil y unas noches’”) introduz uma análise comparativa entre traduções das versões do livro *As mil e uma noites* de pelo menos mais sete tradutores (Edward Lane, Antoine Galland, André Gide, Mardrus, Newman-Arnold, Enno Littmann, W. H. Macnaghten). É interessante notar a conexão entre o comentário de Borges sobre as diferenças entre duas gerações de leitores que receberam a obra traduzida por Burton e os postulados de Hans Robert Jauss (1994) sobre o aspecto do horizonte de expectativa de gerações de leitores. Seguem abaixo as verificações do leitor/tradutor Borges que se enquadram nas teses da estética da recepção:

²² O historiador Snorri Sturluson, que tantas coisas fez em sua intrincada vida, compilou, no início do século XIII, um glossário das figuras tradicionais da poesia islandesa em que se lê, por exemplo, que *gaviota de ódio*, *falcão do sangue*, *cisne sangrento* ou *cisne rubro* significam o corvo; e *telhado da baleia* ou *corrente das ilhas*, o mar e *casa dos dentes*, a boca. (BORGES, 2010, p. 58).

²³ Na Ásia Menor ou em Alexandria, no século II de nossa fé, quando Basíldes publicava que o cosmos era uma temerária ou malvada improvisação de anjos deficientes, Nils Runeberg teria dirigido, com singular paixão intelectual, um dos conventículos gnósticos. Dante talvez o tivesse destinado a um sepulcro de fogo; seu nome aumentaria o catálogo dos heresiarcas menores, entre Saturnilo e Carpócrates. (BORGES, 2012, p. 145).

*He mencionado la diferencia fundamental entre el primitivo auditorio de los relatos y el club de suscritores de Burton. Aquéllos eran pícaros, noveleros, analfabetos, infinitamente suspicaces de lo presente y crédulos de la maravilla remota; éstos eran señores del West End, aptos para el desdén y la erudición y no para el espanto o la risotada. Aquéllos apreciaban que la ballena muriera al escuchar el grito del hombre; éstos, que hubiera hombres que dieran crédito a una capacidad mortal de ese grito. Los prodigios del texto corrían el albur de parecer muy pobres en Inglaterra. Queda el problema fundamental. ¿Cómo divertir a los caballeros del siglo XIX con las novelas por entregas del siglo XIII? Es harto conocida la pobreza estilística de las Noches. Burton, alguna vez habla ‘del tono seco y comercial de los prosistas árabes, en contraposición al exceso retórico de los persas’.*²⁴ (BORGES, 2011, p. 695-696).

O que é destacado nesse ensaio, além da comparação entre traduções, é a assimetria na acolhida do texto entre as diferentes gerações de leitores, e mesmo que haja a recuperação temporal via tradução/publicação/circulação acessível para um público da mesma época, ainda assim, podemos constatar as diferenças da recepção entre classes distintas de leitores. Os condicionamentos (social, religioso, ideológico, cultural) influenciarão essa recepção, portanto, vale relembrar que o leitor ideal de Borges deve estar apto para reconhecer todas as características que pertencem ao texto borgeano, como por exemplo, as mencionadas nestes quatro exemplos que daremos prosseguimento à análise.

O escritor tem predileção por elaborar listas de nomes, seja de tradutores, seja de escritores ou obras: assim como elenca no primeiro ensaio o nome de inúmeras traduções de sua obsessão literária – o livro d’*As Mil e Uma Noites* – enumera no terceiro ensaio autores que utilizam o recurso metafórico morte/sonho (Homero, Dante, Shakespeare, Góngora, Schopenhauer, Stevenson). Podemos inferir que as escolhas de citações introdutórias são intencionais e ocorrem como subterfúgio para tentar frustrar o leitor, pois o escritor recorre a um padrão, buscando um modelo de citações quase intercambiáveis e reajustáveis a qualquer conto, ou seja, remetem a cidades, países ou continentes distantes da América (Trieste, Alexandria, Islândia, Ásia Menor); séculos e datas de um passado remoto (século II, século

²⁴ Mencionei a diferença fundamental entre o público primitivo dos relatos e o clube de Burton, com seus associados. O primeiro era composto de gente rude, novidadeira, analfabeta, infinitamente desconfiada do presente e crédula na maravilha remota; o segundo eram senhores do West End, equipados para o desdém e a erudição, e não para o espanto e as risadas. Aqueles achavam ótimo que a baleia morresse ao escutar o grito do homem; estes, que houvesse homens que dessem créditos ao fato de que um grito tivesse capacidade mortal. Os fatos fantásticos que acontecem no texto corriam o risco de parecer muito simplórias na Inglaterra. Resta o problema fundamental. Como divertir os cavalheiros do século XIX com os folhetins do século XIII? A pobreza estilística das *Noites* é um fato bem conhecido. Em certa ocasião, Burton menciona “o tom seco e comercial dos prosadores árabes, em contraposição ao excesso retórico dos persas.” (BORGES, 2010, 94-96).

XIII, 1872, 1916), referência a escritores e obras clássicas (Dante e a *Divina Comédia*, poesia islandesa, Basílides) e a historiadores.

Borges prefere conduzir o ensaio ou o conto conforme uma estrutura emaranhada de fios discursivos, intercalados com segmentos de empréstimos de definições que parecem ser retiradas de enciclopédias, de informações reais ou inventadas. Quando não se encontram no começo da narrativa, não raro estas interpolações – que cortam o raciocínio do ensaísta ou a narrativa linear do narrador – estarem localizadas no meio da argumentação ou da trama, a fim de solicitar uma coautoria do leitor ou desafiá-lo a completar seu entendimento.

O segundo trecho destacado do conto “El jardín de senderos que se bifurcan” (2011) corresponde ao conto ficcional com enredo que se assemelha com a estrutura do conto policial borgeano. O criminoso é conhecido desde o início da história, acompanhada pelo leitor ideal já habituado com as várias possibilidades de versões para a trama, contudo, o motivo do assassinato e a maneira como o crime é realizado serão decifrados como parte do enigma, durante o desenrolar da narrativa e no fechamento surpreendente das duas histórias mescladas. Trata-se de um relato em que o protagonista Yu Tsun, espião a serviço da Alemanha, concebe um plano para entregar a localização da cidade de Albert, onde tropas britânicas estão reunidas para a ofensiva a Serre-Montauban (daí a citação de fonte histórica para dar credibilidade ao relato ficcional).

O plano do espião introduz outra história paralela à trama, concernente a um livro misterioso (um labirinto literário semelhante a um jardim que se bifurca, escrito por um antepassado de Yu Tsum), possuído e decifrado pelo especialista da cultura chinesa, Stephen Albert, alvo do espião chinês que o assassina a fim de entregar a seu chefe a localização da cidade (Albert) que será atingida pelo ataque alemão. Assim, o narrador digressivamente relata uma segunda história sobre o legado do livro misterioso e a genealogia de Yu Tsum para, no final, retornar à primeira trama policial. Entretanto, o narrador insere os dados digressivos numa estrutura circular para, no desfecho do conto, elucidar a motivação e a maneira do crime ocorrido, relacionando-as com a história intercalada.

No conto “Três Versões de Judas” (2011) as fronteiras literárias se interpenetram, aproximando-se de ensaio crítico. Borges oferece dois tipos de histórias: na primeira, prevalece o tom ensaístico, discorrendo sobre as obras apócrifas de Runeberg, acerca de Judas Iscariotes (três tratados que defendem Judas Iscariotes como o apóstolo que se sacrificou por meio de sua traição e suicídio, incitando Jesus a se entregar em morte redentora aos pecadores, portanto, tornando-se o reflexo de Cristo no mundo humano), na segunda parte, cria fatos biográficos do personagem principal, revelando, no desfecho do conto, os traços de

loucura advindos da indiferença na recepção de sua obra, até chegar ao suicídio de Nils Runeberg (duplicidade na trama borgeana, relacionando o suicídio do apóstolo com o mesmo destino para o herege Runeberg). O escritor estabelece relações entre o real e o imaginário na medida em que revela novos enfoques sobre as informações adotadas de outras culturas, como, por exemplo, em nota de rodapé, menciona a obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, comparando traços teológicos entre o real Antônio Conselheiro e o fictício Nils Runeberg. Todas essas questões presentes na narrativa intrincada que constitui a obra borgeana devem ser levadas em consideração pelo leitor de Borges.

Esclarecida a questão sobre o leitor de Borges, podemos retomar a problematização inicial deste primeiro capítulo a fim de fechamento sobre o embasamento teórico da pesquisa. Jauss (1994) ambicionou em sua defesa inaugural da estética da recepção superar impasses entre a teoria literária marxista e a do formalismo russo, além de propor mudanças para a decadente história da literatura ainda em voga nos anos sessenta com esquema de análise baseado na vida e obra dos autores, obedecendo à cronologia linear.

Ele e seus colaboradores que referendaram seu pensamento empenharam-se neste embate contra o primado absoluto do texto, principalmente disseminado pelo estruturalismo. Hans Robert Jauss (1994) causou uma revolução epistemológica na historiografia literária ao demonstrar que pode estar justamente na relação entre literatura e leitor o nexo entre as obras literárias. Em complemento, o teórico alemão Wolfgang Iser (2003) sustentava que a inteligibilidade da obra dependia da intermediação do leitor ideal, o crítico literário, para que o leitor iniciante administrasse de forma bem sucedida sua leitura de conhecimento progressivo.

Borges deu sua contribuição por antecipar em sua obra algumas considerações que estão em sincronia com muitos preceitos abordados por Iser e Jauss. Ele focalizou a interação entre os dois pólos de comunicação através de uma escritura coletiva. O leitor é o destinatário da arte literária e o autor realiza seu ofício tendo em mente as possíveis reações do seu público – como no caso de Borges, que muitas vezes tencionou de forma proposital empreender contos que possibilitassem vários desfechos imiscuídos no enredo, com a intenção de embarçar o leitor e atrair sua atenção, desafiando sua capacidade de desvendar sua obra.

Se a estética da recepção recebeu críticas desfavoráveis, demonstrando que de fato está ainda longe de conduzir satisfatoriamente a história da literatura, pelo menos logrou êxito em propor uma nova perspectiva para descortinar uma obra literária e, fora alguns aspectos, podemos perceber o efeito ressonante que os ensaios críticos de Borges causaram em muitos

teóricos que partilharam do mesmo pensamento sobre a importância do leitor. Pensamentos esses, que serão expostos no terceiro capítulo, que discorre sobre a fortuna crítica brasileira do escritor argentino.

Antes, porém, devemos levar em consideração um fator empregado na análise de alguns dos pressupostos teóricos dos críticos estudados nessa pesquisa e que não visa apenas interromper o fechamento deste capítulo, mas que deve antecipar considerações do terceiro capítulo, a fim de esclarecer o posicionamento de cada crítico literário selecionado diante da projeção biográfica na obra borgeana. Conforme os casos mencionados no próximo subtítulo, podemos notar que esse elemento não ocorre esporadicamente, portanto, deve ser incluído nesta pesquisa.

1.3 Como a crítica literária brasileira se posiciona diante da projeção biográfica na obra borgeana

Borges empresta da memória vivencial subsídios para seu ofício de escritor, tecendo contos do realismo fantástico enriquecidos com a diversidade das leituras colhidas ao longo de sua trajetória de leitor compulsivo. Suas estratégias de escritura são premeditadamente dosadas pela transformação de episódios da sua vida pessoal em sua obra literária. Foi assim com “El Aleph” (2012), depois de uma rejeição amorosa, e com “El Sur” (2012), após um acidente que quase lhe custou a vida. Essa estratégia literária avança para além dos contos ficcionais e atinge ensaios críticos com confissões sobre perseguições políticas e literárias sofridas pelo escritor (ressaltadas no próximo capítulo). Em sua obra poética ocorre a soberania do sujeito lírico perpassado por passagens nitidamente biográficas.

As formas-matriz (labirintos, duplicidade de espelhos, noite ou cegueira, livros e biblioteca, tigres, tempo, espaço, sonho, vigília) são recorrentes na tessitura da obra borgeana, cujo conto de realismo fantástico explora apenas um fato central do fantástico para dar mais credibilidade à trama com fundo real. Borges constrói novas dimensões para a estrutura literária, captando das citações alheias e da metafísica, além da filosofia, sondagens da condição humana mescladas ao imaginário. A coletânea dos contos borgeanos oriundos deste gênero estabelece a percepção de um mundo irreal com o refinamento da erudição, pois a representação do real evolui ordenadamente até atingir a estrutura literária desejada, conduzindo a narrativa ao elemento fantástico. Segundo depoimento do escritor, em entrevista concedida a Osvaldo Ferrari, sobre o uso do tema espaço e da paixão pela personagem Beatriz Viterbo, no conto “El Aleph” (2012), Borges esclareceu que:

Ali eu pensei que, da mesma forma que se chegou ao conceito de eternidade, ou seja, todos os ontens, todos os presentes, todos os futuros – tudo em um só instante – assim se poderia chegar... assim podemos aplicar essa ideia a uma categoria mais humilde, a categoria do espaço, e imaginar todos os pontos do espaço em um só ponto. Convinha que o espectador do “Aleph” estivesse comovido, e não há melhor motivo que a morte de uma mulher, que havia sido muito querida por ele, e que não havia lhe correspondido esse amor. Além disso, quando eu escrevi esse conto, tinha acabado de morrer quem no conto se chama Beatriz Viterbo. De maneira que isso me serviu para o conto, já que eu estava sentindo essa emoção e ela nunca me deu atenção. Eu estava, digamos, apaixonado por ela, e isso foi útil para o conto. Parece que se a gente conta algo incrível, tem que haver um estado de emoção prévia, ou seja, o espectador do “Aleph” não pode ser um espectador casual. Tem que ser alguém que esteja emocionado. Então aceitamos essa emoção, e depois aceitamos o maravilhoso do “Aleph”. (BORGES, 2009, p. 134;171).

Cabe ressaltar, porém, que em algumas análises críticas ocorrem leituras atribuídas ao texto que não estão em conformidade com a intenção inicial do escritor. Na maioria das vezes, a abordagem sustentada pelo analista preza menos o objeto da pesquisa do que o que se escreve sobre ele, sobrepondo-se à obra com o pretexto de releitura. Os efeitos indesejados produzidos no autor pela revisitação dos leitores críticos ocorrem porque o livro é uma estrutura que se transforma em sucessivos contextos de recepção. A reescritura é inevitável, pois a obra não é propriedade absoluta do autor após sua divulgação, nem permanece presa ao passado.

Evidentemente, Borges faz uso de repetições autobiográficas para dar efeito estético e aludir ao tema metafísico do infinito comumente empregado pelo escritor em sua obra. A variação dos temas recorrentes em formas-matriz vincula a obra em deslocamento temporal que suspende a sucessão linear do tempo. A dobra do tempo ocorre na intersecção da eternidade da obra com a fugacidade da memória de experiência vivida pelo escritor. Bem a propósito, o crítico literário Jean-Yves Tadié, em *A crítica literária do século XX* (1992), define esse procedimento de análise biográfica não somente como levantamento documental realizado pelos biógrafos, mas como “meio de expressão” em que a escolha de certo assunto selecionado pelo próprio autor (projeção autobiográfica) responda a uma necessidade secreta de sua natureza.

O crítico esclarece que tal campo de estudo foi investigado por Daniel Madelénat no ensaio “A biografia”, de 1984, que distingue e sistematiza os vários tipos de biografia (informativa, moral, religiosa, ideológica e política, crítica e metafísica). Tadié (1992) menciona, brevemente, as explanações de Madelénat (1984) sobre o assunto e discorre sobre

o caso particular do gênero em que se manifesta a intervenção metafísica e a presença da biografia imaginária (que pode mesclar fatos reais ao realismo fantástico, por exemplo) exercitada, dentre outros autores, por Borges. Tadié explica que:

Esse gênero tão criticado [...] sobrevive há dois milênios e a todas as filosofias ou doutrinas literárias que o atacam. O autor mostra um panorama, mais do que normas. Mostra a diversidade do gênero [...] o escrito biográfico tem suas restrições e as suas normas, que fazem lembrar as da narrativa romanesca, caso se trate do tempo e da perspectiva, ou com o ensaio, quando as ciências humanas intervêm. A biografia completa-se na incerteza do mito: Alexandre ou Napoleão. Logo, não nos podemos afastar do jogo, da biografia imaginária (Schwob, Borges). (TADIÉ, 1992, p. 268).

Ao entrar mais especificamente no assunto da projeção autoral na tessitura narrativa, Jean-Yves Tadié destaca os trabalhos de outro crítico literário, Philippe Lejeune, em seu livro *O pacto autobiográfico*, de 1975. Nesse livro, assegura Tadié, “Lejeune mostra que esse gênero se define menos por suas formas do que por um ‘pacto’, um ‘contrato de leitura’. Nessa narrativa, o narrador e o personagem principal se identificam entre si e com o autor, e eles possuem ‘identidade de nome’; esse nome próprio é o de uma pessoa real.” (TADIÉ, 1992, p. 268). Ele continua ressaltando que o pseudônimo, como desdobramento do nome, também se encaixa nesse tipo de projeção autoral em que há um referencial de identidade que reflete a semelhança e a inserção do real como elemento complementar da narrativa ficcional.

É inevitável a polêmica acerca dessas manifestações por parte dos estudiosos da obra borgeana. Alguns críticos posicionam-se contra tal análise de caráter controverso, ou apenas ignoram a projeção biográfica, concentrando-se em outros elementos para estudar a obra. É o caso de Leyla Perrone-Moisés (2007), que prefere ressaltar o ponto do binarismo nacionalismo/universalismo da escritura borgeana. Apesar de ocorrer em proporção mínima nas análises da pesquisadora, é inevitável a referência à formação erudita do escritor, cuja escritura foi determinada pela leitura desde a tenra idade, tendo a biblioteca paterna como fonte primária de leituras formativas. Contudo, outros cotejam essa possibilidade, expondo fatos documentados nas biografias do escritor. Um exemplo de pesquisa que concebe essa análise é a de Eneida Maria de Souza que, com destreza, busca a alternativa da releitura metafórica em considerações que ampliam o sentido dos dados biográficos.

Para exemplificar um caso específico, em seu livro *O século de Borges* (1999), a pesquisadora reconstrói episódios da vida do escritor argentino, registrando, em três capítulos, o debate literário entre o escritor mineiro Autran Dourado e Borges. Ela realiza tal procedimento levantando dados em correspondência epistolar com Autran Dourado e

confrontando tais informações com os indicativos biográficos do escritor argentino. A própria crítica declara a importância da análise de textos muitas vezes desprezados, mas que restauram passagens biográficas e memorialísticas. E ainda afirma:

Acredito na necessidade de serem consideradas posições teóricas que funcionem como articuladoras das proposições de análise e como elementos dignos de operar o distanciamento crítico. Nesse sentido, deverão ser respeitadas as pluralidades interpretativas, levando-se em conta o inumerável conjunto de novos objetos até pouco tempo desconsiderados pela crítica, como os estudos das minorias, *dos textos paraliterários*, das *correspondências*, *do memorialismo*, e assim por diante. (SOUZA, 2002, p. 74).

Como volta sua atenção para a utilização de textos paraliterários, de correspondências de cartas entre escritores, Eneida Maria de Souza faz uso desse expediente a fim de registrar um acontecimento bem peculiar na rápida passagem de Borges pelo Brasil. A confluência entre as histórias de família de Autran Dourado, descendente de Ângelo Dourado, escritor de relatos de guerra, e as ficções de Borges, também proveniente de famílias com avôs militares, entrecruzam-se no relato de personagens históricas da revolução federalista uruguaia, de 1893. Os escritores Jorge Luis Borges e Autran Dourado se encontraram em São Paulo, em 1970, por ocasião de um jantar em homenagem a Borges e o tom da conversa entre os dois escritores foi beligerante.

Houve um debate sobre a questão do personagem Aparício Saravia do conto borgeano “A outra morte” (2013). O escritor Autran Dourado afirmava tratar-se na verdade de Aparício Saraiva, e não Saravia, irmão de Gomercindo Saraiva, retratados em *Voluntários do martírio* (1977), escrito por seu avô, o médico e escritor Ângelo Dourado, que se exilou no Uruguai por questões políticas no governo de Floriano Peixoto, participou das *banderas* no conflito federalista ao lado dos irmãos Saraiva.

O embate travado entre Borges e Autran Dourado deixa transparecer a tentativa do escritor argentino em fabular através de citações de textos, sem se preocupar com fontes autorais, e com ironia, pois negava que tal personagem era o mesmo citado por Ângelo Dourado. Porém, Borges não contava em cair na armadilha de um instrumento tão familiar a ele, uma enciclopédia. O relato que segue é um trecho do episódio ocorrido relatado pelo autor da celeuma, Autran Dourado:

Perguntando uma vez a Borges, em São Paulo, quando fui lhe apresentado, se o seu caudilho era o mesmo herói do livro de meu avô, o consagrado escritor argentino fez uma tal fantástica confusão, recorreu a livros e

situações históricas (não sei se falsas ou não, se inventadas ou não), que eu acreditei estar vivendo uma das páginas de *ficciones*. (DOURADO, 1980, p. 10).

O desfecho do conflito literário entre os escritores foi relatado pelo próprio escritor mineiro em trecho da carta de 1991, enviada à crítica literária Eneida Maria de Souza, que comenta sobre o episódio:

Autran utiliza-se, do recurso livresco ao solicitar, ao dono da casa em que estavam a consulta de uma enciclopédia argentina. Borges então revida, por meio de um gesto arrogante e superior: ‘O escritor argentino mandava que lessem alto o verbete, acredito que, usando de uma metáfora, para me ferir com a sua espada. Na enciclopédia estava que Aparício Saravia lutara com o irmão Gomercindo na guerra civil terrível que foi a Revolução Federalista de 1893 [...]. Todos riram meio sem graça, pois o pequeno Davi acertara uma pedra de sua funda ao gigante Golias, como diz a Bíblia. Como eu não estava para literatura naquela hora, mas apenas querendo saber uma verdade, levantei o copo de uísque e saudei o escritor argentino, cantando à minha vitória – ‘Ora viva o amendoim’. Eles não conseguiram traduzir para ele o verso do Drummond que eu dissera. Ou é do Bandeira?’. O teor da frase reitera a ideia de História como destino, que, em Borges, se pauta pela infinita reencarnação de momentos passados, bem como o caráter fabuloso e identitário do encontro entre eles. (SOUZA, 1991, p. 76-77).

O avô de Borges, Isidoro Acevedo, herói militar, serve de inspiração para o personagem Pedro Damián, que seguia as *banderas* de Aparício Saravia no conto “A outra morte” (2013), pertencente ao livro *El Aleph*, com a primeira edição em 1949. E no relato de Ângelo Dourado, o mesmo personagem histórico Aparício Saraiva, e não Saravia (grafia em castelhano, com deslocamento da vogal i), é personagem do livro *Voluntários do Martírio* (1977), que por sua vez, tem trechos reproduzidos no livro *Violetas e caracóis* (1987), do seu neto, o escritor Autran Dourado. Borges e Dourado são dois escritores de países geograficamente fronteiriços, descendentes de homens que lutaram em guerras, autores de temas literários perpassados pelo passado histórico e familiar, entretanto afastados pelas divergências históricas e culturais²⁵.

²⁵ Um depoimento do escritor mineiro na obra *Encontro com Escritores Mineiros* (1996), organizada por Eneida Maria de Souza, elucida ainda mais a razão de evidente animosidade de Autran Dourado contra o escritor argentino: “Eu gosto muito de alguns escritores hispano-americanos. Conheci, por exemplo, Borges, muito antes dele virar o ‘Borges brasileiro’. Gosto de Cortázar, de Ruan Rulfo e do García Márquez. Mas aconteceu com esses autores no Brasil uma coisa muito estranha, tipicamente brasileira. Há uma espécie de sentimento edipiano do escritor brasileiro, uma necessidade constante de um pai. Houve uma certa subserviência dos escritores e dos críticos brasileiros quando surgiu o chamado ‘boom’ da literatura hispano-americana, quando já tínhamos coisas tão importantes sendo feitas no Brasil. Durante algum tempo o Brasil ficou fora do mundo, um órfão literário.

O que se revela no desempenho crítico de Eneida Maria de Souza é que a obra de Borges é suscetível à ocorrência autobiográfica intermitente. A alusão à ascendência militar na família do escritor não é pontual, sua obra está impregnada dessas referências e não aparece somente no conto analisado acima (“A outra morte”, de 2013), mas ocorre, entre outros, no poema intitulado “Dois poemas ingleses” (2009), que será considerado adiante, na página 61. O ineditismo da passagem retratada por Eneida Maria de Souza não configura uma abordagem histórica, mas memorialística, que concede a um escritor brasileiro a chance de demonstrar sua visão apenas pessoal ao lembrar um acontecimento familiar, e não sua opinião de escritor, crítico e jornalista a respeito do escritor que estava em nosso país como convidado. Autran Dourado acrescentou outras razões para refutar a influência da literatura hispano-americana em outra obra organizada por Eneida Maria de Souza (nota de rodapé 25).

Outros críticos literários de Borges discorrem sobre o aspecto da projeção biográfica. Em artigo denominado “Biografia e visões especulares: Borges e Dante” (1970), Leopoldo M. Bernucci instaura uma perspectiva biográfica que converge para a *persona* literária de Borges, reconstituindo o movimento de análise literária da obra borgeana paralelamente à análise de aspectos autobiográficos projetados na obra do autor. A diretriz analítica de seu exame crítico consiste em sustentar uma intersecção entre autobiografia e obra, entendendo-se por biográfico a vida experienciada literariamente. Bernucci esclarece que:

Na obra de Borges, a noção de autobiografia está ligada à busca do autoconhecimento. Tal é o grau de complexidade da escritura autobiográfica borgeana, que se torna necessário explorar aspectos de sua vida em obras de Borges consideradas menos autobiográficas aparentemente [...] Uma vez que o nosso autor percebeu que seria inútil extirpar a presença do eu autobiográfico da sua ficção e poesia, ele teve de resolver uma questão embaraçosa: como evitar se expor de forma aberta ao leitor? [...] Em Borges, não pode existir autoconhecimento sem auto-revelação, e, na medida em que ele se conhece pelos outros, o escritor sorrateiramente nos permite penetrar pouco a pouco na sua vida privada. (BERNUCCI, 1970, p. 79, 83).

Ao empregar tal abordagem, é possível identificar quatro fases da ‘máscara’ da *persona* literária de Borges:

Uma ilha no mundo literário, porque a França perdeu importância para o Brasil. Quando ficamos soltos, ao invés de assumirmos nossa autonomia literária, nos tornamos mais consciente de nosso valor, o Brasil ficou à cata de um pai. Era uma lástima ver todo escritor jovem no Brasil copiar Gabriel García Márquez, a literatura fantástica, quando tínhamos nesse capítulo aqui em Minas Gerais um Murilo Rubião, muito anterior à literatura fantástica latino-americana.” (DOURADO, 1996, p. 42-43).

1ª. Contos e poemas que contenham somente o nome Borges, no entanto, sem ter um personagem que participe ativamente do enredo, como em “Hombre de la esquina rosada” (2012)²⁶, “La forma de la espada” (2012)²⁷, “El Zahir” (2013)²⁸, “El indigno” (2008)²⁹, “Juan Muraña” (2008) e “El sueño de Pedro Henriquez Ureña” (2009)³⁰. Em todos prescindem dados biográficos e, dessa forma, não poderiam ser associados com o sujeito literário, pois consta apenas o nome Borges.

No que concerne ao conto ficcional “O Zahir” (2013), embora não contenha dados biográficos, surge a mesma dicotomia dom/maldição que percorre outros contos ficcionais como “Funes, o memorioso” (2012)³¹ e “O livro de areia” (2012)³². O obstinado apego ao livro de areia ou à moeda Zahir, que no princípio parecem ser uma dádiva, levam quase à loucura o narrador, tendo que se desfazer ou perder propositadamente o objeto supersticioso. Do mesmo modo, a memória atormentada de Funes, o protagonista que detém o dom da memória infinita, sem possibilidade de seleção e organização de ideias, vive em solidão e morre de exaustão em meio ao turbilhão de dados inúteis registrados em sua memória.

Todos esses contos do realismo fantástico possuem formas-matriz que demonstram o uso recorrente dos temas universo, livro, biblioteca, enciclopédia ou memória enciclopédica (“Funes, o memorioso”). Pode-se observar o uso corriqueiro de falsas atribuições de definições enciclopédicas, que constam em seus contos para assegurar a verossimilhança como ponto de partida, até chegar ao elemento fantástico. Seguem alguns trechos do conto “O Zahir”:

Hoje é dia 13 de novembro; no dia 7 de junho, de madrugada, chegou em minhas mãos o zahir; não sou quem eu era então, mas ainda me é dado recordar, e talvez relatar, o acontecido. Ainda, embora parcialmente, sou Borges. [...] Pedi uma aguardente de laranja; no troco me deram o zahir; olhei-o por um instante, saí para a rua, talvez com um princípio de febre. Pensei que não existe moeda que não seja símbolo das moedas que resplandecem infindavelmente na história e na fábula. [...] No dia seguinte resolvi que estivera bêbado. Também resolvi me livrar da moeda que tanto me inquietava. Enterrá-la no jardim ou escondê-la num canto da biblioteca teria sido melhor, mas eu queria me afastar de sua órbita. Preferi perdê-la. [...] Nas páginas pontuais da enciclopédia biográfica intitulada *Templo do fogo*, esse polígrafo e dervixe narrou que num colégio de Xiraz existiu um

²⁶ Conto do livro *Historia universal de la infamia* 1ª ed., em 1935.

²⁷ Conto do livro *Ficciones* 1ª ed., em 1944.

²⁸ Conto do livro *El Aleph* 1ª ed., em 1949.

²⁹ Os contos “El indigno” e “Juan Muraña” pertencem ao livro *El informe de Brodie* 1ª ed., em 1970.

³⁰ Este poema foi publicado no livro *El oro de los tigres* pela primeira vez em 1972.

³¹ O conto “Funes, o memorioso” está inserido em *Ficciones*.

³² O conto “O livro de areia” faz parte da coletânea de contos ficcionais do livro com o mesmo título *El libro de arena*, de 1975.

astrolábio de cobre, “construído de tal modo que quem o olhasse uma vez não pensava noutra coisa e assim o rei ordenou que o atirassem no mais fundo do mar, para que os homens não se esquecessem do universo”. [...] Nas horas da noite ainda posso caminhar pelas ruas. A alvorada costuma me surpreender num banco da praça Garay pensando (procurando pensar) naquela passagem do *Astar Nama* em que se diz que o Zahir é a sombra da Rosa e a rasgadura do Véu. (BORGES, 2013, p. 149; 156; 159).

Podemos verificar transferências de códigos para enredos similares de contos que identificam e caracterizam a obra borgeana. É interessante perceber os detalhes nas séries combinatórias, como no caso da predileção pelo endereço “Garay”, nome de praça no conto “O Zahir” (2013) e nome de Rua em “O Aleph” (2013)³³. Embora não apareçam dados biográficos, as repetições de variantes, ainda, permitem a marca de traços significativos nesses contos, amparados na oscilação entre o real e o imaginário.

2ª. A projeção autoral ocupa lugar de destaque, tendo Borges como protagonista em “El Aleph” (2013), “Borges y yo” (2010)³⁴, “El Otro” (2012)³⁵, “Veinticinco de agosto, 1983” (2011)³⁶. Podemos verificar, também, no conhecido “Poema de los dones” (2008)³⁷ a inserção de imagens biográficas.

No “Poema dos dons” (2008), escrito por ocasião de sua nomeação como diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires, Borges ressalta sua persistência em lutar contra a cegueira, que gradualmente borrava sua visão dos livros na biblioteca e o impedia de lê-los. Poema emblemático, alude ao conto “O livro de areia” (2012), referindo-se à passagem na qual o personagem tenta manusear um compêndio, mas não consegue. Em outras palavras, era como se o próprio escritor tivesse a seu alcance “livros feitos de areia”, nas estantes da Biblioteca Nacional, impossíveis de serem lidos.

O insólito parece ter acompanhado de perto sua sina como escritor cego e diretor da Biblioteca Nacional, pois, além de Borges, Paul Groussac, outro diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires, também, era escritor e cego. Para parecer mais estranho, José Mármol, outro escritor e diretor do mesmo cargo, também tinha deficiência visual. São três pessoas cumprindo três destinos iguais. Borges comentou este fato sentenciando que “aqui

³³ O conto “O Aleph” pertence ao livro *El Aleph*, publicado em 1949.

³⁴ O conto “Borges e eu” foi publicado originalmente em *El Hacedor*, em 1960.

³⁵ O conto “O Outro” pertence à coletânea ficcional *El libro de arena*. Trata-se de um relato em que há um encontro entre o protagonista, um Borges idoso, professor universitário em Cambridge, no ano de 1969, sentado num banco em frente ao congelado rio Charles e que se depara com “o outro” Borges, jovem que está sentado no mesmo banco e pensa estar em Genebra a poucos metros do rio Ródano. O diálogo insólito transcorre sobre a família, a situação política do mundo, passado e futuro, conquistas literárias e naturalmente os livros lidos pelo jovem Borges, incluindo o sugestivo título de um dos livros: “O sócia”, de Dostoiévski.

³⁶ O relato intitulado “Veinticinco de agosto, 1983” consta do livro de ensaios *La memoria de Shakespeare*, de 1982.

³⁷ O poema autobiográfico “Poema de los dones” foi publicado em 1960, no livro *El Hacedor*.

aparece o número três, que fecha as coisas. Dois é uma mera coincidência; três, uma confirmação. Uma confirmação de ordem ternária, uma confirmação divina ou teológica” (BORGES, 1980, p. 201). O conteúdo do poema reflete essa situação no mínimo soturna.

Borges considerava sua cegueira um dom, porque a partir desta condição, com ajuda de suas alunas, empreendeu pesquisas da língua e literatura anglo-saxã, de sagas escandinavas e proferiu palestras e entrevistas em vários países, retornando à oralidade e confiando em sua memória literária. Assim, Borges foi capaz de reverter o que poderia ter sido para ele, leitor da biblioteca mundial, uma maldição, em dom, por ter redimensionado sua pesquisa e ampliado seu conhecimento. Seguem abaixo alguns trechos do poema:

Poema de los dones³⁸

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que sólo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños
los insensatos párrafos que ceden

las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los manuscritos
que perecieron en Alejandría.

De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esa alta y honda biblioteca ciega.

[...]

¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?

Groussac ou Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga

³⁸ Tradução de Josely Vianna Baptista: Ninguém rebaixe a lágrima ou rejeite/esta declaração da maestria/de Deus, que com magnífica ironia/deu-me a um só tempo os livros e a noite./ Da cidade de livros tornou donos/estes olhos sem luz, que só concedem/em ler entre as bibliotecas dos sonhos/ insensatos parágrafos que cedem/as alvas a esse afã. Em vão o dia/oferece-lhes seus livros infinitos, árduos como os árduos manuscritos/que pereceram em Alexandria./De fome e sede (narra a história grega)/morre um rei entre fontes e jardins;eu fatigo sem rumo nos confins/dessa alta e funda biblioteca cega./Qual de nós dois escreve este poema/de uma só sombra e de um plural?/O nome que me assina é essencial,/se é indiviso e uno esse anátoma?/Groussac ou Borges, olho este querido/mundo que se deforma e que se apaga/numa empalidecida cinza vaga/que se parece ao sonho e ao olvido.

que se parece al sueño y al olvido.
(BORGES, 2008, p.56-58)

No conto metafísico “O Aleph” (2013), Borges narra em estrutura *en abîme* o paradoxo do ponto tridimensional que inclui todos os pontos de tempo e espaço do universo, sucessivamente se duplicando infinitamente e, assim, podendo ser percebido visualmente pelos personagens, fazendo com que não sejam capazes de se certificarem do lugar que ocupam num tempo e espaço multiplicado pelo infinito, causando desconcerto e perplexidade.

O personagem Carlos Argentino Daneri revela ao escritor que a casa na Rua Garay será demolida e que para terminar seu poema a casa seria indispensável, pois num canto do porão havia um Aleph, esclarecendo tratar-se de uma pequena esfera furta-cor que contém todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos. O protagonista Borges fica curioso querendo vê-lo imediatamente e relata:

Carlos entrou pouco depois. Falou com secura; compreendi que não era capaz de outro pensamento senão o da perda do Aleph. Cumpri seus ridículos requisitos. Fechou cautelosamente o alçapão. Fechei os olhos, tornei a abri-los. Então vi o Aleph. Como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar? O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperei. Vi um labirinto truncado (era Londres), vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi um exemplar da primeira versão inglesa de Plínio, vi a noite e o dia contemporâneos, vi num escritório de Alkmaar um globo terrestre entre dois espelhos multiplicando infindavelmente, vi tigres, vi a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo, vi o Aleph, e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto o que nenhum homem contemplou: o inconcebível universo. Senti infinita veneração, infinita pena. (BORGES, 2013, p. 171-174).

Fazendo do enredo algo maior do que os personagens, embora aconteça o tom confessional paralelo à trama principal, Borges gera o artifício da potencialidade do fantástico para envolver o leitor. A dicotomia dom/maldição pode ser verificada no desenrolar da trama onde as personagens Borges e Daneri compartilham o segredo e a obsessão pelo *Aleph*, e em vez de exercerem a posse do ponto tridimensional, são possuídos pela ideia fixa do ponto espacial ameaçado de iminente inexistência.

Borges perde algumas noites de sono e fica aliviado com a demolição do imóvel e se nega a discutir o assunto; temendo a insanidade, afasta-se de Buenos Aires, indo para o campo. Seis meses depois da demolição, Daneri publica seu extenso poema, é premiado com o Segundo Prêmio Nacional de Literatura. Borges não é premiado e ainda recebe carta de

Daneri, dizendo que ele deve estar bufando de inveja. Tal incidente faz Borges lembrar novamente do *Aleph*, que inutilmente tentou esquecer. Fica remoendo a questão e, como quer ter o controle sobre o segredo que o atormenta, faz várias especulações e até afirma que aquele *Aleph* da Rua Garay poderia ser falso.

O narrador tem a experiência do paradoxo entre a plenitude, ao vislumbrar o universo, e o vazio da fugacidade do momento, por esta razão, afirma ter sentido “infinita veneração e infinita pena” ao mesmo tempo e teme a possibilidade de dali em diante não se surpreender com mais nada na vida. O que no caso poderia ser considerado um dom, transforma-se em maldição ao carregar o segredo do *Aleph*, sem poder partilhá-lo com ninguém, pois nenhuma pessoa acreditaria que a casa demolida fora abrigo de tal fenômeno.

Em considerações a respeito do uso do realismo fantástico pelo escritor argentino, Davi Arrigucci Jr. explica que para Borges a alegoria do tempo e espaço, temas metafísicos recorrentes em sua obra, são potencializados ao infinito:

Essa potencialidade alegórica do mundo implica a equivalência de todas as coisas, que em si nada valem: são signos fantasmiais de uma escrita cujo sentido se pode conjecturar, mas não alcançar de todo. As alegorias catalisam o infinito e o espaço ficcional dos contos é o lugar de uma projeção simbólica. Tomar um fato ou situação ou qualquer coisa para disso extrair a potencialidade alusiva é um procedimento borgeano mais do que habitual, é ali que se encontra uma abertura da fantasia aos espaços exóticos, imaginários de outros mundos estranhos onde é permitido desconfiar do nosso. (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 137).

Borges utiliza fatos do cotidiano, ou sua experiência vivida, endereçando-os para as formas-matriz dos contos do realismo fantástico, adequando dados biográficos ou históricos às séries combinatórias das variantes metaforizadas que aludem ao universo (livro, biblioteca), ao tempo (espelhos, reflexos de espelhos invertidos, duplo, dobra, cíclico, circular), à argentinidade (adaga, *compadritos*, duelo, casas baixas, jardins de pátios internos, tango, pampa, gaúchos) e à infância (tigres).

No breve conto “Borges y yo” (2010), o narrador inicia o relato descrevendo ironicamente o perfil do autor cosmopolita (notícias pelo correio), professor e escritor célebre com biografia. Introduce, desde as primeiras palavras, a noção de duplicidade, ressaltando em contraponto, a condição do narrador, de ser uma pessoa comum que vaga incólume e demoradamente pela cidade de Buenos Aires. O relato começa aludindo ao escritor argentino: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente para mirar un arco de un zaguán y la puerta cancel; de

Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico”. E o narrador que é o *alter ego* de Borges, termina com a sentença: “*Non sé cuál de los dos escribe esta página.*”³⁹ (BORGES, 2010, p. 221).

Todos estes breves exemplos servem para demonstrar a incidência de projeção autoral em sua obra, constando seu nome e características de sua *persona* literária bem marcantes, como sua cegueira, seu cargo de direção na Biblioteca Nacional e sua carreira como professor e escritor célebre.

3ª. Aspectos nítidos de sua biografia, embora sem constar seu nome. Como sempre faz em seu jogo de coautoria, finge ser anônimo, esperando que seu leitor ideal reconheça parte de sua biografia inserida em contos ou em poemas como, por exemplo, em “El Sur” (2012), “Tlön, Ubqar, Orbis Tertius” (2012), em “El libro de arena” (2012) e, também, no poema “Two English poems” (2009).

No que se refere ao conto “O livro de areia” (2012), encontramos a repetição de variantes de temas do livro e da biblioteca em que o escritor aborda, respectivamente, a questão da dicotomia dom/maldição e no caso da biblioteca, encerra o tema do universo com considerações metafísicas sobre o tempo infinito e a duplicidade. Na poética borgeana, os reflexos do duplo, os livros e a leitura correspondem à mobilidade do tempo da experiência vivida e do “espaço” da memória.

“O Livro de areia” (2012), conto que narra a aquisição de um livro infinito – como a areia que não tem princípio nem fim – por um leitor empolgado, atraído pelo mistério de um livro raro; tem como protagonista um homem obcecado que propõe uma troca com o vendedor escocês que aparece à sua porta: seu volume da *Bíblia* de Wiclif em letra gótica e mais um dinheiro de sua aposentadoria por tal livro infinito. A permuta de um livro sagrado por um livro diabólico (a primeira página folheada é a 999, que invertido é o 666, número comumente relacionado à besta do apocalipse) se transforma num tormento para o proprietário. A narrativa prossegue, destacando a rotina do leitor após adquirir o livro estranho:

Deitei-me e não dormi. Às três ou quatro da manhã acendi a luz. Fui buscar o livro impossível e virei as folhas. Numa delas vi gravada uma máscara. O canto tinha um algarismo, já não sei qual, elevado à nona potência. Não mostrei a ninguém meu tesouro. À felicidade de possuí-lo veio somar-se o

³⁹ Tradução de Josely Vianna Baptista: Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar um arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícia pelo correio e vejo seu nome numa lista tríplice de professores ou num dicionário biográfico. Não sei qual dos dois escreve esta página.

temor de que o roubassem, e depois o receio de que não fosse verdadeiramente infinito. Essas duas inquietações agravaram minha já velha misantropia. Restavam-me uns amigos; deixei de vê-los. Prisioneiro do livro, quase não saía à rua. De noite, nos escassos intervalos que a insônia me concedia, sonhava com o livro. O verão declinava, e compreendi que o livro era monstruoso. Senti que ele era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que infamava e corrompia a realidade. (BORGES, 2012, p. 98-99).

Em tempo, retomemos a observação pertinente da crítica literária Eneida Maria de Souza, que acrescenta informações quanto ao sentido do livro para o escritor argentino: “O sentimento de posse da biblioteca borgeana está situado no âmbito do imaginário, da memória e do vazio. O espaço restrito da casa enclausura o livro de areia, impedindo que leitores de todo mundo pudessem lê-lo ou manuseá-lo” (SOUZA, 1999, p. 61). De acordo com a estudiosa, *O livro de areia* (2012) também é a metáfora dos livros de Borges que nunca constaram em sua biblioteca particular. O escritor era avesso a possuir suas obras publicadas, preferindo a versão original, retida na memória, portanto um livro interno, invisível.

O livro em muitos contos borgeanos e ensaios que se ficcionalizam não aparece apenas como elemento secundário, mas surge como peça central e objeto desencadeante da ação na narrativa de ficção. Ele dispara o início da trama da segunda história submersa na primeira história do conto. É assim com o livro de *As Mil e Uma Noites* que provoca o acidente no protagonista de “O Sul” (2012), bem como na troca do livro sagrado pelo livro profano em “O livro de areia” (2012) e, também, aparece na destruição de todos os livros da biblioteca do ensaio “A muralha e os livros” (2007) ou no misterioso livro que ajuda a esclarecer o enigma no assassinato do conto policial “A morte e a bússola” (2012). Os pontos de cruzamento entre a primeira história e a segunda, secreta e cifrada, permeada por elementos de aparente irrelevância, constituem a formulação dos contos borgeanos.

Assim, a dicotomia dom/maldição e temas recorrentes, transpassam os contos borgeanos, como o analisado “O livro de areia” (2012), expondo traços do conto de realismo fantástico que possui oscilação ambígua entre o real e o imaginário, que resultam em jogos de espelho e duplicidade, narração de tramas labirínticas que conduzem a metáforas nas entrelinhas. A seguir destacamos um trecho do conto “O livro de areia” (2012) em que Borges insere, sem mencionar seu nome, o fato de ter trabalhado na Biblioteca Nacional e de forma irreverente, ainda, fornece o endereço do lugar:

Antes de me aposentar, trabalhei na Biblioteca Nacional, que guarda novecentos mil livros; sei que à direita do vestíbulo uma escada curva se afunda no porão, onde estão os periódicos e os mapas. Aproveitei o descuido dos empregados para perder *O livro de areia* numa das úmidas prateleiras.

Procurei não me fixar a que altura nem a que distância da porta. Sinto um pouco de alívio, mas não quero nem passar pela rua México. (BORGES, 2012, p. 99).

Borges inventa uma realidade e, com ironia, engendra um narrador onipresente, proveniente de sua *persona* literária, para assegurar ao leitor de que o conto foi baseado em fato verídico. Sobre o realismo fantástico, o escritor afirma que “toda a literatura é essencialmente fantástica, que a ideia da literatura realista é falsa, já que o leitor sabe que aquilo que lhe estão contando é uma ficção” (FERRARI, 2009, p. 225). Para proceder à análise, ilustramos com “Dois poemas ingleses”, de 1934, o caso do “eu” lírico descrevendo com detalhes a genealogia dos avôs militares heróis de guerra. Segue a transcrição de parte do poema:

Two english poems

What can I hold you with?

I offer you lean streets, desperate sunsets, the moon
of the jagged suburbs.

I offer you bitterness of a man who has looked long
and long at the lonely moon.

I offer you my ancestors, my dead men, the ghosts that
living men have honoured in bronze: my father’s
father killed in the frontier of Buenos Aires, two
bullets through his lungs, bearded and dead,
wrapped by his soldiers in the hide of a cow; my
mother’s grandfather – just twenty four – heading
a charge of three hundred men in Peru, now ghosts
on vanished horses.

I offer you whatever insight my books may hold
whatever manliness or humour my life.

I offer loyalty of a man who has never been loyal.

I offer you that kernel of myself than I have saved,
somehow – the central heart that deals not in words,
traffics not with dreams and is untouched by time,
by joy, by adversities.

I offer the memory of a yellow rose seen at sunset,
years before you were born.

I offer you explanations of yourself, theories about
yourself, authentic and surprising news of yourself

I can give you my loneliness, my darkness, the
hunger of my heart; I am trying to bribe you with
uncertainty; with danger, with defeat⁴⁰ (BORGES, 2009, p. 21-22).

⁴⁰ Tradução de Paulo Henriques Brito: Com que posso prender-te?/Ofereço-te ruas magras, crepúsculos desesperados, a lua/dos subúrbios esgarçados/Ofereço-te o amargor de um homem que mirou e mirou/demoradamente a lua solitária/Ofereço-te meus ancestrais, meus mortos, os espectros/que homens vivos honraram em mármore: o pai/de meu pai, morto na fronteira de Buenos Aires, duas/balas a atravessar-lhe os pulmões, barbado e morto,/embrulhado por seus soldados num couro de vaca;/o avô de minha mãe – com apenas vinte e quatro anos - /comandando uma carga de trezentos homens/no Peru; espectros hoje, montados em cavalos extintos./Ofereço-te o que de revelações houver em meus livros,/o que de hombridade e humor houver em minha

Os dados biográficos transformados em matéria poética são vinculados metaforicamente ao *eu* lírico. Essa inserção de elementos genealógicos é identificada facilmente pelo leitor implícito ou ideal de Borges, sendo capaz de reconhecê-los no poema, para, em seguida, retornar em busca da linguagem poética, não se detendo apenas na projeção biográfica. O *eu* lírico relaciona, em listagem descritiva, todas as circunstâncias e objetos que podem ser oferecidos à pessoa amada, incluindo seus antepassados e seu nome de família manchado de sangue e glória. Qualquer referência aos itens descritos merece o mesmo tratamento; mistura-se o elemento mágico (espectros de mortos na guerra), o lúdico (o crepúsculo, a lua dos subúrbios, a rosa amarela), o pessoal (amargor de um homem, o cerne de mim), o universal (vida, hombridade, lealdade, ancestrais, fome, solidão e derrota) e as variantes de séries combinatórias (livro, sonhos, tempo, treva ou cegueira).

A incompatibilidade dos componentes dessa enumeração desperta o interesse do leitor por tratar-se de unidades autônomas que – justamente por não serem sinônimos correspondentes, e ainda assim, sistematizadas ordenadamente a cada parágrafo iniciado com a mesma expressão “*I offer*” – alcançam linguagem poética. As frases desconexas enumeradas com erudição fornecidas pela escritura borgeana propiciam o efeito estético apreendido pelo leitor.

Quanto à projeção biográfica no conto “El Sur” (2012), ela ocorre de forma evidente na narrativa: seus ancestrais de origem europeia e argentina, seus avôs militares, sua erudição e compulsão pelos contos do livro d’*As Mil e Uma Noites*, seu trabalho como bibliotecário. O protagonista Dahlmann era bibliotecário modesto, descendente de um pastor protestante de sangue germânico e de um militar argentino, Francisco Flores. O personagem diverge totalmente do herói arquetípico, uma vez que leva vida pacata na metrópole. Talvez, por ser um homem de letras e não de ação como seu avô militar, idealize romanticamente o sul: “*su directo conocimiento de la campaña era haero inferior a su conocimiento nostálgico y literario*”⁴¹. (BORGES, 2011, p. 825).

As interpolações do narrador no conto “El Sur” (2012) alertam o leitor que, a partir de um acidente com o protagonista, sucessivos acontecimentos ocorrem e que estes levam o

vida./Ofereço-te a lealdade de um homem que nunca foi leal./Ofereço-te o cerne de mim que conservei, não sei como – o coração central/que não lida com palavras,/não trafica com sonhos e é imune ao tempo, à alegria,/às adversidades./Ofereço-te a lembrança de uma rosa amarela vista/ao crepúsculo, anos antes de nasceres./Ofereço-te explicações de ti, teorias sobre ti, notícias/verídicas e surpreendes de ti./Posso te dar minha solidão, minha treva, a fome/de meu coração; tento subornar-te com a incerteza,/o perigo, a derrota.

⁴¹ Tradução de Davi Arrigucci Jr.: Seu conhecimento direto do campo era bastante inferior ao seu conhecimento nostálgico e literário.

personagem, tão mergulhado em sua rotina doméstica, a mudar completamente seu destino. Ao voltar para casa, absorto na leitura de *d'As Mil e Uma Noites*, Juan Dahlmann bate a cabeça no batente de uma janela aberta e se fere gravemente. Com febre e delirando, permanece inconsciente durante dias no hospital e, ainda fraco, resolve restabelecer sua saúde em sua pequena estância ao sul de Buenos Aires. Ao tomar um trem em Constitución, Dalhmann não viaja apenas ao sul, viaja ao passado com resquícios das lutas entre militares, índios e gaúchos.

O espelhamento do duplo na correlação biográfica projetada no conto, na semelhante origem europeia entre Borges (avó paterna inglesa) e Dahlmann (avô paterno alemão) e pelo lado materno ambos serem descendentes de militares *criollos*, deflagra estreita relação entre escritor e personagem. Como se não bastasse tal fato, o escritor se vale do ferimento na testa, e vai ao extremo de partilhar a mesma profissão, a de bibliotecário municipal. O primeiro parágrafo do conto começa esclarecendo a genealogia e profissão de Juan Dahlmann:

*El hombre que desembarcó en Buenos Aires em 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la Iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos, Juan Dalhmann, era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino. Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de linea, e el que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por indios.*⁴² (BORGES, 2011, p. 824).

Em livro biográfico sobre o escritor, Alejandro Vaccaro (2006) relata sobre um dos primeiros empregos modestamente remunerado de Borges como bibliotecário municipal:

*Por recomendación del padre de Adolfo Bioy Casares, Borges obtuvo su primer empleo regular en la Biblioteca Miguel Cané, ubicada en el barrio de Almagro, en el 8 de enero de 1938. En su legajo personal consta entre sus dados el manejo del castellano, inglés, alemán y francés. Sus recuerdos de esos años no son gratos: 'me pagaban doscientos diez pesos por mes. Mi tarea específica consistía en clasificar y catalogar los fondos de la biblioteca. Sin embargo, la biblioteca era tan pequeña que sabíamos dónde encontrar los libros sin recurrir al sistema, con lo que éste, aunque trabajosamente elaborado, nunca fue necesario ni se utilizó'.*⁴³ (VACCARO, 2006, p. 353-354).

⁴² Traduzido por Davi Arriguicci Jr. : O homem que desembarcou em Buenos Aires em 1871 se chamava Johannes Dahlmann e era pastor da Igreja evangélica; em 1939, um de seus netos, Juan Dahlmann, era secretário de uma Biblioteca municipal na rua Córdoba e sentia-se profundamente argentino. Seu avô materno tinha sido aquele Francisco Flores do 2 de infantaria de linha, que morreu na fronteira de Buenos Aires, ferido de lança pelos índios.

