

## Jorge Luis Borges em dois juízos finais

Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Em 1988, Beatriz Sarlo propõe uma passagem entre duas poéticas em Jorge Luis Borges: de *Evaristo Carriego* (1930) em direção a *Historia universal de la infamia* (1935). Os dois textos são “insidiosos”, defende a pesquisadora, porque falsificam as biografias de seus personagens. Porém, a coletânea de 1935 opera em âmbito universal. Este movimento, afirma Sarlo, é portador de um acúmulo de prerrogativas, associado à dupla inscrição de Borges: o cidadão do mundo e, simultaneamente, o de um país pensado a partir de Buenos Aires. Neste artigo, sugerimos uma passagem anterior, evidenciada em “Sentirse en muerte” (1928): do *criollismo* – o poeta dos arrabaldes, dotado da capacidade de transporte sensível e instalado nos limites de sua cidade imaginada, que busca a representação poética digna de seu conceito de argentinidade – em direção à prosa que alcança o caráter argumentativo-reflexivo dos ensaios sobre o tempo e a eternidade característicos de Borges, início de sua legitimação como “percibidor abstracto del mundo”. Este movimento é também portador de um acúmulo de prerrogativas, dupla inscrição de Borges: como poeta, literato e ensaísta programático do *criollismo*; como meditador dedicado aos assombros contidos em nossos conceitos de vida, tempo e universo, operador de textos da Filosofia e da Teologia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jorge Luis Borges; “Sentirse en muerte”; assombro; tempo; eternidade; *criollismo*.

## JORGE LUIS BORGES AT TWO FINAL JUDGMENTS

**ABSTRACT:** In 1988, Beatriz Sarlo proposes a passage between two poetics in Jorge Luis Borges’s work: from *Evaristo Carriego* (1930) towards *Historia universal de la infamia* (1935). Both texts are “insidious,” argues Sarlo, because they falsify the biographies of their characters. However, the 1935 book operates on a universal basis. This movement, according to Sarlo, has several prerogatives associated with a double inscription of Borges: citizen of the world and, simultaneously, citizen of a country conceived from the image of Buenos Aires. In this essay, we suggest an earlier passage, evidenced in “Sentirse en muerte” (1928): from *Criollismo* – the poet of the suburbs, endowed with the capacity for sensitive transit and installed within the limits of his imagined city, which seeks the poetic representation worthy of his concept of Argentinity – toward the prose that reaches the argumentative-reflective character of the celebrated Borges’s essays on Time and Eternity, the beginning of his legitimation as “percibidor abstracto del mundo”. This movement has also several prerogatives associated with a double inscription of Borges: as poet, man of letters and programmatic essayist of *Criollismo*; as an expert meditator on the astonishment found out in our concepts of Life, Time, and Universe, working with texts from Philosophy and Theology.

**KEYWORDS:** Jorge Luis Borges; “Sentirse en muerte”; astonishment; Time; Eternity; *Criollismo*.

Em “Borges y yo” (1957)<sup>2</sup>, Jorge Luis Borges faz uma anotação instigante à leitura que aqui propomos. No indecível embate entre as entidades autoenvelopantes, afirma o narrador<sup>3</sup>: “Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito” (BORGES, 1974, p. 808). O que nos interessa na citação é que Borges, em 1957, marca uma *passagem* situada em tempos remotos: de seus primeiros livros de poesia, associados a um projeto *criollo*, em direção a um dos fundamentos estéticos do maduro autor, a relação entre tempo e eternidade. É, portanto, uma passagem entre *autoridades*, entre propostas estéticas e fazeres poéticos diversos (mas não necessariamente autoexcludentes), entre dois *Juízos Finais*, como se evidenciará adiante.

Alguns são os motivos que nos solicitam junto ao fragmento. O primeiro e mais evidente, largamente localizado pela crítica, é a presença da consciência do autor sobre seu

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Contato: [gponciano.co@gmail.com](mailto:gponciano.co@gmail.com).

<sup>2</sup> As datas diante de títulos referem-se aos anos em que os textos foram publicados pela primeira vez.

<sup>3</sup> A princípio identificável com o ente *yo*, associação que encontra gradativamente o embaraço com *Borges*, já sugerido no título do texto, e que alcança a plena irresolução na sentença final: “No sé cuál de los dos escribe esta página” (BORGES, 1974, p. 808).

fazer literário. A relevância neste primeiro motivo, porém, assenta-se na proposição de que tal compreensão por parte de Borges já está expressa no texto que, defendemos, é o marco desta passagem: “Sentirse en muerte” (1928). Escreve Borges sobre sua experiência com a eternidade: “Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya predicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo” (BORGES, 1994, p. 123).

O segundo motivo de solicitação é a sugestão de que a *passagem* é observada como elemento de interligação, e não como espaço independente entre os pontos de saída e de chegada, que não opera qualquer relação de comunicação entre um e outro. Marcar uma passagem é destacar os elementos que a compõem. Em “Borges y yo”, as entidades estão superpostas: tentar livrar-se de “Borges” passando da mitologia do arrabalde em direção aos jogos com o tempo e o infinito é marcar não só a relevância de “Borges”, algo como um ato de justiça a si mesmo, Borges; é, ainda, marcar a importância dessas duas poéticas e de sua existência mútua, já que a passagem não é uma fuga, não é marcação meramente sintagmática. Assim, o segundo motivo da solicitação ativada pelo fragmento de “Borges y yo” desdobra-se em outros, referentes à presença de um dos elementos sobre o outro, a relação entre os dois espaços poéticos, simultaneamente contíguos e superpostos: mitologias do arrabalde/jogos com o tempo e com o infinito.

Os indícios da sugerida verticalidade entre os dois pontos estão no próprio texto-passage. “Sentirse en muerte” é repleto de imagens comuns à poesia *criolla* de Borges (está em um de seus livros *criollos*, *El idioma de los argentinos*), ainda que o texto alcance clareza argumentativa, até então inédita, ao discutir o assombro diante da tensão entre tempo enquanto duração e eternidade, proporcionada, no relato, pela visão de uma taipa rosada que emana luz própria – ela mesma, imagem recursiva nos primeiros livros de poesia e ensaios do autor. Personagens, espaços e contextos de Buenos Aires e dos arrabaldes (como o *compadrito*, o *cuchillero*, o Sul, o pátio, o saguão, o armazém e seus homens intrépidos, a taipa) são recorrentes ao longo de toda a produção do maduro Borges. Uma nova poética não necessariamente exige o descarte, entre outros potenciais elementos de permanência, das imagens geradas pela poética que a antecede.

Mesmo que eventualmente façamos alguma anotação sobre a presença de motivos *criollos* em produções do maduro escrito, como na remissão ao poema “La noche cíclica” (1940), este não é nosso objetivo primordial. O que pretendemos destacar, a princípio, é a comunicação em sentido inverso: mesmo que timidamente, o assombro diante do tempo e da eternidade, que o experimentado Borges sente em potência máxima, já surge em sua primeira poesia<sup>4</sup>. Há nos textos do jovem autor a “palabra ya predicha por mí”, que ainda não carrega toda a potência aporética do maduro escritor. Porém, está manifesta em seus versos a disposição ao assombro, que se configura, em nossa defesa, como um princípio estético do maduro escritor. “Sentirse en muerte” é o indiciário movimento inicial de uma reação que não tardaria a ser rápida e efetiva nos escritos de Borges. Sua importância está manifesta na reaparição de seu conteúdo integral, como mínimas alterações (uma delas,

<sup>4</sup> Como diversos pesquisadores (Bernés; Lages; Lefere), fazemos uma distinção entre dois períodos poéticos no jovem Borges. Chamados de primeira poesia aquela que responde aos protocolos estéticos bem definidos do *criollismo* próprio ao autor e reunida em livros, não a cronologicamente anterior, produzida durante sua estadia na Europa, marcada pela forte influência vanguardista e não recolhida em coletâneas de textos poéticos à época de sua publicação em periódicos. A poesia “europeia” de Borges pode ser lida em *Textos recobrados: 1919-1929*.

relevante, como veremos), em ensaios sobre o tempo e a eternidade do maduro escritor, fato que abordaremos em um segundo momento de nosso texto.

