

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO *STRICTU SENSU* EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

PAULO EDUARDO OLIVEIRA SANTOS

***O FAZEDOR: SOBRE A IRREALIDADE E O TEMPO. UMA LITERATURA
FANTÁSTICA***

São Luís

2018

PAULO EDUARDO OLIVEIRA SANTOS

***O FAZEDOR: SOBRE A IRREALIDADE E O TEMPO. UMA LITERATURA
FANTÁSTICA***

Dissertação de mestrado apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão na área de concentração de Teoria Literária na linha de pesquisa de Literatura e Subjetividade.

Orientadora: Professora Dra. Maria Silvia Antunes Furtado.

São Luís

2018

Santos, Paulo Eduardo Oliveira.

O Fazedor: sobre a irrealidade e o tempo. Uma literatura fantástica / Paulo Eduardo Oliveira Santos. – São Luís, 2018.

131 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientador: Profa. Dra. Maria Silvia Antunes Furtado.

1. Irrealidade. 2. Tempo. 3. Literatura 4. Fantástico. I. Título.

CDU 821.134.3(81)

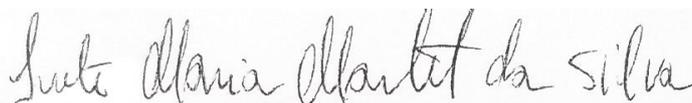
PAULO EDUARDO OLIVEIRA SANTOS

**O FAZEDOR: SOBRE A IRREALIDADE E O TEMPO. UMA LITERATURA
FANTÁSTICA**

Dissertação de mestrado aprovada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Maranhão na área de concentração de Teoria Literária na linha de pesquisa de Literatura e Subjetividade.

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Ivete Maria Martel da Silva.
Universidade Federal do Maranhão.



Prof. Dr. Emanuel César Pires de Assis.
Universidade Estadual do Maranhão.



Profa. Dra. Maria Silvia Antunes Furtado (Orientadora)
Universidade Estadual do Maranhão.

Dedico esse trabalho à Talia, companheira de todos os momentos, que com esse nome de musa grega da comédia e, sendo a festiva de todas as nove filhas de Mnemosine, enche de alegria os dias que me são. Meus olhos encontraram os seus como a um talismã e como o rio encontra o mar!

AGRADECIMENTOS

A Jorge Luís Borges que mesmo em morte de corpo, segue existindo em sua obra, o que permitiu essa dissertação.

Aos meus pais: Gercy da Graça Oliveira Santos e Pedro Silva Santos, pelo apoio e assistência incondicional dado durante a elaboração deste trabalho.

Às minhas filhas Paula Gabriele e Camile Eduarda pelas horas roubadas e pela compreensão.

À Talia Gabrielle, minha companheira e esposa, pelo incentivo, inspiração, motivação e pelos diálogos frutíferos empreendidos ao longo de todo o fazer deste trabalho.

À minha orientadora Profa. Dra. Maria Silvia Antunes Furtado, pela orientação precisa, incentivo, paciência e por ter acolhido esse trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Maranhão, pelo trabalho, incentivo, dedicação e por acreditarem em nosso potencial.

Aos professores do curso de Letras da Universidade Federal do Maranhão, pelo trabalho, incentivo, dedicação na época de minha graduação.

À Aline, secretária do mestrado em Letras da UEMA, pelas palavras de força, incentivo, apoio e por realizar um trabalho majestoso.

Aos amigos e familiares que de algum modo contribuíram para a feitura desse trabalho.

“À gente lúcida (mas por “ironia” porque a “gente lúcida” condenará as minhas narrativas). “À gente tranquila – estas páginas de alucinação e de ânsia” iria melhor? Ou nem uma nem outra prestam para o efeito?

Suplico que me perdoe a maçada que lhe “prego” e que me dê sobretudo a sua opinião. Ela é o melhor incentivo para o meu trabalho o melhor guia. E quase lhe poderei chamar o meu colaborador.

Responda breve!!...

Sá-Carneiro

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a obra *O Fazedor* do escritor argentino Jorge Luis Borges, publicada em 1960 na cidade Buenos Aires. A proposta aqui apresentada consiste em verificar como se desdobram a irrealidade e o tempo nos meandros de alguns textos que compõem essa miscelânea de narrativas e poemas. Para tanto, desenvolvemos algumas reflexões, analisamos e propomos formas de interpretar o texto borgeano na medida em que acentuamos o teor fantástico como um importante recorte, além de considerarmos tanto a irrealidade quanto o tempo como as categorias de análise desse estudo. Percebemos que o próprio escritor portenho declarava que *O Fazedor* era sua obra mais pessoal dentre todas as que fez dar à estampa conforme relata no epílogo do livro em questão. Por isso, apresentamos como ponto de partida do trabalho, traços da biografia do autor cunhados na referida obra, momento em que mostramos a identificação e proximidade entre ela e seu autor, na medida em que utilizamos a obra de Marcos R. Barnatán (1977) como suporte teórico mais relevante. Num segundo momento do trabalho, abordamos a irrealidade num diálogo com algumas teorias da literatura fantástica, principalmente, a de Tzvetan Todorov (2007) a fim de nortear o aspecto do irreal em *O Fazedor*. E, num terceiro momento, realizamos um estudo cujo enfoque principal repousa sobre a desafiadora questão do tempo na obra. Para retratar como o escritor portenho desenvolve nos textos as versões do tempo, lançamos mão principalmente dos estudos de Henri Bergson (2006) e Santo Agostinho (2008). Analisamos o tempo sob três aspectos: cíclico, infinito e eterno. O resultado obtido mostra que tanto a irrealidade quanto o tempo são vias de acesso ao fantástico considerando a multiplicidade de temáticas abordadas nos textos analisados. Nesse estudo de *O Fazedor*, apresentamos ainda algumas possibilidades de leituras ao longo dos capítulos que resultaram em duas metáforas: a do rio e a do quiasma ótico, que se insinuam enquanto propostas de interpretação em que o tempo é posto em destaque. O intuito dessas metáforas é dispor de uma forma que possa ajudar a entender sobre a dinâmica do tempo na referida obra do escritor argentino.

Palavras-chave: O Fazedor. Irrealidade. Tempo. Literatura. Fantástico.

RÉSUMEN

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la obra *El Hacedor* del escritor argentino Jorge Luis Borges publicada en 1960 en la ciudad Buenos Aires. La propuesta aquí presentada consiste en verificar cómo se desdoblaron la irrealidad y el tiempo en los meandros de algunos textos que componen esa miscelánea de narrativas y poemas. Para ello, desarrollamos algunas reflexiones, analizamos y proponemos formas de interpretar el texto borgeano en la medida en que acentuamos el contenido fantástico como un importante recorte, además de considerar tanto la irrealidad cuanto el tiempo como las categorías de análisis de ese estudio. Percibimos que el propio escritor porteño declaraba que *El Hacedor* era su obra más personal entre todas las que hizo dar a la estampa según relata en el epílogo del libro en cuestión. Por eso, presentamos como punto de partida del trabajo, rasgos de la biografía del autor acuñados en la referida obra, momento en que mostramos la identificación y proximidad entre ella y su autor, en la medida en que utilizamos la obra de Marcos R. Barnatán (1977) como soporte teórico más relevante. En un segundo momento del trabajo, abordamos la irrealidad en un diálogo con algunas teorías de la literatura fantástica, principalmente, la de Tzvetan Todorov (2007) a fin de orientar el aspecto del irreal en *El Hacedor*. Y, en un tercer momento, realizamos un estudio cuyo enfoque principal reposa sobre la desafiante cuestión del tiempo en la obra. Para retratar cómo el escritor porteño desarrolla en los textos las versiones del tiempo, echamos mano principalmente de los estudios de Henri Bergson (2006) y San Agustín (2008). Analizamos el tiempo bajo tres aspectos: cíclico, infinito y eterno. El resultado obtenido muestra que tanto la irrealidad como el tiempo son vías de acceso a lo fantástico en la multiplicidad de temáticas abordadas en los textos analizados. En este estudio de *El Hacedor*, presentamos aún algunas posibilidades de lecturas a lo largo de los capítulos y que resultaron en dos metáforas: la del río y la del quiasma óptico, que se insinúan como propuestas de interpretación en que el tiempo se pone de relieve. La intención de esas metáforas es disponer de una forma que pueda ayudar a entender sobre la dinámica del tiempo en la referida obra del escritor argentino.

Palabras clave: El Hacedor. Irrealidad. Tiempo. La literatura. Fantástico.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	AS LINHAS DE BORGES NO TEMPO: UMA BIOGRAFIA ATRAVÉS DE O FAZEDOR E OUTRAS OBRAS	17
2.1	<i>Alguns símbolos em O Fazedor</i>	26
2.2	<i>Algumas referências em O Fazedor</i>	35
2.3	<i>Um breve apanhado sobre a obra de Borges</i>	41
3	SOBRE A IRREALIDADE EM O FAZEDOR À LUZ DO FANTÁSTICO	50
3.1	<i>Do real para o irreal</i>	56
3.2	<i>Uma reflexão sobre o fantástico em alguns textos de O Fazedor</i>	61
4	SOBRE O TEMPO EM O FAZEDOR À LUZ DO FANTÁSTICO	77
4.1	<i>O Fazedor de Tempo</i>	77
4.2	<i>O rio: uma metáfora do o tempo em O Fazedor</i>	92
4.3	<i>Tempo cíclico e tempo infinito em O Fazedor</i>	96
4.4	<i>Tempo e eternidade em O Fazedor</i>	108
4.5	<i>O quiasma óptico: uma a metáfora do tempo em O Fazedor</i>	118
5	CONCLUSÃO	125
	REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objeto de estudo a obra *O Fazedor* (1960), do escritor portenho Jorge Luis Borges. Propomo-nos a investigar e a analisar como a irrealidade e o tempo, consideradas enquanto categorias de análise desse estudo, são desdobradas pelo escritor argentino ao longo dos textos desta obra híbrida.

Devido à multiplicidade de temáticas tratadas pelo escritor argentino nos meandros dos textos analisados aqui, somos levados por muitos caminhos que nos conduzem por várias áreas do conhecimento humano e possibilitam leituras das mais diversas naturezas, as quais compartilhamos em algumas reflexões apresentadas no decurso desse trabalho, o que nos exigiu muito no que tange ao filtro das ideias desenvolvidas em torno da proposta deste trabalho, considerando que a nosso ver, a leitura de Borges requer bastante esforço daquele que se aventura por suas linhas.

A imagem que o próprio Borges cultivava de si era a de um leitor antes de um escritor. Em muitas entrevistas, principalmente após a cegueira que lhe acometera a partir de 1953, afirmava que se orgulhava mais dos livros que tinha lido do que dos que tinha escrito, fato que ganhou a crítica e gerou o livro *Borges: uma poética da leitura*, publicado em 1980 por Emir Rodríguez Monegal em que anuncia “a primeira máscara de Borges é a de leitor e tradutor” (1980, p. 24), que se refugia no mundo dos livros entre a leitura e a escrita, demonstrando seu desinteresse pelo mundo real. Monegal destaca que o escritor argentino representava para ele a imagem de alguém com pouco interesse por questões sociais e políticas, olhar perdido no horizonte, alheio ao mundo, enfiado em seu universo livresco, imaginário e fantástico.

Entre as décadas de 1950 e 1970 a crítica destacou a escritora Ana Maria Barrenechea por ter produzido um dos mais importantes trabalhos sobre Borges e a irrealidade intitulado *A Expressão da Irrealidade em Borges*, em que traz à tona um escritor que parece sempre estar voltado, unicamente, a seus mundos fantásticos e a suas aventuras literárias. Quando indagado sobre a política, economia e outros assuntos estranhos à literatura, ele sempre respondia com tom de brincadeira, com uma postura evasiva e irônica.

Mesmo com o efervescente contexto político latino-americano e argentino dos anos de 1960, num tempo em que muitas manifestações sociais e mobilizações de partidos de esquerda formavam parte do cenário que serve de pano de fundo político para *O Fazedor*, Borges, com sua postura conservadora, preferiu se manter absorto em seu mundo fantasioso e idealizado; alheio a essas questões e ao mundo.

Neste trabalho, o que investigamos como irrealidade em *O Fazedor* fora somado ao conservadorismo e se converteu em sinônimo de alienação do escritor argentino. Isso foi o que motivou grande parte dos intelectuais portenhos da época, a incluírem o nome de Borges durante trinta anos em uma lista de escritores censurados, na medida que ele se refutava a participar ativamente dessas querelas que acometiam o cenário político e social argentino, mantendo-se incólume diante delas.

Mas, as repressões por conta do conservadorismo de Jorge Luis Borges e a acusação de que era alienado não acabariam ali. Na década de 1970, um grupo de críticos também argentinos, escreveram um livro intitulado *Contra Borges*. O conteúdo metafórico dos ensaios desdenhavam da obra de Borges por questões, obviamente, extraliterárias. Estes fatos, que agora parecem obscuros, acabaram por estereotipar ainda mais a imagem que tinham de um escritor com certa aversão às ditas verdadeiras coisas do mundo.

Naquele contexto colaboraram para manter a obra de Borges à margem do processo político argentino privando-a de reconhecimento. Talvez por isto, o fato de nunca ter sido congratulado com o Nobel de literatura apesar de sempre ter sido candidato. Quiçá o próprio Borges não tenha jamais percebido o alto preço de ser um conservador.

Fugia da realidade para seu mundo irreal, talvez por ter atuado no passado em política liberal ou contra o peronismo. Nesse sentido, vemos a incongruência de seu conservadorismo azedado pela sua escolha pela irrealidade. Por mais sombria que possa parecer essa parte da carreira literária de Borges, a nosso ver, ele resolveu construir uma imagem que lhe absolvesse do real. É exatamente a forma como ele constrói essa imagem nos textos de *O Fazedor* as quais perscrutamos com a nossa investigação, porque é justamente essa que reluz enquanto beleza em sua literatura.

Justificamos, pois, a irrealidade enquanto uma das categorias de análise desta pesquisa pela aproximação de um mundo idealizado, fictício e projetado como uma espécie de *modus operandi* do escritor argentino ao fazer sua literatura, o que constitui um importante traço de alguns textos da referida obra.

Observar como ocorre o processo de formação desse mundo borgeano, em que a *physis*, entendida conforme Luis Costa Lima (2003, p. 242) que concebe que os textos borgeanos escapam ao padrão de imitação (*mimesis*) da realidade, ou como chama da natureza (*physis*), possibilitando uma forma em que a literatura borgeana sugere encobertar ou esconder o real e o sujeito, os quais são postos em suspensão, a ponto de fazer hesitar sobre a procedência e viabilidade de alguns fatos narrados, ao mesmo tempo que se paraleliza com aquilo que comumente é concebido como realidade enquanto uma forma de predicar sua inconsistência e

de declarar o mundo e o sujeito como mera ilusão. Essa é “a ideia presente em todo o seu sistema literário [...]. Está já clara a obsessão borgeana de que a realidade é uma ilusão, um reflexo parcial e visível de outra realidade mais profunda, mais alta mais essencial e que permanece oculta. (BARNATÁN, 1977, p. 44). Nesse sentido, a ideia de irrealidade modela a de realidade do mundo enquanto processo de negação ontológica desmonta a noção de real. Por isso é que este estudo deseja experienciar a irrealidade e lançar novos olhares nos textos de *O Fazedor*. Por vezes será necessário recorrer a outras obras do escritor portenho para melhor ilustrar esse processo do real para a irrealidade.

O procedimento anunciado acima está longe do intuito de cercear a obra literária em questão numa fixidez de interpretação, isto é, esgotá-las em sentido. O presente trabalho é, por esse prisma, uma possibilidade de leitura, visto que no âmbito literário são abertas dimensões infinitas de significados, possibilitando a ampliação dos horizontes de análise e das teorias elencadas, tais como aquelas que versam de forma mais direta sobre a irrealidade, as quais damos a conhecer através de Ana Maria Barrenechea (1967), Bella Jozef (1986), Marcos Barnatán (1977) e Luís Costa Lima (2003).

Estabelecendo um nexos com a questão da irrealidade tratada nesta pesquisa, o fantástico aparece enquanto uma luz; subjaz enquanto uma espécie de pano de fundo. Durante a análise de *O Fazedor*, percebemos que as considerações feitas por Tzvetan Todorov (2007) em *Introdução à Literatura Fantástica* ajuda-nos a basear alguns encaminhamentos durante as análises.

Ao refletirmos sobre algumas narrativas e poemas, vemos que não escapam à faceta do fantástico, pois, a possibilidade de se constituírem mundos regidos por leis que divergem da realidade é, exatamente, o traço que nos leva à compreensão do tempo em *O Fazedor*, já que a sensação que temos é sempre, ou quase sempre, a de que os fatos ocorridos escapem do plano da realidade e passem a compor um plano irreal, por deslocar o leitor para um mundo de inexatidões que o faz hesitar sobre a temporalidade posta no seio do texto literário.

Essa fuga da realidade, ou ao sentido literal das coisas, cria um mundo irreal no seio da ficção, ou este mundo criado está “ligado ao fantástico; mas todo o fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal.” (TODOROV, p. 84), é nessa relação entre o mundo irreal e o mundo real (sentido literal das coisas) que temos as “condições necessárias para a existência do fantástico.” (TODOROV, p. 84). Por isto é que os conceitos e teorias acerca do fantástico interessam, aqui, enquanto um suporte teórico importante para que sejam dados determinados encaminhamentos tanto a respeito da irrealidade quanto do tempo.

Pegando o gancho do fantástico no tocante à criação da irrealidade, passemos, então ao segundo componente do objeto da temática aqui em estudo: o tempo.

No trabalho com os textos de *O Fazedor* verificamos tanto na prosa quanto na poesia que o tempo se apresenta multifacetado: cronológico, cíclico, infinito e eterno. Por isso é que o tempo constitui a segunda categoria de análise desse trabalho. De modo geral, objetivamos analisar, interpretar e refletir sobre os textos levando em consideração que determinados eventos no seio de *O Fazedor* estão alicerçados na inexorável experiência temporal em que o sujeito está envolvido em meio a uma história na qual o tempo não é passível de definição, ou seja, sem um início ou fim específicos. Em colaboração com isto estão os muitos aspectos na obra que chamam a nossa atenção: o caráter labiríntico; o jogo auspicioso de palavras dos textos; o tom filosófico com que são tratadas algumas temáticas (o sujeito e a existência); a tradução em símbolos de algumas sensações (o medo, a coragem, a morte, etc.); a força imaginativa e a multiplicidade de significados de um mesmo; o mundo onírico e etc., tais aspectos exigiram um trato mais cuidadoso no decurso das reflexões aqui empreendidas.

Feitas estas colocações, são desdobradas as análises dos textos que mantêm o lastro com o fantástico na perscruta pela compreensão das dinâmicas do tempo em *O Fazedor*.

Os textos contêm muitas possibilidades, tanto no que tange à densidade com que são tratadas as temáticas, quanto na multiplicidade de encaminhamentos e de acepções possíveis sobre o tempo e seu caráter constitutivo, especialmente quando aparece ligado a um sonho. O fantástico é anunciado como uma das vias de entendimento, pois, “[...] Denomina-se literatura fantástica a que utiliza o nível onírico ou sobrenatural para envolver o leitor em clima de magia e capacitá-lo a perceber a multiplicidade de planos que possui a existência.” (JOZEF, 1986, p. 87).

Verificamos as facetas do tempo criadas em *O Fazedor*, a partir da organização de seus aspectos ficcionais, na medida em que acreditamos que, “O mundo ordenado da ficção, (ao menos em aparência) problematiza o referencial externo através do *continuum* temporal.” (JOZEF, p. 95). Para desenvolvermos esta perspectiva sobre o tempo enquanto duração, lançamos mão dos escritos de Henri Bergson (2006). Também Santo Agostinho (1999) ajuda-nos com a ideia de tempo eterno que representa Deus e tempo finito dos homens.

Conforme previsto ao longo de três partes abordamos a temática proposta, de modo que a primeira é intitulada: *As Linhas de Borges no Tempo: uma biografia através de O Fazedor e outras obras*, na qual direcionamos o foco analítico para traçar uma reflexão sobre a vida do escritor portenho. Achamos importante introduzir o trabalho de pesquisa sobre a irrealidade e o tempo discorrendo sobre biografia do autor. Conforme analisamos alguns textos

de *O Fazedor* traçamos a história de vida de Jorge Luis Borges, já que “na obra de Borges nenhuma criatura é tão real como o próprio Borges, embora ele se oculte atrás de todas as máscaras e adote as personalidades mais diversas.” (BARNATÁN, 1977, p. 48), acreditamos que conhecendo o autor e a obra, teremos um melhor trato com os encaminhamentos aqui efetuados em relação à irrealidade e também ao tempo. Por esse motivo é que essa primeira parte versa exatamente sobre a origem de Borges, seu sobrenome, sua família e sobre a possibilidade de se tratar de uma obra de cunho autobiográfico.

Nessa primeira parte, o escritor argentino diz que “tem a tarefa de desenhar o mundo” (BORGES, 2008, p. 168) em sua obra. Propomo-nos a verificar de que modo isso se faz, observando de que maneira Borges desenha seu próprio rosto e como ele constrói essa imagem para que se possa, contudo, aludir e abordar o escritor que se revela nas palavras de seu texto.

Fazemos um breve passeio pelos textos da obra para perceber as linhas que desenham perfis e os traços que deixam desvelar silhuetas para um rosto de Borges anunciado nos rabiscados das palavras, buscando extrair de cada um deles algo que possa servir de evidência de seus traços biográficos.

Para melhor encaminhar as análises dos textos, essa primeira parte foi dividida em três subtópicos: *Alguns símbolos em O Fazedor*; *Algumas referências em O Fazedor*; *Um breve apanhado sobre a obra de Borges*.

Na segunda grande parte o foco é *Sobre a Irrealidade em O Fazedor à Luz do Fantástico* em que trabalhamos com a questão da irrealidade, seus desdobramentos e reverberações, perscrutando a partir de mitologias, lendas, histórias e narrativas de grandes civilizações insinuando uma relação entre o que acontece no seio delas enquanto eventos sobrenaturais e as características que regem o fantástico na literatura borgeana.

Inicialmente, o debate se estabelece com base no pensamento de Bulfinch (2013) acerca da mitologia grega, em que propõe uma relação entre os acontecimentos sobrenaturais da mitologia e aquilo que faz a literatura. Para tanto, destaca a importância de se compreender a mitologia para que se entenda os processos no seio da literatura ao dizer “Sem o conhecimento da Mitologia, boa parte de nossa elegante literatura não pode ser compreendida e apreciada.” (BULFINCH, 2013, p. 19)

Mais adiante as considerações de Todorov (2007) ajudam-nos a discorrer sobre essa relação entre o mitológico e o fantástico em que a realidade é regida por leis diferentes daquelas que se aplicam ao ficcional e à literatura. São assomados à concepção de Todorov os posicionamentos teóricos sobre o fantástico e sobre a irrealidade de Castex (1963), Louis Vax

(1960) e R. Caillois (1960). Entretanto destacamos as considerações de Vax que estabelece alguns princípios para o fantástico.

Após termos enveredado pelos caminhos teóricos sobre o fantástico e irreal, analisamos o conto *Ragnarök* destacando a atmosfera de hesitação e de dúvida que se forma em torno do espaço e do tempo desta narrativa de *O Fazedor*. Mostramos as características de irrealidade, procedemos com as reflexões sobre o texto, em que são apontadas características do mundo dos deuses e dos humanos; e descrevemos o mundo estrambótico dos deuses em comparação ao mundo dos humanos.

Dividimos esta segunda parte em dois subtópicos: *Do real para o irreal e Uma reflexão sobre o fantástico em alguns textos de O Fazedor*. No primeiro, analisamos o conto *O Simulacro* sob a égide das ideias de Luis Costa Lima (2003) em que partimos da ideia de *antiphysis* e discutimos sobre o efeito desestabilizador baseado no conceito de *mimesis*. No segundo subtópico intitulado *Uma reflexão sobre o fantástico em alguns textos de O Fazedor*, trazemos para o seio das análises de *Argumentum Ornithologicum*, micro conto de *O Fazedor*, a questão da irrealidade por Bella Jozef (1986), em que se discute a hesitação entre elementos do real e do irreal, numa visão de pássaros em que, a quantidade de aves contadas é o que determina, ou não, a existência de Deus.

Brandão (2013) auxilia a compreensão dos processos da irrealidade no texto a partir da oposição entre o real e o ficcional. Iser (1996) ajuda na associação do processo de irrealidade ao processo de imaginação. Segundo Jozef (1986, p. 103) esse mundo irreal é captado “metaforicamente através da palavra e da ficção. As coisas seres, são ficções do labirinto que é o nosso mundo” e “o fictício pode ser definido pela eliminação dos atributos da realidade.” (BRANDÃO, 2013, p. 33), porém as considerações de Volubuef (2000) tratam o irreal como algo pertencente ao cotidiano.

Nordier (1830) corrobora com a temática do irreal ao falar do descentramento humano, em que ratifica a gênese da poesia que leva à imaginação para formar o irreal; e de Vax (1960) no estabelecimento dos tópicos do fantástico para que melhor se compreenda sobre a irrealidade. Com base nestas discussões traçamos um caminho de análise da irrealidade no conto *Os Espelhos Velados* e no poema *Límites*.

Na terceira e última parte do trabalho intitulada: *Sobre tempo em O Fazedor*, discorreremos de maneira geral sobre a questão do tempo enquanto elemento presente em narrativas e poemas da obra em questão; a articulação de ideias vai no sentido de mostrar como o tempo é processado e como ocorrem os processos temporais em alguns textos.

Levamos em consideração algumas questões sobre a irrealidade em *O Fazedor* apresentadas na segunda parte, já que a partir do desdobramento apresentado à luz do fantástico é que se abre a discussão sobre o tempo, ou seja, como ocorre o tempo nos textos dado o desvínculo da realidade com o tempo cronológico no âmbito do fantástico.

O objetivo nessa terceira parte é, principalmente, tratarmos sobre a/as faces do tempo, bem como suas formas de apresentação, marcação e passagem desse que constitui um importante elemento da narrativa que pode, por conseguinte, ser tratado não só no âmbito do texto narrativo, mas também no seio do poético, haja visto suas formas de apreensão e maneiras com que se elabora na obra *O Fazedor*.

Discorrer com mais profundidade sobre o tempo e seus possíveis dobramentos na obra literária aqui em questão, levou-nos à elaboração de alguns esquemas, equações e fórmulas. Alguns encaminhamentos explicitados no seio da discussão, dado que, nesse capítulo, as várias formas de manifestação do tempo em face à forma com a qual é possível percebê-lo, para compreender melhor como se desencadeia o passo (passagem/ manifestação) do tempo nos textos da obra *O Fazedor*.

Dividimos essa parte em cinco subtópicos: *O Fazedor de tempo; O rio: uma metáfora do tempo; O tempo cíclico e tempo infinito em O Fazedor; tempo e eternidade em O Fazedor; O quiasma óptico: uma metáfora do tempo*.

Iniciamos as considerações sobre o tempo mostrando de forma breve que a temática do tempo aparece em muitos escritores da literatura mundial e hispano-americana.

Mais adiante, discutimos a relação temporal do *eu* com o *outro* proposta por Rimbaud (2009), num diálogo com as considerações psicanalíticas de Freud (2011) sobre os sonhos mencionados na continuação da análise de *Arte Poética*. Para aprofundar sobre o tempo que é “outro rio” (BORGES, 2008, p. 149) bebemos em Furtado (2002) para tratarmos da temática da morte metaforizada no verso, na ideia do Lete grego em que trazemos uma discussão sobre o recalque numa relação com os sonhos e o tempo a partir de Garcia-Roza (2004).

Em seguida, explanamos uma série de textos de *O Fazedor* que contêm o tempo em seu aspecto indefinido. Voltamos à questão da eternidade na Teogonia e finalizamos esta terceira parte do trabalho intitulada *O Quiasma óptico: uma metáfora do tempo em O Fazedor*, a qual consiste em uma análise que considera a estrutura de um quiasma ótico para que se possa ver o sentido e a estrutura do texto. A partir de processos de composição e decomposição da estrutura narrativa de *Diálogo Sobre um Diálogo*, montamos uma estratégia de leitura que

sugerimos enquanto uma proposta de leitura de um dos textos literários mais curtos porém densos de *O Fazedor*.

2 AS LINHAS DE BORGES NO TEMPO: UMA BIOGRAFIA ATRAVÉS DE *O FAZEDOR* E OUTRAS OBRAS

"Não criei personagens. Tudo o que escrevo é autobiográfico. Porém, não expresse minhas emoções diretamente, mas por meio de fábulas e símbolos. Nunca fiz confissões. Mas cada página que escrevi teve origem em minha emoção." (BORGES, 1985, p. 55).

A obra de Jorge Luís Borges tem fino ajuste com sua biografia. Através de *O Fazedor*¹ é possível traçar as linhas de seu escritor, pois, a criação literária borgeana representa suas emoções e imagens decalcadas. Essas imagens aparecem em forma de prosas e nos versos de seus poemas, dizendo das lembranças de sua trajetória de vida. Algumas delas são trágicas, como é o caso desta de seu avô paterno, no poema *Alusión à la muerte del coronel Francisco de Borges (1833-74)* cujo título é justificado de forma literal no conteúdo do poema:

*Lo dejo en el caballo, en esa hora
crepuscular en que buscó la muerte;
que de todas las horas de su suerte
ésta perdure, amarga y vencedora.
Avanza por él campo la blancura
del caballo y del poncho. La paciente
muerte acecha en los rifles. Tristemente
Francisco Borges va por la llanura.
Esto que lo cercaba, la metralla,
Esto que ve, la pampa desmedida,
es lo que vio y oyó toda la vida.
Está en lo cotidiano, en la batalla.
Alto lo dejo en su épico universo
y casi no tocado por el verso.*² (BORGES, 2008, p. 106).

Os versos tratam da morte heroica do avô de Borges durante a batalha de *La Verde*, em 1864 na Argentina. Traduzem lembrança que tinha de seu avô materno, Francisco Borges Lanifur, de quem herda o sobrenome – Borges. Todo o contexto da referida batalha e da morte de Lanifur é descrito por Marcos R. Barnatán, um grande biografista de Borges, ao transcrever alguns trechos do próprio Borges:

¹ Título original *El Hacedor* publicada em 1960 em Buenos Aires Argentina. Utilizaremos a versão em espanhol publicada em 1998 nas citações quando a versão de 2008, parcialmente bilíngue, não dispor do texto em espanhol.

² *Alusão à morte do coronel Francisco de Borges (1833-74)* / Deixo-o sobre o cavalo, nessa hora / crepuscular em que buscou a morte; / que todas as horas de sua sorte /essa perdure, amarga e vencedora. / Avança pelo campo a brancura / do cavalo e do poncho. A paciente / morte espreita nos rifles. Tristemente, / Francisco de Borges vai pela planura. / Aquilo que o cercava, a metralha, / isso que vê o pampa sem medida, / é o que viu e ouviu por toda a vida. / Está no cotidiano, na batalha. / Alto o deixo em seu épico universo / e quase intocado pelo verso. (BORGES, 2008, p. 107).

O general Mitre, estava a tramar uma revolução; Sarmiento, então presidente, perguntou a meu avô se podia contar com as forças que estavam sob suas ordens em Junín. Borges respondeu-lhe: ‘Enquanto você tiver no governo poderá contar com elas.’ A revolução foi para diante. Borges, que era partidário de Mitre, entregou o comando das suas tropas e apresentou-se sozinho no acampamento, revolucionário de Tuyú. Não faltou quem visse nessa lealdade uma deslealdade. Chegou a batalha de *La verde*, em 1874. Os mitristas foram vencidos; Borges, já perdida a batalha, de poncho branco, montou num cavalo já pigarço, seguido por uns doze ou quinze soldados, e avançou lentamente para as trincheiras com os braços cruzados fez-se matar. (BARNATÁN, 1977, p. 29).

Essa funesta lembrança é tratada em mais de um poema da referida obra, os versos de *Los Borges*, também referem familiares antepassados portugueses do escritor argentino, dos quais diz ter herdado seus hábitos, rigores e temores.

*Nada o muy poco sé de mis mayores
portugueses, los Borges: vaga gente
que prosigue en mi carne, oscuramente,
sus hábitos, rigores y temores.
Tenues como si nunca hubieran sido
y ajenos a los trámites del arte,
indesciframente forman parte
del tiempo, de la tierra y del olvido.
Mejor así. Cumplida la faena,
son Portugal, son la famosa gente
que forzó las murallas del Oriente
y se dio al mar y al otro mar de arena.
Son el rey que en el místico desierto
se perdió y el que jura que no ha muerto.*³ (BORGES, 2008, p. 115).

Aqui, ele reconhece sua descendência portuguesa, exaltando à maneira camoniana, os feitos de seus antepassados portugueses, referindo que estes são a formosa gente que desbravou o oriente e se lançou ao mar.

No remate deste poema notamos uma clara alusão ao sebastianismo, ou como queira, à lenda do rei português Dom Sebastião de natureza beligerante, que tendo sido derrotado na batalha de Alcácer-Quibir em 1568, teria desaparecido. Foi criada uma grande expectativa para que o rei voltasse à sua pátria para defender seu povo. Diziam que ele teria desaparecido no mar, mas não estaria morto, teria se transformado em um touro encantado e apareceria numa ilha obscura. É perceptível no verso “e fez-se ao mar e ao outro mar de areia.” (BORGES, 2008, p. 115). Este lado da genealogia de Jorge Luis Borges marca seu próprio nome e sua descendência portuguesa. Conforme visto, seu avô lega não só um sobrenome, mas também toda uma história familiar arraigada nas aventuras bélicas lusitanas.

² *Os Borges* / Bem pouco sei de meus antecessores / portugueses, os Borges: vaga gente / que prossegue em minha carne, obscuramente, / seus hábitos, rigores e temores. / Tênués como se nunca houvessem sido / e alheios aos trâmites da arte, / Indeciframente fazem parte / do tempo dessa terra e do olvido. / Melhor assim. Vencida a peleia, / são Portugal, são a formosa gente / que forçou as muralhas do oriente / e fez-se ao mar e ao outro areia. / São o rei que no místico deserto / perdeu-se o que jura não estar morto. (BORGES, 2008, p. 115).

Em um outro poema sob o título de *A Luis de Camoens*, o escritor argentino reforça o sentimento de ter o sangue português ao referenciar a sua pátria; não à toa figura no título do poema o nome de Luís de Camões, um dos grandes escritores portugueses. Também faz menção às batalhas como aquelas que participou seu avô.

*Sin lástima y sin ira el tiempo mella
Las heroicas espadas. Pobre y triste
A tu patria nostálgica volviste,
Oh capitán, para morir en ella
Y con ella. En el mágico desierto
La flor de Portugal se había perdido
Y el áspero español, antes vencido,
Amenazaba su costado abierto.
Quiero saber si aquende la ribera
Última comprendiste humildemente
Que todo lo perdido, el Occidente
Y el Oriente, el acero y la bandera,
Perduraría (ajeno a toda humana
Mutación) en tu Eneida lusitana.⁴ (BORGES, 2008, p. 116).*

Nestes versos, são referenciadas as conquistas do povo português no ocidente e no oriente. Também é mostrado a proximidade de dois grandes impérios da península Ibérica das colonizações ocorridas nos séculos XVI e XVIII: Portugal e Espanha, dos quais Borges descende, um pelo nome sobrenome e outro pela língua espanhola.