⁴³ Por recomendação do pai de Adolfo Bioy Casares, Borges obteve seu primeiro emprego regular na Biblioteca Miguel Cané, situada no bairro de Almagro, em 8 de Janeiro de 1938. Em seu arquivo pessoal consta entre seus dados a fluência do castelhano, inglês, alemão e francês. Suas recordações desses anos não são agradáveis: "pagavam-me duzentos e dez pesos por mês. Minha tarefa específica consistia em classificar e catalogar os

Sobre o acidente que quase ceifou a vida de Borges, a biógrafa María Esther Vázquez (1996) discorre com detalhes e faz menção ao conto “El Sur” (2012) como registro do acontecimento que, de fato, deve ter sido inesquecível para o escritor, porque o menciona como parte da trama ficcional. Segue o relato:

Parece que o elevador não estava funcionando ou talvez estivesse demorando muito, e Georgie (apelido de família), que era muito impaciente, subiu correndo a escada. Sentiu que algo lhe roçava a cabeça, mas não deu importância. Quando Emita o viu, quase desmaiou: o sangue manchou-lhe toda a camisa e o paletó. Ao subir, batera a cabeça numa janela recém-pintada e aberta. A tinta corrosiva acarretou-lhe infecção. Uma ou duas noites depois começou a ter febre, não conseguia falar, tiveram de levá-lo ao hospital novamente e foi operado: estava com septicemia. No conto ‘El Sur’ Borges recorda esse episódio atroz com todos os detalhes macabros. (VÁZQUEZ, 1996, p. 159).

A preferência pelo livro *d’As Mil e Uma Noites* também aproxima o escritor do protagonista, pois ambos demonstram gosto particular por tomos raros e, no caso de Borges, que privilegia narrativas curtas, deixando de lado a leitura de romances, a atração pelo livro exótico se dá pela compilação de histórias fantásticas que duplicam e reduplicam o conto central, desmembrando-o em variados contos secundários. Exatamente como faz o escritor argentino em muitos de seus contos. O narrador onisciente entrelaça a leitura do livro predileto com o acidente de Dahmann:

*Dahmann había conseguido un ejemplar descabalado de las Mil y Una Noches de Weil; ávido de examinar esse hallazo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente. En la cara de la mujer que le abrió la puerta vio grabado el horror, y la mano que se pasó por la frente salió roja de sangre. La arista de un batiente le haoria hecho esa herida.*⁴⁴ (BORGES, 2011, p. 824).

Dahmann representa o impasse ou inadequação dos homens da civilização com ascendência europeia em oposição à barbárie do pampa, uma tensão concebida entre o local e o não local. Em contrapartida, o protagonista alegoriza o desafio estético em agregar na literatura a tradição *criolla* herdada da poesia gauchesca e a herança do cânone ocidental. A

fundos da biblioteca. Contudo, a biblioteca era tão pequena que sabíamos onde encontrar os livros sem recorrer ao sistema. No entanto, o que foi trabalhosamente elaborado, nunca foi necessário e nem utilizado”.

⁴⁴ Traduzido por Davi Arriguicci Jr.: Dahmann adquirira, naquela tarde, um exemplar avulso *d’As mil e uma noites* de Weil; ávido por examinar esse achado, não esperou que o elevador descresse e subiu com pressa as escadas; alguma coisa no escuro roçou sua testa. No rosto da mulher que lhe abriu a porta, viu estampado o horror, e a mão que passou na testa ficou vermelha de sangue. A aresta de um batente recém-pintado que alguém se esqueceu de fechar lhe causara o ferimento.

saída que Borges se propôs a realizar foi retomar e perverter a tradição reinventando-a e amalgamando-a com textos da literatura mundial na tessitura de sua obra. O duelo entre o *compadrito* e Dalhman representa um litígio literário entre tradição *criolla* e modernidade.

No espaço de fusão cultural problemático entre a memória *criolla* e a modernidade da cidade com influência europeia, surgiu o duplo espelhamento entre o protagonista do conto ficcional e o escritor, que sabiam recitar *Martín Fierro* e se deslumbrar com a leitura dos livros exóticos como o *d'As Mil e Uma Noites*. O conflito elaborado nas *orillas* ou margens entra em contato com o real no limite do realismo fantástico, na medida em que se distancia da representação descritiva da literatura realista, direcionando-se para uma literatura de maior grau de possibilidades e hipóteses levantadas para o desfecho do conto, tecida na potência da escritura imaginativa.

4ª. Ensaio crítico que se ficcionaliza e nos quais ocorre a transformação de voz crítica em voz ficcional, ou contos que problematizam questões teóricas como, por exemplo, o conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (2012), cuja ficção com marcas biográficas considera o tema da autoria e da tradução em desdobramento biográfico de um Borges leitor/tradutor/autor.

O crítico literário brasileiro João Alexandre Barbosa, em seu artigo denominado “Borges, leitor do Quixote” (2000) – que versa sobre ensaios borgeanos que analisam a obra de Cervantes, – afirma que: “desde esse texto dos anos 20 [*ejercicio de análisis*], começa o início daquele processo de fazer que a leitura, e sua cara metade, a escritura, implicasse a despersonalização autoral que foi vista, por exemplo, e entre outros, por um Emir Rodríguez Monegal.” (BARBOSA, 2000, p. 55). O crítico assegura que em relação ao conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (2012), ancorado em propostas teóricas, Borges alcança o “zênite” entre o ensaio e a narrativa e que, por isso, demonstra sua habilidade em conciliar arte e pensamento, obtendo reconhecimento mundial a partir da publicação de *Ficciones*.

Publicado em 1944, *Ficciones* reuniu nada menos que dezesseis contos, entre eles os mencionados nessa dissertação: “A biblioteca de Babel” (2012), “Funes, o memorioso” (2012); “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2012), “O fim” (2012) e “O sul” (2012). Contos como estes, além de “As ruínas circulares” (2012) e “O jardim de veredas que se bifurcam” (2012), além de “A morte e a bússola” (2012), são consagrados e preferidos pela crítica em suas análises, aparecendo com frequência, inclusive, nas reflexões dos críticos brasileiros. Sobre o conto “Pierre Menard, autor do Quixote” (2012), João Alexandre Barbosa (2000) atesta que:

É quase a definição daquilo que será *ficción* para Borges e que caracterizará o livro com o qual assumiu a sua singularidade na literatura do século. Na verdade, por mais que tenha se aproximado do que chama de verdadeira narrativa em textos anteriores ou posteriores a “Pierre Menard”, a brecha ou o intervalo, entre o ensaio e a narrativa, possibilitando entre outras coisas, fazer da leitura um elemento indissociável da própria operação de escritura, é o traço aglutinador de suas *ficciones*. Nesse sentido, o “Pierre Menard” é, obviamente, uma ficção; e se a sua porção narrativa está na invenção de um personagem que lê e cria textos para serem ou não lidos, a sua porção de ensaio logo se revela pelo ponto de vista assumido pelo narrador que se debate entre um condescendente admirador e um frio analista daqueles mesmos textos criados pelo personagem. (BARBOSA, 2000, p. 53).

Borges encontrou o caminho na ficção para criar um espaço literário onde fosse possível expor seus argumentos sobre as questões da autoria, ou despersonalização autoral, da leitura e reescritura via tradução ou transposição de códigos, envolvendo, por conseguinte, problematizações acerca da recepção em várias gerações de leitores das obras canônicas, pois se *Dom Quixote* (2003), de Cervantes, escrita no contexto histórico das primeiras gerações de leitores, suscita “debate” quando articulada junto a subsequentes gerações de leitores que recebem a obra em diferentes traduções e atualizações, por outro lado, “Pierre Menard, autor do Quixote” (2012) acentua e reacende o debate em maior intensidade entre a crítica literária, visto que propõe, além das questões mencionadas, o desdobramento biográfico no Borges leitor do *Quixote*, autor de “Pierre Menard” e tradutor de Cervantes.

A questão da projeção biográfica mantém caráter controverso e, por esse motivo, alguns pesquisadores preferem evitá-la com o intuito de não recair em análises rasas do tipo obra/autor; já outros se indagam sobre a relevância em evidenciar a projeção biográfica, preferindo, na incerteza da real pertinência, deixá-la subentendida e a cargo do interesse e descoberta do leitor neófilo.

No terceiro capítulo – mais especificamente no subtítulo que aborda as leituras de Borges que são mais próximas da obra original, mais presas ao objeto, como, por exemplo, nos comentários de Alexandre Eulalio (1999) –, demonstra-se a repetição da imagem cristalizada do poeta cego e alienado do mundo real, e, por conseguinte, estas obras apresentam mais interesse pela projeção biográfica na obra. A única crítica literária, cujos escritos são analisados nesta dissertação, que consegue usar dados da vida pessoal do escritor e, ainda assim, avançar em releituras inovadoras é, conforme indicado no início desta parte, Eneida Maria de Souza (1999).

A estudiosa citada espelha-se em Emir Rodríguez Monegal (1987), conforme também será analisado no terceiro capítulo desta pesquisa – no subtítulo 3.2 – e, da mesma forma

como foi esclarecido neste capítulo – no início do subtítulo 1.3 – quando pesquisamos em sua obra o embate literário travado entre o escritor Autran Dourado e Jorge Luis Borges que mencionamos. Conforme está exposto no quarto capítulo, a pesquisadora contempla, pela via metafórica, os dados biográficos de Borges, refletindo a prática do crítico literário uruguaio ao apresentar a mesma versão de redução metafórica para o conto “El Aleph” (2013), em analogia à *Divina Comédia* (2003).

Essa influência, que não acontece somente neste caso, mas é verificado em outros críticos brasileiros, será o tema do quarto capítulo, que trata sobre a fortuna crítica usada como fonte e parâmetro para os pesquisadores brasileiros, ou seja, quais destes estudiosos estão desenvolvendo problematizações inovadoras e quais ainda permanecem vinculados às primeiras leituras de Borges.

CAPÍTULO II

A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA BORGEANA NA ARGENTINA E NO BRASIL

A imagem que deixarei quando morrer não sei exatamente qual será. Não sei se me verão com indulgência, indiferença ou hostilidade. Naturalmente, isso agora me importa muito pouco. O que me importa não é o que escrevi, mas o que estou escrevendo e o que vou escrever.

Jorge Luis Borges

Na sequência das reflexões suscitadas no capítulo anterior, que convocam problematizações teóricas concernentes ao papel do leitor na obra borgeana, a identificação do leitor ideal de Borges, bem como a exposição das características do leitor neófilo, devemos, neste capítulo intersticial, verificar, primeiramente, se há conexão entre as análises da crítica realizada no país de origem do escritor e a crítica brasileira.

Como propomos nos capítulos subsequentes tratar do tema central desta pesquisa, a saber: a formação e sistematização da obra borgeana em nosso país (traduções, publicações críticas de releituras, circulação e intermediação aos leitores neófilos), observamos, entretanto, que há a necessidade de esclarecer, neste capítulo intervalar, os desdobramentos da recepção da obra de Borges em seu país e traçar um paralelo comparativo com a recepção do escritor e sua obra no Brasil, utilizando, além de citações e reflexões da crítica literária brasileira e argentina, trechos de gravações de entrevistas concedidas pelo escritor para verificarmos se há diferenças entre a crítica jornalística dos dois países.

Para que essa análise se torne elucidativa, temos de expor um panorama da crítica literária brasileira, com intuito de estabelecer as relações entre os tipos de crítica literária, apontando os aspectos de cada uma no caso Borges, ou seja, qual crítica contribuiu, efetivamente, para a leitura e releitura da obra do escritor argentino. Muitos escritores que foram contemporâneos de Borges transitaram no espaço dos cadernos literários dos jornais. Eles participavam da crítica jornalística, emitindo pareceres sobre o escritor argentino em resenhas e ensaios sobre suas obras literárias ou publicavam livros influenciados por seus precursores, incluindo, nesta lista de influências Jorge Luis Borges.

Segundo Luiz Roberto Cairo (2000), a situação de junção entre literatos e imprensa muda drasticamente a partir de 1922 no Brasil. Ele explica que, a partir desse marco, os campos críticos vão se afastando em razão da profissionalização do jornalista com o

surgimento da Associação Brasileira de Imprensa, assim como o combate ao analfabetismo e a crescente imigração e aumento populacional, proporcionam a ampliação de um parque gráfico de melhor qualidade técnica e, por sua vez, torna-se mais evidente um tipo de jornalismo mais distante dos folhetins literários do século XIX. Nos anos de 1940, o surgimento das primeiras escolas de jornalismo molda, ainda mais, a produção do texto jornalístico voltado para a informação em detrimento do espaço concedido à literatura. O pesquisador continua sua explanação sobre a situação inicial de confluência entre crítica literária e o texto jornalístico desde o começo do acesso à imprensa em nosso país, expondo:

Diferentemente de outros países, onde a literatura foi influenciada pelo estilo jornalístico, no Brasil, a literatura inicia o processo de construção de sua autonomia simultaneamente ao início das atividades jornalísticas. Isto faz com que se opere naturalmente uma simbiose entre as duas atividades exercidas pelas mesmas figuras que, como escritores, nos jornais se publiquem suas produções literárias – poemas, crônicas, novelas e romances-folhetins, contos e ensaios – e, como jornalistas divulgam informações aos leitores, através de noticiários e reportagens, cujas marcas literárias são evidentes. Como, no discurso jornalístico, a escolha do assunto e o tipo de enfoque estão ligados diretamente ao horizonte de expectativas do público, e tudo depende do interesse, da aceitação e da compreensão do mesmo, por conta do vínculo estreito existente entre emissor e receptor, que determina seu caráter informativo, objetivo e de fácil assimilação, o discurso literário dos escritores brasileiros mescla-se também com estes objetivos imediatos ao visar a fácil compreensão do significado da mensagem e a satisfação do gosto de um público leitor ainda em formação. (CAIRO, 2000, p. 51).

Podemos inferir que, se há uma mudança nas condições do uso da imprensa em 1922, que coincide, de certo modo, com a influência das vanguardas europeias na produção literária da crítica brasileira, certamente encontraremos esses sinais nas abordagens críticas dos escritores desse período, como em Mário de Andrade e, no período de 1940, em Alexandre Eulálio. Após esta constatação sobre a influência dos homens de Letras na crítica jornalística em nosso país, ainda devemos tratar da diferenciação entre a crítica literária institucionalizada e a realizada pelos escritores-críticos. Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Texto, Crítica, Escritura* (2005), distingue esses dois tipos de crítica literária, indicando que:

A obra crítica tradicional é uma *dissentatio*, isto é, um discurso em que se desenvolvem considerações sobre uma questão precisa, no caso uma obra poética. A dissertação implica racionalidade, distância, objetividade, fidelidade e dependência com o objeto tratado. Os objetivos da dissertação crítica são: compreender, comparar, classificar e avaliar (excluimos a palavra *judgar* de conotações éticas), para auxiliar a leitura, a compreensão e a apreciação de outros leitores. Os críticos-artistas com Sainte-Beuve ou Thibaudet – eram bons estilistas sem ser verdadeiramente escritores; seu

objetivo primordial era explicar, classificar, avaliar, mesmo se, além disso, seus textos eram semeados de imagens, de “belezas” literárias. Por sua vez, os artistas-críticos – um Hugo, um Baudelaire, continuavam sendo antes de tudo poetas, e neles o objetivo crítico inicial se esfuma, quando não se perde totalmente. Também pode ocorrer que eles se desdobrassem, produzindo dois tipos de texto, um de poesia, outro de crítica, mas não exatamente a fusão dos dois num único texto. Somente a escritura, como prática poético-crítica manifestada do final do século XIX para cá, permite a fusão total de duas atividades antes irreconciliáveis, para além da questão de gênero e de estilo. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 88-92).

A ação reflexiva dos escritores consiste em produzir textos críticos, concatenados de acordo com o julgamento de valor do próprio escritor. A aferição de uma obra realizada por um escritor e a decisão de rejeitá-la ou exaltá-la confere à produção literária um subjetivismo e interferência pelo gosto pessoal, podendo comprometer uma análise baseada em controle de elementos mais precisos que a crítica institucionalizada pode suprir, devido ao distanciamento do objeto, ou seja, não há risco de interpor concessões na pesquisa porquanto o ato depende, exclusivamente, de viabilidade da análise e não de listas de preferências pessoais. Os críticos literários recompõem a obra do escritor de maneira a desnudar os sentidos da linguagem que desestruturam o convencional e preenchem as lacunas do texto, recuperando o contexto histórico, político e cultural desde a gênese do texto analisado e com a intervenção de abordagens teóricas.

Em contrapartida, os valores enfatizados pela crítica jornalística diferem das análises exercidas pela crítica institucionalizada. Contudo, isso não quer dizer, conforme já ressaltado nas considerações iniciais, que a obra borgeana tenha sido, exclusivamente, estudada pela crítica institucional. Ela foi, devidamente, pesquisada por nomes como Mário de Andrade e Alexandre Eulálio, que publicaram em jornais as primeiras análises das obras borgeanas em nosso país. A diferença reside no volume analisado e no distanciamento temporal: enquanto os primeiros analisaram parte ou o início da obra poética e ensaios críticos (*Inquisiciones*, de 1925, no caso de Mário de Andrade), o restante dos críticos citados nesta pesquisa (Nara Maia Antunes, Eneida Maria de Souza, Leyla Perrone-Moisés, Davi Arrigucci Jr. e Júlio Pimentel Pinto) conseguiram analisar uma obra completa e ter acesso a uma fortuna crítica consolidada e, dessa forma, publicar artigos e livros específicos sobre Borges.

O crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal define, acertadamente, a crítica jornalística e põe em evidência o traço que a difere da crítica literária institucional: a solenidade. Ele destaca o ensaio literário jornalístico realizado por escritores e assinala o artigo de Mário de Andrade como sendo “brilhante”. Enquanto a crítica especializada mantém um tom solene, a crítica exercida por Mário de Andrade, endereçada à publicação em jornal,

apresenta um tom coloquial e, exatamente por essa irreverência e intuição, liberta o ensaio do “ranço de solenidade”, conseguindo aproximar-se do leitor comum, conquistando a atenção de leitores brasileiros que podem despertar para a leitura de fruição e, posteriormente, aumentar seu repertório literário. Monegal esclarece que:

Esse é o Borges que será lido, parcial mas penetrantemente, por Mário de Andrade, o Borges que ele admirará e comentará em alguns artigos brilhantes de crítica jornalística. Antes de começar a resenhar seus aspectos principais, convém advertir que embora seu nível crítico seja muito elevado, se trata de artigos de caráter jornalístico. Pelo lugar para o qual foram destinados, mantém um tom coloquial, irônico e até irreverente, que, em vez de prejudicá-los, preservou-os de ranço de solenidade. O que importa não é o destino de peças ocasionais, senão a formidável intuição crítica que os certifica. Só os distraídos pensam que o jornalismo é frívolo, ou fácil, pode ser exemplar quando está nas mãos de um Sarmiento e um Machado de Assis, um Martí e um Euclides da Cunha, um Mário de Andrade e um Borges. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1978, p. 23-28).

Borges foi lido tanto pela crítica jornalística quanto pela crítica institucional, mas o que nos interessa, apesar de realmente haver diferenças entre essas leituras, é que ambas contribuíram para a disseminação da obra e formação de gerações de leitores de Borges em nosso país. A qualidade da leitura vai depender da capacidade dessas vozes brasileiras que formam a fortuna crítica brasileira do escritor e, assim, contribuem para a organização e circulação da obra borgeana. Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *A falência da crítica* (1973), identifica quatro passos que nos ajudam a compreender quais são os critérios estabelecidos pela crítica literária institucional para sua pesquisa. Ela determina que, em primeiro lugar, deve acontecer a definição clara e precisa do objeto, isto é, expor de imediato, o que se busca na obra analisada: ela mesma, a “literariedade”, o indivíduo autor, a psicologia humana ou a sociedade.

De acordo com a pesquisadora, a segunda exigência está relacionada ao método escolhido, ou seja, o discurso crítico deve alcançar a totalidade do objeto estudado, de modo coerente e abrangente. De nada vale estudar a obra borgeana se não levarmos em conta todos os seus aspectos como, por exemplo, considerarmos a obra política de Borges, ignorada por muitos críticos, ou por em evidência a projeção autobiográfica, desprezada por outros. Fixar atenção somente no que sobressai, como o quesito ficcional ou ensaístico, e rejeitar a via histórica, torna-se um equívoco e não assegura a relação entre todos os níveis do sistema da produção borgeana.

Ao voltarmos aos critérios de avaliação fornecida pela pesquisadora, observamos que o terceiro passo tem relação com a superação da crítica anterior. O pesquisador deve iniciar seu estudo verificando contradições em análises anteriores, e, se preciso, deve negá-las, ou partir do seu caráter parcial ou inacabado, para atingir informações novas, desprezando repetições e buscando a renovação na revisitação do objeto estudado. É essa superação é o que propomos averiguar nesta pesquisa – avaliar quais dos sete críticos brasileiros de Borges inovaram em suas leituras analíticas da obra borgeana. Por fim, Leyla Perrone-Moisés delimita o último critério utilizado pela crítica institucional. Ela pondera que:

O objetivo último de toda crítica é o julgamento de valor. Como julgar o valor de um julgamento de valor? Nesse terreno vago e mal explorado pela teoria literária, tropeçaremos a cada passo, em palavras imprecisas como “intuição” e “talento”. Para evitar essas escolhas, ater-nos-emos a alguns princípios. Diremos que também nesse ponto, o que importa é a força da sistemática, a capacidade de descobrir e por em relevo as qualidades do sistema estudado. E, por enquanto, consideraremos como qualidade maior de uma obra poética a criação de novas significações pela exploração original da linguagem poética. Quanto ao julgamento de valor definitivo, este é impossível pelas mesmas razões que nos impedem de afirmar o sentido último da obra. O objeto da crítica é o texto poético, este mantém relações várias e complexas com o mundo onde ele surge e se inscreve. Os elementos contextuais não devem interessar-nos por eles próprios mas somente na medida em que colaboram para a produção do texto, na medida em que o moldam e se tornam parte integrante de sua estrutura. (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 161).

Os críticos literários elencados nesta pesquisa que pertencem à crítica especializada (crítica de escritores que também publicavam regularmente em jornais, bem como, a crítica institucional) procedem em suas leituras e releituras da obra borgeana por esse trajeto que busca pôr em relevo as qualidades do objeto estudado. É muito complexo julgar uma obra aberta a várias possibilidades de leitura, pois cada estudo propicia novas descobertas. Os críticos devem levar em consideração os aspectos do contexto político que determinaram a temática de muitos contos e ensaios borgeanos. O pesquisador especializado deve sempre estar atento à estrutura labiríntica dos contos do realismo fantástico, pois nestes há uma via entrecortada de linguagem velada, utilizada como subterfúgio para atingir um caminho alternativo, com intuito de expor as atrocidades dos regimes ditatoriais.

Quanto aos artigos de Mário de Andrade (são cinco artigos que tratam da poesia e da literatura modernista argentina), Monegal aponta alguns equívocos⁴⁵. No entanto, alcançam

⁴⁵ Emir Rodríguez Monegal explica que houve um problema de nomenclatura na análise de Mário de Andrade: “Modernismo – palavra que para os hispano-americanos é equívoca porque servia para designar um movimento

méritos indiscutíveis, pois, em sua análise, deixa transparecer os predicados que complementam seu repertório crítico (estudioso da literatura e do folclore brasileiro, professor de piano e teoria da música, poeta e leitor extremamente interessado na literatura e cultura latino-americanas). Mário de Andrade consegue elaborar suas impressões críticas como um leitor ideal de Borges, adequado para a época em que ainda não havia a formação de um público leitor da obra do escritor argentino em nosso país e, apesar de dispor de pouco distanciamento temporal e possuir conhecimento “parcial” da obra borgeana, foi capaz de ter intuição crítica apurada ao reconhecer, dentre muitos redatores da revista *Martín Fierro*, a escritura de Borges, pois, ao produzir o artigo intitulado “Literatura Modernista Argentina III”, em 1928, destacou a “saliente” tessitura em desenvolvimento do “jovem” Jorge Luis Borges.

É impressionante seu esforço em estar atualizado, visto que havia muitos obstáculos para obter materiais disponíveis para leitura. O que o próprio escritor brasileiro declarou a respeito da dificuldade de acesso a essas obras literárias produzidas no país vizinho, demonstra uma atitude de muito esforço pessoal, interesse e estudo. Esse empenho, embora livre de considerações teóricas, é confirmado quando ele comenta sobre a antologia *Exposición de la Actual Poesía Argentina* (1927), organizada por Pedro Juan Vignale e Cesar Tiempo, e realiza uma análise comparativa baseada em julgamentos de valor com outra antologia, a de Julio Noé, denominada *Antología de la Poesía Argentina Moderna* (1927), demonstrando que adquiria e lia atentamente essas obras. Mário de Andrade admitiu que:

Quem quiser conhecer o movimento vivo da literatura argentina carece possuir esta *Exposición*. É um livro de interesse intenso pelas obras e autores que revela, e isso nos aproveita muito a nós que destas lonjuras não podemos seguir dia por dia as forças e as conquistas de lá. (ANDRADE, 1978, p. 71).

Quando há acúmulo de funções na soma do exercício crítico de escritor e jornalista, o resultado tende a ser a produção de textos completos, divulgados para um público interessado em literatura e que incrementam o repertório do leitor. No entanto, quando se faz um jornalismo descompromissado e apenas de entretenimento, como as entrevistas da indústria cultural, a consequência comum será um trabalho final que revela um texto superficial,

muito anterior, com características muito distintas e que equivale ao simbolismo e realismo europeus. Quando Mário diz, por exemplo, da literatura que está ajudando a fundar em São Paulo, utiliza a palavra Modernismo, e também chama de Modernismo a literatura argentina paralela. Borges, ao contrário, falará da vanguarda argentina, chamando-a de *ultraísmo*, nome que designa o movimento hispano-argentino o qual ele contribuiu para fundar. O primeiro problema do diálogo é, pois, o de estabelecer um léxico.” (MONEGAL, 1978, p. 13-14).

empobrecido, endereçado apenas a satisfazer a curiosidade passageira da cultura de massa. Este assunto será considerado no subtítulo 2.3.

2.1 Um panorama da crítica literária brasileira – relações entre a crítica dos escritores, a crítica jornalística e a crítica institucional no caso Borges

Quando se pretende registrar a extensão do alcance da crítica literária brasileira até a obra do escritor Jorge Luis Borges, verificamos que o interesse de escritores brasileiros pela literatura do país vizinho remonta, pelo menos, ao século XIX. De acordo com o artigo “Brasileiros e os americanos do sul: uma relação (quase) desconhecida”, de Maria Eunice Moreira (2006), o surgimento do intercâmbio entre as literaturas brasileira e argentina permanece como um acontecimento pouco divulgado na historiografia literária. Os poucos registros apontam o escritor Joaquim Norberto de Souza Filho como um dos primeiros brasileiros a escrever sobre escritores argentinos, esboçando um princípio de sistematização da produção literária argentina desde sua independência até o surgimento da poética de Esteban de Echeverría. Seu artigo intitulado “Indagações sobre a literatura argentina contemporânea”, de 15 de março de 1844, produzido para o periódico carioca *Minerva Brasiliense* (reproduzido parcialmente no livro *Questões de crítica e historiografia literária*, organizado por Maria Eunice Moreira e Luiz Roberto Cairo, de 2006, p. 180) situa o registro do começo dessa nova literatura que tenta se desprender das ligações com a literatura espanhola, demarcado-a na faixa temporal coincidente com o período histórico do surgimento do Estado argentino.

Segundo o que alega Maria Eunice Moreira (2006) sobre o intercâmbio literário no país limítrofe, configurou-se o interesse recíproco pela nossa literatura por meio do escritor José Mármol, que residiu no Rio de Janeiro entre 1843 e 1846. Ao analisar a produção literária brasileira, o escritor argentino deparou-se com discrepâncias entre a tentativa de renovação estética do período do Romantismo e as deficiências sociais do Brasil Império. Segundo Moreira, Mármol não reconheceu uma literatura nacional representativa da sociedade brasileira, pois para ele, “os parâmetros dessa sociedade são ainda muito conservadores e prenuncia que nessa direção, a literatura brasileira está fadada ao isolamento e à esterelidade, a não ser que forças inteligentes revertam o quadro, cujo diagnóstico não é favorável.” (MOREIRA, 2006, p. 179). A partir desse contexto de trocas de reflexões críticas e conhecimento, tornou-se possível, através do tempo decorrido desde esse período de

descompasso entre conquistas literárias e atrasos sociais, até o início da formação de uma geração de escritores-críticos brasileiros, encontrarmos nomes relevantes de escritores e estudiosos que se tornaram leitores ideais da obra borgeana.

Ao passo que seguimos de perto o início da obra de Borges nos anos de 1920, podemos encontrar, desde então, Mário de Andrade como um dos pioneiros desse cotejo com a obra borgeana. Porém, não é, em suma, trabalho que contenha considerações teóricas acerca do objeto, devotando à obra borgeana apenas um artigo específico intitulado “Literatura Modernista Argentina III” (reproduzido em Rodríguez Monegal, 1978), em que menciona as características da escritura borgeana, principalmente sobre o ensaio “Inquisiciones” (1925), e faz comparações entre a revista *Martín Fierro* e a correspondente brasileira, *Klaxon*.

Ao comparar as literaturas brasileira e argentina, Mario de Andrade elenca, pelo menos, três motivos para que estas se tornem equidistantes: a primeira razão é quanto ao desnível geográfico e econômico, atribuindo ao Brasil a dificuldade de extensão territorial e à Argentina, a vantagem da concentração literária e cultural apenas em Buenos Aires, facilitando, geograficamente, a fomentação em torno do interesse cultural e literário. Ele menciona, também, os atrasos econômicos e sociais do Brasil, resultados da escravidão, pobreza e analfabetismo – impedimentos para a propagação literária.

Em segundo lugar, delineia traços pessoais, afirmando que o escritor argentino é mais confiante em relação ao inseguro escritor brasileiro. Mario de Andrade ressalta, em seguida, o terceiro motivo – a questão do nacionalismo:

Mas, falei em diferença grande entre as literaturas modernistas brasileira e argentina. Ora essa observação preliminar me parece importante sob o ponto de vista de psicologia nacional. Estamos incontestavelmente num período americano (e até universal) em que a preocupação de nacionalização domina. Escrevendo para brasileiros não careço de argumentar com o Brasil que desandou para um nacionalismo desbragado, às vezes caído num patriotismo de bafafá, que afinal de contas ainda é a tolice de ‘criança, nunca verás país nenhum como este’. Na Argentina, o caso do meridiano intelectual passando por Madri, que a *Gaceta Literaria* propôs, provocou principalmente na rapaziada de *Martín Fierro* uma reação violenta mas sadia. Está claro que uma proposta dessa é de uma petulância ridícula. Como falaram muito bem Jorge Luis Borges e Nicolás Olivari, na literatura argentina moderna, tem muito mais influências francesas e italianas que espanholas. A proposta ridícula dos espanhóis não merecia o interesse que lhe deram os moços argentinos. Dedicaram muitas páginas a essa questão inócua. Porém, com exceção rara de algum patriotismo desprezível, todas as respostas foram de franco divertimento, dotadas daquele espírito *burlon* que caracteriza os martinferistas e que também um tempo tornou insuportáveis para o público brasileiro, os guampaços da *Klaxon*. (ANDRADE, 1978, p. 75-76).

Com o passar dos anos, escritores brasileiros recorreram ao conhecimento expansivo, voltando sua atenção não somente para o continente europeu, mas, também, em direção às inovadoras propostas estéticas de escritores da literatura hispano-americana, utilizando como influência precursora essas experimentações em sua escritura. Ao mesmo tempo, os intelectuais acompanhavam as publicações sucessivas dos livros do escritor argentino, emitindo pareceres a cada divulgação de um novo trabalho, aprofundando seu conhecimento na literatura produzida na Argentina, inclusive na de outros escritores desse país, pois Borges proporcionou uma abertura para a leitura de seus sucessores.

O crítico literário Alfredo Bosi, em seu livro *História Concisa da literatura brasileira* (1994), apresenta um panorama em que ressalta o início da renovação da crítica literária exercida por escritores. Esses escritores brasileiros conquistaram o direito à pesquisa estética e proporcionaram uma visão abrangente da literatura, pois barreiras literárias que se estreitavam no nacionalismo de temas regionais foram transpostas com o experimentalismo por meio das vanguardas europeias. Passado este período, o amadurecimento crítico e literário foi progredindo aos poucos a partir das subseqüentes gerações modernistas. Bosi separa o estilo de “pensar” de modo analítico em duas categorias: “antes” e “depois” de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira⁴⁶. Ele explica a razão dessa demarcação:

Há um estilo de pensar e de escrever anterior e um outro posterior a Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. A poesia, a ficção, a crítica saíram inteiramente renovadas do Modernismo. Mário de Andrade no balanço geral que foi a sua conferência ‘O Movimento Modernista’, escrita em 1942, viu bem a herança que este deixou: ‘o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional’ [...] Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930: Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade... O Modernismo foi para eles uma porta

⁴⁶ Segundo a tradutora Denise Bottman, o escritor, tradutor e professor de literatura hispano-americana (na Faculdade Nacional de Filosofia – RJ, em 1943) Manuel Bandeira foi um dos primeiros a realizar a tradução de um poema de Jorge Luis Borges, na década de 1940. Trata-se do poema “Un Patio” do poemário *Fervor de Buenos Aires*, de 1923. O poema em português, “Pátio”, foi, posteriormente, revisado e modificado pelo próprio Borges, que era terminantemente contra a publicação de seus primeiros poemas. Depois de seu falecimento, Maria Kodama autorizou a Emecé a publicá-los. Por esta razão, há discrepâncias entre a tradução do original de Bandeira e o atual, traduzido por Josely Vianna Baptista: “Com a tarde/cansaram-se as duas ou três cores do pátio/ Nesta noite, a lua, o claro círculo/não domina seu espaço./Pátio, céu canalizado/O pátio é o declive por onde se derrama o céu na casa./ Serena/ a eternidade aguarda na encruzilhada de estrelas./Grato é viver na sombria amizade/de um saguão, de uma parreira e de um poço.” (BORGES, 2008, p. 33). Na tradução de Manuel Bandeira temos: “Com a tarde/Cansaram-se as duas ou três cores do pátio/ A grande franqueza da lua cheia./Já não entusiasma seu habitual firmamento. /hoje que o céu está frisado, /dirá a credence que morreu um anjinho. / Pátio, céu canalizado. /O pátio é a janela/Por onde Deus olha as almas. /Pátio é o declive/ Por onde se derrama o céu na casa. /Serena/A eternidade espera na encruzilhada das estrelas. /Lindo é viver na amizade obscura/De um saguão, de uma aba de telhado e de uma cisterna.”

(Disponível em [www.http://naogostodeplagio:borges-bandeirablogspot.com](http://naogostodeplagio:borges-bandeirablogspot.com))

aberta: só que o caminho já era outro. Ansiosos por ver o Brasil dar um salto qualitativo, houve outros como os socialistas Caio Prado Jr. e Jorge Amado, os católicos como Tristão de Ataíde e Murilo Mendes, todos selaram com a sua esperança, leiga ou crente, o ofício do escritor, dando a esses anos a tônica da participação, aquela “atitude interessada diante da vida contemporânea”, que Mário de Andrade reclamava dos primeiros modernistas. (BOSI, 1994, p. 383-384).

E prossegue em seu raciocínio a respeito da terceira geração de escritores modernos e aponta, principalmente, a inovação na prosa de ficção em João Guimarães Rosa, definindo-o como o renovador no enfrentamento da linguagem poética no Brasil. Bosi compara o escritor brasileiro a Jorge Luis Borges, que também extrapolou os limites da representação do real ao utilizar-se do recurso fantástico em sua obra ficcional. O escritor argentino lança seu famoso livro de contos *Ficciones* em 1944, mas este chega com alguns anos de atraso em nosso país e ainda em espanhol. Sua tradução ao português é inserido nas *Obras Completas* pela Editora Globo, por volta de 1969, com a tradução de Carlos Nejar e Maria Carolina de Araujo. Por analogia ao quesito de tratamento da linguagem, podemos lembrar que, na mesma época, no Brasil, é publicado *Sagarana*, de Guimarães Rosa (1946). Alfredo Bosi reconhece em sua análise ligações entre a obra rosiana e a de outros escritores estrangeiros:

A literatura tem-se mostrado sensível às exigências formalizantes e técnicas que, por assim dizer, estão no ar. Um formalismo pálido, entendido com respeito ao metro exato e fuga à banalidade dos temas e nas palavras, já se delineava com os poetas da chamada ‘geração de 45’, onde se têm incluído, entre outros [...] Ledo Ivo e João Cabral de Melo Neto [...] na prosa de ficção, o grande inovador do período foi João Guimarães Rosa. A grande novidade do romance vinha de uma alteração profunda no modo de enfrentar a palavra. Para Guimarães Rosa, como para os mestres da prosa moderna (um Joyce, um Borges, um Gadda), a palavra é sempre um feixe de comunicações. [...] O mitopoético foi a solução romanesca de Guimarães Rosa. A sua obra situa-se na vanguarda da narrativa contemporânea que se tem abeirado dos limites entre real e surreal (Borges, Buzzali, Calvino) e tem explorado com paixão as dimensões pré-conscientes do ser humano (Faulkner, Gadda, Cortázar e o avatar de todos, Joyce). (BOSI, 1994, p. 388; 430-432).

Nos períodos que correspondem à terceira geração modernista brasileira, o paralelo entre Borges e Guimarães Rosa torna-se evidente nas exposições do discurso crítico brasileiro⁴⁷, sobretudo, nos quesitos que envolvem a capacidade de fabulação fantástica e a simulação da oralidade para conferir ao relato um efeito de leitura; características

⁴⁷ Além do já citado livro de Vera Mascarenhas de Campos, *Borges & Guimarães. Na esquina rosada do Grande Sertão*, de 1988, há outro livro, publicado anteriormente por Lenira Marques Covizzi, intitulado *O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise da mimese, mimese da crise*, de 1978.

vislumbradas nas duas produções literárias, embora, na narrativa rosiana ocorra a presença de um receptor ouvinte, ao passo que na ficção borgeana aconteça a participação de coautoria do leitor. Os dois escritores utilizam o recurso de intercalação de histórias secundárias envoltas na história principal, além da questão do tratamento da linguagem que provoca desconcerto no receptor. No caso de Guimarães Rosa, o efeito de “estranhamento” é produzido no leitor/ouvinte pela renovação e revitalização da linguagem desgastada do cotidiano, enquanto que no exercício literário de Borges aparecem interpolações e enumerações eruditas que propiciam também efeito provocativo de desorientação no leitor.

Ao adentrarmos a década seguinte, observamos que outros intelectuais que não fazem parte do círculo de escritores, passam a ter suas análises críticas registradas em periódicos jornalísticos, no espaço reservado à literatura dos suplementos literários. Os ensaios e contos borgeanos passam a ser ressaltados ocasionalmente por críticos literários e não apenas por escritores-críticos. É o caso do texto de Otto Maria Carpeaux⁴⁸ publicado no *Correio da Manhã*, de 10 de setembro de 1955, no qual demonstra conhecimento sobre a obra borgeana ao realizar um estudo sobre o conto “El Inmortal”, do livro *El Aleph* (2013). Seus argumentos foram registrados para posteridade no *Boletim Bibliográfico/Biblioteca Mário de Andrade* v. 45 n. (1/4) jan.dez.1984. Este documento demonstra que a obra borgeana perdura por muitos anos no arquivo crítico brasileiro.

O conto “El Inmortal” (2013), citado por Otto Maria Carpeaux, foi publicado pela primeira vez em 1949. Trata-se de tema fantástico e metafísico sobre a eternidade, no qual há a busca do protagonista pela imortalidade. Todavia, o argumento do enredo é centrado na verificação da inutilidade dessa condição almejada pelos seres humanos diante do fluxo infinito de possibilidades em oposição às poucas escolhas individuais. O relato baseia-se na história sobre um tribuno romano que ouve falar a respeito de um rio capaz de conferir-lhe imortalidade, e, para obtê-la, sacrifica a vida de todos os soldados de seu destacamento ao cruzar um deserto para, finalmente, chegar à cidade dos Imortais. Quando consegue alcançar seu propósito ou escolha individual, verifica que está cercado por homens imortais que não possuem nem mesmo um idioma; são bárbaros que se alimentam de cobras e que, ao

⁴⁸ Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, em subtítulo dedicado à história da crítica literária brasileira, salienta que o crítico Otto Maria Carpeaux aparece hoje como divisor de águas entre modos de ler menores e, não raro, provincianos, e uma consciência crítica poderosa da literatura como sistema enraizado na vida e na história da sociedade. A formação cultural de Carpeaux na Europa foi ampla, incluindo doutorados em Matemática, Filosofia e Letras. Radicado no Brasil a partir de 1939, deu o melhor de si para nossa cultura. Colaborou intensamente em alguns jornais do Rio e de São Paulo, escrevendo artigos e ensaios sobre grandes escritores estrangeiros que aqui se conheciam pouco ou nada (Kafka, Borges, Antônio Machado, Hoffmannsthal, Stephan George, Croce, Vico, Alfieri, Leopardi) e fazendo circular problemas de sociologia do conhecimento e da arte que até hoje estão no cerne da vida intelectual do Ocidente. (BOSI, 1994, p. 496).

perceberem seu isolamento, espalham-se pelo mundo em busca de outro rio que traga de volta a mortalidade. Otto Maria Carpeaux afirma que:

Jorge Luis Borges é mistificador e satírico. Dominando todos os estilos, sabendo imitar o sotaque de diversas línguas e épocas, utiliza essa faculdade histriônica para mistificar os leitores. *El Inmortal*, por exemplo, é uma peça de inédito virtuosismo literário; tem todo o sabor das páginas de Heródoto sobre as regiões misteriosas do centro da África. A imaginação mais desenfreada só pode compor seus mundos fantásticos de pedaços do mundo real. Eis o limite de todo evasãoismo. Mas Borges não é evasãoista. Seu mundo fantástico é, contra todas as aparências, igual ao nosso. (CARPEAUX, 1955).

Diante da expressão “Borges não é evasãoista” e da afirmação “seu mundo fantástico é, *contra todas as aparências, igual ao nosso*”, podemos presumir que o crítico, ao escrutinar o conto, percebe que há um significado subentendido em relação ao período da década de quarenta, quanto ao aspecto político-ideológico da Argentina durante o regime nacionalista de Perón, e sua evidente busca por mais permanência (imortalidade) no poder. Pode ser que a “aparente” história metafísica sobre a eternidade contenha, na verdade, um pretexto para referir-se à impossibilidade de liberdade de expressão (o protagonista imortal Marco Flamínio Rufo permanece durante séculos sem emitir uma só palavra) e o exílio de intelectuais (a dispersão dos imortais pelo mundo) na época da perseguição peronista.

Podemos verificar, a partir do repertório de leitor implícito do crítico literário (conforme sugere a nota de rodapé na página anterior sobre sua formação), que seu fácil acesso cognitivo aos fragmentos de citações de filósofos, historiadores e escritores inseridos no texto pelo escritor (Descartes, Francis Bacon, Sêneca, Plínio, Homero, Eliot, Thomas de Quincey, Bernard Shaw) proporciona uma análise que é capaz de evitar os enunciados evasivos, para esmiuçar os verdadeiros significados embutidos no texto. As citações eruditas dirigidas ao leitor podem ser transformadas em obstáculo para o leitor iniciante que se detém apenas em relacionar a história fantástica com os elementos de empréstimo da literatura universal⁴⁹, dificultando a apreensão do sentido imerso e subentendido no desdobramento da história aparente.

⁴⁹ Conforme já explicado no capítulo anterior, Borges utiliza o recurso de assimilação de fragmentos de textos de outras culturas ou recorre a referências de lugares distantes do continente americano para introduzir suas histórias fantásticas. No conto “O imortal” (2013) ocorre utilização da mesma estratégia. Borges introduz o relato da seguinte maneira: “Em Londres, no início do mês de junho de 1929, o antiquário Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofereceu a primorosa de Lucinge os seis volumes *in quarto* menor (1715-20) da *Iliada* de Pope”. No relato digressivo inicia o conto desse modo: “Que eu me lembre, minhas provações começaram num jardim de Tebas Hecatômipilos, quando Diocleciano era imperador. Eu tinha militado (sem glória) nas recentes guerras

O cenário da crítica literária brasileira e argentina apontam grandes diferenças na década de cinquenta. Enquanto no Brasil havia uma crescente busca pela modernização e incentivo a novas propostas estéticas, na Argentina havia a repressão aos intelectuais por parte do governo nacionalista de Perón. O artigo de Teresa Cabañas, “A aventura concretista: da técnica visual à tecnologia da informação, impasses e aporias”, reproduzido em *Cartografia do risco*, IPOTESI, juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 21-36, jul/dez, 2008, apresenta uma leitura da poesia concreta a partir da interpretação de seus principais postulados programáticos. A estudiosa aponta o ano de 1956, data em que os membros do grupo Noigandres⁵⁰ expõem alguns dos exemplos da poesia concreta por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, no MASP. Os sintomas do esgotamento das formas poéticas habituais já eram visíveis no contexto literário nacional, evidente não somente nas condições de produção do poeta (que podem ser entendidas também do ponto de vista da situação de estabilidade ou instabilidade política), mas, também, nas circunstâncias que envolviam o leitor moderno na fruição da poesia produzida neste contexto. A pesquisadora observa que:

Assim, pode-se dizer que o ímpeto com o qual o movimento da poesia concreta irrompe na cena literária brasileira procede, em parte, da circunstância apontada por Cabral, que impele os jovens poetas a realizar uma minuciosa observação das mudanças ocorridas nas condições sociais do consumo literário, especialmente no que diz respeito à situação do leitor no contexto dos grandes centros urbanos. Não se deve esquecer, por outro lado, do estímulo advindo do anseio de modernização latente na sociedade brasileira, que para a época começava a transitar a trilha do ‘desenvolvimentismo’ dos 50 anos em 5 do governo Kubitschek (1956-60), na expectativa de sair do seu histórico atraso estrutural. Conjuntura histórica tão marcante que inspira a elaboração do ‘plano-piloto para poesia concreta’, um dos principais manifestos do movimento, no encaixo do plano piloto da cidade de Brasília, que recém se construía. Neste cenário, falar poeticamente para esse homem contemporâneo, habitante de metrópoles como a cidade de São Paulo, implica, para os jovens idealizadores do movimento, a superação, em primeiro lugar, da tendência formalizada pela geração poética anterior, cujo intimismo lírico e preciosista, de cunho transcendentalista, estaria abraçando uma condição de existência marcada por uma concepção temporal já inexistente para o homem. (CABAÑAS, 2008, p. 22).

egípcias, como tribuno de uma legião que esteve aquartelado em Berenice, defronte do Mar Vermelho.” (BORGES, 2013, p. 7-8).

⁵⁰ O poeta do movimento concretista Augusto de Campos, ao entrevistar o escritor Jorge Luis Borges, em 1984, tentou explicar-lhe o nome do grupo ao qual pertencia: “ousou revelar-lhe que pertença a um grupo de poetas brasileiros que tomou como emblema a palavra provençal *noigrandes* (de Arnaut Daniel), uma palavra movediça de significado duvidoso que o provençalista Emil Lévy julgou decifrar, lendo-a ‘enoi grandes’ (livre de tédio). E recito-lhe o trecho dos *Cantos* em que Pound narra seu encontro com o velho Lévy e a sua indagação sobre o significado da palavra. Borges ri, pela primeira vez, gostosamente: ‘Muy Lindo!’.”(CAMPOS, 2013, p. 88).

Podemos notar, pelo comentário da estudiosa, que na época havia a preocupação em torno da dificuldade do leitor brasileiro em ler poesia; situação pior no caso da poesia que os poetas concretos se propunham a produzir. As circunstâncias desfavoráveis à formação de um público leitor inserido no cenário de atraso estrutural brasileiro configura, para os poetas concretos, um desafio. Na Argentina, a situação econômica mais favorável, desde o início do século XX, proporcionou às camadas sociais menos favorecidas de imigrantes que residiam na capital acesso mais rápido à leitura, de modo que, já no início da década de trinta, havia um público leitor interessado em literatura antes que o mesmo acontecesse no Brasil nesse mesmo período⁵¹. Contudo, o que afastava esse público de leitores neófilos da obra borgeana era a complexidade de sua linguagem. Somente escritores contemporâneos ao escritor conseguiam apreender o sentido de seus poemas. A primeira geração de leitores de Borges na Argentina, bem como no Brasil, foi formada apenas por escritores modernos.

O que um dos componentes do movimento concretista, Haroldo de Campos⁵², afirmou sobre o escritor argentino permite entrever o que permaneceu valioso para os poetas concretos. No caso de Campos é evidente a aproximação no quesito universalista de um *paideuma*⁵³ e as listas de preferência elaboradas por Borges. Leyla Perrone Moisés organiza, em *Altas Literaturas* (2009), um quadro comparativo de precursores que são fonte de material para leitura e produção para os oito escritores selecionados para a análise de seu livro. Entre os pesquisados, constam as preferências de Borges e as de Haroldo de Campos. Podemos

⁵¹ Um retrospecto realizado pela crítica literária Beatriz Sarlo elucida a situação da classe de leitores novos formados principalmente pelos imigrantes que, em 1936, já constituíam 36,1% da população de Buenos Aires. Ela explica que: “Em meados da década de 30, a taxa de analfabetismo entre os argentinos de Buenos Aires era de apenas 6,64%; emergia um público de setores médios e populares estratificados tanto em termos sociais e ideológicos e políticos; para ele se produz um elenco de coleções de folhetins, livros e revistas que oferecem literatura de ‘prazer e consolo’, ficção psicológica e social. Editoras de sucesso, como a *Claridad*, publicam tiragens entre 10 e 25 mil exemplares de seus títulos mais fortes, difundindo um pouco de tudo. Esses livros baratos visavam os leitores pobres, que eram, sobretudo, os *novos* leitores. Uma esquerda reformista funda as instituições de difusão cultural (bibliotecas populares, centros de conferências, editoras, revistas) para aqueles setores que ficam à margem da ‘alta’ cultura.” (SARLO, 2008, p. 36-37).

⁵² Haroldo de Campos foi o responsável pelo prólogo do livro de Vera Mascarenhas de Campos sobre Borges e Guimarães Rosa. Sob o título *A esquina da esquina*, escrito em 1988, o poeta e crítico literário observou que: “O alexandrino e parcimonioso Borges, desdenhoso dos excessos do corpo e cioso das suas arquiteturas mentais – épuras de uma argúcia tão aventureira em seus engenhos quão sóbria em sua medida de palavras – alguma vez, e por mais de uma vez, deixou também seu idioma espessar-se, gozoso, auscultado em suas latências sintático-semânticas, renutrido na pauta estranhante da inventiva prosódica, no arcano das cadências oralizadas. Assim, nestas estórias de Rosendo, contadas e recontadas, escritas e reescritas, como um duelo indecível de fama e infâmia, a carnadura do registro falado destrava uma *Ur-língua* – um pré-estilo borgiano – que a escritura (o repalavreio) à maneira de Rosa deixa ler/ouvir agora encarnada nos seus relevos, como que em alto contraste, restituída, reinstituída, por essa luz que coa, insistente, da mirada translática. (CAMPOS, 1988, p. 13).

⁵³ A crítica literária Leyla Perrone-Moisés explica o conceito de *paideuma* para o escritor: “Haroldo de Campos escreve ou traduz tendo sempre o conceito poundiano de *paideuma*, e é portanto extremamente seletivo. Seus ensaios e traduções nunca são motivados por circunstâncias ocasionais ou por complacência, havendo mesmo em sua atitude (como em Pound) uma intransigência que raia ao dogmatismo, mas que é justificada por um projeto criativo, crítico e pedagógico.” (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 75).

notar que há coincidência nos autores estipulados pelos dois escritores críticos: Homero, Dante, Poe, Mallarmé, Joyce e Kafka. Esta constatação de proximidade entre as listas borgeanas e o *paideuma* concretista, explica a razão do elogio de Haroldo de Campos ao poeta argentino:

Borges era em minha opinião o maior escritor vivo, em termos universais. Sua personalidade e sua obra labiríntica constituem o símbolo da própria literatura: um Homero contemporâneo, cego, perdido na biblioteca de Babel. O fato de nunca lhe ter sido conferido o Prêmio Nobel é uma evidência a mais da fragilidade e da frequente irrelevância de tais prêmios. Borges era uma metáfora da literatura, porque confundia-se com sua própria obra. A existência da figura de Borges e de sua obra reduz ao absurdo a proposição de que um país subdesenvolvido só pode produzir literatura subdesenvolvida, sendo ele, como era, profundamente argentino e profundamente universal. (CAMPOS, 1986, p. 85).

Da mesma forma, outro integrante do movimento concretista, Décio Pignatari, reconheceu em Borges o ideal de tolerância e relutância diante das investidas de “patrulhamento cultural” praticado tanto pelo nacionalismo quanto pelos intelectuais de esquerda, que tentavam cercear a liberdade de expressão do escritor. A visão de um crítico/leitor especializado com repertório ideal possibilita um exercício crítico direcionado para a obra e não para posições ideológicas do escritor. É o que realiza Décio Pignatari (1986) e seus companheiros do grupo *Noigrandes* quando estudam a obra de Borges. A visão imanentista só pode ser escusada em Mário de Andrade (1928), ou em algum crítico argentino que tenha exercido a função analítica nesse período, ocorrido nos anos de 1920, no início da poética borgeana. O que realiza parte da crítica argentina definida por Décio Pignatari com “pseudoconteudismo”, demonstra despreparo quando focaliza subjetivamente os passos da vida pessoal do escritor e não o conteúdo de sua obra. O poeta concretista declarou que:

Borges foi o antipopulista mais consciente da literatura latino-americana contemporânea, onde populismo, nacionalismo e esquerdismo sempre estiveram prontos para montar uma terrível frente de patrulhamento cultural. Acaba de morrer um dos últimos grandes defensores da literatura e um dos formidáveis inimigos desdenhosos dos pseudoconteudismos literários. Borges seguramente não era apenas um escritor mas também um pensador, dos melhores que a América Latina já produziu. Tal como eu vejo, sua originalidade vem do reconhecimento de que não havia mais originalidade possível na prosa de ficção – especialmente depois de Joyce e Proust. Por isso ele se tornou um escritor de escritores. Seu texto remete sempre a outros textos, e num labirinto de textos, ele tentou enredar o mundo e a si mesmo. (PIGNATARI, 1986, p. 85).

