

## **Memória e textualidade: alguns itinerários borgeanos**

*Júlio César Pimentel Pinto Filho\**

Situado nas bordas da ficção e da memória, Jorge Luís Borges percorre, em sua obra, os caminhos da inevitável reflexão sobre o fazer da escrita, sobre as origens de textos e relatos. Assume o jogo de influências de que qualquer texto é lugar; sintetiza, nesse cruzamento de escrituras fundado em repertórios narrativos, o trabalho essencialmente textual da memória.

Foram muitas as expressões, para além dos comentadores borgeanos, usadas para designar o tipo de ação/projeção que um texto exerce sobre outro, ou de influência que determinadas obras produzem, em certos casos reciprocamente. Pode-se falar de uma retomada da tradição oral como indicativo do movimento de transmissão de textos que passam a ser historicamente retomados e redimensionados, selecionados e redispostos de acordo com o(s) sentido(s) que ora venham a desempenhar. Uma *poética dos retóricos*, que recheiam seus textos de citações ou menções a outras obras, visando, por vezes, a uma argumentação mais sólida, a um endosso involuntário a seu discurso; visando, ainda, à invenção de uma tradição para o que está sendo dito, tradição que assegura um lugar no espaço e no tempo para aquele discurso, lugar para que nele se insira – política ou esteticamente – dada intervenção. Define-se, pelo apelo a uma referência cronologicamente anterior, uma nova historicidade – de acordo com um outro contexto – para a crônica de um momento que vê sua sequência de acontecimentos ser retrabalhada e incorporada a uma tradição relativa menos ao fenômeno passado do que ao discurso presente. Historicamente reposta, a crônica de uma circunstância refaz seu

\* Professor do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

itinerário e é ressignificada no discurso presente.<sup>1</sup> A tradição identificada a partir de tal movimento assegura o lugar na história para a fala em questão. Ou, se quisermos, o lugar dentro de um universo de constituição ininterrupta de narrativas, umas após as outras, eventualmente auto-referentes, manifestando uma opção do autor – ou daquele que desse papel se traveste – pelo primado da narrativa e por sua determinação via intertextualidades.

No abarrotado cenário borgesco de citações, certamente não se encontra apenas a procura de um lugar nas discussões estéticas e políticas de que Borges participa. Mais do que isso, nota-se a retomada de um aspecto lúdico na produção de textos: concebendo-os como depositários de influências, criando jogos, armadilhas e enredamentos que têm no livro seu espaço de existência ao mesmo tempo em que nele encontram sua razão de ser, Borges age na produção incessante de *obras de engenho*, obras que primam pela elaboração cuidadosa no ato da escrita. A preferência borgesca pelo barroco ilustra a busca desse trabalho de engenho. Também o gosto pessoal por Quevedo, justificado pela negação deste a qualquer concessão ao sentimental, identifica o valor da obra:

*En los censos de nombres universales el suyo [de Quevedo] no figura. Mucho he tratado de inquirir las razones de esa extravagante omisión; alguna vez en una conferencia olvidada creí encontrarlas en el hecho de que sus duras páginas no fomentan, ni siquiera toleran, el menor desahogo sentimental. (...) Ignoro se es correcta esa explicación (...), Quevedo no es inferior a nadie.<sup>2</sup>*

A defesa de Quevedo – de sua grandeza e importância – é a defesa da escritura conformada como trama, como trato da linguagem, ambos baseados no intelectualismo que substitui o sentimento, que determina o trabalho de textos como um exercício fundamentalmente lógico. E Borges conclui seu *resgate* de Quevedo<sup>3</sup> – e decorrente inserção na *enigmática história da literatura* – elevando-o à condição de fundador da

1 As idéias de crônica, contexto e historicidade aparecem aqui remetidas à discussão sobre literatura oral e poética da retórica presente em Zumthor, P. *La masque et la lumière*. Paris, Seuil, 1978, pp. 23 e seguintes.

2 “Quevedo”. *Otras inquisiciones* (1952). *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1974, vol. 1, p. 660 (publicação original como “Prólogo”. In: Quevedo, F. de. *Prosa y verso*. Buenos Aires, Emecé, 1948).