Acreditamos que há elementos de contribuição à crítica especializada na apreensão de “Sentirse en muerte” como marco da passagem de Borges aos jogos com o tempo e o infinito; especificamente, acrescentamos outro viés ou camada à importante reflexão de Beatriz Sarlo (2010, p. 81-94) sobre uma passagem que localiza em Borges. A pesquisadora propõe um “movimento realizado em *Historia universal de la infamia*: Borges tem que deslocar a ficção, transportá-la para outro lado, para lhe atribuir nova autoridade” (SARLO, 2010, p. 88). Sarlo dedica-se a uma passagem em âmbito narrativo – de *Evaristo Carriego* (1930) a *Historia universal de la infamia* (1935). Se o livro de 1930 é um texto *insidioso*, uma *protobiografia* (as expressões, citadas por Sarlo, são de Sylvia Molloy), porque falsifica a narrativa sobre Carriego, a coletânea de 1935 também o é, porém em âmbito universal. É uma passagem do domínio local – argentino e *criollo*, mais próprio a Borges que a Carriego – para o das narrativas de origens diversas, em línguas diversas, traduzidas, em traduções de traduções, em citações de citações (SARLO, 2010, p. 88-89).

Este movimento é portador de um acúmulo de prerrogativas (associado à dupla inscrição de Borges: o cidadão do mundo e, simultaneamente, o de um país pensado a partir de Buenos Aires) e tem implicações estéticas, culturais e ideológicas, defende Sarlo. Exige o estabelecimento da escrita, e dos lugares da escrita e do escritor; exige a legitimação da mudança: da reação contra o realismo e o *costumbrismo* – repletos de cor local e de moralidade – e da elevação da leitura e da tradução a princípios estéticos.

Propomos uma passagem anterior, evidenciada em “Sentirse en muerte” – da poesia *criolla*, iniciada em 1923, na qual se manifesta a disposição do poeta ao assombro, em direção à prosa que alcança o caráter argumentativo-reflexivo dos ensaios sobre o tempo e a eternidade característicos de Borges; o movimento é do autor dos arrabaldes, dotado da capacidade de transporte sensível, nos limites de sua cidade imaginada e em busca da representação poética digna de seu conceito de argentinidade, que ruma para sua legitimação como “percebidor abstracto del mundo” (BORGES, 1994, p. 125), aquele que propõe a destituição de nossa existência tranquila no universo, questionador de saberes pretensamente estáveis. Este movimento é também portador de um acúmulo de prerrogativas, a da dupla inscrição de Borges: como poeta, literato e ensaísta programático do *criollismo*; como meditador dedicado aos assombros contidos em nossos conceitos de vida, tempo e universo, operador de textos da Filosofia e da Teologia – lidos tanto em originais como em traduções, em comentadores, em discípulos, em refutações e em variações e distorções conceituais.

Sugerimos, neste estudo, a observação dos cuidados dispensados por Borges à *imagem* para que encontremos, já em sua poesia *criolla*, seus primeiros movimentos de escritor que pensa por meio de abstrações (elemento de uma tensão por ele mesmo proposta: poeta imagético/poeta abstracionista). Em uma possível primeira abordagem, peculiaridade da imagem em Borges liga-se ao caráter ilusório que instaura a Buenos Aires poética do autor, o que dificulta o exercício de definição e de apreensão de seus contornos. As nuances memorialistas, de esquecimento e nostalgia que animam o poeta diante de seu objeto também ajudam a compor seus limites fugidios. O arrabalde da cidade torna-se uma fronteira

incerta e um conceito instável ao ser multifacetado e associado por Borges à *orilla* compreendida como limite, passagem à *llanura*, à horizontalidade do pampa, que tende ao infinito.

No hay un arrabal, hay diez arrabales. El arrabal abstracto, arquetípico, tan inventado por las letras de tango, es una haraganería de la observación, un término hueco. Decimos con nebulosidad las orillas, pero son una cosa las de la Boca, orillas con marinerío, orillas del agua, y otra las que por Urquiza se alargan: orillas de la tierra, orillas de la nochecita y de la llanura. (BORGES, 2002, p. 252)

A existência entremeada de arrabalde e pampa, sua tendência à equivalência, exprime-se nos contornos dúbios das imagens poéticas. “Es indudable que el arrabal y la pampa existen del todo y que los siento abrirse como heridas y me duelen igual” (BORGES, 2005, p. 30), escreve o autor em “La pampa y el suburbio son dioses” (1926). Neste mesmo ensaio, como anota Robin Lefere (2005, p. 217), Borges utiliza as palavras “arrabal”, “suburbio”, “orillas” e “afueras” como sinônimos, tornando o conceito ainda mais instável. Esta imagem de contornos dúbios está, por exemplo, em “Al horizonte de un suburbio”, de *Luna de enfrente* (1925), poema composto por quatro cenas da permanência do pampa no arrabalde. Em uma destas cenas, Borges (1974, p. 58) escreve: “Pampa: / El ámbito de un patio colorado me basta / para sentirte mía”.

Outro importante elemento de conformação da imagem na primeira poesia de Borges é o que chamamos de *transporte sensível*, a capacidade de reconfiguração da cena por meio de estímulos sensoriais. Nele, o poeta experimenta deslocamentos espaço-temporais e experiências similares ao sonho, aos quais associa suas reflexões poéticas. Esta é uma proveitosa lição que o jovem Borges tira dos poetas expressionistas que leu, resenhou e traduziu durante sua estadia na Europa. Reunir alguns juízos de Borges sobre o expressionismo revela como o jovem autor valoriza as experiências com a imagem operadas pelos poetas associados ao movimento.

No primeiro ensaio sobre o tema, “Lírica expressionista: síntesis” (1920), Borges aponta pela primeira vez em texto como compreende o Expressionismo: “es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra-realidad espiritual” (BORGES, 2002, p. 52). Artista – repete Borges (2002), em “Antología expresionista” (1920), ideia de Lothar Schreyer – é o visionário que, em suas visões, sofre o imperativo categórico de modelar visões.

Em “Lírica expresionista: Wilhelm Klemm” (1920), Borges afirma que o escritor ensaiado “es hoy el poeta que diversifica los ángulos de visión, que refracta los datos sensoriales y prismatiza carnavalescamente esa realidad que la ideología naturalista venera” (BORGES, 2002, p. 72). Klemm opera uma abertura à representação dos sofrimentos da guerra por meio do estabelecimento de um cosmos de contornos absurdos, não se contentando em fixar um mero espelho diante da realidade, afirma Borges. Estamos aqui frente a um debate contíguo àquele definidor da ultraísmo na concepção de Borges, a tensão entre as duas estéticas possíveis, a ativa, dos prismas ou do cristal (como a do expressionismo e a do ultraísmo argentino), a da metáfora concebida como “identificación voluntaria de dos o

más conceptos distintos” (BORGES, 2002, p. 115), em oposição à passiva, dos espelhos (como a do futurismo e do ultraísmo espanhol) (BORGES, 1998, p. 105-106; 2002, p. 95).