O descompasso da situação político-ideológica entre os países limítrofes, na década de cinquenta, muda em direção à equivalência de situações quando há o alastramento pelo continente latino-americano de regimes militares ditatoriais. Novamente, as palavras de Alfredo Bosi (1994) resumem muito bem o período da pior fase da história política para os intelectuais e escritores brasileiros e argentinos, situando esse período compreendido entre 1964 até o começo da abertura política em 1974. A partir desta data, ele demarca o começo da “virada” política e ideológica em direção ao movimento da contracultura, e, dentro desse contexto de mudanças que interferem em todas as esferas da sociedade, encontraremos o reflexo nas expressões de intelectuais e escritores em busca de inovação na produção literária e na crítica literária. O historiador da literatura brasileira comenta que:

Se a nossa história política nos ajuda a estabelecer o divisor de águas, este poderá passar pela fase mais negra da ditadura militar, entre 64 e 74, com toda a sua carga de opressão, exílio e censura. O seu contraponto simbólico veio a ser a literatura-reportagem, assim como o teatro se fez então denúncia e o cinema, depoimento. Mas esses anos de arbítrio, que partilhamos com outros povos da América Latina, não se podem considerar tempos de isolamento cultural; ao contrário, coincidem com a explosão de maio de 68 na França e com os seus vários desdobramentos que atingiram em cheio formas de conduta individual e modos de expressão entre as gerações que sofreram seu impacto. No Brasil a abertura cultural precedeu a abertura política e lhe sobreviveu. Por essa razão, enquanto alguns escritores militantes, aguilhoados pelo desafio da situação nacional, refaziam a instância mimética, quase fotográfica, da prosa documental, já se começavam a sentir, principalmente entre os jovens, os apelos da contracultura que reclamavam o lugar, ou os múltiplos lugares, do sujeito, as potências do desejo, a liberdade sem peias da imaginação. A virada era internacional, como planetárias as transformações ideológicas que ela representava. (BOSI, 1994, p. 435).

Durante esse período, ocorre um fenômeno de inversão na recepção da obra borgeana: enquanto na Argentina o escritor é cada vez mais rejeitado, internacionalmente ele fica cada vez mais conhecido e celebrado. O “Borges famoso” que já era conhecido e estudado no circuito hermético de escritores, e que era escritor incógnito para a maioria dos leitores brasileiros, passa a ter, no fim da década de sessenta, sua obra completa traduzida para o português. A tradução para nosso idioma facilita o acesso à obra borgeana e entrevistas concedidas a revistas de grande circulação suscitam o interesse de um público maior, já envolvido esporadicamente na leitura das obras de escritores latino-americanos⁵⁴. A formação

⁵⁴ As matérias escritas em português sobre Borges, reunidas nos periódicos e cadernos literários veiculados entre 1970 a 1999, estão reunidas no livro *Borges no Brasil* (2000), perfazendo o total de 385 textos. Podemos citar alguns exemplos: “A face no espelho”, *Isto é*, São Paulo, 22 ago. 1984, p. 106; “A última homenagem a Borges”, *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2. São Paulo, 18 jun. 1986, p. 3; “Argentina quer Borges incinerado”. *Jornal do*

de leitores interessados em Borges cresce na mesma proporção em que ocorre o aumento dos cursos de pós-graduação nas faculdades de Letras, visto que a partir da década de setenta já se publicavam artigos e livros dentro da academia que tratavam da obra borgeana, entrelaçada ao ensino de Teoria Literária ou nos cursos de graduação em que a grade curricular incluía o ensino de Literatura hispano-americana.

A fim de exemplificar, podemos citar alguns números reunidos na bibliografia do escritor no Brasil, compreendendo os anos de 1970 até 1999, organizada no livro *Borges no Brasil* (2000), por Jorge Schwartz e seus colaboradores. Há nesse período de 29 anos, publicação de, pelo menos, 14 livros específicos sobre Borges escritos por brasileiros. Sem mencionar os livros de Ronaldo Assunção, *Mário de Andrade e Jorge Luis Borges: Poesia, Cidade, Oralidade* (2004), de Luís Augusto Fischer, *Machado e Borges* (2008), de Andréa Padrão Ângelo, *Tradição e Transgressão no conto policial de Jorge Luis Borges* (2013) e de Augusto de Campos, *Quase Borges* (2013). Quanto a ensaios de crítica literária brasileira sobre o escritor argentino, nesse mesmo período, perfazem o total de 26 textos. O número cresce quando se trata de artigos sobre Borges os quais aparecem nos periódicos acadêmicos: total de 64. Ainda há o número de dissertações e teses universitárias. Se analisarmos o número total de 24 e separá-lo por décadas, podemos notar que há um aumento visível a partir da década de 1990: 16, enquanto que na década de 1980 contabilizam-se sete. Em 1976, aparece apenas uma tese de Doutorado, de Rita Correia Guedes Buongiorno, da USP, denominada *Borges e o outro*.

Para entendermos esse fenômeno de atração pela obra borgeana entre os leitores brasileiros (ideais e neófilos), passamos para os próximos subtítulos a fim de considerar não apenas como foi a recepção da obra borgeana pela crítica literária argentina, mas, também, averiguar se as entrevistas feitas por brasileiros influenciaram nossa acolhida da obra do escritor argentino. Nosso interesse no escritor é reflexo de sua obra ou de sua fama? O que revelam as entrevistas concedidas aos escritores e jornalistas argentinos? Diferem ou se aproximam no conteúdo das perguntas e respostas realizadas pelos escritores e jornalistas brasileiros?

Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 22 de set. 1988, p. 2; “Noites de enlevo” (resenha de *Sete Noites*). BONVICINO, Régis. *Veja*. N. 785. São Paulo, 21 set. 1983, p. 133; “Invocação a Jorge Luis Borges”. CARVALHO, Francisco. *Minas Gerais*. Suplemento Literário v. 15, n. 797, Belo Horizonte, 9 jan. 1982, p. 12; “There are more things, de Jorge Luis Borges. Uma análise simbólica.”. PAVANI, Cinara Ferreira. *Letras de Hoje*, n. 111. Porto Alegre, mar. 1998, p. 131-45 e “J. L. Borges: engajamento ou fantasia?”. ZILBERMAN, Regina. FILIPOUSKI, Ana Mariza R. *Correio do Povo*. Caderno de Sábado. Porto Alegre, 18 out. 1975, p. 8-9.

2.2 Recepção da obra borgeana pela crítica literária argentina

As relações precárias entre o escritor Jorge Luis Borges e a crítica literária argentina provê várias razões. Em primeiro lugar, passa pelo período inicial em que há a formação de leitores da obra do escritor, incluindo apenas escritores e intelectuais contemporâneos a ele. Há uma boa recepção no que diz respeito à sua poesia, todavia, seus ensaios críticos não são bem compreendidos e são rejeitados por seus pares. A redefinição do leitor ideal de Borges acontece somente a partir da década de sessenta, quando a projeção internacional de sua obra amplia o foco sobre sua leitura em muitos países da Europa, Estados Unidos e em nosso país. Entretanto, apesar da boa acolhida no exterior, ele permaneceu em uma situação claudicante quando se leva em consideração a recepção da crítica literária em seu próprio país. A pesquisadora argentina Ana Cecília Olmos explica que a tentativa de se ler e compreender Borges surge desde a década de 1930 pelos críticos argentinos com certo grau de desconforto. Ela observa que:

Apesar da assídua publicação, a obra de Borges não tinha conseguido configurar até esse momento um público leitor amplo; não obstante, para os escritores contemporâneos a ele, a originalidade de sua proposta e a conseguinte incidência que poderia ter nas letras argentinas não passou despercebida. Em 1933, a revista *Megáfono* promoveu uma ‘Discussão sobre Borges’, em que vários críticos se debruçaram sobre seus primeiros livros e propuseram leituras que destacavam a renovação poética de seus versos, todavia manifestavam certas ressalvas com relação aos ensaios, cuja prosa, afirmavam, tendiam a se esclerosar em uma retórica complexa e vácuca, carente de preocupações humanas. (OLMOS, 2008, p. 27).

A recepção da primeira geração de leitores da obra borgeana foi formada por escritores e intelectuais, pois os leitores neófilos a rejeitaram. Os escritores contemporâneos de Borges, com repertório mais apropriado, conseguiram acolher sua poesia, contudo, ainda havia o “estranhamento” diante de seus ensaios, em razão de sua complexidade, permeados de considerações metafísicas e penetrados por interpolações, com tendência a romper as barreiras bem delimitadas entre os gêneros. Assim como ocorreu com outros grandes escritores modernos que inovaram esteticamente, a formação do horizonte de expectativa dos leitores de Borges é gradativa e a obra demora a ser aceita entre os leitores iniciantes. Há a necessidade de distanciamento temporal e releituras subsequentes à divulgação e sucessivas publicações para que a obra seja aceita com fruição compreensiva.

O segundo motivo que contribuiu para a tensão das relações entre o escritor e a crítica literária argentina está relacionado com diferenças ideológicas. A obra de Borges é mais

afetada pela execração dos intelectuais na medida em que seus posicionamentos contra a intolerância e arbitrariedades nos sucessivos governos argentinos aparecem em sua obra ficcional ou nas suas declarações divulgadas pela imprensa a partir da década de quarenta e cinquenta, quanto ao peronismo e, nas décadas seguintes, em apoio inicial ao regime militar e, logo depois, contra alguns aspectos do mesmo regime militar. Nesse sentido, o que expressa Beatriz Sarlo (2008) elucida o que o distanciamento temporal e sucessivos horizontes de expectativas podem fazer a diferença quanto à ampliação da perspectiva analítica da crítica literária. Ela reconhece que:

Contra todo o fanatismo, a literatura de Borges procura o tom da suspensão dubitativa, que persegue um ideal de tolerância. Esse traço, nem sempre assinalado com ênfase suficiente (e que os intelectuais de esquerda latino-americanos tardamos demais a descobrir), emerge de ficções em que as perguntas sobre a ordem do mundo não se estabilizam com a aplicação de uma resposta; ao contrário, os temas fantásticos de Borges são a arquitetura que *organiza* dilemas filosóficos e ideológicos. Se a defesa da autonomia da arte e do procedimento formal é um dos pilares da poética de Borges, o outro (conflitivo e velado) é a problemática filosófica e moral em torno do destino dos homens e as suas formas de relação em sociedade. Borges é o escritor das ‘margens’, um marginal no centro, um cosmopolita à margem. (SARLO, 2008, p. 20 – destaque da autora).

Esta afirmação da escritora denota a expectativa incorreta que os intelectuais de esquerda mantinham com respeito à figura pública de Borges. Eles esperavam, talvez, que o escritor se posicionasse, imediatamente, contra o governo militar, assim como fez em relação às arbitrariedades de Juan Domingo Perón, especialmente na questão, como salienta o enunciado acima da escritora, “na defesa da autonomia da arte”. Possivelmente desejavam ouvir do escritor declarações semelhantes às de um ativista político, mas isso Borges nunca foi.

Ele manteve postura íntegra e sua atitude humanista repercutia em sua obra ficcional, ensaística e político-reflexiva, e não político-partidária. O “ideal de tolerância”, conforme salienta Beatriz Sarlo (2008), era demonstrado na ciência da situação política e social da Argentina e revertia-se literariamente no formato de contos, poemas ou ensaios, além das declarações em entrevistas, contra o preconceito racial, a corrupção, a violência e a supressão do direito à liberdade de expressão. Quando a analista refere-se ao reconhecimento tardio dos intelectuais e se inclui pessoalmente neste círculo – “tardamos demais a descobrir” – quer dizer, no caso dela, reconhecimento póstumo, pois Borges havia falecido em 1986 e seu livro

sobre ele, *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia* (2008) foi escrito e publicado nos anos noventa:

Ocupei, durante alguns meses dificilmente olvidáveis de 1992, a cátedra Simón Bolívar e me incorporei como visitante ao Centre for Latin American Studies da Universidade de Cambridge, onde pude tomar parte num diálogo cálido e exigente. O King's College ofereceu sua hospitalidade material e intelectual. Estas páginas devem muito ao clima dessas instituições e à amizade de seus membros, como devem à generosidade de John King, velho amigo meu e da Argentina, que imaginou este livro [o livro *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*] antes que assumisse a forma atual e o editou em sua versão inglesa, publicada em Londres, em 1993. (SARLO, 2008, p. 13).

Com efeito, conforme a informação de Beatriz Sarlo (2008), as formações de Centros dentro das academias europeias que estudam as literaturas latino-americanas surgiram a partir da década de noventa, e continuaram aumentando em número, devido à revitalização de leituras e releituras entrelaçadas com as mudanças de abordagens teóricas que possibilitaram um novo olhar sobre as obras literárias. É o caso do “Borges Center” que foi fundado primeiramente na Universidade de Aarhus, na Dinamarca, em 1994, em preparação à comemoração do centenário de Borges, em 1999. Posteriormente este Centro Universitario Internacional de Estudios Borgeanos, fundado por Iván Almeida e Cristina Parodi, foi transferido para a Universidade de Pittsburgh, nos Estados Unidos e, desde 2008, o “Borges Center” e o periódico *Variaciones Borges* são dirigidos por Daniel Balderston. Na Argentina existe a “Fundación Internacional Jorge Luis Borges”, fundada por Maria Kodama, desde 24 de agosto de 1988.

Diante dessas informações, entendemos que o interesse na obra borgeana rompe barreiras geográficas não somente de países limítrofes como o nosso, mas desperta admiração e interesse até mesmo em países longínquos, haja vista o empenho em tradução (cerca de 25 idiomas) e arquivamento de sua obra, além da colaboração e permuta de pesquisa entre os principais Centros de Estudos da obra borgeana. A escritora reforça nossas inferências quando declara que, no exterior, a imagem de Borges supera a da literatura argentina e que sua escritura é de fácil aceitação no mundo por se tratar de uma *língua franca* literária. Ela esclarece o porquê desse fenômeno literário:

A imagem de Borges é mais poderosa que a da literatura argentina, ao menos de um ponto de vista europeu. Borges foi um *lugar comum* dos leitores e escritores argentinos, e suas pegadas se mostram numa espécie de *língua franca* literária em que as peripécias de seus contos se misturam às anedotas

que inventou maliciosamente para os *mass media* e que expôs nas centenas de entrevistas que deu a partir dos anos 1960. Hoje, quando as ondas de nacionalismo cultural estreito que denunciaram Borges nos anos 1940 e 1950 perderam força, provavelmente para sempre, ninguém discutiria que a literatura argentina é central em sua obra. (SARLO, 2008, p. 16 – destaques da autora).

A escritora e crítica literária acentuou bem a perseguição sofrida por Borges pela direita e sua declaração está em consonância com o que relatam seus biógrafos Edwin Williamson, María Esther Vázquez, Alejandro Vaccaro e Emir Rodríguez Monegal. Todavia, comenta timidamente a perseguição infligida pela esquerda ao escritor na década seguinte, conforme a citação em que declara que os intelectuais de esquerda reconheceram, tardiamente, as posições do escritor pautadas pela ética e defesa aos direitos humanos (SARLO, 2008, p.20). A biografia do escritor organizada por María Esther Vázquez acrescenta que:

Por esses anos, quando Borges se tornou o símbolo da oposição intelectual ao peronismo, ao seu redor se suscitava uma polêmica. Um grupo nacionalista considerava-o escritor estrangeirado, dedicado a escrever sobre sagas nórdicas, literatura alemã, norte-americana e inglesa, os escritores judeus e a cabala. Chegou-se ao extremo ridículo de tachá-lo de representante da oligarquia latifundiária. Não o viam tal qual era: escritor profundamente argentino, herdeiro – precisamente por sê-lo – de todas as culturas. O marxista Abelardo Ramos acusava-o de aristocracismo, produtor de literatura alienada e prescindível. Naturalmente Ramos achava que Perón era o salvador dos trabalhadores e Borges representava o inimigo. (VÁZQUEZ, 1999, p. 198).

Os questionamentos e rejeição da crítica de esquerda não foram tão diferentes da perseguição promovida pelo governo populista. Emir Rodríguez Monegal descreve a imagem do escritor erigida pela crítica literária argentina: a de reacionário ou do “trânsfuga” que prefere se alienar. Utilizando uma comparação opositiva da imagem do escritor brasileiro Mário de Andrade, agraciado pela crítica brasileira, Rodríguez Monegal expõe a diferença de julgamento da crítica argentina que prefere analisar a vida do escritor, em vez de analisar sua obra. Ele explica que:

Borges fixou a imagem de um cosmopolita cuja circunferência é o mundo inteiro e cujo centro não está em nenhuma parte. Ao nível de suas imagens é impossível o paralelo. Mário é adorado no Brasil, por uma parte considerável da crítica, como protótipo do escritor comprometido com seu tempo; Borges (graças às suas próprias excentricidades políticas) é execrado na Argentina como símbolo do escritor alienado. A esquerda perde frente a Mário toda a capacidade de análise: frente a Borges, todo o exercício de leitura. Um é

venerado por cada migalha que escreveu; outro, condenado em ausência. Mário é um santo laico; Borges, um trãnsfuga. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1978, p. 10).

Julgar a obra de um escritor a partir de suas declarações político-ideológicas e baseadas em escolhas pessoais não viabiliza um exercício crítico desprendido de subjetivismo e este tipo de crítica não pode ser realizada satisfatoriamente em meados do século XX – é característica de análise impressionista baseado no modelo estanque autor/obra do final do século XIX e começo do século XX – e nem pode ser aceita com respeito por quem sempre se comprometeu a pesquisar a obra borgeana com seriedade desde os anos cinquenta até os dias de hoje, seja ele crítico literário argentino ou brasileiro. Outro motivo que pode ter impedido a aceitação da obra borgeana na Argentina foi destacado por Ana Cecília Olmos (2008) e diz respeito ao conteúdo universalizante que determinam muitos contos e ensaios borgeanos. Ela declara que:

Apesar de significativa repercussão que alcançou a imagem do escritor, sua obra literária ainda despertava resistência no universo das letras argentinas. As leituras críticas influenciadas pelo pensamento existencialista do filósofo Jean Paul Sartre, dominantes na época, condenaram a obra de Borges sob os argumentos de ser uma literatura carente de conteúdo social e com pretensões universalizantes. A influência dessa perspectiva crítica foi considerável e estigmatizou a obra borgiana dos anos 1950, porém, em pouco tempo, a projeção dessa literatura em nível internacional ganharia um grande impulso. Em 1961, o escritor recebeu o Prêmio Formentor, outorgado pelo Congresso Internacional de Editores, prêmio que compartilhou com Samuel Beckett. (OLMOS, 2008, p. 30).

Não surpreende que Borges tenha incorporado em suas leituras os pensamentos do filósofo Jean Paul Sartre, visto que este preconizava a participação do leitor na dinâmica que envolve “um pacto de generosidade” entre o escritor e seu público, identificando o escritor como o “falador que se engaja na obra para provocar o leitor” e, além disso, sustentava que a literatura constitui um caso especial de comunicação. Sartre define a cumplicidade entre o escritor e o leitor como sendo “um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é uma aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores.” (SARTRE, 2004, p. 42). Conforme esclarecido no capítulo anterior, Sartre e seu pensamento voltado para a Sociologia do leitor, delineado principalmente em sua obra *Que é a Literatura?*, publicada em 1947, atendia aos interesses do leitor Borges, que acreditava ser a literatura uma produção em coautoria com seu leitor.

Além desses pensamentos compatíveis quanto à questão da relevância do leitor, o filósofo francês e o escritor argentino compartilhavam de algumas reflexões filosóficas, pois propalavam o conceito existencialista da moral laica como sendo de responsabilidade individual e sem interferência divina. Ambos eram conhecidamente ateus (ou como alguns dos críticos de Borges preferem, agnóstico, também definido pelo oxímoro de “teólogo ateu”, por se referir a temas bíblicos em alguns poemas, contos e ensaios, como por exemplo, “O evangelho segundo São Marcos”, de 1970, do livro *El informe de Brodie*; “Lucas, 23” de 1960, do livro *El hacedor*; “Três versões para Judas” de 1944, do livro *Ficciones*; “Mateus 25, 30” de 1964, pertence ao livro *El otro, el mismo* e “João 1, 14”, de 1969, do livro *Elogio de la sombra*), porém, Borges não era militante político, como no caso de Sartre; o escritor argentino almejava, utopicamente, um Estado anarquista, com a mínima ou quase inexistente participação de um Estado – sem que essas instituições (Estado e Igreja) se imiscuissem na vida dos cidadãos e menos ainda na autonomia da arte.

Quanto à parte da citação que faz referência à escritura borgeana correspondente às décadas de 1950 e 1960, podemos transpor essa questão ao indicarmos que essa produção literária não estava restrita somente a uma perspectiva universalizante, pois houve nesse período a publicação de *Otras Inquisiciones* (1952), no qual se encontra o famoso ensaio “Nuestro pobre individualismo”, em que Borges condena a obsessão de alguns escritores argentinos em escrever somente sobre temas regionais. Ainda podemos encontrar outros contos e ensaios com temas que não remetem à literatura universal, no livro *El Hacedor*, de 1960, há um ensaio sobre o escritor argentino Leopoldo Lugones, outro sobre *Martín Fierro*, também um poema com fio narrativo semelhante a relato, dedicado a Delia Elena San Marco, assim como poemas emblemáticos, como o “Poema de los dones”, um sobre a cidade de Androgué e um ofertado aos seus ancestrais, denominado “Los Borges”.

Enfim, existem aspectos no reverso da escritura borgeana que sempre se deparam com a escolha das suas leituras, e essas são realmente influenciadas pela literatura universal, como os que fazem parte do livro *El otro, el mismo*, de 1964. Podemos citar, por exemplo, “Um sajón”; “El golem”; “Alexander Selkir”; “Odisea, libro vigesimo tercero”; “Hergist Cyning”; “Emanuel Swedenborg”. Como acontece na obra borgeana, estes contos, ensaios e poemas não se enquadram exclusivamente em apenas um critério de escolha, pois nesse mesmo livro estão incluídos temas diversos e locais, como os dedicados a Sarmiento; “El tango”, “Página para recordar al coronel Suárez, vencedor en Junín”; e também a cidade de Buenos Aires.

Este fenômeno ocorre no material literário de Borges porque ele não somente opera uma profusa rede de relações no interior de sua obra, como também extrapola os limites de

seus livros, ou seja, escolhe no início de sua carreira literária a temática de aventuras periféricas dos violentos *compadritos*, para, em seguida, publicar contos metafísicos, mas retorna em outro momento da próxima década a tratar novamente de temas gauchescos. O escritor reuniu contos exclusivamente de *compadritos* nos anos de 1935, em *História universal da infâmia* (sendo o mais famoso, “Hombre de la esquina rosada”) e publicou, nos anos de 1940, no mesmo livro *Ficciones* contos com enredos tão desiguais como “O Sul” (2012) e “O Aleph” (2012). Se o escritor reitera a multiplicidade de sentidos tanto na elaboração interna de seus contos quanto nas possibilidades de seus “livros infinitos”, então cabe ao leitor acionar seu repertório para, no ato da leitura e ao virar a próxima página, estar pronto para acompanhar o movimento expansivo da linguagem borgeana e decifrar as articulações metafísicas do tempo cíclico, como em “As ruínas circulares” (2012), ou escolher um desfecho para as três versões da morte do protagonista Dalhmann, em “O Sul” (2012).

Ao retomarmos a questão da “resistência à obra borgeana” conforme sublinhadas as razões nas citações anteriores de Ana Cecília Olmos (2008), ainda podemos acrescentar o fato sobre o recrudescimento do regime peronista. Essa época opressora aumentou o anseio por liberdade de expressão do escritor e, assim, ele depositou esperança em um governo que prometia acabar com o nacionalismo opressivo de Perón. Consequentemente, sua atitude de apoio inicial ao regime militar desencadeou a rejeição pelos intelectuais de esquerda. Borges representava não somente o estereótipo do escritor reacionário de direita, como também simbolizava, esteticamente, o que pertencia à categoria de escritores que baseavam seu estilo literário na erudição, ou seja, uma produção literária recusada por ser considerada ultrapassada. Borges tinha de lidar com problemas desta natureza: conviver com a perseguição na época de Perón e depois com a rejeição da crítica literária argentina de esquerda. O jornalista Ariel Palacios, em seu livro *Os Argentinos*, esclarece sobre o cenário político argentino e a situação dos intelectuais durante a perseguição peronista e, logo depois, a perseguição durante o governo militar. Ele relembra que:

Nos anos 1950, as pressões políticas e a censura do governo peronista levaram escritores ao exílio. Cortázar (autor de *O jogo da amarelinha* e *História de Cronópios e famas*) mudou-se para França, onde fez grande sucesso. Nos anos 1960 e 1970, os diversos governos militares também provocaram o exílio de milhares de intelectuais. Alguns ficaram, como Sábato (autor de *O túnel*), mas paralisaram sua produção literária. A volta da democracia, em 1983, provocou um florescimento das letras (cujas obras teriam como uma temática recorrente aos anos da ditadura). Os nomes destacados a partir dali são Ricardo Piglia, Tomás Eloy Martínéz, Antonio Di Benedetto, Rodolfo Fogwill, Hector Tizón e Cesar Aira. (PALACIOS, 2013, p. 158).

Borges não abandonou seu país como exilado e não paralisou sua produção literária nesse período. Contudo, manteve seu estilo sem seguir a tendência da renovação estética do período compreendido entre a década de setenta e oitenta em que, em todo mundo ocidental, a transformação cultural e a experimentação literária interferiam nos debates críticos. Essa pode ser considerada também como uma das razões do fator de rejeição à escrita de Borges de parte da crítica literária argentina.

Em contrapartida, sua produção mais relevante foi no período em que desafiava a oposição de Perón. O conto “La fiesta del monstruo”, de 1947, escrito juntamente com Bioy Casares, é um exemplo de desagravo ao autoritarismo peronista, tendo como protagonista um operário que conta à amiga Nelly os incidentes ocorridos numa marcha partidária em direção à Praça de Maio para ouvir um discurso. A linguagem é marcada pelo lunfardo, espécie de gíria característica dos imigrantes italianos que trabalhavam no porto, e, por essa razão, é considerada de modo pejorativo no relato. Trata-se de uma paródia em que a multidão apedreja um intelectual judeu que se negou a aclamar o Monstro. O conto que a princípio circulou com cópias datilografadas somente entre amigos, para evitar que fosse proscrito e acirrasse a perseguição contra os escritores, posteriormente foi adicionado à série de contos escritos em parceria com Bioy Casares em *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1951).

Em “El simulacro” (pertence ao livro *El Hacedor*, 1960), o escritor se posiciona de modo mais contundente. O enredo é sobre a encenação do funeral de Eva Duarte Perón em várias cidades do interior da Argentina, como tributo à venerada esposa do presidente argentino. O breve conto possui aspectos do realismo fantástico, pois o escritor recorre a esse tipo de narrativa com o intuito de transpor a impossibilidade de representar o real em sua plenitude, constituindo uma via alternativa e entrecortada, em que num primeiro momento o sujeito se retrai, dissimulando-se no texto por trás das perguntas indignadas a respeito da farsa fúnebre, para, em seguida, ser mais incisivo, sobressaindo-se na enunciação final em que compara a trajetória política do casal a uma crassa mitologia, isto é, uma história erigida sobre a credulidade do povo oprimido. Segue abaixo o trecho final do conto:

¿Qué suerte de hombre (me pregunto) que ideó y ejecutó esta fúnebre farsa? ¿Un fanático, un triste, un alucinado o impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro? La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos y

*anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología.*⁵⁵ (BORGES, 2010, p. 200).

Ao descrever o simulacro de um ofício fúnebre, Borges expõe a máscara que o político utilizava ao manipular a ingenuidade da massa de eleitores para angariar cada vez mais poder, explorando a imagem popular de sua esposa, Eva Perón, a mãe dos “descamisados” argentinos. O escritor preza a descrição de palavras pejorativas para desqualificar a pessoa pública de Perón, visto que no final, ainda se assegura de qualificá-lo pelo próprio adjetivo de “simulacro”, ou falso protetor dos trabalhadores. Borges deixa transparecer sinais de desaprovação quanto à iconografia de Evita, resquícios de ressentimento da época em que foi transferido do cargo de bibliotecário da Biblioteca Miguel Cané para designação de inspetor de aves, como expiação por opor-se ao regime peronista, por isso uma invectiva tão direta ao abuso da imagem de Eva Duarte por Perón.

Outro incidente que talvez possa explicar tanta franqueza é o que ocorreu enquanto Borges presidia a SADE (Sociedade Argentina de Escritores). Por ocasião do falecimento de Evita, foi decretado luto nacional e exigido que colocassem a fotografia do casal em todas as instituições, incluindo a SADE. Borges achou aviltante imiscuir questões partidárias com a literatura e por recusar-se a fazê-lo foi ameaçado e seguido por policiais constantemente.

A sucessão de eventos que estavam prestes a acontecer com o golpe militar (o golpe militar impediu a eleição da segunda esposa de Perón, Isabelita, e acirrou a tensão entre a esquerda e a direita no país), comprometeu a liberdade não somente de intelectuais, mas de todos que se opunham ao regime militar. Borges demorou a se inteirar da situação crítica, pois ignorava o desenrolar dos acontecimentos, não somente pela censura na imprensa como também devido à sua deficiência visual que o impedia de ler. As pessoas que o cercavam selecionavam o que queriam transmitir-lhe. Mas o escritor ainda teve tempo de reparar sua atitude de apoio incondicional ao novo governo, pelo menos quanto à anulação das garantias individuais. Por intercessão de senhoras que pertenciam ao grupo das Mães da Praça de Maio, subscreveu a petição que exigia providências quanto aos desaparecimentos de presos políticos, entretanto, não apoiou nem os abusos do governo, nem a guerrilha, preferindo

⁵⁵ Tradução de Josely Vianna Baptista: Que espécie de homem (pergunto-me) planejou e executou essa fúnebre farsa? Um fanático, um triste, um alucinado ou um impostor e um cínico? Pensaria ser Perón ao representar seu lastimoso papel de viúvo macabro? A história é incrível, mas aconteceu, e não uma única vez, quem sabe, e sim muitas, com diversos atores e diferenças locais. Nela está a síntese perfeita de uma época irreal, e é como o reflexo de um sonho ou como aquele drama no drama que se vê em Hamlet. O enlutado não era Perón e a boneca loira não era a mulher Eva Duarte, mas tampouco Perón era Perón e Eva não era Eva, mas desconhecidos e anônimos (cujo nome secreto e cujo rosto verdadeiro ignoramos) que representaram, para o crédulo amor dos arrabaldes, uma crassa mitologia. (BORGES, 2008, p. 22-23).

sempre o tratamento justo, reivindicando em suas declarações um julgamento para os condenados sem que fosse realizado a portas cerradas e nem que acontecesse em segredo de Justiça. A conjuntura política não respeitava as garantias civis de direito à defesa e a circunstância levou ao exílio milhares de intelectuais. O biógrafo de Borges, Edwin Williamson, registra que:

Recebeu a visita de uma velha mulher conhecida, Augustina Paz Anchorena, mulher de impecável linhagem aristocrática, que era uma executiva da área de relações públicas, mas também uma ativa Mãe da Praça de Maio. Ela informou que sua filha havia desaparecido em 21 de abril de 1976 e que não conseguira descobrir o que acontecera a ela ou os motivos de seu sequestro. ‘Borges me escutou cuidadosamente e com grande respeito’, relembra Augustina. Ele então explicou a ela que ‘levava uma vida muito isolada porque estava cego e não podia ler os jornais, então, dependia das informações que as outras pessoas escolhiam lhe dar’, mas estava persuadido por sua história e acreditava que ela não agia por motivos políticos. Algum tempo depois Augustina visitou Borges com outra Mãe da Praça de Maio, a jornalista Vera Jarash e elas lhe pediram para assinar uma petição ao governo para que desse informações sobre o destino dos desaparecidos. Ele concordou em assinar sem hesitação e também ajudou a persuadir Adolfo Bioy Casares a assinar o documento. Essa foi a primeira de várias declarações públicas de apoio aos desaparecidos que Borges assinou. (WILLIAMSON, 2001, p. 531).

A consagração internacional esbarrava na questão de outras propostas estéticas almeçadas pela geração dos anos sessenta e setenta, e as declarações públicas conservadoras que confrontavam a esquerda intelectual aumentavam o grau de rejeição de sua obra, embora os comentários dos críticos Juan José Saer (2008) e Beatriz Sarlo (2008) esclareçam que respeitavam e entendiam a contribuição da produção literária de Borges e inevitável influência na literatura argentina. No capítulo do livro de Ana Cecília Olmos, *Por que ler Borges* (2008), que trata do assunto da rejeição dos críticos literários de esquerda, a escritora retrata as reações controversas e conflitantes entre a figura pública e a obra do escritor:

Conforme Juan José Saer, quando a América Latina se desgarrava na violência dos últimos conflitos da guerra fria, Borges escolheu seu campo com absoluta lucidez, no entanto, fez isso ‘sem a energia intelectual que teria inspirado nosso respeito, já que tentou atenuar o alcance de sua escolha por meio da ironia ou suposta indiferença’. As palavras de Saer assinalam com clareza o motivo pelo qual a figura pública de Borges despertavam as reações mais controversas. No mesmo sentido, Beatriz Sarlo confessa o incômodo que a figura provocava ao explicar que, no contexto da cultura progressista que prevalecia nos anos 1960 e 1970, Borges se apresentava como ‘irritante objeto de amor-ódio’ que levava não só à reprovação de suas opiniões públicas, mas também à fascinação de uma obra que começava a

ocupar o lugar de referência inevitável na literatura argentina. (OLMOS, 2008, p. 31).

Esta situação de silêncio e censura imposta à imprensa e aos escritores não ocorria apenas na Argentina, mas emergia em vários países latino-americanos. No Brasil também havia a supressão dos direitos humanos e repressão aos que se opunham aos sucessivos governos militares, porém, não há equivalência quanto ao contexto literário entre os dois países durante esse período (décadas de setenta e início dos anos oitenta): a crítica literária brasileira, diferentemente da argentina, não rejeitava a obra borgeana. A crescente divulgação internacional do escritor e a produção literária brasileira a respeito da obra borgeana caminhavam juntas, proporcionando o aumento das entrevistas concedidas a jornalistas brasileiros.

É evidente que as entrevistas realizadas por escritores ou jornalistas brasileiros com maior apreço pela obra borgeana, e não apenas motivados pela fama do escritor, deixam transparecer um conteúdo centrado em assuntos pertinentes, pois mantém o tom literário e dispensam assuntos desagradáveis para o escritor. Alguns eram mais respeitosos e condescendentes e outros eram mais assertivos, mas, no geral, concediam boas-vindas a Borges ou se deslocavam até Buenos Aires para entrevistá-lo.

Conforme analisado no capítulo anterior, no quesito sobre as peculiaridades do horizonte de expectativa dos leitores ideais ou repertório de habilidades conceituais e sociais, podemos aplicá-las na geração de leitores críticos brasileiros que receberam a obra borgeana no período da década de setenta em diante, e verificamos que esta recepção configurou-se de forma totalmente diversa da geração de leitores críticos argentinos. Reforçamos que há diferenças entre as classes de leitores implícitos e essas divergências podem ser influenciadas por questões ideológicas e políticas.

É provável que os críticos literários brasileiros estivessem perfilados com a via teórica europeia, recebendo os textos borgeanos comentados através dos críticos que eram adeptos da *nouvelle critique*. A nova crítica francesa também influenciava o crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal, fonte muito comum na bibliografia dos críticos brasileiros. Então podemos conjecturar que a obra borgeana pode ter sofrido mais interferência dos comentários disseminados por intermédio dele e se distanciado de escritores críticos de esquerda que rejeitavam a obra borgeana nesse período delimitado entre os anos setenta e oitenta. Mesmo porque muitos desses críticos ou estavam dispersos pelo exílio, ou suas publicações eram confiscadas e censuradas, impossibilitando o intercâmbio literário entre os países vizinhos. O

crítico João Alexandre Barbosa (2003) confirma essa possibilidade ao discorrer sobre ela em seu livro *A biblioteca imaginária*, no capítulo em que aborda sobre a tradução da obra de Borges na França e que, depois, foram trazidas para o Brasil:

A maior parte das traduções de obras aqui republicadas foi realizada nos anos 50 e 60, sobretudo por Caillois, Ibarra ou Paul Bénichou, e agora todas revistas por Bernès. Tais traduções foram responsáveis pela leitura que se fez de Borges na França, de onde foi possível que ele deixasse de ser um escritor apenas argentino e sul-americano para se transformar num nome da literatura universal, conforme mostrou Emir Rodríguez Monegal em *Borges: uma poética da leitura* principalmente no primeiro capítulo intitulado ‘Borges e a *Nouvelle Critique*’. Lido e admirado por Blanchot, Genette, Barthes, Foucault, Ricardou e outros influentes intelectuais franceses do período, ao dividir o importante Prêmio Formentor, em 1961, com Samuel Beckett, Borges, por assim dizer, forçou o reconhecimento da literatura que se fazia na América Latina. (BARBOSA, 2003, p. 294).

Dentre os críticos literários, cujas reflexões abordamos nessa pesquisa, quem mais fez uso desses autores e tradutores franceses foi Nara Maia Antunes (1982) e essa questão será problematizada no quarto capítulo desta dissertação. Porém, antecipando parte dessas considerações, podemos verificar que, no início dos anos de 1980, o crítico Emir Rodríguez Monegal (1980) aparece somente em duas notas de rodapé do livro de Nara Maia Antunes (às páginas 10 e 109), enquanto que as citações diretas e indiretas dos críticos franceses tomam espaço quase que por completo em seu livro, aparecendo em 23 páginas. Com o passar dos anos, especialmente na década de noventa em diante, ocorre o inverso: a presença de Monegal aumenta na bibliografia em livros da crítica literária brasileira, como observamos no *corpus* desta pesquisa, tanto no livro de Eneida Maria de Souza (1999), quanto no de Júlio Pimentel Pinto (1998) e, em oposição, diminuem as referências aos estudiosos franceses, dando lugar às fontes de críticos argentinos, como Jorge Schwartz (2000), Beatriz Sarlo (2008), Ricardo Piglia (1994) e Raúl Antelo (2000).

Podemos concluir a respeito desses dados que a presença da nova crítica francesa – desenvolvida a partir da década de sessenta – incidiu na pesquisa de Antunes, a partir da década de oitenta e que a utilização de publicações dos críticos argentinos ficaram mais frequentes e acessíveis aos estudiosos brasileiros a partir da década de noventa, sendo que alguns desses escritores argentinos estão vinculados a universidades brasileiras como professores, facilitando a pesquisa e intermediação para os interessados na leitura de Borges em nosso país.

Com a mudança de direção política, rumo à redemocratização nos países latino-americanos, as diferenças ideológicas entre Borges e outros escritores argentinos, contrários às suas posições políticas, tornam-se amenas. Escritores como Ernesto Sábato, por ocasião da morte de Borges, reconheceram a contribuição da obra do escritor para a literatura argentina e a permanência da figura multifacetada do escritor. Sábato declarou, em texto publicado na *Folha de SP*, em 27/06/1986, que:

Existe o Borges estetizante e aquele que eu considero como o grande Borges e que fica por baixo do primeiro. O primeiro se sente tentado por um preciosismo que ele recriminava a escritores como Leopoldo Lugones ou Francisco Quevedo. O segundo funciona como um “dublê” que censura o outro, é mais ou menos escondido, mais ou menos obscuro. Quando se leem certos textos de Borges com atenção, pode-se constatar essa duplicidade. Mas, antes de mais nada, Borges é um grande ourives da nossa língua e um dos maiores escritores do nosso tempo. Ele era um mito principalmente para as pessoas que não o conheciam. Essa mitificação é uma consequência de sua própria literatura e do desconhecimento do verdadeiro Borges. (SÁBATO, 1986).

O processo de redemocratização na Argentina assegurou mais liberdade de expressão aos intelectuais e acesso a documentos que facilitavam o estudo de obras literárias. No caso de Ricardo Piglia (1994), há a facilitação da pesquisa e produção literária proporcionada pelo distanciamento geográfico imputado num primeiro momento pelo exílio e, depois, pelo vínculo acadêmico, visto que foi professor visitante nos Estados Unidos, na Universidade da Califórnia, em 1977, e professor efetivo na Universidade de Princeton desde 1997 (também nesse período atendia seus alunos da Pós-Graduação como professor da Faculdade de Letras na UBA, desde 1997). Ricardo Piglia, escritor e crítico literário com repertório sócio-cultural influenciado por sua participação atuante de esquerda (nos anos setenta foi membro do MIR – Movimento de Esquerda Revolucionária – e também editor ao lado Beatriz Sarlo da revista *Punto de Vista*), não comprometeu seu exercício crítico por ater-se a questões ideológicas – nitidamente diferentes das de Borges – mas, pelo contrário, concentrou-se em seu objeto de pesquisa: as questões principais sobre a obra borgeana. O crítico literário não somente outorgou a Borges o título de melhor escritor da literatura argentina, como também, conferiu-lhe a fonte de ruptura do mito da espontaneidade e inocência do processo literário. Piglia afirmou que:

Borges se integra a sua maneira: miniaturiza e condensa as grandes linhas. Por isso ‘Pierre Menard, autor del Quijote’ é sua grande contribuição ao romance argentino. O escritor deve ser *il miglior fabbro* no sentido em que

Eliot usava esta expressão para falar de Pound. O maior artífice, isto é, aquele que melhor conhece a técnica: nesse nível um escritor nunca será suficientemente consciente. Esta é, sem dúvida, a lição de Borges: não se pode prever o destino e a importância futura de sua obra, mas é indubitável que sua presença em nossa literatura ajuda a destruir o mito da espontaneidade e de inocência do escritor. Borges é, entre nós, *il miglior fabbro*: aquele que conhece como ninguém as possibilidades de sua arte. (PIGLIA, 1994, p. 86-87).

As possibilidades da arte borgeana são potencializadas porque exibem a junção de pensamento crítico. Podemos verificar que Borges alude à sua própria construção literária utilizando a metáfora do livro infinito. Essa característica de teoria embutida em sua própria obra fica evidente quando ele revela, em ensaios e prólogos, suas propostas estéticas. Até em seus poemas persegue um fio narrativo, aproximando-se do modelo do relato, tornando explícitas as suas técnicas para captar a atenção do leitor e fazer intervenções metafísicas no tratamento de uma linguagem bem particular.

Nos contos há a postergação rumo ao final, alinhada com a duração imprecisa do tempo reservado para se escrever um texto. O tempo que decorre entre a atividade que o escritor aciona para recuperação da memória de citações e a efetiva realização da escritura de linguagem trabalhada é impossível de mensurar, assim como a tensão na espera do leitor durante a leitura para desvendar o desfecho de seus contos policiais ou do realismo fantástico. A atitude do leitor ideal, ao deparar-se com a ordem fora do tempo linear concebida por Borges em seus jogos de linguagem inseridos na dobra do tempo duplo ou cíclico, deve ser a de conseguir esquivar-se das armadilhas da linguagem borgeana, a fim de alcançar a compreensão do texto.

Para exemplificar o fio narrativo nos poemas do *miglior fabbro* da literatura argentina, podemos citar além dos já analisados no capítulo anterior (“Poema de los dones” e “Two English poems”), o exemplo do poema “Arte Poética” pertencente ao livro *El hacedor*, de 1960. Neste poema, Borges combina verso e prosa e encerra no próprio poema as etapas de como se realiza a escritura da poesia, esclarecendo o conceito do que é poesia. Segue a transcrição do poema:

Arte Poética

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.*

Sentir que la vigilia es otro sueño

*que sueña no sañar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche que se llama sueño.*

*Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,*

*ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso*

*A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.*

*Cuentan que Ulises, harto de prodígios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodígios.*

*También es como el río interminable
Que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable⁵⁶. (BORGES, 2010, p. 261).*

A ideia principal do poema é a questão da permanência eterna da obra poética na corrente móvel do tempo. O escritor utiliza a comparação entre a fluidez do tempo infinito e o movimento interminável de um rio. A arte poética de Borges se fundamenta em um sistema coerente de símbolos universais como o tempo, entretanto, converte-se pela busca constante do que é inerente ao homem, ao individual. O sonho, a vigília e a morte são parte do homem, por conseguinte, o *eu* lírico não escapa dessa condição humana. Surge então a metáfora do sonho ou vigília, como eufemismo para a morte, a fim de expressar a angústia desencadeada pela necessidade em sempre criar algo novo e alcançar a plenitude poética ou transcendência em seu trabalho artístico. Conforme relembra Ricardo Piglia (1994), “não se pode prever o

⁵⁶ Tradução de Josely Vianna Baptista: Fitar o rio feito de tempo e água/e recordar que o tempo é outro rio/saber que nos perdemos como o rio/e que os rostos passam como a água./Sentir que a vigília é outro sonho/ que sonha não sonhar e que a morte/ que teme a nossa carne é essa morte/ de cada noite, que se chama sonho./no dia ou no ano perceber um símbolo/dos dias de um homem e ainda de seus anos/ em música, em rumor e em símbolo./ na morte ver o sonho, ver no ocaso/ um triste ouro, tal é a poesia,/que é imortal e pobre. A poesia/ retorna como a aurora e o acaso./ Às vezes pelas tardes certo rosto/ contempla-nos do fundo de um espelho/ a arte deve ser como este espelho/que nos revela nosso próprio rosto./ Contam que Ulisses, farto de prodígios,/chorou de amor ao divisar a sua Itaca/verde e humilde a arte é essa Itaca/ de verde eternidade, sem prodígios./ Também é como o rio interminável/ que passa e fica e é cristal de um mesmo/ Heráclito inconstante, que é o mesmo/e é outro, como o rio interminável. (BORGES, 2008, p. 149-151).

destino e a importância futura de sua obra”. Portanto, segundo Borges, a arte poética não demanda espontaneidade, mas, sim, técnica e trabalho contínuos.

O poema descreve, em forma de relato, o ofício do poeta que, para o escritor, configura-se em ato de processo criativo. O *eu* lírico repassa ao leitor desse poema sua experiência de um *fabbro* que constrói o poema, pois sabe que a poesia deve entrar em contato com o leitor na produção do efeito estético: “a arte deve ser como esse espelho que nos revela nossa própria face”, ou seja, a arte poética é um espelho porque é o meio de reconhecimento identitário, ou como forma de autoconhecimento, tanto para o escritor, quanto para o leitor. Os paradoxos “triste ouro” e “pobre imortal” se aplicam à poesia ritmada (“em música, ritmo e símbolo”), pois ela é proveniente do gênero universal, portanto rica e imortal, todavia, é tecida pelas mãos do homem, o poeta triste, ou seja, urdida por um pobre ser humano mortal. O processo poético de criação se renova a cada vez em que o poeta entra nesse movimento criativo, pois, como asseverou Heráclito, o rio não permanece o mesmo, nem o homem que entra nesse fluxo perene continua o mesmo.

Quanto ao esquema teórico, o escritor expõe no *Prólogo de Elogio de la sombra* (1960) sua proposta teórica estabelecida por meio da influência de suas leituras e reflexões ao longo de anos de experiência, pois a publicação desse livro de poemas surge na fase mais amadurecida de sua atividade poética, na sombra da cegueira, em 1960. Porém, exerce essa técnica desenvolvida para a arte poética sem ser aprisionado nessas condicionantes teóricas. Ele pode romper com sua própria ordem de esquemas designados para a formulação da sua criação literária. Leva em consideração a presença do leitor de seus textos e, apesar de contínua dedicação ao seu ofício, é consciente da queda de normas formalizantes. Ele declara que:

*Eludir los sinónimos, que tienen la desventaja de sugerir diferencias imaginarias; eludir hispanismos, argentinismos, arcaísmos y neologismos; preferir las palabras habituales a las palabras asombrosas; intercalar en un relato rasgos circunstanciales, exigidos ahora por el lector; simular pequeñas incertidumbres, ya que si la realidad es precisa la memoria no la es; narrar los hechos (esto lo aprendí con Kipling y con las sagas de Islandia) como si no los entendiera del todo; recordar que las normas anteriores no son obligaciones y que el tiempo se encargará de abolirlas.*⁵⁷ (BORGES, 2010, p. 405).

⁵⁷ Tradução de Josely Vianna Baptista: Evitar os sinônimos, que têm a desvantagem de sugerir diferenças imaginárias; evitar hispanismos, argentinismos, arcaísmos e neologismos, preferir as palavras habituais às palavras assombrosas, intercalar em um relato, traços circunstanciais, exigidos agora pelo leitor; simular pequenas incertezas, já que, se a realidade é precisa, a memória não o é; narrar os fatos (isso aprendi com Kipling e nas sagas da Islândia) como se não os entendesse totalmente; lembrar que as normas anteriores não são obrigações e que o tempo se encarregará de aboli-las. (BORGES, 2009, p. 9).

Se o escritor declara que normas anteriores não são obrigações, ele está ciente que, embora mantenha características dicotômicas como os temas local/universal em sua escritura, pode também oscilar e dar ênfase em cada uma dessas temáticas, segundo as transformações que o tempo imprime em sua obra. Às vezes, o escritor pode abandonar, por algumas décadas, a literatura gauchesca para, em seguida, retornar a esse assunto. Borges encerra em sua obra os questionamentos sobre a ideia de uma verdade unívoca. Por essa razão, escolhe várias possibilidades de desfechos ou versões para seus contos e diferentes construções de enredos, “simulando pequenas incertezas”.

Helena Tornquist, no artigo intitulado “Localismo e Universalidade na crítica brasileira na passagem para a modernidade”, afirma que há a aproximação entre os contos borgeanos de temática gauchesca e os contos e poesias dos *payadores* de interesse analítico do crítico Augusto Meyer (2006), pois, segundo a escritora, o crítico literário sul-riograndense, ao passar a infância na cidade de Porto Alegre e na campanha gaúcha, estava próximo da literatura gauchesca. Ela observa que “o escritor está atento ao local em que vive – de modo especial quando se refere à infância, o que, de certo modo, favoreceu o intercâmbio com as literaturas dos países limítrofes, Uruguai e Argentina”. (TORNQUIST, 2006, p. 35). Helena Tornquist afirma ainda que, para o crítico Augusto Meyer, analisar os contos borgeanos sobre gaúchos e *compadritos* não foi um obstáculo difícil de transpor, devido aos termos e referências peculiares correspondentes à cultura do regionalismo sulino que o crítico dominava e eram inerentes ao seu universo particular. Ao prosseguir em sua análise dos contos borgeanos de temática gauchesca, a escritora conclui que:

Sabe-se que o exercício da crítica é um constante desafio: dividido entre o interesse pessoal e a atenção ao que o cerca, o escritor muitas vezes se vê no centro das tensões entre o local e o universal. No caso dos escritores latino-americanos essa situação é mais complexa. Combinando sentimento nacionalista e abertura para o mundo, os escritores aqui mencionados encontraram, a seu modo, modos peculiares de atuação que permitiam ultrapassar os limites de um nacionalismo estreito, para buscar uma integração continental, e, ao mesmo tempo, resistir a uma universalidade que, naquele momento, e mesmo depois era modelo de submissão aos modelos europeus. Se para Machado de Assis e Oswald de Andrade, a consciência latino-americana significava resistência, a essas imposições pela assimilação ou pela devoração da alteridade, para Augusto Meyer, e talvez mesmo para Borges, a atenção às manifestações literárias da margem apontava para esta certeza: uma literatura que desconhece os limites geográficos e linguísticos, de certo modo, abre novos caminhos. A diferença expressa fortalece o que está à margem e ajuda a resistir a uma modernidade uniformizadora. (TORNQUIST, 2006, p. 35).

No caso de resistência à modernidade que tende à uniformização, Borges utiliza-se do recurso de transferência de fontes periféricas para seu palimpsesto criador, resistindo à total influência universalizante. O escritor supre seu repertório equilibrando-se com as fontes advindas da literatura gauchesca. No entanto, o escritor também busca inspiração em outras formas de expressão, como a pintura e a música (milongas), para operar sua escritura inscrita nas margens. A diferença dicotômica local/universal é utilizada em sua obra a fim de legitimar e demarcar a identidade de sua produção literária, em oposição ao ritmo frenético da cidade moderna, material para muitos artistas no início dos anos de 1920, que eram influenciados pelas vanguardas europeias.

A face pouco explorada pela crítica brasileira do escritor portenho é assinalada pelo crítico argentino Jorge Schwartz (2013), em seu livro *Fervor das Vanguardas. Arte e Literatura na América Latina*, no qual ressalta que Borges escreveu inúmeras resenhas sobre a relação entre arte e poesia, especialmente sobre pintores e poetas como Oliverio Girondo. A resenha de Borges, segundo afirma Schwartz em sua análise textual e pictórica, “marca diferenças”. O sujeito *criollista* de Borges reafirma, a partir do subúrbio, seu senso de morosidade provinciana, em oposição à vertigem cosmopolita causada pela leitura da poesia e da arte de Girondo. Borges observa na paisagem girondina “seu céu retangular e a lua, antecipando certo construtivismo no cruzamento geométrico dessas duas imagens.”. Contudo, segundo Schwartz, Borges encontra na arte do uruguaio Pedro Figari, “a horizontalidade das casas baixas e dos amplos céus azuis. Um *criollismo* moderno, destituído de signos tradicionais da modernidade.” (2013, p. 129). Por certo, Borges, crítico de arte e escritor, traslada todo esse material pictórico para sua poética, demonstrando que, em sua obra, não trata apenas de textos literários, mas que seu repertório artístico intervém em seu palimpsesto criativo.