3 Veja-se: Arrigucci Junior, D. “Borges e Quevedo: a construção do nada”. In: *Achados e perdidos. Ensaíos de crítica*. São Paulo, Polis, 1979, pp. 139-47.

literatura em língua espanhola e associando sua obra ao ofício do escritor e espaço da literatura, entendidos genericamente como universos de constituição de jogos cerebrais:

*Trescientos años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor; Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura.*<sup>4</sup>

De Quevedo em direção aos registros literários posteriores, define-se a necessidade de pensar a produção textual como exclusivo exercício intelectual que, para Borges, equivale muitas vezes à articulação entre referências vindas de obras variadas. Os textos são recheados de repetições de outras obras ou da própria, na consecução de uma poética fundada na leitura, na identificação primeira do escritor como um leitor.<sup>5</sup> Os relatos borgeanos – em prosa ou poéticos – redescobrem o sentido estético da repetição – incluindo sua, até certo ponto, inevitabilidade – e o resultado prático disso, quando refletido na escritura. Não só se retoma a narrativa, mas a trama que, ao mesmo tempo, dela resulta e a compõe. As referências elencadas ao longo dos textos são gradativamente escolhidas pelo autor ou pelos personagens – *autor* e *personagens* que na obra de Borges dificilmente definem-se separadamente – para atuarem num novo ordenamento proposto, que pode, por sua vez, ser novamente dissolvido para que se reelejam as afinidades, ou seja, o tipo de combinações estabelecidas a partir das mesmas referências buscadas. Em qualquer caso, 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 – 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.<sup>6</sup> O traço distintivo do trabalho borgeano é, como diz Michel Lafon, tramar integralmente sua forma de escrever a partir da contínua montagem desse *tecido de afinidades*:

4 “Quevedo”. *Otras inquisiciones* (1952). *Obras completas*. vol. 1, p. 666.

5 Monegal, E. R. *Borges: una poética da leitura*. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo, Perspectiva, 1980.

6 Veja-se, por exemplo: Eco, U. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Perspectiva, 1968.

Não há, sob tal olhar, puras coincidências, simples analogias, uma vez que um destino sempre se cumpre, mas uma multidão de *concordâncias*, de afinidades – termos recorrentes no *corpus* borgeano e que têm ao mesmo tempo o dom da imprecisão e da afetividade. O real é um tecido de ‘verdadeiras e secretas afinidades’, cabendo ao analista redescobrir o sabor da trama.<sup>7</sup>

A repetição não existe, assim, como pura igualdade ou identidade, mas como possível variação. Numa espécie de poética das variantes, Borges trabalha as matrizes que fundam seu(s) texto(s) sempre de forma desigual, alterada. A maneira como circunstâncias iguais se apresentam é quase sempre assíncrona, ainda que elas guardem a marca da semelhança, da ânsia de repetir. Entre as muitas reposições de situações e casos apresentadas por Borges, marcadas pela idéia de repetição variante, é exemplar o mostrado no relato breve de “La trama”:

*Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡Tú también, hijo mío! Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.*

*Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.<sup>8</sup>*

Além de projetar, pelo relato, a tradição de todo o mundo para os arredores de Buenos Aires, a circunstância trágica do reconhecimento por César de um filho entre seus assassinos é repetida na morte de um *gaucho*. Também se repete a exclamação patética da vítima. Reproduz-se, enfim, o mesmo ato, o mesmo gesto, atravessados por dezenove séculos, que não impedem a reprodução *quase* igual da trama que mata o romano. Mas é *quase* igual. As palavras ditas têm ressonância idêntica, assim como o ato ou a surpresa do emboscado, mas a justificativa é desigual: no primeiro é um ato político, no segundo é uma forma de compulsão do destino, carente de alguma motivação que lhe seja externa, mas justificada por si mesma, validada pela necessidade imperiosa do repetir. Da mesma forma a vida ao redor é outra, a simetria dos atos é

7 Lafon, M. *Borges ou la réécriture*. Paris, Seuil, 1990, p. 21.

8 “La trama”. *El hacedor* (1960). *Obras completas*. Vol. 1, p. 793.

rompida pela diferença dos tempos, a assincronia que *agrada ao destino* tanto quanto as *repetições* e as *variantes*.