A propriedade de transporte sensível localizada nas primeiras coletâneas de poemas de Borges, mais intensa em *Fervor de Buenos Aires* (1923), diferencia-se daquela recorrente nos expressionistas, especificamente no que se refere às suas motivações e aos espaços alcançados no movimento extático. No Expressionismo, como aponta Carla Cavalcanti (2000, p. 25), a expressividade da realidade do espírito potencializa a realidade externa. A ordem emocional amplia as perspectivas, acessa um *topos* de valores humanos elevados, que não necessariamente guiam à *esperança* que suplantarão a fatalidade, as atrocidades do mundo em guerra, mas que, antes de tudo, apontam o sofrimento irmanado e a necessidade de confrontá-lo em uma lírica da solidariedade humana. Borges reconhece esta peculiaridade, como revela em trecho da versão original de “Acerca del expresionismo” (1923): “Vehemencia en el sentir y en el cantar, abundancia de imágenes, una suposición de universal fraternidad en el dolor: he aquí el expresionismo” (BORGES, 2002, p. 178)<sup>5</sup>. Há, sob a denominação “que abarca demasiadas desemejanzas”, aponta Borges, “un sentido trágico del vivir” presente na intensidade própria ao expressionismo – messiânico, espiritualista, fatalista, renovador do homem, mórbido e esperançoso na humanidade. Esta experiência existencial também fascina Borges e anima suas reflexões sobre o que é habitar o tempo e almejar a eternidade.

Em sua experiência com o transporte sensível, Borges é guiado por outro desejo emocionado: não pela esperança na humanidade, mas pela esperança (aquela presente no título de sua segunda coletânea de ensaios) de que alcance seu particular *Juízo Final*, revelado em “Después de las imágenes”:

Buenos Aires no ha recabado su inmortalización poética. En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aún nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al *Martín Fierro*. Ignoro si una voluntad divina se realiza en el mundo, pero si existe fueron pensados en Ella el almacén rosado y esta primavera tupida y el gasómetro rojo. ¡Qué gran tambor de Juicios Finales ese último!. (BORGES, 1998, p. 32)

A imagem delineada pode parecer remissão à fatalidade presente em alguns expressionistas. Um de seus elementos, o *gasómetro rojo*, chegou a confundir a crítica. Esta imagem, regularmente ignorada pelos comentários dos especialistas, foi compreendida por Jean-Pierre Bernés (1988) e Alfred MacAdam (1980), não sem certo reconhecimento do estranhamento presente em suas próprias leituras, como influxo do futurismo no pensamento do jovem ensaísta Borges, vanguarda contra a qual o autor manifestou fortes ressalvas (Cf. BORGES, 2002, p. 95; p. 392; 2007, p. 425). O fato é que escapou aos dois pesquisadores um detalhe histórico de consequências estéticas junto ao *criollismo* de Borges: em 1890, existiam quatro companhias responsáveis pela iluminação a gás de ruas, praças e edifícios na capital argentina (RISUELO, 2007, p. 5). O gasômetro é, portanto, índice de um passado agora afrontado

<sup>5</sup> Na versão impressa em *Inquisiciones* o trecho foi modificado: “Vehemencia en el ademán y en la hondura, abundancia de imágenes y una suposición de universal hermandad: he aquí el expresionismo” (BORGES, 1998, p. 161).

pela ascensão da modernidade, veloz como a eletricidade, cara aos futuristas. Para Borges, o Juízo Final é a assunção de uma responsabilidade estética, mas também histórica e cultural: fazer-se capaz de representar poeticamente os fantasmas da tradição de seu país, sempre compreendido a partir de Buenos Aires, terra sem lendas; ou, mais seriamente, assumir a responsabilidade de criar tais fantasmas, já que, como defende o jovem ensaísta, eles nunca foram vistos caminhando pelas ruas da cidade (BORGES, 2005, p. 13-17).

O tamanho da esperança de Borges é o de tomar parte no avivamento da grandeza de sua nação: criar, ao lado de poetas que atendam ao mesmo chamado, os versos que faltam a Buenos Aires e a América em geral; criar as figuras de um passado imaginado, conformadas à nova estética, ainda que o autor não assuma toda a potência iconoclasta da vanguarda. “Confesión de Juicio Final, resumen de un vivir, alegato para lo eterno son los versos de veras y no pensaron otra cosa el salmista y Jorge Manrique y el Dante y Browning y Unamuno y Whitman y quizá nuestro payador” (BORGES, 2005, p. 83), escreve o autor em “Las coplas acriolladas” (1926), solicitado por versos populares argentinos que delineiam o poeta como aquele que vive e morre, sobe ao céu e presta suas contas sempre cantando.

O Juízo Final poético é propor e levar a cabo um projeto literário que permanecerá para a posteridade, digno da tradição. Borges revela, simultaneamente à presença de uma pequena e potente enciclopédica multilíngue e multigenérica, que o caráter universalista de seu pensamento e de sua proposta não se assenta apenas em lições vanguardistas esteticamente postas em prática (não sem filtro crítico), ou na preocupação existencial de fundo filosófico e estético, mas também na capacidade de defender a fração exata do local, representada aqui pelo *payador*<sup>6</sup>, aproximando-a de uma ideia de tradição que remonta à Bíblia – por fim, fazendo-as equivaler. “Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte. A ver si alguien me ayuda a buscarlo” (2005, p. 17) – defende Borges, em tom simultaneamente emotivo e programático.

Uma rápida genealogia do expressionismo proposta por Borges (2002) aponta outro elemento que o auxilia no ensaio ao assombro presente em sua poesia *criolla*: o *idealismo alemão*, leitura empreendida por Walt Whitman, que, por sua vez, é forte influxo nos precursores do movimento expressionista. O filósofo favorito do jovem Borges, como destaca Irma Zangara (2002), é Arthur Schopenhauer – predileção que o autor manifestou constantemente. A pesquisadora acertadamente aponta a presença de ideias do filósofo já em uma publicação de fevereiro de 1920, “Parábolas”, formada, se desconsiderarmos as experiências de infância, pelas duas primeiras narrativas de Borges, “La lucha” e “Liberación”, nas quais não há equívoco em notar o confluyente tom expressionista. Na primeira delas, a mais forte recordação que um combatente tem da Primeira Guerra é a Vontade manifesta em um zangão, que luta contra o soldado até a morte depois de alimentar-se de seu sangue. Por fim, o homem reconhece sua humanidade e a si mesmo no inseto; alcança o conhecimento sobre seus próprios impulsos, cuja identidade está presente no animal. Na segunda, um prisioneiro, após sete anos de dor e angústia, chega à paz em uma resolução: a consciência de seu

<sup>6</sup> O *payador* é o cantor errante e improvisador, repentista, que se apresenta sempre acompanhado por seu violão. Canta *payadas*, gênero musical popular em que o músico, regularmente cantando em contraponto com outro, improvisa versos sobre temas diversos (Cf. SEGOVIA, 1911, p. 444-445).

direito a todo esplendor da vida. Empreende fuga, que não é, de maneira alguma, sinônimo de libertação, mas de conhecimento de si mesmo, renuncia da representação, fenomênica.