O avô de Borges seguiu carreira militar. Seu ofício se justifica em seu sangue português, isso aparece tanto em *Alusión a la muerte del coronel Francisco de Borges (1833-74)* quanto em *Los Borges*.

Em *A Luís de Camões* o traço familiar fica à revelia da referência à pátria portuguesa reconhecida nos versos, os quais o escritor argentino relaciona a Camões uma *Pobre e triste* pátria, na qual, e com a qual, o escritor português morrerá, como visto em: “morrendo nela / e com ela.” (BORGES, 2008, p. 117).

Nestes três poemas, percebemos o afinado das temáticas sobre a sua descendência. Assim, vai sendo mostrada a biografia do escritor argentino.

Seu nome completo é Jorge Francisco Isidoro Luis Borges, nascido em

Buenos Aires, em 24 de agosto, numa antiga família argentina, pioneira da independência, Primeiro filho de Leonor Acevedo Suárez e Jorge Borges Haslam. O seu pai professor de psicologia e inglês, rompe uma tradição militar que culminou com seu avô, o coronel Francisco Borges. (BARNATÁN, 1977, p. 13).

⁴ *A Luis de Camões / Sem pena sem ira o tempo vela / as heroicas espadas. Pobre e triste / a tua pátria saudosa preferiste / retornar capitão morrendo nela, / e com ela. No mágico deserto / a flor de Portugal, se havia perdido / e o áspero espanhol, antes vencido, / ameaçava seu flanco aberto. / Quero saber se alguém dessa ribeira / extrema compreendeste humildemente / que todo perdido, o ocidente / e o oriente, o aço e a bandeira, / perduraria (alheio a toda humana / mutação) em tua Eneida lusitana. (BORGES, 2008, p. 117).*

Em um trecho de seu *Ensayo Autobiográfico* é descrito o lugar de seu nascimento, com riqueza de detalhes,

*Nací en 1899 en pleno centro de Buenos Aires, en la calle Tucumán entre Suipacha y Esmeralda, en una casa pequeña y modesta que pertenecía a mis abuelos maternos. Como la mayoría de las casas de la época, tenía azotea, zaguán, dos patios y un aljibe de donde sacábamos el agua. Debemos habernos mudado pronto al suburbio de Palermo, porque tengo recuerdos tempranos de otra casa con dos patios, un jardín con un alto molino de viento y un baldío del otro lado del jardín. En esa época Palermo —el Palermo donde vivíamos, Serrano y Guatemala— era el sórdido arrabal norte de la ciudad, y mucha gente, para quien era una vergüenza reconocer que vivía allí, decía de modo ambiguo que vivía por el Norte. Nuestra casa era una de las pocas edificaciones de dos plantas que había en esa calle; el resto del barrio estaba formado por casas bajas y terrenos baldíos.*⁵ (BORGES, 1999, p. 14).

Nesse trecho, é possível visualizar a imagem do ambiente primeiro de sua infância a partir de elementos como a casa pequena e modesta dos avós maternos situada no centro de uma Buenos Aires de 1899, a imagem pitoresca do cenário de seu nascimento é grafada com precisão e revela a partir de uma imagem quase fotográfica no texto.

Em *Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos*, vai montando outros cenários e passagens de sua infância. Alude às disputas de faca do subúrbio lamacento argentino e um personagem de nome Juan Muraña, um daqueles tipos que tinha grande habilidade com a faca, a quem chama de assassino, vejamos:

*Nada. Sólo el cuchillo de Muraña.
Sólo en la tarde gris la historia trunca.
No sé por qué en las tardes me acompaña
Este asesino que no he visto nunca.
Palermo era más bajo. El amarillo
Paredón de la cárcel dominaba
Arrabal y barrial. Por esa brava
Región anduvo el sórdido cuchillo.
El cuchillo. La cara se ha borrado
Y de aquel mercenario cuyo austero
Oficio era el coraje, no ha quedado
Más que una sombra y un fulgor de acero.
Que el tiempo, que los mármoles empaña,
Salve este firme nombre, Juan Muraña.*⁶ (BORGES, 2008, 104).

⁵ Nasci em 1899 em pleno centro de Buenos Aires, na rua Tucumán, entre a Suipacha e a Esmeralda, numa casa pequena e modesta que pertencia a meus avós maternos. Como a maioria das casas da época, tinha terraço, vestíbulo, dois pátios e um algibe de onde tirávamos a água. Devemos ter nos mudado logo para o subúrbio de Palermo, porque tenho minhas primeiras lembranças de outra casa com dois pátios, um jardim com um alto moinho de vento e um terreno baldio do outro lado do jardim. Nesses tempos, Palermo — o Palermo onde vivíamos, na Serrano com a Guatemala — era o sórdido arrabalde norte da cidade, e muita gente, para quem era uma vergonha reconhecer que morava ali, dizia de modo ambíguo que vivia lá pela zona norte. Nossa casa era uma das poucas construções de dois andares que havia nessa rua; o restante do bairro era formado por casas térreas e terrenos baldios do outro lado do jardim. (BORGES, 2009, p. 9)

⁶ *Alusão a uma Sombra de mil oitocentos e noventa e tantos* / Nada. Apenas a faca de Muraña. / Na tarde cinza só o caso truncado. / Não sei por que, nas tardes me acompanha / esse assassino jamais avistado. / Palermo, era mais baixo. A muralha / amarela do presídio dominava / subúrbio e lamaçal. Por essa brava / região andou a sórdida navalha. / A navalha. O rosto se apagou / e desse mercenário cujo crasso / ofício era a coragem não restou / mais

Em *Martín Fierro*, a prosa também traz aquelas rotineiras pelejas de faca que aconteceram e voltam a acontecer no passado de Buenos Aires. É algo que marca bastante a experiência de vida do escritor argentino, a ponto de rememorar em sua literatura as linhas de um tempo passado naquele bairro buenairense de Palermo:

*Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido, pero en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos, un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo.*⁷ (BORGES, 1998, p. 13).

A lembrança dos detalhes do ambiente e de personagens que habitavam e transitavam no bairro em que o escritor argentino vivera sua infância a partir do ano de 1901 é, por algum tempo, o cenário das brincadeiras com Norah, sua irmã, e com seu irmão mais novo Francisco:

A família Borges abandona a casa dos avós, onde nasceu o escritor, e instala-se numa enorme casa ajardinada no bairro de Palermo, na rua Serrano, 2135, onde crescerão Jorge Luis Borges, sua irmã Norah e o seu malogrado irmão mais novo, Francisco. Por trás das grades e nesse jardim aprenderá a ler em inglês pela mão de sua avó Fanny Haslam, iniciar-se-ão os jogos infantis que acabarão por influir profundamente na sua obra. (BARNATÁN, 1997, p. 13).

O bairro de Palermo, ao contrário do centro efervescente de Buenos Aires, aparece como um cenário voltado ao camponês e seus costumes, como é o caso das tradicionais disputas de faca, as quais estão mais para o *Pampa* que para a vaidade europeizada de uma Buenos Aires que tenta acompanhar o calor capitalista impresso pela patente modernidade do século XIX. Isso aparece em *Oda compuesta en 1960* em que o escritor fala de sua pátria, dos costumes aos quais se refere com a expressão *sin prisa*, aludindo ao vagar próprio da vida no campo, em que descreve o que observava por trás das grades que protegiam o acesso ao jardim de sua casa no bairro de Palermo, Vejamos:

*Patria yo te he sentido en los ruinosos
ocazos de los vastos arrabales
y en esa flor de cardo que el pampero
trae al zaguán y en la paciente lluvia
y en las lentas costumbres de los astros
y en la mano que templea una guitarra*

que uma sombra e um fulgor de aço. / Que o tempo, que os mármorems empana, / salve este firme nome, Juan Muraña. (BORGES, 2008, p. 105).

⁷ Essas coisas, agora, são como se não tivessem sido, mas num quarto de hotel, pelos anos de mil novecentos e sessenta e tantos um homem sonhou uma peleja. Um gaúcho levanta um negro com a faca, arremessa-o como se fosse um saco de ossos, vê-o agonizar e morrer agacha-se para limpar o aço, desamarra seu cavalo e monta devagar, para que não pensem que está fugindo. O que aconteceu uma vez volta a acontecer, infinitamente; os visíveis exércitos se formam e resta um pobre duelo de facas. (BORGES, 2008, p. 38).

*y en la gravitación de la llanura
que desde lejos nuestra sangre siente
como el britano el mar y en los piadosos
símbolos y jarrones de una bóveda
y en el rendido amor de los jazmines
y en la plata de un marco y en el suave
roce de la caoba silenciosa
y en sabores de carnes y de frutas
y en la bandera casi azul y blanca
de un cuartel y en historias desgastadas
de cuchillo y de esquina y en las tardes
iguales que se apagan y nos dejan
y en la vaga memoria complacida
de patios con esclavos que llevaban
el nombre de sus amos y en las pobres
hojas de aquellos libros para ciegos
que el fuego disperso y en la caída
de las épicas lluvias de setiembre
que nadie olvidará, pero estas cosas
son apenas tus modos y tus símbolos.*⁸ (BORGES, 2008, p. 120 – 122).

Neste trecho selecionado do poema, Borges fala com certo tom bucólico no qual aparece o *Pampa* argentino que compreende a planície, isto fica aparente nos versos: “e nessa flor de cardo que o pampeiro / na gravitação dessa planície” (BORGES, 2008, p. 121) Também trata de alguns costumes daquela região como: “e na mão que afina uma guitarra” (BORGES, 2008, p. 121); ou ainda, da briga de facas nos fins de tarde comuns entre os habitantes daquele lugar, como em “de um quartel de e em pálidas histórias / de faca e de esquina nas tardes” (BORGES, 2008, p. 123).

Para além de uma ascendência portuguesa conforme vimos antes, Borges também possui uma identidade britânica pelo lado de sua avó paterna, Fanny Haslam, que é quem o educa, e com quem aprende a língua inglesa antes do espanhol, esta referência é feita nos versos “que mesmo longe nosso sangue sente, / como o bretão o mar, e em piedosos.” (BORGES, 2008, p. 123).

A vegetação deste lugar campestre é aludida em “e no amor submisso dos jasmins/ suave mogno silencioso” (BORGES, 2008, p. 123), este processo ocorre através da *memória*, a qual chama de *vaga* e *fortunada*, a qual cultiva desde a infância trazendo consigo a casa com jardim e um pátio em Palermo nos versos “e na vaga memória afortunada / de pátios [...]” (BORGES, 2008, p. 123).

⁸ *Ode composta em 1960* / Pátria, eu te senti nos devastados, / poentes dos vastos arrabaldes / e nessa flor de cardo que o pampeiro / traz para o pátio e na serena chuva, / e nos costumes sem pressa dos astros / e na mão que afina uma guitarra / e na gravitação dessa planície / que mesmo longe nosso sangue sente, / como o bretão o mar, e em piedosos / símbolos e jarrões de uma abóbada / e no amor submisso dos jasmins, / na prata da moldura e no roçar, / suave como um mogno silencioso / e em sabores de carnes e de frutas / e na bandeira quase azul e branca / de um quartel e em pálidas histórias / de faca e de esquina e nas tardes / tão iguais que se apagam e nos deixam, / [...] e no cair dessas épicas chuvas de setembro / que ninguém esquecerá, mas essas coisas / são apenas teus modos e teus símbolos. (BORGES, 2008, p. 121-123).

É na casa da Rua Serrano de número 2135 (dois mil cento e trinta e cinco), que o pequeno Borges, aprende a ler e a escrever graças aos cuidados de sua avó Fanny. Ela, desde muito cedo, ensina a Borges a língua inglesa, na qual é alfabetizado. A influência de sua avó paterna é patente no gosto do neto pela literatura inglesa.

Londres ficaria para trás, e aquela leitora de Walter Scott, ao casar-se com aquele militar, trocaria a civilização por essa turbulenta região da América. Fanny Haslam não suspeitava que, ao torcer seu destino, alimentaria com o seu idioma e com sua devoção pela literatura inglesa a curiosidade e a vocação de seu neto. (BERNATÁN, 1977, p. 13).

Barnatán também conta que além da avó Fanny Haslam, o escritor argentino tivera uma tutora contratada pelos pais, a qual o instruíra. Nessa época, Borges lê algumas obras da literatura e se envolve plenamente com elas conforme aponta o biografista:

Os seus primeiros livros são O Quijote e as Mil e uma Noites do Islão, a selva indostânica de Kipling as aventuras de Stevenson, o exaltado futurismo de Wells. “Como todos os garotos de minha idade, eu era muito *snob*”. Eram os anos em que Miss Tink, a preceptora inglesa dos Borges, se ocupava de sua educação. Os pais, temiam as doenças contagiosas, tinham preferido o ensino particular à escola. Norah sua irmã, sempre recorda um menino tranquilo deitado no chão de boca para baixo com o seu guarda pó claro. (BARNATÁN, 1977, p. 34).

Esse gosto pela literatura inglesa o impele a escrever uma versão castelhana da obra *O príncipe feliz* de Oscar Wilde, aos dez anos de idade. Seu pai publica essa versão no jornal *El País*. Isto demonstra o virtuosismo e a tendência literária de Borges. Este fato é contado com mais vagar por Bernatán “1909 – Aparece no jornal El País, de Buenos Aires, a sua versão castelhana de O príncipe feliz de Oscar Wilde. A assinatura, Jorge Borges (h), confunde os amigos de seu pai, que o felicitam sem suspeitarem que o autor é um menino de 10 anos. (BARNATÁN, p. 13-14).

Uma ressalva importante a ser feita em relação ao fato narrado por Bernatán é que a letra *h* entre parêntesis colocada após a assinatura - Jorge Borges (h) - é a inicial da palavra espanhola *hijo* que traduzida para o português corresponde a filho.

Após ter escrito “em inglês, um breve ensaio sobre a mitologia grega e a sua primeira narrativa infantil: *La Visera Fatal* inspirada numa passagem do *Quijote*.” (BERNATÁN, 1977, p. 13), declara ao pai, Jorge Borges Haslam, o seu desejo de ser escritor.

A infância de Borges na casa de Palermo é marcada pelas brincadeiras com sua irmã Norah e com as representações dos textos da literatura que lera, conforme transcrito no seguinte trecho:

Evitava os trabalhos manuais e era desajeitado nos jogos de destreza, com exceção do diabolô, mas as suas brincadeiras preferidas eram as representações de cenas

inspiradas nos livros. Borges recorda sua irmã como incitadora de todas as brincadeiras: “Obrigava-me a escalar o vertiginoso moinho do nosso jardim do bairro de Palermo e a caminhar sobre paredes muito altas e estreitas. Eu obedecia-lhe porque não tinha coragem para dizer que estava aterrado. Agora é quase outra pessoa. A sua firmeza, contudo, é a mesma. (BARNATÁN, 1977, p. 34)

Em alguns personagens borgeanos, notamos a mesma matéria de sua essência, retomando aqui o que foi dito na epígrafe que abre essa parte do trabalho onde ele diz “Não criei personagens. Tudo o que escrevo é autobiográfico,” (BORGES, 2008, p. 34) ou seja, a obra de Borges é sobre ele mesmo. Marcos Barnatán reafirma essa questão:

Esse exercício tenso que vai da memória ao esquecimento está presente em suas narrativas mais que as suas personagens, já que, parodiando uma frase de Borges referida a Flaubert, podemos afirmar que a obra de Borges é tão real como Borges, embora ele se oculte atrás de todas as máscaras e adote as personalidades mais diversas. (BARNATÁN, 1977, p. 48).

Os personagens são a presença de Borges em sua obra, constituem uma projeção dele próprio, conforme é possível perceber no conto *Borges e Eu*:

*Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. [...], yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición.*⁹ (BORGES, 1998, p. 18)

Nesse ponto, notamos que cria *outro* dele mesmo para que Borges (personagem) possa tramar sua literatura. É como se um dos Borges, nesse caso, o eu (identificado com a esfera do mundo real) tivesse uma vida sem graça por habitar entre os mortais; estivesse ocupado com as coisas cotidianas do tempo histórico; e o *outro Borges*, personagem de sua ficção e imaginação, fosse projetado para dentro de sua literatura, onde acontecem as coisas; onde a vida não é monótona; onde habita alguém que de fato faça sentido existir; onde ele pode idealizar seu próprio mundo.

A construção desse mundo idealizado é feito na medida em que pode falsear e magnificar como de costume, como uma forma de projetar o seu próprio outro, dado que é nesse embate que o ser biológico, Borges, difere do ser letral que trama sua literatura, podendo causar-lhe um certo perdimento, como percebido no seguinte trecho de *Borges y yo*:

Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. Poco a poco voy cediéndole todo, aunque me consta

⁹ Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. [...] eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas que essas páginas não podem me salvar, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro mas da linguagem ou da tradição. (BORGES, 2008, p. 54).

*su perversa costumbre de falsear y magnificar. Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser.*¹⁰ (BORGES, 1998, p. 18).

Mais adiante o personagem *Borges* é convertido numa maneira possível do *eu* permanecer, de existir, e de se identificar. O *eu* do conto se sente menor e não se sabe enquanto um alguém, inclusive chega a duvidar de si mesmo conforme é percebido em:

*Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgueo de una guitarra. 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, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro.*¹¹ (BORGES, 1996, p. 18).

O trânsito que é feito entre o ente *Borges* e o ente *eu*, em que a ideia parece somar *Borges* (substantivo próprio) a um *eu* (pronome pessoal), pela interposição de *e* (conjunção aditiva) no título, dá a ideia de serem dois, pois existem o ser biológico e o ser letral que se complementam, entretanto, parece outra coisa, pois, o ente *eu* passa por um processo de anulação, de supressão identitária e de apagamento em relação a *Borges*.

Parece que o ente *eu* (ser biológico) foge para o ente *Borges* (ser letral), a ponto de se perceber uma espécie de valorização do ente *Borges* e um esquecimento do ente *eu*, conforme pode ser visto em: “Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro” (BORGES, 2008, p. 55). Vemos que esse outro, a que se refere é o *Borges*, é quem trama a sua literatura, é um sujeito inscrito na linguagem e pela linguagem. No desfecho do conto é apresentada a dúvida sobre o quem faz a última página, se o ente *eu* ou o ente *Borges*: “Não sei qual dos dois escreve esta página.” (BORGES, 2008, p. 55), apesar de ter sido dito que *Borges* é responsável por tramar a sua literatura e, o *eu* é responsável por viver.

Outro detalhe a se observar é que se grafa *Borges* (ser letral) com ‘B’ maiúsculo; é onde ele é nome próprio; onde o grau de importância à existência é maior – porque é aquele que escreve, que *faz*. O *eu* (ele mesmo o ser biológico) grafado com letra minúscula é o esteio no qual o escritor constrói sua imagem e expressa suas emoções.

Aqui estamos a falar os dois, diz Borges, e essa conversa parece ser também o significado secreto de sua obra, um diálogo profundo e cúmplice. Uma identificação que se manifestou em mais de uma anônima colaboração, e que talvez pulse também nessa “outreidade” que é a trama obstinada. Nesses outros em que Borges se

¹⁰ Além disso, estou destinado a perder-me, definitivamente, e só um ou outro instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco lhe vou cedendo tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem preservar em seu ser. (BORGES, 2008, p. 54).

¹¹ Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros, ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei de imaginar outras coisas. (BORGES, 2008, p. 55).

reconhece, os que não conhecemos e ele salva. Indecifrável cinza não nos será revelada. (BARNATÁN, 1977, p. 32).

Um tanto de hermetismo permeia alguns textos *O Fazedor*. Alguns encaminhamentos passam despercebidos, isso também constitui uma importante nuance de sua literatura. Porém, para se ter acesso a essas emoções, o que é necessário observar?

Certos aspectos presentes nos textos desta obra são muito relevantes, tais como: os símbolos com os quais o autor representa suas ideias; as referências que são feitas no texto. Vejamos a seguir cada um destes três aspectos numa discussão que envolve diretamente a análise de alguns textos do escritor argentino.

2.1 Alguns símbolos em *O Fazedor*

No que tange aos símbolos, e mais propriamente, à representação deles através das palavras nessa obra, notamos que inspiram um ícone que será plenamente referenciado através do termo substitutivo - *símbolo linguístico* -, que conforme aponta Todorov, em sua obra *Simbolismo e Interpretação*, revela princípios oriundos da experiência referenciando caricaturalmente aquilo que se representa sendo passível de percepção:

[...] deve-se aos princípios de um empirismo caricaturalmente simplificados numa primeira abordagem, e em seguida assimilados sem reserva: só existe (ou, em todo caso, só conta) aquilo que é perceptível, aquilo que é diretamente oferecido aos sentidos – portanto não no sentido indireto.” (TODOROV, 2014, p. 17).

O aspecto que envolve a representação literária, em que o simbólico é via de expressão, faz com que autor e obra se envolvam de maneira simbiótica, o que resulta numa experiência de cunho metafísico no seio do texto literário borgeano e oferece aos sentidos um tipo de experiência que o próprio Borges vivenciou, como fez no conto *Delia Helena San Marco* de *O Fazedor*:

*Nos despedimos en una de las esquinas del Once. Desde la otra vereda volví a mirar; usted se había dado vuelta y me dijo adiós con la mano. Un río de vehículos y de gente corría entre nosotros; eran las cinco de una tarde cualquiera; cómo iba yo a saber que aquel río era el triste Aqueronte, el insuperable. Ya no nos vimos y un año después usted había muerto. Y ahora yo busco esa memoria y la miro y pienso que era falsa y que detrás de la despedida trivial estaba la infinita separación. Anoche no salí después de comer y releí, para comprender estas cosas, la última enseñanza que Platón pone en boca de su maestro. Leí que el alma puede huir cuando muere la carne. Y ahora no sé si la verdad está en la aciaga interpretación ulterior o en la despedida inocente. Porque si no mueren las almas, está muy bien que en sus despedidas no haya énfasis.*¹² (BORGES, 1998, p. 9).

¹² Um rio de veículos e de gente corria entre nós; eram cinco horas de uma tarde qualquer; como eu podia saber que aquele rio era o triste Aqueronte, o intransponível?

Nesse ponto, em relação às personagens e ao caráter simbólico do texto borgeano, é possível notar o processo de representação literária criado em torno da morte de Delia. Poderíamos cogitar que a relação da imagem simbólica de *um rio de gente*, citada no trecho do conto, dá a ideia de uma multidão que caminhava em uma rua e o *triste rio Aqueronte* carrega a angustia porvindoura na ideia associada à morte, já que o adjetivo *triste* permite associar à ideia de morte.

Tanto a ideia do *rio de gente* quanto a do *triste Aqueronte* estão profundamente ligadas, pois, o escritor argentino traça um caminho dentro do texto narrativo, através destas duas expressões, as quais dão conta de representar por meio do um símbolo, a morte, o destino de Delia e de seu interlocutor. Sobre o rio grego que aqui simboliza a morte Claude Pouzadoux em seus Contos e lendas da mitologia grega escreve:

O mundo subterrâneo era rodeado de todos os lados por pântanos e rios. Portanto, as sombras dos defuntos tinham que passar pelas águas lamacentas do Estige e do Aqueronte para entrar nos domínios de Hades. O barqueiro Caronte aguardava na margem e só aceitava a bordo da sua barca os mortos que tivessem sido sepultados. Os outros, os que não foram encontrados ou foram abandonados, eram condenados a errar eternamente na entrada do Inferno, enquanto esperavam que um vivo resolvesse enterrá-los. (POUZDOUX, 2001, p. 26).

A associação simbólica entre as duas expressões destacadas em itálico, usadas no conto remete alegoricamente ao mito grego. Agora, também é possível compreender melhor uma outra indagação que aparece no fim do conto: “Delia: algum dia reataremos – à margem de que rio?” (BORGES, 2008, p. 25), referindo simultaneamente ao *rio de gente* e ao *triste Aqueronte*, fato que se consuma no trecho final: “– esse diálogo incerto e nos perguntaremos se alguma vez, numa cidade que perdia numa planície, fomos Borges e Delia.” (BORGES, 2008, p. 25). Dessa forma, o desenho que pode ser visualizado na escrita de Borges no micro conto *Delia Helena San Marco* traça textualmente o rosto da morte remetida no mito do rio grego pela figura do Aqueronte. O aspecto simbólico ocorre também no interstício da palavra com o sentido atribuído a ela. Dessa maneira, *símbolo* representa para além dela mesma em sua forma. Segundo Northrop Frye em seu ensaio intitulado *Crítica Ética: teoria dos símbolos*, em que discute a questão do uso da referida palavra sob a égide da crítica para a qual constitui elemento distinguível na análise:

Não nos vimos mais e um ano depois você estava morta. E agora procuro essa memória e a observo e penso que era falsa e que por trás da despedida trivial estava a infinita separação. Ontem à noite não saí depois do jantar e reli, para compreender essas coisas, o último ensinamento que Platão põe na boca de seu mestre. Li que a alma pode fugir quando a carne morre. E agora não sei se a verdade está na infausta interpretação ulterior ou na despedida inocente. Porque, se as almas não morrem, é bom que em suas despedidas não haja ênfase. (BORGES, 2008, p. 24).

A outra questão diz respeito ao uso da palavra “símbolo”, que, neste ensaio, significa qualquer unidade de qualquer estrutura literária que possa ser isolada para receber atenção crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem usadas com algum tipo de referência especial (que é o que geralmente se considera ser o sentido de símbolo) são todos símbolos quando são distinguíveis numa análise crítica. Até mesmo as letras com as quais o escritor soletra suas palavras fazem parte de seu simbolismo. (FRYE, 2014, p. 188).

Nesse sentido, o texto de Jorge Luís Borges apresenta simbolismos que levam, no caso específico desta obra, a imagens que se constroem a partir do contorno do rosto de seu escritor. Elas demonstram a maneira como o escritor ilustra nas palavras suas emoções, sendo que estas afluem simbolicamente do texto para criar ideias que dizem dele.

Essas ideias daquele que se metaforiza em sua literatura alcançam o leitor com a força do elemento comunicativo que as constitui, funcionando como um elo na complicada dinâmica que promove a interação entre escritor e leitor.

As palavras, conforme apresentado por Frye, fazem parte do simbolismo de seu escritor, através da visualização que elas ativam, criando imagens as quais, mais adiante em seu estudo, chama de *palavras-ícone*. Estas são apresentadas de modo a incitar no leitor a abstração, a ponto de se poder formar figura de seu rosto, como por exemplo no conto *Diálogo de Muertos*:

*El hombre llegó del sur de Inglaterra en un amanecer del invierno de 1877. Rojizo, atlético y obeso, resultó inevitable que casi todos lo creyeran inglés y lo cierto es que se parecía notablemente al arquetípico John Bull. Usaba sombrero de copa y una curiosa manta de lana con una abertura en el medio. Un grupo de hombres, de mujeres y de criaturas lo esperaba con ansiedad. [...] A usted le tocó mandar en una ciudad, que mira a Europa y que será de las más famosas del mundo; a mí, guerrear por las soledades de América, en una tierra pobre, de gauchos pobres.*¹³(BORGES, 1996, p. 9-10).

Neste trecho são criadas algumas imagens do próprio Borges através das *palavras-ícones* ditas por Frye, quando diz que um homem chegou do sul da Inglaterra subentendendo que o personagem – homem - é de nacionalidade inglesa. Nesse sentido podemos inferir que se trata de uma alusão direta a si mesmo, já que Jorge Luís Borges cresceu entre duas culturas sendo que uma delas era a inglesa em que fora alfabetizado.

Essa ideia é reiterada quando diz mais adiante que quase todos o acreditavam inglês, quando fala do personagem no texto; vemos aqui a representação simbólica de um homem que se sabe pertencente à cultura inglesa, ainda que tenha nascido na Argentina, mas que o contato

¹³ O homem chegou do sul da Inglaterra num amanhecer de inverno de 1987. Corado Atlético e obeso, foi inevitável, que quase todos o acreditassem inglês, e a verdade é que se parecia notavelmente com o arquetípico John Bull. Usava chapéu de copa e uma curiosa manta de lã com uma abertura no meio. Um grupo de homens, mulheres e crianças o esperava com ansiedade; (...) numa cidade que olha para a Europa e que será das mais famosas do mundo; a mim, guerrear pelos ermos da América, numa terra pobre, de gaúchos pobres. (BORGES, 2008, p. 26).

com a língua e cultura inglesas permite com que o reconheçamos como cidadão inglês, o que é endossado pela acepção simbólica da *palavra-ícone* apresentada sob a forma do adjetivo pátrio *inglês* e pela associação à imagem de John Bull conforme mostra o conto.

A alusão feita ao simbólico John Bull, talvez se deva ao fato de que ele representa a imagem típica do *inglês autêntico*, estereotipado de forma corrente como o cidadão nascido no Reino da Grã Bretanha. Foi criado pelo Dr. John Aruthnot em 1712. Foi ficando muito popular através das publicações em impressos britânicos e a posteriori por ilustradores e também por alguns escritores tais como o irlandês George Bernard Shaw, que escrevera um livro chamado *John Bull's Other Island* (1715), e o americano Thomas Nast (1713).

É sempre muito usado como símbolo de todo o Reino Unido. É apresentado como um cidadão branco, gordo e de estatura mediana. Veste uma espécie de camisa com a bandeira do Reino Unido estampada na frente coberta com um casaco de cor escura, usa botas pretas e está sempre acompanhado por um cão. Achamos necessário descrever a ideia passada pela referência simbólica do texto para que se perceba como o simbólico atua no texto de Borges.

Mais adiante, e ainda no conto *Diálogo de Muertos*, apesar de ter a sua nacionalidade afirmada através do símbolo de John Bull e pelo do adjetivo *inglês* que, o homem que chegou do sul da Inglaterra era um autêntico nativo daquela terra, é contestada, já que, o texto anteriormente citado diz que quase todos o acreditaram inglês, essa ressalva *quase todos* remonta a ideia de que houve alguém, dentre todos aqueles que testemunhavam a cena da chegada, *que não o acreditou inglês*.

Como não fora reconhecido como britânico, sugere que a identificação passe a ser feita de outra maneira, já que o personagem chegado da Inglaterra, apenas parecia com John Bull, e, dessa forma, num paralelismo, não era bem um John Bull.

O fato de serem compatriotas – o personagem e o escritor- é percebido aos poucos no conto mostra que o tal homem é na verdade de Buenos Aires, ou seja, argentino. Isso, ao mesmo tempo que revela que o personagem não é de fato inglês, diz de um Borges hispânico, dado que mais adiante, no texto trabalha simbolicamente com as palavras organizadas em torno dessa ideia ao referir-se a uma cidade que olha para a Europa e que será das mais famosas do mundo, dado que Buenos Aires, já que a capital argentina é famosa por ter a conotação de ser cidade mais europeia da América do sul.

O auto reconhecimento pleno de Borges enquanto cidadão hispano-americano é percebido no trecho referenciado através de *palavras-ícones*, apontadas no estudo de Frye, pela expressão *gaúchos pobres* pelo fato do termo - *gaúcho* - ser comumente utilizado na cultura rio-platense o que inclui, tanto sua origem argentina quanto sua ascendência uruguaia, posto

que Leonor Acevedo Suárez, sua mãe, veio de uma família tradicional uruguaia e argentina, conforme fala Borges em seu livro intitulado *Ensaio Autobiográfico*:

*Mi madre, Leonor Acevedo de Borges, proviene de familias argentinas y uruguayas tradicionales, (...) Para mí siempre ha sido una compañera —sobre todo en los últimos tiempos, cuando me quedé ciego— y una amiga comprensiva y tolerante. Hasta hace muy poco, fue una verdadera secretaria: contestaba mis cartas, me leía, tomaba mi dictado, y también me acompañó en muchos viajes por el interior del país y el extranjero. Fue ella, aunque tardé en darle cuenta, quien silenciosa y eficazmente estimuló mi carrera literaria.*¹⁴ (BORGES, 1996, p. 13).

Esse dado biográfico é revelado na profundidade da observação de como Borges encaminha seu texto a partir de uma análise que prescinde de uma acuidade inquiridora sobre ele mesmo, de modo que o aspecto simbólico apontado em *Diálogo dos Mortos* desenha um Jorge Luís sob a égide de sua representação, convertendo sua literatura numa outra forma de apresentar seus traços de vida. É através dela que ele escreve sua face e assim é inscrito no mundo.

Outros importantes símbolos observáveis na obra são: o tigre e os espelhos, com os quais se constroem alguns enigmas e alusões. Em *Dreamtigers*, por exemplo, é possível notar a relação simbólica que o escritor argentino mantinha com o tigre, este esplendoroso animal, o qual conhece a partir das visitas que fazia ao zoológico e das leituras das enciclopédias e dos livros de história natural na época de sua infância:

*En la infancia yo ejercí con fervor la adoración del tigre: no el tigre overo de los camalotes del Paraná y de la confusión amazónica, sino el tigre rayado, asiático, real, (...). Yo solía demorarme sin fin ante una de las jaulas en el Zoológico; yo apreciaba las vastas enciclopedias y los libros de historia natural, por el esplendor de sus tigres. (Todavía me acuerdo de esas figuras: yo que no puedo recordar sin error la frente o la sonrisa de una mujer.) Pasó la infancia, caducaron los tigres y su pasión, pero todavía están en mis sueños, (...) ¡Oh, incompetencia! Nunca mis sueños saben engendrar la apetecida fiera. Aparece el tigre, eso sí, pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisibile, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro.*¹⁵ (BORGES, 1998, p. 6).

¹⁴ Minha mãe, Leonor Acevedo de Borges, descende de famílias argentinas e uruguaias tradicionais.” (...). Para mim ela sempre foi uma companheira —sobretudo nos últimos tempos, quando fiquei cego — e uma amiga compreensiva e tolerante. Durante anos, até recentemente, foi uma verdadeira secretária: respondia a minhas cartas, lia para mim, anotava meu ditado, além de ter me acompanhado em muitas viagens, tanto pelo país como no exterior. Embora eu nunca tivesse me detido para pensar no assunto, foi ela quem silenciosa e eficazmente alentou minha carreira literária. (BORGES, 2008, p. 34).

¹⁵ Na infância pratiquei com fervor a adoração do tigre: não o tigre oveiro dos camalotes do Paraná e da confusão amazônica, mas o tigre rajado, asiático real (...). Eu costumava demorar-me infundavelmente diante de uma das jaulas do zoológico; apreciava as vastas enciclopédias e os livros de história natural, pelo esplendor de seus tigres. (Ainda me lembro dessas figuras: eu, que não consigo recordar sem engano a frente ou o sorriso de uma mulher). A infância passou, caducaram os tigres, e sua paixão, mas eles prosseguem em meus sonhos, (...). Oh, incompetência! Nunca meus sonhos sabem engendrar a almejada fera. O tigre aparece, sim, mas dissecado ou fraco ou com impuras variações de forma, ou de um tamanho inadmissível, ou muito fugaz, ou tirante a cão ou a pássaro. (BORGES, 2008, p. 14).