O mesmo feito outro, repetição como diferença: é a poética das variantes dizendo que a vida ou os livros reduzem-se a uma repetição infinita de um ato, de um dia ou de um circunstância. É a força dos símbolos, definindo, via leituras – mecanismo atualizador –, o ofício do escrever. Mas, para Borges, graças ao movimento em si de construir – da vida, dos livros –, esta repetição está fadada a sofrer as alterações convenientes ao momento em que se opera a restauração da experiência ou do discurso já anteriormente vividos ou lidos. A escrita, então, em tal lógica, é repetição e diferença: remete-se em fundamento ao já dito, ao já escrito; por outro lado, desvia-se, pela teia da textualidade, de sua origem, entendida aqui como conjunto de referências que suportam pessoas e livros. Origem como todo, local de remissão inevitável do escritor que ao recompô-lo revela sua possibilidade de variação, ou seja, origem como textos, repertório ou biblioteca imaginária, mundos em estado de contínua reescritura. Desdobramento do passado, mediado, lembra Gilles Deleuze, pela interferência diferenciadora do presente:

A cada instante tem-se todo o passado, mas em graus e níveis diversos, sendo o presente apenas o mais contraído, o mais tenso (...). Então, a diferença presente já não é uma diferença transvasada numa repetição superficial de instantes, de maneira a esboçar uma profundidade sem a qual esta não existiria. Agora, é esta própria profundidade que se desenvolve por si mesma. A repetição já não é uma repetição de elementos ou de partes exteriores sucessivas, mas uma repetição de totalidades que coexistem em diferentes níveis ou graus.<sup>9</sup>

Diferença como repetição, definida a gradação de reposições do *mesmo* possibilitando a manifestação do *outro*. De várias maneiras estudiosos da obra de Borges referem-se a esse movimento de repetição variada e absorção de leituras que caracteriza sua obra, dissolvendo as fronteiras entre o narrador e o leitor, atribuindo à leitura a função de mover-se entre suas várias ocorrências e de constituir a matéria original, que ressurgiu alterada na escritura de um novo texto: a escrita torna-se sinônimo de interpretação e redefine o papel do autor, intérprete e compilador, marcado pela época em que lê e escreve, como mostra Borges referindo-se à *Divina Comédia*:

9 Deleuze, G. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1988 [1968], p. 450.

*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 viglias y que será enriquecida por cada generación de lectores.*<sup>10</sup>

Retomando a função de leitor do escritor e diluindo rapidamente os limites entre seus textos e os que os originam, Borges é o proporcionador de um *disfarce da autoria* de seus escritos e provocador de uma mescla entre referências, gêneros, autorias e obras.<sup>11</sup> Fala-se, igualmente, na obra borgeana como universo exclusivo da *reescritura*, baseada na utilização de textos alheios e na recondução dos próprios trabalhos. No primeiro caso, a riqueza do procedimento é tanto maior quanto for a erudição do autor – lembre-se a constante associação da figura de Borges a um mundo de bibliotecas –, inaugurando uma prática não limitada de combinações possíveis de engenhos alheios. No segundo caso, a prática literária torna-se resultado do excesso de investidas e arranjos que Borges opera em seus textos: seus livros são continuamente *reescritos*, visando a novas edições, justificadas pela vontade de excluir determinados trabalhos, julgados indesejáveis, ou incluir outros, produzindo uma nova versão essencialmente distinta das formas anteriores do livro. Retomando um ou outro procedimento, a obra borgeana torna-se, afirma Lafon, uma imensa repetição, em que os papéis são desempenhados diversamente, segundo as circunstâncias, mas mantendo sempre o referencial móvel do texto que suporta a trama da escrita:

[Meu interesse é] confirmar que não há teorização da reescritura sem Borges nem de Borges sem reescritura. (...) tudo se repete. Uma vida se reduz à infinita repetição de um mesmo dia, de um único ato emblemático. Todos os irmãos inimigos são Caim e Abel, todos os amantes são Paolo e Francesca, todos os conspiradores são Brutus e todos os déspotas assassinados são César. (...) os ensaios a que faço alusão não param de distinguir o absurdo de uma repetição absoluta e a verossimilhança de uma variação na repetição.<sup>12</sup>

10 "La Divina Comedia". *Siete noches* (1980). *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. 2, pp. 207-8.