Ao tratar da contemplação da imagem sob a perspectiva de Schopenhauer, em “El cielo azul, es cielo y es azul” (1922), Borges (2002, p. 155-156) afirma que “el paisaje no puede existir sin alguien que se aperciba de él, ni yo sin que algo ocupe el campo de mi conciencia”. Ainda assim, “cada uno de nosotros siente que a la briosa pleamar y envión continuo de las cosas externas podemos oponer nuestra volición”. Resume, então, sua apreensão acerca da relação entre os dois polos do pensamento único de Schopenhauer, *representação* e *Vontade*: “Nuestro cuerpo es una máquina para registrar percepciones; mas es también una herramienta que las transforma como quiere” (BORGES, 2002, p. 156).

Como observa Iván Almeida, o jovem Borges não compreendeu o conceito de *Vontade* em Schopenhauer, ao qual atribui “una acepción desajustadamente psicologizante” (ALMEIDA, 2004, p. 105). Borges apreende a *Vontade* no nível da ação, ou seja, conceito abarcado pelo conhecimento e pela razão suficiente, próprios ao polo da *Representação*. Mas este equívoco não é infrutífero: nele está o imperativo categórico de modelar visões apreendido em Schreyer. Além disso, a confusão não impede Borges de localizar, na esfera da representação, o apagamento da fronteira entre vigília e sonho. “El horror de la pesadilla que nos maltrata en la noche no amenguase en un ápice por la comprobación que al despertar hacemos de su ‘falsía’” (BORGES, 2002, p. 157). A realidade e o sonho equivalem-se; são ambos fenômenos no mundo, que se dão no tempo, no espaço, pela causalidade e prontos a serem apreendidos pela razão e pelo conhecimento. “A vida e o sonho são folhas de um mesmo livro” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 20), frase do filósofo recorrentemente acionada por Borges desde seu primeiro livro de ensaios, *Inquisiciones* (1925). Esta lição tem uma potencialidade idealista e crítica já compreendida pelo jovem ensaísta em 1922: “sentiréis cómo la vida maciza se resquebraja y desparrama” (BORGES, 2002, p. 157). Esta é uma manifestação recorrente em Borges, de confrontação de saberes estáveis que tranquilizam nossa existência no mundo.

Em “Nadería de la personalidad” (1922), Borges revela avanço na leitura de *O mundo como vontade e como representação* (1819). Ao acionar um texto de Georg Grimm, no qual o budismo é comparado ao pensamento de Schopenhauer, Borges (1998, p. 103) apresenta uma definição apofática do *eu* que se aproxima do polo da *Vontade*. Não há nela, diferentemente do que ocorre no texto anterior, a presença de um princípio de razão: “Aquellas cosas de las cuales puedo advertir los principios y la postrimería, no son mi yo”. Livre, suspenso o princípio de causalidade, fora do espaço, “el yo es un punto cuya inmovilidad es eficaz para determinar por contraste la cargada fuga del tiempo. Esta opinión traduce el yo en una mera urgencia lógica, sin cualidades propias ni distinciones de individuo a individuo” (BORGES, 1998, p. 104). Aqui, o *eu* não é fenomênico; é indestrutível, fora do tempo: dizer *eu* equivale a dizer *Humanidade*.

A lição estética apreendida em Schopenhauer ganhará força no maduro escritor, como já apontado pela crítica especializada<sup>7</sup>. O mais produtivo à literatura de Borges neste

<sup>7</sup> Para uma leitura de possíveis operações narrativas e poéticas de Borges baseadas em Schopenhauer, consulte Ivan Almeida (2004, p. 117-130).

primeiro momento não são simplesmente as ideias contidas nos dois polos, mas a possibilidade de passagem da *representação* (fenômeno) à *Vontade* (“coisa em si”) por meio de um exercício perceptivo-cognitivo<sup>8</sup>, que, por sua vez, não garante o conhecimento pleno da instância metafísica. Da representação de si, apreensão da aparência do mundo – submetido este às condições do *tempo*, do *espaço* e do produto da relação destas duas categorias, a *causalidade* – em direção à *Vontade*, conhecimento no qual permanece apenas o tempo, livre da intuição sensível estabelecida pelo espaço e pela causalidade; conhecimento que cada um tem de seu próprio querer, por sua vez, extensível a todo o mundo já que a *Vontade* é única, metafísica e cosmogônica.

O trunfo estético que Borges localiza em Schopenhauer é justamente a grande inovação do filósofo, a acessibilidade ao polo metafísico, passagem impossível para Kant, pensador que Schopenhauer lê e transforma. Como aponta Alain Roger (2013, p. 17), “a coisa em si agora é cognoscível, ao menos relativamente”. O uso estético da ausência dos elementos que compõem a *representação* está presente, por exemplo, em “La recoleta”, texto em que o aniquilamento da alma é concomitante ao apagamento do espaço, do tempo e da morte, símiles do espelho, ele mesmo um simulacro. A escuridão da noite, elemento poético recorrente em *Fervor*, é o anúncio de que algo especial está por vir, um “milagro incompreensível” (BORGES, 2006, p. 277), reconhecimento do simulacro que é o mundo e ensaio de uma passagem que, em Schopenhauer, conduziria ao metafísico.

Um paralelo às categorias do Borges autor presentes na passagem anotada em “Borges y yo”, o poeta dos arrabaldes e o “percibidor abstracto del mundo”, aparece em “Acerca del expressionismo”. A análise de Borges parte da proposição de que há duas formas de pensar que, por sua vez, reaparecem na poesia como duas formas de trabalhar a imagem, resultando em tipos diversos de poeta: “El pensativo, el hombre intelectual vive en la intimidad de los conceptos que son abstracción pura; el hombre sensitivo, el carnal, en la contigüidad del mundo externo” (BORGES, 2002, p. 179). Ao metaforizar, operam de forma distinta: “El pensativo, al metaforizar, dilucidará el mundo externo mediante las ideas incorpóreas que para él son lo entrañal e inmediato; el sensual corporificará los conceptos” (p. 179). Borges exemplifica a primeira categoria com Goethe, que equipara a lua na tenebrosidade da noite à ideia incorpórea da ternura que habita um instante de aflição. A segunda categoria é exemplificada com os expressionistas, sensualistas por excelência, e com o texto bíblico, no qual o mundo humano e presente corporifica e torna inteligível o universo e o desejo divino.

Para enfatizar a *passagem* em estudo, propomos aqui Borges como exemplo a estas duas categorias: o poeta que fantasia a Buenos Aires, que confunde os limites físicos da geografia para expressar sua nostalgia, que corporifica sua esperança, desejo de reavivamento da poesia, por meio da sobreposição do inovador ao tradicional – este é o sensualista; aquele que vagarosamente se aproxima da borda que divide o mundo material do universo metafísico, percebedor da aparência onírica do mundo, que contempla a morte em eventos singelos e que, por fim, reconhece que *tempo* e *eternidade* são igualmente assombrosos a ponto de torná-los uma obsessão – não nos objetos que vê, mas na obsessão de seu próprio olhar,

<sup>8</sup> Alain Roger (2013, p. 17) destaca o paradoxo contido na proposição de cognoscibilidade da “coisa em si”, a hesitação de Schopenhauer e sua “solução de compromisso”, a de que o que permanece é apenas o tempo e a relação entre o que conhece e o que é conhecido. A “coisa em si”, portanto, é incognoscível apenas em caráter absoluto.

de seu exercício de observador – este é o poeta pensativo, o intelectual capaz de formular suas próprias proposições, nunca antes visto com a clareza apresentada em “Sentirse en muerte”. Estes dois poetas habitam Borges, em gradações, combinações e tensões diversas, ao longo de sua produção literária. A importância que a tensão entre as duas categorias de poeta tem para Borges (1974, p. 673) pode ser confirmada por sua reaparição, com pequena variação de nomenclatura, em um texto que investiga os limites da alusão, “Nathaniel Hawthorne” (1949): os escritores que pensam por meio de imagens em oposição aos escritores que pensam por meio de abstrações.