O simbólico tigre borgeano passa, de uma imagem que se perpetua e se transforma em outros animais em *Dreamtigers*, aos sulcos listrados dos ferimentos que tinha um militar, personagem de *Diálogo de los Muertos*, no qual descreve a condição dos ferimentos do corpo da personagem associando-os às listras do tigre:

*Fueron cercando al forastero y, desde el fondo, alguno vociferó una mala palabra, pero un terror antiguo los detenía y no se atrevieron a más. A todos se adelantó un militar de piel cetrina y ojos como tizones; la melena revuelta y la barba lóbrega parecían comerle la cara. Diez o doce heridas mortales le surcaban el cuerpo como las rayas en la piel de los tigres.*¹⁶ (BORGES, 1996, p. 9).

O sonho com os tigres de *Dreamtigers* é convertido em realidade pela literatura. Os tigres borgeanos ultrapassam o mundo onírico e se eternizam escrita de Borges, entre a prosa e o poema, que o leva por vastas bibliotecas, por selvas, por mares e por desertos. Experimenta cheiros e faz a descrição de um tigre que está em seu pensamento e em sua obra, desde um remoto porto da América do Sul até as ribeiras do Rio Ganges, conforme vemos na primeira parte de *El Outro Tigre*,

*Pienso en un tigre. La penumbra exalta
La vasta Biblioteca laboriosa
Y parece alejar los anaqueles;
Fuerte, inocente, ensangrentado y nuevo,
él irá por su selva y su mañana
Y marcará su rastro en la limosa
Margen de un río cuyo nombre ignora
(En su mundo no hay nombres ni pasado
Ni porvenir, sólo un instante cierto.)
Y salvará las bárbaras distancias
Y husmeará en el trezado laberinto
De los olores el olor del alba
Y el olor deleitable del venado;
Entre las rayas del bambú descifro,
Sus rayas y presiento la osatura
Baja la piel espléndida que vibra.
En vano se interponen los convexos
Mares y los desiertos del planeta;
Desde esta casa de un remoto puerto
De América del Sur, te sigo y sueño,
Oh tigre de las márgenes del Ganges.*¹⁷ (BORGES, 2008, p. 98).

¹⁶ Foram cercando o forasteiro e, lá do fundo, alguém gritou um palavrão, mas um terror antigo os detinha e não se atreveram a mais nada. Adiantou-se a todos um militar de pele de citrina e olhos que pareciam tições; a cabeleira revolta e a barba soturna davam a impressão de comer-lhe o rosto. Dez ou doze ferimentos mortais sulcavam seu corpo como as listras na pele dos tigres. (BORGES, 2008, p. 26).

¹⁷ *O Outro Tigre* / Penso num tigre. A penumbra exalta / a vasta biblioteca laboriosa / e parece afastar suas estantes; / forte, inocente, ensanguentado e novo, / ele irá por sua selva e sua manhã, / e deixará seu rastro na lodosa / margem de um rio cujo nome ignora / (seu mundo não tem nomes nem passado, / nem há futuro só um instante certo.) / E vencerá as bárbaras distâncias, / farejará no enleado labirinto / dos aromas o aroma da alvorada / e o aroma deleitável do veado, / entre riscas do bambu decifro / suas riscas e pressinto a ossatura / sob essa pele esplendida que vibra. / inúteis interpõe-se os convexos / mares e desertos do planeta; / desta morada um remoto porto / da América do sul, te sigo e sonho, / oh, tigre das ribeiras do rio Ganges. / (BORGES, 2008, p. 99).

Na segunda parte deste poema, o próprio escritor argentino diz que o tigre, enquanto vocativo de seu verso, é também um tigre de símbolos e sombras que brotam de sua memória da enciclopédia que lia em sua casa de Palermo, ou o que lembra das visitas ao jardim zoológico de Buenos Aires. Borges mostra um tigre simbólico que ele opôs a um outro tigre de sangue quente, que se pluraliza nas linhas de seus versos, tanto no lugar em que habita o animal, Sumatra e Bengala, como na metáfora de uma joia nefasta sobre a terra, sob o sol, ou sob a lua dizimando manadas de búfalos.

*[...] Cunde la tarde en mi alma y reflexiono
Que el tigre vocativo de mi verso
Es un tigre de símbolos y sombras,
Una serie de tropos literarios
Y de memorias de la enciclopedia
Y no el tigre fatal, la aciaga joya
Que, bajo el sol o la diversa luna,
Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala
Su rutina de amor, de ocio y de muerte.
Al tigre de los símbolos he opuesto
El verdadero, el de caliente sangre,
El que diezma la tribu de los búfalos
Y hoy, 3 de agosto del 59,
Alarga en la pradera una pausada
Sombra, pero ya el hecho de nombrarlo
Y de conjeturar su circunstancia
Lo hace ficción del arte y no criatura
Viviente de las que andan por la tierra [...].¹⁸ (BORGES, 2008, p. 100).*

Na terceira e última parte deste poema, o escritor argentino revela no símbolo do tigre *fatal* um *outro* tigre, o qual assume novamente a forma de seu sonho. Este tigre não é feito de carne e osso, não é *vertebrado*, não é aquele tigre asiático, senão que um tigre feito de palavras humanas. É um tigre fruto da conjectura convertido em *ficção da arte*, como bem falou nos versos anteriores.

Ao mesmo tempo este tigre pode não estar no verso. É um tigre já conhecido para além das mitologias que Borges experimenta como uma *aventura indefinida*, conforme coloca no sétimo verso:

*[...] Un tercer tigre buscaremos. Éste
Será como los otros una forma
De mi sueño, un sistema de palabras
Humanas y no el tigre vertebrado
Que, más allá de las mitologías,*

¹⁸ [...] Corre a tarde em minha alma e eu pondero / que o tigre vocativo de meu verso / é um tigre de símbolos e sombras, / uma série de tropos literários / e de memórias da enciclopédia, / não o tigre fatal, joia nefasta / que sob o sol ou a diversa lua, / vai cumprindo em Sumatra ou em Bengala / sua rotina de amor, de ócio e de morte. / A esse tigre dos símbolos opus / o verdadeiro, que tem sangue quente, / o que dizima a tribo dos búfalos / e hoje 3 de agosto de 59, / estende sobre o prado uma pausada / sombra, mas só o fato de nomeá-lo / e de conjeturar sua circunstância / torna-o ficção da arte não criatura / animada das que andam pela terra. [...] (BORGES, 2008, p. 99).

*Pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo
Me impone esta aventura indefinida,
Insensata y antigua, y persevero
En buscar por el tiempo de la tarde
El otro tigre, el que no está en el verso.*¹⁹ (BORGES, 2008, p. 100).

Assim como o tigre, outro símbolo bastante verificado na obra *O Fazedor*, é o do espelho. Nela o mágico objeto que faz a imagem, acompanha e imita o ato da anímica vida é o mesmo que o assombrava em seu quarto quando menino, conforme relata Barnatán:

No seu quarto de menino havia um armário com espelho, em que se refletia sua própria imagem desde a cama. A solidão no momento do sonho diante do espelho, era o suplício quotidiano. Um universo de sombras latentes na frialdade do vidro ameaçava a imagem do ser débil e impressionável que era. Sua irmã lembra ainda aquelas noites de terror que padecia com o irmão quando ficavam a sós nos quartos altos da casa. (BARNATÁN, 2008, p. 36).

No conto intitulado *Los Espejos Velados*, o funcionamento do objeto que refletia a imagem no quarto obscuro do menino Borges é perpetuado quando ele cresce. Os espelhos ativam pesadelos e continuam desagradáveis aos seus olhos, simbolizam o incômodo, uma assombrosa recordação da infância e um horror da duplicação no infalível objeto, fato que projeta para a sua literatura. Ele conta seus temores em relação ao espelho conforme vemos em:

*Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anocheecía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. He sabido que ese temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo.*²⁰ BORGES, 1996, p. 7).

As experiências repetidoras e a inquietante vigília ao espelho levam à loucura uma jovem de nome Júlia, a outra personagem de *Los Espejos Velados*. Segundo narra, na casa em que vive a personagem os espelhos estão *velados* para não gerarem mais imagens as quais lhe causam medo. Julia pensa que o personagem a persegue pelos espelhos.

De um outro ângulo e, dado o percurso e o desfecho do conto em questão, em vez de entendermos a palavra *velados* proposta no título do conto com o significado de encoberto,

¹⁹ [...] Procuraremos um terceiro tigre. / Como os outros, também será uma forma / de meu sonho, um sistema de palavras / humanas, não o tigre vertebrado / que, para além dessas mitologias, / pisa a terra. Bem o sei, mas algo / me impõe essa aventura indefinida, / insensata e antiga, e persevero / em procurar pelo tempo da tarde / o outro tigre, o que não está no verso. [...] (BORGES, 2008, p. 101).

²⁰ Quando menino conheci esse horror a uma duplicação ou multiplicação espectral da realidade, mas diante dos grandes espelhos. Seu infalível e contínuo funcionamento, sua perseguição de meus atos, sua pantomina cósmica eram então sobrenaturais, desde que anoitecia. Um de meus reiterados rogos a Deus e a meu anjo da guarda era o de não sonhar com espelhos. Sei que os vigiava com inquietude. Algumas vezes temi que começassem a divergir da realidade; outras, que neles visse meu rosto desfigurado por adversidades estranhas. Soube que esse temor está, outra vez, prodigiosamente no mundo. (BORGES, 2008, p. 17).

poderíamos engendrar que uma outra possível acepção para ela. *Velados*, é exatamente persecutórios, já que os espelhos do conto em questão estão em constante observação. Isto é percebido em:

*Es común referir a las mujeres, para intimar con ellas, rasgos verdaderos o apócrifos del pasado pueril; yo debí contarle una vez el de los espejos y dicté así, el 1928, una alucinación que iba a florecer el 1931. Ahora, acabo de saber que se ha enloquecido y que en su dormitorio los espejos están velados pues en ellos ve mi reflejo, usurpando el suyo, y tiembla y calla y dice que yo la persigo mágicamente.*²¹ (BORGES, 1996, p. 7).

Notamos que o espelho é o símbolo que rege o desfecho da história, uma vez que o personagem contara a Júlia de sua experiência tenebrosa com os espelhos na infância, três anos depois ela estava louca.

A loucura de Júlia reside no fato de ela ver os reflexos assombrosos dele tomando o seu próprio reflexo no espelho, ou seja, onde era para Julia ver sua própria imagem refletida vê, em vez disso, a imagem dele como se a dela já não existisse, ou seja, um espelho que reflete imagens destoantes da realidade, num estado persecutório em que se observa uma espécie de distorção imagética.

Os reflexos inverossímeis produzidos pelo espelho deste conto, também aparecem no poema *Los Espejos* da mesma obra do escritor argentino. Nele, é reafirmado o horror que cultivava dos espelhos, fato que o leva a questionar o porquê de seu medo conforme vemos na primeira e quarta estrofes aqui transcritas:

*Yo que sentí el horror de los espejos
no sólo ante el cristal impenetrable
donde acaba y empieza, inhabitable,
un imposible espacio de reflejos*

*[...] Hoy, al cabo de tantos y perplejos
años de errar bajo la varia luna,
me pregunto qué azar de la fortuna
hizo que yo temiera los espejos.*²² (BORGES, 2008, p. 70).

Percebemos no poema que os espelhos não são somente objetos que servem para refletir a imagem, eles são os símbolos temidos pelo escritor argentino, são marcas de sua vida pessoal que reverberam em e chegam à literatura de Jorge Luis Borges.

²¹ É comum contar às mulheres, para estabelecer intimidade, traços verdadeiros ou apócrifos do passado pueril; devo ter-lhe falado dos espelhos e sugeri, assim, em 1928, uma alucinação que florescia em 1931. Agora acabo de saber que ela enlouqueceu e que em seu quarto os espelhos estão velados, porque neles vê meus reflexos, usurpando o seu, e treme e se cala e diz que eu a persigo magicamente. (BORGES, 2008, p. 18).

²² Os Espelhos / Eu que senti o horror dos espelhos / Não só perante o vidro impenetrável / Onde acaba e começa, inabitável, / Um impossível espaço de reflexos / [...]Hoje, ao fim de tantos e perplexos / Anos errando sob a vária lua, / Pergunto-me que acaso da fortuna / Fez com que eu temesse os espelhos. [...] (BORGES, 2008, p. 71).

Mais adiante, ainda no mesmo poema, relembra as noites de insônia que teve pela presença do espelho em seu quarto. Cogitamos como possível motivo pelo qual tinha medo de espelhos o fato de que ele pensava que o vidro o espreitava e vigiava, fazia com que tivesse a sensação de não estar sozinho, senão que acompanhado por um mundo que habitava no espelho. Vejamos na sexta e sétima estrofes do mesmo poema:

*[...] infinitos los veo, elementales
ejecutores de un antiguo pacto,
multiplicar el mundo como el acto
generativo, insomnes y fatales.*

*nos acecha el cristal. Si entre las cuatro
paredes de la alcoba hay un espejo,
ya no estoy solo. Hay otro. Hay el reflejo
que arma en el alba un sigiloso teatro.*²³ (BORGES, 2008, p. 72).

Os espelhos funcionam nos poemas como um objeto que reflete um mundo desconhecido, o qual, o escritor argentino traz à palavra que aqui não é só literatura, mas compõe parte das angústias e dos medos pelos quais ele passara enquanto criança e que se mantém na vida adulta. Escrever sobre espelhos é uma forma de velá-los, de vigiá-los e de observar as divergências entre aquilo que acontece dentro e fora deles. É recordar de sua infância da incômoda presença desse estranho objeto, que fez parte não só de sua literatura, mas também protagonizou boa parte de seus pesadelos ocorridos tanto na infância quanto na vida adulta.

2.2 Algumas referências em *O Fazedor*

Até aqui, tratamos dos símbolos, passemos, agora, para as referências que Jorge Luís Borges faz no decurso de seus textos. Através delas, mostramos um escritor que diz de si, posto que é possível perceber seu rosto rabiscado entre as palavras, que são na verdade, o resultado de suas experiências, tanto no que diz respeito a seus êxitos quanto de suas vicissitudes, num processo que se desdobra desde a infância dele.

As duas culturas: a inglesa e a espanhola, com as quais convive de maneira mais próxima e as quais são elementos que enriquecem e diversificam seus textos, como no conto *La Trama de El Hacedor* em que ele escreve:

²³ [...] Infinitos os vejo, elementais / executores de um antigo pacto, / multiplicar o mundo como o ato / generativo, insomnes e fatais. / O vidro nos espreita. Se entre as quatro / paredes do quarto existe um espelho, / já não estou sozinho. Há outro. Há o reflexo / que arma na aurora um sigiloso teatro. (BORGES, 2008, p. 73).

[...] “¡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 oírlas, no leerlas): “¡Pero, che!”²⁴ (BORGES, 1996, p. 11).

A expressão entre aspas que abre a citação é uma paráfrase que remete à famosa frase da história da Idade Antiga no século I a. C. proferida por Júlio César. A referência aqui, feita no texto de Borges, dá conta do caráter alusivo de sua obra. Também quando refere Shakespeare e Quevedo, Borges dá pistas da experiência que tem com a língua inglesa e com a língua espanhola e suas respectivas culturas. Entretanto não deixa de lembrar, mais adiante, quando refere traços arraigados na cultura rio-platense ao aludir o vocativo – *che* – próprio daquela região.

Nesse sentido, é que se percebe a imagem de um escritor pleno de valores culturais que através de sua literatura expressa suas origens e sua terra. Por isso, as referências que ele presta nas entrelinhas dos textos levam não somente a imagem do Borges que escreve, mas reproduz e remonta os lugares os quais valorizava e que são relevantes em sua experiência de vida, como é o caso do Pampa argentino, referenciado indiretamente em - *Pero che*, expressão a qual, ele adverte que são palavras para serem ouvidas e não lidas.

Além desse tipo de referência, de forma descomplicada, ele utiliza algumas outras que deixam os textos, sujeitos ao hermético; a questões que exigem muito de seu leitor, tais como aquelas que dizem respeito à cultura em geral dado que reporta, no interior de sua narrativa, a obras literárias e seus personagens, escritores, a histórias bíblicas, lugares, fatos históricos e etc., como é possível ver no conto *Una Rosa Amarilla* em que diz:

[...] murió el ilustre Giambattista Marino, que las bocas unánimes de la Fama (para usar una imagen que le fue cara) proclamaron el nuevo Homero y el nuevo Dante, pero el hecho inmóvil y silencioso que entonces ocurrió fue en verdad el último de su vida. Colmado de años y de gloria, el hombre se moría en un vasto lecho español de columnas labradas. Nada cuesta imaginar a unos pasos un sereno balcón que mira al poniente y, más abajo, mármoles y laureles y un jardín que duplica sus graderías en un agua rectangular. Una mujer ha puesto en una copa una rosa amarilla; el hombre murmura los versos inevitables que a él mismo, para hablar con sinceridad, ya lo habían un poco:
*Púrpura del jardín, pompa del prado,
 gema de primavera, ojo de abril...*
 Entonces ocurrió la revelación. Marino vio la rosa, como Adán pudo verla en el Paraíso, y sintió que ella estaba en su eternidad [...].²⁵ (BORGES, 1996, p. 12).

²⁴ [...] “Até tu, meu filho!”. Shakespeare e Quevedo recolhem o patético grito. Ao destino agradam as repetições, as variantes, as simetrias; dezenove séculos depois, no sul da província de Buenos Aires, um gaúcho é agredido por outros gaúchos e, ao cair, reconhece um afilhado seu e lhe diz com mansa reprovação e lenta surpresa (estas palavras devem ser ouvidas não lidas): “Pero che!”. (BORGES, 2008, p. 30).

²⁵ [...] morreu o ilustre Giambattista Marino, que as bocas unânimes da Fama (para usar uma imagem que lhe foi cara) proclamaram o novo Homero e o novo Dante, mas o fato imóvel e silencioso que então ocorreu foi na verdade

Nesse trecho o autor se refere ao grande Giambattista Marino. Para compreender melhor seu conto, o leitor deve estar atento a essa referência por se considerar que o personagem mencionado, vetor da narrativa pelo qual encaminha o eixo semântico, mantém ligações com fatos e ideias traçadas a partir de da figura do escritor italiano.

A referência aqui feita, leva à história de Giovan Battista Marino, por ser um dos relevantes nomes da poesia italiana. Um rápido esclarecimento nesse sentido se faz necessário, pois, Battista pautou sua obra na ideia pregada pela escola maneirista da qual é precursor e na qual o uso extravagante de antíteses na obra literária, conferia grande musicalidade aos versos devido à sua notável habilidade com as palavras. Ganhou lugar de destaque na poesia barroca italiana dos séculos XVIII e XIX. Esta explicação sobre a obra de Battista torna-se importante na medida em que Borges começa o conto *Una Rosa Amarilla*, referenciando acerca da má fama que Battista teve, sobretudo no século XIX, pois, sua obra foi alvo de críticas negativas pelo excesso de termos e ideias antitéticas à moda maneirista, ao referenciar: “*que las bocas unánimes de la Fama (para usar una imagen que le fue cara)*”²⁶ (BORGES, 1996, p. 12), o escritor argentino, ratifica o fato de o personagem ter sido mal visto por sua produção literária no período supracitado.

Mais adiante, refere o quão importante foi Giambattista para a literatura, ao comparar-lhe a dois grandes escritores da literatura universal: Homero e Dante. Este último, é compatriota de Battista - personagem aqui em questão. Nesse ponto, é possível depreender que o poeta italiano, no seu leito de morte, percebe uma rosa amarela que uma mulher houvera colocado num copo d’água. Essa imagem aparece referida no texto onde o escritor argentino monta alegoricamente todo o cenário da morte do italiano como referenciado em: “*un vasto lecho español de columnas labradas.*” (BORGES, 2008, p. 33).

Ao montar o derredor do funeral, apela para a imaginação do leitor para que, através do encadeamento das alusões feitas no seio de sua narrativa, possa visualizar o retrato do local da morte de Giambattista, quando descreve uma *serena escada* que dá para um jardim, é possível notar a dimensão do espaço no qual se passa a cena da morte do personagem borgeano. Os elementos presentes no texto *Uma Rosa Amarela* incorrem em referências feitas para a

o último de sua vida. Coberto de anos e de glória, o homem falecia em um vasto leito espanhol de colunas lavradas. Não custa nada imaginar a poucos passos uma serena escada que olha para o poente e, mais embaixo, mármore e louros e um jardim que duplica suas gradarias numa água retangular. Uma mulher colocou num copo uma rosa amarela; o homem murmurava os versos inevitáveis que a ele mesmo, para falar com sinceridade, aborrecem um pouco: *Púrpura do jardim, pompa do prado, / Botão de primavera olho de abril...* Então deu-se a revelação. Marino viu a rosa, como Adão pode vê-la no paraíso, e sentiu que ela estava em sua eternidade [...] (BORGES, 2008, p. 33).

²⁶ “que as bocas unânimes da Fama (para usar uma imagem que lhe foi cara)” (BORGES, 2008, p. 33).

criação de imagens. Isso ambienta o evento da morte do personagem em questão, que se reafirma imageticamente quando o escritor referencia “Púrpura do jardim, pompa do prado,” (BORGES, 2008, p. 33) aqui a palavra *púrpura* refere, a partir da ideia de cor, o contexto de tristeza e remonta o cenário de morte que coloca o jardim pomposo como destaque; referindo como possibilidade, que as tantas flores do jardim velam o morto.

Mas, o fato de Borges criar em sua arte literária uma referência em que o contexto de morte de Giambattista requer uma atenção acurada para as entrelinhas do conto *Uma Rosa Amarela*, de modo a verificamos na totalidade que tais referências produzam um sentido comum que reside; naquele pensado pelo escritor; e, naquele que, de fato, se consolida no pensamento do leitor.

Por isso, o recurso de criação de matizes no interior do texto, parece configurar um importante artifício no que tange a confluência do aspecto semântico para que surta o mesmo efeito, ou um efeito parecido em todos que leem o referido conto. Do mesmo modo que aponta para a questão da intersecção em torno do significado apreendido pelo leitor e aquele intencionado pelo escritor. Devemos ressaltar a questão da ordem da intencionalidade mesma, pois, Para Roger Chartier (1998, p. 77), a leitura de um texto:

É sempre apropriação, invenção, produção de significados. [...] Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum – ou ao menos totalmente – o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor.

A declaração de Chartier remete a uma lembrança advinda da leitura de *Ficciones* (1944), na obra do escritor portenho no conto *Pierre Menard, Autor del Quijote* em que o personagem tinha como empreendimento de vida recriar e reescrever o *Quijote* de Cervantes a partir de suas próprias experiências de vida, pois, acreditava ser possível, após a leitura da obra *Don Quijote de la Mancha*, dar vida própria a um personagem, afinado com a postura e a disposição de seu leitor.

Embora *Alonso Quijano*, que se faz cavaleiro errante após ter lido muitas novelas de cavalaria, seja personagem consagrado pelo prestígio de Miguel de Cervantes, Pierre Menard é investido na tarefa de refazer esse mesmo personagem e toda a obra *Don Quijote de La Mancha*, baseando-se em sua experiência de vida, convertendo-se, assim, o leitor em autor:

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 (...), es indiscutible que mi problema es hartamente más difícil que el de Cervantes. Mi complaciente precursor no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra

*inmortal un poco a la diable, llevado por inercias del lenguaje y de la invención. Yo he contraído el misterioso deber de reconstruir literalmente su obra espontánea. Mi solitario juego está gobernado por dos leyes polares. La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto 'original' y a razonar de un modo irrefutable esa aniquilación.*²⁷ (BORGES, 1974, p. 448).

O que aqui pode parecer um excesso, uma pretensão de Pierre Menard, na verdade é, segundo Chartier, algo extremamente natural ainda mais quando se considera que o leitor tem uma experiência de vida bastante diferente daquela pela qual o escritor passou. Menard, em sua decisão de reescrever o *Don Quijote*, sabe da responsabilidade que tem, dado a importância e o prestígio de Miguel de Cervantes, fato que reconhece, mas, mesmo assim, está disposto a escrever sua *versão* de *Don Quijote de La Mancha*.

Aqui é possível conjecturarmos que Borges ao escrever *Pierre Menard Autor del Quijote*, conto de sua obra *Ficciones*, mostra disposição para repensar o sentido das coisas. A ideia de criar escritores para grandes obras da humanidade, como é o caso de Menard no conto borgeano, ajudam a desenhar um outro lado do rosto de um Borges que vai para além da simples criação. O escritor argentino é alguém que se preocupa com o fato de que é a partir da literatura, arte da invenção e da reinvenção, criar e fantasiar o mundo.

Por outro lado, fazer um mundo inteiro observando uma nova obra literária, leva a crer como Menard, personagem do referido conto, constitui a maneira pela qual o escritor imprime uma forma de recriar, uma espécie de realidade idealizada. A proposta trazida a partir dessa elucubração conflui para que se possa perceber alguns traços biográficos do escritor argentino, bem como seu temperamento, sua sensibilidade e mesmo suas emoções, “esse autor real, esse homem que irrompe em meio a todas as palavras, trazendo nelas seu gênio ou sua desordem” (FOUCAULT, 2006, p. 28), o que reafirma aquilo que temos desenvolvido até aqui: Borges se projeta em sua obra e traz nela suas emoções, seus sentimentos e suas experiências de vida.

As referências feitas no texto borgeano conduzem pelo mundo das imagens abstraídas das palavras de seu texto e rabiscam um Borges que se mostra leitor antes de escritor, dado que passara toda sua vida circundado pelo universo dos livros. Isso revela um

²⁷ O Quixote é um livro contingente, o Quixote não é necessário. Posso premeditar sua escrita, posso escrevê-lo, sem incorrer numa tautologia. Aos doze ou aos treze anos eu o li, talvez integralmente. Depois reli com atenção alguns capítulos (...), é indiscutível que meu problema é bastante mais difícil que o de Cervantes. Meu complacente precursor não rejeitou a colaboração do acaso: ia compondo a obra imortal um pouco a la diable, levado pela inércia da linguagem e da invenção. Eu, de minha parte, assumi o misterioso dever de reconstruir literalmente sua obra espontânea. Meu jogo solitário é governado por duas leis polares. A primeira permite-me ensaiar variantes de caráter formal ou psicológico; a segunda obriga-me a sacrificá-las ao texto 'original' e a considerar de um modo irrefutável essa aniquilação... (BORGES, 2007, p. 41).

traço da face do escritor portenho, cujo gosto pelos livros, aparece como uma estampa nas palavras. A admiração e a forma reverente que tem pelos livros e pela biblioteca. Mostram um homem envolvido plenamente em seu fazer.

Desde sua infância, quando o menino Borges passa a ter contato com a biblioteca do pai, imerge no mundo dos livros. Passa a transitar por ambientes, nos quais a biblioteca ocupava lugar de centralidade, pois, o próprio escritor, mostra a importância que o lugar dos livros ocupa em sua vida. Ele declara esta afeição em seu *Ensayo Autobiográfico*:

*Si tuviera que señalar el hecho capital de mi vida, diría la biblioteca de mi padre. En realidad, creo no haber salido nunca de esa biblioteca. Es como si todavía la estuviera viendo. Ocupaba toda una habitación, con estantes encristalados, y debe haber contenido varios miles de volúmenes. Como era tan miope, me he olvidado de la mayoría de las caras de ese tiempo (quizá cuando pienso en mi abuelo Acevedo pienso en su fotografía), pero todavía recuerdo con nitidez los grabados en acero de la Chambers's Encyclopaedia y de la Británica.*²⁸ (BORGES, 1999, p. 24-25).

Neste trecho, a imagem de uma biblioteca é criada em torno das sensações do escritor e da descrição que faz de alguns elementos, tais como, seu gosto pelo ambiente da biblioteca. Isso remete ao fato de Borges ter lido muitos livros e de ter sido criado em meio a eles. Esta referência é patente em *O Fazedor*, revela-o como um leitor assíduo de enciclopédias.

Passava boa parte de seu tempo enfiado no universo dos livros. Ficava absorto e estampava uma profunda alegria quando estava numa biblioteca, ficava hipnotizado, alheio ao mundo, embevecido pelos livros; deixava tudo pra trás, sentia até mesmo a gravitação que vinha dos livros. Ali, na biblioteca, tanto aquela de sua casa na infância, quanto nas bibliotecas municipal e nacional, nas quais exercera cargos importantes, nessa última o de diretor e também o de membro da Academia Argentina de Letras, ocasião em que publica uma série de obras, tanto sozinho quanto em parceria com outros renomados escritores argentinos da época, conforme relata Marcos Bernatán:

1938 – Morre seu pai, começa a trabalhar como auxiliar numa biblioteca municipal, dos arredores de Buenos Aires. Viagens diárias de elétrico, em que lê a *Divina Comédia e Orlando Furioso*. (...)1955 - Queda do governo peronista. A revolução cívico-militar De Lonardi e Aramburu nomeia Borges diretor da Biblioteca Nacional, lugar que tinha adquirido um grande prestígio literário. É recebido como membro de número pela Academia Argentina de Letras. Publica em colaboração com Bioy Casares, *Los Orilleros* e *El Paraíso de los Creyentes* (roteiros cinematográficos) e a antologia *Cuentos Breves y extraordinarios*, além de uma outra sobre a poesia gaúcha editada no México. Com Luisa Mercedes Levinson escreve *La Hermana de Eloísa*,

²⁸ Se tivesse de indicar o evento principal de minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio nunca ter saído dessa biblioteca. É como se ainda a estivesse vendo. Ocupava todo um aposento, com estantes envidraçadas, e devia conter milhares de volumes. Como era muito míope, esqueci-me da maioria dos rostos dessa época (quando penso em meu avô Acevedo, talvez esteja pensando em sua fotografia), mas ainda lembro com nitidez as gravuras em aço da *Chambers's Encyclopaedia* e da *Britannica*. (BORGES, 2009, p. 11).

contos, e, com Betina Edelberg, *Leopoldo Lugones*. Aparece o quarto volume de suas *Obras Completas*, Evaristo Carriego. (BARNATÁN, 1977, p. 19).

A biblioteca é um lugar em que o tempo é conservado de forma mágica para o escritor argentino. Esse sentimento, o próprio Borges transcreve no prefácio de *O Fazedor*:

*Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente. A izquierda y a derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudasas, [...]. Recuerdo haber recordado ya esa figura, en este lugar, y despues aquel otro epíteto que también define por el contorno, [...]. La vasta Biblioteca que me rodea está en la calle México, no en la calle Rodríguez Peña [...].*²⁹ (BORGES, 1996, p. 4).

A biblioteca representa uma referência importante uma espécie de lugar sagrado. Neste trecho, ele discorre sobre as sensações que tem quando está na biblioteca, chega a sentir a gravitação dos livros, uma espécie de força que o atrai, isso representa o seu apresso pessoal pelos livros e pelo ambiente da biblioteca.

No poema intitulado *El Poeta Declara su Nombradía*³⁰ também traz a biblioteca sobre a qual diz que disputam seus versos:

*El círculo del cielo mide mi gloria,
las bibliotecas de Oriente se disputan mis versos,
los emires me buscan para llenarme de oro la boca,
los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.
Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia,
ojalá yo hubiera nacido muerto.*³¹ (BORGES, 2008, p. 160).

As referências trabalhadas aqui, exercem nos textos e em outras obras citadas no decurso da análise, uma importante forma do escritor argentino construir sua história e remetendo às suas experiências na vida real.

2.3 Um breve apanhado sobre a obra de Borges

Os traços com os quais é possível ver outros importantes elementos diluídos ao longo de toda sua obra possibilita uma importante chave de leitura para que se possa pensar e

²⁹ Os rumores da praça ficam para trás e entro na Biblioteca. De modo quase físico sinto a gravitação dos livros, o espaço sereno de uma ordem, o tempo dissecado e conservado magicamente. À esquerda e à direita, absorto em seu lúcido sonho, perfilam-se os rostos momentáneos dos leitores, à luz das lâmpadas estudasas. [...] Lembro-me de já haver lembrado essa figura, naquele lugar, e depois daquele outro epíteto que também define pelo contorno [...] A vasta biblioteca que me rodeia está na rua México, não na rua Rodríguez Peña [...]. (BORGES 2008, p. 10).

³⁰ O Poeta Declara o seu Renome.

³¹ O círculo do céu mede a minha gloria, / as bibliotecas do oriente disputam os meus versos, / os emires me procuram para encher-me de ouro a boca, / os anjos já sabem de memória meu último zéjel, Meus instrumentos de trabalho são a humilhação / e a angústia; /quem dera eu tivesse nascido morto. (BORGES, 2008, p. 161).

compreender melhor o que ocorre na cena literária hispano-americana, sobretudo na Argentina do século XX. Nesse sentido, cabe aqui lançarmos a seguinte indagação: como atua a obra de Borges no contexto literário do século XX?

Bella Jozef, em seu livro *Romance Hispano-americano* discorre sobre a contribuição da obra do escritor argentino dizendo que:

Jorge Luis Borges (1899) exerceu grande influência na caracterização do movimento de vanguarda na Argentina, e contribuiu com a sua maneira pessoal e inimitável, para renovar a poesia a prosa e o ensaio contemporâneo. Sem haver escrito romances, tem lugar assegurado entre os que influenciaram a narrativa. (JOZEF, 1986, p. 100).

A influência que a obra de Borges exerce sobre a literatura argentina do século XX ocorre até pouco antes de sua morte em 1986. O início de uma atuação mais fervorosa na cena literária ocorre a partir de 1919, na Espanha, após o encontro com Rafael Cassino-Assens, a quem Borges considerava como um verdadeiro mestre. Desse encontro saltam suas veias vanguardistas do ultraísmo, conforme esclarece Marcos Bernatán (1977, p. 15):

A família Borges instala-se primeiro em Barcelona e depois em palma de Maiorca. Primeiros contatos literários. Participa no movimento ultraísta maiorquino e publica alguns poemas na Revista Baleares. Escreve dois livros que nunca serão publicados: *Ritmos Rojos* ou *Salmos Rojos* (poemas onde se exaltam a revolução russa e dos quais se guardam alguns) e *Los Naipes del Tahur* (narrativas perdidas, supostamente influenciadas por Pío Baroja). Envia um conto ao jornal *La Esfera*, de Madrid, que é recusado. Vai a Sevilla onde colabora com diversas revistas vanguardistas da época. Conhece aquele que proclamaria como seu grande mestre, Rafael Cassino-Assens.

Em 1919 o seu primeiro poema *Al Mar* é publicado durante essa viagem à Espanha. Em 1921, Borges volta a Buenos Aires e redescobre sua cidade. Junto com um grupo de amigos, entre os quais estava aquele que considerava seu outro mestre, Macedônio Fernández fundam a revista mural *Prismas* na qual escreve o primeiro manifesto ultraísta, conforme vemos em:

Depois de uma longa temporada na Europa (1914 – 1921), regressa a Buenos Aires. Redescobre a sua cidade e, perante o entusiasmo pelas novas tendências europeias funda a revista mural *Prismas* e escreve o primeiro manifesto “ultraísta” argentino. Aparece na sua vida aquele que Borges proclamará como seu outro mestre, Macedônio Fernández. (BERNATÁN, 1977, p. 15).