11 Gomes Junior, G. S. *Borges. Disfarce de autor*. São Paulo, Educ, 1991, p. 98.

12 Lafon, M., op. cit., pp. 13 e 19-20.

Além dos personagens e situações que se repetem e do cabimento da variação em sua relação com o repetido, marque-se a associação direta feita entre uma teorização – a que determina o conceito de *reescritura* – e a obra de Borges, tomada como mais que um exemplo, vista como paradigma de uma forma do pensar e do operar literário.

A leitura fundadora da escritura também pode ser identificada a uma *obra invisível* por trás dos textos que se colocam frente ao leitor de Borges. A *obra invisível* é notada como resultado de exercícios de escrita e como proporcionadora de *alegorias* – os textos – que são, dessa maneira, exclusivamente, registros momentâneos produzidos por um leitor que não chega a gerar um autor, mas apenas enuncia a *hipótese* de sua existência, enquanto articulador das leituras feitas. Borges, então, surge como um autor possível, porém irrealizado; autor hipotético e não real, como o mundo tramado em sua obra a partir de transferências e cópias de textos. A hipótese de autoria é conectada à hipótese de mundo, tal qual o autor, imaginário, deslocando Borges da realidade e afirmando-o como inserido exclusivamente no espaço da estética, da produção intelectual alheia à vida que a rodeia, concentrada, aponta Raphaël Lellouche, apenas no universo-biblioteca:

Borges indica que o que lhe inspirou essa empreitada (...), foi uma série de fenômenos de transformações literárias, de transferências textuais, que podem ser classificadas sob o conceito de *história da eficiência* de um texto clássico – o que Borges chama de *a ressonância histórica das obras*. (...) Borges aprendeu a escrever fazendo exercícios de tradução e de *imitação*, procurando ser aquele que ele lê e reescreve.<sup>13</sup>

Texto centrado em outros textos, literatura voltada à discussão do próprio fazer literário, do funcionamento em si do texto que vai sendo (re)produzido incessantemente: Borges assume, segundo essa perspectiva, o primado do texto como razão de ser de sua obra e função da literatura. A textualidade vive, assim, em fusão contínua com o contexto que é nela mostrado/criado. Sem diferenciar o concreto de suas aparições estetizadas nas representações, todo exercício de recuperação da memória e de escrever torna-se *representar*, e o mundo desponta como uma grande construção – cujo princípio era o verbo e cujo final será um livro –, uma *geografia imaginária*<sup>14</sup>, em que o concreto

13 Lellouche, R. *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*. Paris, Balland, 1989, pp. 189-90.

14 Jourde, P. *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au XX<sup>e</sup>. siècle*. Paris, José Corti, 1991, p. 266.

é substituído pelo efeito, perdidas as fronteiras entre realidade e ficção, tornada a literatura circular e exclusivamente auto-referente.

*Disfarce de autor, reescritor, hipótese de autor, geógrafo do imaginário*: variadas maneiras de – guardadas as especificidades de cada análise em torno da obra borgeana – referir-se a um tipo de procedimento que, voltado para o trabalho em si de constituição da obra, mais uma vez presta-se a apontar semelhanças entre o fazer literário-ficcionista e o ofício de historicizar. Procedimento fundado na citação, na tradução, na investigação crítica do que está em constante estado de (re)elaboração: movimento válido para um texto literário ou, mais amplamente, para a construção do conhecimento. Exercício auto-centrado que se orienta para as próprias origens que fundam uma obra, para a leitura como gesto fundador, para o ato em si de escrever ou, em termos genéricos, de narrar.