Publicada trinta e quatro anos antes do comentário em “Borges y yo” que abre este artigo, *Fervor de Buenos Aires* (1923) não se livrou da ação do tempo aplicada por seu próprio autor: em 1969, ano de sua republicação, Borges levou a cabo diversas alterações, entre as quais a inclusão de três poemas, “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, “La rosa” e “El sur”. Em diálogo com Antonio Carrizo, Borges, ao tratar de “Líneas...”, comenta seu exercício de anacronismo deliberado:

Ese poema no está en la primera edición. Yo quise hacer un poema a la manera antigua; es un arcaísmo deliberado. Se escribió cincuenta años después. Pero yo quise escribir un poema a la manera antigua, para levantar un poco este volumen. De modo que hice esa trampa. Y se lo confío a usted; ya que nadie nos oye podemos hablar (sonríe). (BORGES; CARRIZO, 1982, p. 161)

O anacrônico poema “El sur” não foge ao que, desde o título, está marcado como o eixo temático do primeiro livro de Borges: a Buenos Aires mítica e emotiva, de um passado evocado apenas pela inventividade poética – seus bairros, casas, arquitetura, ruas e jardins; a infância, os amores e os antepassados do escritor, todos tomados de emanção fantasmática. No entanto, o que instiga a leitura do poema em destaque é a presença de uma lista de trivialidades que parecem encerrar um segredo.

Desde uno de tus patios haber mirado  
las antiguas estrellas,  
desde el banco de  
la sombra haber mirado  
esas luces dispersas  
que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar  
ni a ordenar en constelaciones,  
haber sentido el círculo del agua  
en el secreto aljibe,  
el olor del jazmín y la madreSelva,  
el silencio del pájaro dormido,  
el arco del zaguán, la humedad  
—esas cosas, acaso, son el poema. (BORGES, 1974, p. 19)

A lista, escrita em 1969 sob o influxo dos primeiros anos da década de 1920, é interessante à ideia de simultaneidade da presença dos elementos da passagem que destacamos anteriormente. Há nela relevante similitude com outra lista, que surge no último parágrafo de “La muralla y los libros” (1950), recolhido em *Otras inquisiciones* (1952). Nela, depois de discutir o admirável caso do imperador chinês Che Huang-ti (que fortifica seus domínios com a construção da muralha da China e incendia todos os livros do império anteriores a ele), Borges apresenta seu conceito de fato estético:

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético. (BORGES, 1974, p. 635)

Os quarenta e seis anos que separam “El sur” da primeira publicação de *Fervor* e os dezenove anos que afastam as duas listas, sobre os quais paira o espírito da poética dos anos 1920, elevam nosso interesse na similitude. Os fenômenos (naturais, culturais, emocionais) enumerados rapidamente por Borges em “La muralla y los libros” não parecem dotados de qualidades extraordinárias, assim como na lista do poema (as estrelas, a água em um poço, o perfume das flores, o silêncio de um pássaro, a umidade, o desenho de um arco). Ressaltamos a relativa simplicidade do tratamento dispensado aos itens na lista do ensaio, seja por seu caráter genérico (a música, não uma específica composição), seja por sua recorrência e infalibilidade (as rugas no rosto de quem envelheceu ou envelhecerá). O ápice deste funcionamento está no repetitivo uso do pronome indefinido *ciertos*, que potencializa a indeterminabilidade dos eventos que o acompanham. Há, no advérbio *quizá*, o indício de que a preocupação do autor está na reflexão sobre a iminência de uma revelação, independentemente dos acontecimentos observados – o que justifica a generalidade da lista e a aparência marasmática de seus itens<sup>9</sup>. Como em “La muralla y los libros”, a reflexão no texto poético é encerrada pela suspensão de seu próprio argumento, desta vez com o advérbio de dúvida *acaso*, mas não sem antes atribuir inacessibilidade ao conhecimento contido nos itens da lista: inicia-se na indeterminância do lugar ocupado pelo o poeta (“Desde uno de tus patios”), passa a uma progressiva adjetivação obscurante (“antiguas”; “dispersas”; “secreto”), e alcança a fruição de elementos com diferentes níveis de dificuldade de apreensão, também gradativos, apesar da ordem embaralhada – ver a luz das estrelas, em constelações de nomes ignorados; sentir o perfume das flores, a umidade, o arco do saguão, o círculo da água e o silêncio do pássaro que dorme.

Independentemente se em prosa ou verso, se sob o estímulo de uma cena de Buenos Aires ou de um evento da história da China imperial, os itens nas duas listas são naturais

<sup>9</sup> Borges nos dá, em “Historia de la eternidad”, uma possível explicação aplicável à generalidade dos termos na referida lista: “No quiero despedirme del platonismo (que parece glacial) sin comunicar esta observación, con esperanza de que la prosigan y justifiquen: *Lo genérico puede ser más intenso que lo concreto*. Casos ilustrativos no faltan. De chico, veraneando en el norte de la provincia, la llanura redonda y los hombres que mateaban en la cocina me interesaron, pero mi felicidad fue terrible cuando supe que ese redondel era “pampa”, y esos varones, “gauchos”. Igual, el imaginativo que se enamora. *Lo genérico* (el repetido nombre, el tipo, la patria, el destino adorable que le atribuye) prima sobre los rasgos individuales, *que se toleran en gracia de lo anterior*” (BORGES, 1974, p. 358n).

e culturais (no ensaio surge um elemento emocional, “los estados de felicidad”). Como no ensaísta e seu catálogo, destaca-se no Borges poeta a disposição em fazer-se observador e sensualista. A capacidade de sentir, e não propriamente o objeto, é o fator primordial para que o poeta possa encontrar nos eventos – a princípio irrelevantes e corriqueiros – o interdito instigante, o desconhecido que os habita, a força de seu poema: o fato estético. Esse estágio, por sua vez, conduzirá Borges, de forma cada vez mais intensa ao longo de sua obra, à reflexão do poeta pensador, “percibidor abstracto del mundo”. A trivialidade é, assim, de antemão, assombrosa porque determinante é o olhar que previamente busca nela o assombro. Como veremos adiante, mesmo que com relativo acanhamento se comparado ao maduro escritor, o jovem poeta manifesta interesse pela incógnita primordial, a que desestabiliza as verdades que tranquilizam nossa existência, e que localizamos, em estágio avançado, no tratamento que Borges dispensa à relação tempo/eternidade.

A cidade natal de Borges alcança uma configuração especial em *Fervor de Buenos Aires*, propícia ao sensualista. Borges já anunciara, em dois textos complementares de 1921, “Crítica del paisaje” e “Buenos Aires”, quais seriam o objeto e o procedimento estético presentes em seu primeiro livro. “El paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún” (BORGES, 2002, p. 101) é seu objeto; contrapõe-se à paisagem rural, já tomada e delimitada pela retórica lírica dos *costumbristas*. O método, tanto frutivo como de estabelecimento de cena poética, intenta “apresar íntegramente el alma –imaginaria– del paisaje” (BORGES, 2002, p. 102); consiste em “elegir una de aquellas horas huérfanas que viven como asustadas por los demás y en las cuales nadie se fija” (p. 102). Desta forma, o poeta perceberá o céu assumir uma cor indeterminada e seguirá sem direção nem guia. “La cenestesia fluye por los ojos pueriles y la ciudad se adentra en nosotros. Así nos hemos empapado de Buenos Aires” (p. 102).