O movimento ultraísta argentino atua segundo algumas ideias, as quais o próprio Borges publica mais tarde na revista *Nosotros* em 1921. Aqui transcrevemos algumas dessas ideias básicas do ultraísmo: redução da lírica a seu elemento primordial: a metáfora; retirada dos nexos e adjetivos inúteis do meio das frases; síntese de duas imagens em uma, que alarga, desse modo sua potencialidade de sugerir, ensejar.” (ARTUNDO, 1994, p. 6).

Com isso, vai surgindo a primeira tiragem da revista *Proa*, na qual, forma parceria não só com o estimado Macedônio, mas também com Eduardo Gonzáles Lanura, seu primo

Guillermo Juan Borges e Norah Lange. Uma segunda tiragem de *Proa* acontece com o apoio de Ricardo Güiraldes, Rojas Paz e Alfredo Brandan Caraffa em 1924.

Em 1923, o primeiro livro de poemas de Jorge Luís Borges, intitulado *Fervor de Buenos Aires* é publicado. Leva adiante alguns projetos de cunho vanguardista. Em 1925 surge seu segundo livro de poemas, *Luna de Enfrente* e um volume de ensaios intitulado *Inquisiciones* e colabora ativamente com a revista *Martín Fierro*.

O contato com os escritores ultraistas europeus resulta numa poesia de cunho vanguardista. Esse ultraísmo tido como militância poética ao retornar a Buenos Aires em 1922. Naquele tempo, encontra a literatura argentina carente de renovação. Entretanto, o que Borges bebe desse ultraísmo é reconhecido numa poética autêntica. Nesse período, junto com outros escritores argentinos e alguns de descendência espanhola, renovam a cena argentina.

Ao lado de Adolfo Bioy Casares. Nas décadas de 1920 a 1930, afastou-se das formas tradicionais, mesmo aquelas que ainda gozavam de certo prestígio entre a vanguarda europeia, em benefício de outras condenadas pelo setor e que se encontravam mais próximas das massas, cuja expansão começava. (JOZEF, 1986, p. 100).

A renovação da poesia argentina promovida, também por Borges, mantém alguns vínculos com toda uma tradição literária do século XIX. O que parece contraditório se estabelece como normal em Jorge Luís Borges, pois consegue assumir formas poéticas modernas – ligadas a uma estética vanguardista – mas, mantém o nexos com uma tradição literária argentina. O escritor portenho organiza e participa ativamente de várias revistas de vanguarda entre as quais destacamos: a *Revista Prisma* (1921), *Revista Martín Fierro* (1925), a *Revista Proa* (1922) e a *Revista Sur* (1942). Essa última, teria sido a mais relevante, tanto do ponto de vista da duração quanto pelo naipe de suas publicações, dado que se impôs como um dos mais importantes veículos literários da América do Sul.

Entretanto é na *Revista Prisma* que “escreve o primeiro manifesto ‘ultraísta’ argentino.” (BARNATÁN, 1977, p. 15). Nessa época, os veículos de comunicação que tinham como cerne a literatura argentina, dos quais participou ativamente Jorge Luís Borges, ganharam volume, pois, ele se movimentava na contracorrente da maioria dos poetas que propõem renovar a poesia argentina daquele século.

Enquanto a maioria dos escritores buscam escrever e ambientar suas obras no contexto urbano do centro de Buenos Aires, Borges se afasta do centro da capital e marcha para a zona mais periférica e tem como pano de fundo a base vanguardista em 1922. Ele incorpora o ultraísmo de forma mais sutil, mantendo o eixo ideológico ou que tenha relação com a cena dessa corrente vanguardista, ou seja, incorpora, a toda uma maneira de intervir na cena literária

argentina, ideologias, formas e métodos que de algum modo polemizem por pertencerem a ideias ultraistas.

Mas, a poesia borgeana não assume a forma de poesias modernas radicais. Por isso, seu primeiro livro de poemas *Fervor em Buenos Aires*, ainda que se centre na questão da cidade, que é um tópico da poesia moderna, retrata uma Buenos Aires que é atravessada por uma certa nostalgia, uma capital que já não é possível algumas coisas, posto que a Buenos Aires da literatura de Borges está em meio às mudanças aceleradas, radicais e vertiginosas da modernidade, então a Buenos Aires de Borges é, nessa época entre 1922 e 1923, uma capital nostálgica. Isso tudo mostra a imagem de um *fazedor*, porque cria, engajado com as vivências culturais, estéticas e literárias de sua época e de sua terra natal.

Borges não se detinha em poetizar o centro da capital argentina, sobretudo por ela conter a vertigem que brota das veias da modernidade, ele parte para poetizar a zona mais periférica da cidade, aquela que mais se assemelha ao *Pampa*. Dessa maneira, esse poetar borgeano é ambientado numa cidade que olha para outro lugar que não é o lugar das grandes mudanças promovidas pelo processo de modernização, senão para aquilo que está sendo perdido com esses avanços.

Quando retira o foco de seus poemas da ambientação centro-citadina, fazendo um recorte da cidade através da periferia, Borges permite com que ele estabeleça um diálogo literário com o século XIX, isto se dá através de uma ordem e forma próprios no texto borgeano como é possível ver até mesmo pelos títulos dava aos poemas como são esses de *Fervor de Buenos Aires* (1923) os quais listamos a seguir: *Las calles*, *La recoleta*. *El sur*, *Calle Desconocida*, *La plaza de San Martín*. [...] *la noche de San Juan*, *cercanías*, *sábados*, *trofeo*, *atardeceres*, *campos atardecidos* e *despedidas*.³² (BORGES, 2007, p. 5).

Conforme vimos, alguns dos elementos próprios da ambientação citadina podem ser observados no corpo do poema como o destaque dado no primeiro título: *Las calles*, e, mais adiante no segundo título referência a um dos bairros mais nobres de Buenos Aires. Dessa forma, Borges faz uma clara referência era da modernidade quando diz: *La Recoleta* (bairro nobre da capital argentina); depois em: *La Plaza de San Martín* (a praça de San Martín fica no bairro Retiro- considerado bairro nobre daquela cidade), num primeiro momento, os títulos são movimentados mais para o centro da efervescência da modernidade em Buenos Aires.

³² Fervor de Buenos Aires/ As ruas / La Recoleta / o Sul, / a rua desconhecida / a praça de San Martín / [...] a noite de San Juan / proximidades / sábados / troféu / entardeceres / campos entardecidos / despedidas. (BORGES, 2007, p. 5, tradução nossa).

Num segundo momento de *Fervor de Buenos Aires*, Borges volta seus poemas para a periferia, ambiente ainda não totalmente afetado pela vertigem que o movimento modernista favorece, posto que traz consigo uma atmosfera própria do Pampa como em: *cercanías* (arredores), é possível depreender o movimento de afastamento do centro da capital, o verso que traz a ideia de derredor em relação ao centro geográfico, remonta uma fuga nostálgica de Borges para um lugar onde é possível entrar em contato com elementos do campo, como em *La noche de San Juan, Atardeceres e Campos Entardecidos*. Este último título faz sutilmente uma referência ao movimento de modernidade, que ganhou o espaço urbano, principalmente, o da zona central de Buenos Aires, esse *campo entardecido*, leva a pensar sobre a zona periférica, ou seja, aos bairros mais afastados do centro, do *fervor* da modernidade, como uma estratégia de fuga desse processo, posto que Borges poetiza os lugares da cidade onde ela se confunde com o Pampa (campo). Por isso escreve: *campo entardecido* como se estivesse dizendo de um lugar da cidade que não fora tão afetado pela vertiginosa rotina moderna, um lugar que caminha um pouco mais devagar, onde ainda é possível perceber uma certa calma em meio a todo processo acelerado de modernização.

Uma outra perspectiva, que pode ser depreendida desse verso, tange para o participio de cunho adjetival, *entardecido*, usado para dar o traço do *campo*. Podemos sugerir, que a palavra que caracteriza o campo, carrega a ideia do movimento do sol no fim de um dia, ou seja, da parte final da tarde. Todo esse fenômeno natural referido no verso, alude diretamente a um hábito quase contemplativo do homem do campo, da ordem da observação, o que aponta para *aquilo* que está sendo perdido com as grandes mudanças da modernidade: o pôr do sol. Nesse sentido é que a obra de Borges destoa daquelas dos escritores envolvidos com o fervor do centro buenairense.

Sobre o modernismo explica Bella Jozef (1986, p. 40),

O Modernismo foi o primeiro movimento de origem e características americanas. Com sua 'arte combinatória', segundo Amado Alonso, começou a imperar desde fins do século XIX. Unindo elementos de escolas anteriores, Romantismo, Realismo, Simbolismo, criou novos princípios estéticos e consumiu, sobretudo, numa volta ao artifício, depois de uma etapa de disciplina científica. Era o refinamento de sensações descritas com morosidade, a emoção, o artificialismo, a visão plástica e pictórica, o efeito novo de um som e luz, ritmos raros e exóticos, virtuosismo formal, concepção de arte diversa da objetividade didática e social.

Sabendo disso, o recorte parcial que Borges faz da cidade, mais precisamente da periferia urbana da capital argentina nos versos de *Fervor de Buenos Aires*, promove uma poesia onde a modernidade não ocupa lugar de centralidade dado que o poeta remonta uma

atmosfera nostálgica em relação aos moldes do século XIX na Argentina, sobretudo quando faz esse movimento de fuga para a periferia urbana portenha.

O Borges de *Fervor de Buenos Aires*, mostra sua face poética que, de algum modo, fora embotada com o lançamento de seus textos narrativos. Apesar da crítica considerá-lo um narrador tardio, fato este que se verifica, pois, o seu primeiro livro de relatos é de 1935 intitulado *História Universal de la Infamia*. Este livro representa uma chave de leitura para que se possa melhor compreender o exímio narrador que é. Sustenta que por trás da cena da escrita, está estampada também a cena da leitura.

O momento inaugural de Borges com a narrativa de ficção em *História Universal da Infâmia* (1935) está repleto de curiosidades, dentre elas, o fato de se tratar de um livro de biografias e histórias imaginárias que Borges inventa a partir da leitura de outros livros, ou seja, a concepção literária da obra ocorre quando, seu escritor lê um livro e a partir dessa leitura é que monta sua ficção como no exemplo do caso de *Ad Majorem dei Gloriam*, é uma dessas histórias imaginárias, em que após a morte da personagem os parentes cobiçosos disputam seus bens:

*Ese reconocimiento dichoso —que parece cumplir una tradición de las tragedias clásicas— debió coronar esta historia, dejando tres felicidades aseguradas o a lo menos probables: la de la madre verdadera, la del hijo apócrifo y tolerante, la del conspirador recompensado por la apoteosis providencial de su industria. Él Destino (tal es el nombre que aplicamos a la infinita operación incesante de millares de causas entreveradas) no lo resolvió así. Lady Tichborne murió en 1870 y los parientes entablaron querrela contra Arthur Orton por usurpación de estado civil. Desprovistos de lágrimas y de soledad, pero no de codicia, jamás creyeron en el obeso y casi analfabeto hijo pródigo que resurgió tan intempestivamente de Australia.*³³ (BORGES, 1984, p. 304).

Os primeiros escritos de Borges, publicados entre os anos vinte e os anos trinta, apresentam-no, essencialmente como um escritor de poemas e ensaios. Somente após essa época ele se mostra como um exímio narrador na literatura argentina, e, por conseguinte, hispano-americana.

O Jorge Luís Borges de *Ficciones* (1944) - obra considerada como a mais famosa dele - talvez tenha velado, por um bom tempo, sua fase inicial de poeta e ensaísta em que é tão profundamente brilhante e fecundo em seus textos. Este dado faz injusto taxar, ainda que pela

³³ O reconhecimento ditoso – que parece cumprir uma tradição das tragédias clássicas – devia coroar esta história, deixando três felicidades asseguradas ou, pelo menos, prováveis: a da mãe verdadeira, a do filho apócrifo e tolerante, a do conspirador recompensado pela apoteose providencial de seu esforço. O Destino (tal é o nome que aplicamos à infinita operação incessante de milhares de causas entrelaçadas) não resolveu assim. Lady Tichborne morreu em 1870 e os parentes iniciaram uma questão litigiosa contra Arthur Orton por usurpação de estado civil. Desprovidos de lágrimas e de pesar, mas não de cobiça, jamais acreditaram no obeso e quase analfabeto filho pródigo que tão intempestivamente ressurgiu da Austrália. (BORGES, 1999, p. 16).

crítica, uma obra em detrimento de todo um período anterior em que houve a profusão de uma escrita esplêndida.

Ficciones apesar dos altos conceitos atribuídos pela crítica e graças, entre outros motivos, a abertura ao fantástico e a dimensão filosófica inerente que intensificaram os olhares da academia à essa obra de Borges em específico, não constitui sua estada primeva na literatura.

Há de se considerar todo um período anterior a ela, que não permite em nenhuma estância, anular o trabalho com a poesia e com os ensaios imprimidos numa etapa anterior à publicação *Ficciones*, obra que colocou Borges dentre os mais importantes escritores do mundo. Ao falar sobre ela o crítico e também escritor argentino Julio Cortázar (2001, p. 95) em sua *Obra Crítica 3* nos diz:

Quando Borges intitula uma coleção de contos *Ficciones* ou *Artifícios*, está nos enganando ao mesmo tempo que nos dá uma piscadela de cumplicidade, pois, com efeito, está brincando com o velho ideal de todo escritor que consiste em contar ao menos com leitores capazes de suspeitar da existência de uma segunda versão de cada texto. Por imperativos evidentes, vou me limitar a expor um único.

O que o crítico argentino nos coloca de forma subentendida no trecho acima é o mesmo que Barnatán (1997, p. 18) declara sobre *Ficciones* ao traçar a biografia de Borges “1944 – aparece *Ficciones*, livro de contos fantásticos”.

Borges teve boa parte de seus escritos direcionados para uma série de eventos de sua vida pessoal que reverberaram em sua vida como escritor, nessa época é importante ressaltar alguns escritos como os contidos em *Ensayo Autobiográfico* em que trata sobre certas experiências de sua longeva vida e, conforme expressa no título dessa obra, trata de relatá-las com o vigor de seu punho.

Já em *O Fazedor*, o qual o próprio Jorge Luís Borges diz que se trata de seu livro mais pessoal, não por ser de caráter confessional, mas porque é pródiga em reflexos e interpolações, ou seja, potencializa nela a capacidade de revelar a o modo de pensar e escrever do escritor argentino. É possível ver com mais acuidade aquele que a *faz*, e, fazendo-a torna-se, portanto, o próprio título: *O Fazedor*. Isso porque cada parte que compõe a obra está tão intimamente ligada ao *ser* Borges que autor e obra compõem *um só*.

Sendo *um só* o autor e a obra são feitos da mesma *matéria de linguagem*. Por isso, enquanto algo primordial para a constituição do sujeito literário, a linguagem não serve somente como um instrumento de comunicação ou transmissão de informações sobre Borges, mas também como identidade viva dele, como uma forma dele se reconhecer e ser reconhecido num processo de reconhecimento, criando o *universo borgeano* conforme dito em:

O universo borgeano, de arquitetura específica, constituído na realização privilegiada de uma linguagem, é concebido como um livro infinito, como uma biblioteca cujos dialetos, tradições, mitos e religiões se emaranham, para afirmar que a vida dos homens é tão penosa quanto sublime. (JOZEF, 1986, p. 101).

Nesse sentido, a linguagem é repleta de uma rede de significados que podem estar associados aos desejos e as vontades do sujeito que assim se constitui nesse processo de identificação, já que a proposta desse início de trabalho reside na biografia do *ser letral* que é Jorge Luís Borges. Esse *ser letral* que, para Manoel de Barros, não é o mesmo *ser biológico* segundo cita “Eu sou dois seres. O primeiro é fruto do amor de João e Alice. O segundo é letral: é fruto de uma natureza que pensa por imagens” (BARROS, 2011, p. 12), nesse sentido Borges se afina a Manoel de Barros, pois, essas imagens vão surgindo na medida em que o processo de identificação nele vai se consolidando nas palavras que montam a obra *O Fazedor*.

Para rematar essa primeira parte do trabalho, já que a proposta aqui é traçar as linhas de Borges no tempo através de sua obra, apresentamos uma série delas extraídas do legado literário do escritor argentino, as quais são marcos preciosos de sua escrita. Como é o caso de seu segundo livro de ensaios chamado de *El Tamaño de mi Esperanza* (1926), e também de outros como: *El idioma de los Argentinos* (1927); *Cuaderno de San Martín* (1929), “um novo livro de poemas com o qual obtém o segundo prêmio municipal de poesia; o primeiro prêmio obteve com um título hoje desconhecido.” (BARNATÁN, 1977, p. 16); *História Universal de la Infamia* (1935); *História de la Eternidad* (1936); *Antología de la literatura Fantástica* (1940), publicado com a parceria de Silvana Ocampo e Adolfo Bioy Casares; *Ficciones* (1944), “livro de contos fantásticos que recupera os desaparecidos *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan*” (BARNATÁN, 1977, p. 18); *Dos Fantasías Memorables* (1946) – “Publica com o pseudônimo de H. Bustos Domec, em colaboração com Bioy Casares.” (BARNATÁN, 1977, p. 18); *Nueva Refutación del Tiempo* (1947); *El Aleph* (1949) – “o livro mais difundido universalmente” (BARNATÁN, 1977, p. 18); *Aspectos de la Literatura Gauchesca* (1950); *La muerte de la Bruja* (1951); *Obras Completas, Evaristo Carriego* (1955); *Obras Completas* (1956); *Manual de Zoología Fantástica* (1957).

O livro objeto deste trabalho: *El Hacedor* é escrito em 1960, o qual, Barnatán descreve como “livro misto (poesia e narrativa), que será um de seus preferidos” (BARNATÁN, 1977, p. 20). No ano subsequente surge um outro importante volume, *Antología Personal* (1961) – livro com o qual “obtem o Prêmio Internacional de Literatura Formentor, concedido pelo congresso internacional de editores” (BARNATÁN, 1977, p. 20).

Borges escreve três livros de poesia em 1967: *Para las seis Cuerdas*, *El Outro* y *Él Mismo* y *Obra Poética*. Segue com suas publicações com *El Libro de los Seres Imaginários* (1968); *El informe de Brodie* (1970); *El Oro de los Tigres* (1972).

Em 1975, ano em que morre sua mãe, publica *El Libro de Arena* e *La Rosa Profunda* y *Prólogos*. Mais adiante surge um outro livro de poemas *La Moneda de Hierro* e *Libro de Sueños* (1976) e os seus contos *Rosa y Azul* (1977).

3 SOBRE A IRREALIDADE EM *O FAZEDOR À LUZ DO FANTÁSTICO*

O ser humano sempre coexistiu com alguns fenômenos, para os quais buscou explicações que nem sempre davam conta daquilo que lhe inquietava. E, quando as encontrava, ainda restavam questionamentos que o fazia hesitar entre uma e outra explicação. Tais fenômenos impuseram uma busca que o levava a criar narrativas e poemas que, de alguma forma dão conta de determinados eventos através da ficção.

Em muitas sociedades e culturas antigas como os gregos, os romanos, os nórdicos, incas, os maias e os astecas, etc., foram criadas formas de tratar com esses fenômenos de maneira mais apreensível: relatos, mitos, fatos, histórias, narrativas e lendas, mexem com a imaginação e compõem com ela, jeitos possíveis de lidar com o desconhecido, posto que emergem da mente humana e vão sendo preservadas e se tornando imortais ao longo do tempo. Nesse sentido, podemos referir os mitos, desde o afamado panteão grego com seus deuses e titãs possuidores de poderes sobrenaturais que, em boa medida, agiam sobre elementos da natureza, sentimentos humanos e mundos estigmatizados por seres estrambóticos; passando pelo oriente com seus dragões e criaturas fantasiosas, alegóricas sobretudo lendárias que compõem a cosmogonia milenar chinesa, por exemplo; nas Américas os Incas com seus relatos sobre Viracocha que teria criado o homem do barro e o colocado em cavernas, nas quais teriam habitado e de onde ele teria saído para o mundo exterior; no Brasil com os mitos folclóricos tais como o saci Pererê, a Caipora, o Currupira, a mula-sem-cabeça, o Boi-bumbá, etc.

Vemos aqui que todos esses eventos de cunho mitológico estão vinculados a acontecimentos inexplicáveis e sobrenaturais que passam a ser entendidos sob a égide da mais pura forma de criação e de se pensar o mundo através de narrativas e com elas surge também boa parte da base que instituiu o conhecimento nessas culturas.

A latência desses mitos em muitas civilizações, tanto na história, quanto na cultura bem como nas artes e principalmente na literatura de maneira geral é recorrente. As Mitologias abordam temáticas que tratam mistérios que habitam o imaginário humano e compõem um importante cabedal que estabelece uma relação direta com a literatura, pois, “A Mitologia é camareira da literatura; e a literatura é uma das melhores aliadas da virtude e da promoção da felicidade. Sem o conhecimento da Mitologia, boa parte de nossa elegante literatura não pode ser compreendida e apreciada.” (BULFINCH, 2013, p. 19).

Considerando este trecho de Thomas Bulfinch, retirado de *O Livro das Mitologias*, as duas mais conhecidas obras de Homero, *A Ilíada* e *A Odisseia*, são exemplos da relação entre a mitologia e a literatura.

O conhecimento dos deuses da mitologia grega tem relevância não só nas duas obras citadas de Homero, mas também se configura fundamental em outros escritores e em outras obras que envolvem a literatura. Elaine C. Prado dos Santos no prefácio do referido livro de Bulfinch reforça que:

[...] a maioria das lendas clássicas foi extraída de dois grandes poetas da latinidade do século I a.C., Virgílio e Ovídio, o que confere um brilho especial dos poetas da Idade de Ouro de Augusto, idade da *Pax Romana*, depois dos terríveis tormentos das guerras. O sentido dessa paz foi largamente difundido a exprimir-se como um traço de equilíbrio, de serenidade e de harmonia entre os escritores do século I a. C. Cinco foram as grandes figuras poéticas contemporâneas de Augusto: Virgílio, Horácio, Tibulo, Propécio e Ovídio. Cultivou o primeiro a poesia pastoril, o poema didático, e o épico; o segundo, a lírica e a sátira; e os três últimos a elegia; Ovídio também cultivava a epopéia de assunto mitológico. (BULFINCH, 2013, p. 19).

Nesse sentido a mitologia, enquanto um tipo de narrativa que dá conta de fenômenos extraordinários e é apresentada como uma forma de dar a conhecer, de trazer à luz coisas a respeito do imaginário humano “por ser uma narrativa; explica, por se tratar de um acontecimento no tempo fabuloso dos começos, pressupondo que se retorne ao começo, [...], e, por fim revela o ser, revela o deus apresentando-se como história sagrada (BULFINCH, 2013, p. 19).

Tais temáticas, aparecem em textos antigos como é o caso da Teogonia de Hesíodo ou subjazem na literatura na forma de contos, novelas, romances, cartas e documentos escritos, etc. Dessa maneira, os estudos de literatura verteram sua atenção ao entendimento dessas temáticas no contexto literário, de modo que um grande número de obras tem como eixo: o mitológico, o folclórico, o alegórico e, por conseguinte, o inexplicável, o misterioso e a fantasia.

No sentido de melhor compreender certos fenômenos no íterim do texto literário que são regidos por determinados aspectos que sugerem problematizar de modo mais afinado essas temáticas, surge uma vertente de reflexão e análise que prima, sobretudo pela via do fantástico, uma forma de compreender determinados textos e de observá-los segundo suas nuances. Mas, o que seria o fantástico?

Tzvetan Todorov (2007), em seu livro intitulado *Introdução à Literatura Fantástica* nos fornece uma ideia inicial sobre como é o mundo regido pela lei do fantástico na literatura:

Somos assim transportados para o âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sem sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e neste caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas por nós. (TODOROV, 2007, p. 30).

Segundo percebido em Todorov, há que se considerar dois mundos em pleno paralelismo: o primeiro, o que consideramos mundo real, “é exatamente o nosso” (TODOROV, 2007, p. 30); e o segundo é “produto da imaginação” (TODOROV, 2007, p. 30), habitado por seres estranhos, em que a realidade é regida por leis desconhecidas. A princípio, esses dois mundos, coloca o leitor ou um dos personagens da narrativa diante de uma irrealidade da realidade.

A irrealidade está na forma de um segundo mundo que, no seio do fantástico, é regido por leis diferentes daquelas que governam a vida real. Sobre a caracterização desses mundos versaram alguns teóricos e estudiosos da temática do fantástico anteriores a Todorov, por exemplo, Castex, um estudioso francês diz que “O fantástico [...] se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (CASTEX, 1963, p. 8); também Louis Vax aponta traços importantes sobre esses mundos “A narrativa fantástica [...] gosta de nos apresentar habitando o mundo real em que nós nos achamos, homens como nós colocados subitamente em presença do inexplicável.” (VAX, 1960, p. 5).

Roger Caillois completa a ideia sobre esses mundos dizendo “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio inalterável da legalidade cotidiana.” (CAILLOIS, 1960, p. 161).

Os mundos que aparecem caracterizados por Castex, Vax e Caillois em que se percebem elementos que não obedecem às leis físicas do mundo real são introduzidos tais como vistos: o mistério, o inexplicável, o inadmissível. Partimos disto, esses elementos caracterizam um mundo que causa estranhamento no leitor ou em uma personagem que o faz duvidar sobre se o que ocorre é real ou não.

Em *O Fazedor* no texto intitulado *Ragnarök* o escritor argentino vai descrevendo o lugar em que se passa a história ao mesmo tempo que vai colocando alguns elementos que podem levar a dúvida sobre: onde acontecem as coisas narradas; como é possível a atuação de que alguns personagens e a qual mundo pertencem:

El lugar era la Facultad de Filosofía y Letras; la hora, el atardecer. Todo (como suele ocurrir en los sueños) era un poco distinto; una ligera magnificación alteraba las cosas. Elegíamos autoridades; yo hablaba con Pedro Henríquez Ureña, que en la vigilia ha muerto hace muchos años. Bruscamente nos aturdió un clamor de manifestación o de murga. Alaridos humanos y animales llegaban desde el Bajo. Una voz gritó: "¡Ahí vienen!" y después "¡Los Dioses! ¡Los Dioses!" Cuatro o cinco sujetos salieron de la turba y ocuparon la tarima del Aula Magna. Todos aplaudimos, llorando; eran los Dioses que volvían al cabo de un destierro de siglos. Agrandados

*por la tarima, la cabeza echada hacia atrás y el pecho hacia adelante, recibieron con soberbia nuestro homenaje.*³⁴ (BORGES, 1998, p. 17).

Deste trecho, primeiramente, chamamos a atenção para dois elementos primordiais: o espaço e o tempo. O narrador aponta enquanto lugar da história uma Faculdade de Filosofia e Letras a qual se supõe estar vinculada a um mundo onírico, ao mesmo tempo em que destaca a questão da temporalidade valendo-se de uma expressão entre parêntesis ao dizer do tempo: “A hora, o entardecer. Tudo (como costuma ocorrer nos sonhos)” (BORGES, 2008, p. 50).

Ana Maria Barrenechea (1967), uma grande estudiosa da obra de Borges, especialmente sobre a temática da irrealidade reforça que “Às vezes Borges intercala entre parêntesis ou entre vírgulas, uma advertência em que enfatiza a oração principal o comentário sobre a subjetividade de toda afirmação humana” (BARRENECHEA, 1967, p. 196, tradução nossa).

Quando vimos escrito no texto que tudo é como se fosse um sonho, ou como costuma acontecer nos sonhos, temos, não só uma importante pista sobre como é esse mundo borgeano em que sucedem as coisas, mas também uma colocação que impõe um ar de dúvida centrada no vocábulo *costuma*. Esse mundo, revelado nos sonhos, é configurado num lugar em que tudo é possível, é para onde o narrador ambienta sua história e, a partir dele, inserir elementos e seres que não podem ser explicados a partir da experiência com o mundo real.

Em seguida, no mesmo mundo em que habitam os seres humanos, incluído o narrador, já que o texto está em primeira pessoa, aparecem os Deuses enquanto personagens. A atuação deles, configura o lugar e a temporalidade pela apresentação de suas morfologias estrambóticas:

*Uno sostenía una rama, que se conformaba, sin duda, a la sencilla botánica de los sueños; otro, en amplio demán, extendía una mano que era una garra; una de las caras de Jano miraba con recelo el encorvado pico de Thoth. Tal vez excitado por nuestros aplausos, uno, ya no sé cuál, prorrumpió en un cloqueo victorioso, increíblemente grio, con algo de gárgara y de silbido. Las cosas, desde aquel momento, cambiaron.*³⁵ (BORGES, 1996, p. 17).

³⁴ O lugar era a Faculdade de Filosofia e Letras; a hora, o entardecer. Tudo (costuma ocorrer nos sonhos) era um pouco diferente; uma ligeira magnificação alterava as coisas. Elegíamos autoridades; eu falava com Pedro Henriquez Ureña, que na vigília morreu a muitos anos. Bruscamente atordoou-nos um clamor de manifestação ou de charanga. Gritos humanos ou de animais chegavam do Bajo. Uma voz clamou: “Estão vindo!”. E depois “Os Deuses! Os Deuses!” quatro ou cinco sujeitos saíram da turba e ocuparam o estrado da Aula Magna. Todos nós aplaudimos, chorando; eram os Deuses que voltaram após um desterro de séculos. Aumentados pelo estrado, a cabeça jogada para trás e o peito para a frente, receberam com soberba a nossa homenagem. (BORGES, 2008, p. 51).

³⁵ Um deles segurava um galho, que se conformava a singela botânica dos sonhos; outro, com um gesto amplo, estendia a mão, que era uma garra; uma das faces de Jano olhava com receio o encurvado bico de Thot. Talvez excitado por nossos aplausos, outro, já não sei qual, prorrumpiu num cacarejo vitorioso, incrivelmente acre, com algo de gargarejo, e de assovio. As coisas, a partir daquele momento, mudaram. (BORGES, 2008, p. 51).

Os Deuses citados neste trecho, ajudam a entender a formação do mundo norteadado pela irrealidade observada no texto borgeano. Jano e Thot habitam mitologias de culturas completamente diferentes, enquanto o primeiro foi um Deus romano conhecido por sua dupla face voltadas em sentidos opostos comumente associado às trocas e à colheita e o segundo um Deus da cultura egípcia representado pela figura de um humanoide com cabeça de um Íbis (pássaro de bico volteado em formato de lua) o qual é o Deus da escrita, da matemática e da magia. Esses seres divinais são inseridos na mesma esfera dos humanos na onírica passagem narrada. Esse mundo irreal é povoado por seres com mão que eram garras ou que entoam cacarejos com algo de gargarejo ou assovio, o que ao longo da narrativa vai mostrando, na forma de eventos nada comuns, se analisados do ponto de vista da norma do real, uma literatura fantástica. Barrenechea (1967) diz que “O autor expressa juntamente com elas a dificuldade de interpretar uma realidade que escapa e o desejo de mostrar com humanidade e com todo o rigor o quão precário é o nosso saber” (BARRENECHEA, 1967, p. 201, tradução nossa), o autor coloca elementos que diluem a realidade ao narrar fatos bem simples e brinca com o real inventando um mundo irreal. Segundo Barrenechea, o mecanismo, consiste na fusão entre os planos da ficção e da realidade, sendo que a ficção corresponde ao que chamamos aqui de irrealidade. As formas mais comuns de manifestação desse mecanismo de construção do irreal nas narrativas borgeanas são, por um lado, a mistura em seus textos entre seres de criações fictícias e de seres históricos, por outro, um jogo de prerrogativas autorais, ora fruto da invenção do autor que cria, ora verídicas.

Amalgamado a esse mundo irreal, fantasiado e oriundo da invenção, o fantástico fica perceptível, na medida em que vão sendo tecidas as linhas do texto, nas quais, mais elementos estranhos vão sendo adicionados ao relato, tanto ao percurso que a narrativa segue, quanto em função de sua aparição brusca no texto, conforme vemos na parte final de *Ragnarök*:

*Todo empezó por la sospecha (tal vez exagerada) de que los Dioses no sabían hablar. Siglos de vida fugitiva y feral habían atrofiado en ellos lo humano; la luna del Islam y la cruz de Roma habían sido implacables con esos prófugos. Frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulato o de chino y belfos bestiales publicaban la degeneración de la estirpe olímpica. Sus prendas no correspondían a una pobreza decorosa y decente sino al lujo malevo de los garitos y de los lupanares del Bajo. En un ojal sangraba un clavel; en un saco ajustado se adivinaba el bulto de una daga. Bruscamente sentimos que jugaban su última carta, que eran taimados, ignorantes y crueles como viejos animales de presa y que, si nos dejábamos ganar por el miedo o la lástima, acabarían por destruirnos. Sacamos los pesados revólveres (de pronto hubo revólveres en el sueño) y alegremente dimos muerte a los Dioses.*³⁶ (BORGES, 1996, p. 18).

³⁶ Tudo começou com a suspeita (talvez exagerada) de que os Deuses não sabiam falar. Séculos de vida fugitiva e feral haviam atrofiado neles o humano; a lua do Islã e a cruz de Roma tinham sido implacáveis com aqueles prófugos. Testas muito baixas, dentaduras amarelas, bigodes ralos de mulato ou de chinês e beiços bestiais,

O desfecho é surpreendente dado esse texto ele é preparado logo no começo do trecho quando o narrador fala da perda de prestígio dos Deuses diante do humano dizendo da ascensão de religiões como: o islamismo, representado pelo trecho em que fala de uma lua do Islã; e o cristianismo ao falar da cruz de Roma. Já não há espaço para a crença em Deuses antigos como Jano ou Thot, eles precisam ser mortos. Eles serão executados pelos mesmos humanos que os aplaudiram no início da trama. Exatamente isto é que causa um verdadeiro rebuliço na normalidade do eixo narrativo que vinha sendo traçado, ainda mais quando observado que Jano e Thot tiveram seus corpos degenerados em relação a estirpe olímpica à qual pertencem, pois, conforme diz o narrador, os Deuses tinham “*bigotes ralos de mulato o de chino y belfos bestiales*”³⁷ (BORGES, 1998, p. 18), imageticamente bem diferentes daqueles Deuses que outrora eram cultuados pelos romanos e pelos egípcios, respectivamente, embora estivessem vestidos de forma luxuosa, seus trajes destoavam completamente de suas formas originais, conforme afirma relata o autor, “Sua indumentária não correspondia a uma pobreza [...] e sim ao luxo malévolo das casas de jogo e dos bordéis do Bajo” (BORGES, 2008, p. 51). Vemos na descrição da vestimenta que os Deuses, apesar terem sido abastardos por terem sido alteradas ou perdido as suas qualidades de Deuses como eram as que possuíam antes, vestiam paletó ajustado com cravos enfeitando e armados com adagas.