Outro pintor argentino, amigo íntimo de Borges, era Xul Solar que, de certo modo, ajudou a moldar a obra de Borges, porém, no sentido de negatividade. No livro de Beatriz Sarlo, *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia* (2008), encontramos a referência ao estilo do pintor admirado por Borges que era companheiro dos escritores de vanguarda. Ela acrescenta que, “a paisagem citadina foi uma obsessão que Xul Solar partilhou com Oliverio Girondo, com Arlt e, de maneira invertida e negativa, com Borges. Ao contrário de Borges, Xul Solar não sente nostalgia pela cidade *criolla* que está desaparecendo” (SARLO, 2008, p. 32).

Em entrevista concedida a Osvaldo Ferrari sobre o tema “A pintura”, Borges discorre sobre a sua amizade com o pintor Xul Solar e o define como um “homem genial”, e esclarece ao jornalista que “Xul Solar me falava sempre de Blake e do pintor suíço Paul Klee, que ele julgava superior a Picasso. Agora vai ser publicado um livro sobre Xul Solar, eu vou escrever o prólogo.” (FERRARI, 2009, p. 108). No decorrer desta entrevista, Borges articula um debate entre arte e poesia, relacionando a arte do pintor inglês Turner com a poesia de Oscar Wilde e Chesterton. Além de citar a música de Gershwin e Stravinski. Outros pintores são mencionados, como Jorge Larco e o poema dedicado a ele, “Unending gift”, bem como recorda que o dramaturgo Bernard Shaw escreveu sobre Ticiano, Rembrandt e Velásquez. A menção à pintura e sua conexão com a literatura continua sendo o tema central, pois aponta a confluência de genialidade excêntrica entre Macedonio Fernández e o pintor Xul Solar. Termina suas explanações comentando sobre a arte de sua irmã, a pintora Norah Borges, e, por último, afirma que os quadros do pintor Pedro Figari são “epigramáticos. Acho que tomou do livro, *Rosas y su tiempo*, de Ramos Mejía, esses temas de negros e de *gauchos*. Não são quadros realistas. São realmente quadros da memória, ou, mais exatamente, quadros de sonhos.” (FERRARI, 2009, p. 110).

Esse lado do escritor, pouco trabalhado pela crítica brasileira, porém, bem estudado pela crítica argentina, esclarece a origem de algumas variantes combinatórias que caracterizam a obra borgeana, por exemplo, a lua dos subúrbios encontrada em Oliverio Girondo; as casas baixas, a memória e o elemento onírico de Pedro Figari; o interesse no expressionismo alemão partilhado com Xul Solar. Algumas reflexões nesse sentido aparecem em considerações da crítica literária brasileira Bella Josef (2000), entretanto, explorando a crítica de cinema que Borges realizou na década de trinta. Em seu artigo “A crítica cinematográfica de Jorge Luis Borges”, a pesquisadora demonstra familiaridade com esse tema inédito, visto que era uma das maiores especialistas em literatura hispano-americana, pois organizou o livro *Historia da Literatura Hispano Americana* (1989), além de uma *Antologia da Poesia Argentina (1940-1960)*, (1990) e, ainda, publicou um livro específico sobre Borges, denominado *Jorge Luis Borges* (1996).

A estudiosa brasileira da literatura produzida na Argentina demonstra domínio sobre o assunto, revelando, em seu artigo sobre a crítica de cinema exercida por Borges, que o escritor adotava o cinema como categoria estética, ou seja, ele mantinha relações múltiplas com essa arte, pois, além de assíduo expectador, escrevia ensaios sobre o gênero, incluídos em *Discussão* (2008) (ensaio sobre o filme “Luzes da cidade”, de Chaplin). De acordo com Bella Josef (2000), Borges resenhou 57 comentários sobre filmes nas revistas *Sur* e *El Hogar*, entre

os anos de 1931 a 1944. Os filmes, dos mais variados temas, como “Cidadão Kane”, “Marrocos” de Von Sternberg e “King Kong” são acompanhados de considerações exigentes sobre fotografia, análise das personagens e adaptações de obras literárias para o suporte cinematográfico. A especialista em Borges pondera sobre as reflexões cinematográficas do escritor e afirma que:

Borges condena a cor local exagerada, o gênero alegórico, diálogos pedantes, sentimentalismo excessivo, antologias fotográficas e anacronismos [...] Borges condena as tendências hollywoodianas que privilegiam a atmosfera e a cor local. Considera *39 Degraus*, de Hitchcock bom filme, pois inventou episódios inexistentes e colocou travessuras no heroísmo do original. O que o cinema trouxe para obra de Borges? Sem dúvida, ele incorporou técnicas cinematográficas à sua narrativa. No prólogo de seu primeiro volume de contos, *História Universal da Infâmia* (1935), em que usa o procedimento de montagem, aquela ‘continuidade de figuras que cessam’, ordenando ‘momentos culminantes’ e ‘cenas capitais’, contrapondo-se à História, que procede por imagens descontínuas. Borges afirma que os exercícios de prosa narrativa que compõem o volume são resultados de suas leituras de Stevenson, Chesterton e ‘dos primeiros filmes de Von Sternberg’. (JOZEF, 2000, p. 139-140).

A dedicação a outras artes abriram novos caminhos para a poética borgeana, incidindo no material de pesquisa dos críticos literários, pois estes precisam conduzir seu trabalho atento às declarações esclarecedoras proveniente da fortuna crítica do escritor sobre técnicas aplicadas à escritura borgeana, aberta a múltiplas possibilidades de fontes literárias e artísticas. A metalinguagem empreendida por Borges permite ao pesquisador entrar em contato com os argumentos teóricos estabelecidos pelo próprio escritor, situados nos Prólogos de seus livros ou no interior de sua obra. Declarações destinadas à crítica jornalística também constituem um meio pelo qual podemos compreender as técnicas de criação literária do escritor. Por essa razão, incluímos em nossa pesquisa o seguinte subtítulo para completarmos esse capítulo que trata das relações estabelecidas entre os tipos de crítica especializada na obra borgeana.

2.3 O Borges duplicado da *mass media* argentina e brasileira: contrastes entre a obra e a fama

Transportar as reflexões de Borges a respeito de sua obra, de suas experiências pessoais e acontecimentos em sua carreira de escritor para o suporte de entrevistas de maneira

bem sucedida requer habilidades de um jornalista que seja, ou que se equipare, a um crítico literário ou escritor. Podemos partir do pressuposto de que há o fator condicionante de demanda de pesquisa literária para o pleno desenvolvimento das entrevistas e, certamente o domínio da obra borgeana determina o antagonismo entre perguntas mais elaboradas e as mais genéricas. O conteúdo literário das perguntas que confrontam o escritor, baseadas em suas declarações, contradições, ou que produzem o efeito de esquivar-se da resposta esperada por tratar-se de assunto delicado que exaspera o entrevistado, demonstra quão preparado está o jornalista.

Outro fator que pode interferir na qualidade das entrevistas é o acesso geográfico ao escritor argentino, bem como a possibilidade de conhecer escritores do círculo de amigos ou parentes que conviviam com o entrevistado. Tudo isso facilita o preparo antecipado de projetos maiores que resultam em livros, diferindo do suporte de diagramação restrita destinada a entrevistas em revistas literárias ou espaço reduzido de revistas ou jornais semanais que tratam de assuntos diversificados. Sem mencionar que o escritor esteve em nosso país poucas vezes e de passagem para outros países, fato que contribuiu para escassas entrevistas. As quatro entrevistas brasileiras analisadas nesta pesquisa são retiradas do livro *Borges no Brasil* (2000), compreendendo o período dos anos setenta até meados da década de oitenta, além da entrevista concedida ao escritor brasileiro Augusto de Campos, realizada no ano de 1984 e registrada em seu livro *Quase Borges. 20 Transpoemas e uma entrevista* (2013). Estes registros possibilitam a comparação com as entrevistas dos jornalistas argentinos Fernando Sorrentino (2009) e Osvaldo Ferrari (2009), já que entrevistaram o escritor nesse mesmo período.

Os artigos dos jornalistas brasileiros são denominados como: “Sou premiado, existo”, de 1970, por Leo Gilson Ribeiro, da revista *Veja*; “O último europeu”, de 1980, por Alessandro Porro, também da revista *Veja*; “Um encontro de Status com gente muito importante. Jorge Luis Borges”, de 1984, por Renato Modernell e “Entrevista com Jorge Luis Borges”, de 1985, realizada por Roberto D’Ávila. Antes, porém, mostraremos algumas perguntas selecionadas de jornalistas argentinos para exemplificar as diferentes abordagens ao entrevistarem Jorge Luis Borges. Primeiramente, há oito exemplos de perguntas realizadas pelo argentino Fernando Sorrentino, presentes em seu livro *Jorge Luis Borges. Encontros. Sete conversas com Fernando Sorrentino*, realizadas em 1972. O jornalista argentino também era professor de literatura e ensaísta, razão pela qual desenvolveu nestes sete encontros com o escritor um trabalho não somente documental e biográfico, mas com problematizações acerca da literatura argentina e de outras fontes de conhecimento literário e cultural, tão importantes

para a tessitura borgeana. Borges, na apresentação do livro, define o entrevistador e a condição de poeta entrevistado como:

Paradoxalmente, os diálogos entre um escritor e um jornalista parecem menos um questionário e mais uma espécie de introspecção. Para quem faz as perguntas, pode ser uma tarefa não isenta de fadiga e de tédio; para o entrevistado, são como uma aventura em que o secreto e o imprevisível o espreitam. Fernando Sorrentino conhece minha obra – vamos chamá-la assim – muito melhor do que eu; isto se deve ao fato evidente de que eu a escrevi uma só vez e ele a leu muitas, o que a torna menos minha do que dele. Fernando Sorrentino é, em resumo, um dos meus mais generosos inventores. (BORGES, 1972, p. 11).

O jornalista argentino começa pelo tema literário, relembando assuntos controversos como, por exemplo, a recusa dos escritores vanguardistas argentinos quanto à poética de Leopoldo Lugones sob o pretexto de que sua escrita era permeada de retórica e exagerada pelo abuso de metáforas. O entrevistador não se distancia do literário ao citar duas obras em que Borges é parodiado (itens 2 e 3)⁵⁸, em contraponto com a única referência que se faz lugar-comum na crítica literária brasileira, sobre o personagem do bibliotecário cego Jorge de Burgos do romance *O nome da rosa* (1985), de Umberto Eco, uma paródia de Borges. O escritor Fernando Sorrentino oportuniza, por meio de suas perguntas – como as de número 4a e 4b – um espaço para Borges, professor de literatura hispano-americana, oferecer uma aula através de suas respostas.

Com efeito, o jornalista consegue confrontar o escritor ao utilizar assuntos pertinentes sobre a recepção de sua obra entre os leitores e os críticos e escritores (5a e 7), mantendo o diálogo equilibrado, correspondente a um debate literário e não constringendo o escritor com perguntas pessoais. Ele requisita do escritor a opinião sobre a obra de outros escritores (5b e 8) e ainda questiona as declarações contraditórias de Borges sobre o tema das traduções, visto que Borges era tradutor e leitor de obras clássicas, dedicado a comparar várias traduções da mesma obra e lê-las em vários idiomas. Seguem as perguntas:

⁵⁸ Conrado Nalé Roxlo, em sua *Antología apócrifa*, de 1952, reúne contos baseados em grandes autores da literatura universal, e, em *Homicídio Filosófico*, confessa escrever “à maneira de Borges”. A obra do escritor Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, de 1948, foi recusada e desprezada pelos seus colegas por motivos políticos, pois, Marechal se alinhava com o peronismo. Na década de setenta foi revitalizada por Cortázar (embora fosse antiperonista). Trata-se de um romance dividido em sete livros (num total de 740 páginas) com intertextualidade bíblica e com nítida influência da *Divina Comédia* de Dante Alighieri. O escritor não poupou correspondências entre seus personagens e outros escritores contemporâneos a ele. Há referências ao pintor Xul Solar e a Borges, o cego Luis Pereda, condenado ao inferno da Ira por inventar vocábulos em seus ensaios críticos. Esta obra ainda não foi traduzida para o português e não é mencionada pela crítica brasileira de Borges. (Consulta disponível em <http://www.revistaforum.com.br>).

1. Então, por que atacavam Lugones e Banchs, sendo que Banchs era clássico, pelo menos em relação à métrica?
2. E já que falamos de paródias, o senhor já leu “Homicídio filosófico”, aquele conto em que Conrado Nalé Roxlo escreveu à maneira de Jorge Luis Borges?
3. O senhor tem ideia – não sei se já leu que no romance de Marechal *Adán Buenosayres...* [Borges interrompe] Sim, mas nesse livro o senhor é um dos personagens, e com outro nome [Borges interrompe novamente] Eu lhe fiz a pergunta porque queria saber que sensação causava ao senhor – que criou tantos seres de ficção – ver a si próprio como personagem de romance.
- 4a. De acordo com isso [com a declaração anterior], Quevedo e Góngora estariam dentro da primeira época da decadência espanhola?
- 4b. E o que o senhor acha da literatura medieval espanhola, por exemplo, o *Poema El Cid* ou de Arcipreste de Hita?
- 5a. Há poucos dias estive conversando com Raúl González Tuñón, que, ainda devotando uma profunda admiração pelos seus três primeiros livros de poemas, lamenta que o senhor tenha abandonado os temas e os estilos daquelas poesias. Supondo que Raúl fosse seu fiscal e o senhor devesse justificar-se, o que responderia a ele?
- 5b. O senhor gosta dos poemas de González Tuñón?
6. Mas o que o senhor acaba de dizer é, de certo modo, uma ofensa a Shakespeare, se nos ativermos ao fato que uma vez o senhor elogiou os livros que, como *Dom Quixote*, podem sair impunes das pobres traduções.
7. Os leitores costumam acreditar, talvez injustamente, que podem exigir do escritor que admiram uma determinada conduta literária. Eu, que me deslumbrei com os relatos de *Ficções* e de *O Aleph*, me atrevo a negar que nos contos do *O informe de Brodie* o senhor tenha abandonado aquelas tramas complexas. O que o senhor me responderia?
8. Deixando de lado as simpatias que possa despertar no senhor a oposição destes escritores a Rosas⁵⁹, o senhor encontra algum valor literário na obra de Echeverría e de Mármol?

A essas perguntas, podemos acrescentar as de Osvaldo Ferrari (2009) que, semelhante ao escritor e jornalista Fernando Sorrentino (2009), conhece, minuciosamente, a obra borgeana. O resultado das entrevistas realizadas por Osvaldo Ferrari são três livros

⁵⁹ A família Borges era defensora do Unitarismo no século XIX, isto é, era a favor da centralização do poder na capital da República em Buenos Aires. Por esta razão, foi perseguida pela tirania do caudilho Juan Manuel de Rosas, federalista e defensor dos conservadores que queriam a autonomia das províncias do interior. Muitos membros da família Borges no período federalista de Rosas foram exilados ou mortos. O avô de Borges, Isidoro Acevedo teve propriedades confiscadas no norte de Buenos Aires e o outro avô, coronel Suárez, foi forçado a se exilar no Uruguai e um de seus irmãos, tio-avô de Borges, foi executado na presença do filho de 11 anos. (WILLIAMSON, 2011, p. 28). O escritor argentino Esteban Echeverría escreveu entre 1838 e 1840, o que se pode considerar o primeiro conto argentino, denominado “El matadero”, no qual simbolizou o ambiente político de 23 anos de tortura e assassinatos políticos do governo de Juan Manuel de Rosas.

organizados com os temas centrais da produção literária borgeana: *Sobre a filosofia e outros diálogos* (2009); *Sobre os sonhos e outros diálogos* (2009) e *Sobre a amizade e outros diálogos* (2009). Estes “diálogos” são assim designados por possuírem o consentimento e participação em coautoria de Borges na organização. Podemos encontrar nestes compêndios grupos de perguntas dos mais variados temas e, também, confissões reflexivas do escritor que aparecem em respostas que revelam ainda mais suas deliberações quanto à formulação de sua arte poética.

A fim de exemplo, podemos citar capítulos que tratam de questões diversificadas, como a identidade dos argentinos, a opinião borgeana sobre o oriente, I Ching e budismo, perguntas sobre a literatura realista e a literatura fantástica, a cultura celta, a poesia gauchesca, o conto policial, a chegada do homem à lua e o feminismo. Não poderiam faltar as explanações sobre obras e escritores mencionados em capítulos ou em inserções durante o decorrer das entrevistas. A lista de preferências do escritor não é ignorada por seu entrevistador: incluem desde escritores hispânicos como, Góngora e Quevedo, quanto os hispano-americanos: Sarmiento, Evaristo Carriego, Pedro Henríquez Ureña, Almafuerde, Macedonio Fernández, Rubén Darío, Ricardo Güiraldes, Paul Groussac, Silvina Ocampo e Bioy Casares, bem como os do cânone ocidental, como Lucrécio, Virgílio, Dante, Shakespeare, Chesterton, Kipling, Edgar Allan Poe, Mark Twain, Henry James, Joseph Conrad, Melville e Virginia Woolf. O jornalista introduz as questões filosóficas e Borges corresponde em considerações que envolvem Sócrates, Platão, Aristóteles, Spinoza, Voltaire e as problematizações acerca da ordem e do tempo. Ferrari não desprezou questões pessoais e familiares, como as duas viagens ao Japão, aos Estados Unidos, bem como a respeito de sua mãe, Leonor Acevedo Suárez.

Por outro lado, o suporte do material editado em entrevista concedida a Roberto D'Ávila, na década de 1980, revelam/evidenciam alguns aspectos relevantes, contudo subentendidos e não de forma específica como a visão especializada fornecida pelas entrevistas do estudioso Osvaldo Ferrari (2009), portanto, não são equivalentes em quantidade de material, nem em profundidade de pesquisa dos assuntos abordados pelo jornalista brasileiro. Ainda assim, trata-se da melhor entrevista dentre as quatro realizadas por jornalistas aqui reunidos, visto que esta possui trechos de poemas e contos, demonstrando algum domínio de pesquisa.

As demais atestam superficialidade na proliferação de perguntas genéricas. Qualquer crítico especializado tem a impressão de que há lacunas ou ausência de discussão literária, preenchidas pelo interesse na imagem de celebridade do escritor. As repetições de temas

desgastados, como a recusa do leitor em ler *Cem Anos de Solidão* (2001) ou a questão sobre os prêmios recebidos ou no caso da “perda” do Prêmio Nobel, pioram com a deselegância das perguntas assintosas sobre sua vida pessoal, como o divórcio. Realmente não é possível mensurar o que é pior: se o confronto centralizado em dados biográficos, em vez de literários, ou a falta de conhecimento da biografia e obra literária de um escritor com sessenta anos de experiência exercitada em seu ofício.

A única exceção relevante, quando se trata de inquisições biográficas, é a verificada na primeira pergunta do item 4a, aparentemente uma pergunta estranha, sobre a busca intermitente do escritor por ancestrais judeus. O jornalista Leo Gilson Ribeiro, em seu artigo “Sou premiado, existo”, de 1970, demonstra domínio em relação aos dados biográficos do escritor, pois Borges era também descendente de portugueses (seu nome completo era Jorge Francisco Isidoro Luis Borges de Acevedo) e o dado biográfico sobre ascendência judia pode ser atribuído à presença de imigrantes portugueses considerados “cristãos novos” em Buenos Aires, confirmado como fato histórico⁶⁰. Portanto, podemos reconhecer como pertinente a pergunta do jornalista brasileiro, visto que Borges reafirmava em declarações e em sua obra a simpatia pelo povo judeu.

Em diversas oportunidades expressou não somente o desejo de encontrar em sua linhagem sangue judeu, mas, também, evidenciou seu apreço pela cultura judaico-cristã, embora, não em sentido religioso, mas, sim, no aspecto histórico, cultural e literário. Borges dessacralizava obras como a Bíblia, ou seja, importava a ele os ensinamentos inscritos na Torá, as lendas do Talmude hebraico e as parábolas do Novo Testamento, que ele deslocava do âmbito sagrado para um contexto literário. Conforme a declaração de sua biógrafa María Esther Vázquez (1999), podemos reconhecer traços de interesse do escritor pela cultura judaica:

Por causa do sobrenome Acevedo sempre brincou com a ideia de que nas veias lhe corria uma gota de sangue judeu. Ele afirmava que seria honroso pertencer a uma das raças mais civilizadas do mundo, a qual já escrevera *O*

⁶⁰ O livro *A expansão do Brasil e a formação dos Estados na bacia do Prata. Argentina, Uruguai e Paraguai*, de Luiz Alberto Muniz Bandeira, doutor em Ciência Política, confirma a presença desses imigrantes judeus em Buenos Aires. Ele esclarece que: “Desde o primórdio em Buenos Aires, que coincidiu com a ascensão de Felipe II, rei de Espanha, ao trono de Portugal, os comerciantes lusos lá se estabeleceram. Esses comerciantes, em sua maioria, eram judeus e mantinham estreitas vinculações com outros, da mesma nacionalidade, nos mercados de Londres e, particularmente, Amsterdã. Conhecidos como cristãos novos ou marranos – elemento fundamental da burguesia portuguesa – eles afluíram para a América em virtude das perseguições do Santo Ofício. Eles virtualmente se tornaram o núcleo da população de Buenos Aires, em meado do século XVII, dos 1.200 habitantes portugueses que havia naquela cidade, 370, ou seja, 25% eram portugueses e esta proporção se elevaria muito mais, se computados os de segunda geração e os que estavam em trânsito.” (BANDEIRA, 2012, p. 50-51).

canto dos cantares quando outros povos eram ainda analfabetos e estavam imersos na pré-história. Após a revolução de Urriburu, em 1934, quando o governo simpatizava com os movimentos de extrema direita que ganhavam terreno na Europa, uma publicação demasiado nacionalista, *Crisol*, acusou Borges de ser judeu. Em abril do mesmo ano, o escritor respondeu com um artigo na revista *Megáfono*, intitulado ‘Eu, judeu’. O sarcasmo era tão incisivo e esmagador, que os responsáveis pela *Crisol* caíram no ridículo, humilhados e ofendidos. (VÁZQUEZ, 1999, p. 60-61).

É possível verificar que interessam a Borges as ideias concebidas no judaísmo, como a cabala ou a defesa dos judeus contra inclinações antisemitas propagadas pelo Nazismo, pois o escritor dedicou atenção a esse tema em, pelo menos, quatro ensaios críticos (“Uma vindicação da Cabala”, escrito em 1931, em *Discussão*, “A Cabala” e “O Livro” registrados em *Borges Oral & Sete Noites*, em 1978 e “Do culto dos livros”, publicado em 1951, em *Outras Inquisições*); em contos como “Emma Zunz” (2013), do livro *El Aleph*, “A morte e a Bússola” (2012) e “As ruínas circulares” (2012), dois contos do livro *Ficciones*, existem referências a nomes judeus, à cabala, ao mito de criação do homem por um mago ou rabi, assim como no poema “O golem” (2009), do livro *El otro, el mismo*; e nos contos “Deutches Requiem” (2013), do livro *El Aleph* e “O milagre secreto” (2012), de *Ficciones*, há o tema relacionado com a perseguição nazista aos judeus. Retomando a questão das entrevistas por jornalistas brasileiros, selecionamos, a seguir, algumas perguntas feitas ao escritor argentino:

1. Perguntas sobre a perda do Prêmio Nobel e outros prêmios recebidos:

1a E, com relação ao Nobel, que ele [García Márquez] recebeu quando quase todos esperavam que o senhor fosse o escolhido? (Entrevista por Renato Modernell da Revista *Status*, São Paulo, agosto de 1984, n.121, p. 21-29).

1b Neruda ganhou um Prêmio Nobel pela sua poesia. Borges, o senhor está sempre desinteressado – como disse em 1979 – do Prêmio Nobel? (Entrevista por Alessandro Porro da Revista *Veja*, São Paulo, 17 setembro 1980 n. 628, Páginas amarelas, p. 3-5).

1c Por que o senhor descreveu o prêmio da Bienal como “*a bolt from the skies*” [um raio caído do céu] e um milagre? Afinal, são muitos os prêmios que já recebeu em sua vida, não? (Entrevista por Leo Gilson Ribeiro da Revista *Veja*, São Paulo, 26 agosto 1970 n. 102, Páginas amarelas, p. 3-5).

2. Perguntas sobre a situação política na Argentina (Perón, ditadura militar e Guerra das Malvinas):

2a O senhor mostra frequentemente desdém para com os políticos. Por quê? (Entrevista por Leo Gilson Ribeiro da Revista *Veja*, São Paulo, 26 agosto 1970 n. 102, Páginas amarelas, p. 3-5).

2b O senhor foi muito criticado por se pronunciar tão tardiamente contra o regime nesses sete anos ditadura...e o que o senhor pensa sobre os militares em nossos países latino-americanos? (Entrevista por Renato Modernell da Revista *Status*, São Paulo, agosto de 1984, n. 121, p. 21-29).

2c Resposta de Borges a Roberto D'Ávila quando o jornalista brasileiro menciona sua oposição ao populismo de Perón e à ditadura militar, incluindo a questão da Guerra das Malvinas:

Sou um velho anarquista spenceriano. E agora, principalmente neste país, as pessoas se interessam muito por política. Eu não. Mas tenho minha consciência tranquila. Ocorre que falei e escrevi contra Perón. Minha mãe foi presa, minha irmã foi presa, um sobrinho meu foi preso, ameaçaram-me de morte, mas eu sabia que, se alguém me ameaça de morte, não corro nenhum perigo. Depois, bem, vieram todos esses governos. Falei contra o terrorismo...depois falei contra a ditadura militar; depois escrevi contra uma possível guerra do Chile, contra as Malvinas, escrevi dois poemas contra essa guerra e uma milonga, que foi proibida pelo governo, naturalmente. Tenho um poema que se intitula “Juan López e Jhon Ward” sobre dois rapazes, um argentino e outro inglês, que poderiam ter sido amigos e no fim se matam na guerra, não? E tenho uma milonga, chamada “Milonga do morto”, que é sobre um soldado que morreu na guerra.

O escritor argentino intervém no debate político com o propósito de defender seu direito à arte e para assegurar suas escolhas pessoais e modo de pensar. Ele deixa claro que não se interessa por assuntos políticos, porém reage quando é convocado a se pronunciar. Desacordos ideológicos promovem a arte de injuriar com refinamento e o fascínio pelos confrontos em duelos entre gaúchos e *compadritos* transferem-se para o embate literário. A atitude combativa do escritor nas intervenções públicas ou literárias, em defesa da liberdade de expressão, é dosada com o perfil pacifista, pois nunca apoiou guerras. Como afirmado na declaração acima, no conflito entre a Argentina e a Inglaterra, na Guerra das Malvinas, não somente declarou-se contra essa guerra, como conseguiu transformar o episódio, que ceifou a vida de milhares de homens, duas pacíficas expressões artísticas.

Continuando com as perguntas baseadas no interesse literário, podemos detectar que, mesmo em relação às perguntas sobre literatura, há um direcionamento para outras obras e outros autores. No espaço restrito que ocupam essas entrevistas para revistas semanais, seria de importância para o conhecimento dos leitores que os entrevistadores perguntassem sobre a obra borgeana. Nas entrevistas de Sorrentino e Ferrari, o espaço dedicado a temas diversificados circundam aspectos da formulação da poética borgeana e não é de dimensão restrita, porquanto comportam a expansão em direção a outros autores e obras, ao contrário das perguntas dos jornalistas brasileiros que, diante da chance de explorar detalhes sobre a obra de Borges, perdem a oportunidade com a insistência em polemizar.

Podemos verificar na pergunta de número 4, circunscrita ao contexto biográfico e as que foram elaboradas a respeito da fama do escritor, que Borges reage com impaciência nas respostas, devido à invasão de privacidade. Como exemplo, podemos citar a resposta do escritor ao jornalista Alessandro Porro (1980), da revista *Veja*, sobre a questão do seu divórcio. No fim de sua resposta dá instruções ao jornalista para que este escreva sobre uma ideia para um conto. Em sua atitude transparece a insegurança e a desconfiança na capacidade do entrevistador. Ele responde assertivamente a pergunta pessoal, focalizando, em seguida, o assunto literário:

Sim, eu estive casado, de 1968 a 1972. Mas prefiro falar dos livros, os que eu li e os que eu escrevi. Quero esquecer meus fracassos domésticos. Só posso dizer uma coisa: o casamento é um destino pobre para uma mulher. Por favor, tem mais um pouco de tempo? Pode me ajudar? Quero ditar-lhe um trecho, escreva exatamente o que eu digo. Deixando três espaços de máquina entre uma linha e outra. Pronto? Rápido, por favor, antes que eu esqueça: ‘Estou pensando naquele Chuang Tzu, que sonhava ser uma borboleta e que agora, vírgula, acordando, vírgula, não sabia se havia sonhado ser uma borboleta ou se era uma borboleta que agora sonhava ser um homem. Ponto.’ Sabe, é para uma página que intituloarei ‘A bengala de laca chinesa’. Bonito, não? (BORGES, 2000, p. 506-507).

Se o jornalista brasileiro, em vez de se deter em dados biográficos escolhesse pesquisar a obra borgeana, poderia ter evitado a humilhação urdida por Borges⁶¹ ao comentar a respeito do conto “Las ruínas circulares”, publicado em *Ficciones*, em 1941, que contém a ideia do taoísmo de “sonho sonhado” em construção com procedimento de *mise en abîme* ou se tivesse relembado o ensaio “Nova refutação do tempo”, escrito em 1946, na revista *Sur* e reproduzido em sua *Antologia pessoal* (2008, p. 74), em que o escritor argentino discorre a respeito de fundamentos filosóficos acerca do tempo (Bergson, Hume, Berkeley, Schopenhauer), incluindo como argumento para a questão do tempo cíclico, a parábola do sonho da borboleta do mestre taoísta Chuang Tzu. É bem provável que o jornalista brasileiro nunca tenha lido esse ensaio crítico, nem o conto. Em seguida, continuamos com o restante das perguntas sobre literatura e biografia feitas pelos jornalistas brasileiros:

3. Perguntas sobre literatura:

3a O Fantástico não está só na Inglaterra, não, Borges?

⁶¹ Borges inventou uma história a mais para *As mil e uma noites*, um de seus livros preferidos: a noite 602, referida várias vezes em sua obra, sempre marcada pela narração da história da princesa Sheherazade. Essa história é uma criação borgeana, uma vez que não consta em nenhuma das versões/traduições da obra original. Por analogia, o conto mencionado ao jornalista brasileiro não faz parte da obra borgeana.

Mesmo dentro de seu cosmopolitismo cultural, não há uma preferência marcante pelas literaturas da Inglaterra e da Alemanha, pelas quais o senhor agradece no poema famoso em que dá graças “*por la música verbal de Inglaterra, por la música verbal de Alemania*”? Por quê? (Entrevista por Leo Gilson Ribeiro da Revista *Veja*, São Paulo, 26 agosto 1970 n. 102, Páginas amarelas, p. 3-5).

3b Leu Pablo Neruda?

García Márquez é bastante recente. Como o senhor leu? Ou é verdade – como se diz em Buenos Aires – que Borges explora sua cegueira simplesmente para não ler o que acha que não valeria a pena? O senhor, por acaso, não faz parte do clube “Não li, não gostei”? (Entrevista por Alessandro Porro da Revista *Veja*, São Paulo, 17 setembro 1980 n. 628, Páginas amarelas, p. 3-5).

3c Soube que o senhor começou a ler *Cem Anos de Solidão* de García Márquez, e não foi em frente. Também não lhe agradou?

E quanto a escritores, por exemplo, como Ernesto Sábato?

(Entrevista por Renato Modernell da Revista *Status*, São Paulo, agosto de 1984, n. 121, p. 21-29).

4. Perguntas sobre sua biografia e a fama:

4a E sua intermitente busca de ancestrais judeus, talvez cristãos novos portugueses emigrados para a Argentina?

Borges é um escritor contado na Europa e desconhecido nas Américas? (Entrevista por Leo Gilson Ribeiro da Revista *Veja*, São Paulo, 26 agosto 1970 n. 102, Páginas amarelas, p. 3-5).

4b O senhor vive sozinho, com uma governanta e um gato. Recebe poucas pessoas. Mas já foi diferente. O senhor foi casado com Elsa Astete Millán, da qual se divorciou de uma relação que durou quatro anos. O senhor fala raramente nesta página da sua vida. Ou melhor, prefere não falar. Por quê?

Seus colegas argentinos dizem que o senhor, como autor latino-americano, é um luxo extravagante e magnífico. Mas que nada tem de latino-americano. Aceita essas críticas? (Entrevista por Alessandro Porro da Revista *Veja*, São Paulo, 17 setembro 1980 n. 628, Páginas amarelas, p. 3-5).

4c O senhor esteve muitas vezes no Brasil? O senhor teve sempre uma produção literária contínua, um livro depois do outro?

Quer dizer que na Argentina sua vida é muito afetada pela fama. Mas gostaria de saber como o senhor se sente nessa posição tão especial e, quem sabe tão solitária, de primeira celebridade nacional da Argentina. (Entrevista por Renato Modernell da Revista *Status*, São Paulo, agosto de 1984, n. 121, p. 21-29).

Diante do exposto, é possível constatar que ocorre nítida oposição entre as perguntas relacionadas acima, realizadas pelos jornalistas brasileiros, e o teor das perguntas suscitadas por Sorrentino e Ferrari, que possuem não somente conhecimento abrangente da obra borgeana como, também, da literatura produzida na Argentina. As perguntas feitas por

brasileiros atestam superficialidade e desconhecimento da obra completa de Borges, pois são baseadas no culto à fama de escritor celebrado internacionalmente, suprimindo a demanda da cultura de massa forjada pela indústria cultural. Compartilham da mesma estratégia ao destacar a perda do Prêmio Nobel de Literatura⁶². Estão envoltos na mesma questão, aprisionados no lugar-comum, emoldurando o mesmo tema nas entrevistas e fomentando o assunto esgotado desde o início do rumor da perda do prêmio. Ninguém ressalta a atitude de rejeição de Borges logo após tomar consciência da supressão dos direitos civis e tortura extremamente violenta e coercitiva infligida pela ditadura aos opositores dos governos militares. O escritor que combateu o populismo de Perón e se posicionou pela liberdade de expressão dos intelectuais nesse período, também rechaçou a intolerância da direita ditatorial.

Uma declaração interessante de Borges, confessada ao interlocutor brasileiro que contesta além do estigma de reacionário ou a pseudoimagem de alienado, é a de que ele está preocupado com a situação política na Argentina. Augusto de Campos registra que o escritor: “Mostra-se preocupado com a situação argentina. Critica severamente os militares. Não foram só as torturas e as mortes – exclama ele – mas a corrupção. E conclui: ‘Antes o populismo que o autoritarismo.’” (CAMPOS, 2013, p. 84). Apesar de outras declarações controversas que desencadearam reações adversas na opinião pública, inclusive internacionalmente – e que possivelmente comprometeram o recebimento do Prêmio Nobel de Literatura –, o escritor manteve uma postura humanista, cumprindo seu papel social, alertando e denunciando, por meio de sua obra crítica e reflexiva, os abusos ocorridos durante esses dois regimes políticos em seu país.

Podemos notar, pelas palavras reticentes ou insatisfeitas nas respostas de Borges na entrevista concedida aos jornalistas brasileiros – bem diferente das reações ao debate literário estimulante com Augusto de Campos (2013) –, uma conversa de permuta de conhecimento e citações literárias, receptiva e com curiosidades⁶³ que despertaram o interesse e o humor no

⁶² A crítica literária argentina Ana Cecilia Olmos registra que a polêmica do Prêmio Nobel não ocorreu apenas na década de setenta. Em seu livro *Por que ler Borges* (2008), destaca que “o dossiê ‘Desagravo a Borges’, que a revista *Sur* organizou em 1942, em uma clara confrontação com a comissão do Prêmio Nobel de Literatura do triênio 1939-1941, que tinha ignorado o livro *O jardim de veredas que se bifurcam* (2012), sustentando a rejeição no excesso de intelectualismo em seus relatos. As especulações que, a cada ano, se entreteciam em torno de seu nome como candidato a um Prêmio Nobel – que nunca lhe foi outorgado – contribuíram para o acréscimo dessa fama. Ainda que não tenham sido explicitados os motivos dessa negativa, é possível deduzir que foram suas posições políticas e ideológicas de marcado caráter conservador que a definiram. Essa é, frisemos, apenas uma especulação.” (OLMOS, 2008, p. 27-31).

⁶³ O poeta e crítico literário Augusto de Campos recupera um fato durante seu encontro com Borges. Sua esposa Lygia o acompanhava durante sua conversa com o escritor argentino quando mencionou parte do poema que a havia impressionado, *La Cifra*: “*Los años le han dejando unas palabras en guarani...*” Lygia explicou a Borges que “a linha relembra a ela sua passagem por Ponta Porã em Mato Grosso [do Sul], quando criança. Ali aprendera algumas palavras em guarani de que nunca se esquecera. Borges sente-se lisonjeado quando se

escritor argentino. A irreverência de Borges assume a incumbência de receber de forma hospitaleira o colega de profissão e sua família. Por outro lado, indica o modo pelo qual o poeta e crítico literário brasileiro registra seu encontro com Borges, procurando resgatar as características individuais sancionadas pela abordagem indireta, relatando apenas o transcorrido no encontro, isentando-se de demonstrar as perguntas feitas ao interlocutor se é que tenham ocorrido em substituição a uma conversa descontraída entre dois escritores.

As citações literárias de ambos incluem trechos de poemas, contos e ensaios críticos de escritores, desde os irlandeses James Joyce, Oscar Wilde, Swift, Sterne e Bernard Shaw, passando por Virgílio e Dante até chegar a Victor Hugo, Boileau, Keats, Edgar Allan Poe, Eliot e Pound. Conversam sobre literatura portuguesa e brasileira. O poeta brasileiro relata que Borges “ênfatiza que leu *Os Sertões* (2003), de Euclides da Cunha. Leu Camões primeiro numa tradução inglesa que não apreciou, mas depois leu no original. Declama: ‘As armas e os barões assinalados/Que da Ocidental praia Lusitana/Por mares de antes nunca navegados/Passam ainda além da Taprobana’.” (CAMPOS, 2013, p.83). A memória de Borges ainda impressiona o escritor brasileiro na despedida do encontro: Borges declama trecho dos versos de Gonçalves Dias que ouviu em 1914, quando passou pelo Brasil a caminho da Europa.

A contribuição da obra borgeana para esta pesquisa passa primeiramente pela formação e sistematização da fortuna crítica brasileira de Borges, além de possibilitar a análise sobre novas propostas estéticas como, por exemplo, o estudo a respeito dos gêneros policial e realismo fantástico na tessitura borgeana. Questões suscitadas sobre a coautoria e o papel do leitor são levadas em consideração por meio dos postulados da estética da recepção. O estudo sobre a crítica realizada pelos escritores-críticos aproxima Borges do movimento literário concretista, pois não somente há considerações do ponto de vista de Augusto de Campos (2013), ao entrevistar o colega de profissão, assim como, também, são citadas as declarações de Décio Pignatari (1986) e Haroldo de Campos (1986) a respeito da escritura de Borges, pois todos os quatro convergem para o mesmo círculo de ofício: poetas, críticos literários e tradutores.

A fortuna crítica brasileira sobre a obra borgeana e sua bibliografia, baseada na crítica institucional e jornalística do escritor, que será estudada a partir dos próximos capítulos, enriquece a crítica literária brasileira, pois se trata de uma obra com grande fluxo de questões

mencionam os seus livros mais recentes. Pede-nos, aflito, para chamar Fanny [sua governanta], dizendo que ela fala guarani, e que tem uma irmã – imaginem – que só fala essa língua, não sabe espanhol. Insiste: ‘Batam à porta, que ela vem’. Quando Fanny aparece, pede a Lygia que diga as palavras que ainda se recorda. *Metacunhã, Metacumbãê, Iporã, djahádjacará...* ‘Eu tenho algumas gotas de sangue guarani’, afirma Borges.” (CAMPOS, 2013, p. 80).

estéticas, com argumentos críticos e teóricos, na qual transitam até mesmo considerações políticas que demarcam a realidade histórica partilhada por nossos países vizinhos. Além desses pontos elencados, a contribuição mais importante que uma pesquisa como esta pode proporcionar à crítica literária brasileira é a de resgatar e reunir registros sobre a obra borgeana em nosso país, documentados em livros de crítica literária de pouca circulação, uma vez que muitos compêndios estão com edição esgotada, de difícil acesso pela comunidade acadêmica interessada no estudo de literatura hispano-americana. Ampliar o acesso a outras culturas está em conformidade com o pensamento do próprio escritor, visto que ele era leitor e crítico de outras literaturas. Em entrevista concedida à revista *Life*, em 1968, registrada no livro *Por que ler Borges* (2008), de Ana Cecilia Olmos, o escritor declarou que:

O importante é que uma pessoa aprenda a pensar de dois modos diferentes, e que tenha acesso a duas literaturas. Se um homem cresce dentro de uma só cultura, se ele habitua-se a ver nos outros idiomas essa espécie de dialetos hostis ou arbitrários, tudo isso vai estreitar seu espírito. Mas se um homem se acostuma a pensar em dois idiomas e acostuma-se a pensar que o passado de sua mente são duas grandes literaturas, isso tem de ser benéfico para ele. (OLMOS, 2008, p. 13).

Transitar entre duas literaturas impede o sentimento de intolerância, acrescenta conhecimento teórico, transforma a leitura inicial em leitura crítica de maior alcance e amplia o repertório ou horizonte de expectativa do leitor ideal. A ambivalência cultural bilíngue de Borges define seu caráter universal e, ao mesmo tempo, de fundador de uma escritura nas margens. Essas características incidem sobre seus críticos literários brasileiros que, por sua vez, abrem espaço para os leitores iniciantes frequentarem outras literaturas, adquirindo conhecimento de outras culturas.

CAPÍTULO III

FORTUNA CRÍTICA BRASILEIRA DE JORGE LUIS BORGES – REFLEXOS DO CONTORNO INTELECTUAL DO ESCRITOR

É possível e, mais do que possível, é certo que tenhamos construído, inventado, não um, mas vários Borges. No processo de monumentalização de Borges, nem tudo foi celebração e reverência, nem tudo foi leitura e escritura. Houve, senão a execração, o questionamento político, ideológico e estético. Junto ao Borges que Borges construiu está também o Borges dos meios de comunicação massiva e o Borges dos críticos e intelectuais.

Hugo Achugar

Suscitar a questão sobre a inovação ou repetição da crítica literária brasileira da obra borgeana deve, primeiramente, passar pela consideração da aproximação ou do distanciamento histórico transpassado pelas posições teóricas de cada crítico literário. Obviamente, o tratamento estético da linguagem da obra escolhida não deve ser ignorado, pois é sempre mediado pela época e pelo estilo peculiar do escritor. A formulação do texto borgeano é singular, demandando percuciente análise da crítica especializada.

Na esteira das características da obra borgeana surgem questões relevantes como a da representação do real. Tal representação transcorre de forma oblíqua, pois os espelhos da poética de Borges são deformados e assimétricos. O narrador borgeano elege uma alternativa à realidade: a do realismo fantástico, configurando um tipo de literatura fronteira entre o real e o imaginário, constituindo o prisma refratado que desorienta o leitor neófilo. Assim, torna-se imprescindível o auxílio da erudição que alcança de forma ampla o conteúdo intelectual da obra borgeana permeada por lacunas a serem preenchidas pela coautoria. Os argumentos críticos se coadunam em prol do trabalho nos silêncios borgeanos.

Contudo, a traduzibilidade da obra e fortuna crítica do escritor em questão opera-se de certa maneira fragmentada. Verificamos que é possível detectar, no mesmo crítico literário brasileiro, posições teóricas opostas e a discrepância torna-se mais evidente quando há tentativa de considerar, ao mesmo tempo, a ficção (contos do realismo fantástico, contos policiais), a obra política (que deveria ser dissociada de opinião política pessoal), a poesia e a memória histórica e experiência vivida. Isto tende a ocorrer, visto que os gêneros borgeanos não têm limites bem delineados como, por exemplo, ensaios críticos entrelaçados com narrativas de conto ficcional, contos ficcionais com especulações metafísicas, projeções

autobiográficas em poesia, enfim, uma obra inesgotável com fluxo inventivo e híbrido permeado pelas marcas estilísticas provenientes da mesma matriz literária.

O crítico literário Arthur Netrovski (1992) afirma que a obra de poetas e críticos como T. S. Eliot e Jorge Luis Borges tornou-se um tema central da crítica e da teoria literária no período moderno e que os contos do escritor argentino são a senha do modernismo. Ele avança o assunto em direção à questão da coautoria, declarando que: “A força do texto é descrita como a capacidade de produzir no leitor a impressão de que é ele mesmo o autor daquilo que leu. No momento ‘sublime’, as fronteiras se dissolvem, e o leitor é tomado pela ideia, como se ideia e texto lhe pertencessem.” (NETROVSKI, 1992, p. 217).

Recuperando a ideia de complexidade da obra borgeana, Davi Arrigucci Jr. comenta, acertadamente, sobre o tipo ideal de leitor de Borges ao discorrer sobre *Ficções* – uma obra de contos composta de traços filosóficos e ensaísticos –, ressaltando que foi destinada “a leitores intelectuais, estudiosos de filosofia, quase especialistas em literatura” (ARRIGUCCI Jr., 1999, p. 279). Com efeito, a relevante intermediação da crítica especializada possibilita a coautoria na dinâmica borgeana, esclarecendo dúvidas e reescrevendo a obra do escritor por meio de seu extenso repertório. Aptos a extrair e desvendar o estilo da narrativa borgeana, os leitores ideais de Borges atuam como gerações que constituem uma memória coletiva, preservando e ampliando a fruição das produções do escritor argentino aqui no Brasil.

O objetivo não foi abarcar toda a importante produção literária sobre Borges⁶⁴, mas tentar refletir o contorno intelectual de algumas vozes brasileiras no espelho do escritor analisado. O que muitos desses intelectuais se propuseram a realizar foi estabelecer uma ponte entre a obra borgeana e sua fortuna crítica mundial, incrementada por considerações teóricas

⁶⁴ Escritores brasileiros como Clarice Lispector e João Ubaldo Ribeiro também incluíram a obra de Borges em suas crônicas e traduções. A escritora e jornalista Clarice Lispector, em três ocasiões, em crônicas escritas para sua coluna no Jornal do Brasil, na década de sessenta, escreveu sobre os contos fantásticos de Borges, inclusive traduzindo o conto “A Sentença”, o primeiro conto de *História Universal da Infância* (2012). O título de uma das crônicas era “História dos dois que sonharam, Jorge Luis Borges”, publicada em 27/12/1969, no qual faz um comentário sobre sua “leitura” do conto borgeano, concluindo que: “Para os que gostam de interpretações, tento duas: na primeira prosa de Borges, a moral é que nossa fortuna está conosco mesmo. Na narrativa de Wei-Cheng-en, vê-se talvez o signo da fatalidade, da qual não se pode fugir.” (SCHWARTZ, 2001, p.283). O imortal da Academia Brasileira de Letras, João Ubaldo Ribeiro, na obra de 1988, *Sempre aos Domingos*, uma reunião de crônicas espirituosas escritas para o Jornal O Globo, também dedica uma ao escritor argentino Jorge Luis Borges, intitulada “Seres imaginários em Lisboa”. A história do escritor baiano acontece na cidade de Lisboa, onde residiu por um período, e a narrativa começa quando lê uma notícia num jornal misterioso que o Sr. Jorge Luis Borges, escritor argentino, muito respeitado nos Estados Unidos, não existe. Foi invenção de um par de outros escritores argentinos, com a cumplicidade de um ator que se faz passar por Borges. A narrativa continua lembrando que outros autores famosos como Homero, Shakespeare, e até mesmo os portugueses Camões e Fernando Pessoa também padeceram de tais insinuações de inexistência e confabulações mirabolantes. O escritor termina sua crônica devaneando sobre a realidade: “Essas coisas são muito inquietantes, porque afinal, a realidade já é difícil, por tão irreal, de ser aceita, ainda mais com denúncias deste tipo.” (RIBEIRO, 1988, p. 159-161).

vigentes na época de cada estudo. Muitos forneceram análises consistentes, intensificando releituras, repondo leituras inovadoras. Em outras, pode-se entrever uma visão imanentista que se instala nas análises devido ao pouco distanciamento histórico.

3.1 Os Pioneiros da crítica literária sobre Borges: Mário de Andrade e Alexandre Eulalio

O poeta paulistano Mário de Andrade e o poeta portenho Jorge Luis Borges foram escritores que nunca tiveram contato pessoal. No entanto, possuíam características similares no campo da crítica e da poesia, principalmente na segunda década do século XX. Ambos inauguraram, com propriedade, o início dos anos vinte, manejando com perícia a tessitura dos seus poemas, influenciados, até certo ponto, pelas vanguardas europeias. Eram intelectuais confrontados com os novos rumos que a sociedade trilhava e, por isso, seus primeiros trabalhos foram permeados por questões que envolviam tensões entre tradição e modernidade.

O início do século XX foi marcado por muitas mudanças nas cidades cosmopolitas sul-americanas. Além da nova arquitetura e urbanização das vias públicas com seus bondes e fios elétricos, surgiu uma nova classe à margem da alta cultura, formada por imigrantes e seus descendentes, leitores que consumiam literatura economicamente viável e simplória. Assim, surgiram os jornais, editoras e o cinematógrafo. Restava aos poetas e intelectuais da época o trabalho em jornais para garantir seu sustento, enquanto mantinham revistas que tratavam dos impasses da literatura e o advento das vanguardas com suas novas propostas estéticas. Tais periódicos foram pioneiros em problematizar a questão da literatura moderna e com o tempo foram bem sucedidos em formar novos leitores interessados em poesia.

Para o escritor argentino Jorge Luis Borges adentrar no assunto referente às vanguardas europeias era natural, pois ele viveu sete anos na Europa (Suíça e Espanha) e quando esteve em Zurique e Genebra, entre 1914 e 1918, entrou em contato com o expressionismo alemão, considerando-o muito superior ao surrealismo, ao futurismo e ao cubismo⁶⁵. O poeta argentino retornou à capital portenha em 1921, familiarizado com as vanguardas europeias, tornando-se divulgador do ultraísmo espanhol na Argentina. Esta escola literária propalava o encadeamento excessivo de metáforas e tal uso abusivo de figuras

⁶⁵ Segundo o biógrafo Edwin Williamson, Borges se interessava pelos escritores do movimento de vanguarda expressionista alemão, lendo: “Johannes Von Becker, Franz Pfemfert, Otto Ernst Herre, Max Pauluer, Gustav Meyrink, Franz Werfel, Hasenclever e muitos outros que, tanto quanto Godel [amigo judeu de Borges na Suíça] se opunham ao militarismo.” (WILLIAMSON, 2011, p. 90).

de linguagem já não encontrava mais espaço na produção literária amadurecida de Borges. Gradualmente o escritor rompeu com a vanguarda eleita e direcionou sua poesia para o uso de analogias e comparações nos seus poemas ricos em imagens (ultraísmo argentino)⁶⁶. A propósito do assunto, o crítico literário Octavio Paz (1996) observa que: “A negação da herança sempre me pareceu tônica e estimulante. Penso, não obstante que para negar é preciso primeiro conhecer aquilo que se nega: o ultraísmo argentino se rebelou contra Lugones⁶⁷, mas não ignorou a sua existência”. (PAZ, 1996, p. 141).

Quanto ao futurismo de Marinetti, Borges rechaçou aquele movimento e o criticou com ironia: “*es quizá el ejemplo más céebre de esa categoria de escritores que viven de ocurrencias, y a quienes rara vez se les ocurre algo.*” (BORGES, 2008, p. 212)⁶⁸. O rótulo “futurista” gerava mal estar por ter sido um manifesto beligerante que, apesar de clamar por liberdade e inovação na literatura, exaltar a velocidade e a máquina, glorificava a guerra como única higiene possível do mundo. Com o advento da Itália na Primeira Guerra, nenhum modernista queria ter o estigma de futurista.

Por essa razão, em sincronia com Borges, Mário de Andrade também se exasperou quando foi nominado “meu poeta futurista” pelo amigo Oswald de Andrade, por ocasião da publicação do poema “Tu” de *Paulicéia Desvairada* (1922). Numa réplica no *Jornal do Comércio*, o poeta Mário de Andrade reafirmou que “não associava sua poesia à escola de Marinetti nem a enquadrava na estrebaria mal-cheirosa de qualquer escola.” (GONÇALVES, 2012, p. 19; 225). Ainda em consonância com o escritor argentino, o poeta paulistano apreciava o expressionismo alemão, lendo, assiduamente, a revista *Der Sturm*.

Quando Jorge Luis Borges retornou à terra natal, encontrou um cenário bem diferente daquela Buenos Aires da infância. A capital argentina correpondia a uma imagem degradada da Europa, sofria processos modernizantes sob a máscara da prosperidade e estava cheia de cicatrizes pelo atraso. A descontrolada imigração europeia do pós-guerra entra pela cidade-

⁶⁶ O ultraísmo argentino tinha como postulado principal destruir a retórica: “desanquilosar a arte revelando facetas insuspeitadas do mundo por meio da metáfora, o elemento primordial na poesia. Cada verso em nossos poemas possui sua vida individual e representam uma visão inédita. O ultraísmo tende, portanto, à formulação de uma mitologia emocional e variável.” Essa proposta estética foi retirada da revista mural *Prisma*, fundada em 25 de novembro de 1921 por Borges e seus amigos “convertidos” ao Ultraísmo por ele: Guillermo Juan e Eduardo González Lanuza. O grupo aumentou a partir da nova revista do grupo ultraísta, o periódico *Proa*, sendo Borges o responsável pelo editorial e a responsável pelas xilogravuras, sua irmã, a pintora Norah Borges. (WILLIAMSON, 2011, p. 135).