A importância que Borges dá às reflexões contidas neste último ensaio manifesta-se nas notas finais de *Inquisiciones*: “Buenos Aires’ fue abreviatura de mi libro de versos y la compuse el novecientos veintiuno” (BORGES, 1998, p. 176), referência a *Fervor de Buenos Aires*. A coesão constata-se não só nos poemas do primeiro livro de Borges, mas em seu prólogo, “A quien leyere”, excluído das republicações da coletânea: “mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y la maravilla de los lugares que asumen mis caminatas” (BORGES, 2002, p. 162). A Buenos Aires poética de Borges está impregnada de tempo e de experiência. “Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo”, segue o autor. A disposição ao assombro está ativa; está em iminência a fuga que extravia Borges dos míticos e inventados fantasmas do passado e o torna apto, definitivamente, aos exercícios de apreensão do mundo como delusão.

Em *Fervor*, ruas, praças, cemitérios, pátios, casas e cômodos convivem com eventos naturais, como um temporal, árvores, a umidade ou o canto dos pássaros, abarcados por luminosidades transformadoras da percepção. O jogo de claro/escuro inicia o *transporte sensível*, que permite ao poeta vivenciar em Buenos Aires “la imaginada urbe / que no han visto nunca mis ojos”<sup>10</sup> (BORGES, 1974, p. 40), assim como experimentar eventos similares ao sonho. Vários dos poemas têm evolução interna similar. O poeta, tomado pela ideia de

<sup>10</sup> Fragmento de “Benarés”, que integra *Fervor de Buenos Aires*. Na edição de 1923: “la urbe imaginada / que mis pisadas no conocen” (BORGES, 2006, p. 355).

que algo lhe escapa, encontra-se em alguns espaços da cidade quando se percebe cercado por um evento luminoso que o transporta ao *locus* reconfigurado, dando início à reflexão lírica. Na poesia do jovem Borges, o que torna o poeta especial entre todos os homens é sua capacidade de perceber no corriqueiro a abertura ao assombro e ao alumbramento. O efeito de transporte sensível recai exclusivamente sobre o poeta, o que exige o tom confessional que perpassa sua primeira poesia e permanece em “Sentirse en muerte”.

Em “Amanecer”, uma rajada de vento que anuncia a alvorada é o gatilho à reflexão de fundo idealista, permeada pelo medo de que a existência da sonhada Buenos Aires corre risco. Ao fim, há a constatação de que a experiência vivida era apenas sonho, o que não anula a permanência do assombro. O poema torna-se interessante à reflexão também porque discorre sobre um ressentimento. A vontade do poeta, “Curioso de la sombra” (p. 38), é a de que a experiência com a noite não cesse; o amanhecer é “horrible”, similar a uma mentira, e a lufada que o prenuncia é uma ofensa, porque eles são o início da vigília indesejada (BORGES, 1974, p. 38). Já está anunciado em “Amanecer” o desejo do autor de permanecer constantemente assombrado, seja, neste caso, pela conjectura idealista da existência como sonho ou pelo medo da ideia da completa destruição divina – sutis paralelos das ideias de infinito e tempo. Falta a Borges uma lição, exatamente a de “Sentirse en muerte”, que lhe faça escapar da última estrofe de seu poema, do “Pero de nuevo el mundo se ha salvado” (BORGES, 1974, p. 39), da melancolia que o faz simplesmente voltar para casa diante da impossibilidade do sonho constante em uma *noite cíclica*<sup>11</sup>.

Em “Sentirse en muerte”<sup>12</sup>, o poeta, em um fim de tarde, sai para uma caminhada sem destino definido, atividade apreciada por Borges. Sua disposição é a de explorar um espaço não habitual. Sem determinar rumo, a estranheza da experiência corre o risco de invasão pelo corriqueiro quando uma espécie de “gravitación familiar” (BORGES, 1994, p. 124) extravia o poeta para bairros “de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho”. Mas o risco é tênue e logo descartado porque a fusão de indeterminabilidade e afeto o dirige, ao cair da noite, para uma fronteira: percebe-se em “misteriosas inmediaciones” – entre o seu e o alheio, a cidade e o campo, a vigília e o sonho. A configuração inicial do relato faz lembrar as caminhadas de *Fervor*. Mas há um diferencial: se o evento narrado é “palabra ya antedicha por mí” porque já vivenciado (remissão ao representado em sua prévia poesia), a experiência é excepcional porque “no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo” (BORGES, 1994, p. 123). O autor está a nos declarar que agora, com “Sentirse en muerte”, nos depararemos com um relato – “se trata de una escena y de su palabra” – no qual será explicitado, em uma potência (em clareza argumentativa) nunca vista, o que fora apenas anunciado em seus escritos anteriores.

Os signos da escuridão, recorrentes em *Fervor*, multiplicam-se no relato de 1928: o poeta aceita “las más oscuras invitaciones de la casualidad”; aspira à noite, o que faz leve e fluido seu pensar; durante a caminhada, percebe que “la higuera oscurecía sobre la ochava; los

<sup>11</sup> “La noche cíclica”, título de poema que integra *El otro, el mismo*, publicado pela primeira vez em *La Nación*, Buenos Aires, em 6 de outubro de 1940. Destacamos a remissão, na quinta estrofe, às imagens *criollas* presentes em “Sentirse en muerte”: “esquina remota”, “tapia celeste”, “higuera sombría” e “vereda rota”.

<sup>12</sup> Depois de sua primeira publicação em *El idioma de los argentinos* (1928), “Sentirse en muerte” reapareceu como segunda parte da primeira seção de “Nueva refutación del tiempo” (1947), ensaio de *Otras inquisiciones*, e como quarta parte de “Historia de la eternidad” (1936), da coletânea homônima.

portoncitos [...] parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche” (BORGES, 1994, p. 123-124). É justamente a simplicidade da cena que a torna irreal, reflete. Da rua, o poeta alcança o barro elementar da América ainda não descoberta, o beco e o pampa; o deslocamento deu-se em aparente sutileza, revelada pela manifestação fantasmática e pela assombrosa conjectura que seguem o acesso do flanador ao espaço de necessária instabilidade. Ali, avista uma taipa rosada que parecia não refletir a luz da lua, “sino efundir luz íntima”.

A disposição do poeta ao assombro revela-se na essência mesma de sua conjectura e na reflexão argumentativa que a acompanha. Apesar da atenção inicial direcionada à luminosidade, o que se segue não é uma análise sobre refração, obliquidade, ângulo de visão ou propriedades de materiais em exposição a certas condições naturais. Não é uma reflexão fisiológica sobre os limites da visão ou tocante a afecções. Sequer resiste o discurso patético que permeia o texto ao longo de seus três primeiros parágrafos. A assombrosa conjectura é exposta em crescendo: o enunciado “*Estoy en mil ochocientos y tantos*”<sup>13</sup> (BORGES, 1974, p. 366; p. 765) deixa de ser pensamento e se realiza; o poeta sente-se morto ao deparar-se com a aclarada ideia metafísica (disciplina celebrada como uma ciência, mas cujo entendimento fornece assombro) de que o mundo é abstrato; o temor o arrebatava.