Após toda essa gama de elementos surpreendentes atribuídos aos Deuses em questão, leva a um desfecho que se revela ainda mais inusitado: os homens matam aos Deuses usando revólveres que surgem abruptamente na história.

Os eventos narrados foram estrategicamente organizados a partir de um sonho, previamente anunciado pelo narrador. A irrealidade neles é configurada na medida em que se realizam um tanto de eventos que não podem ser compreendidos do ponto de vista das leis que regem o mundo real, pois, conforme Todorov “Tudo isso, é evidente, não se origina propriamente nas leis da natureza tais como são conhecidas, no máximo podemos dizer que são acontecimentos estranhos, coincidências insólitas.” (TODOROV, 2004, p. 33).

A fuga para o mundo onírico no que tange aos eventos narrados facilita, em boa medida a colocação de determinados elementos, chancelam alguns acontecimentos que podem

revelavam a degeneração da estirpe olímpica. Sua indumentária, não correspondia a uma pobreza decorosa decente, e sim ao luxo malévolo das casas de jogo e dos bordéis do Bajo. Numa lapela sangrava um cravo; num paletó ajustado adivinhava-se o volume de uma adaga. Bruscamente sentimos que jogavam sua última cartada, que eram matreiros, ignorantes e cruéis como velhos animais carnívoros e que, se nos deixássemos levar pelo medo ou pela pena, acabariam nos destruindo.

Sacamos os pesados revólveres (de repente houve revólveres no sonho) e alegremente demos morte aos Deuses. (BORGES, 2008, p. 51)

³⁷ “bigodes ralos de mulato ou de chinês, e beijos bestiais” (BORGES, 2008, p. 51).

parecer estranhos ao leitor representam a expressão da irrealidade em Borges. Barrenechea (1967) em seu estudo, diz de algumas marcas estilísticas do escritor portenho, que convergem para irrealidade. A estudiosa cita uma série elementos, que na obra de Borges expressam, o indefinido, o infinito, o vago e o misterioso, a “A adjetivação de nebuloso” (BARRENECHEA, 1967, p. 56, tradução nossa), expressa algo que não se mostra e não se distingue com clareza. Dessa maneira, o irreal pode vir em formas derivadas como pertencentes ao ilusório e fantasmagórico, embora, segundo além de termos que sugerem diluição do real tais como: “caducar, apagar-se, cessar, simulacro” (BARRENECHEA, 1967, p. 57, tradução nossa).

Também são observadas formas da negatividade, como “não ser, mal ser, aparências, sombras.” (BARENECHEA, 1967, p. 58, tradução nossa), além de expressões de dúvida que fazem hesitar entre uma coisa e outra; entre a ocorrência ou não de um evento; entre uma possibilidade plausível no mundo real e aquela colocada no interior da narrativa, direcionando à irrealidade a condição do fantástico, pois, “A hesitação [...] é pois a primeira condição do fantástico” (TODOROV, 2003, p. 37). Observemos ainda em *O Fazedor* a sutileza com que Borges faz a passagem do real para o irreal.

3.1 Do real para o irreal

A leitura de *O Fazedor* permite observar como é possível através de textos breves experienciar uma desconcertante multiplicidade de significados em forma latente os quais, se afinam aqueles apontados pelos adjetivos atribuídos à obra de Borges e ao próprio escritor argentino, conforme mostrados anteriormente nas palavras de Barrenechea (1967).

A percepção de traços estilísticos na obra em questão revela a forma, segundo o escritor argentino, coloca sua maneira de interpretar a realidade, pois, “O autor expressa juntamente com elas a dificuldade de interpretar a realidade” (BARRENECHEA, 1967, p. 201).

A escrita de Borges traduz um estilo que se potencializa pelas forças: interpretativas, imaginativas e fantasiosas de seu escritor. Aproveitando o gancho dos adjetivos apontados por Barrenechea, um exemplo dos reflexos destes adjetivos está, exatamente na constituição de algumas tramas, como é o caso do conto *El Simulacro*, em que o narrado gira em torno de uma situação que beira ao absurdo, inventada a partir da simulação de um velório em que pessoas, ao virem visitar a defunta, depositam uma quantidade de dinheiro num cofre e cumprimentavam um personagem que o narrador chama de *enlutado*. Toda a dinâmica do referido velório ocorre conforme aconteceria em qualquer outro no mundo real: luto, caixão, defunta, visitantes, pessoas desesperadas com o ocorrido, desejo de pêsames, enfim todos os

elementos que compõem um velório dentro da normalidade dos fatos. Eis a seguir a descrição do evento:

*[...] el enlutado apareció en aquel pueblito del Chaco. [...] Además, encendieron cuatro velas en candeleros altos y pusieron flores alrededor. La gente no tardó en acudir. Viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho, desfilaban ante la caja y repetían: "Mi sentido pésame, General". Éste, muy compungido, los recibía junto a la cabecera, las manos cruzadas sobre el vientre, como mujer encinta. Alargaba la derecha para estrechar la mano que le tendían y contestaba con entereza y resignación: "Era el destino. Se ha hecho todo lo humanamente posible."*³⁸ (BORGES, 1998, p. 8).

Tudo estaria em plenos conformes com a condução de um velório simples e corriqueiro que poderia ter cabimento em ter ocorrido num lugarejo comum não fosse tudo uma farsa armada pelo enlutado, personagem que vem a ser descrito dessa maneira supondo que ele tenha se colocado na situação de luto para protagonizar a simulação do tal velório. Algo ainda mais intrigante e estranho é que a defunta é uma boneca.

Mais adiante no conto o escritor coloca a seguinte questão: “¿Qué suerte de hombre (me pregunto) ideó y ejecutó esa fúnebre farsa?”³⁹ (BORGES, 1998, p. 8). Num primeiro instante o leitor fica convencido de que o narrado é algo que se afina com as coisas do mundo real, mas, ao passo que a narrativa vai se mostrando a situação do conto descamba para uma simulação. Supomos, inclusive que, daí possa advir o título dado pelo escritor argentino. Até que o próprio narrador põe duas outras questões acerca de que tipo de pessoa simularia um velório: “¿Un fanático, un triste, un alucinado o un impostor y un cínico? ¿Creía ser Perón al representar su doliente papel de viudo macabro?”⁴⁰ (BORGES, 1998, p. 8).

Em *El Simulacro* observamos ainda uma fenda pela qual se pode observar uma passagem do real para o irreal; através de um paralelismo entre aquilo que foi montado no ínterim da narrativa e aquilo que o narrador sugere que ocorra fora dela, pois, ao conjecturar a resposta para as duas perguntas formuladas, ele faz o desfecho do conto, colocando:

La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero

³⁸ [...] o enlutado apareceu naquele lugarejo do Chaco. [...] acenderam quatro velas em altos castiçais e puseram flores ao redor. As pessoas não tardaram a chegar. Velhas desesperadas, meninos atónitos, peões que tiravam com respeito o chapéu de palha desfilavam diante da caixa e repetiam: “Meus sinceros pésames, general”. Este, muito pesaroso, recebia-os junto à cabeceira, as mãos encruzadas sobre o ventre, feito mulher grávida. Esticava a direita para apertar a mão que lhe estendiam e respondia com incerteza e resignação: era o destino. Tudo que era humanamente possível foi feito”. Um mealheiro de lata recebia a cota de dois pesos e muitos não se contentaram com uma só visita. (BORGES, 2008, p. 22)

³⁹ “Que espécie de homem (pergunto-me) planejou e executou essa fúnebre farsa?” (BORGES, 2008, p. 22).

⁴⁰ “Um fanático, um triste, um alucinado ou um impostor e um cínico? Pensaria Perón ao representar seu lastimoso papel de viúvo macabro?” (BORGES, 2008, p. 23).

*tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología.*⁴¹ (BORGES, 1998, p. 8).

Dizer que a história narrada é uma síntese de uma época a qual o narrador chama de irreal e comparar os personagens da trama aos personagens Perón e Eva, ambos da história argentina, mostra-nos a maneira como o ele dispõe os fatos, ou seja, existem os personagens que simularam um velório com uma boneca loira que, por sua vez atuam na trama e, existiu, de fato Eva Perón que era loira e teve um velório em que seu esposo Juan Domingo Perón que é descrito como um viúvo macabro pelo narrador.

Não vamos fazer aqui nenhuma conjectura a respeito dos papéis políticos da família Perón ou das relações históricas tecidas em torno da queda do regime chamado de Peronismo, entretanto o que cabe ressaltar é que um fato histórico do mundo real é referenciado e associado a um acontecimento irreal: ao falso velório da boneca com seu viúvo a quem o narrador chama de enlutado, o qual, pela ideia lançada pelo narrador é comparável a Perón.

A linha que seguimos ao discorrer sobre *O Simulacro*, para trazer à tona os traços de irrealidade, leva a sugerirmos também, que pensemos as transições do real para o irreal através da *mimesis*.

Enquanto Ana Maria Barrenechea trata da irrealidade em Borges na perspectiva de rastros estilísticos e de alguns lastros filosóficos os quais aponta em seu estudo, o brasileiro Luís Costa Lima (2003), leva a discussão para a área da *mimesis*. Ele estuda alguns fundamentos, limites e o efeito desestabilizador daquilo que trata como *antiphysis em* Borges, porém, vale ressaltar que não tentaremos aqui, discorrer sobre todo o percurso teórico feito pelo crítico brasileiro, mas tão somente iluminar o problema da passagem do real para o irreal, conforme anunciamos neste subtópico.

Segundo Lima (2003), a narrativa borgeana escapa ao *standard* de imitação (*mimesis*) da realidade, ou como chama ao padrão da natureza (*physis*), possibilitando uma forma em que a literatura borgeana sugere encobertar ou esconder o real, portanto, uma literatura da *antiphysis*. Na perspectiva do crítico brasileiro, é prudente que se afaste a *mimesis* da ideia de real, como é aquela que comumente é conjecturada até de maneira automática.

A ideia de Lima é que a *mimesis* seja a produção da diferença feita em um horizonte do semelhante, dado que “a confiança na *physis*, sem a qual não é pensável a importância da

⁴¹ A história é incrível, mas aconteceu, e não uma única vez, quem sabe, e sim muitas, com diversos atores e diferenças locais. Nela está a síntese perfeita de uma época irreal, e é como o reflexo de um sonho, ou como aquele drama no drama [...]. o enlutado não era Perón e a boneca loira não era a mulher Eva Duarte, mas Perón tampouco era Perón e Eva não era Eva, mas desconhecidos ou anônimos (cujo nome secreto e cujo rosto verdadeiro ignoramos) que representaram para o crédulo amor dos arrabaldes, uma crassa mitologia. (BORGES, 2008, p. 23)

mimesis, pois esta não se cumpre sem um relacionamento (de semelhança e diferença) quanto àquela.” (LIMA, 2003, p. 238).

Se trouxermos aquela simulação do velório e todo o percurso do conto *El Simulacro*, a ideia de *mimesis* se encaixa perfeitamente, entretanto numa disposição irregular, já que o narrador reproduz toda a situação do velório como se fosse o da morte de uma personagem regido pelas leis da *physis*, entretanto, a referida personagem é dentro da ficção uma farsa, já que se trata de uma boneca loira. Tudo isso é produção da diferença, num horizonte do semelhante, ou seja, o conto em si é o produto acabado pela via do mimético, ele não fala de um velório nos termos *physis*, mas o recria e reorganiza à semelhança da realidade, porém com diferença desta, nos termos da *antiphysis*. Sobre isto explica Lima:

O que nos importa daqui extrair: a *antiphysis* supõe um questionamento da realidade é mesmo porque vê *Eros* antes à cegueira, o ditame cego de se acercar de um objeto do que a possibilidade de um efetivo encontro. Em Borges, por conseguinte, a ficção não é pensada como um meio lançado contra o esquecimento, como registro do perecível, como uma maneira de durar além da existência. Tal iniciativa implica acreditar-se que a vida contém algo digno de ser preservado. A ficção é pensada como *antiphysis* porque a vida é tomada como experiência de pesadelo. A ficção tramada nesse contexto, se quer anteparo sim, mas anteparo contra a vida, faz-se vida simulada, invenção da vida simulada, invenção da vida impossível, [...]. (LIMA, 2003, p. 248).

A recepção da obra é catalisada pela via dessa semelhança, entretanto a finalidade da literatura não pode e não deve ser mera duplicação do real. Ao dizermos que o signo da *antiphysis* é a base sobre a qual a literatura de Borges é construída pressupomos também que há um processo em curso: o de negar uma possível relação entre *mimesis* e *physis*. Não tratamos somente de negar uma oposição entre *antiphysis* e o real, a despeito de ser uma literatura escapista ou afinada a um esteticismo estéril como sugerido antes por Barrenechea (1967), mas de observarmos na obra do escritor portenho uma espécie de ruptura entre representação e realidade, a qual, corrompe algumas convenções e certezas, a começar pela noção que temos de real, por isto, tanto formas de identificação com determinados personagens, quanto as formas ingênuas de representação miméticas são recusadas no processo de irrealidade ensejado no seio desse tipo de literatura enquanto um reflexo nítido do mundo social. Lima reforça essas ideias, acentuando a relação irônica de Borges em relação à *mimesis* e a *antiphysis* no processo de criação ao falar de uma insatisfação do escritor argentino, dizendo:

No caso de Borges, esta insatisfação se torna incrédula, permanece enquanto incrédula, e então ironiza a atividade mimética, descrê em sua capacidade de imaginar um *Averróis* ficcional. [...] Borges não ironiza a intenção mimética do criador, mas o caráter mimético da interpretação literária. (LIMA, 2003, p. 248).

Vemos por Lima que essa espécie de literatura recusa determinadas formas de identificação e representações, por isso se faz por um processo intransitivo em que se perde a correspondência entre o mundo e o livro. O que se passa a ver é ficções que respondem a ficções ou então, como foi o caso visto em *El Simulacro*, farsas que respondem e criam farsas, inclusive com alguma referência a personagens da vida real, mas que o autor logo trata de anular seu sentido tratando-o como um personagem de ficção que passa a pertencer ao mundo do irreal, sobre isso reforça Lima:

Esta ficção não remete, sequer como instancia mediatizada a formas de existência, mas sim a um encaixe de ficções, livros dentro de livros, comentários ficcionais a textos também ficcionais, onde figuras muitas vezes reais, autores e amigos, remetem a diálogos ficcionais e relatos ficcionais fingem-se relatos do real. [...] a *antiphysis* borgeana instila uma literatura do fantástico. (LIMA, 2003, p. 249).

O ensejo do fantástico na ficção de Borges, tomando novamente o exemplo de *El Simulacro*, foi dado o desfecho do referido conto com dois personagens que também são personalidades importantes da história política da Argentina, fato que confirma aquilo que o crítico brasileiro reforçou no trecho anterior.

Os estudos de Lima nos fornecem uma dimensão do quadro da literatura de Borges no que tange ao aspecto da passagem do real para o irreal. Tal dimensão, promove duas formas de ler Borges. A primeira está pautada num tratamento com o texto intransitivo de forma que tornam a interpretação um ato arbitrário, dado que o texto é uma espécie de jogo de signos e é construído contra a referência do real. A segunda, embora não seja exatamente errônea, Lima, taxa como insuficiente, dada a postulação anterior feita em torno da *antiphysis* admitindo-a como alheia à vontade autoral, retornando, assim à questão da *mimesis*.

Considerando isto, a questão da *mimesis* em Borges funciona como uma espécie de força questionadora, e é completada pela ideia de que o sujeito é como uma ilusão, é nebuloso, retomando aqui o adjetivo dado por Ana Maria Barrenechea (1967) à obra de Borges, dada a dificuldade de interpretar e se fazer a partir do lastro que se tem com o real.

O mote de muitos dos textos se aseta sobre temáticas em que a incerteza de algo, alguém ou alguma coisa, se circunscritos numa lógica, permite ampliar os limites do conhecido que permeia todo o *corpus* da obra, passando pela visão de um olho que vê por uma fresta fantástica.

Isso possibilita algumas leituras que tornam a experiência com *O Fazedor* uma maneira de conhecer novas formas de realidade regidas por leis ocultas que se assemelham àquelas já conhecidas no mundo real, mas que, ao mesmo tempo se organizam de forma diferente, porém verossímil, de modo que ao mesmo tempo que possibilita notar um

emaranhado de sentidos trazidos à tona pela via do relato breve, da poesia ou pela forma ensaística, desvela uma obra imbricada de imaginação, emoção e sensibilidade, onde a realidade parece plasmada na literatura causando um efeito em que ela passa a não mais ser explicada com as leis que regem o mundo real, mas que segue uma outra lógica a qual se pode cogitar como irrealidade, que aqui pode ser amistosamente entendida como forma de apresentar realidades tangíveis no texto literário borgeano conforme já explicado através de Barrenechea (1967) e Lima (2003).

Algumas concepções borgeanas revelam a fragilidade das categorias que levariam ao entendimento da realidade que nos cerca bem como da própria literatura como forma de interpretar essa realidade e, num processo simultâneo ocorrido no seio de sua literatura, constrói um mundo irreal organizado em torno do fantástico.

3.2 Uma reflexão sobre o fantástico em alguns textos de *O Fazedor*

Os mistérios que rondam o imaginário do homem e o inexplicável constituem alguns dos motivos que levam a se considerar a existência de algo nos textos literários borgeanos, que faz com que seus leitores passem por uma experiência com o fantástico.

Para encaminhar as ideias sobre o fantástico, achamos melhor fazer uma aproximação a partir das sensações e impressões tidas durante o processo de leitura de *O Fazedor* que permitam extrair do próprio texto literário o efeito que leve ao fantástico. Para tanto, colocamos em análise algumas passagens da obra nas quais o fantástico assume a forma de um efeito causado, no qual o leitor, dotado de pura sensação, fica em estado de hesitação ou não reconhece sob a égide de leis que regem o mundo real a ambiência, a dinâmica e os fatos que se desenvolvem no plano do texto borgeano.

O efeito causado que enseja a irrealidade, tratada nestes termos, permeia muitos textos, senão todos, da obra aqui em questão, de modo que, mesmo trazendo fatos ou situações triviais como centro do enredo de alguns dos relatos breves da obra, por exemplo, o tom fantástico amplia os limites do conhecido em detrimento da criação do desconcerto, da hesitação, da dúvida que permeiam narrativas e apontam para uma espécie de suspensão do real, resultando no poder ampliador que os detalhes, percebidos no íterim de cada texto, potencializam. Isso se dá devido à particularidade com que é desenvolvida cada temática e a um grande poder sugestivo com o qual as narrativas lacônicas são encaminhadas por Borges, a ponto de causar, também, um certo perdimento, por vezes aforismático, que acena para alguns caminhos em que o caráter simbólico permite ampliar os sentidos e as sensações projetadas do

texto através de uma linguagem peculiar que reordena as coisas e os fatos ao equiparar a liberdade de criar à imaginação. Sobre a linguagem borgeana, Bella Jozef (1986) reforça ao falar do sentido da obra do escritor portenho:

O sentido final de sua obra é atestar que a América Hispânica carece de linguagem e deve constituí-la. Para fazê-lo Borges cria uma nova ordem de exigência e rigor, uma profunda revolução que equipara a liberdade com a imaginação e com ambas constitui nova linguagem. (JOZEF, 1986, p. 99).

Essa nova linguagem ganha cada página de *O Fazedor*. Por ela se percebe a forma de abordagem de algumas temáticas recorrentes na obra de Borges tais como: a imortalidade, a eternidade, a existência de Deus, o tempo, o infinito, etc., aparecem, de forma a ganharem carnadura na obra e ensejarem enredos nos quais a irrealidade ocupa um lugar importante, dado o efeito fantástico com que se apresentam tais temáticas a ponto de, alguns dos relatos breves manifestarem de forma enigmática o cerne de seu enredo. Essa espécie de enigma a ser resolvido ou por um dos personagens ou pelo leitor do texto de Borges, coloca-o em estado de dúvida e hesitação conforme reforça Todorov:

É preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. (2004, p. 35).

Esse processo de transferência, no que tange ao experimentar a hesitação, é percebido no micro conto intitulado *Argumentum Ornithologicum*, em que sugere, de olhos fechados, a possibilidade de ver um bando de pássaros para que se possa cogitar uma possível resolução para a existência ou não de Deus. Tal argumento, ou melhor *Argumentum* é baseado na possibilidade de contarmos o número de pássaros que há na visão que projetamos do texto narrativo para a experiência do real do leitor que vemos uma forma sugerida pelo autor para atestar através de um cômputo de cunho ornitológico, ou melhor *Ornithologicum* a existência de Deus, vejamos:

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número

entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; *ergo*, Dios existe.⁴² (BORGES, 1998, p. 7).

O efeito produzido pela experiência do fantástico é aqui percebido quando: primeiro, o fato de estar de olhos fechados reside na hesitação de se poder ver ou não um bando de pássaros, dado que, no máximo o que se pode fazer é, na verdade, imaginar um bando de pássaros, estando de olhos fechados; segundo, a possibilidade de se poder contar os pássaros e estabelecer uma ideia de quantidade que possa representar o quantitativo de pássaros vistos, ou seja, um número definido a partir do método sugerido, dada a imprecisão que enseja o ato de contar estando de olhos fechados; terceiro, a seriedade da temática proposta no micro conto que aponta para o problema da existência de Deus, ou seja, se resolvemos o problema tão complexo quanto este, com base em um argumento que parte de uma insólita proposta de experimento que é fundamenta numa visão não vista de olhos abertos, deixa à revelia da imaginação a constituição da imagem na qual se pode por ventura, contar e precisar a quantidade de pássaros para que Deus exista.

Entendemos que o ato de fechar os olhos é uma maneira que o autor encontrou de sair da realidade, pois, quando fecha os olhos, para produzir um efeito desejado no texto afim de que seja possível uma realidade outra entendida aqui como como a imagem de pássaros formada pela experiência proposta pelo narrador-personagem ao leitor, esse processo por si só, produz a hesitação e a dúvida sobre a quantidade de pássaros possivelmente vista, o que projeta-se no seio de uma irrealidade no texto borgeano, na qual é permitido a contagem dos pássaros de forma que se possa, por tal método, estabelecer uma lógica que se organiza em função da habilidade de ver de olhos fechados e proporciona uma atmosfera no âmbito do texto ficcional, que diverge do real; e quarto, a conclusão esperada contemplada na culminância que é dada ao problema que converge na expressão “*ergo*, Deus existe” (BORGES, 2008, p. 19), de modo que, no transcurso de todo o texto, o tom de dúvida, de dois caminhos possíveis permeia toda a narrativa até a conclusão do relato, pois, “Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico. [...] cabe ao leitor hesitar entre as duas possibilidades.” (TODOROV, 2007, p. 31-32). Aqui, o que se chama de irrealidade é, em boa medida, o efeito que resulta do paradoxo, a hesitação e a incerteza tecidas nas entrelinhas do conto de *O Fazedor*

⁴² Fecho os olhos e vejo um bando de pássaros. A visão dura um segundo ou talvez menos; não sei quantos pássaros vi. Era definido ou indefinido o seu número? O problema envolve o da existência de Deus. Se Deus existe, o número é definido, porque Deus sabe quantos pássaros vi. Se Deus não existe, o número é indefinido, porque ninguém pode fazer a conta. Nesse caso, vi menos de dez pássaros (digamos) e mais de um, mas não vi nove, oito, sete, seis, cinco, quatro, três ou dois pássaros. Vi um número entre dez e um, que não é nove, oito, sete, seis, cinco, etc. Esse número inteiro é inconcebível; *ergo*, Deus existe. (BORGES, 2008, p. 19).

que remete a uma experiência estética de seu escritor em relação ao que se entende por real, e que pode levar a uma importante experiência com o texto literário, colocando em destaque que, no âmbito do literário, o ficcional borgeano está para o irreal, assim como o real está para o exercício da estética com que o escritor produz sua arte. Bella Jozef fala sobre isso:

Ilustrar a irrealidade da existência: “se os caracteres de uma ficção, podem ser leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. [...] “irrealidade é condição da arte”. No plano da ficção, o literário se torna realidade – uma realidade convencional que é matéria da arte – mas realidade construída a partir da primeira. A cultura, diz, é criação da imaginação do homem. Ante a incógnita do mundo real, o homem inventa sua própria incógnita. Borges comprova, também, que a arte e a linguagem são símbolos porque “capazes de produzir e estabelecer um mundo próprio”. (JOZEF, 1986, pp. 102-103).

Nesse sentido, são passíveis de conjectura os seguintes pares: o real está para a estética do escritor; ficção (produto dessa estética) está para a irrealidade. Essa relação leva uma outra possibilidade: a de que o efeito fantástico só é, de fato, possível quando a imaginação, enquanto ingrediente da estética daquele que escreve sua literatura, é latente e suscita a oposição entre o real e o ficcional, pois,

No caso do texto literário, pode-se afirmar que a experiência estética é, paradoxalmente, tão mais vinculada à realidade quanto mais exercita sua autonomia em relação a ela; tão mais penetrante e abrangente quanto mais aberta e especulativa. O caráter paradoxal da experiência literária se explica pelo fato de esta tornar possível o questionamento da oposição entre real e ficcional. Entretanto para se investigar de que maneira a dicotomia é transgredida, não basta que se afirme que a literatura opera a suspensão de limites, não basta que se utilize o argumento de que o real contém elementos ficcionais e de que a ficção traz elementos da realidade. Se se deseja fazer jus à complexidade da experiência proporcionada pela literatura, é imprescindível que se rompa com o próprio sistema de oposições, e se conceba uma relação que incorpore – ao par comumente convocado para a equação que tenta descrever o funcionamento do “mecanismo” literário – uma terceira noção cuja presença redefine o papel de outros dois termos. Esse terceiro ingrediente é o imaginário.” (BRANDÃO, 2013, p. 33).

Conforme Iser (1996), o fictício de caráter proposital, premeditado e acintoso e o imaginário, enquanto âmbito formado de matéria da imaginação que é de caráter espontâneo, inocente e ingênuo - servem de quadro um para outro, num processo de influência recíproca, que age como força motriz, gestando na Literatura o efeito fantástico. Nesse processo, a formação do fictício, em que se aloja a irrealidade regida pelos atos do fingir (escolha, arranjo e auto evidenciação), que reformula o real e, portanto, influencia na noção de realidade. Logo, o texto ficcional contém elementos do real, então o seu teor fictício não objetiva uma finalidade em si mesma, mas “é enquanto fingido, o reflexo de um imaginário” (ISER, 1996, p. 13).

De maneira paradoxal, o fictício literário, tratado nestes termos, pode causar estranhamento naqueles leitores que definem o fictício com traços da realidade, gestando, assim, a irrealidade, porque “o fictício pode ser definido pela eliminação dos atributos da

realidade.” (BRANDÃO, 2013, p. 33). Percebemos que se instaura uma lógica que coloca o real em oposição ao irreal e, por conseguinte, ao fictício literário da obra de Borges. Bella Jozef remata falando da relação da arte literária, da ficção, realidade e imaginário em que o irreal se estabelece na cena literária de Borges.

Para Borges, portanto, a cena literária é, por definição, ficcional, e seu universo se constrói no imaginário. Só na arte a realidade adquire seu verdadeiro significado, e nada pode parecer mais lógico do que partir dela para chegar à vida [...]. O mundo é captado metaforicamente através da palavra e da ficção. As coisas e seres são ficções e, do labirinto que é o nosso mundo, nada resta. O escritor deve ser verdadeiro apenas para a sua imaginação. “No imaginário - diz Borges – reside o infinito.” Só o literário é eterno, porque irreal, formulado pela palavra. (JOZEF, 1986, p. 103).

Dos motivos recorrentes que encaminha todo o percurso dos textos, o fictício literário permite com que conheçamos algumas experiências que a força imaginativa de um autor pode proporcionar através de seus textos. A apresentação de aspectos que a miscelânea de textos que compõem essa obra, quer em relatos supostamente encurtados pela cegueira de seu autor, já que a maioria das narrativas de *O Fazedor* são micro contos que traduzem a mais afinada forma de ficção; quer em seus textos poético-líricos, nos quais o rumo dado em termos de significação permitem uma atmosfera que proporcionam a suspensão da realidade, gerando a sensação de que, o que está sendo dito não é passível de ser realizado no mundo real, mas num espaço-tempo, em que a ordem conhecida do real é posta em xeque, como no trecho do poema *O Poeta Declara Seu Renome*:

*El poeta declara su nombradía
El círculo del cielo mide mi gloria,
las bibliotecas del Oriente se disputan mis versos,
los emires me buscan para llenarme de oro la boca,
los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.
Mis instrumentos de trabajo son la humillación y la angustia;
ojalá yo hubiera nacido muerto.*⁴³ (BORGES, 1998, p. 41).

Nesse poema, algumas coisas são sutilmente construídas, de modo que o sentido de determinadas passagens do texto são questionáveis, do ponto de vista da lógica que rege o mundo real, que por vezes, pode descambar para inquirições que possam parecer ingênuas, mas que colocam de fato, em dúvida as leis do real, como por exemplo: como é possível a glória do poeta ter sido, de fato, medida pelo círculo do céu? Ou, como podem as bibliotecas do oriente e não outras, disputarem os versos do poeta?

⁴³ **O Poeta Declara Seu Renome** / O círculo do céu mede a minha glória, / as bibliotecas do oriente disputam os meus versos, / os emires me procuram para encher-me de ouro a boca, / os anjos já sabem de memória meu último zéjel. / Meus instrumentos de trabalho são a humilhação e a angústia; / quem dera eu tivesse nascido morto. (BORGES, 2008, p. 161).

Uma forma que o escritor portenho encontra é exatamente através da biblioteca que disputa seus versos, pois, nesse lugar sagrado para Borges, há uma ambiência, há toda uma construção e constituição que permite-lhe o pleno exercício de sua linguagem. A biblioteca é exatamente o lugar em que:

O universo borgeano, de arquitetura específica, constituído na realização privilegiada de uma linguagem, é concebido como um livro infinito, como uma biblioteca, cujos dialetos, tradições, mitos e religiões se emaranham para afirmar que a vida dos homens é tão penosa quanto sublime. (JOZEF, 1986, p. 101).

De algum modo, esse lugar move o poeta a dizer-se importante nesse processo de composição, e como de certa forma não consegue justificar essa importância, faz culminar no desejo dele de ter nascido morto, mesmo tendo apresentado uma série de motivos para evidenciar que sua existência tenha sido algo importante, algo que o coloca como alguém que faz e que cria, como nos versos em que relata da sua glória, a disputa das bibliotecas por seus versos, a procura dos emires por que lhe encham a boca de ouro, ou mesmo o fato de merecer a lembrança dos anjos, seres celestiais que não pertencem a esfera do mundo real palpável.

Vemos o empenho do poeta em ser reconhecido e, para tanto, vale-se de recursos no interior do texto poético, que o colocam diante da dimensão do mundo, fazendo com que ele possa representá-lo em meio a elementos personificados como: o círculo do céu, as bibliotecas do oriente e os anjos.

O fantástico aqui, é sutilmente posto, torna possível perceber o dilema de identidade do poeta que desfecha em seu desejo de morte simbolicamente explícito na referência que faz ao último *zéjel*. De maneira rápida, o *zéjel* é uma composição poética e estrófica oral, declamado de forma cantada e por vezes em forma de debates entre poetas, geralmente é apresentado em um dialeto coloquial, sobretudo num dos tantos dialetos do idioma árabe. Essa explicação se faz necessária na medida que se percebe que aquele último *zéjel* ao qual o escritor argentino se refere em seu poema; e o qual, “*los ángeles ya saben de memoria mi último zéjel.*”⁴⁴ (BORGES, 1998, p. 41), não ficarão escritos, mas à revelia da memória de anjos.

De forma geral, o fantástico é percebido através de alguns elementos que são recorrentes nos textos, tais como: o medo, o susto, o horror, o terror, o surpreendente, o assustador e o emocionante, sobretudo naqueles anteriores ao século XX. Mais recentemente, passaram a abordar outros elementos temáticos mais complexos nos quais, principalmente os textos narrativos de teor fantástico que inquietam o homem da atualidade passaram a ter: as angústias de cunho existencial, as transformações ocasionadas pelo modo de produção

⁴⁴ Os anjos já sabem de memória meu último *zéjel*. (BORGES, 2008, p. 41).

econômico, os sistemas burocráticos, a opressão como forma de lidar com o outro, os diversos tipos de desigualdades, etc.

O fantástico primacialmente, é apresentado como um tipo de literatura em que acontecimentos sobrenaturais, inquietantes, fabulosos, surpreendentes ou assustadores; com tom de entretenimento ou como um modo de fugir do mundo real, cria um mundo paralelo dentro do próprio texto, cujas leis que o governam diferem, ou são estranhamente desiguais, àquelas que se costuma perceber no mundo real; ou se afinam à realidade criada para subverter o real, gerando uma atmosfera que causa sensações ou fazem o leitor hesitar entre o real e o fictício, mas que “não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia” (VOLOBUEF, 2000, p. 110).

Nordier (1830) ratifica que a gênese da humanidade é marcada pela poesia; pondo em relevo o seu objeto: as sensações experimentadas pelo homem, e que essas sensações, resultam na poesia mais pura, ou seja, a intuição causa um efeito que resulta numa espécie de descentramento e, por sua vez leva à imaginação no estado mais puro, que uma vez vista como intuição, deve ser tomada como uma via privilegiada de conhecimento acerca da existência humana.

Do objeto da discussão feita por Nordier (1970), e a partir dessa ideia, segue em seu trabalho, fazendo a comparação das sensações entre si; empenha-se em incrementar as descrições como forma de apreender os aspectos que caracterizam as coisas e em permutar palavras por figuras. Isso constituiria, segundo ele, o objeto da poesia primitiva. Desse modo, as primeiras criações literárias tinham a finalidade, segundo o pensamento Nordier, de descrever e representar o mundo material através das sensações despertadas no homem.

Uma segunda etapa reside na ideia do deslocamento da atenção do conhecido para desconhecido, ou seja, as sensações possibilitam ao homem, a transição daquilo que ele é sabedor a aquilo que ele desconhece. Para tanto, Nordier, tratando das sensações no âmbito da imaginação diz: “Ele aprofunda as leis ocultas da sociedade, ela estudou as molas secretas da organização universal; ouvia no silêncio da noite, maravilhosa harmonia das esferas, ela, a imaginação, inventou as ciências contemplativas e religiões.” (NODIER, 1970, p. 119).

Nesse sentido, em sua vida ordinária, o homem se via confrontado com uma série de acontecimentos e sensações as quais, as colocações anteriormente apontadas nos ensaios de Nordier, não davam conta. Por isso, num terceiro momento de seu ensaio, vale-se do termo *mentira* como procedente da imaginação, o que faz nascer o mundo fantástico:

[...] mas literatura não tinha perdido o elemento inspiração que diviniza na infância. Mas, como suas principais criações foram feitas, e que a humanidade tinha recebido em nome da verdade, ela vagou propositadamente em uma área ideal seduções menos imponentes, mas igualmente ricos; e, francamente, ela inventou a mentira. (NODIER, 1970, p. 119-120).