Cíclica como a noite – imagem de que tanto se utilizou –, a obra de Borges, pensada nesses termos, define em tal exercício a função e o lugar do autor/historiador: catadores de sinais vivendo num universo-biblioteca, onde reside o acúmulo de experiências – ou livros – que alimentam o repertório, conjunto de referências de cada um. Está, assim, cada autor envolvido na operação exclusiva de citação a *segunda mão* de outros tantos autores, o *amanuense do engenho alheio*, o copista que tem como dístico a frase lançada por Flaubert como sinônimo do único trabalho possível: *copiar como outrora*, emblema da utopia do texto ideal como citação, garantia de que escrever é sempre reescrever. A citação, mostra Antoine Compagnon, assume o lugar da cópia e define-se como *tradução* e como *tradição*. *Tradução* situada na fronteira do escrito com sua própria diluição em outra escritura:

A obra de Borges representa, sem dúvida, a mais prolongada exploração do campo da rescritura, extenuando-o. Ora, se a escritura é sempre uma rescritura, mecanismos sutis de regulação, variáveis de acordo com a época, operam para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação. É desses mecanismos que Borges organiza a violação. Pierre Menard, autor do Quixote, uma das novelas reunidas sob o título *Ficções*, cumpre o ideal do texto e pretende que este se distingua da cópia. Pierre Menard *não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescer que nunca visionou qualquer transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra a palavra, linha a linha – com as de Miguel de Cervantes*. Este é o ponto limite a que tende uma escritura que, até o fim, se conceberia como transmutação, na rescritura, do ato de citação.<sup>15</sup>

15 Compagnon, A. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris, Seuil, 1979, p. 35. Foi mantida na tradução do texto a grafia *rescritura* (*réécriture*, em vez de *reescritura-réécriture*, usada pelo autor).



*Tradução* cujo texto fundamental em Borges é exatamente o mencionado “Pierre Menard, autor del Quijote”.<sup>16</sup> Conhecidíssimo e extraordinariamente importante para a crítica em torno de Borges, esse ensaio dispõe-se a comentar as duas faces da obra deixada pelo *romancista*, morto no ano de 1939, que dá nome ao texto. Dividindo o legado literário de Menard em suas partes *visível* e *invisível*, o texto borgeano lista rapidamente as principais marcas da primeira e detém-se na discussão acerca da segunda, obra *invisível* e – para o ensaísta – face mais interessante do trabalho de Menard. Indaga-se a origem de sua motivação – a já citada tentativa de reproduzir o *Quixote* –, localizando-a em alguns textos lidos pelo francês. Indicam-se os métodos possíveis para realizar a empreitada, seus sucessos e seus desacertos. Marca-se, em palavras atribuídas ao próprio Menard, a leitura como base, origem primeira, de sua reescritura:

*El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. A los doce o trece años lo leí, tal vez íntegramente. Después he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora. (...) Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito.*<sup>17</sup>

A leitura anterior, tomada difusa pela memória, opera, por sua imprecisão, como o planejamento de uma escritura original. Mas o *Quixote* já existe: a originalidade, então, é substituída pela reescritura e a identidade do texto de Cervantes é pulverizada, passando a carecer de fixidez e demonstrando o desapego tanto do francês como do ensaísta que o comenta à idéia de autoria. No lugar de identidade fixa de um texto, de autoria e de originalidade da escritura – categorias refutadas –, afirmam-se os valores da leitura, da interpretação e da reescritura. Beatriz Sarlo comenta, de “Pierre Menard, autor del Quijote”, exatamente essa operação realizada no texto borgeano:

A idéia de identidade fixa de um texto é destruída, como também as idéias de autoria e de escritura original. Com o método de Menard, textos originais não existem e a propriedade intelectual é colocada em questão. O significado é construído num lugar fronteiro em

A tradução do trecho de “Pierre Menard, autor do Quixote” é de Carlos Nejar (Borges, J. L. *Ficções*. Rio de Janeiro, Globo, 1995).

16 “Pierre Menard, autor del Quijote”. *Ficciones* (1944). *Obras completas*. Vol. 1, pp. 444-50 (publicação em versão pré-original em *Sur*, n° 56. Buenos Aires, maio de 1939, pp. 7-16).