A configuração emocionada dá espaço à reflexão. Insatisfeito, pensa: não é simples viagem no tempo, a um passado reconquistado, a Buenos Aires imaginada. O que está em questão não é a sucessão temporal, mas a simultaneidade do tempo, a própria configuração da eternidade (a leitura do ensaio “*Historia de la eternidad*” aclara essa compreensão). Um único evento de singular conformação – “noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental” – traz a ideia da simultaneidade: não há semelhanças ou repetições; é a mesma cena de 1898. O fato de Borges revisar a data do evento em dez anos (uma revisão temporal de caráter sucessório) em um texto de viés confessional, impresso em livros de ensaio, no qual a voz do homem Borges confunde-se com a do narrador, eleva a potência do assombro: enfatiza o embaraço cognitivo da simultaneidade ao incluir o tempo não vivido por Borges, nascido em 1899, e exclui qualquer possibilidade da enganada interpretação de que o poeta andarilho ao acaso revisita uma taipa da infância.

Não apenas na taipa rosada, mas também na simplicidade do ruído dos intemporais grilos manifesta-se a eternidade em “*Sentirse en muerte*”, contraponto à sucessão temporal. A primeira parte de “*Historia de la eternidad*” (1936), dedicada ao infinito segundo a concepção platônica (e também à sua crítica), ajuda a compreender essa manifestação. Borges (1974, p. 356) considera o platonismo um critério filosófico inconcebível, mas faz a ressalva: “sin embargo lo aplicamos continuamente”. O fato de ser um “mau critério” não exclui suas qualidades estéticas. A prova é seu “ejemplo más favorable”, do qual o autor se vale para ilustrá-lo: o pássaro, especificamente o rouxinol. A primazia de sua espécie sobre o indivíduo, da forma sobre o conteúdo (debate, portanto, também estético), está manifesta no hábito de mover-se em bando, em seu pequeno tamanho, na conexão com os crepúsculos e com

<sup>13</sup> Esta é a única alteração aplicada às duas reaparições de “*Sentirse en muerte*” que modifica a leitura do texto. Na primeira versão do relato, a redação é: “*Estoy en mil novecientos y tantos*”. Ironicamente, dez anos foram acrescentados à conjectura de Borges que alcançará a eternidade. O trecho “*Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace veinte años...*” (BORGES, 1994, p. 124-125) ressurge como “*Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años...*” (BORGES, 1974, p. 366; p. 765). Com a alteração, a viagem temporal que parte de 1928 não retoma mais 1908, mas 1898, o ano anterior ao do nascimento de Borges.

os amanheceres, de revelar-se mais à nossa audição que à visão. Assim, “Schopenhauer, el apasionado y lúcido Schopenhauer, aporta una razón: la pura actualidad corporal en que viven los animales, su desconocimiento de la muerte y de los recuerdos” (1974, p. 356-357). O que diferencia homens e animais, em última instância, é que estes não têm consciência de sua limitação existencial. O gato cinzento de Schopenhauer<sup>14</sup>, que brinca no pátio e que é o mesmo de quinhentos anos atrás, encontra seu paralelo nos eternos grilos de “Sentirse en muerte”, constituídos da imaterialidade do ruído, tão eternos como o silêncio que rompem.

A leitura que Borges faz de *O mundo como vontade e como representação* é ponto crucial em “Historia de la eternidad”. O autor retoma (e traduz) uma assombrosa ideia de Schopenhauer: “Una infinita duración ha precedido a mi nacimiento, ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: ‘Yo siempre he sido yo; es decir, cuantos dijeron yo durante ese tiempo, no eran otros que yo’” (SCHOPENHAUER [s.d] apud BORGES, 1974, p. 357). Se nos causa alívio a Leonidade, este majestoso leão indefinidamente multiplicado, o mesmo não ocorre com a ideia de eterna Humanidade: “sé que nuestro yo lo rechaza, y que prefiere derramarlo sin miedo sobre el yo de los otros” (BORGES, 1974, p. 357). Sentir-se em morte é reconhecer-se em um mundo que valora como regra fundamental uma delusão, um delírio afetivo: o tempo. Há algo de ressentimento nesta delusão (reação que alguns compreenderão como conforto): originária da consciência e da cognição humanas, o tempo é aplicado pelo homem sobre tudo, um golpe de destrutibilidade sobre os intemporais.

Borges, na confluência de textos que se dá na primeira parte de “Historia de la Eternidad”, vale-se esteticamente do platonismo. Formula uma variante da tese de Platão: “Los individuos y las cosas existen en cuanto participan de la especie que los incluye, que es su realidad permanente” (BORGES, 1974, p. 356). Desta variante resultam exemplos do que chama de ilustrações ou sofismas de boa vontade: um capítulo de Schopenhauer não é sua impressão, seu papel, seus caracteres, nem a sequência de sons que figura ali em símbolos gráficos, tampouco é a ideia que fazemos deste capítulo. A atriz estadunidense Miriam Hopkins é feita de Miriam Hopkins, não dos compostos químicos que formam as películas nas quais sua imagem permanece registrada. “Esas ilustraciones o sofismas de buena voluntad pueden exhortarnos a tolerar la tesis platónica” (1974, p. 356). O platonismo é tolerável enquanto discurso no qual o arquétipo pode ser compreendido como matriz para *representação*. Borges, em dez linhas exemplificativas, sugere que textos e indivíduos podem se multiplicar se observados como arquétipos – que um homem que vive uma dor, a da perseguição política, por exemplo, vive a mesma dor que todos os perseguidos pelos mesmos motivos viveram (Borges, Laprida, Buonconte e o *sudamericano* em “Poema conjetural”, por exemplo); que o *Quixote* e a *Ilíada* não são textos definitivos – estão sempre prontos a serem submetidos ao anacronismo: reescritos, traduzidos, glosados, fragmentados, reordenados (como o faz Menard e como defende o argumento central de “Las versiones homéricas”); que conceitos estão sempre gerando novas ideias, como o platonismo pelo viés de Borges (infiltrado pela leitura de Schopenhauer), que, entre outras singularidades, destaca a impossibilidade de verificação do arquétipo enquanto primeiro modelo: por isso é critério filosófico inconcebível, mas esteticamente valioso.

<sup>14</sup> Para a lista de gatos como signos da eternidade em Borges, consulte Camurati (2011, p. 227-228).

Mireya Camurati (2011) retoma o texto de Schopenhauer acionado por Borges para constatar que o filósofo alemão esvazia a morte de negatividade. Se a ideia da morte gera horror, reconhecer a não existência anterior ao nascimento, na qual uma total infinitude seguia seu curso sem nós, também deveria aterrorizar, defende Schopenhauer. Esta apreensão da morte desprovida de negatividade reflete-se em “Sentirse en muerte”? “Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal” (BORGES, 1994, p. 126). No pensamento de Borges, é preciso, se não uma negatividade, algo de melancolia ao tratarmos da morte. A ideia do tempo abisma porque inclui a capacidade de nos consumir; o tempo é um destituidor da tranquilidade e, por isso, não pode ser descartado pela estética do assombro: “el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión” (1994, p. 126). Relembremos que a assombrosa constatação, a mais empírica em “Nueva refutación del tiempo” (1947), é a de que o tempo é irreversível e que não vivemos outra vida senão a nossa própria:

*And yet, and yet... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (BORGES, 1974, p. 771)*

A dificuldade em descartar intelectualmente o tempo, porém, não anula as propriedades estéticas das operações mentais que a empreendem. Os exercícios de eternidade, similares da ideia de Vontade, em Schopenhauer, são também assombrosos porque desestabilizam a configuração dos fenômenos como unidades inseridas em uma lógica causal e sucessória; contemplam a destituição de nossa singularidade, de nossa materialidade histórica, de nossa relação com o porvir e o devir. Se a Leonidade proposta por Schopenhauer é relativamente confortável, a mesma tranquilidade não é possível diante da Humanidade, da ideia de Eu como todos aqueles que antes e depois de mim disseram e dirão “eu”.