Nordier, em boa medida, retoma a questão da imaginação do homem em relação ao seu espírito, sendo que destaca que o homem é circunscrito pela poesia. Isso remonta, historicamente a um dos conceitos que diz ser a literatura a arte da palavra, e, tratar de arte é tratar impreterivelmente de imitação o que retoma o conceito de literatura enquanto arte que imita a vida através da palavra, nesse sentido da arte como imitação remete a dois filósofos Platão (427 a.C. - 347 a.C.) e Aristóteles (384 - 322 a.C.). O primeiro apresenta esse conceito em sua obra *A República*, em que apresenta a literatura e pintura como imitação afastada da realidade. O segundo, apresenta a literatura como modo de imitação (*mimesis*), sendo esta, representada pela poesia, a comédia, a tragédia e a lírica, desse modo a literatura enquanto arte que imita pela palavra, imita a vida e, estando a vida em constante movimento, fica facultado à literatura reinterpretá-la para acompanhar o seu movimento, pois,

Se tentarmos avaliar esta interpretação da literatura, teremos de reconhecer que ela toca em, pelo menos, dois importantes pontos. Considerada em seu valor aparente, sugere que a literatura imita ou reflete a vida; por outras palavras, a temática da literatura consiste nas múltiplas experiências dos seres humanos, em suas vivências. [...] O segundo e importante ponto sugerido pela teoria da imitação é que a vida está sendo imitada no sentido de ser reinterpretada e recriada” (DANZIGER; JOHNSON, 1974, p. 18-21).

Aqui confluem algumas ideias de Nordier (1970) àquelas de Luis Costa Lima (2003) e apresentadas anteriormente que, de certo modo levam a pressupor que: tudo que se faz é, em literatura, imitação afastada ou aproximada da realidade, e, por isso, não é propriamente a realidade, mas diz de uma forma de se conceber o mundo.

A mentira considerando o termo proposto por Nordier não pode funcionar como oposto de verdade, já que a palavra em grego que traduz verdade é *ἀλήθεια* (*aletheia*), que se desmembrada temos dois termos ‘*a-lehheia*’ em que o ‘*a*’ constituiria a forma de negação e equivaleria ao significado de “des”, e, *letheia* equivaleria ao significado de *velamento*, sendo então, o conceito transposto no termo grego *aletheia* correspondente a *des-velamento*, em que o termo *velamento* teria relação com o ato de *pôr o véu nas vistas* impedindo, assim, a visão.

Então, o termo grego para designar *verdade* tem uma relação com a palavra *desvelamento*, ou seja, a partícula ‘des’, designa o efeito negativo do ‘não’ e ‘velamento’ designa o véu posto sobre os olhos para impedir a visão, portanto o termo ‘desvelamento’ equivaleria ao termo ‘verdade’ o qual, remete ao movimento de retirar o véu para ver, o que

faria oposição ao vocábulo ‘velamento’ que significa ‘colocar o véu sobre as vistas’, e não ao termo ‘mentira’. Essa discursão acerca da verdade e da realidade aqui posta, remete-nos ao fantástico e está vinculada ao que coloca Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*, na medida em que o fantástico poderia ser pensado enquanto uma forma da verdade, quando discorre no capítulo intitulado *Os Gêneros Literários* sobre a expressão literatura fantástica, a qual usa para referir a uma variedade da literatura ou, como habitualmente se diz, a um gênero literário.

Embora Todorov (2004) trate da expressão *gêneros* para designar o mesmo, dado que, pelo menos inicialmente, ele não faz distinção dos usos da expressão para designar o fantástico quando coloca as duas possibilidades, incitando a seguinte uma dúvida: o fantástico é um gênero literário ou uma variedade da literatura?

De forma breve, o que está posto aqui são duas formas de expressar o fantástico: uma o coloca como um gênero dentro da literatura; o outro o coloca como um dos tipos possíveis de literatura: a expressão *literatura fantástica* refere-se a uma variedade da literatura ou, como diz comumente, a um gênero literário, “Examinar obras literárias a partir da perspectiva do gênero é um empreendimento absolutamente peculiar. Nosso propósito é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de “obras fantásticas [...]” (TODOROV, 2004, p. 7).

Todorov sugere um exame direto nas obras literárias que possibilitem a vinculação delas a uma regra que funcione para a maioria das narrativas ditas fantásticas, esse labor investigativo e conceitual não constitui o propósito aqui pretendido, por hora, devemos atentar para o fato de que, segundo o título dado a essa parte do trabalho, o esforço está direcionado para a questão do fantástico em alguns textos de *O Fazedor*, por isso é que a experiência com o fantástico na literatura prescinde de vínculos estabelecidos, para que se possam explicar alguns eventos como por exemplo, em *Os Espelhos Velados* em que Borges revisita uma lembrança de quando era menino ao falar de espelhos que multiplicam de forma espectral a realidade,

*Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anohecía. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos. Yo sé que los vigilaba con inquietud. Temí, unas veces, que empezaran a divergir de la realidad; otras, ver desfigurado en ellos mi rostro por adversidades extrañas. He sabido que ese temor está, otra vez, prodigiosamente en el mundo.*⁴⁵ (BORGES, 1998, p. 7).

⁴⁵ Quando menino, conheci esse horror a uma duplicação ou multiplicação espectral da realidade, mas diante dos grandes espelhos. Seu infalível e contínuo funcionamento, sua perseguição de meus atos, sua pantomima cósmica

Nesse trecho os espelhos são o mote para que se possa notar alguns fenômenos que causava no ‘menino’ uma espécie de inquietação hesitante na qual ele se propunha a ‘testar’ aquele outro plano que apresentava na imagem refletida um outro mundo possível, de certo modo, até compreensível, posto que é próprio da meninice devanear diante de espelho, questionar e testar o seu funcionamento, pois ali está a imagem refletida de si próprio. Para aquele que se deixa levar pelos embalos da imaginação, o espelho é uma espécie de ‘mundo paralelo’ uma espécie de realidade outra que imita o mundo real, que concentra no gesto daquele que se propõe a testá-lo, uma forma de questionar se o real vem de lá daquela imagem que ganha movimento com o gesto calado, ou se aquela imagem é mesmo somente o reflexo flagrado pelos olhos daquele que devaneando embalado pelo movimento imitado em outro plano permite a imagem reversa. Lima ajuda a entender melhor sobre os espelhos em Borges associando à ideia de afastamento da *mimesis*,

[...] no caso de Borges, porquanto o seu afastamento da *mimesis* provoca desde logo a proposta de uma literatura-espelho, conseqüente à deformação mais grosseira, da literatura de cunho mimético. Despojado da ideia de especularidade, o espelho em Borges é o [...] criador de duplos. (LIMA, 2003, p. 254).

Quando Borges diz que através do espelho tinha a ‘duplicação ou multiplicação espectral da realidade’ revela a sensação de se ver outro, de se perceber duplicado ou multiplicado de forma espectral; testava o funcionamento do espelho até chegar à conclusão de que era infalível enquanto mecanismo, pois perseguia de forma sincrônica os atos dele, atesta que essa outra dimensão de lá, propiciada pelo reflexo do espelho, imita com perfeição o decurso das coisas desse mundo de cá. Essa experiência do menino Borges com o espelho remonta um mundo sempre possível a partir da luz que encanta os olhos através do reflexo, ali, diante do espelho, há um outro lugar do lado de lá parecido com esse lugar do lado de cá, separado pela superfície vítrea que limita os dois mundos possíveis. Neles há uma lógica que parte do princípio de que um é a imitação perfeita do outro, parelha a essa ideia de mundo duplicado as de real e irreal. A pantomima (representação teatral em que os atores se exprimem apenas por gestos), revela os sentimentos, paixões e ideias por meio do reflexo que acompanha infalivelmente o mundo que está defronte ao espelho. O menino tenta encontrar uma falha no funcionamento do mecanismo, ao mover-se diante dele acompanha atento se aquele objeto mimético “perseguia seus atos” (BORGES, 2008, p. 17), de sorte que sua “pantomima cósmica

eram então sobrenaturais, desde que anoitecia. Um de meus reiterados/insistentes rogos a Deus e a meu anjo da guarda era o de não sonhar com espelhos. Sei que os vigiava com inquietude. Algumas vezes temi que começassem a divergir da realidade; outras que neles visse meu rosto desfigurado por adversidades estranhas. Soube que esse temor está outra vez, prodigiosamente no mundo. (BORGES, 2008, p. 17).

eram então sobrenaturais, desde que anoitecia” (BORGES, 2008, p. 17), o que de um ingênuo teste de menino passa a criar um outro mundo espectral que se apresenta com traços sobrenaturais quando anoitecia.

Supomos que a pouca luz da noite encobrisse a visão dele, deixando a imagem menos nítida, de maneira que ao movimentar-se à noite diante do espelho a escuridão dava-lhe a impressão de falibilidade do mecanismo, já que o que chegava à percepção vinha de forma obscura e embotada pela escuridão tenebrosa da noite. Logo, a pulsão em testar o espelho mostra o quão hesitante ficava aquele menino, desvela sua dúvida entre o estar lá (na imagem refletida) ou, o estar cá (no mundo real), fazendo-o vacilar entre os dois / múltiplos mundos da sua experiência infantil.

O fato de o menino ter temido que os fenômenos refletidos no espelho não acompanhassem mais os eventos que geraram tais fenômenos no mundo real, revela a hesitação que o motivou a testar o mecanismo reflexivo, pois seu temor reside no fato de sua inquietude vigilante a ponto de fazê-lo pensar que a imagem refletida pudesse divergir da realidade ou que outras vezes visse seu rosto desfigurado por adversidades estranhas.

Um outro ponto de *Os Espelhos Velados* também traz a questão do medo, ao rogar a Deus e a seu anjo da guarda para que não sonhasse com espelhos. Talvez porque ele tivesse medo de perder-se no mundo refletido, ou que, no sonho ao atravessar o limiar do vidro que se interpõe entre dois mundos possíveis, ficasse preso sem poder atravessar de volta.

O fato de temer sonhar com espelhos também está, em boa medida, relacionado com a morte atrelada à questão da loucura, temáticas subjacentes neste conto anunciadas desde seu título, onde o adjetivo ‘Velados’ aparece atrelado ao substantivo plural ‘Espelhos’, de modo que o ensejo de morte é atestado na segunda parte do conto:

*Hacia 1927, conocí una chica sombría: primero por teléfono (porque Julia empezó siendo una voz sin nombre y sin cara); después, en una esquina al atardecer. Tenía los ojos alarmantes de grandes, el pelo renegrido y lacio, el cuerpo estricto. (...) Entre nosotros no hubo amor ni ficción de amor: yo adivinaba en ella una intensidad que era del todo extraña a la erótica, y la temía. (...) yo debí contarle una vez el de los espejos y dicté así, el 1928, una alucinación que iba a florecer el 1931. Ahora, acabo de saber que se ha enloquecido y que en su dormitorio los espejos están velados pues en ellos ve mi reflejo, usurpando el suyo, y tiembla y calla y dice que yo la persigo mágicamente. Aciaga servidumbre la de mi cara, la de una de mis caras antiguas. Ese odioso destino de mis facciones tiene que hacerme odioso también, pero ya no me importa.*⁴⁶ (BORGES, 1998, p. 7).

⁴⁶ Em 1927, conheci uma jovem sombria: primeiro por telefone (porque Júlia começou sendo uma voz sem nome e sem rosto); depois, numa esquina ao entardecer. Tinha os olhos assustadoramente grandes, os cabelos negros e escorridos, o corpo estrito. (...) Entre nós não houve amor nem ficção de amor; eu adivinhava uma intensidade que era totalmente estranha à erótica, e a temia. (...); devo ter-lhe falado dos espelhos e sugeri, assim, em 1928, uma alucinação que florescia em 1931. Agora acabo de saber que ela enlouqueceu e que em seu quarto os espelhos estão velados, porque neles vê meu reflexo, usurpando o seu, e treme e se cala e diz que eu a persigo magicamente.

Ao mesmo tempo que o adjetivo *velados*, que aparece tanto no título quanto no *corpus* do texto narrativo, possa ensejar em sua significação aquilo que está encoberto com o véu como visto na discursão anteriormente feita sobre a palavra verdade, também pode, a partir dessa ideia trazer a conotação da morte, posto que o véu que encobre a vista impedindo a visão corresponde às pálpebras fechadas do morto e por conotação leve à ideia de morte, considerando que o termo *velados* possa conter a ideia de vela enquanto aparato luminoso utilizado na hora da morte. Ao percebermos esse traço que envolve a morte o qual enseja o velório, e, dessa maneira o adjetivo *velados* estaria relacionando à essa funesta ideia.

Quando diz do motivo pelo qual os espelhos são *velados* no conto: “porque neles vê meu reflexo usurpando o seu”, (BORGES, 2008, p. 18), deixa subentendido uma outra forma de ver o caso dos espelhos, já que no sentido figurado, o termo *velados* aqui, alude a algo que está escondido ou encoberto, mas que ao mesmo tempo é tomado pelo reflexo de um outro que o usurpa, que o apossa sem ter o direito de fazê-lo, que o toma para si e que se apropria da imagem.

O termo ‘*velados*’ potencializa muitos significados os quais se encaixam e encaminham a forma com que o narrador resolve a trama: com o enlouquecimento de Júlia vê o reflexo de seu suposto perseguidor que usa magicamente os reflexos produzidos no espelho para usurpar a imagem dela, esse constituiria um dos motivos pelos quais os espelhos do quarto dela estariam *velados*, ou seja, encobertos.

Um detalhe importante de ser notado é que, mesmo estando encobertos é possível ver nele o reflexo do narrador-personagem, ainda mais quando se pensa no modo que é dada a imagem refletida do narrador, posto que esta aparece na visão de Júlia após ele ter usurpado a dela. Nesse ponto, o verbo *usurpar* aplicado no sentido de tomar posse de algo geralmente contra a vontade de outrem, dessa forma, o reflexo que vinha dos espelhos *velados*, ou seja encobertos, revelavam a imagem do narrador-personagem como em uma visagem, uma visão potencializada pela alucinação advinda da loucura que acometera a personagem Júlia.

Vale destacar alguns elementos que consideramos importantes no âmbito da análise até aqui empreendida de *Los Espejos Velados*, em primeiro lugar chamamos a atenção para o enredo o qual podemos dividir em dois momentos: um início onde o narrador diz de seu sentimento de medo pelo espelho, de modo que testava seu funcionamento; e um segundo onde o narrador fala de espelhos que mesmo encobertos tem o seu reflexo visto por uma mulher louca.

Infausta servidão a de minha face, a uma de minhas antigas faces. Esse odioso destino de minhas feições tem de me tornar odioso também, mas já não me importa. (BORGES, 2008, p. 18).

Em segundo lugar a questão das personagens: o narrador-personagem que conta sua vida de menino e a relação dele com os espelhos para depois, já moço encontrar uma personagem feminina que fica louca após ele ter lhe falado de espelhos. Nesse sentido, tanto o encaminhamento dado ao enredo quanto as personagens corroboram para que eventos sobrenaturais apareçam na narrativa de forma explícita, porém sutil, como é o caso do reflexo do narrador nos espelhos encobertos do quarto de Júlia.

É possível notarmos que a narrativa fantástica pode se apresentar com elementos do mundo real, no qual se encontram pessoas comuns, entretanto algo no texto ocorre de forma a tender para o inexplicável; como é o caso do reflexo do narrador na visão que Júlia tem. Segundo Louis Vax, “A narrativa fantástica, pelo contrário, gosta de nos apresentar, habitando o mundo real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do explicável. [...] o fantástico nutre-se dos conflitos do real e do possível.” (VAX, 1960, p. 8).

As elucubrações aqui tecidas fizeram penetrar no íntimo do personagem em questão, o menino, com quem toda experiência com o espelho se passa no início do conto. É importante a integração com as sensações desse personagem a fim de que possamos perceber o ‘efeito fantástico’ nesse conto da obra *O Fazedor*, pois,

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor com o mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a função de narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 2007, p. 37).

Retomando o conto *Espelhos Velados*, a fim de se fazer uma consideração sobre a questão da incerteza que se projetou no texto a respeito da visão de Júlia em que ela, mesmo com os espelhos encobertos em seu quarto, conseguia ver o reflexo do narrador-personagem. Esse fenômeno coloca em dúvida se, de fato, Júlia conseguiria ver algum tipo de reflexo; o leitor pode colocar em cheque aquilo que está dito pelo narrador, hesitando sobre a real possibilidade de ela ter visto ou não o tal reflexo do narrador, ainda que isso esteja dito com todas as palavras no conto: “que em seu quarto os espelhos estão velados, porque neles vê meu reflexo” (BORGES, 2008, p. 18), sobre essa incerteza de que algo possa ou não ter, de fato ocorrido diz Vax: “A grande preocupação, como quaisquer preocupações, alimenta dúvida em vez de certeza no fantástico.” (VAX, 1960, p. 129).

Ainda, segundo Vax o fantástico não se faz presente somente onde seres ou acontecimentos sobrenaturais se manifestam, ele considera o fantástico como um momento de crise, e salienta os seguintes tópicos:

1. Vivemos no mundo de certezas tranquilizadoras diárias;
 2. Ocorre um fato misterioso, impossível, inexplicável;
 3. Este fato é, até se transformar em um conhecimento mais amplo, abrangendo o todo.
- Após conhecimento prévio [e] o fenômeno incomum [...]. Isto é [...] não sintetizar notícia que é fantástico, mas o momento de ansiedade, pânico e crise que fica entre as duas sínteses. O fantástico é um momento de crise. (VAX, 1960, p. 149).

No poema intitulado *Límites*, podemos perceber essa crise de que fala Vax no esquema apresentado:

Límites

Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar,
 hay una calle próxima que está vedada a mis pasos,
 hay un espejo que me ha visto por última vez,
 hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo.
 Entre los libros de mi biblioteca (estoy viéndolos)
 hay alguno que ya nunca abriré.
 Este verano cumpliré cincuenta años;
 la muerte me desgasta, incesante.⁴⁷ (BORGES, 1998, p. 41).

O poema traça os pensamentos e sentimentos de um homem em crise aos cinquenta anos, quiçá decadente à espera da morte conforme é possível observar no oitavo verso. Essa temática permeia todo o poema e aparece no terceiro verso quando diz de um espelho que lhe fitou pela última vez; no quinto e sexto versos quando fala que entre os livros de sua biblioteca existe um que ele não abrirá. É importante notar que no quarto verso o poeta fala de uma porta a qual ele fechou até o fim do mundo.

Fazendo aqui um paralelo com aquilo que Vax (1960) propôs no esquema, podemos engendrar a seguinte pergunta nos termos do real: seria possível fechar uma porta até o fim do mundo? A pergunta coloca algo que, pelo menos a princípio parece não ser possível de realizar, algo que, em contrapartida, fosse realizado, teria de ser criada toda uma outra ordem, posto que a tal porta precisaria ser fechada até o fim do mundo. Salvo as licenças poéticas, o leitor do poema coloca-se empenhado, ao menos num primeiro instante, em seguir pelos versos do poema perpassando o encaminhamento em tom funesto dado pelo poeta. Logo, esse verso coloca o leitor diante de algo praticamente impossível de ser realizado segundo as leis do mundo

⁴⁷ **Límites** / Há uma linha de Verlaine que não voltarei a lembrar. / Há uma rua próxima proibida a meus passos, / há um espelho que me fitou pela última vez, / há uma porta que fechei até o fim do mundo. / Entre os livros de minha biblioteca (posso vê-los agora) / há um que não abrirei. / Neste verão farei cinquenta anos; / a morte me desgasta, incessante. (BORGES, 2008, p. 159).

real, mas que coloca-se diante do leitor como um mistério a ser resolvido, ainda que de forma inexplicável ou rompa com alguma ordem estabelecida.

Recorremos a Tzvetan Todorov (2004) quando faz um paralelo entre os principais teóricos franceses em textos que ele chama de canônicos no que tange à questão do fantástico na literatura englobando os três aspectos – misterioso, o inexplicável e a ruptura com alguma ordem estabelecida – o inadmissível:

Castex escreve em *Le Conte Fantastique en France*: “O fantástico ... se caracteriza... por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (p.8). Louis Vax em *L’Art et la Littérature fantastiques*: “A narrativa fantástica ... gosta de nos apresentar, habitando no mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (p.5). Roger Caillois em *Au Coeur du Fantastique*: “Todo fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.” (TODOROV, 2007, p. 32).

Todorov aponta para os três aspectos constantes nos dois textos aqui analisados; tanto em *Os Espelhos Velados* como *Limites* é possível observar o que foi tratado por Castex, Vax e Caillois, de sorte que o fantástico é observável como um efeito subjacente em suas entrelinhas, por vezes explícito e por vezes tácito.

No conto *El Cautivo*, Borges coloca uma série de questões sobre um menino que é levado como prisioneiro por índios e é encontrado tempos depois, graças as informações dadas por um soldado que vinha do interior. Ao voltar para casa, o homem reconhece sua antiga casa de infância e vai direto buscar uma faquinha de cabo de chifre que escondera ali quando menino:

*En Junín o en Tapalqué refieren la historia. Un chico desapareció después de un malón; se dijo que lo habían robado los indios. Sus padres lo buscaron inútilmente; al cabo de los años, un soldado que venía de tierra adentro les habló de un indio de ojos celestes que bien podía ser su hijo. (...) y creyeron reconocerlo. El hombre, trabajado por el desierto y por la vida bárbara, ya no sabía oír las palabras de la lengua natal, pero se dejó conducir, indiferente y dócil, hasta la casa. Ahí se detuvo, tal vez porque los otros se detuvieron. Miró la puerta, como sin entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido ahí, cuando chico. Los ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado al hijo. Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto. Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa.*⁴⁸ (BORGES, 1998, p. 8).

⁴⁸ Em Junín ou em Tapalquén relatam a história. Um menino desapareceu depois de um ataque indígena; disseram que os índios o haviam roubado. Seus pais procuraram inutilmente; anos depois, um soldado que vinha do interior falou-lhes de um índio de olhos azuis que bem poderia ser seu filho. (...) e pensaram reconhecê-lo. O homem, trabalhado pelo deserto e pela vida bárbara, já não sabia ouvir as palavras da vida natal, mas deixou-se levar, indiferente e dócil até a casa. Ali estacou, talvez porque os outros tivessem estacado. (...) De repente, abaixou a cabeça, gritou, atravessou correndo o vestíbulo e os dois longos pátios e entrou pela cozinha adentro. Sem vacilar, enfiou o braço na enegrecida chaminé e apanhou uma a faquinha de cabo de chifre que escondera ali quando menino. Seus olhos brilharam de alegria e seus pais choraram porque tinham encontrado seu filho. Talvez a essa

As questões colocadas em tom de hipóteses aparentam ser uma tentativa de entendimento sobre o sentimento do índio quando chega à casa, pois, o fato de ele ter entrado e ido direto à faquinha escondida na chaminé diz de seu reconhecimento do ambiente; é a comprovação fatídica de que o índio é filho daqueles pais, entretanto Borges coloca questões acerca do filho de modo a gerar uma certa dúvida sobre isso, posto que alega sobre aquele filho perdido ter renascido por ter sido reencontrado, ou morrido naquele êxtase, pois, minimamente deveria reconhecer-se filho e pertencente àquela casa, mas o fato de o índio ter voltado ao deserto pode deixar todas essas questões em aberto, ou seja, devido ao longo período que ficara fora do convívio com os pais, o índio, mesmo tendo reconhecido aquele ambiente não se sentia mais dali, aquilo já não lhe é familiar de algum modo.

As inquiuições do narrador dadas como fecho do conto faz o leitor hesitar sobre o que realmente se passara na cabeça daquele índio; há incerteza acerca dos sentimentos do índio; o que ele houvera sentido ao regressar à casa na qual passara sua infância antes de ser levado após o ataque indígena. É exatamente nesse ponto que *O Cativo* mostra sua faceta fantástica pois,

O fantástico ocorre na incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais (...). O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário.” (TODOROV, 2007, p. 31).

As incertezas acerca do sentimento porque passou o índio ao chegar e reconhecer a casa de seus verdadeiros pais; o fato de ele não ter resolvido ficar, mas voltar ao deserto, deixando seus pais novamente, agora e dessa segunda vez, por vontade própria talvez!

Borges coloca num outro ponto uma hipótese o fato de o índio ter estacado, talvez porque outros estacaram. O verbo estacar no sentido denotativo refere ao ato de deter-se subitamente por perplexidade. Esse momento talvez dê uma importante pista para que se possa ter a série de questões levantadas no desfecho do conto, Borges diz sobre o que ele teria sentido, pois, o fato do índio ter sido tomado de espanto, de ter ficado atônito ou perplexo ao chegar à casa dos pais demonstra minimamente que ele reconhecia o ambiente de um passado remoto e que sua perplexidade quando ele e os outros se estacaram ao chegar na casa e olhar para a porta.

lembrança tenham se seguido outras, mas o índio não podia viver entre paredes e um dia foi em busca de seu deserto. Gostaria de saber o que sentiu naquele instante de vertigem em que o passado e o presente se confundiram; gostaria de saber se o filho perdido renasceu e morreu naquele êxtase ou se conseguiu reconhecer, ao menos como uma criança ou como um cão, os pais e a casa.” (BORGES, 2008, p. 21).

4 SOBRE O TEMPO EM *O FAZEDOR* À LUZ DO FANTÁSTICO

O tempo para nós é um problema, um problema trepidante exigente, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade um jogo ou uma fatigada esperança.

Jorge Luis Borges.

Esta parte da nossa pesquisa investiga os desdobramentos do tempo nos meandros dos textos de *O Fazedor* à luz do fantástico.

4.1 O Fazedor de Tempo

Muitos foram os escritores que discorreram sobre tempo em suas obras. Na literatura hispano-americana, por exemplo, Pablo Neruda escreve:

Oda al Tiempo
Dentro de ti tu edad
creciendo,
dentro de mí mi edad
andando.
El tiempo es decidido,
no suena su campana,
se acrecienta, camina,
por dentro de nosotros,
aparece
como un agua profunda
en la mirada
y junto a las castañas
quemadas de tus ojos
una brizna, la huella
de un minúsculo río,
una estrellita seca
ascendiendo a tu boca.
Sube el tiempo
sus hilos
a tu pelo,
pero en mi corazón
como una madre selva
es tu fragancia,
viviente como el fuego.
Es bello
como lo que vivimos
envejecer viviendo.
Cada día
fue piedra transparente,
cada noche
para nosotros fue una rosa negra,
y este surco en tu rostro o en el mío
son piedra o flor,
recuerdo de un relámpago.
Mis ojos se han gastado en tu hermosura,
pero tú eres mis ojos.
Yo fatigué tal vez bajo mis besos
tu pecho duplicado,

*pero todos han visto en mi alegría
tu resplandor secreto.
Amor, qué importa
que el tiempo,
el mismo que elevó como dos llamas
o espigas paralelas
mi cuerpo y tu dulzura,
mañana los mantenga
o los desgrane
y con sus mismos dedos invisibles
borre la identidad que nos separa
dándonos la victoria
de un solo ser final bajo la tierra.*⁴⁹ (NERUDA, 2003, p. 20).

Nesse poema, o tempo se mostra multifacetado na dinâmica da vida: é aquele que faz crescer a idade e caminha invisível dentro dos indivíduos; embranquece os fios de cabelo; deixa marcas, sulcos na testa; representa a velhice dos sujeitos; é dia e é noite vivida; é memória rápida e fugaz como a de um relâmpago; tem dedos invisíveis que apagam a identidade com a morte; é começo e é fim.

Notamos que o tempo se apresenta no poema, mostrando sua face pela via do próprio eu lírico do poeta. As faces possíveis do tempo em Neruda, também se mostram no poema de Jorge Luis Borges na obra *O Fazedor*

Arte Poético

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

*Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.*

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

⁴⁹ **Ode ao Tempo** /A tua idade dentro de ti / crescendo, / a minha idade dentro de mim /andando. / O tempo é resoluto, / não faz soar o sino, / cresce e caminha / por dentro de nós, / aparece / como um lago profundo no olhar / e junto às castanhas / queimadas dos teus olhos / um filamento, a pegada / de um minúsculo rio, / uma estrelinha seca / subindo para a tua boca. / Nos teus cabelos / enreda o tempo / os seus fios, / mas no meu coração / como uma madressilva / está a tua fragrância, / incandescente como o fogo. / Envelhecer vivendo / é belo como tudo o que vivemos. / Cada dia para nós / foi uma pedra transparente, / cada noite uma rosa negra, / e este sulco no meu ou no teu rosto / é um pedra ou uma flor, / recordação de um relâmpago. / Gastaram-se em mim os olhos na tua formosura / mas tu és os meus olhos. /Sob os meus beijos talvez tenha fatigado/ os teus seios, / mas todos viram na minha alegria / o teu resplendor secreto. / Amor, o que importa / é que o tempo, / o mesmo que ergueu como duas chamas / ou espigas paralelas / o meu corpo e a tua doçura, / amanhã os mantenha ou os desgarre / e com os mesmos dedos invisíveis / apague a identidade que nos separa / dando-nos a vitória / de um único ser final sob a terra. (NERUDA, 2003, p. 20).

*en una música, un rumor y un símbolo.*⁵⁰ (BORGES, 1998, p. 41).

Percebemos que o tempo aparece no primeiro verso metaforizado nas águas de um rio, como um ente que se faz rio, que escoar, que passa lento e constante como foi em Neruda, ou seja, as águas do rio borgeano assim como o tempo escorrem e deslizam. As águas são para o tempo o que as palavras representam no poema borgeano: uma forma de escoamento. O poeta é o ser falante que encontra no poema uma forma segura de fluir com as palavras. Transformar os anos, que é tempo, em música, é também transformar o tempo em poema, já que a música remete a lira e, a lira leva ao lírico, ao poeta que escreve sua sina com o tempo no poema.

Ao falar do tempo, vemos que o poeta deixa transparecer a dificuldade de aceitar a ideia do tempo que lhe envelhece e anuncia com o passar dos anos, o seu fim e a sua morte. Nesta dificuldade está o recalque que lhe avassala; expressa no poema através de sua preocupação com a morte conforme é possível notar desde a primeira estrofe.

No segundo verso da primeira estrofe, o escritor argentino remonta a ideia de que o tempo não é só como um rio que corre, mas é outro rio, momento em que faz referência ao rio mitológico *Lete* por cujas águas o homem é levado ao esquecimento em seu processo de morte de forma lenta e constante. Isso se confirma no terceiro e quarto versos ao dizer que os rostos passam.

A morte aqui retratada pode ser entendida como uma forma de passagem do *eu* para o *outro*. Este sujeito na forma do *eu*, introjetado em uma realidade regida com as leis físicas, morre pelas águas do rio para que o *outro* surja no poema. Logo, este *eu* está para o consciente, assim como o *outro* está para o inconsciente, por isso, esse *outro rio*, é regido por uma temporalidade que age sobre o poeta e resulta no poema. É uma forma de, através da linguagem, acessar seu o inconsciente tornando-o poema.

A metáfora do rio *Lete* representa o processo de morte do *eu* que é o *outro*; o rio fluente é a linguagem para a construção do poema aí concebida enquanto a *Arte Poética*. Nesse sentido, este rio pode ser entendido como um lugar de linguagem do *outro*, em que este *outro* é também um *outro eu*, como um duplo de si mesmo, como parte do *eu*, a forma do mesmo. É quando o poeta se manifesta escrevendo seus versos e se converte em expressão artística. Esta transição se dá primeiro pelo processo metafórico sendo ele um *outro rio* e; segundo por um processo metonímico em que ele e sua obra são um mesmo.

⁵⁰ **Arte Poética** / Fitar o rio feito de tempo e água, / e recordar que o tempo é outro rio, / saber que nos perdemos como o rio / e que rostos passam como água. / Sentir que a vigília é outro sonho / que sonha não sonhar e que a morte, / que teme nossa carne é essa morte, / de cada noite que se chama sonho, / No dia ou no ano perceber o símbolo / dos dias de um homem e ainda de seus anos / transformar o ultraje desses anos / em música, em rumor e em símbolo. (BORGES, 2008, p. 149).

Algo no mesmo sentido da relação do eu e do outro foi anunciado pelo poeta francês Arthur Rimbaud (2009), escrita em carta endereçada a Georges Izambard em 13 de maio de 1871: “Eu é um outro”. Esta pequena proposição de Rimbaud, pretende devolver o verdadeiro sentido antigo de ser poeta: o de vidente, mago, criador. O poeta está nestas palavras, sobretudo porque compreende e desvenda lugares e temporalidades aparentemente inalcançáveis, não só por deixar em seu poema o rio *Lete* ou Lesmosine (esquecimento), mas também porque enseja a deusa grega Mnemosine (memória): “a poesia estará à frente” (RIMBAUD, 2009, p. 55).

Rimbaud (2009) afirma ainda a sua vocação de poeta a Izambard nesta mesma carta e diz que ser poeta não é a sua culpa; sem querer ele se descobre como poeta, e reafirma: “eu é um outro” (RIMBAUD, 2009, p. 55). Para Roland Chemama e Bertrand Vandermersch (2007), em Dicionário de Psicanálise define: “Outro – Lugar em que a psicanálise situa, além do parceiro imaginário, aquilo que anterior e exterior ao sujeito, não obstante o determina.” (2007, p. 282) por esse ângulo a frase de Rimbaud se faz compreender, de modo que nos versos do escritor Argentino ao referir ao outro rio põe à revelia da metáfora o limite com a linguagem, dessa forma,

[...] o outro se confunde, no limite, com a ordem da linguagem. É na linguagem que se distinguem os sexos e as gerações, e que se codificam as relações de parentesco. É no Outro da linguagem que o sujeito vai procurar se situar em uma busca a ser sempre retomada, pois nenhum significante basta, ao mesmo tempo, para defini-lo. É pelo Outro que o sujeito tenta fazer aceitar, [...] Essa definição do outro como ordem da linguagem se articula, aliás, com aquela que se pode produzir a partir do Édipo, extraindo dessa última todo elemento imaginário. (RIMBAUD, 2009, p. 282-283).

Ao referenciar a morte em seus versos, Borges também coloca o sujeito diante de dois processos básicos: o de nascimento que está para a vida e para o consciente do sujeito e o de morte que está para o sonho e por conseguinte para o inconsciente, pelos quais perpassam as ideias de início e fim da existência.

O resultado desses processos, marca os sujeitos, por isso o tempo deve ser resguardado e vigiado. A vigília aparece no verso em que diz sentir que a vigília é outro sonho, relaciona o processo de morte ao processo dos sonhos.

Os sonhos são nos versos uma espécie de experiência de quase morte a que é levado o indivíduo e, por isso, os sonhos carecem de observação segundo o poeta, pois, os sujeitos postos na dimensão onírica não são afetados pelo mesmo tempo que afeta aqueles que estão acordados, tempo esse, que decorre, inclusive enquanto se dorme, que se move - senão que regidos por um tempo que põe o sujeito como um fruto de suas experiências anteriores, vividas no mundo real e que fazem parte de uma espécie de desejo o qual o sujeito passa a cultivar.