17 *Idem*, *ibidem*, p. 448.

que leitura e interpretação confrontam o texto e sua (sempre ambígua) relação com qualquer busca de sentido literal e de objetividade.<sup>18</sup>

Sob o princípio de que a literatura é feita de versões consolida-se o sentido de *tradução*, o momento de passagem permitido pela reescritura como mecanismo fundamental da produção textual, e mais especificamente literária. Uma nova versão transfere o texto para outro lugar, gerando nova perspectiva orientadora de sua leitura e de seu entendimento. O *Quixote* de Menard, assim, mesmo sendo absolutamente coincidente em palavras com o de Cervantes, acaba por diferenciar-se deste, chegando mesmo a lhe ser superior aos olhos de um leitor do século XX:

*El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)*

*Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):*

*... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

*Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el 'ingenio lego' Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:*

*... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.*

*La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió. Las cláusulas finales – ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir – son descaradamente pragmáticas.*

*También es vivido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard – extranjero al fin – adolece de alguna afetación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.<sup>19</sup>*

O confronto entre os dois *Quixotes* anuncia a variação que caminha junto com a repetição no trabalho de escritura. A interação de textualidades assegura paradoxalmente a impossibilidade da igualdade entre textos, mesmo se forem plenas reproduções um

18 Sarlo, B. *Jorge Luis Borges. A writer on the edge*. New York, Verso, 1993, p. 32. Veja-se também a importante análise – para destacar a articulação entre o trabalho de leitura e de escritura em Borges – de “Pierre Menard, autor del Quijote” feita por Emir Rodríguez Monegal, op. cit., especialmente pp. 77 e seguintes.

19 “Pierre Menard, autor del Quijote”. *Ficciones* (1944). *Obras completas*. Vol. 1, p. 449.

do outro. O trabalho criativo manifesta-se, dessa forma, no duplo leitura-interpretação que ajusta uma (re)escritura ao contexto em que se situa, forçando, indica Sarlo, uma diversificação em seu significado e entendimento. Também a categoria autor é colocada em xeque pela névoa criada em torno da originalidade do texto e da possível atribuição deste a uma pessoa ou a outra, a uma época ou a outra. Borges subverte, com “Pierre Menard, autor del Quijote”, o sentido do trabalho textual, situando-o, à primeira vista, num universo de textualidades articuladas e articuláveis num sem fim de combinações. A identidade do texto, porém, dissolvida pela negação da autoria ou do paradoxo da originalidade, pode, diz Sarlo, reaparecer:

(...) a dissolução da categoria de autor e a atribuição de vários textos diferentes a uma persona inventada é uma das preferências de Borges na autoria literária. Muitos de seus contos trabalham com a idéia de que a autoria é irrelevante (...). A obra de Menard é superior à de Cervantes precisamente porque, uma vez que não é um homem do século XVI, Menard é mais original e surpreendente que Cervantes, embora ambos os textos (o *Quixote* de Cervantes, o *Quixote* de Menard) possam parecer exatamente iguais. A superioridade de Menard é fundada em uma discussão sobre o princípio de identidade.<sup>20</sup>

O lugar de fixação desse novo princípio de identidade do texto é oferecido pela ação – mais uma vez – de leitura e pela localização de seus contextos iluminadores, que lhe permitem situar-se historicamente, revelando-se como parte de uma *tradição* literária, expressa diversamente em seus diversos momentos de manifestação.

*Tradição* pela criação – já antes indicada, do presente em direção ao passado – de uma rede de influências que sustentam o texto, ancorando-o numa trajetória de autores e obras, situando-o dentro da história literária, identificando seus precursores e sucessores. Um movimento que ocorre em mão dupla, com o precursor determinando seus sucessores e um autodenominado sucessor *inventando* seus precursores. Trata-se da produção de uma tradição para nela inserir seus textos, algo que fica claro em Borges quando proclama repetidas vezes o nome dos autores, fundamentalmente clássicos, dos quais extrai suas questões e preocupações, sejam elas estéticas ou temáticas. Mas o mesmo Borges reflete sobre os mecanismos de identificação/invenção de tradições. Exemplo privilegiado é “Kafka y sus precursores”, texto de 1951, em que Borges dispõe-se a examinar, como o próprio nome diz, os precursores de Kafka. Após elencar vários textos e autores que manifestam algum tipo de parença com os escritos de