⁶⁷ Lugones, poeta argentino laureado, utilizava rimas ricas, imagens suntuosas, exotismo rebuscado e erotismo decadente; fez de Martín Fierro uma epopéia nacional. Representava tudo o que as vanguardas abominavam. Para Borges, Martín Fierro era “um desertor perseguido pelo azar, provocador de duelos sem motivo e habitante de aldeias indígenas quando fugia da justiça.” (SARLO, 2008, p. 70).

⁶⁸ Tradução nosta: É talvez o exemplo mais céebre dessa categoria de escritores que vivem de ocorrências, e a quem raras vezes lhe ocorra algo.

porto, a tecnologia e máquinas transformam o cotidiano das pessoas e tudo isso gera uma ansiedade e nostalgia no homem moderno. Dessa forma, o jovem escritor, com pouco mais de vinte anos via-se confrontado com o impasse: a tradição *hispano-criolla*, a influência das vanguardas europeias e a cidade “moderna” de Buenos Aires.

Assim, Borges trabalhou entre dois mundos – a influência europeia e a memória *criolla* – e conseguiu, com êxito, forjar uma literatura no limite entre a Europa e o Rio da Prata. Esta coexistência gerou uma literatura peculiar, cheia de conflitos e tensões, periférica, porém sem cair nas armadilhas da “cor local” e, ainda assim, com as mesmas prerrogativas de uma literatura, reconhecidamente, original e universal.

A irrupção literária de Borges, sem respeito às hierarquias, viabilizou uma produção literária heterogênea, capaz de alcançar uma captura literária inovadora por reinventar e redimensionar uma tradição a partir da invenção poética das *orillas*, das margens periféricas do continente sul-americano. Para ele, influência europeia, urbana e letrada (do cânone e das vanguardas) e tradição *criolla* dos pampas (contos gauchescos) eram igualmente importantes e fontes para sua densa criação literária. Sobre a invenção mitológica de Buenos Aires e suas margens na literatura borgeana, Octavio Paz menciona que:

Quase toda a obra de Borges – e não penso apenas em sua prosa e sim em muitos de seus poemas – postula a inexistência da América. A Buenos Aires de Borges é tão irreal quanto suas babilônias ou níives. Estas cidades são metáforas, pesadelos, silogismos. Quem diz esta metáfora, quem sonha este sonho? Outro sonho que se chama Borges. E a este sonho? Outro. Na origem, alguém sonha; se despertasse, a realidade sonhada se desvaneceria. Sob pena de morte estamos condenados a sonhar uma Buenos Aires onde sonha um Borges. A obra deste poeta não só postula a inexistência da América como a inevitabilidade de sua invenção. Ou, dizendo de outro modo: a literatura hispano-americana é uma empresa da imaginação. (PAZ, 1996, p. 130).

Borges retomava a tradição com o intuito de pervertê-la. Queria reinventar o passado e discutir a herança, pois apostava ser possível criar uma nova cultura moderna a partir da transformação do legado do passado. A ruptura com a tradição era necessária para formação de novas estéticas na sua poesia.

Em sintonia com o poeta portenho, Mário de Andrade foi perspicaz em contrabalançar a literatura brasileira e a cultura popular do nosso país. Pesquisador dedicado do folclore brasileiro, leitor e fundador de revistas modernas, como a *Klaxon*, vislumbrou a possibilidade de criar uma nova estética segundo as vanguardas vigentes com textos sem rimas e fragmentados, verborrágicos e inundados de referências da cultura popular e sua polifonia. No

que diz respeito aos ensaios críticos, também manteve o estilo inconfundível de textos soltos e não burilados, com imperfeições que objetivavam evitar o rebuscamento. Alfredo Bosi (1994) também faz algumas obsevações sobre os atributos de crítico literário de Mário de Andrade:

Como crítico, apesar de não ter elaborado uma teoria coesa que integrasse os valores estéticos, sociais e, ultimamente, políticos, ele sempre mostrou ter olho para distinguir o texto forte e denso do frouxo ou retórico; e poucos viram com tanta lucidez a grandeza e os limites do próprio tempo como o autor de ‘O Movimento Modernista’ e ‘Elegia de Abril’. (BOSI, 1994, p. 354).

O caminho rumo à modernidade foi de tensão entre continuidade e ruptura. Quanto à poesia dos autores em tela, é possível notar semelhanças no uso refinado da ironia e da paródia, embora os poemas borgeanos tenham tendência à nostalgia e ao mito e os andradinos à utopia. Curiosamente, Borges, leitor compulsivo da literatura universal, também se interessava por literatura brasileira (Euclides da Cunha, Jorge Amado e Guimarães Rosa) e Mário de Andrade demonstrou ser um grande conhecedor da literatura hispano-americana, leitor de Borges e interessado nas revistas argentinas vanguardistas *Sintesis*, *Proa*, *Martín Fierro* e *Claridad*.

Sobre como essas publicações argentinas chegaram até o escritor paulistano, temos infomações esclarecedoras de Raúl Antelo, no seu artigo “Borges/Brasil” (2000). Ele explica que havia a conexão de amizade em comum entre a irmã de Borges, Norah Borges e Rosário Fusco, amigo de Mário de Andrade que, em correspondência epistolar, oferece remessa, em 1928, da revista *Sintesis*. Raúl Antelo continua ressaltando que, aparentemente, essas remessas teriam começado desde 1925, visto que no acervo do escritor constam exemplares deste ano do periódico *Proa*. Em comentário acerca da influência dessas leituras o pesquisador aponta que:

São desse ano [1925] alguns exemplares de *Proa* que Mário chegou a ler e que lhe fornecem saborosos subsídios para compreender o mundo borgeano. É o caso de ‘El idioma infinito’ (*Proa* 12, jul. 1925) artigo em que o autor postula a reversibilidade funcional da linguagem e a etimologia como modelo de organização das palavras e do mundo. Ora por intermédio de Norah, ora graças a María Clemencia (pintoras sempre) Mário de Andrade desbrava – pioneiro – o labirinto. (ANTELO, 2000, p. 423-424).

Mário de Andrade emitiu suas impressões críticas a respeito dos três primeiros livros do escritor argentino, sinalizando leitura profícua da obra borgeana gerada na segunda década do século passado. A perspectiva de um Borges erudito regeu seu discurso crítico e deu início

à construção da imagem do poeta confinado a uma vida essencialmente literária, originária de leituras fatigantes. Esse esquema conceitual ficou assinalado na memória coletiva de gerações da crítica literária brasileira. Não é incomum percebermos expressões utilizadas pelos atuais estudiosos de Borges que remetam às ideias de Mário de Andrade. Em artigo publicado em 1928, o crítico literário paulistano demonstrava estar bem informado até mesmo sobre dados biográficos de Borges, além de tecer os comentários a respeito de sua obra:

Jorge Luis Borges, vivido muitos anos de estranja, quando chegou na pátria já igualado, se espantou com ela e se aplicou a cantar a realidade dela. Disso lhe veio *Fervor de Buenos Aires* e *Luna de enfrente*, dois livros de poesia. Publicou mais *Inquisiciones*, ensaios. É verdade que em *Inquisiciones* ele apresenta menos que pensamentos, resultado de pensamentos, porém suponho uma espécie de dialética hegeliana no jeito dele pensante. Um certo ceticismo decadente que talvez lhe venha da cultura, excessiva para idade tão moça que mostra só 28 anos. Tem pouca vida objetiva, mesmo nos versos descritivos de *Fervor de Buenos Aires*. Jorge Luis Borges viveu menos do que pensou e agiu literariamente. Ele afirma a tristeza essencial do argentino. É antes um silêncio essencial. O silêncio altivo das trepidações que supõe de dentro da usina milhares de cavalos-força nascendo. Os versos dele que conheço são naturezas-mortas naquele sentido tão lindo de ‘vida silenciosa’ que lhe dão os alemães. Jorge Luis Borges tirou dos estudos uma fadiga contemplativa e condescendente. (ANDRADE, 1928, p. 101).

Em artigo intitulado “Clara Argentina: Mário de Andrade e a nova geração argentina” (2000), a pesquisadora Patrícia M. Artundo escreve a respeito de 64 cartas catalogadas da biblioteca de Mário de Andrade, datadas entre 1920 e 1930. Trata-se de comunicação epistolar entre Mário de Andrade e escritores argentinos como, por exemplo, Luis E. Soto e Pedro J. Vignale. Foi por meio destes autores que Mário entrou em contato com a “nova geração argentina”. Seu interesse pela literatura, arte e folclore do país vizinho ficava evidente em sua declaração no artigo intitulado “Argentinos. Terra roxa e outras terras” (1926):

Então conheci nos livros o Ricardo Güiraldes de cujo recente *Dom Segundo Sombra*, uma obra-prima, hei de falar; Oliverio Girondo, que modelou em versos estupendos uma Semana Santa de Sevilha; Pettoruti pintor moderníssimo de que o Governo argentino acaba de comprar o quadro *Los Bailarines*. (ANDRADE, 1926, p. 3).

O escritor era, além de crítico literário, um pesquisador do folclore brasileiro e de arte. Conhecia profundamente as questões da língua e das tradições culturais do Brasil, bem como a cultura hispano-americana. Ele se mantinha atento e bem informado através de leituras de revistas internacionais e em correspondência epistolar com outros intelectuais.

Mário de Andrade, como profundo conhecedor da literatura produzida em países sul-americanos, reservava lugar em sua biblioteca para sessenta e cinco livros de autores argentinos. Possuía uma extensa coleção de revistas de vanguarda da moderna literatura argentina. Dentre os vários periódicos, como *Proa*, *Claridad*, *Síntesis*, encontra-se *Martín Fierro*, no qual Borges era colaborador. Ainda no artigo citado anteriormente, publicado em 13 de maio de 1928, no *Diário Nacional* de São Paulo, o escritor brasileiro ressalta a relevância da estética apregoada neste periódico e elogia o ensaio borgeano *Inquisiciones*:

Esse crioulismo tão bem vibrado no ensaio de Jorge Luis Borges que o *Diário Nacional* publica hoje, me parece costurar as páginas de *Martín Fierro*. Apesar de toda influência européia, ou antes, aceitação européia que a gente pode encontrar nas doutrinas estéticas que a revista prega ou indica. Quem se preocupa mais com ele é Jorge Luis Borges. Este poeta e ensaísta me parece a personalidade mais saliente da geração moderna da Argentina [...] Este é um livro (*Inquisiciones*) excepcionalmente bonito, duma elegância muito rara de pensamento, verdadeira aristocracia que se educou na sobriedade, na imobilidade da exposição e no raro das idéias. (ANDRADE, 1928, p. 100).

O escritor e crítico literário brasileiro teve o cuidado de observar, atentamente, o que significava o teor do crioulismo da revista *Martín Fierro*. Leitor e conhecedor da literatura gauchesca, Mário de Andrade estava familiarizado com o significado do mito argentino de *Martín Fierro*, escrito por José Hernández e imortalizado na poesia de Lugones. O poeta brasileiro mostrou habilidade intelectual e crítica ao notar que Borges trabalhava com as influências de uma herança europeia e da tradição *criolla*, reconhecendo o estilo híbrido em seus ensaios críticos contidos no livro *Inquisiciones* (1925). A inexistência de grande período de tempo que apartasse os escritores e possibilitasse distanciamento do objeto não foi obstáculo para a acurada percepção da erudição e refinamento da tessitura borgeana.

Há evidente confluência entre Mário de Andrade e Alexandre Eulalio, pois ambos escreveram com propriedade sobre Borges ao aprofundar questões sobre o modo peculiar com que o escritor orientava sua obra. Souberam detectar o estilo borgeano e eram perfeccionistas em suas leituras, pesquisando em pormenores a obra do escritor argentino. Assim, preconizaram a leitura pelo viés crítico com destaque para os ensaios críticos e, no caso de Alexandre Eulalio, que acompanhou por mais anos a obra borgeana, também deteve sua atenção nos contos, publicados principalmente a partir de *Ficciones* (publicado pela primeira vez em 1944), quando o poeta Mário de Andrade já havia falecido.

O crítico literário Alexandre Eulalio (1999) foi o primeiro tradutor da obra borgeana para o português. Traduziu “O Congresso do Mundo” (1979), *Cronologia de Borges* (1984) e

Borges igual a si mesmo (1984). A primeira tradução é a que corresponde ao conto “El congreso” vertido para o português como “O Congresso do mundo” (1979), pertencente ao *Libro de Arena* (1975). As outras duas são traduções inéditas da cronologia da obra de Borges e uma entrevista do escritor, realizadas por Maria Esther Vázquez (1984) e estão arquivadas no CEDAE – Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulalio – no Instituto de Estudos da Linguagem, da UNICAMP, AE Pe 427, p. 64.

O estudioso da obra borgeana traduziu outros contos e ensaios críticos provenientes dos livros *Ficciones* (1944), *História Universal de la Infamia* (1935), *El Aleph* (1949), *El Hacedor* (1960), *Otras Inquisiciones* (1952), *Discusión* (1932) e *El libro de los seres imaginarios* (1969). Alexandre Eulalio escreveu artigos e resenhas sobre o escritor argentino, denominados: “Paixão Inaugural” (1983), “O bestiário fabuloso de Jorge Luis Borges” (1958) “Borges em Inglês” (1963) e “Ampulheta de Borges” (1979). Todos esses artigos estão reproduzidos em *Borges ou da Literatura. Problemas de Leitura e Tradução*, na revista *Remate de Males* (1999), da UNICAMP.

O crítico literário Davi Arrigucci Jr. declara que o colega tradutor era “um leitor detido, minuciosíssimo, um leitor ideal de Borges, que convenceu os amigos da necessidade de ler o escritor argentino.” (ARRIGUCCI Jr., 1999, p. 223). Convenceu ninguém menos que eruditos como Augusto Meyer, Brito Broca e Fausto Cunha a lerem Borges⁶⁹. Interessante notarmos no comentário de Fausto Cunha, em artigo de 1964, “Introdução a Borges como Deus e como labirinto”, a observação a respeito do refluir constante de motivos nas séries combinatórias dos contos ficcionais de Borges, averiguando que para “o leitor de Borges, não escapa que suas páginas são exatamente iguais umas às outras. Seus temas são os mesmos, os autores são os mesmos, os problemas – as conjecturas – são os mesmos. Todavia, só um leigo desprevenido pensará que essa igualdade é verdadeira.” (CUNHA, 2000, p. 301). Como leitor ideal de Borges, Fausto Cunha, ao saber da existência da obra borgeana por meio de Alexandre Eulalio, aprimorou sua leitura “de *Discusión* a *El Aleph*” e foi capaz de detectar já

⁶⁹ Augusto Meyer, em 1965, escreveu artigo sobre Borges em que declarou: “Eu poderia estender a comprovação de modo analítico, a outros contos, esmiuçando o *Aleph* e a *Historia Universal de la infamia*, únicos textos de que disponho no momento, além dos ensaios sobre Lugones e o *Martín Fierro*; porém basta lembrar a sua constante preocupação de totalizar, conglobar, enovelando um mundo de coisas, para a superação das antíteses, ou melhor ainda, aquele exemplo ideal, que é a famosa enumeração caótica do *Aleph*, lampejo de unidade no turbilhão de diversidade. Tudo isso envolve necessariamente, além de uma arte soberana e quase escandalosa no governo da lucidez poética, sempre a cavaleiro da intuição criadora, certa franja de paralogia metafísica, impregnada de humorismo transcendente, aquele capitoso *humour* borgeano, que vai espicaçando o nosso espanto com o arabesco renovado e aberto de uma fantasia desatada em imprevisto e agilidade”. Reproduzido em *Borges no Brasil*. SCHWARTZ, J. (Org.). São Paulo: FAPESP, 2000, p. 306.

na década de sessenta, o jogo labiríntico das formas-matriz nos contos e ensaios críticos do escritor.

No que diz respeito às primeiras leituras da obra borgeana, Arrigucci Jr. ainda salienta que não era nada fácil se deparar com um livro como *Ficciones* (1944), publicado em meados da década de quarenta, que deu fama internacional a seu autor e marcou para sempre a memória de uma geração de leitores. Ele explica sobre a recepção da obra no país dizendo que: “É provável que aqui a novidade ou o espanto não dependiam tanto do fantástico, mas antes de uma conjunção insólita entre arte e pensamento. A questão é que Borges impôs desde logo o desconcerto – talvez a mesma perplexidade que dizia sentir diante do universo” (ARRIGUCCI Jr., 1999, p. 279). Talvez seja por essa razão que Alexandre Eulalio (1999), estudioso de ideias refinadas, tenha se empolgado em divulgar a obra borgeana entre amigos e ser um dos primeiros leitores especializados em Borges.

Em artigo publicado em 16 de fevereiro de 1958, para o *Diário de Notícias* de Porto Alegre, Eulálio divulga a obra do escritor ainda pouco conhecido no Brasil. Menciona as principais obras do argentino e destaca o livro recém-publicado (1969) de Borges *O livro dos seres imaginários* (2011, 2.ed.). Alexandre Eulalio salienta a respeito da publicação:

Um manual de zoologia fantástica era mesmo tarefa para alguém do porte de Jorge Luis Borges, esse escritor ainda pouco conhecido no Brasil, que é um dos maiores poetas do seu tempo. Poeta que se realizou principalmente, na prosa, ficando célebre por seus contos e por seus ensaios, o mundo do poeta Borges – ecumênico, eruditíssimo, intoxicado mesmo por uma cultura vivida até a exaustão – forma uma ilha perfeitamente definida dentro do panorama literário, não só do seu país, mas de toda a América [...] está presente neste livro, o escritor de imaginação ardente, bom leitor e seguro, das principais literaturas do mundo, que, numa compilação de invenções alheias, revela-se insuperável inventor. (EULALIO, 2000, p. 291).

A edição de 1999 de *Remate de Males*, revista do departamento de teoria literária da Pós-graduação da UNICAMP, homenageou o pesquisador Alexandre Eulalio (1999) em sua apresentação da edição especial sobre os problemas de leitura e tradução da obra borgeana, salientando o perfil do pesquisador meticuloso. A comissão organizadora que incluía, dentre outros, também Davi Arrigucci Jr, ressaltou suas qualidades declarando que:

Este segundo número especial da *Remate de Males* sobre Alexandre Eulalio homenageia o pesquisador, historiador, *crítico de literatura* e de arte, tradutor, que reúne sua reflexão em torno de um dos maiores escritores do nosso século. Os *ensaios* sobre o escritor argentino e as traduções de alguns de seus textos nos revelam a intimidade com que este *scholar* transitava pelos diferentes territórios estético-literários. Recordamos a *erudição*, marca

de sua *trajetória intelectual*, manifestando-se na variedade de temas abordados em aula, nas certas *sugestões de leitura e de pesquisa* distribuídas generosamente entre seus pares e sobretudo presente em sua *crítica*. (Remate de Males, 1999).

Traduzir, fidedignamente, a obra borgeana é trabalho árduo. Os obstáculos à tradução poética não são fáceis de transpor devido aos desníveis vocálicos entre o português e o espanhol. Segundo a tradutora Leonor Scliar Cabral, a façanha de traduzir a poesia rimada do espanhol é uma das maiores armadilhas para o tradutor. Em artigo sobre os problemas da tradução poética, “El otro, el mismo” (2009), afirma que: “Nos encontramos diante do dilema de conciliar os sentidos intencionados pelo autor com os recursos poéticos que utilizou. Enquanto o espanhol tem cinco vogais orais, o português tem sete. O fato de o espanhol admitir consoantes nasais em final de sílaba, e o português, não.” (CABRAL, 2000, p. 166).

Outra constatação da dificuldade em se traduzir a obra do escritor argentino procede do depoimento do tradutor Jorge Schwartz, em seu artigo “Traducir/Traduzir Borges” (2000), em que menciona Alexandre Eulalio (1999), elogiando seus textos de “tradução competente” e afirma ter utilizado algumas traduções inéditas desse pioneiro na tradução da obra de Borges. Schwartz prossegue explicando sobre a tarefa espinhosa de sua equipe ao traduzir as obras completas de Borges:

Na primeira etapa, o desafio foi sem dúvida elucidar as incessantes dúvidas suscitadas pela linguagem crioula dos anos 20, e que nos levou – além de dicionários e obras de referência – à consulta de especialistas na literatura gauchesca e no lunfardo, gíria do subúrbio bonaerense. Algumas outras perguntas também se tornaram urgentes: para traduzir Borges, é necessário conhecer suas teorias sobre tradução? Se assim for, devemos adotar os seus próprios critérios como teórico e tradutor? O exercício tradutório de Borges é parte estrutural de sua personalidade. Além de estabelecer critérios diferenciados para a tradução da prosa e para a tradução da poesia, Borges sempre está atento ao papel do leitor, afirmando que a tradução difere conforme o receptor. (SCHWARTZ, 2000, p. 188-189).

Podemos inferir que para Alexandre Eulalio (1999) traduzir trechos da obra de Borges não deve ter sido fácil, visto ser material que ainda estava sendo manejado no começo das considerações da crítica especializada no autor. Em seu artigo específico sobre os impasses da tradução, Rosemary Arrojo levanta a questão sobre a fidedignidade da obra traduzida, exemplificando com o conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (2012) o empenho que o tradutor emprega em seu ofício, nem sempre reconhecido:

Talvez ninguém tenha percebido melhor do que Jorge Luis Borges a busca ilusória dessa transmutação de ‘essências’ e o recalque da diferença inerente à concepção de tradução como transporte de significados estáveis e plenos. O quixotesco impasse de Pierre Menard não é apenas o impasse de todo tradutor em sua busca – de antemão fadada ao fracasso – da magia que lhe permite o máximo de fidelidade ao que seu texto/autor, qualquer que seja sua importância de dimensão, na esperança de produzir uma tradução absolutamente correta. (ARROJO, 1992, p. 418).

A partir desse ponto é necessário que se determine a clivagem entre dois posicionamentos de Alexandre Eulalio. Quanto à sua atitude diante do desafio em traduzir, fidedignamente, a obra borgeana e sua generosidade em compartilhar com amigos, alunos e leitores anônimos a descoberta da obra borgeana, o erudito pesquisador manteve postura impecável, reconhecida e homenageada postumamente. Contudo, há um momento em sua trajetória em que, não obstante os méritos de crítico literário e tradutor, apresenta, de forma veemente, uma visão de um Borges alheio à vida social e política.

Em suas análises o que sobressai é a figura do poeta cego e erudito e não a do homem engajado em questões políticas, em nítida aproximação com suas sucessoras Nara Maia Antunes (1982) e Eneida Marida de Souza (1999). E em relação às opiniões dos críticos literários Davi Arrigucci Jr. (1999) e Júlio Pimentel Pinto (1998), que exploram o lado mais histórico de Borges, os escritos de Alexandre Eulalio mantêm-se em evidente oposição. Em ensaio crítico de 1979, denominado “Ampulheta de Borges”, Alexandre Eulalio torna explícita sua perspectiva do escritor apartado das mudanças do mundo contemporâneo:

Havendo aderido de corpo e alma aos valores vitorianos e eduardianos da sua formação, esse mestre-de-cerimônias do tempo assistiu, incrédulo e inconformado, à derrocada de uma época da qual se sentia órfão. O profundo sentimento de casta, a ignorância – assumida – dos pressupostos econômicos, a hierarquização valorativa de raças e culturas (com a consequente defesa da missão ordenadora dos imperialismos), a insensibilidade pelos problemas sociais, o encarecimento passional de “conceitos” como ordem, decoro, civilização – parecem ter sido no dia-a-dia absorvidos pelo escritor como categorias indiscutíveis e definitivas. As opiniões políticas e sociais do ficcionista de *El Aleph* representam lancinante testemunho de desaceleração do tempo ideológico – soturno testemunho, em negativo, da universalidade dos temas que abordava. Singular destino sul-americano desse homem que, refutando o tempo em que viveu, o marcou com sinal indelével da própria presença. (EULALIO, 1999, p. 123).

Em virtude da escolha de expressões um tanto inadequadas, Alexandre Eulalio deixa transparecer imagens distorcidas, que não correspondem à realidade. Fundamenta que Borges mantinha-se afastado de problemas vivenciais e do cenário político, recusando-se a participar

de discussões ideológicas. Contudo, se Borges refutava opiniões ideológicas, sugere então, que emitia opiniões políticas, apesar de sua “obra política”, como assertivamente sustenta Emir Rodríguez Monegal (1987), não possa ser confundida com opinião política.

Ao redigir para periódicos literários sobre assuntos cotidianos, Borges nunca se furtou ao debate de problemas nacionais; sua oposição ao regime político popularista de Juan Domingo Perón ficou bem divulgada mundialmente. Em 28 de maio de 1978 endereçou o artigo “Lenda e realidade” à *Comisión Promotora de Concentración Cívica*, publicado no jornal *La Nación*, a respeito dos quinze anos do governo peronista, cujo lema, dentre outros que repugnava o escritor, era “alpartas, sim, livros, não”. Segue trecho do artigo que contém o ponto de vista do escritor:

Quinze anos bastaram para as gerações argentinas que não tiveram de suportar ou, por causa da pouca idade, padeceram de modo vago o tédio e o horror da ditadura terem agora imagem falsa do que foi essa época. Nascido em 1899, posso oferecer aos leitores jovens testemunho pessoal e preciso. O argentino comumente é carente de consciência moral, mas não intelectual; passar por imoral importa-lhe menos que passar por tolo. O ditador foi um novo-rico. Dada sua quase-onipotência, teria podido deflagrar uma rebelião das massas, ensinando-lhes com o exemplo diversos ideais; mas cingiu-se a imitar de maneira crassa e grotesca os traços menos admiráveis da oligarquia ilustrada, que ele simulava combater: a ostentação, o luxo, a profusa iconografia, o conceito de que a função pública deve ser também a função política. O dito até aqui é meramente pessoal e de somenos importância, se o compararmos à corrupção das almas, ao roubo, para o qual se prefere o eufemístico nome negociação, ao choque elétrico aplicado aos opositores e a toda pessoa suspeita de ser ‘contra’, ao confisco de bens, aos abarrotados cárceres políticos, à indiscriminada censura, ao incêndio de arquivos e de igrejas, ao fuzilamento de operários na secreta solidão dos cemitérios e à supressão da liberdade. Outro estigma dessa época foram as delações pagas com dinheiro público. (VÁZQUEZ, 1999, p.v 199-200).

Durante o governo de Juan Domingo Perón, precisamente em 11 de junho de 1955, o sobrinho de Borges, Luis de Torre, foi preso na Praça de Mayo ao assistir a procissão de *Corpus Christi* que se transformou em manifestação antiperonista. Foi liberado logo depois por bons antecedentes. Além disso, sete anos antes, a mãe de Borges, Leonor Acevedo de Borges, e sua irmã, Norah, foram presas por cantar o Hino nacional na Rua Florida em manifestação contra a reeleição de Perón. Borges era constantemente seguido no seu trajeto de casa para o trabalho e ao retornar para casa, sempre encontrava um policial em frente de sua residência. Até mesmo intelectuais de esquerda como Leónidas Barletta, comunista declarado, apoiava a postura firme de Borges em manter suas convicções políticas.

Em uma publicação de esquerda intitulada “Argentina Libre”, de 15 de agosto de 1946, Borges declarou que: “As ditaduras fomentam a opressão, o servilismo, a crueldade; mais abominável é fomentar a idiotice. Mensageiros que balbuciam imperativos, efígies de caudilhos, vivas e morras predeterminados, cerimônias unânimes, a mesma disciplina usurpando o lugar da lucidez.” (VÁZQUEZ, 1999, p. 191). Outra publicação que alude a Perón é o conto “La fiesta del monstruo”, escrito em pleno governo peronista, em 1947. A paródia escrita com a colaboração de Adolfo Bioy Casares retrata a perseguição sofrida pelos intelectuais que se recusavam a aclamar o regime popularista.

Segundo Júlio Pimentel Pinto (1998, p. 230), o esclarecimento quanto à diferença entre o Borges histórico e o Borges de declarações políticas faz-se necessário. Ele argumenta que não deveria ser confundido com sua modesta obra política. O escritor brasileiro salienta que publicações como os incipientes e iniciais poemas denominados “Salmos Vermelhos” (1919) e “Trinchera” (1920), a respeito da Primeira Guerra Mundial, deram lugar a artigos mais maduros a partir de 1952, publicados em *Outras Inquisições* (2007). Cita como exemplos dois ensaios críticos intitulados “Anotación al 23 de agosto de 1944” (2007), sobre a libertação de Paris do jugo nazista, e “Nuestro pobre individualismo” (2007), em que endossa o antiperonismo.

Estes ensaios críticos e demais declarações em entrevistas e palestras, contidas em revistas e jornais de circulação na Argentina e no mundo, demonstraram uma vontade política de interferir em assuntos pertinentes que ocorriam no cenário político de seu país. Comparados à vultosa obra ficcional de Borges, são pequenas publicações de cunho político, porém existem e demonstram que não há alienação política no escritor argentino.

Não compete à crítica literária julgar se tais opiniões políticas foram exageradas, inapropriadas ou equivocadas. No entanto, asseverar que Borges se recusava a emitir opinião sobre as condições política e social de seu país desqualificam o autor e sua obra. Júlio Pimentel Pinto (1998) aponta que o escritor argentino não se encontrava desligado da realidade, conforme parte da crítica costuma assegurar. Ele indica que

[...] o exacerbado conservadorismo e o caráter, no mínimo polêmico, de alguma de suas posturas – elogios a governos ditatoriais do espanhol Franco, do chileno Pinochet, do argentino Videla, além do apoio declarado ao golpe militar que depôs Isabelita Perón, em 1976, na Argentina – levam a supor alguém exageradamente autoritário – o que é incabível diante de uma obra que tantas vezes fala de liberdade, defende a liberdade – ou pouco esclarecido sobre os assuntos e movimentos políticos do mundo em que vive. Dessa forma, passa-se a acreditar que o grande escritor é, na verdade, um ignorante em política. (PINTO, 1998, p. 228).

Sendo assim, todos esses depoimentos pessoais, ensaios críticos e contos, demonstram o quanto a imagem de um poeta afastado de posicionamento político não condiz com a verdade a respeito do escritor argentino. A “ampulheta” de Alexandre Eulalio, que mediu a dobra do tempo metafísico de Borges e não mediu seu tempo histórico e vivencial, não foi suficiente para aprisioná-lo na ficção e, apesar de muitos críticos preferirem enaltecer sua obra ficcional, não conseguiram manter sua obra política totalmente desconhecida. No trabalho Alexandre Eulalio (1999) não há nada que desabone, integralmente, suas constatações, todavia, desacertos como os mencionados, revelam que a simbólica figura do poeta cego também foi difundida pela crítica estrangeira e, inevitavelmente, refletida na fortuna crítica brasileira.

Retomando o tema sobre o início do cotejo da obra borgeana pela crítica literária brasileira, resultam analogamente dois escritores voltados para o empenho em deslindar a obra borgeana e que, de fato, contribuíram para propagação dessa escritura, indicando para os interessados em leitura instigante o caminho dos textos trabalhados pela mente de Borges. Decorrente das traduções de contos, artigos publicados em jornais e resenhas críticas entre as décadas de vinte e setenta do século XX, o começo da intermediação para os futuros leitores ideais de Borges tornou-se possível através da visão aguçada desses primeiros críticos literários, Mário de Andrade e Alexandre Eulalio.

Em seguida, demonstram-se mais exemplos de duas críticas literárias que continuaram o processo de investigação da obra do escritor argentino, perfazendo a trajetória de pesquisas a partir de publicações compreendidas nas décadas de oitenta (Nara Maia Antunes) e noventa (Eneida Maria de Souza), verificando-se a mudança na abordagem teórica de pressupostos “importados” de estudos que estavam em plena efervescência intelectual tanto no velho continente quanto na academia norte-americana. O objetivo era a revisitação da obra borgeana, tendo em vista repropor novas considerações, transpondo o objeto pesquisado, agregando novas possibilidades de leitura e atualização temporal da obra de Borges.

3.2 Nara Maia Antunes e Eneida Maria de Souza: Borges “encarcerado” na ficção?

A pesquisadora Nara Maia Antunes (1982) define a produção borgeana como um mosaico de vários textos arrançados em várias séries combinatórias de temas recorrentes e afirma que, para Borges, escrever é uma forma de reler as obras de sua preferência e erigir sua

escritura. Assegura que a escritura borgeana envolve uma situação dupla, de coexistência com palimpsestos de sua memória de citações de obras lidas e relidas continuamente. Considera que, para o escritor argentino, não se aparta leitura de escritura. Segundo a crítica, ele relaciona, seleciona e instaura sua própria ordem do cânone literário. Tais considerações sobre o leitor Borges perfazem, inevitavelmente, o caminho sobre seu leitor modelo e a questão da coautoria.

A escritora descreve o Borges de *Ficciones* (2012) com estas palavras: “sua invenção da literatura é coletiva. Se cada texto se relaciona com os demais textos – todos contêm uma literariedade comum – a literatura não é tanto a soma das obras, mas o sistema de suas relações: um campo de afinidades e oposições.” (ANTUNES, 1982, p. 94). Assim, encontra na intertextualidade um fundamento para ratificar seus postulados sobre a coautoria na obra borgeana.

Mediante justaposição de ideias, Nara Maia Antunes (1982) repousa suas concepções teóricas em duas vertentes. Concentra sua investigação entre seleção ou totalidade, em que cada comentário sugere alternância entre as teorias de Bakhtin e do formalismo russo. Depois de repassar duas perspectivas teóricas em seu livro *Jogo de Espelhos. Borges e a teoria da literatura* (1982), Antunes ainda apresenta a questão da obra aberta, glosando, pelo menos, três enfoques da obra borgeana. A problematização acerca da obra aberta receberá atenção no próximo tópico no qual consideraremos as convergências entre a escritora e o historiador Júlio Pimentel Pinto (1998) neste quesito específico.

A ampla e variada bibliografia consultada pela escritora brasileira repercute na ambivalência teórica retratada em seu livro. A pretensão da crítica literária ao processo meticuloso de pesquisa compeliram seus escritos a apontar em direções opostas. Essas múltiplas abordagens, aparentemente contraditórias, realmente são características pertencentes à obra borgeana, porém ocorrem em momentos diferentes da vida literária do escritor. É por esta razão que uma obra tão complexa, variada e extensa permite considerações acerca do hermetismo (fechada sobre si mesma) e de abertura e intertextualidade.

A estudiosa que concentra seus apontamentos na década de oitenta, não dispensa as considerações da nova crítica francesa, responsável pela descoberta internacional e projeção do fenômeno Borges na década de sessenta. Ela confirma, no prefácio de seu livro, que busca “uma leitura dirigida”, com o intuito de comprovar sua tese sobre a formulação de teoria literária inserida pelo escritor em seus textos ficcionais. Nara Maia Antunes revela sua intenção de análise ao elencar os nomes de teóricos que deram respaldo às considerações desse jogo de espelhos da obra borgeana:

Também é verídico que muitos dos teóricos cujas ideias e conceitos serão por nós cotejados com os de Borges, principalmente os franceses, conhecem e admiram a obra do escritor argentino. Gérard Genette para quem Borges é uma figura recorrente em suas citações e exemplificações, dedica-lhe em *Figures I* o ensaio ‘L’ utopie Littéraire’. Pierre Macherey, como nós, analisa o volume de contos *Ficciones* como ‘uma teoria fictícia da narrativa’, em dois ensaios finais de sua obra *Pour une Théorie de la production littéraire*. A nossa será, sem dúvida, ‘uma leitura dirigida’ em dupla instância: por ler textos ficcionais ‘como se’ fossem teóricos; por ler Borges – inclusive o Borges ficcionista – ‘como se’ Roland Barthes, Umberto Eco, Mikail Bakhtine, Youri Lotman ou qualquer um dos autores com os quais o confrontaremos, pudessem ter escrito os textos borgeanos. (ANTUNES, 1982, p. 2).

Cabe a ressalva a respeito da questão do fechamento da obra borgeana. O período inicial da poesia de Borges, compreendida no ultraísmo e marcado pelo abusivo encadeamento de metáforas, demonstra a intenção de ressaltar as palavras não como ideias, mas como um fim em si mesmas e a contrapelo da descrição impressionista. Trata-se somente de proposta estética de experimentação expressionista da vanguarda ultraísta e posteriormente abandonada. Para Borges, a metáfora é uma necessidade metafísica, pois a realidade referencial não o satisfaz. A crítica literária Bella Jozef descreve o uso de alegorias e símbolos na obra borgeana como tentativa de “criar um mundo ficcional tão real como a própria realidade imediata. O mundo é captado por meio da arte e ficção e nada pode parecer mais lógico do que partir delas para chegar à vida.” (JOZEF, 2000, p. 380).

A obra mais amadurecida de Borges continua sendo de difícil penetração e a iniciação literária do seu leitor reclama mais do que simples leitura; a recepção completa demanda leitura da fortuna crítica do escritor para adentrar em sua construção labiríntica de múltiplos caminhos. Pode ser esta a razão pela qual Nara Maia Antunes empregue diferentes possibilidades teóricas, funcionando como estratégias conceituais diante da intrincada plurivocidade borgeana com dupla estruturação de histórias envoltas em outras histórias.

A crítica literária prossegue colocando em discussão o tema do estranhamento à luz da análise do conto “La busca de Averroes” (2013), recobrando toda investigação com argumentos do formalismo russo. De acordo com esse tipo de análise, os interlocutores apregoam a necessidade de renovação das antigas metáforas gastas pelo excesso de uso ao longo do tempo. Trabalham com a questão do “estranhamento” ou tratamento estético proporcionado ao texto literário em oposição à “automatização” da linguagem desgastada com uso cotidiano. Nara Maia Antunes oferece essa perspectiva teórica para apontar a ocorrência

da teorização embutida dentro dos contos ficcionais borgeanos. A crítica literária pernambucana alega que:

Borges afirma por seu personagem Averroes, que a relação entre categorias díspares obtidas através da metáfora – um dos procedimentos mais comuns do discurso literário para revelar as coisas de modo diverso, ‘estranho’ – é sempre arbitrária, pois qualquer coisa pode ser comparada a uma outra. [...] Borges afirma que as sucessivas leituras dos textos literários, ao invés de os tornarem automatizados, muitas vezes os enriquecem com novas conotações. Borges dificilmente poderia ter tido acesso aos textos dos formalistas, só divulgado em época recente, mas pensa exatamente do mesmo modo. Nosso confronto nos levou a constatar que tanto Borges quanto os formalistas russos reconhecem no efeito de ‘estranhamento’ um meio capaz de aproximar a obra da revelação da realidade. (ANTUNES, 1982, p. 31-33).

As reflexões de Nara Maia Antunes (1982) a respeito dos teóricos formalistas estão em consonância com o uso recorrente de metáforas no tratamento estético que Borges oferece a seus textos cifrados. Além desse suporte teórico, a pesquisadora emprega a correlação entre a obra borgeana e os pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin sobre a intertextualidade e a contribuição do leitor, equiparando conceitos em comum acerca da dialogia e polifonia nos textos literários. Ela encontra vestígios concretos entre a teoria contida na obra borgeana e as propostas teóricas de Bakhtin.

Evidenciam-se coincidências que a estudiosa expõe no subtítulo “Bakhtine: a correlação entre as séries”, do seu livro sobre Borges, dedicando, exclusivamente, uma parte do texto somente à questão da intertextualidade, à importância do leitor e o vínculo histórico e cultural dos textos produzidos pelo autor com a participação do coautor. A pesquisadora comenta que é justamente o que Borges propõe com a sua técnica dos anacronismos deliberados: o escritor faz conviver no mesmo contexto obras provenientes de outras épocas históricas. Ela enfatiza que:

Se fosse dada a Bakhtine a possibilidade de analisar a obra de Borges, seguramente ele a classificaria também como dialógica e polifônica, já que várias das características por ele apontadas para o romance de Dostoiévsky poderiam ser reencontradas. Mais importante para nós, entretanto, é descobrir que também as posições de Bakhtine acerca da intertextualidade, da duplicidade inerente aos textos literários, têm vários pontos em comum com a poética borgiana. As coincidências se estendem a vários outros pontos. Bakhtine, por exemplo, já nos disse ser a obra literária um permanente diálogo com o leitor (‘toda palavra literária pressente com maior ou menor intensidade, seu auditor, seu leitor’). Segundo Borges, esse diálogo é infinito. (ANTUNES, 1982, p. 85-86).

Quando Nara Maia Antunes delega a Bakhtin a maior parte das análises sobre intertextualidade, não significa que ela desconheça o papel importante das discussões teóricas do grupo *Tel Quel* sobre o assunto. Ainda no mesmo tópico que utiliza para suas averiguações, volta sua atenção às propostas do grupo francês a fim de completar suas análises comparativas entre a obra borgeana e a concepção de intertextualidade. Ela recupera o tema e afirma que Lotman “estuda o texto literário como linguagem comunicativa e ao mesmo tempo artístico. Diz-nos ele que nenhum texto literário pode ser inteiramente novo, absolutamente desvinculado do já conhecido, porque se assim o fosse a informação trazida pelo texto estaria perdida.” (ANTUNES, 1982, p. 89).

Além de dar crédito a Julia Kristeva (1969) pelo termo utilizado, sublinha as citações de outros membros do grupo, como Philippe Sollers (1970) e Jean-Louis Houdebine (1968). Todo esse acesso às informações teóricas desde os formalistas russos, passando por Bakhtin e enfocando o grupo *Tel Quel* é para assegurar um suporte teórico, como estratégia, com a intenção de comprovar a existência de um palimpsesto borgeano que sobrepõe textos emprestados e burilados pelo escritor argentino.

Constatação recíproca provém das reflexões de Eneida Maria de Souza (1999), que também reconhece o modelo borgeano de construção ficcional baseada em citações de textos alheios. Contudo, escolhe a estratégia de remover as camadas da obra borgeana, “desconstruindo” o texto, para, em seguida, reformular seu sentido. A suposta “reconstrução” do texto é realizada de tal forma que o atualiza temporalmente, segundo a perspectiva interdisciplinar dos estudos culturais. De acordo com a escritora, tal procedimento se origina do próprio Borges que lidava com seu repertório de citações para desconstruí-las a fim de criar sua obra:

Na condição de escritor clássico e por ter adquirido, como consequência, a dimensão resumida e sintética de um verbete de Enciclopédia, atinge paradoxalmente a imortalidade e o anonimato, uma vez que sua obra se transformou, como ele próprio profetizava, numa ‘miscelânea de citações e de fragmentos de textos alheios’. Ao leitor anônimo também é concedido o direito livre de folhear a Enciclopédia ou de penetrar na superfície da tela borgeana, na rede de hipertextos propiciada pela modernização eletrônica e pela popularização de sua obra literária. Como verbete, Borges cumpre o destino de ser clássico, ao mesmo tempo que desconstrói o sentido comum conferido a um autor ou a um livro clássico. (SOUZA, 1999, p. 98).

Quanto à instância do texto, as duas críticas literárias chegam ao consenso de que, para Borges, o texto é fragmento e passa a ser atualizado em sua obra ao ser burilado e transformado em outro texto. Para ele, a ideia de texto definitivo pertence à religião ou à

fadiga. O que é surpreendente, porém, é que são as mesmas constatações separadas por quase dezessete anos entre si. Enquanto Nara Maia Antunes argumentava, em 1982, sobre “o mosaico de citações borgeanas”, Eneida Maria de Souza declarava, em 1999, abalizada pelos estudos culturais, que a obra borgeana era uma “miscelânea de citações e de fragmentos alheios.”

Os estudos culturais norteiam as análises de Eneida Maria de Souza sobre Jorge Luis Borges. O motivo pelo qual isso ocorre é devido à abertura na obra borgeana. A narrativa borgeana permite que se trabalhe em seus espaços em branco ou nos termos dos estudos culturais, seu “entre-lugar” ou “fronteira porosa”. Destacam-se, ainda, em suas considerações outras palavras particularmente usadas pelos estudos culturais, como: “desconstrução”, “multiplicidade”, “fragmentado”, “híbrido”, etc. Desconstruir textos e construí-los modeladamente à teoria almejada pode ser problemático; a proposta teórica pode renová-lo tanto a ponto de opalescer, tornando-o irreconhecível. A escritora sustenta que:

A imaginação racionalizada da poética borgiana seria uma das razões pelas quais tanto fascínio ela exerce no imaginário crítico dessa época, em que as *fronteiras disciplinares deslizam entre teoria e poesia, história e ficção, vigília e sono, realidade e representação*. Nessa ‘estética sem limites de Borges’, comprova-se o desaparecimento das oposições que definiam as diferenças sistemáticas de doutrinas mais rígidas, assim como o rigor dos sistemas e o otimismo neopositivista dos modelos científicos. (SOUZA, 1999, p. 28).

Destarte, Eneida Maria de Souza, explicitamente, declara que há afinidade entre a obra borgeana e a abordagem interdisciplinar. Sua escolha reflete a intenção de analisar textos borgeanos segmentados cujas releituras são embasadas pelos estudos culturais. Doravante, ela aplica em seus ensaios, repetidamente, termos utilizados pelo método analítico em questão e reforça a ideia de alteridade, multiplicidade de conhecimentos de diferentes áreas do saber e desconstrução da obra, a fim de análise de fragmentos de textos e afirma tratar-se de uma estratégia particular do trabalho do escritor estudado. E afirma que:

A invenção literária se mescla à simbiose familiar e social, tornando-se difícil delimitar as *fronteiras* discursivas segundo os critérios de ordem causalista e excludente. [...] A doação do livro *desconstrói* o sentido de propriedade autoral de Borges e a insere em uma *alteridade*, em que não existe mais, ao menos imaginariamente, separação entre as instâncias do eu e do tu [...] A presença da enciclopédia reforça, por outro lado, seu papel ambivalente desempenhado na obra de Borges, ao servir tanto como modelo formal de construção de saberes quanto como forma de sedução, pela prática astuciosa do esquecimento desse saber. Ao interpretar a enciclopédia como configuração de conhecimentos *múltiplos e fragmentados*, o escritor

argentino *desconstrói* a ideia de livro como documento verídico e fixo da memória, ao se apropriar irônica e livremente do sentido de verbetes. (SOUZA, 1999, p. 45-46;76).

Podemos verificar em seu livro *O Século de Borges* (1999) que releituras são feitas principalmente por meio dos contos e ensaios do escritor argentino, ampliadas com considerações atreladas à psicanálise (Freud), à filosofia (Deleuze, Foucault) e, sobretudo, sem dispensar referências de teóricos como Antoine Compagnon (2010) e, dos críticos literários especializados em Borges, como os argentinos Beatriz Sarlo (2008), Raúl Antelo (2000) e Ricardo Piglia (1994), e também o uruguaio Emir Rodríguez Monegal (1980). Verifica-se que a estudiosa defende uma abordagem que seja articulada com a interdisciplinariedade:

Com base na estreita relação entre os princípios comuns do imaginário filosófico moderno e ficcional, a presença de Borges nessa rede *interdisciplinar e interdiscursiva* funciona, contudo, como outra voz que se integra às demais. É importante reconhecer que a máquina produtora de ficções permeia as disciplinas e não constitui privilégio apenas da literatura, entendida como a ocupante de um lugar especial e hegemônico. [...] Nesse sentido, o século XX passa, inevitavelmente, por explicações que vão da filosofia à ficção, permeadas por inserções de natureza histórica, psicanalítica, antropológica e política. (SOUZA, 1999 p. 22).

Fica muito clara a defesa da abordagem interdisciplinar feita por Eneida Maria de Souza, que afirma ser o método escolhido pelo próprio Borges, denominado por ela como sendo uma “máquina produtora de ficções”. Argumenta que Borges integra sua criação literária a outras disciplinas, como a história, a filosofia, a política, etc. Apesar do empenho em revitalizar os estudos literários, os críticos que lançam mão dos métodos analíticos desta perspectiva, correm o risco de um giro em falso e a consequência pode ser a obliteração do objeto. Embora a pesquisadora ressalte a importância do distanciamento crítico do objeto analisado, ela persiste em defender a multiplicidade interpretativa com o intuito de transpor os limites da obra estudada:

Não se trata, tampouco, de transformar o debate em discussão partidária, em que o binarismo funcione como argumento de exclusão, colocando a teoria contra os estudos culturais ou contra a ausência de teoria, a alta literatura contra o populismo, e assim por diante. [...] se a filosofia atua com os princípios teóricos de Luiz Costa Lima, e a semiologia com as posições de Leyla Perrone-Moisés e de Antoine Compagnon, outros campos de saber poderão continuar a manter diálogo com os estudos culturais. Se as fronteiras disciplinares não mais se sustentam em termos absolutos, a defesa

de posições radicais só irá comprovar a dificuldade de se conviver com os lugares indefinidos do próprio saber contemporâneo. (SOUZA, 2002, p. 77).

Curioso notarmos que a estudiosa relata a interdisciplinariedade como caminho teórico viável, outrossim, pode-se indagar sobre onde, então, localiza-se o “Borges histórico” em suas considerações, visto que essa abordagem histórica realmente existe como possibilidade oponente à “máquina produtora de ficções”? O posicionamento teórico mais conservador da pesquisadora Leyla Perrone-Moisés (1999), citado no texto acima, está em oposição ao sustentado por Eneida Maria de Souza. Pode-se verificar o que Leyla Perrone Moisés declara sobre o nivelamento da literatura com a sociologia, filosofia e ideologias políticas, em detrimento do texto literário. Ela assevera que:

Avaliadas a partir de posições ideológicas, as obras literárias foram afogadas na enxurrada dos ‘estudos culturais’, que têm pouco de estudo e pouco de cultural, por recorrerem a um ecletismo não interdisciplinar mas adisciplinar, e por se aplicarem a objetos cujo valor é indeterminado. (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 348).

A despeito de se tratar da mesma obra literária estudada pelas duas críticas, a poética borgeana supera essas divergências analíticas porque tem valor hegemônico e, ao contrário do que afirma Leyla Perrone-Moisés sobre o objeto privilegiado pelos estudos culturais, neste caso específico das releituras realizadas por Eneida Maria de Souza, o objeto escolhido pertence ao cânone literário ocidental. Além de seu valor determinado e reconhecido, a obra de Borges pode ser considerada ideologicamente suspeita e dissociativa pelos que valorizam o discurso da subalternidade ou do pós-colonialismo. Decorrendo dessa situação de exceção, há impossibilidade de total obliteração do objeto pesquisado, mesmo sendo atrelado a uma perspectiva que tem forte tendência a suplantá-lo em favor de discussões culturais e multidisciplinares.

Na realidade, o que Leyla Perrone-Moisés contesta é o uso equivocado e abusivo de palavras utilizadas com liberalidade e mal interpretadas, principalmente, na ocorrência de desvio dos termos “desconstrução”, “eurocentrismo”, “logocentrismo”, “descentramento”, “outro”, “alteridade”, “diferimento” (*différance*). A crítica literária não tolera a incongruência dos termos erroneamente inseridos nos argumentos dos estudos culturais. Ela afirma, em seu livro *Vira e Mexe Nacionalismo* (2007) – no capítulo intitulado “Desconstruindo os ‘estudos culturais’” –, que a extrema condescendência e valorização ideológica ao multiculturalismo, aos estudos de gênero e ao pós-colonialismo levam à falta de cotejamento entre as literaturas

hegemônicas e as literaturas minoritárias. Quanto ao binarismo de sentidos, frequentemente explorados pelos pesquisadores que utilizam esse método, a pesquisadora brasileira oferece sua opinião a respeito:

Muitos dos que invocam Derrida parecem não ter entendido bem o que é a ‘desconstrução’. Usam-na no sentido de uma crítica textual cuja base ideológica estaria assentada em sentidos previamente determinados em termos morais, isto é, de um ‘bem’ oposto a um ‘mal’, de ‘verdades’ opostas a ‘mentiras’ de posições ‘politicamente corretas’ opostas a posições ‘politicamente incorretas’. Opor sentidos plenos, verdadeiros e últimos, aos sentidos dos textos desconstruídos, seria recair no mesmo dualismo que o filósofo combate [...] Há nos ‘estudos culturais’ ‘uma chance e um perigo’ [*une chance et un danger*]. A ‘chance’ é esses estudos abrirem novos territórios na vasta área dos estudos literários, e o ‘perigo’ é de esmagarem o literário e se tornarem tão ideológicos quanto os discursos ideológicos que pretendem criticar por uma simples inversão de sinal que jamais poderia ocorrer na desconstrução derridiana. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 168;174).

A abertura deste parêntese de abordagens teóricas oponentes entre Eneida Maria de Souza (1999) e Leyla Perrone-Moisés (2007) serve para demarcar as estratégias dissociativas de entrada na labiríntica obra borgeana que permite tais suportes teóricos distintos. Outra razão pela qual se demonstra os argumentos de Perrone-Moisés é pela antecipação de considerações que serão aprofundadas no subtítulo 2.5, dedicado à estudiosa em suas conjecturas acerca da argentinidade em Borges, visto que adere à problematização das questões paradoxais do nacionalismo literário na América latina.

Recuperando a questão do ficcional, consideramos que Nara Maia Antunes (1982) e Eneida Maria de Souza (1999) não se encontram estagnadas em suas considerações críticas, embora seu esteio seja fixado nesse aspecto da obra borgeana, imprimindo em seus argumentos a imagem preponderante do ficcional. Conseguem avançar em alguns aspectos. Antunes, por exemplo, não negligencia a participação decisiva do leitor, dedicando dois capítulos de seu livro a esse respeito em conformidade com o tipo de leitor que requer a leitura da obra de Borges. Souza, por sua vez, abre a possibilidade de se considerar aspectos desprezados por outros críticos, como a interdisciplinariedade, sustentando que o próprio Borges dialogava com a filosofia e a metafísica em seus contos e ensaios críticos. Ao aplicar seu método de pesquisa, dribla o risco de suplantar o objeto investigado, iniciando sua análise a partir do particular, do indivíduo com a metaforização de dados biográficos em direção ao geral, ou seja, à releitura abrangente e multidisciplinar da obra borgeana.