Num primeiro momento, a observação dos sonhos os quais são passíveis de vigília, para que assim se possa proceder com uma interpretação inteligível a eles na vida desperta, constitui uma forma de conceber o tempo dos sonhos em relação ao tempo real apresentado no poema em questão. Sobre a possibilidade de traduzir as coisas que aparecem nos sonhos, os quais para Borges resultam em processos de morte vividos cada noite, Sigmund Freud trata em *Os limites da interpretabilidade*:

Cabe perguntar se é possível dar uma tradução completa e segura de cada produto da vida onírica na linguagem da vida desperta (isto é uma interpretação) essa questão não será tratada de maneira abstrata, mas com referência às condições em que se faz o trabalho da interpretação de sonhos.

Nossas atividades mentais procuram um objetivo útil ou um ganho imediato do prazer. No primeiro caso, trata-se de decisões intelectuais, preparativos para ações ou comunicações a outras pessoas; no segundo nós dominamos o jogo ou fantasia. (FREUD, 2011, p. 319).

A vigilância dos sonhos é posta nos versos de Borges a qual diz ser outro *sonho que sonha não* sonhar, sendo o sonho de cada noite é a morte *que teme a nossa carne*, e, nesse processo faz prescindir o tempo que rege os sonhos como o mesmo que rege a morte.

Nesse sentido, que tempo seria esse colocado por Borges através do onírico? Freud põe em questão no trecho acima a possibilidade de tradução em palavras despertadas dos produtos concernentes ao mundo onírico. Num primeiro momento diz da busca de um objetivo útil, que para Borges em *Arte Poética* reside na vigília dos sonhos como requisito para que os vivos, inscritos num tempo cronológico, possam acessar o tempo do qual resulta uma experiência de morte, que, por sua vez, aparece no poema no segundo verso da primeira estrofe: *e recordar que o tempo é outro rio* numa clara referência à experiência do *Lete* grego. A figura desse rio do esquecimento paraleliza a ideia de recalque do poeta diante do tempo que lhe trará a morte. Sobre esse recalque Silvia Furtado (2002) diz:

O sujeito é instituído numa ordem discursiva a partir do recalque. [...] É nesse sentido que, para a psicanálise, o sujeito tendo mergulhado na linguagem a partir do recalque, é sempre um sujeito faltoso que desconhece sua própria verdade. Assim como o poeta, que é constituído pela linguagem, dizemos que o sujeito é sujeito da linguagem. Ele é habitado por ela. O sujeito é sempre intervalar, se presentifica, apenas nos interstícios da língua. (FURTADO, 2002, p. 90).

Pelo dito no trecho de Furtado (2002), o recalque é a evidência de um sujeito constituído pela linguagem (poeta) que, por desconhecer sua própria verdade, reconstrói a si mesmo através de sua *Arte Poética* (remetendo aqui ao poema borgeano); é em sua literatura que ele busca esse reconhecimento e, por conseguinte a sua própria reconstrução. Esse processo que acontece no plano da linguagem é também compreendido no plano psíquico do sujeito, daí a importância de se ver o sujeito pela lente desses dois campos para então compreender como

o tempo se institui a partir do sujeito, tanto na reconstrução de seu passado quanto no processo de seu reconhecimento. Por isso, cabe a seguinte ressalva:

Mas aqui temos que fazer uma parada para ressaltar a diferença entre o campo da psicanálise e o da literatura. Se a psicanálise fala da reconstrução do sujeito e da materialidade do significante, o que a literatura nos traz é a possibilidade desse reconhecimento. Se há a possibilidade de reatualização da literatura e a partir dela podemos reconstruir o passado, é o reconhecimento dessa possibilidade que atualiza a possibilidade do sujeito de se reconstruir e, ao mesmo tempo de perceber a sua fragilidade. Esse é o efeito da literatura, brindar o sujeito com esse encontro faltoso. (FURTADO, 2002, p. 93).

Considerando o que foi dito acima, podemos pensar que a literatura é uma forma de reconstruir esse sujeito (poeta) e de vê-lo em seu pleno processo de reconstrução. Nesse sentido, quando o poeta refere o rio *Lete* faz soar como a representação de seu inconsciente, que em *Arte Poética* é acessado pela via dos sonhos.

Considerando que inconsciente é acessado por diferentes meios, os quais são fruto da elaboração discursiva do sujeito, esses meios são na experiência com a análise: a narrativa dos sonhos, dos relatos dos sintomas, como também através dos chistes e atos falhos. Ao longo de suas pesquisas psicanalíticas, Freud estudou a interpretação de sonhos, em que seus pacientes se comprometeram em contar-lhe todos os detalhes e todas as lembranças que guardavam do período onírico. Sobre isto, Garcia-Roza (2004) diz que no trabalho com os sonhos percebemos um discurso do desejo do sujeito:

O sonho tem um sentido, e esse sentido é correlativo do trabalho de interpretação. A explicação “neurológica” cede lugar a uma decifração do sentido. É nesse momento que se articulam o desejo e a linguagem. E é por pertença à linguagem que o sonho vai tornar-se modelo para a compreensão dos sintomas, dos mitos, das religiões, da obra de arte como formas dissimuladas do desejo. Essa é a razão pela qual Freud afirma que o sonho é o pórtico real da psicanálise. (GARCIA-ROZA, 2004, p. 60).

Num segundo momento, Freud (2011) trata de domínio da linguagem nos sonhos, o que para Borges é evidente na terceira estrofe do poema, é da ordem da percepção ou de transformação dos anos *em música e em símbolos*, como uma espécie de fantasiar; de fazer de conta que os anos (que são tempo cronológico) se convertem em algo que resguarda, de alguma forma, a continuidade da vida e, por conseguinte do sonho. Sobre isso Freud diz:

Quando um sonho lida com um problema da vida, seu modo de resolvê-lo corresponde ao de um desejo irracional, não ao de uma reflexão ponderada. Apenas uma intenção utilitária, uma função, pode ser atribuída ao sonho: a de evitar a perturbação do sono. Podemos caracterizá-la como uma porção de fantasia a serviço da preservação do sono. (FREUD, 2011, p. 319).

Vemos que Freud assim como Borges no poema *Arte Poético* resguarda a questão da fantasia como forma de preservar a continuidade do sonho, que para Freud é da ordem do sono, e, para Borges da ordem do sonho, que por sua vez precisa do sono para se realizar

Esse fazer do poeta brotado da relação do fantasiar do tempo, como visto nos versos borgeanos, Freud refere em *Escritores criativos e devaneios*, quando diz que:

A relação entre a fantasia e o tempo é, em geral, muito importante. É como se ela flutuasse entre três tempos – os três momentos abrangidos pela nossa ideação. O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. (FREUD, 1976, p. 153).

Como a realização de um desejo se estabelece a partir de uma temporalidade diferente mostra o tempo tripartido e alinhado anunciado por Freud, aparece no poema enquanto uma dimensão que marca a existência humana condicionado aos desejos que o sujeito manifesta durante a vida, pois bem, esse desejo parece relacionado ao fazer do poeta, pelo fantasiar. No poema *A Arte Poética* é percebido como o sonho que leva à metáfora do tempo enquanto um rio de palavras. Um rio inteiro, que se for partido em estágios como se faz com o tempo (passado presente e futuro), perde seu fluxo, sua continuidade, duração.

Freud discorre sobre os sonhos noturnos e diurnos de forma a ressaltar a relação entre a fantasia e o sonho:

Não posso negar a relação entre as fantasias e os sonhos. Nossos sonhos noturnos nada mais são do que fantasias dessa espécie, como podemos demonstrar pela interpretação de sonhos. A linguagem com a sua inigualável sabedoria há muito lançou luz sobre a natureza inigualável dos sonhos, denominando de ‘devaneios’ à estéreas criações da fantasia. Se, apesar desse indício, geralmente permanece obscuro o significado de nossos sonhos, isso é por causa da circunstância de que à noite também surgem em nós desejos de que nos envergonhamos; têm de ser ocultos de nós mesmos, e foram conseqüentemente reprimidos, empurrados para o inconsciente. Tais desejos, reprimidos e seus derivados só podem ser expressos de forma muito distorcida. Depois que trabalhos científicos conseguiram elucidar o *fator de distorção onírica*, foi fácil constatar que os sonhos noturnos são realização de desejos, da mesma forma que os devaneios – as fantasias que todos conhecemos tão bem. (FREUD, 1976, p. 153).

No poema de Borges o tempo aparece numa relação imbricada de sonho e de rio. Freud chama a atenção para a questão da essência dos sonhos posta em função da criação através da língua, conforme visto o trecho anterior. Essa dinâmica coloca em relevo o fato de que tanto os sonhos diurnos quanto os noturnos têm em sua essência as vaporosas criações da fantasia.

Da mesma forma que o tempo se faz diluído em sonhos no poema de Borges, Fernando Pessoa (2002), outro poeta que se aventurou pela questão do tempo, também se dilui

em anos de vida mentida que o transforma no morto do futuro, num poema intitulado *O Andaime*:

O Andaime

[...]

O tempo que hei sonhado,
 Quantos anos foi de vida!
 Ah, quanto do meu passado
 Foi só a vida mentida
 De um futuro imaginado!
 Aqui à beira do rio
 Sossego sem ter razão
 Este seu correr vazio
 Figura anônimo e frio,
 A vida vivida em vão.

[...]

Sou já o morto futuro.
 Só um sonho me liga a mim
 O sonho atrasado e obscuro
 Do que eu devia ser - muro
 Do meu deserto jardim. (PESSOA, 2002, p. 93).

Do mesmo modo onírico com que Borges aproxima a ideia de tempo à de sonho relacionando-a à morte, Fernando Pessoa o faz no trecho do poema *O Andaime*. Entretanto, Pessoa, deixa subentendida a ideia de uma vida em um sonho, conforme é possível observar nos versos da primeira estrofe.

Assim como Borges faz em *Arte Poética*, Pessoa associa a ideia de tempo à de rio que corre, como pode ser visto no verso “Aqui à beira do rio” (PESSOA, 2002, p. 93). Também a tradução dos sonhos numa linguagem daquele já desperto daria conta desse tempo do sonho que rodeia a morte conforme deixa evidente no verso “Sou já o morto do futuro” (PESSOA, 2002, p. 93).

Uma outra percepção deste verso de Pessoa, é também a de que ainda que estejamos vivos a morte é uma certeza a todos os homens e que mesmo que não morramos agora, é certo que num futuro breve ou distante tudo o que vive está fadado à morte. Esse é o tempo linear que marca a existência e a história dos homens, um tempo que se afina ao cosmos, marcado pelo movimento, tanto da terra em torno de si mesma: os dias e as noites, quanto da terra em torno do sol: os anos.

Ao lermos o título desse subtópico: *O Fazedor de Tempo*, uma das conjecturas possíveis é que o texto trata de algo ou alguém que faz o tempo. Esse encaminhamento ganha corpo na medida em que a proposta dessa parte de nossa pesquisa analisa alguns textos da obra *O Fazedor*, nos quais verificamos uma ligação com a temática do tempo, principalmente, no poema intitulado *O Relógio de Areia*.

Na medida que as linhas do poema vão sendo percorridas a imagem do relógio vai sendo construída. Verso a verso, a ideia subjacente do tempo vai compondo cada parte do relógio: a areia, o bulbo de vidro, o côncavo cristal, o orifício do estio, os cones inversos. Em todas elas reside a ideia de tempo, quer seja um tempo finito, infinito, cíclico ou um tempo eterno. Nesse sentido, o autor do poema é uma espécie de fazedor de tempo, parafraseando o título da própria obra, aqui em análise.

Estabelecer as relações do tempo cronológico em função da vida que flutua no mundo onírico é tão somente uma dessas formas como aparece o tempo em *O Fazedor*.

No poema *O Relógio de Areia*, o escritor argentino coloca desde na primeira estrofe algumas referências ao tempo na proporção que vai descrevendo uma ampulheta:

El reloj de Arena

*Está bien que se mida con la dura
sombra que una columna en el estío
arroja o con el agua de aquel río*

*en que Heráclito vio nuestra locura.*⁵¹ (BORGES, 1998, p. 20).

No primeiro verso entendemos como a *dura* a que se refere Borges, como cada grão duro de areia que escoa pela pequena abertura (estio) que permite o movimento. A esse movimento estendido e constante como a *água de um rio*, conforme coloca no terceiro verso, a ideia de ser a passagem do tempo na imagem de uma ampulheta.

Seria essa areia, que escorre de um bulbo a outro, a mesma que constrói o equipamento de medição de algo tão fugaz e passageiro através das palavras?

O tempo parece estar organizado em função do desejo do homem em marcá-lo e também de tentar apreendê-lo no interior de um instrumento a ser percorrido de um lado a outro, o que remete ao movimento duplo que deve ser sincronizado a cada fim de estágio do relógio: o primeiro movimento que se dá no interior do relógio, é aquele descrito pela observação da queda e é resultado da ação da gravidade sobre a areia que cai conforme visto nos versos “*Todo lo arrastra y pierde este incansable / hilo sutil de arena numerosa*”⁵² (BORGES, 2008, p. 64) - como um tempo que leva à destruição, já que tudo é arrastado pela areia que não falha em seu propósito o que mais uma vez nos remete à ideia de morte.

Um segundo movimento percebido ocorre fora do instrumento ele é realizado pelo homem que observa o fim da queda da areia no interior do bulbo e age segundo seu desejo de continuar marcando o tempo nos estágios do relógio, como é possível percebermos nos versos:

⁵¹ Está certo que se meça com a dura, / Sombra que uma coluna no estio / estende com a água desse rio / em que Heráclito viu nossa loucura (BORGES, 2008, p. 61).

⁵² Tudo arrasta e perde esse infalível/ fio sutil de areia numerosa. (BORGES, 2008, p. 65).

“y, a punto de caer se arremolina / con una prisa que es del todo humana.”⁵³ (BORGES, 2008, p. 62), aqui a vontade de continuar marcando o tempo é algo inerente ao homem que decide virar o relógio de areia com o bulbo vazio para baixo reiniciando novamente o processo insinuando, dessa forma, que o tempo é como uma invenção humana.

A menção ao pensador Heráclito de Éfeso no logo no quarto verso do poema *O Relógio de Areia* é possivelmente uma alusão à ideia de que:

Heráclito escreveu o livro *Sobre a Natureza*, em prosa, no dialeto jônico, mas de forma tão concisa que recebeu o *cognome de Skoteínós*, o obscuro. Floresceu em 504 – 500 a.C. —Heráclito é por muitos considerado o mais eminente pensador pré-socrático, por formular com vigor o problema da unidade permanente do ser diante da pluralidade e mutabilidade das coisas particulares e transitórias. Estabeleceu a existência de uma lei universal e fixa (o *Lógos*), regedora de todos os acontecimentos particulares e fundamento da harmonia universal, harmonia feita de tensões, “como a do arco e da lira”. (SOUZA, 1996, p. 81).

Ao discorrer sobre a mutabilidade das coisas particulares e transitórias, como é o tempo, por exemplo, Heráclito figura no poema de Borges como referência à ideia de movimento e de mudança, já que o caráter passageiro das coisas se afina prontamente à temática do poema borgeano.

Ainda no poema *O relógio de Areia* o escritor argentino continua:

*[...] Está bien, pero el tiempo en los desiertos
otra sustancia halló, suave y pesada,
que parece haber sido imaginada
para medir el tiempo de los muertos.*

*Surge así el alegórico instrumento
de los grabados de los diccionarios,
la pieza que los grises anticuarios
relegarán al mundo ceniciento [...]*⁵⁴ (BORGES, 1996, p. 20).

Nesse trecho, Borges diz da areia enquanto representação do tempo pela figura da areia, ao colocá-la como uma substância suave e pesada que fora imaginada pelos homens para medir o tempo o que revela a inclinação do homem em apreendê-lo. Essa areia como o tempo é uma invenção dos homens, pois a figura da ampulheta que, foi substituída por objetos mais avançados no sentido de que seriam cada vez mais precisos e mais modernos, passa a representar um objeto que de tão velho, serve também como peça de museu ao dizer que a areia

⁵³ E, prestes a cair, se recombina, / com uma pressa inteiramente humana. (BORGES, 2008, p. 63).

⁵⁴ [...] Está certo, mas o tempo nos desertos / outra substância achou, suave e pesada, / que parece ter sido imaginada / para medir o tempo dos mortos. / Surge assim o alegórico instrumento / das gravuras que estão nos dicionários, / a peça que os grises antiquários / relegarão a esse mundo cinzento [...] (BORGES, 2008, p. 61).

é “a peça que os grises antiquários” (BORGES, 2008 p. 61) conforme visto no poema. A ampulheta é uma espécie de relíquia que habita os museus, o tempo lento que marcou a memória do mundo cinzento no passado agora habita somente em gravuras de dicionários ou antiquários da mesma cor, segundo Borges.

Ao associar à ampulheta a imagem de um velho instrumento de marcação de tempo, mostra o processo de apagamento em que o cinza dá o tom da cor do passado e do objeto antigo.

Mais adiante no poema o escritor descreve como acontece o movimento do tempo feito em areia entre o que chama de *côncavo cristal*:

*[...] Por el ápice abierto el cono inverso
deja caer la cautelosa arena,
oro gradual que se desprende y llena
el cóncavo cristal de su universo.*

*Hay un agrado en observar la arcana
arena que resbala y que declina
y, a punto de caer, se arremolina
con una prisa que es del todo humana.*⁵⁵ (BORGES, 1998, p. 20).

Nesse trecho destacamos a sensação de agrado ao observar a arcana (misteriosa e enigmática) areia que escorre pelo orifício entre os funis de vidro da ampulheta. Verificamos o agrado gerado no simples fato de contemplar a queda da areia de um bulbo a outro, na medida em que o superior se esvazia, o inferior se enche. Quando diz *prestes a cair se recombina* mostra que como o tempo, a areia que forma o funil antes da queda tem a capacidade de se remodelar e de se recombinar, Borges traduz no rearranjo da areia como o tempo que passa e se molda enquanto componente figurado no engenhoso instrumento.

Quando acaba de cair, retomando parte do verso diz que a areia *desliza e declina* (muda de direção), faz alusão ao fato de que quando pára de cair a areia é necessário que se vire de ponta-cabeça o objeto (a ampulheta), para que a areia reinicie sua queda deslizante. Essa ideia, que também diz da continuidade do tempo, é reforçada nos versos seguintes quando diz:

*[...] La arena de los ciclos es la misma
e infinita es la historia de la arena;
así, bajo tus dichas o tu pena,
la invulnerable eternidad se abisma.*

*No se detiene nunca la caída.
Yo me desangro, no el cristal. El rito
de decantar la arena es infinito*

⁵⁵ [...] Pelo ápice aberto o cone inverso, / deixa cair a cautelosa areia, / ouro gradual que se solta e recheia / o côncavo cristal, seu universo. / É agradável observar a arcana / areia que desliza e que declina / e, prestes a cair, se recombina / com uma pressa inteiramente humana. [...] (BORGES, 2008, p. 63).

*y con la arena se nos va la vida. [...]*⁵⁶ (BORGES, 1998, p. 20).

Nestas duas estrofes verificamos que o tempo é colocado de duas formas: a primeira como tempo cíclico conforme vemos no verso em que diz *a areia dos ciclos é imutável*- sabendo os ciclos sejam diferentes, mas a areia que os promove é a mesma; a segunda o tempo é posto enquanto infinito, nesse caso é um *continuum* irrevogável sob o qual está a existência humana segundo aponta Borges no verso “O rito / de decantar a areia é infinito/ assim, em tua ventura e tua desdita” (BORGES, 2008, p. 63). Ou seja, o tempo que é infinito perpassa a história dos homens desde seu nascimento até sua morte.

O caráter de infinitude do tempo sugere sua continuidade, assim como é contínua a queda da areia no aparelho de medição. Cada grão multiplicado pelo movimento impelido pela gravidade newtoniana, decanta o tempo exprimido por esse instrumento e parece representar na sua menor unidade – o grão - a imagem sólida do infinito. Dessa forma, esfacelado em pequenas partículas móveis em grandes quantidades, dão a sensação de unidade dentro de uma outra: a de multiplicidade. Isso ficaria mais evidente, por exemplo, se pudéssemos contar e traduzir em um número a quantidade de grãos de areia que contém em um relógio de areia. Essa ideia quantidade, num primeiro momento, parece inconcebível dada a pequenez de um grão de areia.

Entender a relação que se estabelece entre a nossa capacidade de determinar a quantidade de grãos de areia de uma ampulheta e a marcação do tempo por esse engenhoso aparato perpassa, necessariamente, do ponto de vista matemático, em relacionar um número inteiro que dê conta da quantidade exata de grãos de areia que escorrem de um bulbo a outro do relógio. Esta, por sua vez, constitui uma tarefa praticamente impossível, dada a nossa frágil compreensão de número se relacionamos isso à noção pretendida e quantificada do tempo:

Por exemplo, todos podemos entender a diferença entre um e dez. É pouco provável que possamos confundir um litro de cerveja com dez litros de cerveja. Mas e quanto a diferença entre um bilhão de litros de água e 10 bilhões de litros de água? Embora a diferença seja enorme, tendemos a ver as duas quantidades da mesma forma – como quantidades muito grandes de água. Da mesma maneira os termos milionário e bilionário são usados quase como sinônimos – como se não houvesse muita diferença entre ser muito rico e ser muito, muito rico. No entanto, um bilionário é mil vezes mais rico do que um milionário. Quanto maiores os números mais próximos uns dos outros eles nos parecem. Nossa compreensão de número é surpreendentemente frágil e essa é a razão de voltarmos à nossa intuição e avaliar quantidades com proporções e aproximações quando não precisamos usar nossa capacidade de manipular números exatos. (BELLOS, 2011, p. 26).

⁵⁶ [...] A areia dos ciclos é imutável, / a história da areia é infinita; / assim, em tua ventura ou tua desdita, / se abisma a eternidade invulnerável. / Não se detém jamais essa caída. / Eu me dessangro, não o vidro. O rito / de decantar a areia é infinito / e com a areia vai-se a nossa vida. [...] (BORGES, 2008, p. 63).

Talvez o fato de relacionar números inteiros exatos aos períodos de tempo cronológico os quais se conhece como: segundos, minutos, horas, dias, etc., dê a noção mínima de tempo, uma vez que se atribui uma ideia de quantidade para algo transiente e de difícil apreensão, é assim que se pode entender a seguinte proposição borgeana: “nos minutos da areia está o tempo” (BORGES, 2008, p. 63), como uma relação de duas coisas que tem no fluxo e na duração a impossibilidade de ser enclausurado em números, já que a areia que escorre no relógio borgeano apesar de formar uma unidade de tempo, tem representado em cada grão que a compõe um outro tempo que se perde na contagem; um tempo que não se pode marcar, já que o tempo não é da ordem dos números, a memória poderia ajudar ser uma possibilidade a ser experimentada para a sua apreensão.

Sobre a questão do tempo, o filósofo francês Henri Bergson em seu trabalho intitulado *Duração e Simultaneidade* discorre sobre uma noção de tempo pautada na experiência análoga ao fluxo interno da consciência humana principalmente aquela baseada nas faculdades da memória.

Bergson analisou em seu estudo a noção de tempo einsteiniano e notou que esta tinha um aspecto impessoal, tal qual a ideia de senso comum, por isso baseia seus argumentos e crenças no fato de que “todas as consciências humanas são da mesma natureza, percebem da mesma maneira, de certa forma andam no mesmo passo e vivem a mesma duração” (BERGSON, 2006, p. 54).

Nesse estudo, Bergson também percebeu que a inteligência e raciocínio científicos, procuram, através do método analítico, medir a passagem do tempo, o que para o estudioso não é passível de mensuração, pois, a mensurabilidade enquanto processo, é possível se considerada a questão do deslocamento dos corpos no espaço, o que levaria a questão a outros estudos: os de mecânica newtoniana, por exemplo.

Nesse sentido, o tempo para Bergson é o “desenrolar” e o espaço é “desenrolado” (BERGSON, 2006, p. 58). Ao ressaltar a questão da duração explícito nesse processo de desenrolar do tempo, o filósofo francês afirma: “O tempo que dura não é mensurável” (BERGSON, 2006, p. 57), ou seja, sugere que o tempo não se constitui enquanto grandeza, posto que não é uma extensão a ser mensurada senão que algo que prescinde em si mesmo da duração, talvez por isso o fracasso em se tentar exprimir o tempo assentado na ideia que representa a quantidade, como era o caso dos números.

O tempo para Bergson corresponde e confunde-se, portanto, ao fluxo da consciência humana: “Não há dúvida de que o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior” (BERGSON, 2006, p. 51), nesse sentido a noção de tempo

reside na ideia de passagem contínua; um fluxo percebido em sua inteireza, sendo este, o fruto da experiência que cada um dos seres humanos tem. Dessa relação em que o tempo e a experiência humana se fundem resulta essa ideia de tempo enquanto duração.

A duração observada na relação com o tempo é, no pensamento de Bergson, coincidente àquela que se percebe na fluidez de uma melodia em que, mesmo de olhos fechados, notamos e afinamos ao fluxo de nossa consciência como: sua passagem, sua continuidade e seu escoamento. Nesse ponto surge uma indagação: como é que se dá essa fluidez e essa duração?

A de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoar e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração. (BERGSON, 2006, p. 51).

A duração que reafirma essa continuidade não é, segundo o filósofo francês, acessível através dos procedimentos e aparelhos surgidos de estudos científicos como o relógio analógico ou o digital, por exemplo, os quais dispomos atualmente para medir o tempo e, dessa forma determina-lo, enclausurando-o, esfacelando-o e quebrando-o em intervalos de sessenta, já que um minuto é composto por sessenta segundos e uma hora, por sua vez corresponde a sessenta minutos.

O que Bergson configura enquanto duração em seus estudos está ligado ao caráter transitório o qual se afina à continuidade própria do tempo, pois, a uma marca perceptível na transição do tempo é o seu desenrolar contínuo.

A continuidade do tempo permite associa-lo ao prolongamento e esse, por sua vez, com relação aos humanos é dado a partir da memória, posto que sem a memória, não poderíamos reconhecer o antes, o agora e o depois, por exemplo. Nesse sentido, a memória é o *leitmotiv* e aquela que coordena a experiência humana com o tempo.

O que é essa continuidade? A de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoar e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração. (BERGSON, 2006, p. 51).

Em *O Relógio de Areia*, o tempo também aparece enquanto memória, como se fossem reflexos de um espelho da história a qual os homens viveram conforme pode ser visto nos versos: “acredito sentir: aquela história/ que guarda em seus espelhos a memória” (BORGES, 2008, p. 65).

Ao reafirmar o tempo enquanto duração e associá-lo a aquilo que os homens experimentam em sua vivência existente, Bergson, pressupõe que a compreensão do tempo está relacionada ao sujeito e por sua vez à memória, fato este, que reforçaria sua tese que combate a ideia de um tempo impessoal, absoluto, universal e objetivo.

Para entendermos no que reside a duração do instante, é preciso considerá-la como “puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente” (BERGSON, 2006, p. 51), dessa forma o instante é algo não passível de captura dada sua fugacidade, transitoriedade e o seu caráter de impermanência, já que cada instante é sucedido pelo próximo, etc. Sua essência é estabelecida através da memória sucede do prolongamento e da continuidade do depois e do antes, impossibilitando, dessa forma, que o momento final e o momento inicial sejam compreendidos de forma isolada e independente um do outro, porque de fato, são um mesmo, e por isso estão intimamente relacionados em um fluxo temporal: o antes não é um instante puro que surge e rapidamente desaparece, sem deixar no depois rastro ou resíduo, ou algum conteúdo que serve de matéria para a memória.

Para Borges, em seu livro *História da Eternidade* (1936) a compreensão do tempo segue os mesmos rumos apresentados por Bergson, partida da relação com a experiência de continuidade da vida interior de cada sujeito. Na referida obra, Borges lança um questionamento em que o tempo é colocado como um processo mental:

*Si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo lo pueden compartir miles de hombres, o aun dos hombres distintos?) . Otra es la destinada por los eleatas a refutar el movimiento. Puede caber en estas palabras: Es imposible que en ochocientos años de tiempo transcurra un plazo de catorce minutos, porque antes es obligatorio que hayan pasado siete, y antes de siete, tres minutos y medio, y antes de tres y medio, un minuto y tres cuartos, y así infinitamente, de manera que los catorce minutos nunca se cumplen.*⁵⁷ (BORGES, 1984, p. 354).

Pensando de modo projetivo sobre os dispositivos que sucederiam e substituiriam ao velho instrumento de medição do tempo descrito no poema *O Relógio de Areia*, como relógio analógico ou o relógio digital, a ideia dos grãos se traduzem em numéricos segundos e as revoluções da ampulheta, que necessitavam da intervenção e vigilância humana, correspondem a precisão numérica das horas que geram dias, anos séculos, milênios etc., é já sabido que se baseia nos ciclos elípticos que se descrevem com o movimento da terra, mais concretamente

⁵⁷ Se o tempo é um processo mental, como é possível que milhares de homens o partilhem, ou mesmo dois homens diferentes? Outra é a destinada aos eleatas à refutação do movimento. Essa pode ser resumida nestas palavras: “É possível que em oitocentos anos de tempo, transcorra um período de catorze minutos, porque primeiro é indispensável que tenham se passado sete, e antes de sete, três minutos e meio e antes de três minutos e meio, um minuto e três quartos, e assim infinitamente, de modo que os catorze minutos não se completam” (BORGES, 2010, p. 13).

falando, ao tempo que esta leva para percorrer a sua órbita ao redor do sol, observados pelos cientistas e convertido à devoção da precisão matemática.

Tanto para Borges quanto para Henri Bergson a passagem do tempo não pode ter sua medida prescindida nas vinte e quatro horas, que somadas formariam um dia e cada dia, por sua vez renovaria um novo ciclo a ser registrado e traduzidos em números precisos da matemática, já que cada instante não é precisamente acabado, pois dentro dele há outros instantes menores, e assim sucessivamente. Nesse sentido, por não poder ser precisamente determinado, é que o tempo ganha caráter de inexato, portanto o conjunto de horas que formam um dia, não necessariamente, dão conta com exatidão, do tempo que transcorreu naquele dia.

Para uma melhor compreensão do tempo que dura na conotação do instante bergsoniano em face àquela apresentada até aqui n' *O Relógio de Areia* vejamos, a seguir a metáfora do rio. Essa ideia resultou da observação de que os poetas mencionados até esse ponto do trabalho como é o caso de Neruda, Fernando Pessoa e, principalmente, Borges lançaram mão de versos que associavam a noção de tempo à ideia de um rio que corre.

4.2 O rio: uma metáfora do o tempo em *O Fazedor*

O tempo visto na medida da *duração* conforme propôs Henri Bergson é também é um dos aspectos que aparece na obra *O Fazedor*. Percebemos que esse tempo aparece metaforizado na ideia de um rio de forma recorrente em textos literários, inclusive nos três poemas sobre os quais discorreremos até aqui: *Ode ao tempo*, *O Andaime* e *O Relógio de Areia*.

A marcação do tempo prescinde, em seu aspecto cronológico, de uma divisão do todo em partes cada vez menores, por exemplo: se tomamos como base o dia, este é dividido em vinte e quatro horas e cada hora possui divisões de sessenta minutos e cada minuto intervalos formados por sessenta segundos, pois bem, se o tempo for associado a um rio que corre, e para entendê-lo fosse preciso dividi-lo em partes menores ele deixaria de ser rio.

Sabemos que o rio muda o tempo inteiro, ou seja, suas deslizantes águas passam, imprimem a ele um ritmo pelo movimento que lhe é inerente, o que o conserva enquanto rio que é - um todo - inteiro. Seu fluxo e seu caudal faz com que reconheçamos nele a essência de ser rio. O fato de ser identificado no movimento das águas que escoam enfatiza que é o movimento que garante sua duração, é aquilo que o conserva sendo um rio.

Se o dividimos em partes isso implicaria em interromper seu fluxo. Sua continuidade e sua fluência estariam comprometidos, fato que o desqualificaria da condição de

rio, pois, ele tem em sua corrente, em sua continuidade e em sua fluidez a totalidade enquanto corpo d'água inteiro que o mantém como rio que é.

O rio só é rio porque dura. Essa duração assegura sua inteireza e sua existência formada de instantes de água que se movimentam e se perpetuam num tempo que vagueia como o tal. Essa ideia é dada pelo caráter transitório de suas águas que mesmo em deslocamento garantem sua estada. Observando isso, por exemplo, uma pessoa tem a ideia de rio na duração constante do deslocamento das águas concernentes a ele, pois é exatamente isso que o mantém. Do contrário deixaria de ser rio e, com suas águas estaqueadas em intervalos enclausurastes seria convertido em lago, por exemplo, passando ensejar outra ideia.

O tempo em *O Fazedor* é como esse rio. Quando o marcamos às migalhas dos segundos, pautamos sua marcação numa sucessão de números de 1 a 12 (um a doze) como são aqueles que temos no relógio analógico, fazendo com que percamos a possibilidade de perceber o fluxo, a continuidade, a totalidade da inteireza do tempo, pois a duração é, segundo Bergson, aquilo que torna o instante essencial. Cada instante se perpetua, propaga e encadeia num contínuo processo; a ideia de um instante é intrínseca no movimento temporal. Deixamos de aproveitar e de viver o mais íntimo e essencial – a duração do tempo – sobre a qual nenhum instrumento pode marcar, posto que é da ordem do indizível, mesmo que se tente dizer não se pode contemplar a sua totalidade esse tempo, aparece em meio ao segredo e ao mistério, há uma incerteza no ar, sobre isto, Marcos R. Barnatán escreve: “Os arcanos perpetuam-se no segredo mas também crescem, agigantam-se na hora incerta que se manifestam. A sabedoria parece nascer num inextricável desenho que a protege e lhe permite brotar. (...) num tempo caprichoso e insondável.” (BARNATÁN, 1995, p. 41).

Notamos que o tempo é algo da ordem do insondável, esse aspecto leva a valorização do instante. A totalidade do tempo e a apreciação do instante que dura enquanto sensação é vista no herói - personagem do texto intitulado *O Fazedor*, que abre a obra aqui em questão, e que leva o mesmo nome.

Ao narrar uma sucessão de fatos regidos pelo tempo cronológico, destaca o gosto de um instante de glória tornando os fatos anteriores desimportantes à apoteose do movimento dispendido, captado pela sensação final da personagem:

Que alguien sepa que eres un hombre", y había una orden en la voz. La noche cegaba los caminos; abrazado al puñal, en el que presentía una fuerza mágica, descendió la brusca ladera que rodeaba la casa y corrió a la orilla del mar, soñándose Ajax y Perseo y poblando de heridas y de batallas

*la oscuridad salobre. El sabor preciso de aquel momento era lo que ahora buscaba; no le importaba lo demás: las afrentas del desafío, el torpe combate, el regreso con la hoja sangrienta.*⁵⁸ (BORGES, 1998, p. 5).