20 Sarlo, B., op. cit., p. 68.

Kafka, conclui pela impossibilidade de se pensar linearmente a história literária ou as influências sofridas por um texto em sua confecção e leitura:

*Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema Fears and scruples de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de Betrachtung es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.*<sup>21</sup>

Ao privilegiar a dissonância entre os precursores de Kafka, Borges ressalta, na verdade, a centralidade da obra kafkiana para articular esses autores e determinar do presente em direção ao passado uma hipotética linha que leva à presença de Kafka. O sucessor não apenas revela, assim, seus precursores, mas lhes dá existência ao tecer o fio que os une. A tradição, quando esmiuçada, mostra que é composta invertidamente: é, na prática, inventada. Mais: é confeccionada de acordo com as leituras possíveis – a cada tempo – de seus autores presentes e passados. Ou seja, chega-se à idéia de que tradição só pode ser compreendida se for rompida a cronologia que apresenta uma ordem correta e inevitável de autores, uns vindo na seqüência dos outros. Em sua percepção, Borges destaca a assincronia que a preenche: os tempos misturam-se variadamente, de acordo com o modo de constituição dessa tradição, com o modo de ler que cada época oferece.

Intensamente discutido pela crítica, “Kafka y sus precursores” não se restringe, evidentemente, a uma consideração sobre a obra do autor checo. Explorando a sutileza do ato de reescrever e de definir, desde então, cadeias que associam autores e constroem histórias literárias, tradições que referencializam a literatura, Borges reestabelece o sentido da influência literária e abre a possibilidade de se pensar nas múltiplas combinações cabíveis no momento de escrever ou de ler. Tradição entendida, pois, em sua consti-

21 “Kafka y sus precursores”. *Otras inquisiciones* (1952). *Obras completas*. Vol. 1, pp. 711-2 (publicação em versão pré-original em *La Nación*. Buenos Aires, 19 de agosto de 1952, 2ª seção, p. 1).

tuição, na composição de influências que fazem do texto o eco de outros textos, presa do repertório de leituras. Se a citação como tradução coloca o texto diante do momento de sua reconstrução, mesclando repetição e variação, a citação ou influência como tradição o situa no cenário mais amplo das referências a que se remete, tornando iminente a tradução e transformando em sua essência o ato de engenho, operação essencialmente intelectualizada, que o produz.

No jogo formulado por Borges, as leituras surgem como elemento central: delas derivam as muitas versões, citações. É por meio de sua repetição – sempre variante – que se produzem os movimentos de tradução e de confecção de tradições. É o que torna possível a tessitura da narrativa, estabelecendo mais uma vez um possível lugar de encontro entre literatura e memória. No caso da obra borgeana, a aproximação entre esses dois discursos, duas formas da narrativa, torna-se maior: várias indicações presentes nos textos de Borges apontam uma correspondência entre repertório e memória. Considerando os livros como *lugar de origem*, e se o objetivo a reescritura, é também *lugar de chegada* – retorno à mesma origem, ao todo de onde partem autor e texto e ao qual, repostos, retornam –, Borges identifica o repertório como um universo memorial, composto de livros e de experiências motivadas pelos livros, composto de signos percorriáveis num aprendizado que é, ao mesmo tempo, de si próprio, dos livros e da memória. Aprendizado que, auto-refletido, faz ver nos livros e na memória o sentido múltiplo da própria origem. Como os aedos da Grécia Ancestral que, antes de penetrarem no Hades, reino dos mortos, banham-se no Lethe, esquecimento, Borges funde a referência dos livros à da memória e acede, também ele, a um mundo que, mesmo babélico, é de visão privilegiada: o da biblioteca/memória, em que perdem e se descobrem-se os elementos que compõem os textos. Cíclicos mais uma vez tempo, homens e livros, tudo vem dos livros e a eles se destina, acabando toda odisséia em livro.