3.3 Convergências e Divergências entre os críticos Nara Maia Antunes (1982) e Júlio Pimentel Pinto (1998)

A obra polissêmica e intertextual de Borges persegue a imagem ideal do labirinto com várias possibilidades de “entrada”. Mas para que a obra se torne viável, há a necessidade de manter-se a forma e somente algumas possibilidades reduzidas de conteúdo e não toda a “abertura” na urdidura do texto. No que diz respeito ao pressuposto teórico de Umberto Eco, em sua *Obra Aberta* (1976), a crítica literária Nara Maia Antunes (1982) e o historiador Júlio Pimentel Pinto (1998) convergem em direção à mesma abordagem. Ela menciona que a alternativa representada por Umberto Eco de um “movimento pendular” entre forma e conteúdo é a que será aceita pela poética borgeana para o discurso literário aberto.

Júlio Pimentel Pinto também verificou a mesma característica na obra do escritor analisado quanto a ser, em muitos aspectos, uma obra aberta e intertextual, mantendo a coerência interna entre os elementos constitutivos uma ordem essencial na seleção de citações provenientes de outros textos – mesmo que seu desfecho (ou desfechos) seja ambíguo, aberto. Júlio Pimentel Pinto elucida que:

O movimento em questão é o de provocar interferências de um texto sobre outro, determinando, pela *intertextualidade*, a atuação detetivesca, seja do autor seja do leitor que deve decifrar os jogos de palavras ou citações, restaurando e repondo a trama. Não é evidentemente, exclusividade de Borges supor ou realizar uma *escritura aberta* a presenças de outras obras ou autores. O traço distintivo do trabalho borgeano é tramar integralmente sua forma de escrever, a partir da contínua montagem desse tecido de afinidades. (PINTO, 1999, p. 178).

Em nota de rodapé, Júlio Pimentel Pinto recomenda a leitura de *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (1976), de Umberto Eco. Da mesma maneira, Nara Maia Antunes (1982) faz alusão à mesma obra. O próprio Umberto Eco reconhece o quanto é problemático o equilíbrio entre forma e conteúdo. Ele enfatiza o limite que a obra literária pode ter de abertura ou ambiguidade e continuar a manter a forma de obra literária. Ele salienta que:

O problema de uma dialética entre ‘forma’ e ‘abertura’: isto é, definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser ‘obra’. Entendendo-se por ‘obra’ um objeto dotado de propriedades

estruturais definidas, que permitam, mas coordenem, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas. (ECO, 1976, p. 23).

Conforme Giovanni Cutolo (1968) assinala no prefácio de *Obra Aberta*, as postulações do teórico oferecem uma perspectiva de ruptura que condiz com a mobilidade intelectual do escritor moderno e sua escrita ambígua, sem fixidez. Quanto ao caso específico da obra de Borges, a dialética entre “forma” e “abertura” se encaixa perfeitamente, visto que, principalmente, em seus contos ficcionais há polissemia e desfechos possíveis em que a coautoria do leitor é bem-vinda. Cutolo declara que Eco:

Propõe uma obra indefinida e plurívoca, aberta, com vários resultados possíveis. Procura uma alternativa aberta, um feixe de possibilidades móveis e intercambiáveis mais adaptadas às condições nas quais o homem moderno desenvolve suas ações. Algo que substitua e suplante o conceito de ‘ordem’ rigorosa e univocamente entendido como neutra codificação de comportamentos estereotipados (CUTOLO, 1968, p. 12-13).

Quanto ao aspecto da substituição de ordem rigorosa pela ausência de ordem deve-se esclarecer o entendimento do escritor: Borges tem seu particular conceito de ordem. Suas proposições e refutações procedem de considerações metafísicas e filosóficas, assim como quanto ao tempo e ao espaço. No livro *A voz e a série* (1998), Flora Süssekind aponta tal característica peculiar do escritor em “Borges e a série”. Ela ressalta que:

Por via, a rigor, negativa – a reserva de Borges com relação a tematizações ou endossos explícitos do horizonte técnico moderno – talvez seja possível assinalar, no entanto, o papel do diálogo com a técnica nos desdobramentos do método literário borgeano, em especial de seu princípio básico – a série. E, mesmo observando suas funções particulares, sua diversificação, sob forma de listas, reescrituras, duplicações, dípticos ou séries temáticas, chamar a atenção, no princípio serial em Borges, para a intensificação de uma autoconsciência material, ao lado de uma orientação múltipla, tanto direcionados para o mundo da épica, e dos catálogos homéricos e dantescos, quanto para a série enquanto forma artística privilegiada na produção moderna, quanto para a seriação industrial propriamente dita. (SÜSSEKIND, 1998, p. 119).

Este parecer da crítica literária brasileira, que sublinha a produção ordenadora e seriada de Borges, está em conformidade com o que analisa Beatriz Sarlo (2008) sobre a questão da ordem ou rigor enciclopédico nos contos ficcionais do realismo fantástico, nos quais se mantêm o rigor da forma e a pluralidade de sentidos. Em seu livro *Jorge Luis Borges um escritor na periferia* (2008), Sarlo salienta especialmente a respeito do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2012) que:

Borges procura uma ordem no teor de uma narrativa que seja independente do reflexo real: a literatura fantástica constrói mundos hipotéticos baseados na potência da imaginação livre dos limites impostos pelas estéticas representativas ou miméticas. O fantástico é um modo que só responde a suas próprias leis internas. Esses relatos encenam algumas das grandes perguntas da literatura de Borges: é possível converter o caos em ordem? E se essa ordem for um pesadelo racional? Seja como for, a ficção revela um mundo utópico (ou melhor, uma utopia negativa). A ordem do planeta Tlön é uma utopia filosófica que critica a desordem referencial e empírica que Borges trata de afastar na trama perfeita de suas ficções. Essa ordem imaginária é uma resposta ficcional à pergunta filosófica formulada por uma estratégia estética que, por sua vez, adota as formas do argumento filosófico. (SARLO, 2008, p. 99, 113; 119).

Os contos “A Biblioteca de Babel”, “A loteria na Babilônia” e “Tlön, Ubqar, Orbis Tertius”, todos pertencentes à *Ficciones* (2012), estão diretamente relacionados com o fator da ordem na escritura borgeana. No primeiro conto, o universo pode ser considerado como uma grande biblioteca à espera de quem a decifre. Todos os dados desse universo estão inseridos em catálogos em ordem alfabética exatamente como se fossem um índice remissivo de compêndios, organizado como enciclopédias infinitas. O espaço arquitetônico com geometria hexagonal possui uma configuração refletida por espelhos potencializada ao infinito. Até para a aparente desordem nos volumes é reiterada a ordem estabelecida dentro da desordem que se repete indefinidamente da mesma maneira. Há simetria em todos os livros: todos possuem quatrocentas páginas, cada página, quarenta linhas, cada linha, oitenta caracteres.

No enredo do conto “A loteria da Babilônia” (2012), o escritor expõe, alegoricamente, o jogo de poder da distopia autoritária denominada como “a Companhia”, cuja organização onipotente e secreta controla o destino dos indivíduos. A loteria opera um jogo de azar que influencia o futuro dos habitantes manipulando os resultados. Os eventos são rigorosamente planejados a fim de que haja uma ordem na sucessão de condições para atingir o objetivo desejado e interferir na sorte ou no azar das pessoas. A menos que estes desvendem a chave do algoritmo (esquema de resolução de um problema) que aprisiona uma sequência finita de instruções bem definidas para execução de problemas. Até mesmo os bilhetes da loteria são retângulos numerados em ordem, pois o jogo passa a controlar tudo, até a “simetria” na ordem social é almejada, submetendo seus participantes ao remanejamento no estrato social por meio dos resultados da loteria.

Já o conto “Tlön, Ubqar, Orbis Tertius” (2012) apresenta um mundo invisível arquitetado por eruditos, onde países são criados pela simetria e pela ordem rigorosa. Borges

sugere a impotência humana na interpretação das leis regentes da ordem. Neste conto filosófico, a questão da busca pelo assombro e negação da verdade e verossimilhança pelos metafísicos, deixa em aberto a problematização quanto à representação da realidade no relato que alude às teorizações de Hume e Berkeley⁷⁰. Além de propor essa questão filosófica, encontramos o diálogo entre a ordem e o elemento fantástico, assim como descreveu Beatriz Sarlo na citação anterior, quando esclarece que, para Borges, o argumento filosófico serve para afastar a desordem referencial e criar mundos ficcionais que convertem o caos em ordem.

Ao voltarmos ao aspecto da obra aberta, é preciso, ainda, assinalar que esta é uma característica marcante não somente do escritor analisado, mas dos escritores modernos. O que explica Leyla Perrone-Moisés (2009) está em consonância com o que os dois críticos brasileiros reafirmam tanto quanto a questão da recepção quanto à importância histórica, da presentificação da obra passada, lida, relida, reformulada pelos modernos, ou seja, atualizada na recepção ou leitura e apreensão dos vários sentidos pelo leitor/escritor. Perrone-Moisés declara com precisão que:

O conceito de ‘obra total’ é compatível, para os modernos, com o conceito de ‘obra aberta’. A totalidade da obra moderna (ou da obra antiga lida pelos modernos) é uma totalidade aberta na direção do receptor. O sentido (ou melhor dizendo, os sentidos) da obra se produzem na leitura, e essa é reconhecida pelos modernos como fundadora; e como mutante, isto é, histórica. A totalidade é uma coerência estrutural, um conjunto de linhas de força que orientam as direções de leitura de modo flexível [...] Os modernos buscam a ficção formal da totalidade e a abertura infinita do sentido. (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 163).

O caráter polissêmico da obra literária requer que seja “fechada” em algum ponto, limitada para que ocorra a concretização do sentido e a concretização adequada implica em norma. O que orienta tal norma é o valor estético estabelecido, priorizando a harmonia e qualidade da obra literária. No caso específico dos contos ficcionais do realismo fantástico, as considerações metafísicas ocupam posição transcendental pouco esclarecida. Os lugares

⁷⁰ Borges reafirma a ligação entre filosofia e literatura fantástica na sua construção cósmica de Tlön, que se caracteriza, em geral, por ser um planeta que assumiu as teses idealistas da filosofia clássica. Os eruditos do planeta idealista expõem a mesma tese borgeana da identidade da metafísica com a literatura de caráter fantástico: “Hume notou para sempre que os argumentos de Berkeley não admitem a menor réplica e não suscitam a menor convicção. Esse juízo é totalmente verídico quando aplicado à Terra, totalmente falso em Tlön. [...] os metafísicos de Tlön não procuram a verdade, nem sequer a verossimilhança: procuram o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Sabem que um sistema não é outra coisa senão a subordinação de todos os aspectos do universo a um qualquer entre eles.” (BORGES, 2012, p. 19;22) Enquanto escritor de contos de raiz fantástica, Borges reconhece-se como um metafísico no espelho do mundo invertido idealista de Tlön. Tanto em Berkeley quanto em Hume, Borges toma de empréstimo a premissa da natureza subjetiva de todo conhecimento.

indeterminados da obra aberta “se produzem na leitura” que o coautor deve preencher, pois é “aberta na direção do receptor”, ou seja, o receptor crítico revitaliza a obra literária complementando os espaços relegados à participação da leitura crítica. O que não deixa de ser problemático, pois pode ser alterado o valor estético da obra em questão se o repertório de conhecimento não for suficiente para manter o nível da interpretação dos sentidos do texto.

Apesar da disparidade no procedimento teórico, o tratamento dispensado à obra borgeana pelos críticos literários citados, separados por mais de vinte anos de suas publicações, demonstra a mesma percepção e bibliografia utilizada. Neste caso, ambos insistem na mesma visão de que o escritor argentino engendrava sua tessitura em formas-matriz recorrentes, ordenadas com várias possibilidades de fechamentos, ou seja, com textos intertextuais e polissêmicos.

Em relação às suas dissonâncias, Nara Maia Antunes direciona a obra borgeana para o formalismo russo e teoria bakhtiniana, abordando a teoria por trás dos contos ficcionais de Borges. Enquanto Júlio Pimentel reforça a questão de um Borges não apartado da história, não sendo somente escritor, mas um homem ligado aos acontecimentos políticos do seu tempo. Portanto, apesar de replicarem os mesmos posicionamentos teóricos quanto à abertura da obra borgeana, inovaram cada qual com sua perspectiva teórica, ao propor uma releitura da fortuna crítica do escritor estudado, expondo as abordagens por vias diferentes: o ficcional e o histórico.

3.4 Um Borges Histórico: Davi Arrigucci Jr. (1999) e Júlio Pimentel Pinto (1998)

O crítico literário Davi Arrigucci Jr. (1999) destaca quatro pontos essenciais para deslindar a experiência histórica da obra borgeana, a fim de ultrapassar a abstração generalizadora do mito literário. Antes de tudo, afirma que a contextualização da obra é imprescindível para compreender conteúdos históricos latentes no interior da narrativa borgeana. O conhecimento prévio sobre questões como a Segunda Guerra Mundial e a ascensão do peronismo na Argentina, bem como sua queda e subsequente ditadura militar, torna-se primordial para entendimento do leitor crítico.

Após tal critério inicial, Davi Arrigucci Jr. (1999) elenca mais três passos que acredita serem relevantes para recuperar um Borges histórico. Quais sejam: Analisar e compreender a história imanente à forma literária, supondo a leitura interna dos textos integrada ao conhecimento do contexto; Decifrar os “labirintos verbais” borgeanos que possuem datas

imprecisas com aparência enganosa para despistar os leitores e que na verdade aludem ao processo histórico em que estamos imersos e não simplesmente ao registro da crônica histórica; e, por fim, penetrar nas “dobras” complexas dos textos borgeanos, plenos de verdades históricas, embora escritos em forma artística.

Em seu artigo intitulado “Borges e a experiência histórica” (2000), do livro *Borges no Brasil*, Arrigucci Jr. defende que o escritor precisa ser lido em outra direção, ou seja, “mais inclusiva e difícil, mas quem sabe mais justa para com o escritor: a que seja capaz de buscar a unidade orgânica entre a articulação interna de sua obra com o conteúdo de verdade humana que ela envolve e que é, até o cerne da matéria, histórico.” (ARRIGUCCI Jr. 2000, p. 118).

O estudioso ressalta tal necessidade de nova leitura devido à maneira com que muitos críticos analisaram a obra de Borges, destacando apenas o estilo e qualidade ímpar do tratamento estético da linguagem, concedendo-lhe apenas estudos fundamentados na perspectiva ficcional. Em outros artigos sobre o escritor argentino, o crítico continua sua investigação pelas marcas históricas contidas na obra borgeana. Em seu livro *Outros Achados e Perdidos* (1999) dedica quatro capítulos ao escritor cuja problematização inclui nitidamente o recorte histórico, como no ensaio “Borges ou do conto filosófico” (1999). Ele argumenta que é preciso escolher uma “chave de leitura”, um lado ou ponto de vista ao ler a obra complexa de Borges:

Diante de um livro tão complexo e de tantos lados – por vezes nele se alude à vasta imagem do universo – é preciso escolher logo um ponto de vista, uma chave de leitura. Preferi não percorrer o custoso labirinto da construção desses contos de execução admirável, nem buscar-lhes saídas interpretativas, que se multiplicam em cada caso. Quis saber antes como lidam com as convenções de gênero e, por essa via, sua relação com a história. (ARRIGUCCI Jr., 1999, p. 278).

A predominância de uma linguagem por via do histórico impede a subordinação irrestrita ao ficcional, assegurando a possibilidade de inovação analítica à luz da historiografia literária. Outro escritor que articula sobre o mesmo dispositivo teórico é o historiador Júlio Pimentel Pinto (1998) que, assim como Arrigucci Jr., pondera a respeito da correlação entre narrativa ficcional e narrativa histórica. Em seu livro sobre Borges, intitulado *Uma memória do mundo. Ficção, Memória e História em Jorge Luis Borges* (1998), promove a aproximação de algo em comum entre o crítico literário e o historiador: ambos utilizam textos significativos com contextos pertinentes. Ele destaca a historiografia literária como sendo

uma saída inteligente para conseguir esposar a obra borgeana com a percepção histórica, um verdadeiro instrumento dialógico entre ficção e história.

Registramos sua opinião sobre a historiografia literária e crítica literária no segundo capítulo de seu livro, cujo subtítulo “A história em busca de Borges: leituras, crítica, narrativa” (1998). Aliás, Julio Pimentel Pinto propõe ampliar o campo da historiografia projetando-o para o domínio da crítica literária, com a intenção de desmontar os contos ficcionais e ensaios borgeanos a fim de ressaltar aspectos históricos em Borges, recuperando a história da experiência vivida pelo escritor, extrapolando os limites de sua memória histórica refletidas em sua obra. Ele argumenta que:

Como no jogo borgeano de citações, trata-se de um exercício de desmontagem crítica – a ser processada pelo leitor do texto historiográfico – que quer revelar mais os mecanismos de tessitura do que os conteúdos conjecturalmente tratados no texto. A tentativa é de ampliar o campo da historiografia, projetando-o para o espaço da crítica literária, dissolvendo eventuais barreiras que separem lugares de produção de conhecimento. Os artifícios borgeanos remetem-se a uma história que se aproveita significativamente de uma anatomia crítica em princípio reservada aos registros literários, mas que facilmente daí transborda para os mecanismos de produção do discurso historiográfico. (PINTO, 1998, p. 216-217).

O discurso historiográfico a que se refere o pesquisador em suas considerações subsequentes é o “registro do texto gerado com motivações ideológicas e estilísticas, datado e marcado pela temporalidade de que é resultado. Implica em uma aproximação do ofício do historiador a um contínuo exercício da crítica literária.” (PINTO, 1998, p. 221). Para Júlio Pimentel Pinto (1998, p. 222), há quatro exercícios críticos que podem ajudar a decifrar a obra borgeana alimentada por referências históricas: Situar no tempo os variados discursos; perceber a possibilidade de diálogos entre temporalidades distintas (tempo vivido, tempo de experiência e tempo categoria universal); criticar a razão que se supõe absoluta, notando sua pluralidade e o caráter consensual e humano da razão possível; desmontar – via interpretação – as estratégias dos discursos e relatos, exercendo uma arqueologia do conhecimento, da historicidade dos narrares.

Continuando sua reflexão a respeito da crítica literária, instrumento capaz de descortinar a tessitura borgeana, Júlio Pimentel Pinto assume posição na mesma dimensão do leitor ideal de Iser (2003) e com o repertório ou horizonte de expectativa que Jauss (1994) propõe:

O historiador-crítico aparece, como o ficcionista borgeano, basicamente movido pela erudição: para que tal movimento de desmontagem ocorra, essas leituras – repertório pluritextual – devem alimentar igualmente sua formação, permitindo que se defina, assim, na erudição, a fundação do exercício da crítica. (PINTO, 1998, p. 223).

A leitura do historiador-crítico que proporciona a recepção ideal (com repertório erudito) da obra borgeana é redefinida na relação texto/contexto. Configura-se uma busca pela parceria entre crítica literária e história. Essa estratégia proposta pelos dois críticos, cujos textos são analisados, torna-se viável quando ocorre a prática de tergiversação na escrita borgeana, ou seja, o enredar de histórias em outras histórias nos contos ficcionais. Na artimanha de desprender da memória textos alheios até mesmo com dados históricos provenientes de enciclopédias e livros de história, concatenados com fragmentos da literatura gauchesca ou mundial, Borges cria poemas e contos ficcionais dignos de uma investigação de um historiador-crítico.

Outro aspecto suscitado pelo pesquisador Júlio Pimentel Pinto (1998, p. 292) é a questão da memória como elo que une o traço destacado do “Borges histórico” e o “Borges ficcional”. De acordo com a análise empreendida, a poética borgeana redefine limites entre história e ficção e cifra nessa “fronteira porosa” o lugar apropriado da memória, pois é a memória que atribui sentido a episódios desconexos e a fatos transcorridos no passado. O escritor argentino elabora, discursivamente, acontecimentos históricos e/ou vivenciados, aprisionando em palavras os momentos fixados na memória histórica e na memória experienciada (fatos biográficos e as citações de leituras).

A memória preserva efeito de continuidade, sem obstáculos e interrupções; nem mesmo a cegueira é capaz de impedir esse acesso ao repertório de conhecimento armazenado. Borges não se sentiu tolhido pela cegueira ao exercer seu ofício de escritor devido ao recurso da memorização de leituras precedentes. Como a história aproxima-se da verossimilhança, compromissada com o real e o verdadeiro, as artimanhas da tessitura borgeana buscam uma linguagem trabalhada com os recursos ficcionais da narrativa de contos do realismo fantástico em que mantém a tensão entre o objetivo e o subjetivo por trás do fato. Júlio Pimentel Pinto elucida que:

Pelo texto, estabelece-se o controle do passado, possível conforme a maneira de elaborar o contato entre esse passado e o presente. A memória histórica nasce, dessa forma, dentro da narrativa histórica, encontrando seu lugar na estratégia adotada de representação e fixação de uma dada lembrança do vivido. Mais do que pura representação, a memória afirma-se diferentemente da história pela capacidade de assegurar permanências, manifestações

sobreviventes de um passado muitas vezes sepultado, sempre isolado do presente pelas muitas transformações, pelos cortes que fragmentam o tempo. (PINTO, 1998, p. 292).

A análise de Júlio Pimentel Pinto (1998) sobre a memória histórica e a memória da experiência vivida revela a habilidade de Borges em lidar com a recuperação dos dados históricos e autobiográficos e projetá-los, dissimuladamente, no ficcional e ensaios críticos que se ficcionalizam. Para o “memorioso” Borges, a realidade pode ser trocada pela ficcionalidade de uma lembrança fortuita, escapando da história e do seu referente, o real.

A proposta ambiciosa dos dois escritores de resgatar a imagem saturada do Borges cego, palestrante encarcerado no literário, desatento ao mundo real, acena para a inovação, contudo, acentua o descompasso entre estética e história, permanecendo reminiscências do impasse entre repetição/renovação. Um caminho ideal seria permitir a aproximação do historiador até Borges para romper as barreiras do ficcional e ater-se aos fatos, no entanto, sem abalar as estruturas estéticas, deixando a passagem livre para a crítica literária imiscuir-se no domínio da linguagem imaginativa.

3.5 Leyla Perrone-Moisés e a questão da argentinidade em Borges

Nos contos borgeanos, o sul pode ser lido de diversas maneiras, inclusive extrapolando o conceito geográfico, perpassado pelo literário. Representa também algo mais íntimo, o sentimento pessoal identitário do escritor argentino de ascendência europeia e *criolla*. Jorge Luis Borges, que se intitulava “um europeu no desterro”, escrevia a partir de um país periférico e inovava por levar em consideração as margens de Buenos Aires, especialmente os bairros mais afastados da periferia, onde terminava a cidade e começava a planície do pampa e o deserto. Ele elegia o “sul como meio de conhecer a si mesmo” (FERRARI, 2008, p.63).

As impressões críticas de Leyla Perrone-Moisés (2007) reúnem predicados essenciais que possibilitam adentrar no domínio da trama borgeana inscrita nas margens. Seu aparato teórico, embasado na literatura comparada, possibilita o descortinamento crítico dos ensaios borgeanos que tematizam a questão identitária, pois considerações semelhantes foram propostas por escritores brasileiros como Machado de Assis e o contemporâneo de Borges, Mário de Andrade. A pesquisa comparada fornece elementos adicionais, multiplicando os caminhos para o discernimento da questão levantada, conferindo amplitude à problematização e evitando isolamento de apenas um ponto de vista. Além disso, a estudiosa demarca, por via

histórica, a possível causa da celeuma em torno da identidade inserida no quadro literário. Ela argumenta que:

As literaturas latino-americanas foram forçadas desde o início, a enfrentar a questão identitária, a se debater entre as instâncias do Mesmo e do Outro. Considera-se que falo aqui das literaturas constituídas em espanhol e português, onde a tópica do americanismo como desterro aparece em vários autores latino-americanos. No Brasil, ela teve sua mais famosa formulação nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda: ‘Trazendo de países distantes nossa forma de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra’. Cinquenta anos depois do historiador brasileiro, Jorge Luis Borges declarava ainda: ‘Sou um europeu nascido no exílio.’ (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.31).

Todo exílio pressupõe distância geográfica, mencionado pelo autor como “desterro”, o qual podemos entender como “exílio literário”, implicando um distanciamento cognitivo. No caso específico do escritor argentino, além de manter laços sanguíneos com a Europa, por ser descendente de inglês, português e espanhol, da mesma maneira podemos inferir que manteve laços literários com o velho continente. Embora se posicionasse distante geograficamente e fosse um argentino de nascimento, aproximava-se da Europa na condição de exilado literário, por se sentir herdeiro da literatura ocidental. Esse afastamento possibilitou uma visão crítica da literatura canônica que permitia mais liberdade em tecer releituras sem limitações impostas por sentimentos fomentados por xenofilia ou por xenofobia. Borges declarou a respeito:

Os irlandeses, sentindo-se diferentes inovaram a literatura inglesa. Creio que os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos numa situação análoga. Podemos tratar todos os temas europeus sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas. Devemos pensar que nosso patrimônio é o Universo. Podemos ser europeístas, enquanto os europeus só podem ser europeus. (BORGES, 2008, p. 156).

Leyla Perrone-Moisés (2007) explica a questão da influência europeia na literatura latino-americana mencionando, que muitos escritores habilidosos foram capazes de tratar tal paradoxo, dentre eles, Borges e Machado de Assis, pois ambos evitaram a armadilha da profusão de cor local e conseguiram, com argumentos em seus ensaios críticos, rebater o que muitos escritores acreditavam ser a escritura nacional ou regional, única fonte possível de literatura brasileira ou argentina. Leyla Perrone-Moisés destaca a correlação entre os ensaios críticos dos dois escritores no capítulo do seu livro *Vira e mexe nacionalismo. Paradoxos do nacionalismo literário* (2007), intitulado “Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor

local”, dedicado ao exame do embate literário de Borges e Machado de Assis com os escritores que defendiam essa premissa. Perrone-Moisés observa que:

O famoso ensaio de Borges [*El escritor argentino y la tradición*] foi escrito numa fase mais madura de sua produção literária, e é o resultado de uma longa e sinuosa reflexão acerca do assunto. O escritor não compactuava nem com a atitude nacionalista estreita, nem com o repúdio total a suas manifestações. Ele via, nessa atitude, determinadas qualidades que não deviam ser desprezadas e, determinados defeitos que era necessário combater. A argumentação dos dois escritores segue por caminhos semelhantes. Para comprovar que a nacionalidade de um escritor não reside em sua temática, Machado de Assis inicia seu ensaio [*Instinto de nacionalidade*] com a afirmação: ‘Quem examina a atual literatura brasileira, reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade’. Observa ele, a temática indianista é ‘um legado tão brasileiro como universal’ e, assim sendo não deve ser a única fonte de inspiração dos escritores nacionais, ‘não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que nos empobreçam’, aconselha o escritor. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 83-84).

Podemos verificar que ambos estavam tão afinados com o assunto que utilizaram o mesmo exemplo para consolidar seus argumentos: o dramaturgo William Shakespeare foi citado pelos escritores para ponderar sobre sua versatilidade em escrever suas peças sobre personagens estrangeiros, em cidades como Verona e Veneza, ou países como Dinamarca e Escócia, demonstrando que nem por isso foi considerado menos inglês por escolher essas temáticas. Borges argumenta: “Creo que Shakespeare se habría asombrado si hubieran pretendido limitarlo a temas ingleses y se le hubiesen dicho que, como inglés, no tenía el derecho a escribir Hamlet de tema escandinavo, o Macbeth de tema escocés.” (BORGES, 1985, p. 473)⁷¹; e em consonância, Machado de Assis faz aos seus interlocutores a indagação: “e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Julio César, a Julieta e Romeu, tem alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico e, se entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.” (ASSIS, 1969, p. 34).

A crítica literária ainda acrescenta que nossa dependência cultural, evidentemente até metade do século XX, dependia de muitos textos e teorias importadas da França, especialmente no que tange às vanguardas europeias do modernismo. Porém, a influência do nacionalismo romântico fez com que esta tendência fosse, veementemente, rechaçada pelos nacionalistas latino-americanos, que defendiam a criação de culturas nacionais autônomas, em

⁷¹ Tradução de Josely Vianna Baptista: Creio que Shakespeare se teria asombrado se tivessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe tivessem dito que, como inglês não tinha o direito de escrever Hamlet, de tema escandinavo, ou Macbeth, de tema escocês. (BORGES, 2008, p. 154).

oposição a tudo que tivesse procedência europeia. Sobre isso Leyla Perrone-Moisés esclarece que:

Os nacionalismos literários latino-americanos, do Romantismo aos dias de hoje, têm essa característica de uma reivindicação que não conhece muito bem os limites dos direitos e das recusas, correndo sempre o risco de misturar razões políticas e econômicas com razões estéticas, e de querer eliminar um *inimigo* que, do ponto de vista da história cultural, é constitutivo de sua identidade. O conceito de nacionalismo em literatura fez Borges exprimir-se com humor: ‘O culto argentino da cor local é um culto europeu recente, que os nacionalistas deveriam recusar posto que é estrangeiro’. O Outro, do qual desejaríamos nos libertar, estaria em nós mesmos: ‘Me sinto branco, fatalizadamente um ser de mundos que nunca vi’, diria Mário de Andrade. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 37).

Borges demonstra, de forma irônica, a incongruência dos escritores argentinos que relutavam em reconhecer a influência inegável de uma raiz espanhola na literatura produzida na Argentina. É impossível dissociar a origem espanhola nos países sul-americanos, ou seja, a busca de uma identidade local não deve ignorar o fato de que algumas nações não surgiram simplesmente do nada e, que na realidade, foram forjadas pelo anelo coletivo em busca de progresso e independência. Contra a opinião “infundada” propalada por seus oponentes, Borges manifestou-se protestando acerca do exagero no uso de temáticas estritamente regionais:

A história argentina pode ser definida sem equívoco como um querer afastar-se da Espanha, como um voluntário distanciamento da Espanha. A segunda objeção é esta: entre nós o prazer da literatura espanhola, um prazer que pessoalmente compartilho, costuma ser um gosto adquirido. Dizem que nós, argentinos estamos desvinculados do passado [...] Segundo esse singular parecer, nós, argentinos, estamos como nos primeiros dias da criação; o fato de buscar temas e procedimentos europeus é uma ilusão, um erro; devemos compreender que estamos essencialmente sozinhos, e não podemos brincar de ser europeus. Essa opinião me parece infundada. (BORGES, 2008, p. 155).

Pontos de vista concordantes entre Leyla Perrone-Moisés (2007) e outros críticos, como Davi Arrigucci Jr. (1999), Beatriz Sarlo (2008), Ronaldo Assunção (2004) e Luís Augusto Fischer (2008), serão apontados, a seguir, a fim de demonstrar que as opiniões sobre a questão da argentinidade é visivelmente debatida nos ensaios críticos borgeanos, pois o autor conseguiu elaborar sua obra sem arroubos da cor local e ao mesmo tempo manteve a essência da argentinidade. Ele não imobilizou a grandeza do passado, apenas ressaltou que tal excelência poderia ser o padrão almejado em sua produção moderna.

Para Borges, o campo remete à aventura; o mito da literatura gauchesca é tema propício que evoca exotismo e o gaúcho é arquétipo nacional. Diante disso, Borges recupera a imagem da cidade almejada, da infância, ao retornar da Europa utilizando vestígios do pampa para criar as margens, as *orillas*. O crítico Davi Arrigucci Jr. (1999) define como estilo borgeano o jogo narrativo e a predileção por uma escritura nas zonas obscuras do centro, contextualizando as margens e seus tipos do subúrbio em contos que deslizam em direção a metáforas metafísicas. Ele enfatiza que:

As ruas suburbanas que se enterram nos pampas levam ao infinito; a monótona milonga reitera infinitamente a esperança da eternidade; os ocassos repetidos e sangrentos, limites do subúrbio, aludem à fugacidade da vida; na ponta do punhal, um *compadrito* (qualquer homem) encontrará o sentido dos seus passos caóticos e o punhal aguarda o cumprimento do destino para o qual um homem o criou. Em cada elemento deste mundo particular, e aparentemente folclórico, pode estar uma metáfora da perplexidade metafísica de Borges. Com base num ceticismo essencial, qualquer elemento pode entrar no jogo; de novo, o mundo é um objeto do estilo. (ARRIGUCCI Jr, 1999, p. 118).

O gaúcho e o *compadrito*⁷², o pampa e o subúrbio, fundem-se na voz poética de Borges, cujo topônimo situa-se onde termina a cidade cosmopolita e começa a periferia que se estende em direção aos pampas ou zona rural. O escritor Ronaldo Assunção, em seu livro *Mário de Andrade e Jorge Luis Borges: Poesia, Cidade, Oralidade* (2004) elenca vários contos em que aparece a figura do *malevo compadrito*, homens infames e violentos que permaneciam boa parte do seu tempo no *almacén* (espécie de empório e bar) à espera de duelos com seus afiados *cuchillos*. Outra explicação que esclarece bem a distinção entre os personagens preferidos de Borges é oferecida por Beatriz Sarlo:

O termo *las orillas* designava os bairros distantes e pobres, limítrofes com a planície que cercava a cidade. O *orillero* morador desses bairros, muitas

⁷² O jornalista Ariel Palacios, em seu livro *Os Argentinos* – no subtítulo dedicado à explicação da expressão *compadrito* –, esclarece que esta palavra é um diminutivo pejorativo de *compadre*, palavra usada na Espanha e na Argentina para designar um tipo de homem semiurbano. Na Argentina do século XIX, havia dois tipos de pessoa: o homem urbano e o *gaucho*, o homem do campo livre ou peão que trabalhava nas planícies do Pampa. O *compadrito* não era nenhum dos dois. Vivia de biscates na periferia das cidades, sem ousar entrar nelas nem pensar em voltar ao campo. Trabalhava, ocasionalmente, como vaqueiro, levando o gado ao porto ou carneando as reses. Nas horas livres – que eram muitas – dedicava-se ao jogo, a tocar o violão, além de cuspir entre os dentes, com inigualável destreza. Na hora da conversa, “*compadreava*”, ou seja, fanfarronava. O costume de lavar a honra com profusão de sangue alheio teve no *compadrito* o último representante em solo argentino. Um homem disposto a matar outro pelo amor de uma mulher, e, muitas vezes, apenas pelo prazer de matar, de ver o sangue correr, de ter uma épica pessoal para contar na hora de beber a aguardente no bar com amigos e desconhecidos. Como no caso *majo* espanhol, morrer, para o *compadrito*, não era um drama. Para saciar o acentuado gosto pela morte, tanto fazia ser o instrumento ou a vítima do óbito de alguém. (PALACIOS, 2013, p. 136-137)

vezes trabalhador dos matadouros e frigoríficos onde ainda se estimavam as destrezas rurais no manejo do cavalo e da faca, inscreve-se numa tradição *criolla* de maneira muito mais plena do que o *compadrito* suburbano, cuja vulgaridade denuncia o recém-chegado, o imitador de costumes que não lhe pertencem. O *orillero* arquetípico é de origem hispano-*criolla* e suas origens é anterior à imigração; o *compadrito* suburbano, ao contrário, traz as marcas de uma cultura baixa e faz alarde de coragem e ousadia para imitar as qualidades que são naturais ao *orillero*. O *compadrito* é vistoso; o *orillero* é discreto e taciurno. (SARLO, 2008, p. 45).

Com olhar enviesado entre a tradição e o cânone literário, Borges evitou as armadilhas da profusão de cor local, conseguindo superar moldes pré-estabelecidos tanto pela tradicional literatura gauchesca, quanto pelos romances realistas de formato europeu. Segundo Luís Augusto Fischer, Machado de Assis e Jorge Luis Borges são considerados formativos pela releitura que fizeram dos clássicos e pela recusa do modelo tradicional romântico:

Machado e Borges souberam internalizar, na criação literária assim como na percepção crítica, a tensão entre centro e periferia, entre presente e passado, entre local e o não-local, entre o nacional e o estrangeiro. Não é que tenham feito desaparecer o problema, absolutamente: dispuseram-se ao *combate* com ele no terreno específico da inteligência e da criação. (FISCHER, 2008, p. 94).

Podemos compreender, a partir do que foi citado, que Jorge Luis Borges não ignorou o problema da herança da tradição de obras literárias canônicas que serviram de influência para escritores modernos, pois não passou ao largo do problema, a fim de evitar confronto com o dilema da tradição local e da herança europeia. Enfrentou a questão manejando com perícia as obras literárias eleitas por propor renovações estéticas bem fundamentadas e abalizadas.

Quanto aos gêneros depreciados por outros escritores, não somente fez uso das novas possibilidades para o formato do conto ficcional e policial, como também deu um salto além, avançando, ao problematizar, em ensaios críticos, a situação da literatura hispano-americana e os impasses da teoria literária. O crítico Arthur Netrovski (1992) salienta que, “para Borges essa mudança da tradição escrita pela nova obra, é mais que uma mudança, é propriamente uma criação, uma invenção de elementos novos que surpreendentemente passam a fazer parte do passado.” (NETROVSKI, 1992, p. 217). Na concepção de Borges, o que coordena a tradição é a leitura ou releitura e não o contrário. Corroborando a ideia de que Borges refutava o caráter homogêneo e fixo do cânone literário, Beatriz Sarlo declara que:

A sem-cerimônia de Borges permite-lhe exercer a ironia para refletir, livre de superstições hierárquicas, sobre os procedimentos da literatura. (levou a

sério o gênero policial em suas resenhas dos anos 1930, quando essa literatura ainda não se convertera em objeto de culto da crítica e dos escritores ‘sérios’.) Na literatura de Borges é possível incorporar textos erodidos, degradados, ‘indignos’, pelo menos quando um escritor controla a mistura com os grandes textos da tradição ocidental. Com essas estratégias, Borges também contradiz a pretensão de totalidade de uma estética que funda o valor literário na unidade compacta das ideias de um texto homogêneo. (SARLO, 2008, p. 90).

O palimpsesto da memória literária borgeana é formado pelo conhecimento dos clássicos provenientes da literatura ocidental, literatura hispano-americana e pela pesquisa de obras da literatura oriental, além de compêndios de filosofia, metafísica e teologia. Tal “biblioteca borgeana” foi construída por anos de leituras formativas, que por sua vez, permeou seus ensaios críticos, poesias e contos ficcionais.

Borges designa a literatura gauchesca como “matriz *criolla*”, pois sua condição de construção de uma argentinidade contribuiu para preservação da língua falada, com termos peculiares do castelhano em oposição ao idioma espanhol e desprezo ao dialeto falado pelos imigrantes italianos (o lunfardo ou cocoliche). Borges transforma a tradição gauchesca como proposta estética, trabalhando com os personagens valentões da periferia de uma Buenos Aires fragmentada e nostálgica. Novamente a crítica literária argentina Beatriz Sarlo (1988) procura convencer sobre o elo existente entre a oralidade e a proposta estética e ideológica da construção das margens pelo escritor argentino. Ela assegura que:

*La oralidad criolla es, por supuesto, una construcción estético-ideológica que desborda la pregunta sobre su existencia empírica en un pasado al que se vuelve no con la mirada del historiador, ni con la del anticuario, sino con la del polemista que está interviniendo en el presente. Borges no describe las operaciones de la gauchesca, sino que toma a la gauchesca para probar en ella, y en un puñado de escritores letrados del XIX, la pre-existencia de una argentinidad que había entrado en la zona de peligro. El lunfardo y el ‘arrabalero’ están marcados por una ilegitimidad social que se argumenta como ilegitimidad estética.*⁷³ (SARLO, 1988, p. 35).

A oralidade tradicional estava fadada a desaparecer devido à influência do dialeto proveniente dos imigrantes. Quando Borges delibera incluir essa questão de registros orais em sua obra, realmente considera recuperar a questão da argentinidade, utilizando recursos

⁷³ Tradução nossa: A oralidade crioula é, evidentemente, uma construção estético-ideológica que extravasa a questão sobre sua existência empírica em um passado que remete não à visão de um historiador, nem a de antiquário, mas, sim, com a do polemista que está intervindo no presente. Borges não descreve as operações da literatura gauchesca, mas toma o tema da literatura gauchesca a fim de confrontá-la, e a um punhado de escritores letrados do XIX, à preexistência de uma argentinidade que estava entrando na zona de risco. O lunfardo e a “periferia” estão marcados por uma ilegitimidade social que se argumenta como ilegitimidade estética.

estéticos para formular a inconfundível fala das “margens”. O escritor argentino tratou a questão do idioma nacional nas obras *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) e *El idioma de los argentinos* (1928), e este tema sobressaiu-se em sua fortuna crítica com tom ensaístico. Entretanto, foi com seus poemários *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuadernos San Martín* (1928) que Borges intensificou o uso de registros orais, principalmente nos poemas reunidos em *Luna de enfrente*, com o objetivo de representar a cultura popular, a fala do *compadrito*. Para tanto, utilizou a supressão da última sílaba “d” intervocálica (*oscuridá, ciudá*) e inseriu vocábulos típicos da cultura *criolla* (*mate curado, pampa, almacenes, campito, cuchillo, patios, calles, balconcitos*). Ao tratar da questão da oralidade em Borges, Ronaldo Assunção declara que:

Borges ignora a polifonia de vozes da Buenos Aires cosmopolita. No universo poético de Borges não se focaliza o imigrante e nem os espaços que ocupa. Quando o imigrante aparece em Borges é para demarcar aquilo que não tem nenhum vínculo com a tradição *criolla*. O que Borges busca é o *arrabal* e a marginalidade do *compadrito*, marginalidade *criolla*, onde se revela o seu projeto estético (ASSUNÇÃO, 2004, p. 97).

Cabe ressaltar que, ainda que trabalhasse com as temáticas regionais no início de sua carreira, posteriormente Borges se declarava contrário à insistência de outros escritores em defender apenas a vertente da literatura gauchesca e confirmava essa postura como sendo restrita e empobrecedora para o fazer literário. Em seu famoso ensaio crítico publicado pela primeira vez em 1932, “El escritor argentino y la tradición”, do livro *Discusión* (2011), Borges defende a autonomia de escrever sobre temas universais sem se sentir menos argentino por suas escolhas: “Los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.” (BORGES, 2011, p.154)⁷⁴. Leyla Perrone-Moisés (2007) explica sobre as fases de experimentação literária de Borges em seus poemários e primeiros ensaios críticos até chegar à sua obra mais amadurecida. Ela relata que:

Depois de ter experimentado na década de 20, uma narrativa de tipo localista (a literatura do ‘arrabal’) e de ter reagido, na década de 30, contra as tendências germanófilas e hispanófilas, Borges passou a pleitear para si mesmo uma identidade cultural múltipla (argentina, hispânica, mas também

⁷⁴ Tradução nossa: Os nacionalistas simulam venerar as capacidades da mente argentina, mas querem limitar o exercício poético dessa mente a alguns pobres temas locais, como se os argentinos somente pudessem falar das periferias e das estâncias e não do universo.

inglesa, portuguesa e judaica) e a praticar um tipo de ficção que foi insistentemente acusada de “alienada da realidade nacional” de europeia e bizantina. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 83).

Dessa forma, houve um deslocamento hegemônico da literatura do cânone de obras eurocêntricas para a literatura urdida nas margens. A hierarquia foi ignorada e o entrelaçamento da memória *criolla* com a herança europeia diluiu as dicotomias erudito/popular e escrita/oralidade. O olhar oblíquo da diferença permitiu enxergar as vias sinuosas do subúrbio em oposição ao traçado retilíneo da cidade letrada.

A reconfiguração do cânone literário proposto por Borges, com suas inovadoras estratégias estéticas, influenciou gerações de escritores no mundo inteiro e até mesmo serviu de incentivo a leitores iniciantes, que se mostravam curiosos sobre os temas suscitados pelo escritor, na medida em que prosseguiam com a leitura de seus contos e poemas. Pode parecer irônico o fato de Borges ter sido inserido no rol de escritores pertencentes ao cânone literário ocidental, visto que ele enfrentou, subverteu a ordem diacrônica e dilatou o cânone literário por resgatar os clássicos, recusar obras firmemente estabelecidas, reinventar a tradição da literatura gauchesca e reivindicar a pertinência de autores excluídos do cânone literário.

Leyla Perrone-Moisés (2007) formula análises consistentes ao confrontar o ponto de contato entre a literatura e as reflexões paradoxais do binarismo universalismo/nacionalismo, pressupondo, no caso da obra borgeana, ser uma questão bem resolvida, devido à rejeição do escritor em aderir a apenas uma via de escrita demarcada por elementos locais. A busca pela universalidade é constante nos trabalhos do escritor e a pesquisa da escritora salienta esse predicado na obra borgeana, tanto quanto o sentimento de argentinidade que também transparece na mesma obra pesquisada.

No decorrer das explanações do terceiro capítulo verificamos, nos cinco subtítulos sobre os sete críticos literários brasileiros, as sistematizações acerca da obra borgeana, bem como os aportes teóricos que serviram como estratégias a fim de evidenciar elementos centrais da complexa obra de Borges. Estudiosos como Mário de Andrade (1978) e Alexandre Eulalio (1999) disseminaram a obra borgeana inicialmente entre leitores eruditos, que com o tempo despertaram interesse em mais leitores anônimos ou iniciados em literatura hispano-americana.

Pesquisadoras como Nara Maia Antunes (1982) e Júlio Pimentel Pinto (1998) compartilharam os argumentos sobre intertextualidade e aproximaram a obra borgeana das averiguações de Umberto Eco (1976) a respeito da abertura da obra literária. Demonstraram-se posições extremas quanto à figura estilizada do poeta cego em divergência com a do

escritor politizado. As abordagens teóricas distintas como os estudos culturais, a literatura comparada e o formalismo russo, bem como a nova história e as considerações do grupo *Tel Quel*, foram utilizadas pelos estudiosos de Borges para decifrar sua obra no Brasil. Todos os elementos elencados acima comprovaram a erudição no processo narrativo do escritor argentino. Consoantes estratégias teóricas escolhidas e o conhecimento da obra completa, os críticos literários brasileiros devem ser considerados leitores ideais de Borges, porque possuem um repertório literário adequado para recuperação temporal da obra borgeana e consequente intermediação ao leitor principiante.

Perfazer o trajeto entre as produções literárias da crítica brasileira oriunda da fortuna crítica mundial e de textos borgeanos traduzidos implica profunda investigação bibliográfica que conduz à tentativa de uma análise profícua. Detectarmos o empenho da crítica literária brasileira em deslindar a obra de Borges é, ao mesmo tempo, estimulante e desafiador para a pesquisa na academia.

CAPÍTULO IV

A MEMÓRIA COLETIVA DA CRÍTICA LITERÁRIA BRASILEIRA: ESPELHAMENTOS DE REPETIÇÃO OU RUPTURA COM RENOVAÇÃO?

A paixão do tema tratado manda no escritor. A aspereza de uma frase é tão indiferente à genuína literatura quanto sua suavidade. Não pensem que dizer demais uma coisa é tão inábil quanto não dizê-la inteiramente, e que a descuidada generalização e intensificação é uma pobreza, e que assim a sente o leitor.

Jorge Luis Borges

4.1 Parâmetros da bibliografia consultada pela crítica literária brasileira

A visibilidade da obra borgeana requer habilidades desejáveis de seus críticos para que possam empreender a tarefa de descortinar sua especificidade. O percurso de cada crítico literário brasileiro até Borges reflete muito conhecimento não somente de sua biografia e obra completa, mas inclui a detida leitura sobre sua fortuna crítica, além de ainda produzir publicações com tratamento teórico, afinal, os críticos brasileiros são reflexos do espelho borgeano e precisam, assim como seu referencial de escritor e objeto analisado, ler assiduamente os textos da fortuna crítica do escritor, absorver, na memória literária, o sentido da obra borgeana e produzir publicações com embasamento crítico e teórico.

A adesão de um grupo de críticos literários à pesquisa de um mesmo objeto, mesmo que cada indivíduo estabeleça uma visão particular a respeito deste objeto, é denominado como formação de uma memória coletiva. A comunidade de estudiosos determina a predileção pelo mesmo escritor e passa a ser reconhecida na academia por sua pesquisa especializada. Emergem de seu esforço concentrado em manter viva a obra pesquisada, reedições dos livros desse escritor estudado, antologia pessoal com os principais poemas, contos, ensaios, enfim, recupera-se sua fortuna crítica contida na bibliografia citada no corpo do texto e nas notas de rodapé das publicações críticas.⁷⁵

⁷⁵ Escritores brasileiros com acentuada diferença de escritura como Lya Luft e Murilo Mendes escreveram a respeito de Borges e de sua obra, assim como críticos literários brasileiros, como Silviano Santiago, Otto Maria Carpeaux e João Alexandre Barbosa, cotejaram a obra borgeana embasados na fortuna crítica sobre o autor provenientes de diversos países e diferentes abordagens teóricas. O escritor Murilo Mendes declara a respeito do escritor: “Borges é seu próprio texto, seu teatro giratório, seus atores e sua representação; diretor da ‘pantomima cósmica’. Ele sofre por ser sujeito ao tempo circular, à criação recorrente; insiste na similitude da vida com a morte; é obsedado pela idéia do labirinto de épocas fabulosas e de hoje mesmo, pelos jogos de simetrias e espelhos; sabe que já ‘leu’ muitas outras existências.” (MENDES, 1994, p. 1965).

Precisamos assinalar as formulações analíticas individuais de cada crítico, visando identificar qual estratégia empregada em suas releituras. Para tanto, podemos verificar que há outros interesses literários que compõem o repertório dos leitores ideais de Borges. No caso de Davi Arrigucci Jr. (1999), encontramos estudos voltados para Júlio Cortázar em sua obra *O escorpião encalacrado* (2003); sobre a poética de Manuel Bandeira há a publicação de dois livros, *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990) e *O cacto e as ruínas* (1997). O crítico literário e professor de teoria literária também publicou *Coração Partido* (2002), a respeito da obra de Carlos Drummond de Andrade.

No livro analisado nessa pesquisa, *Outros achados e perdidos* (1999), além de quatro ensaios sobre Borges, podemos averiguar que existem artigos sobre a poética de Pablo Neruda e a respeito do insólito na criação literária de Murilo Rubião; escreveu também sobre o uso das metáforas em Góngora e Guimarães Rosa e até mesmo considerações históricas sobre o exílio de Ferreira Gullar, em 1973, na cidade de Santiago, no Chile. Todos esses ensaios e livros que se relacionam com a literatura hispano-americana e seu contexto político, histórico e cultural, proporcionam um vínculo de conhecimento prévio e conferem direcionamento para o interesse na poética borgeana.

Da mesma maneira, Leyla Perrone-Moisés (2007), além de possuir dois livros que tratam da obra borgeana, é coordenadora do núcleo de pesquisa Brasil-França. Em um de seus estudos (*Falência da Crítica*, 1973) pesquisou, em parceria com o crítico literário Emir Rodríguez Monegal (1973), sobre o poeta uruguaio e residente na França do século XIX, Lautréamont (pseudônimo do Conde de Ducasse). Seus livros de crítica literária sobre os mais variados assuntos (de Fernando Pessoa a Roland Barthes) e seu vínculo acadêmico com a USP e a PUC/SP, proporcionam um repertório abrangente que sustenta as averiguações paradoxais do binarismo local/universal na obra borgeana.

O lado ficcional acentuado por Nara Maia Antunes (1982) e a recuperação memorialística em Eneida Maria de Souza (1999), transparecem em outras obras elaboradas pelas duas pesquisadoras. Enquanto a primeira estudiosa residia no Chile na década de setenta (permaneceu no país por dez anos) e, publicava *Introdução ao romance hispano-americano* (1970), pesquisando as obras de Júlio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, escritores que eram praticamente desconhecidos pelo público leitor no Brasil, Eneida Maria de Souza publicava obras sobre crítica literária e os estudos culturais (*A pedra mágica do discurso*, 1988, *Traço crítico*, 1993 e *Crítica Cult*, 2002) e de cunho memorialístico, como os livros sobre Autran Dourado, *Vozes de Minas*, de 1996, e outro com o título *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa* (2010). O desenvolvimento

de projetos literários comprometidos com a literatura hispano-americana e com as questões da crítica literária possibilitou o trajeto dessas pesquisadoras até a obra de Jorge Luis Borges.

No caso do repertório literário da leitora ideal de Borges, Nara Maia Antunes (1982), ainda é possível encontrarmos conexões com a crítica jornalística. Ela colaborou ocasionalmente com a edição semanal do Jornal *Última Hora* do Recife e para o *Diário* de Belo Horizonte, assim como, na década de 1980, publicou duas vezes por semana, resenhas críticas sobre livros no *Jornal de Brasília*. De acordo com os dados bibliográficos da autora no prefácio de *Jogo de espelhos. Borges e a teoria da literatura* (1982), a escritora confrontou a obra borgeana, apesar de não compartilhar afinidade político-ideológica com escritor. Esse aparente obstáculo, bem como a complexidade da obra pesquisada, não diminui seu interesse pelo cotejo, participando do grupo de escritores brasileiros que revitalizam a obra borgeana e que, desse modo, contribuem para mantê-la na memória coletiva dos escritores e leitores. Segundo o prefácio de seu livro sobre Borges, a escritora estreitou seu contato com o escritor durante o curso de Pós-Graduação de Mestrado em teoria da literatura na Universidade de Brasília:

Seu interesse por Jorge Luis Borges é contraditório. Não comungando com o escritor argentino nenhuma afinidade político-ideológica, sempre nele reconheceu um extraordinário valor literário. Sua habilidade verbal e impressionante erudição, o enloquecedor jogo intelectual de seus contos, a encantavam e a repeliam simultaneamente. Até que, ao entrar no Curso de Mestrado em teoria da literatura da Universidade de Brasília, finalmente conseguiu apreciar Borges sem maiores conflitos. Inclusive algumas ideias correntes na teoria da literatura lhe pareceram mais acessíveis justamente porque já haviam sido antecipadas pela leitura dos contos borgianos. (ANTUNES, 1982).