Da refutação do passado e do futuro proposta por Marco Aurélio, Borges, em “El tiempo circular” (1941), destaca o que chama de duas ideias curiosas: a primeira, a negação da realidade do passado e do presente, na qual localiza a aparência de Schopenhauer e de sua afirmação de que a forma de surgimento da Vontade é somente o presente, forma de toda a vida; a segunda, a negação da novidade. Assim, a reflexão do tempo circular é, em última instância, uma reflexão sobre os limites do eu. Se o presente é de todos, todos o vivemos na mesma medida – assim, se no presente dá-se a única vida e o único destino possíveis, todas as experiências do homem são análogas. “Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino –el único destino posible–, la historia universal es la de un solo hombre” (BORGES, 1974, p. 395).

Borges assume a redução que aplica à ideia de Marco Aurélio, mas não sem qualificá-la de “simplificación enigmática”. Demonstrou sua validade estética, por exemplo, em “Los teólogos” (1947), conto no qual, ao final da história, que “sólo es referible en metáforas, ya que pasa en el reino de los cielos, donde no hay tiempo” (BORGES, 1974, p. 556), o acusador Aureliano e o condenado João de Panônia, ortodoxo e herege, formam uma única pessoa ante à “insondável divindade”. Unem-se, na destruição, perseguidor e vítima, independentemente de suas diversas concepções religiosas. “Marco Aurelio afirma la analogía, no la identidad, de los muchos destinos individuales”, aponta Borges (1974, p. 395), e que qualquer lapso de tempo, por mais longo ou curto que seja, contém toda a história. A segunda destas ideias acaba conduzindo Borges à empírica reflexão de “El tiempo circular”, porém, não menos assombrosa, ainda que associada à ideia de tempo como sucessão: a conclusão é a de “que el número de percepciones, de emociones, de pensamientos, de vicisitudes humanas, es limitado, y que antes de la muerte lo agotaremos” (BORGES, 1974, p. 395-396).

A constatação é melancólica e não ameniza o indecível. Se os momentos humanos são finitos, o são também os singulares momentos humanos que permitem a experiência da eternidade. É a partir desta verificação que Borges apresenta mais uma lista de fenômenos que são, para ele, abertura à prática estética. A terceira lista está em “Sentirse en muerte” e é similar às duas anteriormente citadas – a referente ao fato estético, de “La muralla y los libros”, e a de “El sur”, na qual enumera os eventos que são o poema.

Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales –los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano– son más impersonales aun. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede pues en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara. (BORGES, 1994, p. 125-126)

“Sentirse en muerte” marca a passagem de Borges a outro Juízo Final, o da busca por sua autoridade como “percibidor abstracto del mundo”. A taipa rosada, um dos fantasmas que compõem o imaginário da tradição *criolla* em Borges, foi invadida pelo tempo e pela eternidade (pela reflexão lógica e estética sobre o tempo e a eternidade). Porém, como defendemos anteriormente, uma passagem, tal qual o livro para Borges (1974, p. 747), não é um ente incommunicado, é um eixo de inumeráveis relações; uma passagem é uma rede de textos.

Antes de alcançar as ficções que lhe deram notoriedade, Borges exercitou o assombro com a eternidade e o tempo em suas poesias e em seus ensaios. A perturbação que nos causam seus contos começa em fios pretéritos de uma rede virtualmente infinita, feita de leituras em disciplinas diversas, de composições como “El cielo azul, es cielo y es azul” e “Amanecer”; passam por “Sentirse en muerte”; por “La duración del infierno” (1929), no

qual o autor defende a ideia de que o mais assombroso não são as atrocidades que configuraram as punições infernais, mas a eternidade de sua aplicação; alcança, em “Las versiones homéricas” (1932), a proposição de incalculáveis repercussões e recombinações possíveis de um texto; incluem a determinante tese de “eternidade estética”, que, antes de ser consolidada em “Kafka y sus precursores” (1951), ocupou as páginas de “El estilo y el tiempo” (1928), “El arte narrativo y la magia” (1932) e “La eternidad y T. S. Eliot” (1933).

Não afirmamos que “Historia universal de la infamia” – obra que Sarlo destaca em sua reflexão anteriormente citada – ou qualquer dos outros volumes de contos de Borges não existiria sem a taipa rosada de 1928; o fato é que não há outra opção senão a vida que se viveu, a vida literária na qual os contos são integrantes de uma mesma rede. O que defendemos é que, já nos anos 1920, eles estão prefigurados, vendo nascer seus elementares fundamentos. “Sentirse en muerte” é o ponto irradiador da rede – pode, num exercício de exasperação (operação tão cara ao autor ensaiado), ser apreendido como fora do tempo, pressentido em qualquer das páginas (a única página) sobre a dialética do tempo enquanto duração e da eternidade que Borges compôs.

## Referências

- ALMEIDA, Iván. De Borges a Schopenhauer. *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 17, p. 103-141, Jan. 2004.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- \_\_\_\_\_. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002.
- \_\_\_\_\_. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas: 1975-1988*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- \_\_\_\_\_. Fervor de Buenos Aires. In: VÁZQUEZ, Antonio Cajero. *Estudio y edición crítica de Fervor de Buenos Aires*. Ciudad de México, 2006. 423 f. Tese (Doutorado em Literatura Hispânica) – Centro de Estudios Lingüísticos y Literários, El Colegio de México.
- \_\_\_\_\_; CARRIZO, Antonio. *Borges, el memorioso*. Ciudad de México: Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- CAMURATI, Mireya. Borges ¿un argentino extraviado en la metafísica? *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 31, p. 221-232, Jan. 2011.
- CAVALCANTI, Carla. Em busca do êxtase. In: *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. Trad. Carla Cavalcanti. São Paulo: Estação liberdade, 2000.
- LAGES, Susana Kampff. Poesia lírica expressionista. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LEFERE, Robin. “Fervor de Buenos Aires” en contexto. *Variaciones Borges*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, n. 19, p. 209-226, jan. 2005.

- MACADAM, Alfred. *Origins and Narratives*. MLN, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, v. 95, n. 2, p. 424-435, 1980.
- RISULEO, Fernando. *Desarrollos en infraestructura de gas natural y crecimiento económico*. Buenos Aires: Cámara Argentina de la Construcción, 2007. Disponível em: <[www.camarco.org.ar/File/GetPublicFile?id=519](http://www.camarco.org.ar/File/GetPublicFile?id=519)>. Acesso em: 02 jun. 2016.
- ROGER, Alain. *Vocabulário de Schopenhauer*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- SARLO, Beatriz. *Uma modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Trad. Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. t.i. Trad. Jair Barboza. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.
- SEGOVIA, Lisandro. *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos*. Buenos Aires: Imprenta de Coni Hermanos, 1911.
- ZANGARA, Irma. Primeira década del Borges escritor. In: BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados: 1919-1929*. Barcelona: Emecé, 2002.

Recebido em: 30/03/2017

Aceito em: 10/05/2017

**Referência eletrônica:** OLIVEIRA, Gustavo Ponciano Cunha de. Jorge Luis Borges em dois juízos finais. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 18, p. 216 – 233, jun. 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd/mm/aaaa.