Na fluidez que todo relato borgeano – ou de outros autores lidos à luz de Borges – adquire quando entendido nesse cenário, é inevitável sentir mais uma vez a manifestação da percepção rarefata do tempo e da realidade aí presentes: o espelho ressurgue como metáfora evidente da própria escritura, não apenas por sua capacidade de reproduzir, mas pela rapidez das imagens que constrói. Refletindo luzes geradas pelo engenho alheio, o espelho da memória borgeana situa o trabalho do narrar como móvel, marcado pelo contexto que o produz e que nele é produzido, e, aponta Cristina Grau, indetermina as distinções entre real e ficcional:

Os espelhos que repetem indefinidamente as aparências e produzem imagens de imagens porquanto a luz persista (para Borges, o princípio de seu funcionamento mágico se localiza no clarão incerto do crepúsculo) num jogo de múltiplos reflexos que não permite mais distingüir o real da ilusão nos mergulham num labirinto espectral de aparências. Nesse labirinto, as coisas desaparecem para dar lugar à ilusão das coisas e nós passamos desesperadamente de um reflexo a outro, provando, a cada contato, sua incorporalidade, sua imaterialidade, a armadilha que mantém nossa vista submissa à refração da luz.<sup>22</sup>

O *crepúsculo* – imagem sempre presente em Borges – revela em sua iluminação imprecisa a angulação dos olhares que se dirigem às coisas e que encontram apenas sua *imaterialidade*, sua *incorporalidade*: aquilo que se torna, no momento de sua colocação em texto, representação produzida, discurso engendrado. Mas este discurso – aparentemente desvinculado de tempo e espaço, alheio à linearidade ou à cronologia, só devendo respeito à vontade racional que o constitui –, quando derivado de uma experiência de leitura, só cabível num tempo e espaço literário específicos, determina uma situação e uma perspectiva, torna-se interpretação derivada de uma experiência histórica precisa, compreensível no momento em que é situada como tal, mas inacessível em sua concretude. Impossível voltar à situação já havida; toda ação ou escritura, lembra Borges, remete a uma nova experiência e é legatária das influências lançadas por outras escrituras ou ações. *A angústia da influência* é vivida continuamente e todo registro alimenta-se das experiências anteriores.

O tempo, portanto, como qualquer outro texto, precisa ser lido e decifrado, entendido em sua historicidade, percebido no plural. Angústia, alimenta a memória, estabelece – por meio das múltiplas leituras – o universo de referências de que nos apropriamos na escritura de um novo texto, no relato sobre uma época ou sobre um episódio. Igualmente, essa percepção do tempo, conectada à mutabilidade proporcionada pelas leituras, amplia a paixão borgeana por um universo de bibliotecas e livros, na qual sua tantas vezes declarada ânsia pelo clássico consegue conviver, mesmo que de forma tantas vezes contraditória, com a velocidade da modernidade. Robert Louit pode, assim, interpretar a sempre lembrada centralidade do tema da biblioteca em Borges como um índice da importância assumida pelas leituras e da tentativa de lidar, pelo apego a um patrimônio incomensurável de livros, com a consciência da passagem e da provisoriedade do tempo:

22 Grau, C. *Borges et l'architecture*. Tradução para o francês Annie Fontanelle e André Gabastou. Paris, Centre Georges Pompidou, 1992 (original, 1989), pp. 71-2.

A importância da biblioteca nos escritos de Borges não é uma afetação, mas a expressão da consciência angustiada do tempo (...). Isolado no espaço e na história, Borges tem como território a biblioteca universal, que é para ele o único meio de conhecer-se. O que percorre seus textos é a obsessão da visão que o futuro lhe dará, a busca apaixonada do que lhe será dado ler.<sup>23</sup>

Dos tempos e de suas experiências, então, Borges compõe a memória, e dela seus livros: *tempo, leituras, memória, influência*. Os ofícios literário e historiográfico, mesmo distintos em sua essência e em seus compromissos, encontram-se nessa trilha e aproximam-se no que concerne ao conjunto de procedimentos pluritextuais que os regulam desde as leituras primordiais até a elaboração final da escritura, da trama que transborda o universo do ficcionista, sondando os terrenos vizinhos do memorioso e do historiador.

23 Louit, R. La position du lecteur. *Magazine Littéraire*. Dossier Borges, n° 259, novembre de 1988, p. 52.