Na contramão do ficcional, buscando a via histórica para abordar a obra borgeana, Júlio Pimentel Pinto (1998) pesquisa as relações entre história e ficção, dedicando-se ao projeto de pesquisa *Borges e Bioy: leitores e escritores de narrativa policial* (entre 2010 e 2013), além de ministrar disciplinas que correspondem ao repertório ideal de crítico literário brasileiro para investigação da obra borgeana. O estudioso ofereceu as disciplinas de Estudos latino-americanos: história e ficção, no Curso de Graduação do departamento de História, em 1999, na USP e na Pós-Graduação da mesma Universidade sobre Literatura e História no XX. Itinerários do desassossego. No mesmo período, final da década de noventa, na PUC de São Paulo, ensinou História da América Latina (séculos XIX e XX) na Graduação e ministrou disciplinas sobre literatura, memória e ficção na Pós-Graduação da mesma instituição. O pesquisador é autor do blog “Paisagens da crítica”, desde 2005.

Ao partir do princípio de que todos estes estudiosos formam uma classe de pesquisadores que utilizam meios multidisciplinares (contexto histórico, teoria literária, e recuperação memorialística) ao se debruçarem sobre a obra do escritor argentino, podemos pôr em evidência a análise textual e pictórica de Alexandre Eulalio (1999). Além de estudioso da obra borgeana, escreveu dez ensaios sobre a literatura brasileira, sendo três especialmente dedicados a Machado de Assis. O escritor envereda pelo caminho das artes plásticas aliado ao contexto histórico a fim de analisar a obra *Esau e Jacó* (1994). A organização do livro *Tempo Reencontrado* (2012), no qual se encontram esses artigos, foi realizada postumamente por Carlos Augusto Calil, visto que Alexandre Eulalio não se preocupava em publicar, em formato de livro, as suas reflexões críticas, preferindo publicá-las em jornais ou periódicos. Sobre sua análise multidisciplinar, agregou considerações pictóricas e comparativas do quadro *O último baile da monarquia*, do pintor Francisco Aurélio de Figueredo, à análise literária da obra do escritor Machado de Assis.

Podemos lembrar que, no primeiro capítulo, em nota de rodapé da página 29, há uma referência à análise semelhante exercida por Hans Robert Jauss. Segundo Jean-Yves Tadié (1992), o teórico valeu-se de livros de história (registros de leituras de poesia e romance pela sociedade burguesa do século XIX) para pesquisar a obra *Iphigénie* (1794), de Racine e Goethe. De maneira semelhante, no segundo capítulo deste trabalho, no subtítulo 2.2, asseguramos que Borges utiliza as artes plásticas como instrumento estético para suprir seu palimpsesto literário. Os dois exemplos estão em conformidade com os procedimentos metodológicos de todos os sete críticos literários desta análise e refletem o que a estética da recepção postula quanto ao uso das habilidades sociais e profissionais que devem ser acionadas por cada leitor ideal de Borges.

A propósito, cabe ressaltarmos que apesar da coincidência no uso de artigos críticos⁷⁶ e dos livros sobre Borges de autores argentinos (Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia⁷⁷, Osvaldo

⁷⁶ Há também artigos estadunidenses sobre o escritor argentino, como o de David William Foster, “Borges, El Aleph: some thematic considerations”, bem como o de Ángel Flores sobre o realismo mágico nos contos ficcionais, “Magical realism in Spanish American fiction” e também o escritor Thorpe Running elegeu a obra borgeana e a questão do tempo para ser analisada “The problem of time in the work of Jorge Luis Borges”, além de Martin Stabb “Jorge Luis Borges. Twayne’s World Author Series” e Carter Wheelock que optou por discorrer sobre os contos ficcionais do autor “The Mythmaker: a study of motif and symbol in the short stories of Jorge Luis Borges.”

⁷⁷ Ricardo Piglia, escritor, crítico literário, roteirista e professor da Universidade de Buenos Aires e da Universidade de Princeton, EUA, proferiu a palestra sobre “Borges: a arte de narrar” na abertura do Simpósio Borges 100 em Conferência realizada no MASP, em 15.04.1999, decorrente das comemorações do centenário do escritor aqui no Brasil. Em parte de seu discurso transcrito em *Borges no Brasil* e traduzido por Josely Vianna Baptista, o crítico argentino afirma sobre a narração borgeana e coautoria que: “Há um resquício de tradição oral nesse jogo com um interlocutor implícito; a situação de enunciação persiste cifrada, e é o final que revela sua existência. A presença que sustenta a estrutura é uma espécie de estranho arcaísmo, e o conto, como forma,

Ferrari, Adolfo Bioy Casares), uruguaios (Emir Monegal, Hugo Achugar), italianos (Umberto Eco, Ítalo Calvino) e franceses (Maurice Blanchot, Michel Foucault, Gérard Genette) consultados como referência pelos críticos literários brasileiros, há disparidade de estratégia teórica. São caminhos inconciliáveis que se bifurcam principalmente entre o Borges ficcional e o Borges histórico.

A razão pela qual foram escolhidos apenas três representantes da fortuna crítica de Borges para análise foi para demonstrar que alguns serviram de base para estudiosos com diferentes abordagens, como é o caso de Emir Rodríguez Monegal (1980), que contribui para as análises de Eneida Maria de Souza (1999), Nara Maia Antunes (1982) e Júlio Pimentel Pinto (1998). Da mesma forma Beatriz Sarlo (2008) foi selecionada para elucidar a questão histórica nas análises de Júlio Pimentel Pinto (1998) e Davi Arrigucci Jr. (1999), além de fazer parte da bibliografia consultada por Eneida Maria de Souza. Outro pesquisador que preconizou o início do resgate do Borges histórico e que, pela tentativa de renovação da fortuna crítica do escritor argentino, merece ser incluído nesse grupo é o estudioso Daniel Balderston (2010), que assegurou, por meio de seu enfoque histórico, os argumentos de Davi Arrigucci Jr. e Júlio Pimentel Pinto.

Prosseguimos com a exploração da fortuna crítica de Borges com o intuito de demonstrar o trajeto teórico da crítica literária brasileira que foi influenciada por essas vozes internacionais. Afinal, se todo texto se revitaliza a cada leitura, cabe à crítica literária brasileira buscar sempre o acréscimo de leituras profundas e abrangentes a fim de viabilizar, para o leitor iniciante, o sentido completo do texto borgeano, evitando manter-se numa posição inacessível. A base comum dos especialistas em Borges procede da fortuna crítica consolidada na sistematização da obra borgeana e, como adverte Maurice Halbwachs,

[...] a memória individual, diante da memória coletiva, é uma condição necessária e suficiente da recordação e do reconhecimento das lembranças, pois se esta primeira lembrança for suprimida, se não nos é mais possível reencontrá-la, é porque há muito tempo não fazemos parte do grupo na memória do qual ela se mantinha. Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos; também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com a memória deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2012, p. 39).

sobreviveu por ter mantido essa figura vinda do passado. Sua posição muda a cada relato, sem alterar sua função: está ali para assegurar que a história, pareça a princípio, levemente incompreensível; feita de signos arbitrários e obscuros. Na presença instável de um ouvinte, perdido e fora de lugar no interior de uma estrutura escrita, encerra-se o mistério da forma. Não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra de seu interlocutor.” (PIGLIA, 1999, p. 20).

As leituras e releituras da obra de Borges exercida pela crítica literária brasileira possuem divergências, no entanto, possuem pontos de contato em seu repertório. Um ponto destacado é o empenho em estudá-la mesmo diante das dificuldades na tradução e na construção edificada, numa base de erudição, especulação metafísica e em jogos de anacronismos deliberados. Os projetos de pesquisa dos críticos brasileiros devem prosseguir no caminho de revitalização permanente para que continue o processo de elucidação desta obra extensa.

A divulgação do trabalho desses estudiosos é de suma importância, pois enquanto houver um grupo unido pelo interesse na escritura borgeana, sempre haverá pesquisa, intermediação para os leitores iniciantes e fluxo contínuo de formação de futuras gerações de leitores capazes de atualizar a obra borgeana em sucessivos horizontes de expectativa, a fim de que esta perdure na memória coletiva dos leitores brasileiros.

4.1.1 Emir Rodríguez Monegal (1980): o tom confessional em Borges, a *nouvelle critique* e a obra política borgeana.

A crítica Literária Flora Süssekind comenta no capítulo “Borges e a Série” (1998), de seu livro *A voz e a Série*, a correlação feita por Monegal (1987, p. 29) entre o conto “El Aleph” (2013) e a *Divina Comédia* (2003). Ela salienta que “a ida ao sótão em ‘El Aleph’ é o topos épico da descida ao inferno, ligada, como já assinalou Emir Rodríguez Monegal, ao caráter de ‘redução paródica’ da Divina Comédia” (1998, p. 156). Ela explica que o uso da paródia tornou-se procedimento comumente utilizado por Borges, diluindo obras da literatura mundial em outros textos.

Para Emir Rodríguez Monegal (1987), Beatriz Viterbo representa Beatriz Portinari, personagem da *Divina Comédia* e Carlos Argentino Daneri representam tanto Dante quanto Virgílio. Ele ainda atribui um vínculo com a vida privada do escritor, proporcionando uma leitura em que a protagonista do conto corresponderia à Estela Canto, por quem Borges havia se apaixonado e doado o manuscrito do conto. Ele observa que:

Estela (es decir, stella) fue la palabra elegida para terminar cada uno de los tres cantos de la Divina Comedia, y Canto corresponde a cada división en los cánticos. Pero al colocar en la última línea del texto la frase “A Estela Canto”, Borges escribiría también ‘Canto a Estela’. Cuando concibió esse

*cuento, estaba más que dispuesto a hacerlo. Como homenaje privado lo regaló el manuscrito, de microscópica letra.*⁷⁸ (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1987, p.373).

Antagonicamente, a biógrafa María Esther Vázquez (1999) relembra que Borges, em 1970, ao saber sobre o ocorrido formulado por Monegal, declarou: “Fico muito agradecido por esses obséquios não-buscados... Beatriz Viterbo realmente existiu, e estive apaixonado por ela, sem esperança. Escrevi o conto após sua morte”. E ainda, ao referir-se ao personagem Carlos Argentino Daneri, afirmou ser este personagem uma transcrição fidedigna de um amigo seu. Borges declarou que parodiou seus versos exagerados. Ele acrescentou: “A Academia Argentina de Letras é o habitat de tais exemplares.” (VÁZQUEZ, 1999, p. 186-187).

Na verdade, o escritor dissimula fatos biográficos em sua obra, como esclarecemos na questão da projeção biográfica no primeiro capítulo no item 1.3, quando declara a Osvaldo Ferrari que usou o recurso autobiográfico da paixão e rejeição amorosa por uma namorada para inserí-la no conto “El Aleph” (2013), embora o negue nas declarações registradas em Vázquez. O contexto pessoal pode elucidar as lacunas nas mudanças e contradições no estilo da escritura borgeana e, assim, explicar as distintas etapas na evolução de sua obra. Por exemplo, quando a cegueira tornou-se mais acentuada, este problema passou a determinar sua atitude ao dar ênfase à oralidade, aumentando suas palestras sobre literatura e passando a pesquisar sobre as sagas escandinavas, pois era auxiliado por um grupo de alunas que tinham interesse no estudo do idioma e da literatura anglo-saxã na década de cinquenta. Ele voltou a publicar poesia na década de sessenta porque em sua memória era mais fácil acionar a formulação de versos alexandrinos. Na década de setenta, também influenciado pela deficiência visual, publicou *O Informe de Brodie*, no qual decepcionou muitos de seus leitores e a crítica por não equiparar-se a seus contos metafísicos e filosóficos de *Ficciones* (2012) e *El Alph* (2013), da década de quarenta.

Outro crítico literário de Borges, Leopoldo M. Bernucci (1970), observa, com ressalvas, o sentido buscado pelo crítico uruguaio, declarando que Monegal propicia uma visão extremada causada pela busca a todo custo de respostas aos enigmas borgeanos. Ele declara que:

⁷⁸ Estela (pode-se dizer, estrela) foi a palavra escolhida para terminar cada um dos três cânticos da *Divina Comédia*, e Canto corresponde a cada divisão nos cânticos. Porém ao colocar na última linha do texto a frase “A Estela Canto” Borges escreveria também “Canto a Estela”. Quando concebeu este conto, estava mais que disposto a fazê-lo. Como homenagem privada presenteou-lhe o manuscrito, de microscópica letra.

Tais observações, que refletem o esforço para satisfazer o apetite do biógrafo em busca de respostas aos enigmas borgeanos, oferecem geralmente valiosas informações, mas também podem levar-nos a conclusões errôneas. Querer ver ‘El Aleph’ somente como uma paródia da *Commedia* reduziria o projeto borgeano a um modo imitativo de representação que, desnecessariamente, esconde ou distrai a sua significação autobiográfica. (BERNUCCI, 1970, p. 77).

Talvez o que esclareça mais a tendência de Emir Rodríguez Monegal de sublinhar a projeção autoral nos contos borgeanos seja a declaração de Irlemar Chiampi (1980) sobre como a abordagem teórica desse crítico era exercida. Os predicados do crítico e biógrafo destacados por Chiampi depõem sobre sua tendência analítica da obra borgeana pautada no diálogo entre obras, levando em consideração o contexto histórico e a vida do autor. Ela observou que Monegal:

Inventa um sistema de relações, um campo de afinidades e oposições, um lugar de encontro e diálogo das obras. Preocupa-se em teorizar sobre essa escritura que nos constitui. Monegal persegue um alvo mais prático: tornar inteligíveis uma e outra, identificar seu tom, pelo exame das obras particulares e seu contexto histórico [...] Amplia consideravelmente o horizonte das influências de Borges; a atribuição de um caráter fundacional à sua obra na renovação da narrativa hispano-americana. Remete mais especificamente a um projeto metodológico: analisar a obra literária, segundo a noção de relação (conjugação) no espaço textual de outros textos do próprio autor – críticos ou poéticos – e também o da sua vida. (CHIAMPI, 1980, p. 10-11).

Da mesma forma que Monegal, Eneida Maria de Souza (1999) decifra os textos borgeanos, enfatizando a predileção do escritor pelos gêneros curtos e a tendência a miniaturizar, reduzir a estrutura literária empregada em textos da literatura mundial, adequando-os a outros formatos, numa operação de recorte para recriar sua poética minimalista, embora muito complexa.

Essa característica de recusar o formato do romance realista não é exclusiva de Borges, visto que outros escritores modernos também apreciam a concisão e a condensação de ideias do conto, em oposição à prolixidade do romance realista. Um exemplo selecionado de releitura é o conto “El Aleph” (2013), muito explorado pela crítica brasileira, razão pela qual foi escolhido para a análise, a fim de demonstrar a sintonia entre dois críticos literários de procedência diversa. A obra dantesca, considerada uma obsessão literária de Borges, foi descortinada por Eneida Maria de Souza no livro *O Século de Borges* (1999) e a sincronia entre o escritor uruguaio acima mencionado e a escritora brasileira faz-se visível, uma vez que ela inclui Monegal em sua bibliografia. Souza afirma que:

O conto consiste na redução parodística de *A Divina Comédia* de Dante, uma das obras mais representativas da literatura ocidental para o autor. As personagens do conto encarnam, de maneira irônica, Beatriz, Dante e Virgílio. Através desse processo redutor, o grande poema da Idade Média é visto por Borges como um aleph; da profusão de textos já existentes, o que resta é reciclar, bricolar e criar novos arranjos e outras séries combinatórias de sentido. (SOUZA, 1999, p. 54).

Diante de tal fato, as semelhanças entre os críticos separados por quase duas décadas de produções literárias, não configura um desacerto da parte da crítica brasileira, pois ao replicar o que foi antecipadamente considerado por Emir Rodríguez Monegal (1987), apenas denota que ela tenha empreendido uma releitura do mesmo conto. Um ponto em comum é o uso de dados biográficos⁷⁹ articulados no interior das análises. Ambos conseguem redimensionar fatos da vida do escritor a fim de atrelá-los ao cerne da obra borgeana. A despeito das diferentes abordagens teóricas e distância temporal, compartilham da mesma destreza em analisar a obra borgeana também sob o aspecto biográfico.

Na bibliografia de Eneida Maria de Souza (1999) constam os livros das biógrafas de Borges, Estela Canto (1991) e María Esther Vázquez (1999). Além da biografia escrita por Emir Rodríguez Monegal, *Borges, Uma biografia literária* (1987), em que ele discorre sobre as comparações entre *A Divina Comédia* (2003) e “O Aleph” (2013). O que diferencia os escritos desta crítica literária é a ênfase na concepção metafórica da vida de Borges. Souza esclarece que:

Borges deseja que a sua obra se desfaça do valor fiduciário, da roupagem sofisticada e do acabamento luxuoso. A autoria aliada à ideia de propriedade constitui um dos maiores fantasmas do escritor: o conceito de livro atinge dimensões que escapam ao controle do sujeito e se perde nas prateleiras da biblioteca. O real se prolonga na ficção e a vida passa a ser lida como livro [...] A cegueira de Borges aguça também a prática autobiográfica por meio da construção de associações metafóricas entre a obra e a vida, em que os

⁷⁹ O biógrafo de Borges, Edwin Williamson revela em seu livro *Borges Uma Vida* o que o próprio escritor pensava sobre a projeção autobiográfica: “Em um ensaio de 1926 intitulado *Profesión de fe literaria*, Borges havia declarado: ‘Toda literatura é autobiográfica, em última instância. Tudo é poético na medida em que confessa um destino, na medida em que nos dá um vislumbre dele.’ A ‘substância autobiográfica’ de uma obra, reconhecia, podia às vezes tornar-se invisível pelos ‘acidentes’ que a encarnam, mas subsistia, assim mesmo, ‘como um coração que bate na profundidade’. Mesmo depois de ter alcançado fama extraordinária, Borges costumava indicar a correspondência que existia entre vida e obra. Quando lhe perguntaram, por exemplo, se as circunstâncias da vida tinham influenciado sua obra, respondeu: ‘Poderosamente’. As experiências sentimentais também? ‘Muito...muito’. e não viu inconveniente em aludir ao fundo de sexualidade subjacente a seus textos: ‘Creio que, como passei a vida pensando em mulheres, ao escrever tratei de pensar em outra coisa’. E acrescentou: ‘Claro que isso é freudiano...’. Tampouco ocultava a técnica deliberadamente crítica que às vezes empregava.” (WILLIAMSON, 2011, p. 13).

temas da noite, da biblioteca, do livro e do ofício de escrever se reduplicam na figura do leitor cego. (SOUZA, 1999, p. 51 e 61).

Nesse método em que impera o uso da metáfora, a estudiosa revisita temas recorrentes na obra borgeana, especialmente o livro ou biblioteca e a cegueira. Ela constata que a cegueira marca o crepúsculo ou fim de um período da vida literária do escritor. O declínio da visão coincide com o início do período mais fértil da carreira profissional de Borges. O remanejamento da produção literária foi determinado por esse dado biográfico, a cegueira, ou como prefere, o crepúsculo.

Gradativamente, a pesquisadora anula o individual, partindo em direção ao universal da obra. Com desenvoltura, utiliza o fato biográfico da doação por Borges do manuscrito original de “El Aleph” (2013) a Estela Canto (1991) para problematizar a questão espinhosa para o escritor: a autoria. Enfatiza que o desapego de Borges ao manuscrito confirma o desejo do escritor de manter sua obra livre das amarras de controle autoral. Esta incursão argumentativa, que passa pelos dados biográficos até chegar a um lado mais teórico, revela a profundidade da análise que desvela as questões cruciais da obra borgeana: a leitura/escritura e a efemeridade na autoria, abrindo-se em direção à escritura coletiva ou coautoria.

A conexão entre os dois escritores ressalta a erudição de Borges na literatura mundial, que a propósito, realizou em *Nove ensaios dantescos* (2011) notável releitura da *Divina Comédia* (2003) de Dante Alighieri. Obra integralmente lida em italiano pelo escritor e que foi fonte para os ensaios que foram escritos magistralmente e, destarte, recebidos com elogios por críticos italianos, dentre eles Ítalo Calvino (2012).

A confluência entre Eneida Maria de Souza (1999) e Emir Rodríguez Monegal (1987) cessa a partir do ponto em que o crítico uruguaio deixa o ficcional e avança na direção das análises da obra política de Borges. O pesquisador passa a considerar um ângulo diferente da obra borgeana. Ele sustenta que Borges impregna sua obra com considerações políticas. Essa pretensa neutralidade política, como asseverou Alexandre Eulalio (1999) no terceiro capítulo, subtítulo 3.1, não reside na obra borgeana vista pelo olhar crítico de Rodríguez Monegal (1987).

O crítico literário e biógrafo de Borges redimensiona a obra borgeana ao adicionar o aspecto que promove uma ligação estreita dela com o enfoque político, trazendo à tona uma análise que recusa a imagem de um Borges intransigente, defendendo a existência de uma obra política. A maioria dos estudiosos despreza a possibilidade de uma obra política, preferindo subtraí-la de suas investigações, escolhendo a predominante abordagem ficcional,

fato que acarreta a garantia de uma análise descomplicada, no entanto, pode demarcar um exercício crítico empobrecido e incompleto.

Oferecendo sua perspectiva sobre o entendimento do crítico uruguaio, Júlio Pimentel Pinto (1998) aponta o aprimoramento da imagem de Borges realizada por Monegal. Ele afirma que, apesar do aperfeiçoamento empreendido com o intuito de amenizar as declarações polêmicas do escritor, o crítico uruguaio persiste em concentrar suas citações nos dois exemplos de defesa da liberdade política empreendida por Borges: o antisemitismo e o antiperonismo. Pimentel Pinto pondera que:

Buscar a obra política de Borges, para Rodríguez Monegal, tem o sentido de ir contra a afirmação do Borges apolítico – ou politicamente ignorante – de rechaçar o famoso tom reacionário, como características das incursões borgeanas na política. Atribuindo suas opiniões a uma certa vontade de chocar, presente no Borges idoso, o crítico uruguaio tenta desqualificá-las, dando espaço a um Borges mais consequente em sua inserção política. Afirma que Borges realiza uma *obra política* – isolada das *opiniões impensadas* – que se volta, basicamente, à defesa da liberdade como valor máximo: uma liberdade talvez inacessível, provavelmente irreal. (PINTO, 1999, p. 229).

Ao se reportar ao que sustenta Rodríguez Monegal (1987), Júlio Pimentel Pinto (1998) questiona a desvinculação da obra política das opiniões emitidas por Borges e sugere que não há possibilidade real de dissociação total das opiniões do escritor argentino, embora admita ser visível sua busca pela defesa de liberdade política e de direito à expressão dos intelectuais. O historiador argumenta que existe interação correspondente entre opinião e produção política, visto que defende, em seu livro, a composição da obra borgeana como sendo a junção entre memória histórica e memória de experiência vivida.

Apesar de não ser uma questão dominante, o engajamento político de Borges instala-se em ensaios críticos publicados e em periódicos que continham sua colaboração opinativa. No conto “Deutsches Requiem” (2013), do livro *El Aleph*, expõe o antisemitismo. Da mesma forma, o nazi-fascismo sofreu vários ataques por parte de Borges. Monegal informa que o livro escolar alemão, que orientava as crianças alemãs a como evitar os judeus *Trau keinem Jud Bei Seinem Eid* (1936) recebeu dura crítica em artigo escrito pelo escritor argentino em *Sur* em maio de 1937:

¿Que opinar de un libro como éste? A mí personalmente me indigna, menos por Israel que por Alemania, menos por la injuriada comunidad que por la

*injuriosa nación. No sé si el mundo puede prescindir de la civilización alemana. Es bochornoso que la estén corrompiendo con el odio.*⁸⁰

Na aplicação de seu método, Rodríguez Monegal (1987) atribui a indignação de Borges ao comportamento antisemita dos alemães, demonstrando que o escritor repelia a ideia de superioridade de uma raça em desfavorecimento de outra, defendendo a igualdade e liberdade contra o preconceito racial. O posicionamento político e humanista destacado pelo crítico viabiliza a demolição da imagem construída do Borges apartado da realidade.

A conexão estabelecida entre o período da Segunda Guerra e a ascensão do peronismo foi a mais crítica e politizada de Borges. Em decorrência destes ensaios, Monegal enumera alguns contos e ensaios críticos, exortando que mais análises deveriam voltar sua atenção para esse lado, demarcado por questões importantes na vida e obra do escritor.

A Segunda Guerra Mundial foi um período de grande relevância para a história da humanidade, de maneira que não deixou de ser registrado literariamente através das impressões do escritor. Um exemplo desse registro, citado por Monegal, foi o conto “Deutsches réquiem” (2013), que relata as últimas horas de vida do prisioneiro de guerra alemão Otto Dietrich zur Linde e sua confissão proveniente de uma consciência obtusa que acreditava servir seu país honradamente, cumprindo ordens desde o início do genocídio judeu até a derrocada da nação alemã. Seguem alguns trechos deste conto:

Ignoro se Jerusalém compreendeu que se o destruí, foi para destruir minha piedade. A meu ver não era um homem, nem sequer um judeu; tinha se transformado no símbolo de uma detestada zona de minha alma. Eu agonizei com ele, morri com ele, de alguma forma me perdi com ele, por isso, fui implacável. Enquanto isso, giravam sobre nós os grandes dias e as grandes noites de uma guerra feliz. Mas minha geração teve tudo, primeiro porque se deparou com a glória e só depois com a derrota [...] O mundo morria de judaísmo e dessa doença de judaísmo que é a fé de Jesus; nós lhe ensinamos a violência e a fé da espada. Essa espada nos mata e somos comparáveis ao feiticeiro que tece um labirinto e se vê forçado a errar nele até o fim de seus dias [...] Contemplo meu rosto no espelho para saber quem sou, para saber como me comportarei dentro de algumas horas, quando me defrontar com o fim. Minha carne pode ter medo, eu, não. (BORGES, 2013, p. 78-79; 80-81).

A narrativa em primeira pessoa serve para aproximá-la do gênero autobiográfico. Em tom confessional, usado como recurso estilístico de fluxo de consciência, opõe-se indivíduo/nação conforme declaração de Borges sobre a vituperada nação judaica e a nação

⁸⁰ Tradução nossa: O que opinar sobre um livro como este? A mim pessoalmente me indigna, menos por Israel do que pela Alemanha, menos pela comunidade injuriada do que pela nação injuriosa. Não sei se o mundo pode prescindir da civilização alemã. É vergonhoso que a estão corrompendo com ódio.

opressora, a Alemanha de Hitler no periódico citado acima. Trata-se de um conto ficcional, porém pode ser considerado um desagravo à opressão da Alemanha Nazista contra os judeus. Assim, conforme destacado por Rodríguez Monegal, sobre a obra política de Borges em seu artigo “Borges y la política”⁸¹ (1977), se a crítica institucionalizada, ao contrário do julgamento de suas opiniões políticas, se concentrasse em sua obra política, obteria material abundante e inesperado.

As observações de Júlio Pimentel Pinto demonstram ciência do engajamento político de Borges, ao contrário da maioria da crítica institucionalizada, e ratificam as do crítico uruguaio sobre a relevância da obra política de Borges, não obstante a investigação do historiador brasileiro seja divergente no quesito de opiniões políticas e mais direcionada ao aspecto histórico da obra borgeana. Destarte, verificamos na releitura da fortuna crítica de Borges elementos redescobertos que interferem na recepção e produção da crítica brasileira. Essa contribuição de Emir Rodríguez Monegal (1977) perpassa não somente pela análise biográfica e política, mas, também, pela nova crítica francesa e suas considerações sobre Borges.

Com a descoberta da obra borgeana pela crítica francesa, na década de sessenta/setenta, os estudos sobre Borges no continente sul-americano aumentaram e foram influenciados pelos questionamentos suscitados por essa retomada de pesquisa da obra do escritor. Com estudos mais contundentes na década de oitenta a respeito de sua obra política e sua percepção da leitura/escritura, Emir Rodríguez Monegal expôs em seu livro *Borges: uma Poética da Leitura* (1980) as reflexões dos estudiosos franceses (Maurice Blanchot, Gérard Genette, Jean Ricardou e Michel Foucault) sobre aspectos ainda não verificados na obra borgeana. Para citar um exemplo, cabe a Blanchot a expressão “obra labiríntica” tão difundida pelos críticos de Borges. Monegal explica que:

Coube a um dos mestres dessa nova crítica, o inesgotável Maurice Blanchot, o mérito de ter descoberto um dos aspectos centrais do jogo literário de Borges. num ensaio recolhido em *Le Livre à venir* (Paris, 1959), Blanchot ataca o centro da noção de infinito [...] ao definir Borges como um ser labiríntico, encerrado no espaço em que a escuridão e a cegueira tornam infinito, Blanchot propõe as bases para o que segue. Uma breve análise do espaço infinito permite-lhe mostrar que é uma prisão da qual é impossível sair; não há linha reta, não se vai jamais de um ponto ao outro. Ao insistir no caráter literário de Borges (o homem também e não só a obra), Blanchot prepara o terreno para examinar um dos conceitos básicos de seu mundo

⁸¹ Citado no livro de Júlio Pimentel Pinto, proveniente de seus comentários acerca do crítico uruguaio. Fonte: Revista *Iberoamericana*, n. 100-101, p. 290-291.

imaginário: a identificação dos livros e do mundo. (MONEGAL, 1980, p. 20-21).

Em espelhamento, Nara Maia Antunes (1982) utiliza a mesma bibliografia, dedicando sua atenção aos postulados da nova crítica francesa para esclarecer o ponto sobre a produção ficcional polissêmica de Borges, com várias “entradas” em sua obra labiríntica, assimilando as informações anteriores de Monegal. A escritora cita o estudioso uruguaio em nota de rodapé quando trata sobre “Intertextualidade: O leitor como escritor”, a fim de abalzar suas reflexões a respeito da leitura/escritura e coautoria da obra borgeana. Segundo ela, Emir Rodríguez Monegal diz que,

[...] tanto Borges quanto a crítica moderna consideram a arte de ler um texto como resultado de uma colaboração do autor e do leitor. Para Borges a implicação imediata dessa observação é que o ato de ler transforma o texto em uma obra pessoal de cada leitor, e portanto, a literatura em obra coletiva e anônima. (ANTUNES, 1982, p. 109).

No terceiro capítulo, no item 3.2, a autora usa a citação sobre Gérard Genette (1966) e Pierre Macherey (1966) para confirmar seu “estudo dirigido”, com o auxílio da nova crítica francesa, a fim de não escapar-lhe o sentido arquitetado por Borges quanto à teoria inserida nos contos ficcionais e a importância da obra intertextual e sua relação com a coautoria. Este caso, tratado pela autora bem como por Rodríguez Monegal, refere-se ao leitor ideal que frequenta a obra borgeana munido de estratégias teóricas para alcançar pleno sentido e consequentemente produzir (o leitor como escritor) com o intuito de mediar esse sentido ao leitor iniciante.

Na ocasião em que cita Gérard Genette (1966), Antunes discute sobre o papel do leitor como “co-criador” da obra literária, postulando, conforme o entendimento do crítico francês, uma “possibilidade de se escrever, algum dia, a ‘história da literatura’ enquanto ‘história das obras literárias’ em suas sucessivas leituras através do tempo.” (ANTUNES, 1982, p. 105). Essa declaração de Genette (1966), selecionada por Antunes, traça um paralelo com a questão suscitada por Jauss (1994), de sucessivas leituras das obras literárias realizadas por gerações de leitores ideais, que possuem o repertório necessário para apreender o sentido do texto, no caso a obra borgeana.

A escritora adentra com desenvoltura no tema, alegando que o exposto sobre a questão da leitura/escritura dos textos com auxílio do leitor ideal (coautoria) está de acordo com as declarações do escritor uruguaio sobre a capacidade da crítica moderna em vislumbrar isso na

obra borgeana, ou seja, considerar que Borges concede à sua obra aberta a possibilidade de participação coletiva.

O pesquisador Emir Rodríguez Monegal recupera algumas dessas citações em seu livro *Borges: Uma poética da Leitura* (1980), no terceiro capítulo intitulado “O leitor como escritor” (quase a mesma denominação utilizada posteriormente por Antunes). O crítico literário ao comentar o conto “Pierre Menard, autor do Quixote” (2012) explica que Borges examina ali uma metáfora para concluir, finalmente, sobre a relatividade do juízo crítico. Ele comenta que, para o escritor argentino, “todo leitor situa-se queira ou não, numa perspectiva condicionada – antes de julgar, todo leitor pré-julga. Todo julgamento é relativo e crítica é também uma atividade tão imaginária quanto a ficção ou a poesia.” (MONEGAL, 1980, p. 79-80).

Como demonstrado por Antunes, a avaliação crítica realizada por Emir Rodríguez Monegal é resultado de um estudo embasado nos princípios da nova crítica francesa, embora sem deixar de demarcar suas próprias reflexões, sendo sempre assertivo em apontar o tom confessional de Borges em sua obra ficcional ou política. Quanto à questão ficcional, refletida no estudo de Nara Maia Antunes sobre o papel da leitura e do leitor na obra borgeana, Rodríguez Monegal frisa que: “Genette sublinhou a importância da intuição borgiana de que a mais delicada e central operação dentre todas as que contribuem à escrita de um livro é a leitura. A partir de Genette, quase todos os críticos franceses e hispano-americanos têm repetido esse ponto de vista.” (MONEGAL, 1980, p. 81).

Emir Rodríguez Monegal, em sua leitura fundamentada na concepção estética, no plano teórico e na análise crítica, instaura uma ampliação da fortuna crítica de Borges ao discorrer sobre a crítica francesa a respeito do escritor argentino e restaura a imagem de um Borges conectado ao mundo real, e não somente restrito ao plano literário. Ele integra competência analítica e biográfica ao vislumbrar três perspectivas – biográfica, política e ficcional – em contribuições de dispositivos teóricos, legando suas inflexões críticas a três críticos brasileiros, complementando a pesquisa da obra borgeana em nosso país.

4.1.2 Beatriz Sarlo e o escritor periférico

Para Beatriz Sarlo (2008), a obra borgeana delimita realidade e ficção de uma maneira bem peculiar. Ela ressalta que Borges “raspa” o limite do real para representá-lo, contudo, sem atingi-lo. De acordo com a pesquisadora, a obra borgeana acentua o assombro do leitor

diante dos exercícios de linguagem que constituem a ficção do realismo fantástico em que “o real toca o imaginário”. De acordo com a crítica argentina, Borges enfrenta o incômodo mundo real sem evadir-se completamente da realidade. Destaca que o escritor vale-se da ficção com a intenção de refutar o imediatismo realista, utilizando procedimentos estéticos para formular hipóteses alternativas à realidade.

O limite entre o real e o mundo ficcional constitui uma escritura nas margens, permeado de elementos característicos da escrita labiríntica de caminhos sinuosos da periferia a contrapelo do traçado retilíneo da urbanizada e civilizada metrópole de Buenos Aires. O subúrbio repleto de histórias de *compadritos* que cantam e contam a vida nos pampas gaúchos, serviu de matéria-prima para contos e poemas de Jorge Luis Borges. Beatriz Sarlo examina de perto essa característica marcante na obra do escritor, apontando sua insistência em refutar tempo e espaço da indesejada concretude do mundo real. Sarlo declara que:

Borges o percebe e o maneja na invenção poética das *orillas*, das dobras de fronteiras móveis entre dois mundos: a Europa e o Rio da Prata, livros e *cuchilleros*, a avó inglesa e os avôs militares. Alguma coisa profunda e enigmática do passado argentino está ligado a essa cultura *criolla* que Borges contrasta com as tradições urbanas, letradas e europeias. Nenhum dos dois veios pode ser repellido e abolido por completo: nenhum deve ser enfatizado a ponto de extinguir o outro. Mas sua coexistência resulta invariavelmente não num equilíbrio de estrutura clássica, mas numa dinâmica de conflitos. (SARLO, 2008, p. 54).

O cosmopolita e o nacional formam a tessitura borgeana. O patrimônio literário europeu é fonte para o ofício do escritor tanto quanto as fortes tradições da cultura e literatura gauchesca. Mesclado ao repertório filosófico e metafísico, resulta uma obra diversificada de um escritor periférico, capaz de inovar por acrescentar à sua obra a mitologia nórdica, a cabala e os ideogramas japoneses. Borges despoja as literaturas de um lugar seguro, comumente estabelecidas no cânone literário ocidental. Sua obra conflituosa é uma mistura de caminhos que se cruzam, que desestabiliza o centro e reconfigura uma margem para seu labor literário.

Beatriz Sarlo sustenta que: “Da periferia, imagina uma relação não dependente com a literatura estrangeira e pode descobrir o ‘tom’ rio-pratense justamente porque não se sente um estrangeiro entre livros ingleses e franceses. À margem, Borges logra que sua literatura dialogue de igual para igual com a literatura ocidental.” (SARLO, 2008, p. 19). Segundo o historiador Júlio Pimentel Pinto, Sarlo situa Borges no tempo e lugar (as margens ou *orillas*) por esclarecer que a escritura periférica é um procedimento estético e ideológico da trama

borgueana. Borges usa o ficcional como caminho para historicizar, recuperar o passado da Buenos Aires inventada, almejada por ele.

Ao manter argumentos centrados na contextualização histórica na obra borgueana, Júlio Pimentel Pinto (1998) demonstra perfilamento teórico com Beatriz Sarlo, além de lembrar o ponto de vista de outro crítico, Davi Arrigucci Jr. (1999). Pinto salienta que:

Sarlo estabelece a necessidade de situar Borges no tempo e no lugar, de historicizar sua obra. Lembra-se que a história argentina nunca desaparece de suas preocupações, mesmo que surja metamorfoseada, diluída em representações aparentemente alheias ao contexto nacional-local, ou mesmo, que se esconda sob a face de ficção. É nesse jogo de acesso ficcionalizado à história que Sarlo nota a existência de um Borges que escreve à sua maneira a história argentina. Refuta, dessa forma, seguindo a trilha proposta por Arrigucci, o universalismo absoluto atribuído a Borges por uma leitura basicamente europeia. (PINTO, 1998, p. 260-261).

O historiador reconheceu, no espelho da fortuna crítica, ideias semelhantes às refletidas por Beatriz Sarlo. Contudo, nem sempre o cotejo com as impressões da crítica internacional de Borges se ajusta às análises propostas pelos estudiosos brasileiros. É o caso de Eneida Maria de Souza (1999) que escolhe, dentre muitos críticos de sua bibliografia, as reflexões de Beatriz Sarlo.

A escritora Eneida Maria de Souza (1999) prossegue em análises sob o domínio do ficcional, atribuindo a Beatriz Sarlo a referência sobre a reconfiguração do espaço, do tempo e da ordem construídas pela ficção borgueana, atingindo a percepção histórica de Borges. Até esta primeira constatação há sintonia percebida entre as declarações. A partir do momento em que a pesquisadora brasileira afirma que Borges “rejeita a realidade”, desprezando a ordem causalista, buscando a metáfora como “saída ilusória” dos conflitos montados pela interpretação realista da história, não ocorre ajuste de informações, comprometendo a harmonia da análise. Eneida Maria de Souza declara que:

Beatriz Sarlo, em *Borges, um escritor en las orillas*, argumenta ser a ficção borgiana construída com o intuito de inventar uma ordem e de organizar sentidos, em um mundo abandonado pelos deuses. Por essa razão, desafia a hermética rede espacial, temporal e causal ao propor um novo regime autômato de relações, que se instaura na trama do texto. Segundo a ensaísta, essa literatura pode ser lida como uma resposta realista à desordem dos fatos percebidos no século XX, desordem igualmente responsável pela quebra de valores da História [...] A metáfora funciona como saída ilusória dos conflitos montados pela interpretação realista da história, rejeitada por Borges em razão de seu desprezo pela ordem causalista e de seu apreço pelo acaso dos acontecimentos. (SOUZA, 1999, p. 14-15).

As imagens metaforizadas selecionadas por Eneida Maria de Souza, como a da ordem dos contos ficcionais em oposição à desordem dos valores do mundo moderno – a biblioteca simétrica representando o mundo ideal paralelo ao decadente mundo moderno – são utilizadas de maneira incisiva para manter correlação entre o real e sua representação ficcional na obra borgeana. A autora zela pela estrutura ficcional na obra de Borges, indicando esta condição na tentativa de adequar sua leitura e releitura dos textos fragmentados com auxílio da projeção biográfica e do embasamento nos estudos culturais.

Eneida Maria de Souza continua argumentando em defesa da estratégia metafórica e sublinha que Borges recusa a realidade. A imprecisão não reside em sua contemplação analítica, mas em escolher Beatriz Sarlo para focalizar a fuga do real, supostamente empreendida pelo escritor, submetendo a investigação a perspectivas contrastantes, pois o que a escritora argentina na realidade afirma é que Borges enfrenta o real elegendo alternativas possíveis (a escritura das margens ou dos contos do realismo fantástico) ao incômodo mundo real. Além disso, as opiniões emitidas pela ensaísta argentina não estão radicadas somente no ficcional, como é evidente nas apreciações anteriores de Júlio Pimentel Pinto. Beatriz Sarlo explica sua versão sobre a representação do real no procedimento borgeano:

Não há necessidade de dizer que este método de atribuição e verossimilhança coloca o estatuto de realidade em questão; também aponta para a natureza permeável da *ficção*, *que tenta raspar algo que sempre lhe escapa*. Muitos de seus ensaios também apresentam uma ideia (ou duas ideias contraditórias) através de uma estratégia que *ênfatiza sempre a borda entre fatos e ficção*, por meio de falsas atribuições, deslocamentos, citações abertas e indiretas, paródias, desenvolvimento hiperbólico de uma proposição filosófica, mistura de invenções e conhecimento e falsa erudição. Nenhuma linguagem espelha a realidade, porque a ordem da realidade e a ordem do discurso respondem a lógicas diferentes. (SARLO, 2008, p. 54-55).

O ponto em que ocorre a diferença entre a declaração emitida pela crítica brasileira e a oponente declaração de Sarlo é em relação ao enfrentamento do real e a existência da “borda” ou “fronteira” que delimita ficção e realidade. Segundo Eneida Maria de Souza, “o texto histórico de Borges é uma referência imprescindível para repensar o século XX como *dominado pelo paradigma da ficção* e, mais precisamente pela *ausência de limites* entre a realidade e a sua construção virtual”. (SOUZA, 1999, p. 23 – destaques da autora).

Em seguida, Eneida Maria de Souza acrescenta seu descontentamento com a via de interpretação histórica, fazendo objeção aos “defensores de uma ética literária e histórica que não se contentam em aceitar tais provocações [a do domínio ficcional].” (SOUZA, 1999, p.

23). A intenção de Souza ao citar Sarlo é motivada pela escolha criteriosa da imagem do Borges intelectual e receptivo às transformações culturais, configurando a tentativa de mantê-lo circunscrito a uma abordagem interdisciplinar em contraposição ao pólo histórico. Podemos notar tal inclinação quando cita em seu livro outra produção da estudiosa argentina baseada em teoria cultural. Sobre isso Souza aponta que:

O artigo de Beatriz Sarlo ‘Borges, crítica y teoría cultural’, que assinala a participação do autor em relação às revoluções culturais processadas nas primeiras décadas do século XX, entre elas a da indústria cultural, torna-se imprescindível para que se compreenda a posição de Borges como intelectual argentino. Sarlo admite que não é menos verdadeiro que o escritor revele-se sensível aos problemas que emergem da conjuntura ideológica e que afetam o imaginário coletivo.⁸² (SOUZA, 1999, p. 21-22).

Cada crítico aciona sua chave interpretativa condicionada pela teoria utilizada. No decorrer do tempo, a sequência de reflexões distintas sobre a obra borgeana sofreu ingerência das correntes teóricas eleitas pelos críticos. Se, por um lado, Júlio Pimentel Pinto (1998) conseguiu em seu desempenho crítico revelar a sutil diferença entre as considerações de Beatriz Sarlo (2008) sobre uma escritura borgeana localizada nas margens e as explanações contrastantes de Arrigucci Jr. (1999) sobre a universalidade na obra de Borges, por outro lado, os argumentos de Eneida Maria de Souza (1999) não se adequaram ao mesmo grau interpretativo das citações de Beatriz Sarlo, selecionadas com o propósito de referendar seu entendimento sobre a representação do real na obra de Borges.

A estudiosa brasileira continua a parafrasear o artigo de Sarlo afirmando que “o artigo de Beatriz Sarlo assinala a participação do autor em relação às participações culturais processadas nas primeiras décadas do século XX.” (SOUZA, 1999, p. 21). Na realidade, Beatriz Sarlo afirma que, segundo a citação de Pastormelo (1975b), “*Borges parece siempre extrañamente aislado de las grandes olas teóricas de este siglo (psicoanálisis, marxismo*⁸³,

⁸² Eneida Maria de Souza refere-se a este excerto de Sarlo, presente em “Borges, crítica y teoría cultural”: “*Si es cierto que Borges parece siempre extrañamente aislado de las grandes olas teóricas de este siglo (psicoanálisis, marxismo, existencialismo, fenomenología, Pastormerlo 1975b) no es menos verdadero que es sensible a problemas que emergen de la coyuntura ideológica y que afectan al imaginario colectivo. Las democracias de masas, el carácter plebeyo de las sociedades que se modifican en la primera posguerra, el conflicto entre elites tradicionales e intelectuales de nuevo tipo es el marco de sus intervenciones aparentemente sólo literarias. Lo que Borges opina de la gauchesca, del Martín Fierro, del tango, de los refranes populares, de la oralidad criolla y sus inflexiones, de la novela popular rioplatense en el siglo XIX, tiene gran originalidad argumentativa pero, también, puede ser reconducido al teatro más amplio del debate en curso*”. SARLO, Beatriz. *Borges, crítica y teoría cultural*. Borges Studies online, J.L. Borges Center for Studies & Documentation, internet; 14/04/01 (<http://www.pitt.edu/bsol/bset.htm>).

⁸³ O biógrafo Edwin Williamson estabelece relação com a corrente de pensamento marxista e os ideais socialistas de Borges durante sua permanência em Genebra, na Suíça, e a repercussão desse contato inicial com o marxismo nos seus posicionamentos políticos quando retornou a seu país: “Graças às discussões com seus dois

existencialismo, fenomenología)”. Essas opiniões contrastantes demonstram que a interpretação do texto de Sarlo realizada por Eneida Maria de Souza está parcialmente incorreta.

Na visão de Sarlo, assegurada pela afirmação de Pastermelo, “Borges estava estranhamente isolado das grandes correntes teóricas do século XX” (SARLO, 2001), contudo, se lembrarmos o que afirmou Ana Cecília Olmos (2008, p. 30) sobre a questão do existencialismo em Borges alinhada com o filósofo Sartre, então, podemos inferir, a partir dessa informação, que, em parte, Eneida Maria de Souza está correta ao afirmar que o escritor argentino “participava das revoluções culturais processadas no início do século XX.” (SOUZA, 1999, p. 22). Destas partes retiradas do livro *O século de Borges* (1999), principalmente nas citações e paráfrases sobre Sarlo, podemos verificar, por parte da pesquisadora brasileira, o empenho em legitimar a imagem ficcional e multidisciplinar do intelectual Borges, em detrimento do percurso histórico.

4.1.3 Daniel Balderston e a “estratégia de alusão” do Borges histórico

As citações específicas sobre Borges que aparecem com mais frequência no livro de Júlio Pimentel Pinto (1998) são dos escritores Emir Rodriguez Monegal (1980), Beatriz Sarlo (2008) e Daniel Balderston (2010). O motivo pelo qual Júlio Pimentel Pinto elege tais especialistas com maior assiduidade reflete o alinhamento de posições entre os quatro quanto ao lado mais histórico de Borges. O próprio crítico explica a razão pela qual prefere citar tais pesquisadores:

amigos [Simon Jichlinski e Maurice Abramowicz], Georgie [apelido de Borges] foi capaz de avaliar as questões políticas mais amplas levantadas pela guerra. Outro autor que leu foi Romain Rolland, no qual talvez tenha deparado pela primeira vez com ideias socialistas. Uma palavra que aparece de tempos em tempos em sua correspondência daqueles anos é *occidentalismo*. Georgie e seus amigos opunham-se ao sistema capitalista do Ocidente e eram atraídos por ideias revolucionárias, em especial pela crença de que a geração deles deveria acabar com a ordem social injusta e corrupta. Eles olhavam para a Rússia: a abdicação do czar em fevereiro de 1917 parecia anunciar o nascimento de uma sociedade nova. Georgie e seus amigos seguiam com ávido interesse os eventos revolucionários que se desenrolavam e se intitulavam ‘maximalistas’ porque, tal como Lenin e os bolcheviques, acreditavam na derrubada total do capitalismo. As famílias Acevedo e Borges eram do Partido Radical desde 1890. O lema dos Radicais era ‘Intransigência’, o que significava que rejeitavam acordos eleitorais para obter poder, preferindo montar rebeliões armadas contra os caudilhos. Quando Irigoyen candidatou-se novamente à presidência, em 1928, houve uma onda de entusiasmo popular com a perspectiva de dismantelar para sempre a máquina política conservadora. E um dos mais ardentes partidários de Irigoyen era ninguém menos que Jorge Luis Borges, que, aos 28 anos, formou um grupo de jovens intelectuais dentro do Partido Radical a fim de fazer campanha para reeleição do grande defensor do povo.” (WILLIAMSON, 2011, p. 33; 38; 90).

Se Arrigucci abre as portas para uma nova crítica de Borges, Beatriz Sarlo e Daniel Balderston realizam, por sua vez, exercícios críticos extremamente interessantes, analisando textos borgeanos e mapeando literária, e historicamente, as referências neles presentes. Para Sarlo, a própria escritura borgeana, colocada na fronteira entre a ficção e a história, representa temática e formalmente a possibilidade de enxergar as vinculações borgeanas com a história. Balderston, por sua vez, privilegia o histórico ao localizar cuidadosamente, num verdadeiro trabalho de garimpagem, múltiplas referências históricas semeadas por Borges em seus textos. (PINTO, 1998, p. 161).

Não surpreende que Davi Arrigucci Jr. (1999) também prefira citar tais críticos como referência, pois faz parte dos que destacam tal vertente da obra borgeana. Para referendar o que Arrigucci Jr. declara a respeito da perspectiva histórica em Borges em artigo intitulado “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”, pertencente ao livro *Outros achados e perdidos* (1999), Júlio Pimentel Pinto alega que:

Arrigucci sugere uma reavaliação do impacto e do lugar da história na obra de Borges. Recupera, dessa forma, um Borges histórico que só aparece de forma esquiva no resgate do Borges político feito por Rodríguez Monegal. Reagindo à tendência – predominante na crítica – de considerá-lo não apenas um autor cosmopolita, mas também imerso num universo absolutamente imaginário, desconectado da realidade, Arrigucci propõe uma leitura de sua obra voltada à historicidade nela contida. (PINTO, 1999, p. 242).

De acordo com Daniel Balderston (2010), a história é território contíguo à ficção; existem paralelamente. A proposta de Balderston para resgatar Borges do “escapismo” ou “alheamento” do mundo real é a estratégia de alusão que localiza lado a lado história e ficção. Para o crítico literário estadunidense, torna-se impossível atingir completamente a verdade no ato de narrar um episódio, daí a necessidade de aludir a fatos históricos. Ele Continua afirmando que o pulsar do real é abafado pelo texto ficcionalizado, no entanto, sem desaparecer por completo. Ele declara que Borges possui tanto vocação narrativa quanto historiográfica, evidente em ensaios críticos e contos ficcionais perpassados por relatos históricos de intrigas e derrotas, adicionando tom irônico para demonstrar os fracassos da humanidade. Daniel Balderston explica que:

La vocación historiográfica de Borges se vuelca a contar intrigas fracasadas, heroísmo inútil, reescrituras heterodoxas: todo lo que estudia de modo estimulante en el ensayo ‘El pudor de las historias’ en Otras inquisiciones. Ricardo Piglia en Respiración artificial quiere que alguien

*escriba la historia de las derrotas. Ese alguien podría llamarse, para comodidad narrativa, Jorge Luis Borges.*⁸⁴ (BALDERSTON, 2010, p. 110).

O que sugere Daniel Balderston, em análise de “El Aleph” (2013), é a visão essencialmente histórica de Borges e o curioso é ler outro ponto de vista do mesmo conto ficcional. Aparentemente esgotadas todas as possibilidades de análise feitas por Monegal e Souza, surge outra entrada do labirinto, ou nova abordagem do mesmo conto. As análises empreendidas por Daniel Balderston assinalam traços que compõem a interação com a história. O desnível entre histórico e ficcional é acentuado. Torna-se evidente, por exemplo, na citação abaixo sobre a análise do conto “El Aleph” (2013) quando extrapola o sentido comumente analisado pela crítica literária. Balderston declara:

*As often happens with Borges, the references are mundane and erudite and precise and muddled, encompassing vastly different fields of knowledge, things both natural and artificial, simple and paradoxical. We are fortunate to be able to map out of Borges’s reading over the ten years or so that precede the composition of the story (it was published in september 1945), just after nuclear bombs at Hiroshima and Nagasaki [...] Carlos Argentino Daneri is a figure of ridicule in the story; [...] The reference to Argentine Cultural nationalism is unmistakable: this is 1945, the fifteenfh year of military rule that would culminate in the rise to power of Juan Domingo Perón the following year.*⁸⁵ (BALDERSTON, 2012, p. 03; 07).

Balderston instaurou duas estratégias em defesa das referências históricas na obra de Borges. A primeira foi o livro escrito nos princípios dos anos noventa, *Out of Context* (2012), que transitava entre os labirintos possíveis do tempo e espaço da obra borgeana, buscando a lógica das datas precisas imiscuídas em contos e ensaios do escritor argentino. Divagava entre

⁸⁴ Tradução nossa: A vocação historiográfica de Borges presta-se a contar intrigas fracassadas, heroísmo inútil, reescrituras heterodoxas: tudo o que estuda de modo estimulante no ensaio “O pudor da história” de *Outras Inquisições*. Ricardo Piglia em *Respiração artificial* deseja que alguém escreva a história das derrotas. Esse alguém poderia chamar-se, para comodidade narrativa, Jorge Luis Borges.

Os trechos do romance *Respiração Artificial* de Ricardo Piglia que citam as obras de Borges percorrem entre os diálogos do personagem Emilio Renzi, por pelo menos sete páginas – da página 113 até a 130: “Por um lado, Borges faz os elogios que conhecemos, diz coisas sobre Groussac. Mas a verdade de Borges deve ser procurada em outro lugar: em seus textos de ficção. E, “Pierre Menard, autor do Quixote” não é, entre outras coisas, uma paródia cruenta de Paul Groussac [...] Borges propôs-se fechar também essa corrente que, em certo sentido, também define a literatura argentina do século XIX. Que faz Borges?, diz Renzi. Escreve a continuação de *Martín Fierro*. Não só porque em *O Fim* escreve um final para ele, diz agora, como porque além disso, toma o *gaucho* transformado em homem de fronteira.” (PIGLIA, 2012, p. 115;119).

⁸⁵ Tradução nossa: Como sempre ocorre em Borges, suas referências são mundanas e eruditas e precisamente são moduladas, compassadas com os vastos e distintos campos do conhecimento, de coisas tanto naturais quanto artificiais, simples e ao mesmo tempo paradoxais. Nós nos sentimos afortunados de sermos capazes de mapear a escritura borgeana há mais de dez anos, e assim prosseguimos na composição da história (este conto foi publicado em setembro de 1945), logo após a bomba nuclear de Hiroshima e Nagasaki [...] Carlos Argentino Daneri representa a figura ridícula na história; [...] A referência ao nacionalismo cultural argentino é incontestável: é 1945, o décimo quinto ano da ditadura militar que culminaria com a ascensão ao poder de Juan Domingo Perón no ano seguinte.

as meditações do bisneto de um herói de guerra, invocando reflexões de processos históricos entrelaçados entre Europa e os caudilhos da América do Sul.

Em sua outra obra mais recente, *Innumerables Relaciones: Cómo leer con Borges* (2010), faz algumas ressalvas sobre buscar o caminho mais óbvio e tenta explorar mais contos e ensaios ainda não examinados pela crítica. A citação abaixo demonstra a diferença entre uma análise primeiramente óbvia e, em seguida, uma análise das entrelinhas do mesmo relato, aludindo a outro texto para legitimar sua investigação.

*Esta reflexión lleva a otras, que son un poco diferentes de las preguntas que me hubiera planteado a principios de los noventa. [...] Esa fecha del relato ‘Hoy, 3 de enero de 1944’ como es de fácil comprobación, vislumbra el triunfo de los Aliados sobre el Eje. A nivel local, son los meses del surgimiento de Juan Domingos Perón al frente de un movimiento que inquietó mucho a Borges. En ‘Anotación al 23 de agosto de 1944’, Borges habla de un descubrimiento, en ese día de que ‘una emoción colectiva puede no ser innoble’.*⁸⁶ (BALDERSTON, 2010, p. 104-105).

Conforme esclarecido pelo próprio escritor, sua análise é comprometida com os vestígios históricos na obra borgeana. Com o passar dos anos, seu estudo desprende-se gradativamente das articulações com o ficcional, enfatizando cada vez mais a correlação entre as dados históricos e a situação da política argentina, principalmente com relação à postura antiperonista de Borges. Seguindo a organização de ideias que propõe Balderston, podemos inferir que ficção, como território paralelo à história, funciona como a primeira opção de localização do escritor para tecer sua escritura, passando depois ao território contíguo, aludindo a fatos históricos. Procede dessa linguagem cifrada o ofício do crítico literário que deve estar apto a escavar nestes territórios, a fim de decifrar o jogo de deslocamentos entre dois liames da historiografia literária.

Outro dado deste crítico literário estadunidense que deve ser trazido à tona é a respeito de sua contribuição na propagação da obra borgeana, pois preside um centro de pesquisa sobre Borges cuja revista veicula artigos exclusivos sobre o escritor e sua obra, mantendo vínculo com os escritores brasileiros que publicam em seu periódico⁸⁷. Tanto Davi Arrigucci

⁸⁶ Tradução nossa: Esta reflexão leva a outras, que são um pouco diferentes das que suscitei no princípio dos noventa [...] Essa data do relato ‘Hoje, 3 de janeiro de 1944’ como é de fácil comprovação, vislumbra o triunfo dos Aliados sobre o Eixo. A nível local, são os meses do surgimento de Juan Domingo Perón à frente de um movimento que inquietou muito a Borges. Em ‘Anotação a 23 de agosto de 1944’, Borges fala de uma descoberta, nesse dia em que ‘uma emoção coletiva pode não ser infame’.

⁸⁷ Dentre os brasileiros que publicaram artigos neste periódico consta o artigo de Ronaldo Assunção no n. 19 de 2005, intitulado “Mario de Andrade y Jorge Luis Borges: Poesía y Vanguardia en la década de 1920”. A obra crítica de Daniel Balderston é conhecida e citada por outros críticos brasileiros, como por exemplo, na bibliografia do artigo “Borges, leitor do Quixote”, de João Alexandre Barbosa.

Jr. (1999) quanto Júlio Pimentel Pinto (1998) publicaram artigos em *Variaciones Borges*, do Borges Center na University of Pittsburgh – Department of Spanic Languages & Literatures⁸⁸.

O crítico Davi Arrigucci Jr. publicou no número 33 da revista, sobre o tema coautoria entre Borges e Bioy Casares, o título “Quando dois são três ou mais: sobre Borges, Bioy, Bustos Domecq”. Quanto a Júlio Pimentel Pinto, publicou artigos nos números 8, 20 e 31: “En busca del Sur”, “Borges lee Buenos Aires, um ejercicio critico frente la modernización de la ciudad” e “Borges e Bioy, autores-leitores de policiais”. Podemos deduzir, por meio de tais informações, que os pesquisadores brasileiros estão teoricamente perfilados com as propostas do crítico literário Daniel Balderston. Todos os três escolheram o percurso histórico dentro do labirinto borgeano, entretanto, cada qual define sua estratégia: no caso dos brasileiros, Pimentel Pinto ressalta uma “poética da memória” em Borges e, Arrigucci Jr. busca a contextualização histórica transpassada pela universalidade em Borges.

Artigos similares foram produzidos pelo crítico estadunidense que confirmam a linha de pesquisa exercida pelos críticos brasileiros. Balderston realizou a recuperação da marginalia de manuscritos originais de contos borgeanos nos artigos: “His insect-like handwriting: Marginalia and commentaries on Borges and Menard”⁸⁹ e “Borges y sus precursores”⁹⁰, ambos realizados segundo os preceitos da crítica genética⁹¹. Outros artigos de temas variados foram publicados como, por exemplo, sobre o tempo na concepção borgeana, sobre o leitor de Borges, sobre as longas enumerações no conto “El Aleph” (2013), e, inclusive, um em português sobre a literatura gauchesca nos contos borgeanos: “Gaúchos da fronteira: Uruguai e Rio Grande do Sul”⁹².

As modalidades críticas dos três críticos estrangeiros que reverberam na fortuna crítica dos estudiosos brasileiros são reguladas pela projeção biográfica, pela obra ficcional, pelo contexto histórico, pela obra política e declarações ideológicas intrínsecas à obra borgeana.

⁸⁸ O centro Borges foi fundado inicialmente na Dinamarca em 1995 pelos argentinos Ivan Almeida e Cristina Parodi que continuam a colaborar como membros do conselho da revista *Variaciones Borges*, no entanto, foi transferido, em 2005, para os Estados Unidos e o editor chefe do periódico, desde 2006, é o pesquisador Daniel Balderston. A revista semestral divulga a obra borgeana em inglês, espanhol e francês, acessível no sítio www.borges.pitt.edu

⁸⁹ Publicado em *Variaciones Borges* vol 31, 2013.

⁹⁰ Publicado em *Itinerarios* vol 14, 2011.

⁹¹ O crítico literário Jean Yves Tadié, em seu livro *A crítica literária no século XX* (1992), conceitua a crítica genética como: “Os defensores dos métodos modernos na crítica literária, da psicocrítica à sociocrítica e à poética, descobriram este campo considerável que os rascunhos, os manuscritos, as edições sucessivas oferecem para estudo. Alguns escritores tinham atraído a atenção sobre o interesse que poderia haver em conhecer o trabalho da invenção, em entrar no ateliê do artista. Definiram os princípios sobre os quais se apóia, ainda em nossos dias, conscientemente ou não, quem quer que deseje editar ou comentar textos literários e sua preparação.” (TADIÉ, 1992, p. 287).

⁹² Publicado na University of Iowa.

Nas considerações críticas de Emir Rodríguez Monegal não há nenhum hiato crítico, haja vista, seus influxos abrangerem todos os aspectos delineados na poética borgeana. De forma contrária, os argumentos de Daniel Balderston se concentram na esfera histórica e na recuperação de dados marginais investidos nas anotações originais do escritor argentino, por essa razão, remetem à gênese da obra e a seu conteúdo histórico, apesar de não se restringirem a apenas um tema, visto que o estudioso propôs artigos que também tratam a respeito da literatura gauchesca e da questão do leitor, contudo, sua pesquisa originou um método norteado pela prevalência de estudos históricos.

Quanto à crítica literária Beatriz Sarlo, orienta seus estudos sobre Borges para a questão da argentinidade e relaciona-os com a cultura e a memória argentina. Em seu livro específico sobre o escritor, *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia* (2008), suscita questões sobre sua obra desde os primeiros poemas, contextualizando-os nos bairros periféricos da Buenos Aires dos anos vinte, até as obras que deram projeção internacional e acentuaram o cosmopolitismo de Borges. Este livro é o mais citado pelos críticos brasileiros Eneida Maria de Souza (1999) e Júlio Pimentel Pinto (1998). Curiosamente, a pesquisadora que mais se alinha com a questão principal do livro de Sarlo, a dicotomia local/universal em Borges, é Leyla Perrone-Moisés (2007), embora não faça menção ao livro de Beatriz Sarlo (2008).

Diante do exposto, passaremos para parte da dissertação que estabelece uma transição para a conclusão dos dados levantados nos primeiros três capítulos. Os primeiros capítulos serviram para problematizar questões inerentes à poética borgeana e demonstrarmos como essas características puderam ser ressaltadas pela pesquisa dos sete críticos brasileiros. Demonstramos como estes críticos trilharam seu trajeto até Borges, utilizando seu repertório e valendo-se da fortuna crítica consolidada do escritor. Os dois subtítulos finais desta pesquisa de crítica acadêmica destacam pontos relevantes dos artigos e livros dos sete críticos que esclarecem o tema central da pesquisa: quais críticos aderiram a ideias repetidas pela fortuna crítica e quais propuseram estudos inovadores.

4.2 Espelhamento de opiniões repetidas

A afirmação de repetição ou inovação da fortuna crítica de Borges em nosso país demanda uma leitura atenta, pois surgem análises provenientes de um mesmo pesquisador em que verificamos, apesar do apego ao desgastado ficcional com expressões redundantes, uma

tentativa de inovação ao escolher uma inédita abordagem teórica, adequando-a ao texto borgeano com muita competência. Outrossim, ainda podemos notar o contrário, como no caso das declarações do crítico Alexandre Eulalio (1999), que revezam considerações díspares, compreendendo períodos distintos das décadas de quarenta e setenta. O resultado de aparentes contradições não são deslizes teóricos, mesmo porque o escritor não utilizava essa estratégia, mas são apreciações coerentes com o distanciamento histórico do intelectual, que acompanhava o processo evolutivo da própria obra borgeana.

Para a grande parte da crítica literária, o escritor Jorge Luis Borges é considerado alheio ao real e, por conseguinte, à história. No caso de Nara Maia Antunes (1982), ressalta a ficcionalidade em Borges, tratando seu “mosaico de citações” ao alternar preceitos do formalismo russo, questões da obra aberta e intertextualidade. A estudiosa intercala várias propostas teóricas a fim de abalizar seus argumentos a respeito da obra fechada sobre si mesma e obra aberta, intertextual.

Não se deve ignorar que as críticas literárias Nara Maia Antunes (1982) e Eneida Maria de Souza (1999), embora defendam a abordagem ficcional, colaboraram na preparação do caminho para novas estratégias teóricas, induzindo escritores a novas tentativas de revitalizar a fortuna crítica brasileira. Podemos considerar que inovaram, de certa forma, ao administrar o estudo das correntes teóricas, incluindo esses postulados em suas análises, alterando o modo como se operava a pesquisa literária no país, substituindo o empirismo da crítica jornalística por considerações atreladas às teorias e aos estudos literários. O comportamento do leitor crítico consonante ao aprimoramento de suas pesquisas incide na motivação pela busca de conhecimento do leitor iniciante.

Quanto às reflexões dos primeiros críticos brasileiros de Borges, Mário de Andrade (1978)⁹³ e Alexandre Eulalio (1999), podemos constatar uma crítica eminentemente subjetivista pela ausência de distanciamento histórico. O campo de investigação não é de evidência imediata, embora significativa para a época e profícua ao vislumbrarmos o trajeto da crítica ao longo de todos esses anos. A originalidade e empenho desses dois críticos lançaram Borges à cena literária brasileira e permitiram o descortinamento gradual de sua obra para outros críticos literários brasileiros. Em artigo intitulado “Paixão inaugural” (1999),

⁹³ O crítico literário João Alexandre Barbosa, em seu livro *A Biblioteca Imaginária*, lembra que, para a “literatura brasileira foram essenciais os próprios poetas saídos do movimento de 22, destacando-se os dois que também foram poetas-críticos: Mário de Andrade e Manuel Bandeira. É, sem dúvida com eles, e além, é claro, de seus antecessores de historiografia literária, que dialoga o método crítico de Antônio Candido, ou melhor, a escrita crítica dele, acerca da poesia e da prosa de ficção do Romantismo. Não é de estranhar: à disposição estavam os ensaios e as valiosas antologias de Manuel Bandeira para os poetas, ou as observações interpretativas, de traço muito pessoal, de Mário de Andrade.” (BARBOSA, 2003, p. 50-51).

publicado no periódico *Remate de Males*, da UNICAMP, Alexandre Eulalio discorreu sobre sua fase inicial na atividade de tradutor de textos de Borges e apontou as dificuldades iniciais em vencer a intrincada poética borgeana:

Resolvi empreender de modo não menos impetuoso, a tradução de *Historia Universal de la Infamia*. Desejava recuperar, para o leitor todas e cada uma das surpresas do texto que tanta emoção havia provocado ao tradutor, quando este, ignaro, navegava no seu primeiro estágio de leitor alienígena. Considerando de perto a escritura borgiana, esse tal tradutor procurou, antes de mais nada, não desfigurar o perfil límpido da invenção linguística original com ‘aproximações’ fora de foco que não acompanhassem em cheio a complexa intencionalidade do Autor. (EULALIO, 1999, p. 37).

Vinte e dois anos depois da primeira tradução (1961-1983), Alexandre Eulalio reconheceu que “a situação do tradutor que se pretende fiel diante de um texto desses é nada menos que incômoda [...] vi-me obrigado a aplinar certos taludes íngremes da expressão; outras com abominável fatuidade, procurei um supérfluo colaborar com o autor.” (EULALIO, 1999, p. 40). A “colaboração” com o autor Borges demanda muito conhecimento de um leitor/tradutor com extenso repertório ou horizonte de expectativas adquirido com mais leituras realizadas ao longo do tempo. O crítico reconhece que foi necessário que anos aplacassem o entusiasmo inicial para que estivesse apto a “colaborar”, preenchendo as lacunas de um texto construído estilisticamente com marcas do movimento ultraísta (década de vinte), a fim de ser traduzido para o português da década de sessenta e revisado na década de oitenta.

Surge, então, um corpo mais amplo de críticos especializados, formando, assim, uma memória coletiva com enfoques diversos, abordagens diferentes e julgamentos de valor que concorrem para um mesmo alvo: a obra borgeana e as estratégias para adentrar em seu labirinto polissêmico, o que implica em também consultar publicações de críticos de outros países. Essa constatação deixa entrever que muitas publicações brasileiras sobre Borges têm repetido argumentos de críticos estrangeiros, alinhando-se com as mesmas considerações fixas, com termos que são repetidos e que não são mais utilizados como, por exemplo, as diferenças entre o “primeiro Borges e segundo Borges”.

Outra imagem superada, e que alguns críticos ainda insistem em mencionar exaustivamente, é o do “poeta crepuscular” ou “mestre palestrante cego”. Tais elementos cristalizadores são os preferidos da maioria da crítica especializada, porém, o que depreendemos dos estudiosos elencados para esta análise é que todos exercem seu trabalho de forma a extrair da melhor maneira possível seu entendimento da dinâmica borgeana.

Desvendar o estilo da poética borgeana, preenchendo as lacunas com seu repertório, é um desafio árduo para tais intelectuais brasileiros.

Em ensaio de 1979, nomeado “Ampulheta de Borges”, publicado no periódico *Remate de Males* (1999) da UNICAMP, Alexandre Eulalio reafirma a questão da imagem do aedo cego no entardecer da vida; a imagem de Borges aos oitenta anos, concedendo entrevistas a jornalistas do mundo todo, em um terraço de Buenos Aires numa fria manhã de Agosto:

Estirado numa cadeira de lona, ao sol frio de agosto, Jorge Luis Borges descansa os seus oitenta anos num terraço bonaerense. Os óculos escuros meio escondem o rosto, que palpita na luz, e acabam por alterar o perfil pesado de grande peixe das profundezas. Protegem aqueles olhos que distinguem com dificuldade, e sem maior interesse, a enevoada aparência das coisas [...] estirado ao sol frio na espregueadeira, a bengala apoiada às pernas, debaixo da manta escocesa. E eis que de repente começa a lhe martelar a cabeça, palavra escandida atrás de palavra, o primeiro verso de um poema novo. (EULALIO, 1999, p. 121).

Em direção oposta, no prólogo do livro *Atlas* (2010), Borges, já em avançada idade, resume, em poucas palavras, as diversas viagens que fez ao redor do globo, apesar da gradual perda de visão por descolamento de retina e nove cirurgias nos olhos. Realmente seu depoimento não condiz com alguém resignado com a cegueira e velhice, nem muito menos recolhido dentro de um apartamento, relegado a conceder somente entrevistas:

No grato decurso de nossa residência na terra, Maria Kodama e eu percorremos e saboreamos muitas regiões [...] Maria Kodama e eu partilhamos com alegria e com assombro o tesouro de sons, de idiomas, de crepúsculos, de cidades, de jardins e de pessoas, sempre diferentes e únicas. Estas páginas gostariam de ser monumentos dessa vasta *aventura* que prossegue. (BORGES; KODAMA, 2010, p. 02).

As viagens de Borges com sua última companheira incluem duas idas ao Japão, visitas a Istambul, na Turquia e Irlanda, onde declarou:

Antigas sombras generosas não querem que eu perceba a Irlanda ou que agradavelmente a perceba de modo histórico. Penso em dois máximos poetas barrocos, Yeats e Joyce, que usaram a prosa e o verso para um mesmo fim, a beleza. Essas vastas sombras se interpõem entre o muito que me lembro e o pouco que consegui perceber em dois ou três dias abarrotados, como todos, de circunstâncias. De todas elas a mais vívida é a Torre Redonda, que não vi mas que minhas mãos tatearam, onde monges que são nossos benfeitores salvaram para nós em duros tempos. Andei pelas ruas que percorreram, e continuam percorrendo, todos os habitantes de Ulisses. (BORGES; KODAMA, 2010, p. 17).

Borges deixa transparecer o apreço por todas as oportunidades de viajar e estar presente em lugares que remetem à literatura universal que tanto influenciou sua obra. Ele era capaz de “enxergar” literariamente, fazendo correspondência entre sentidos e sua memória de citações, agregando memória de experiência com memória histórico-literária.

A contraditória imagem do viajante revela acentuada oposição à imagem assentada na imobilidade do poeta incapaz de exercer plenamente atos que envolvam autonomia e independência. A condição da idade avançada e da falta de visão não impediu Borges de viajar para Veneza, na Itália, voar de balão no vale do Napa, na Califórnia e nem de visitar Atenas e Creta, cujo labirinto povoou seus pesadelos recorrentes durante sua vida, tornando-se um sinônimo para sua obra e uma imagem preferida pelos críticos literários.

Não se trata de inépcia do crítico literário, pois certamente Alexandre Eulalio estava a par de todos os dados biográficos do escritor argentino, contudo, reflete sua preferência em ressaltar apenas um lado da imagem de um Borges inerte e fragilizado. Nos ensaios críticos do escritor mineiro encontram-se formas apuradas sobre a obra borgeana, no entanto, observamos a tendência a imagens redutoras, atestando estigmas.

Apesar de certos desacertos, o estudioso demonstrou desejo de reparação pelo equívoco em considerar apressadamente a obra borgeana no princípio de suas traduções e intervenções críticas, afinando sua produção com o passar dos anos de pesquisa. De maneira que, quanto aos quesitos tradução e documentação da gênese da tessitura borgeana, ocupa eminente posição na primeira geração da recepção crítica de Jorge Luis Borges no Brasil, devido a sua dedicação dirigida à pesquisa da obra de Borges. Sem mencionar que o crítico foi o responsável pelo início de sistematização da obra borgeana e neste quesito difere de Mário de Andrade (1978), pois este não coordenou o acompanhamento da obra borgeana, fixando suas inferências no início da obra. A organização da obra realizada por Alexandre Eulalio (1999) viabilizou as subseqüentes traduções e releituras até chegar à reformulação contemporânea da obra por estudiosos como Davi Arrigucci Jr. (1999) e Eneida Maria de Souza (1999).

Por todo o exposto, podemos concluir que os críticos literários que preferem realçar somente a obra ficcional borgeana deveriam ter consciência das transformações históricas que determinaram a rejeição e acolhida da obra de Borges não somente no contexto brasileiro, mas em seu país de origem. Empreender somente incursões teóricas com referência explícita ao ficcional restringe a pesquisa a somente uma parte da obra, impedindo a constatação de que a produção borgeana encontra-se também inserida no espaço histórico e político, sem o qual seria impossível estudá-la com a superação que possibilitasse a inovação na releitura.

Sobrelevar o discurso ficcional em detrimento da abordagem histórica prejudica a reescritura, mantendo-a sob o jugo do texto superficial, sem as considerações subliminares.

4.3 As tentativas de renovação

Para Júlio Pimentel Pinto (1998), Borges orienta diálogo do presente com o passado e distintamente de outros autores, fundamenta a dupla percepção do tempo – tempo existencial em contraponto com o tempo da memória. Os livros e a leitura compulsiva são fontes de constituição do tempo digressivo.

O historiador contextualiza Borges como “memorioso”, emprestando do crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal (1980) a expressão “poética da leitura”, transformando o termo em “poética da memória” a fim de relacionar a poética de Borges, ou seu engenho empregado no fazer literário, a uma memória de experiências que alimenta a história. Em sua perspectiva, considera que o escritor deve ser mais memorioso do que historiador, porém tem de circular, inevitavelmente, pelo mundo da história a fim de lidar com a memória da experiência e de citações em seu engendramento de muitas histórias.

Continua sustentando que Borges realiza incursões na memória literária para explorar as citações retidas no arcabouço de textos alheios. O poeta argentino aciona a chave para acessar a escrita narrativa, vislumbrando detalhes e instante fugazes na rememoração do passado existencial mesclado com repertório abarrotado pela leitura adquirida. O crítico continua salientando a importância da memória literária em Borges e vai além ao reconhecer o papel do leitor. A questão da recepção e coautoria fica evidente em sua afirmação:

Tecelão de textualidades, recorre aos muitos livros que já leu, às frases que já ouviu, às muitas releituras feitas, ao seu universo memorial mais ampliado, e escreve, destilando engenhos alheios, articulando os fragmentos de que um texto é derivado, semeando jogos e artimanhas, lançando sinais para seu leitor, e assim também, conformando uma estética da recepção. (PINTO, 1998, p. 203).

Davi Arrigucci Jr. (2000) assevera que o “universalismo ostensivo em Borges” não é compreendido totalmente pela maioria dos críticos do autor argentino e considera pouco provável um Borges histórico devido “às amarras concretas do universo ficcional.” (ARRIGUCCI Jr, 2000, p. 118). Embora ele ainda considere importante outras tentativas e inovações.

O inconveniente de manter e defender apenas uma estratégia teórica é que isso pode servir de pretexto para sublinhar apenas um lado da obra em questão, invertendo a posição contrária, passando a situar no topo a abordagem histórica em detrimento da abordagem ficcional. Os escritores que privilegiam a estratégia histórica são compelidos a buscar, em alguma altura de suas considerações, subsídios no ficcional, relegando, inevitavelmente, à historiografia literária e à crítica literária a tarefa de completar as lacunas do percurso histórico.

Quanto à Leyla Perrone-Moisés (2007), vimos que oferece uma problematização da questão da argentinidade sem ignorar que esta perpassa em Borges, obrigatoriamente, pela oralidade e pela escrita, pois implica em uma escritura central e marginal, contemplando um espaço que nega e marca o centro da herança europeia concomitante com a releitura da tradição gauchesca. A proposta resultante é uma tessitura periférica, sem abrir mão de inquirições metafísicas. A afirmação de Bella Josef se alinha à de Perrone-Moisés:

O problema nacional-universal não é, de forma externa. O nacional não se expressa pelo toque costumista, mas por vivências argentinas substanciais. Procurou a realização artística sem particularismos geográficos. Para professar sua intuição de mundo, está em contínua procura metafísica. O fantástico e o metafísico misturam-se à essência argentina e ao estímulo emocional. Daí seus dois aspectos: a emoção leva-o ao nacional, a metafísica ao universal. (JOSEF, 1989, p. 189).

A pretensão de Leyla Perrone-Moisés (2007) ao processo de pesquisa metódica foi demonstrar que as obras são programadas para se presentificarem na leitura do passado. Destacou, por meio de seus argumentos, pautados na historiografia literária, os paradoxos do nacionalismo latino-americano, defendendo que, para Borges, aliar a literatura universal à tradicional de seu país não foi ato contraditório, nem um fardo literário:

Como toda antiga colônia, a América é necessária à Europa como um espelho. Que o espelho adquira uma perturbadora autonomia, tornando-se deformante, que devolva uma imagem ao mesmo tempo familiar e estranha, é esse o risco ou a fatalidade de toda procriação ilegítima. O desforço do filho não consiste em ruminar indefinidamente o ressentimento relativo a sua origem, mas em reivindicar a herança e gozá-la livremente, em fazê-la prosperar acarretando para ela preciosas diferenças linguísticas e culturais. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 49).

A pesquisadora argumenta que o escritor não deprecia elementos europeus constitutivos de uma fonte criadora, ou seja, Borges possui a capacidade de transformar o patrimônio literário europeu em algo muito significativo. Ela reconhece que Borges,

definitivamente, não possui complexo de colonizado, pois não perdia tempo com esse ressentimento e seguia em frente, sem cerimônia, sem hierarquizar e urdindo sua obra gerida por predileções de leitura e escritura. Borges recusou a incumbência de suprir os anseios nacionalistas, evitando coligar elementos exclusivamente locais à tessitura de sua poética, recusando uma argentinidade artificial.

Ao final dessas considerações, podemos notar que as explanações de Leyla Perrone-Moisés (2007) viabiliza um intervalo entre o término da abordagem ficcional e o começo da histórica. Este prolongamento responde a uma verificação da produção ficcional permeada pela argentinidade e explicada pelo contexto histórico. A crítica consegue expor os traços da questão da cor local na obra ficcional de Borges por meio da literatura comparada (Machado de Assis e Mário de Andrade) e resgatar o debate de questões históricas a fim de elucidar essa parte da obra borgeana. Considerando por este ângulo, o que segue é o deslocamento do paradigma ficcional, com a crítica intervalar de Perrone-Moisés (2007), em direção à proposta de construção histórica de Davi Arrigucci Jr. (1999) e Pimentel Pinto (1998).

Podemos inferir que enquanto Mário de Andrade (1978) e Alexandre Eulalio (1999) empenharam-se em analisar a obra literária de Borges, traduzi-la e disseminá-la para os leitores brasileiros, em jornais, revistas e no círculo de amigos escritores e alunos, estabelecendo uma visão imanente, os textos dos demais críticos estudados nesta pesquisa mantiveram uma visão revisionista da obra borgeana e, com distanciamento temporal, conseguiram, por meio da fortuna crítica e de abordagem teórica, realizar releituras inovadoras. Mesmo que haja ressalvas quanto a aspectos de abordagem teórica ou diferenças entre as estratégias escolhidas, ainda assim, todos contribuíram, de certa forma, com a renovação da obra borgeana no Brasil.

Percorrendo as declarações dos sete estudiosos analisados nesta pesquisa, é possível perfazer o trajeto historiográfico da obra borgeana no contexto nacional, observando a capacidade ostentada por esses críticos literários em decantar a obra borgeana desde o princípio, registrando suas reflexões, traduzindo fidedignamente o texto borgeano e disseminando as primeiras leituras no Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerada pelos leitores iniciantes e iniciados ora como uma obra ultrapassada e hermética, ora como perene e instigante, a recepção da obra borgeana foi percebida e recebida pelos brasileiros em sucessivos horizontes de expectativa. Parte desses tornaram-se especializados pesquisadores da crítica literária institucionalizada e a outra parte, que demonstrou apreço pela leitura da obra de Jorge Luis Borges – como leitores anônimos, empenhou-se em buscar mais informações em publicações de crítica literária a fim de avançar em seu entendimento e apreensão dos sentidos desta obra, simultaneamente, aberta e fechada sobre si mesma.

Ao se mencionar a crítica literária especializada, pode-se constatar que os pioneiros Mário de Andrade e Alexandre Eulalio analisaram mais de perto a obra borgeana recém-descoberta no Brasil. Como possuíam proximidade histórica com a gênese da obra, retiravam dos textos e declarações do escritor suas impressões críticas imanentistas. Ambos eram leitores e intelectuais com vasto repertório de leituras citadas por Borges, resultando na primeira geração de críticos literários formadores da memória coletiva de leitores de Jorge Luis Borges aqui no país.

Com o passar dos anos, a divulgação nacional e o reconhecimento internacional do escritor argentino atraiu a atenção de mais leitores interessados em sua obra. Críticos literários brasileiros, principalmente a partir da década de oitenta, já dispunham, então, de uma grande bibliografia sedimentada e amadurecida, especializada na obra borgeana. Com o intuito de inovação, vários destes estudiosos elegeram abordagens teóricas a fim de analisar a obra em questão. Por vezes, escolheram teorias em voga e direcionaram tais pressupostos teóricos com a intenção de amalgamá-los a releituras de fragmentos de contos, ensaios e até de poemas do escritor argentino.

Os aparatos da crítica institucionalizada privilegiaram revisitações que exploraram o contexto histórico ou textos que poderiam ser interpretados via intertextualidade, ou ainda, baseados nos estudos culturais. A questão da argentinidade em Borges também foi bem explanada por meio de comparações entre Borges e os escritores brasileiros Machado de Assis e Mário de Andrade.

Podemos perceber que, na tentativa de sempre inovar, alguns especialistas usaram métodos analíticos dos estudos literários que corriam o risco de sobrepor-se ao objeto. A consequência poderia ter sido uma análise imposta à revelia do objeto. Tal diagnóstico implicou em elucidar o procedimento correto, como no caso desta pesquisa, deve-se dar

prioridade ao objeto, pois cabe ao próprio objeto a solicitação da teoria adequada. Assim, foi escolhida ou solicitada a estética da recepção como a mais apropriada para a análise empreendida, pois, além de confirmar o escritor Jorge Luis Borges como um precursor de tais pressupostos teóricos, ainda demonstrou, por meio da integração entre seus ensaios críticos e os postulados desta teoria, o tipo de leitor ideal para a obra borgeana e sua efetiva participação na coautoria.

Um exemplo bem-sucedido dentre os estudiosos selecionados para a pesquisa, no assunto de como manejar corretamente a questão teórica, foi a da perspectiva crítica de Nara Maia Antunes (1982). Embasada ora no formalismo russo, ora nos conceitos bakhtinianos, ressaltou a multiplicidade de leituras dos contos e ensaios borgeanos, adequando cada análise ao respectivo aspecto teórico, uma vez que postulou uma escritura intertextual, aberta inclusive à cooperação do leitor, para em direção oposta, contemplar a obra borgeana fechada sobre si mesma, percorrendo labirinticamente a forma perfeita. O propósito final impediu o desvanecimento das análises em meio à sobreposição de teorias díspares em preciso estudo empreendido pela pesquisadora.

Podemos detectar prontamente nos parágrafos de abertura do seu livro específico sobre Borges, denominado *Jogo de espelhos. Borges e a teoria da literatura* (1982), a sua intenção ao estudo dirigido e, de qualquer modo, a publicação tem coerência na ordenação de seus capítulos de importância para o estudo da obra de Borges. Apesar do uso de várias teorias, mitigada principalmente pelo esclarecimento da coautoria do leitor, Nara Maia Antunes (1982) consegue traçar um panorama das teorias que se adequam à pesquisa de uma obra volumosa.

Diante de tal fato, houve, todavia, a impossibilidade de ultrapassar certos limites porque, de certo modo, Nara Maia Antunes (1982) adotou um método cuja supressão do histórico, orienta, sobretudo, a abordagem ficcional. Nesse quesito torna-se próxima de Eneida Maria de Souza (1999), porém, torna-se distante quanto ao número de possibilidades teóricas para análise da obra, pois Souza distende essas relações, amalgamando-as com o uso da metáfora e com recursos paraliterários de recuperação memorialística do escritor, mantendo seu campo de investigação vinculado somente aos estudos culturais.

As análises de Nara Maia Antunes (1982), bem como as de Eneida Maria de Souza (1999) demonstraram estar de fato longe de conduzir uma total inovação na fortuna crítica de Jorge Luis Borges. Decorrem dessa percepção análises e releituras ainda circunscritas ao âmbito ficcional, porém com avanços em direção às problematizações asseguradas por teorias e pelo distanciamento de tempo. Ao esgotarem o assunto de uma perspectiva ficcional,

tensionaram as considerações críticas ao máximo grau possível, em direção à ruptura e, dessa maneira, tornaram viável a inovação de estratégias teóricas sustentadas pela via histórica, realizadas por Davi Arrigucci Jr. (1999) e Júlio Pimentel Pinto (1998).

Porém, cabe salientar que há um interstício compreendido entre o esgotamento do ficcional e o início do caminho histórico. Podemos situar as reflexões de Leyla Perrone-Moisés (2007) neste interregno literário, pois suas considerações teóricas já apresentavam, antecipadamente, a questão da história política e sócio-cultural da América-latina como sendo uma das causas determinantes dos impasses literários na obra borgeana. O entendimento intervalar quanto ao paradoxo do nacionalismo literário permitiu antever e discutir a argentinidade na obra borgeana, acomodando textos que equilibraram a questão estética e a questão histórica, memorialística e política na obra borgeana.

Os críticos Davi Arrigucci Jr. (1999) e Júlio Pimentel Pinto (1998) submeteram seus instrumentos teóricos ao contexto histórico, valorizando conexões entre literatura e história inseridas na obra borgeana. Ponto pacífico entre ambos, a criação de quatro passos metódicos para desonerar a obra borgeana da obrigatoriedade ficcional figuram em análises similares contidas tanto em Davi Arrigucci Jr. quanto em Júlio Pimentel Pinto.

Estes quatro passos que orientam o caminho que parte do ficcional até chegar aos elementos históricos encontrados na obra borgeana coadunam-se em prol de uma abordagem que elege como ponto central o conhecimento específico do contexto histórico em que Borges estava inserido. Tal contexto perdura desde o início de sua carreira como escritor, portanto, compreendendo o período de duas grandes guerras mundiais, passando pela ascensão e queda do peronismo até o final dos anos oitenta em plena ditadura militar e início da redemocratização na Argentina.

Levando em conta todos esses dados, o historiador Júlio Pimentel Pinto (1998) reconhece o papel fundamental da historiografia literária, bem como a intermediação que a crítica literária exerce nessa ocasião em que se requer do leitor conhecimento suficiente para descortinar as mensagens subliminares que Borges impinge em seu leitor. A contribuição da obra borgeana e do levantamento documental desta dissertação para a crítica literária, conforme problematizamos no segundo capítulo, são as reflexões teóricas e filosóficas inseridas no interior dos contos, ensaios e poemas de Borges. Ele antecipou para a crítica literária moderna questões metafísicas sobre o tempo e o espaço, sobre a dinâmica entre a leitura e a escrita, suscitou argumentações sobre o caráter arbitrário da identidade pessoal em oposição à alteridade do outro.

Ideias sobre o sujeito descentrado em sua escritura das margens e discussões sobre as limitações da linguagem e da racionalidade em seus contos fantásticos contribuíram para a criação de um novo gênero. Sua escritura elíptica com conceitos abstratos (“infâmia”, “eternidade”, “destino”, “acaso”) e apropriação de textos clássicos, enriqueceu sua obra, construída sobre a base de conhecimento erudito e popular. Pesquisar uma obra assim e demarcar o trajeto de críticos brasileiros até esse escritor, contribui diretamente para a permanência da obra através da recuperação temporal em processo contínuo, fomentando mais leituras e releituras de futuras gerações de leitores críticos e coautores ideais de Borges.

Todas as produções críticas sobre Borges, produzidas pelos sete críticos literários, as quais foram analisadas nesta pesquisa, em cada aspecto de sua estratégia eleita, logrou êxito em transmitir conhecimento, repassando ao leitor iniciante suas leituras e releituras da obra borgeana. Esses estudiosos da escritura borgeana adaptaram suas inflexões a respeito da escritura de Borges por meio do cotejo com a fortuna crítica do escritor. Fomentaram o interesse pela obra no meio acadêmico, tornando-a mais acessível, por meio de traduções fidedignas e pela publicação de artigos e livros especializados na obra em questão.

Na pesquisa foram condensadas as análises das opiniões e estudos de apenas sete críticos pela necessidade de embasamento teórico e enfoque na bibliografia utilizada por tais críticos. Constituímos uma breve incursão pela fortuna crítica de Borges citadas pelos estudiosos brasileiros. Algumas considerações de críticos como Beatriz Sarlo (2008), Emir Rodríguez Monegal (1980) e Daniel Balderston (2010) foram essenciais para demonstrar o alinhamento teórico e fonte de argumentos da crítica literária brasileira.

Esta pesquisa não esgota por completo todas as verificações possíveis, devido às delimitações de tempo e *corpus*, o que oferece nova oportunidade para uma pesquisa mais abrangente. Visto que ocorrem continuamente novos estudos sobre o objeto pesquisado, surgem, dentro da academia, outras perspectivas de análise a respeito da obra borgeana, ou ainda, podemos ter acesso a mais considerações publicadas da crítica institucionalizada. Estudiosos em nosso país se debruçam sobre a obra de Jorge Luis Borges, fato que possibilita pesquisa sobre produções de outros críticos literários ou sobre a questão da tradução.

Realizou-se na cidade de Fortaleza, em dezembro de 2014, na UFC o I Colóquio exclusivo sobre Borges. O primeiro evento no país que reuniu leitores de Borges e apresentou pesquisas sobre a interface entre estudos da tradução e estudos literários. A presença de palestrantes especializados na obra borgeana garantiu palestras a graduandos e pós-graduandos brasileiros, demonstrando a importância que esta obra ainda possui nos dias atuais, garantindo lugar assegurado dentro da academia.

Verificamos, também, a atualidade e relevância do tema do realismo fantástico e estudos contíguos do insólito ficcional e do realismo maravilhoso, visto que, no mesmo ano de 2014, no Rio de Janeiro, realizou-se, na UERJ, o “II Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional”. Dentre os simpósios temáticos havia um especialmente dedicado à obra borgeana, denominado “Para onde os mitos nos levam?”, que reportava ao subtítulo empregado pelo evento sobre a questão da escritura nas “margens” e suas releituras de temas mitológicos gregos, indígenas e latino-americanos. Havia três comunicações a respeito da obra borgeana inscritas somente neste simpósio. Esses dois exemplos de eventos literários levam à confirmação de que ocupar-se de investigações a respeito da obra de Borges é uma empresa atual e merece atenção da crítica literária acadêmica.

A crítica literária brasileira sobre Borges estabeleceu parâmetros de comparação com a fortuna crítica dos outros países, incluindo entre esse cotejo as características intrínsecas à recepção na Argentina. Essas análises foram submetidas à apreciação dos estudiosos brasileiros como leitura indispensável na ocasião de releitura da obra completa de Borges. O confronto com a fortuna crítica já bem estabelecida foi profícuo, auxiliou na tradução e revisitação dos textos de poemas, artigos e ensaios críticos de Borges. Consequentemente, a publicação de matéria valiosa da crítica literária brasileira sobre a obra borgeana pôde intermediar a leitura ao leitor iniciante, com o intuito de que este se torne com empenho, um iniciado na efetiva recepção.

REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. Borges entre a modernidade e a pós-modernidade. In: *Planetas sem boca. Escritos efêmeros sobre Arte, Cultura e Literatura*. Trad: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- ANDRADE, Mário de. Poesia argentina. In: *Mário de Andrade/Borges*. Trad. Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ANDRADE, Mário de. Argentinos: Terra roxa e outras Terras. 1.ed. 1926. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000. ANDRADE, Mário de. Literatura modernista argentina III. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.) *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000.
- ANDRADE, Mário de. Literatura modernista argentina I. In: *Mário de Andrade/Borges*. Trad. Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- ÂNGELO, Andréa P. *Tradição e Transgressão no conto policial de Jorge Luis Borges*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2013.
- ANTELO, Raúl. Borges/Brasil. In: *Borges no Brasil* (org. Jorge Schwartz), São Paulo: UNESP, 2000
- ANTUNES, Nara M. A Intertextualidade: O escritor como Leitor. In: *Jogo de Espelhos. Borges e a teoria da literatura*. Rio de Janeiro: livraria José Olympio Editora, 1982.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. Borges ou do Conto Filosófico. In: *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. Alexandre, Leitor de Borges. In: *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. Borges e a experiência histórica. In: *Borges no Brasil* (Org. Jorge Schwartz). São Paulo: UNESP, 2000.
- ARROJO, Rosemary. Tradução. In: JOBIM, J. L. (org.). *Palavras da Crítica. Tendências e Conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira*. Instinto de nacionalidade. 1.ed 1873. São Paulo: Agir, 1959.
- ASSUNÇÃO, Ronaldo. A problemática do idioma: tateios ensaísticos. In: *Mário de Andrade e Jorge Luis Borges: Poesia, Cidade, Oralidade*. Campo Grande: UFMS, 2004.
- BALDERSTON, Daniel. *Inumerables Relaciones: Cómo leer con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010.
- BALDERSTON, Daniel. *Out of Context. Historical references and the representation of the reality in Borges*. Durhan/ London: Duke University Press, 2012.
- BARBOSA, João A. Leitura, Ensino e Crítica da Literatura. In: *A biblioteca imaginária*. 2.ed. Cotia – São paulo: Ateliê editora, 2003.

- BARBOSA, João A. Borges redivivo. In: *A biblioteca imaginária*. 2.ed. Cotia – São paulo: Ateliê editora, 2003.
- BARBOSA, João A. Borges, leitor do Quixote. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000.
- BERNUCCI, Leopoldo M. Biografia e visões especulares: Borges e Dante. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000. (essa é a organização que todas as demias citações de capítulos devem ter)
- BORGES, Jorge L. *A muralha e os livros*. In: *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge L. A supersticiosa ética do leitor. In: *Discussão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES/OSVALDO FERRARI. *Sobre a Filosofia e outros diálogos*. Trad: John Lionel O'Kninghttons Rodríguez. São Paulo: Hedra, 2009.
- BORGES, Jorge L. Prólogo. In: BORGES, J. L. Atlas. Jorge Luis Borges com María Kodama. Trad: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BORGES, Jorge L. *O Livro*. In: *Borges oral & Sete noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge L. El Sur. In: BORGES, Jorge. L. *Ficciones. Obras completas 1*. Sudamericana. Impresso no Uruguai, 2011.
- BORGES, Jorge L. Pierre Menard, autor do Quixote. In: BORGES, Jorge, L. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BORGES/OSVALDO FERRARI. A Pintura. In: *Sobre a Amizade e outros diálogos*. Trad: John Lionel O'Kninghttons Rodríguez. São Paulo: hedra, 2009.
- BOSI, Alfredo. Mário de Andrade. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CABRAL, Leonor S. Problemas de tradução poética em El otro, el mismo. In: SCHWARZ, J.(org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000.
- CAIRO, Luiz R; SIMÕES JUNIOR, Alvaro S.; RAPUCCI, Cleide A. Periódicos brasileiros e instinto de americanidade: Projetos entrecruzados. In: *Intelectuais e Imprensa. Aspectos de uma complexa relação*. São Paulo: Nankin, 2009.
- CAMPOS, Vera M. O hemisfério lunar de Borges, numa leitura à luz da tradução. In: SCHWARZ, Jorge. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000.
- CARPEAUX, Otto M. *O pensamento vivo de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Martin Claret, 1987.
- CHIAMPI, Irlemar. Rodríguez Monegal: Crítica e Invenção. In: *Borges: uma Poética da Leitura*. Trad: Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- COMPAGNON, Antoine. O Horizonte de Expectativa. In: *O Demônio da Teoria. Literatura e Senso Comum*. Trad: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CUNHA, Fausto. Introdução a Borges como Deus e como labirinto. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000.
- CUTOLO, Giovanni. A Abertura de Obra Aberta. In: *Obra Aberta*. 2.ed.Trad: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- DOURADO, Autran. Depoimento. Famílias literárias. In: SOUZA, Eneida M. (org.). *Encontro com autores mineiros*. Belo horizonte: Centro de Estudos Literários UFMG, 1996.
- DOURADO, Autran; SOUZA, Eneida. M. *O Século de Borges*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, , 1999.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 2.ed.Trad: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- EULALIO, Alexandre. Ampulheta de Borges. In: *Remate de Males*. Campinas: UNICAMP, 1999.
- FISCHER, Luís A. Formativos e Clássicos. In: *Machado e Borges*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- GONÇALVES, Marcos A. Meu poeta Futurista. In: *1922 A Semana que não Terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva e o tempo. In: *A Memória Coletiva*. Trad: Betriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2002.
- ISER, Wolfgang. *O ato da Leitura*. São Paulo: editora 34, 2003.
- JAUSS, Hans R. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: editora ática, 1994.
- JOBIM, José L. A recepção. História da Literatura. In: JOBIM, José, L. (Org). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- JOZEF, Bella. *A Vanguarda*. In: História da Literatura Hispano-Americana. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, , 1989.
- JOZEF, Bella. J. L. Borges, o último criador de mitos. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000.
- JOZEF, Bella. A crítica cinematográfica de Jorge Luis Borges. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000.
- LIMA, Luiz. *A literatura e o Leitor – textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: editora Paz e Terra, 2002.
- LOBO, Luiza. *Leitor*. In: JOBIM, José, L. (Org). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

- MOREIRA, Maria E; CAIRO, Luiz R. *Os argentinos e a literatura brasileira*. In: *Brasileiros e americanos do sul: uma relação (quase) desconhecida*. Questões de crítica e historiografia literária. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.
- NETROVSKI. Influência. In: JOBIM, José, L. (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- OLMOS, Ana C. A biblioteca crepuscular. In: *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.
- OLMOS, Ana C. A biblioteca da consagração. In: *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.
- OLMOS, Ana C. Um retrato do artista. In: *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.
- PALACIOS, Ariel. O Pária compadrito. In: *Os Argentinos*. São Paulo: Contexto, 2013.
- PALACIOS, Ariel. Literatura, música, cinema e quadrinhos. In: *Os Argentinos*. São Paulo: Contexto, 2013.
- PAZ, Octavio. Literatura de Fundação. In: *Signos em Rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PAZ, Octavio. Os novos acólitos. In: *Signos em Rotação*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva: 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Consideração Intempestiva sobre o ensino da literatura. In: *Incidências*. Lisboa: colibri, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os críticos-escritores. In: *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Machado de Assis e Borges: nacionalismo e cor local. In: *Vira e Mexe Nacionalismo. Paradoxos do Nacionalismo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. 2ed. In: *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PIGLIA, Ricardo. O laboratório do escritor. In: *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. Sobre o gênero policial. In: *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PINTO, Júlio P. A literatura. Leitura, (re) escritura, Influência, Crítica. In: *Uma Memória do Mundo. Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
- PONTES, José C. *Jorge Luis Borges. A erudição e os espelhos*. São Paulo: Vaner Bicego, 1976.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma biografia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: uma Poética da Leitura*. Trad: Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Um problema de léxico. In: *Mário de Andrade/Borges*. Trad. Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1978.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Borges, crítico da vanguarda. In: *Mário de Andrade/Borges*. Trad. Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1978.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Um leitor privilegiado. In: *Mário de Andrade/Borges*. Trad. Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARLO, Beatriz. Una Modernidad periférica. In: *Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SARLO, Beatriz. Desvios formais do criollismo. In: *Jorge Luis Borges. Um escritor na periferia*. Trad: Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3.ed. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SCHWARTZ, Jorge. Traduzir/Traducir Borges. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. Poéticas Visuais. In: *Fervor das vanguardas. Arte e literatura na América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SORRENTINO, Fernando. *Jorge Luis Borges. Encontros. Sete conversas com Fernando Sorrentino*. Trad. Ana Flores. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

SOUZA, Eneida M. Os livros de cabeceira da crítica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida M. Borges entre dois séculos. In: *O século de Borges*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUZA, Eneida M. Lo cercano se aleja. In: *O século de Borges*. 2.ed.. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUZA, Eneida M. O verbete Borges. In: *O século de Borges*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. Borges e a série. In: *A Voz e a Série*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

TADIÉ. Jean-Yves. Estética da Recepção. In: *A crítica Literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1992.

TADIÉ. Jean-Yves. A autobiografia. In: *A crítica Literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1992.

TADIÉ. Jean-Yves. A Poética da Leitura. In: *A crítica Literária no século XX*. Trad. Wilma Freitas Ronald de carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1992.

TORNQUIST, Helena. Localismo e Universalidade na crítica brasileira na passagem para a modernidade. In: CAIRO, Luiz R.; MOREIRA, Maria E. (Orgs.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

VACCARO, Alejandro. El accidente. Um año singular. In: *Borges. Vida y literatura*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

VÁZQUEZ, María E. O acidente. In: *Jorge Luis Borges: Esplendor e Derrota. Uma biografia*. Trad: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VÁZQUEZ, María E. O Aleph. In: *Jorge Luis Borges: Esplendor e Derrota. Uma biografia*. Trad: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VÁZQUEZ, María E. As prisões e a fama. In: *Jorge Luis Borges: Esplendor e Derrota. Uma biografia*. Trad: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ZILBERMAN, Regina. Jauss e Gadamer. In: *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

OBRAS CONSULTADAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na Literatura Ocidental*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BORGES, Jorge L. *Outras inquisições*. Trad: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge L. *Discussão*. Trad: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge L. *Primeira Poesia*. Trad: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge L. *O fazedor*. Trad: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BORGES, Jorge L. *Ensaio autobiográfico*. Trad: Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge L. *Elogio da sombra*. In: *Poesia Jorge Luis Borges*. Trad: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, Jorge L. *O outro, o mesmo*. Trad: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES/OSVALDO FERRARI. *Sobre a Amizade e outros diálogos*. Trad: John Lionel O'Kninghttons Rodríguez. São Paulo: hedra, 2009.

BORGES/OSVALDO FERRARI. *Sobre a Filosofia e outros diálogos*. Trad: John Lionel O'Kninghttons Rodríguez. São Paulo: hedra, 2009.

- BORGES/OSVALDO FERRARI. *Sobre os Sonhos e outros diálogos*. Trad: John Lionel O'Kninghttons Rodríguez. São Paulo: hedra, 2009.
- BORGES, Jorge L. *História da eternidade*. Trad: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BORGES, Jorge L. *Obras completas II – 1952 – 1972*. Buenos Aires: emecé, 2010.
- BORGES, Jorge L. *Obras completas III – 1975 – 1985*. Buenos Aires: emecé, 2010.
- BORGES, Jorge L. *Prólogos, com um prólogo de prólogos*. Trad; Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BORGES, Jorge L. *Borges, oral & sete noites*. Trad: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge L. *O livro dos seres imaginários*. 2.ed. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge L. *Nove ensaios dantescos & a memória de Shakespeare*. Trad: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge L. *Ficções*. Trad: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BORGES, Jorge L. *El Aleph*. 5.ed. Barcelona: Contemporânea, 2013.
- BORGES, Jorge L. *O Aleph*. 6.ed. Trad: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os Clássicos*. 5.ed. Trad: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CAMPOS, Augusto. *Quase Borges. 20 Transpoemas e uma entrevista*. São Paulo: Terracota, 2013.
- CAMPOS, Vera M. *Borges & Guimarães. Na esquina rosada do grande sertão*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 12.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CANTO, Estela. *Borges à contraluz*. Trad: Vera Mascarenhas de Campos. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GONÇALVES, Marcos A. *1922 A semana que não Terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- JOZEF, Bella. *Jorge Luis Borges*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1996.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SORRENTINO, Fernando. *Jorge Luis Borges. Encontros. Sete conversas com Fernando Sorrentino*. Trad. Ana Flores. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

VÁZQUEZ, María E. *Jorge Luis Borges: Esplendor e Derrota. Uma biografia*. Trad: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VACCARO, Alejandro. *Borges. Vida y literatura*. Buenos Aires: edhasa, 2006.

WILLIAMSON, Edwin. *Borges. uma vida*. Trad: Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.