Nesse trecho o instante dura de forma sinestésica, é perceptível na sensação do gosto da lâmina sangrenta que o fez ter êxito no combate, esse gosto que se traduz em uma sensação a qual reside na memória do triunfo obtido na batalha narrada. O instante em sua duração é o que importa, é o que fez valer a pena a experiência de ter vivido o combate.

Por vezes o escritor argentino questiona sobre a sensação de um personagem num dado instante, conforme é possível ver n’*O Cativo* em que narra a história de um menino que desapareceu de um/uns lugares “Em Junín ou Tapalquén” (BORGES, 2008, p. 20). O fato teria ocorrido “depois de um ataque indígena; disseram que os índios o haviam roubado (BORGES, 2008, p. 20). Os pais só saberiam notícias do filho anos depois por meio de um soldado que vinha do interior que disse ter avistado um índio de olhos azuis; os pais foram investigar a veracidade da história e trouxeram o índio porque “pensaram reconhecê-lo” (BORGES, 2008, p. 20), então levaram-no à sua antiga casa e ele ficou parado na entrada e como num surto, gritou e,

*[...] atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido ahí, cuando chico. Los ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado al hijo. Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto.*⁵⁹ (BORGES, 1998, p. 8).

Percebemos que o índio, apesar de ter reconhecido o local em que passara boa parte de sua infância e de ter lembrado do lugar na casa onde guardara uma faca de cabo de chifre quando ainda era criança e morava com os pais, ele não poderia ficar e viver com os pais, posto que culminou na narrativa com sua volta ao deserto onde fora criado com os índios. Toda essa dinâmica do enredo aparenta estar montada em torno de duas questões colocadas no final da narrativa: “*Yo quería saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo quería saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis*

⁵⁸ Que alguém saiba que és um homem”, e havia uma ordem na voz. A noite ofuscava os caminhos; abraçado ao punhal, em que pressentia uma força mágica, desceu a ladeira íngreme que rodeava a casa e correu pela beira do mar, sonhando-se Ajax e Perseu e povoando de ferimentos e batalhas a obscuridade salobra. O gosto exato daquele instante era o que ele buscava agora; o resto não importava: as afrontas do desafio, o torpe combate, o retorno com a lâmina sangrenta. (BORGES, 2008, p. 12).

⁵⁹ [...] atravessou correndo o vestibulo e os dois longos pátios e entrou pela cozinha adentro. Sem vacilar, enfiou o braço na enegrecida chaminé e apanhou a faquinha com cabo de chifre que escondera ali quando menino. /seus olhos brilharam de alegria e os pais choraram porque tinham encontrado o filho. Talvez a essa lembrança tenham se seguido outras, mas o índio não podia viver entre paredes e um dia foi em busca do seu deserto. (BORGES, 2008, p. 20-21).

*o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa.”*⁶⁰
(BORGES, 1998, p. 8).

Captar a sensação deste instante de vertigem do índio diante da casa anos depois; saber quanto tempo passou por ele e que isto prescinde de entender a duração que interliga todos os instantes através dos fatos da história. O tempo da narrativa em questão, num primeiro momento, flui na medida dos fatos inicialmente organizados de forma sequencial, de maneira que há uma quebra dessa ordem quando ao final o narrador põe em xeque *passado e presente* que se fundiram num dado instante de vertigem sentido pelo índio, suposto filho que outrora fora roubado de seus pais.

Os instrumentos dos quais dispomos com a finalidade de quantificar o tempo não dão conta da particularidade do instante em movimento. Não captam a configuração que os mantém interdependentes, interpenetrados e interconectados, porque não preveem e não possuem mecanismos que capturem a duração do instante, que impede que os instantes sejam então fracionados, segmentados e decompostos à revelia da razão dos segundos, minutos e horas, etc., e, dessa maneira expressos concebidos como isolados. Talvez, para que se possa compreender melhor o que houve n’ *O cativo*, teríamos que inventar um dispositivo que pudesse captar o instante ou a duração deste, haja visto que a própria palavra instante carrega consigo a um ar de indeterminação ou indefinição do tempo como é comumente conhecido.

Do mesmo modo que o rio não para de correr ou que a melodia não se divide, uma chama não se parte, mesmo que seja transpassada por uma lâmina pois, “quando tentamos cortá-la, é como se passássemos bruscamente uma lâmina através de uma chama: dividimos apenas o espaço ocupado por ela” (BERGSON, 2006, p. 58), essas metáforas do filósofo francês que corroboram com o caráter adimensional do tempo enquanto instante que dura. Por isso, tendemos a pensar na medição do instante como algo inexecutável quando cogitamos nos dispositivos que podem fazê-lo hoje em dia, levando isto em consideração Bergson afirma:

Mas, quando se trata do tempo, só é possível contar as extremidades: será simplesmente uma convenção dizer que desse modo mediu-se o intervalo. Se, todavia, observamos que a ciência opera exclusivamente com medidas, percebemos que no que concerne ao tempo a ciência conta instantes, anota simultaneidades, mas continua sem domínio sobre o que se passa nos intervalos (BERGSON, 2006, p. 67-68).

Notamos que o rio como o tempo prescindem da duração para continuar sendo rio e tempo, bem como do instante regido pelo movimento e pela continuidade das coisas. A

⁶⁰ Gostaria de saber o que sentiu naquele instante de vertigem em que o passado e o presente se confundiram, gostaria de saber se o filho perdido renasceu e morreu naquele êxtase ou se conseguiu se reconhecer ao menos como uma criança ou um cão, os pais e a casa. (BORGES, 2008, p. 21).

duração bergsoniana assegura o caráter uniforme e indivisível do tempo assim como o do rio. Nesse sentido o tempo em *O Fazedor* mostra também essa faceta incrustada na densidade da literatura borgeana na qual o tempo é também mostrado como infinito, e neste sentido, supomos que reside a sua condição cíclica, sobre a qual nos ocuparemos a seguir.

4.3 Tempo cíclico e tempo infinito em *O Fazedor*

O tempo também pode ser percebido em seu aspecto cíclico, aparece em meio a uma forma que se repete, que se constrói de período em período, numa espécie de tempo geral, mas que sempre se converte em outro tempo que se inicia, é exatamente por essa ideia que se tem a sensação de que não vai acabar nunca uma vez iniciado.

O leitor de Borges, mesmo que perceba o tempo, não sabe exatamente qual é esse tempo. Isso é evidente em alguns trechos de contos, por exemplo, em que o escritor argentino indefine a unidade temporal, é como se quisesse passar a ideia de que a história tenha ocorrido em um tempo qualquer, impreciso, por vezes dentro de um período definido, como é possível notarmos no conto *El Simulacro*: “*En uno de los días de julio de 1952, el enlutado apareció en aquel pueblito del Chaco. Era alto, flaco, aindiado, con una cara inexpresiva de opa o de máscara; la gente lo trataba con deferencia, no por él sino por el que representaba o ya era.*”⁶¹ (BORGES, 1998, p. 8). Aqui, do ponto de vista cronológico, o mês deflagra o ciclo já que todo ano, independente de qual seja o ano, possui o mês de junho e nesse caso específico o escritor argentino deixa claro ser o ano de 1952. Nisto, destaca o ano (que é um evento temporal delimitado em doze meses), mas deixa um ar de imprecisão que pode ser verificada quando não define o dia do aparecimento do enlutado – personagem que se propõe a descrever na sequência da narrativa.

Notamos uma série de eventos ocorridos com o personagem descrito, e no final do conto fica claro que os fatos que sucedem com o personagem já vêm acontecendo com muitas pessoas ao longo da história, revelando o aspecto cíclico do tempo na narrativa:

La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet. El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero

⁶¹ O Simulacro: Num dos dias de junho de 1952 o enlutado apareceu naquele vilarejo do Chaco. Era alto, magro, com feições de índio e rosto inexpressivo de tonto ou de máscara, as pessoas tratavam com deferência, não por ele, mas pelo que representava ou era agora. (BORGES, 2008, p. 22).

*tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos).*⁶² (BORGES, 1998, p. 8).

Percebemos o tempo cíclico quando o escritor diz não ser a única vez que os fatos ocorreram, e reafirma essa ideia ao dizer que ocorreram diversas vezes com diferentes pessoas. Em *O Simulacro* entendemos o tempo como revelação de que a morte é um processo tão inerente à existência humana quanto a própria vida; como num ciclo no qual o início está para o nascimento e o fechamento está para a morte.

Por se tratar de um processo natural pelo qual todos os humanos inevitavelmente passam, a morte, é uma certeza que temos, por isso é que percebemos no conto que quando os visitantes iam ver a morta e cumprimentavam o viúvo enlutado, ele respondia de forma resignada que era a sina de todos, e que todo o possível da ordem do humano fora feito para evitá-la, mas em vão:

*(...) desfilaban ante la caja y repetían: "Mi sentido pésame, General". Éste, muy compungido, los recibía junto a la cabecera, las manos cruzadas sobre el vientre, como mujer encinta. Alargaba la derecha para estrechar la mano que le tendían y contestaba con entereza y resignación: "Era el destino. Se ha hecho todo lo humanamente posible."*⁶³ (BORGES, 1998, p. 8).

O tempo fatídico da morte é o destino da defunta conforme apontou o escritor. Mas não só, é também o de muitos que ainda nascerão e completarão seu ciclo existencial, como numa espécie de devir compartilhado pelos mortais e pelo qual passaram e passarão muitos de nossa espécie. Neste contexto não só os indivíduos pertencentes à *Homo Sapiens* mas também a dos outros animais e seres vivos, pois em seu livro *História da Eternidade* o tempo fatídico que leva a morte é também um tempo que se repete enquanto ciclo para os gatos e leões, seres vivos igualmente pertencentes aos ciclos do tempo, por exemplo:

Quien me oiga asegurar que el gato gris que ahora juega en el patio, es aquel mismo que brincaba y que travesaba hace quinientos años, pensará de mí lo que quiera, pero locura más extraña es imaginar que fundamentalmente es otro. Y después: Destino y vida de leones quiere la leonidad que, considerada, en el tiempo, es un león inmortal que se mantiene mediante la infinita reposición de los individuos, cuya generación y cuya muerte forman el pulso de esa imperecedera figura. Y antes: Una infinita duración ha precedido a mi nacimiento, ¿qué fui yo mientras tanto?

⁶² A história é incrível, mas aconteceu, e não uma única vez, quem sabe, e sim muitas, com diversos atores e diferenças locais. Nela está a síntese perfeita de uma época irreal, e é como o reflexo de um sonho ou como aquele drama no drama que se vê em Hamlet. O enlutado não era Perón e a boneca loira não era a mulher Eva Duarte, mas Perón tampouco era Perón e Eva não era Eva, mas desconhecidos ou anônimos (cujo nome secreto e cujo rosto verdadeiro ignoramos). (BORGES, 2008, p. 23).

⁶³ (...) desfilavam diante da caixa e repetiam: “Meus pêsames, general”. Este muito pesaroso, recebia-os junto à cabeceira, as mãos cruzadas sobre o ventre, feito mulher grávida. Esticava a direita para apertar a mão que lhe estendiam e respondia com inteireza e resignação: “Era o destino. Tudo que era humanamente possível foi feito”. (BORGES, 2008 p. 22).

*Metafísicamente podría quizá contestarme: "Yo siempre he sido yo; es decir, cuantos dijeron yo durante ese tiempo, no eran otros que yo."*⁶⁴ (BORGES, 1998, p. 357).

Os seres que passaram, são da mesma espécie (leões e homens), pois descrevem ciclos temporais os quais, em boa medida, os mantém no tempo enquanto tal por cumprirem os ciclos de vida da espécie. Essa mesma ideia de tempo cíclico, é desenvolvida mais adiante, no desfecho d'*O Simulacro*, o escritor argentino coloca o tempo fúnebre da personagem como um reflexo de um sonho dramático:

*[...] La historia es increíble pero ocurrió y acaso no una vez sino muchas, con distintos actores y con diferencias locales. En ella está la cifra perfecta de una época irreal y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama en el drama, que se ve en Hamlet.*⁶⁵ (BORGES, 1998, p. 8).

Percebemos o caráter cíclico do tempo a partir da referência feita no conto, na medida que se pensa que dilemas, traduzidos em dramas a partir daquilo que o escritor argentino chama de reflexos do sonho, posto que estes são repetidos uma e outra vez ao longo da história humana com personagens e em tempos diferentes.

Notamos como ciclos temporais e fatos se realizam de maneira recorrente, mas com personagens diferentes e em espaços distintos. O ciclo temporal que envolveu a história que escrevera Shakespeare, sendo esta anterior àquela que conta Borges no referido conto, descreve e o drama que viveu Hamlet, príncipe dinamarquês, ao ver-se acossado a encontrar e vingar-se pela morte de seu pai de mesmo nome, Hamlet, rei que fora executado por Claudio, seu próprio irmão, que o teria envenenado com o intuito de tomar o trono do filho. A tragédia shakespeariana referenciada por Borges, traça um mapa do drama pelo qual passa o príncipe no curso de vida numa espécie de loucura real e de loucura fingida, que o leva desde o sofrimento angustiante até à raiva intensa.

O conto borgeano é encerrado após um parêntese que esclarece a não importância dada ao nome deste ou daquele personagem dos eventos cíclicos, “*sino desconocidos o*

⁶⁴ Aquele que me ouvir falar que me ouvir afirmar que o gato cinzento que brinca no pátio neste momento é o mesmo que há quinhentos anos brincava e fazia travessuras pode pensar de mim o que quiser, mas a loucura ainda é mais estranha é imaginar que fundamentalmente é outro. E depois: “A destino e vida de leões aspira a leonidade que, considerada no tempo é um leão imortal que se mantém mediante a infinita reposição de indivíduos, cuja geração e cuja morte são o pulso dessa figura imorredoura.” E antes: uma infinita duração precedeu meu nascimento. O que fui, enquanto isso? Metafísicamente talvez eu pudesse responder-me: ‘Sempre fui eu; ou seja, todos os que disseram que nesse lapso de tempo eram justamente eu.’ (BORGES, 2010, p. 17-18).

⁶⁵ [...] A história é incrível, mas aconteceu, e não uma única vez, quem sabe, e sim muitas, com diversos atores e diferenças locais. Nela está a síntese perfeita de uma época irreal, e é como o reflexo de um sonho ou como aquele drama no drama que se vê em Hamlet. (BORGES, 2008, p. 23).

*anónimos (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología*⁶⁶ (BORGES, 1998, p. 8).

O caráter cíclico que acomete os seres vivos em sua temporalidade existente, é inerente a eles e demonstra um processo que se repete e se perpetua. Para melhor compreender esse caráter descrito pelo tempo baseado em horas, para ser mais enfático, o das vinte e quatro horas de um dia, por exemplo.

Do ponto de vista cronológico sabemos que um dia tem vinte e quatro horas, ao fim destas, um novo ciclo de vinte e quatro recomeça, cada recomeço de dia, daria conta de um reinício, de um novo ciclo.

Sobre essa ideia de tempo cíclico pautado em horas, Adam Mclean em seu livro *A Deusa Tríplice* (1989), apresenta uma versão do mito grego em que as Horas, “jovens donzelas de cabelos adoráveis, diademas de ouro e passos leves, trazendo nas mãos produtos de várias estações – um ramo de flor, uma espiga de trigo e um ramo de videira” (1989, p. 60) que teriam nascido da união entre Zeus e Têmis. Assim, Mclean discorre sobre o mito das Horas: A palavra Hora significa “o momento certo”, indicando que esse trio de aspectos da deusa comanda outros ciclos. Assim as Horas eram guardiãs da ordem natural, do ciclo anual de crescimento da vegetação e das estações, regendo ainda os ciclos do clima. De fato a nossa palavra “hora” deriva dessa raiz grega.

“Têmis deu a luz as três Horas, as quais foi confiada a defesa dos portões do Céu e do Olimpo. Essas três receberam os nomes de Eunômia (“a ordem correta”), Diquê (“justiça”) e Irene (“paz”). [...] Em Atenas as horas num certo momento foram concebidas como duas Talo (“brotar”) e carpo (“murchar”) elas refletiam as duas forças em ação nos ciclos da natureza. Mais tarde, tornaram-se as quatro estações e, sob a influência alexandrina, foram vistas como filhas de Hélio e Selene, o Sol e a Lua. Depois passaram a ser representadas como doze entidades distintas, sendo vinculadas com as horas do dia. [...] Seu domínio de influência também se estendia à alma humana, onde geravam uma harmonia semelhante entre as forças em conflito da psique humana. (MCLEAN, 1989, p. 60).

Conforme vemos em Mclean, os gregos acreditavam também numa espécie de tempo cíclico regido por Horas. Observamos que a significação do termo Horas é baseada na ideia de *momento*, o que para nós, constitui uma das traduções possíveis do instante, como foi aquela abordada na análise anteriormente apresentada do conto *O Cativo*, em que toda uma história pôs em destaque o instante de reconhecimento do local da infância e as sensações que tivera o índio conforme vimos anteriormente.

Nas horas gregas estes instantes estariam associados entre si num *continuum*, ou seja, a noção de tempo é representada pela duração dos ciclos e pela continuidade deles. Para os gregos esse tempo pode ser visto nas estações do ano, no clima, no brotar e no murchar

⁶⁶ mas desconhecidos ou anônimos (cujo nome secreto e cujo rosto verdadeiro ignoramos) que representaram para o crédulo amor dos arrabaldes, uma crassa mitologia.” (BORGES, 2008, p. 25).

(associando a ideia de começo e fim; de vida e de morte), sol e lua (dia e noite). Estes ciclos ocorrem um após o outro, infinitas vezes, tem a capacidade de se renovarem sempre. Nesse sentido, as Horas são ciclos observáveis pelo homem a partir de sua experiência de vida.

Essa compreensão de tempo remete mais uma vez, àquela colocada nas entrelinhas do poema *O Relógio de Areia*, já que os ciclos que movimentam a areia no interior do instrumento é que determinam a marcação e a passagem dele. Isto é possível perceber nos versos que seguem:

El Reloj de Arena

[...] *Hay un agrado en observar la arcana
arena que resbala y que declina
y, a punto de caer, se arremolina
con una prisa que es del todo humana.*

*La arena de los ciclos es inmutable,*⁶⁷ [...] (BORGES, 2008, p. 62).

A capacidade de se recombinar após cair remonta a ideia do ciclo dito por Mclean no mito grego. O tempo que é cíclico parece desafiar o arcaico instrumento no poema borgeano, ao dizer num dos versos: *surge assim o alegórico instrumento*, em que o relógio de areia é associado a uma alegoria; como se fosse um dispositivo que finge captar a passagem do tempo.

As horas estariam implícitas na ideia de soma aproximada de uma quantidade de ciclos realizados pela ampulheta e combinados numa sequência. Essa soma prescinde necessariamente de números que deem conta de quantificar esses ciclos, ou seja, poderiam representar o tempo no poema borgeano, nessa mesma lógica, alguns instrumentos buscam nos números a potencialidade de marcar o tempo.

Esses instrumentos de medição traduzem, no máximo, sua faceta cronológica através números que se sucedem em seus sexagesimais ciclos. Cada ciclo recomeçado, encontra na forma dos algarismos, símbolos perfeitos da ideia de infinitude, a ideia de que o tempo não para e não acaba pois, os números que dizem do tempo são infinitos, portanto também nessa perspectiva, o tempo é infinito, já que também não param os circulares percursos dos ponteiros do relógio e, por conseguinte, não param de avançar as horas, assim como é aquele tempo descrito pelo trecho do poema representado pela areia a que o escritor se refere como *infinita*.

Mais adiante no poema borgeano, o escritor fala de uma areia que é tempo e que se abisma (cai entre os vãos dos bulbos de vidro), leva consigo a eternidade invulnerável (que está acima de tudo; que não se consegue tocar ou afetar), mostrando o tempo em seu caráter eterno.

⁶⁷ **O Relógio de Areia** / [...] É agradável observar a arcana / areia que desliza e que declina / e prestes a cair se recombina / com uma pressa inteiramente humana. / A areia dos ciclos é imutável, [...] (BORGES, 2008, p. 63).

Na última estrofe citada metáforiza a areia que flui no engenhoso *Relógio de Areia*, ao tempo que consome os humanos em sua existência. O tempo é posto em dois outros versos: *não se detém jamais essa caída*, pois, não se pode parar o tempo, e, no segundo *-e com a areia vai-se a nossa vida-* aludindo ao processo de morte inerente aos seres humanos.

N’*O Relógio de Areia*, as alusões ao tempo cósmico, infinito e cíclico, são revelados enquanto minutos da areia; um tempo que se mostra representado nos redutos da memória ou granulados na história:

*En los minutos de la arena creo
sentir el tiempo cósmico: la historia
que encierra en sus espejos la memoria
o que ha disuelto el mágico Leteo.
[...]
todo lo arrastra y pierde este incansable
hilo sutil de arena numerosa.
No he de salvarme yo, fortuita cosa
de tiempo, que es materia deleznable.*⁶⁸ (BORGES, 2008, p. 54).

Nesse ponto, o tempo cósmico aparece em ciclos como reflexos da memória os quais são dissolvidos da existência humana, ao referenciar novamente o rio grego Lete, ao qual Borges adjetiva como mágico, talvez por fazer com que os humanos esqueçam de si, já que a figura do referido rio está associado ao esquecimento.

Aqui a referência a Lete é explicada pelo historiador francês Pierre Grimal:

Lete, o Esquecimento, é filha de Éris (a Discórdia) e, segundo uma tradição, mãe das Cáritas (as Graças). Deu seu nome a uma fonte, a Fonte do Esquecimento, situada nos Infernos, que gerava um rio de que os mortos bebiam para esquecer de sua vida terrena. De igual modo, na concepção dos filósofos, de que Platão se fez eco, antes de regressar à vida e de retomar um corpo, as almas bebiam desse líquido, que lhes tirava a memória. (1996. p. 274 -275).

Nesse sentido, entendemos que o tempo no poema borgeano está associado à ideia clara de morte, que, por sua vez, vem através do sono e, por conseguinte, do sonho. Mas o sono, enquanto estado de dormência, leva ao esquecimento afirmando a memória enquanto confirmação da vida imanente. Entretanto o esquecimento tal como podemos perceber, é apresentado numa configuração dupla:

O esquecimento, tal como podemos perceber, se configura numa dupla dimensão: se por um lado está ligado à morte, ao sono, à noite; por outro lado, é condição de possibilidade de vida, de vigília, de dia, uma vez que pode ser condição de esquecimento da morte. Já a memória se apresenta como índice de vida, de sobrevida,

⁶⁸ [...] Nos minutos da areia o tempo cósmico / acredito sentir: aquela história / que guarda em seus espelhos a memória / ou que dissolveu o Letes mágico. / a tudo arrasta e perde esse infalível / fio sutil de areia numerosa. / Não vou salvar-me eu, fortuita coisa / de tempo que é matéria precívél. [...] (BORGES, 2008, p. 65).

de imortalização, de imortalidade. Porém, sem a presença do esquecimento, a memória não vive, não vige, não se mostra, não é possível. É na dinâmica que pirlampeja a verdade, o ser, a própria vida. (JARDIM, 2005, p. 132).

Isso pode ser entendido como uma referência ao tempo enquanto um processo infalível e que desgasta a todos os homens; nada escapa ao tempo, ao dizer: “a tudo arrasta e perde esse infalível / fio sutil de areia numerosa” (BORGES, 2008, p. 65). Aqui cada grão de areia que cai arrasta consigo uma unidade temporal, a qual crê sentir, incluindo-se na dinâmica do tempo ao dizer “Não vou salvar-me eu” (BORGES, 2008, p. 65), ou seja, diz passar pelos efeitos produzidos pelo tempo enquanto poeta, pois está tão suscetível a ele quanto os outros homens, uma vez que trata-se do processo pelo qual todos os seres vivos têm de passar: a morte.

Cada descrição dos elementos do relógio borgeano, inclusive o adjetivo numerosa atribuído à areia, dá conta dos tantos minutos (tempo cronológico) que se passa vivo; que é imparável e que mesmo após a morte inevitável, segue seu curso.

Já em *Xadrez* o tempo aparece do mesmo modo infalível e consumidor na medida que ludifica a vida dos homens como um rito e como um jogo de xadrez em que cada peça tem uma forma de ser movida no tabuleiro e cada uma tem uma função as quais os jogadores são responsáveis por regê-las lentamente tal qual naquela lenta areia da ampulheta do *Relógio de Areia*:

Ajedrez

*En su grave rincón, los jugadores
rigen las lentas piezas. El tablero
los demora hasta el alba en su severo
ámbito en que se odian dos colores.
Adentro irradian mágicos rigores
las formas: torre homérica, ligero
caballo, armada reina, rey postrero,
oblicuo alfil y peones agresores.
Cuando los jugadores se hayan ido,
cuando el tiempo los haya consumido,
ciertamente no habrá cesado el rito.
En el Oriente se encendió esta guerra
cuyo anfiteatro es hoy toda la tierra.
Como el otro, este juego es infinito.*⁶⁹ (BORGES, 2008, p. 66).

⁶⁹ **Xadrez** / Em seu austero canto, os jogadores / regem lentas peças. O tabuleiro / prende-os até a alva no severo / espaço em que ondeiam duas cores. / Dentro irradian mágicos rigores / as formas: torre homérica, ligeiro / cavalo, armada rainha, rei postreiro, / oblíquo bispo e peões agressores. / Quando os jogadores tiverem ido, / quando o tempo os tiver consumido. / certamente não terá cessado o rito. / Como o outro esse jogo é infinito. (BORGES, 2008, p. 67).

Nestes versos notamos que o tempo é colocado em jogo num tabuleiro bicolor, em que a cor branca poderia estar associada ao dia e a cor preta associada à noite pensando num tipo de tempo cronológico que rege a vida cotidiana da ordem do frequente e da normalidade.

Os jogadores, sujeitos de linguagem (poetas), movimentam-se nesse espaço duplo (linguagem) e assim, experimentam sua existência lutando (jogando) com os elementos que lhes são permitidos, conforme assinala “*También el jugador es prisionero/ (la sentencia es de Omar) de outro tablero*”⁷⁰ (BORGES, 1998, p. 68).

Percebemos ainda, que o escritor argentino deixa transparecer no fim de seu poema *Xadrez*, um questionamento que faz em dois versos: “que deus detrás Deus o ardil começa / de pó e tempo e sonho e agonias?” (BORGES, 2008, p. 69). A pergunta feita pelo poeta coloca em *xequ mate* a existência humana atrelando a ela uma dúvida acerca da criação ardilosa de Deus. Pomo-nos a questionar como fora o começo dos tempos ao referi-lo enquanto uma cilada divina na qual foi posto o homem, ou seja, como Deus pode começar do pó a agonizante vida humana, delimitando um tempo a ela e submetendo o homem a lutar para sobreviver através dos tempos?

A ideia de luta subjacente na metáfora do tempo posto no poema borgeano em função de um jogo de xadrez cuja natureza é essencialmente bélica, alude à origem do próprio jogo, já que o xadrez, de algum modo, remete à guerra, à batalha, pois, o seu surgimento conforme conta Malba Tahan em seu livro *O Homem que calculava* (2008), é de motivação beligerante.

Tahan narra a chegada do brâmane Lethur Sessa- nome do homem que teria sido o inventor do jogo de xadrez- que veio ao encontro do rei hindu Idava na tentativa de distrair o rei com um jogo – o xadrez- ao saber da tristeza do monarca por ter perdido o seu filho e príncipe Adjmir, o qual, fora varado por uma flecha fatal durante uma batalha contra um líder de um território vizinho a seu reino chamado de Varangul. Essa tragédia da vida do rei Idava transformar-se-ia num curioso jogo que Sessa apresentara ao monarca:

O que Sessa trazia ao rei Idava consistia num grande tabuleiro quadrado dividido em sessenta e quatro quadradinhos, ou casas, iguais; sobre este tabuleiro colocavam-se, não arbitrariamente duas coleções de peças que se distinguiam, uma da outra, pelas cores branca e preta repetindo, porém simetricamente os engenhosos formatos e subordinados a curiosas regras que lhes permitiam movimentar-se por vários modos. (TAHAN, 2008, p. 117).

As peças do jogo de xadrez borgeano possuem uma característica que pode ser associada a uma adjetivação que perpassa pela forma como cada uma delas representada, por

⁷⁰ também o jogador é prisioneiro / (a máxima é de Omar) de um tabuleiro/ de negras noites e brancos dias.” (BORGES, 2008, p. 69).

exemplo, no verso em que diz: “a torre homérica” (BORGES, 2008, p. 69), Borges remete à ideia da vida e suas complexidades e desafios como foi aquela de Odisseu. Aqui, a torre faz alusão ao tempo do homem em sua existência, a qual o impele à luta pela vida. A torre do xadrez borgeano é um elemento imponente e que alude à força e à segurança para a batalha da vida.

Para Sessa “secundando a ação dos peões vem os elefantes de guerra” (TAHAN, 2008, p. 118), elefantes estes, que mais tarde seriam substituídos pelas torres numa versão mais atualizada do jogo de xadrez às quais Borges se refere. Um dado interessante para melhor compreender a dinâmica do poema é que os elefantes por serem animais fortes e grandes, por muito tempo, na região da Índia e da Pérsia, foram usados em combates locais, por isso é que mesmo hoje em dia em algumas regiões do mundo, no lugar de torres ainda são usados elefantes no tabuleiro de xadrez.

Borges continua referenciando as peças do jogo de xadrez nos três outros versos da segunda estrofe atribuindo a cada uma delas um adjetivo: o cavalo é ligeiro; a rainha é armada; o rei é postreiro; o bispo oblíquo e os peões agressores. Aqui cada adjetivo corrobora com a ideia de guerra, uma guerra que inscreve o homem enquanto um guerreiro no tempo, na história e na memória.

Na última estrofe de *Xadrez* os versos encaminham o processo de vida com base na cronologia de dias e anos ao dizer: dos dias de um homem ou ainda de seus anos, o tempo aparece como um período, trajeto temporal de vida, o qual temos para fazer as coisas e perceber o mundo tal e qual configurando-se enquanto um ciclo inerente à condição humana.

O ofício do poeta é com a linguagem conforme visto em Borges. Nesse sentido, o jogo borgeano remete-nos ao xadrez saussuriano. Através da famosa metáfora da partida de xadrez, Saussure (2006) mostra sua visão sobre língua: “de todas as comparações que se poderiam imaginar, a mais demonstrativa é a que se estabeleceria entre o jogo da língua e uma partida de xadrez” (2006, p. 104).

O linguista apresenta a metáfora que coloca em jogo o valor (correspondente ao conceito) em um princípio de subordinação com a significação: “Quando se diz que os valores correspondem a conceitos, subentende-se que são puramente diferenciais, definidos não positivamente por seu conteúdo, mas negativamente por suas relações com os outros termos do sistema. Sua característica mais exata é ser o que os outros não são” (SAUSSURE, 2006, p. 136), pois bem, ao comparar a língua com a partida de xadrez, Saussure nega a possibilidade de existir um jogador consciente e intencional, da mesma forma que no jogo da língua é como se não houvesse jogadores:

[...] existe apenas um ponto em que a comparação falha: o jogador de xadrez tem a intenção de executar o deslocamento e de exercer uma ação sobre o sistema, enquanto a língua não premedita nada; é espontânea e fortuitamente que suas peças se deslocam – ou melhor, se modificam” (SAUSSURE, 2006, p. 105).

Ou seja, o que Saussure (2006) propõe é que as peças do jogo se definem unicamente pelas funções que lhes são conferidas pelo conjunto de regras do jogo de xadrez. As características próprias de cada peça como: as dimensões do cavalo ou da torre, suas cores, o material do qual são feitas, são acidentais; tudo isso pode variar, por exemplo, uma das peças for perdida, ela pode ser substituída por um outro objeto qualquer, mantendo invariáveis as suas funções e a sua identificação coma as demais peças do jogo. Nesse sentido, é necessário que os jogadores, em pleno acordo, atribuam a esse objeto substituinte, igual valor conferido à peça perdida.

Dessa forma, a ideia de valor ocupa posição central no paradigma sistêmico linguístico. As características intrínsecas não condicionam valor aos elementos, pois, esses valores são inseparáveis da exterioridade dos demais componentes do sistema. O valor dado a uma peça só existe nas relações que se estabelece entre as partes. O resultado desse processo é toda uma relatividade subjacente à noção de valor, ou seja, os significados são variáveis, na medida em que aqueles que os acomodam, não os detêm.

Assim como as peças do xadrez, as peças da língua ficam sujeitas à condição ou à relatividade dos valores atribuídos a ela. Saussure (2002) diz que: “a língua não consiste de um conjunto de valores positivos e absolutos, mas de um conjunto de valores negativos ou de valores relativos que só têm existência pelo fato de sua oposição.” (SAUSSURE, 2002, p. 71)

Dessa forma, o *Xadrez* borgeano, é constituído de significantes como na língua em Saussure, “Por isso, para Lacan, um significante é o que remete o sujeito a outro significante” (FURTADO, 2002, p. 91), o que em Borges se configura como uma possibilidade de olhar para si mesmo através do jogo, no sentido de que esse jogo é sua própria condição de existência; é sua linguagem repleta de significantes. O poema borgeano funciona como um reflexo do sujeito para

Dar-lhe a possibilidade de olhar no espelho de uma outra maneira faltosa. É o encontro faltoso que a literatura traz – a partir de uma leitura que não está no poeta e se dirige a um outro, que pode lê-la de um outro lugar, atribuir-lhe um outro sentido – que nos permite pensá-la enquanto metonímia do encontro faltoso do sujeito diante da língua. Nesse sentido podemos dizer que há uma correlação entra a falta que é constitutiva do sujeito. (FURTADO, 2002, p. 93).

Retomando o dito na epígrafe que abre essa parte do trabalho, Jorge Luís Borges chama o tempo de “um problema trepidante e exigente, talvez o mais vital da metafísica” (2010,

p. 11), isso faz com que se perceba a complexidade que envolve a problemática do tempo, já que esta perpassa não só a obra *O Fazedor* na qual o presente estudo se demora, mas, de alguma forma todos os processos que envolvem o ser humano.

A menção feita no subtópico: *O Fazedor de Tempo*, mostrou até aqui como é desdobrada a temática do tempo na obra em estudo.

Em primeiro lugar, vimos que o tempo pode ser medido através de um engenhoso aparelho: a ampulheta, a qual é feita em torno do elemento a areia que é responsável pela determinação de algo tão fugaz quanto é o tempo. A unidade a qual representa a areia coloca-a enquanto elemento encontrado na vastidão e aridez dos desertos e a ideia de multiplicidade advém do fato desse elemento uno ser formado por vários pequenos grãos.

Ao construir o dispositivo de mensuração do tempo em seu poema, Borges, deixa uma pista: o tempo apreendido pelo Relógio de areia subdivisível em unidades cada vez menores, ao passo que se mantém em movimento linearizado por uma cronologia que é representado no fato de se ter que virar de ponta-cabeça o auspicioso objeto de medição temporal. Ora, se os intervalos entre uma viragem e outra é também é formada de tempo, porque leva tempo, então há uma fissura, uma espécie de erro a ser considerado na mensuração feita pelo aparelho, o que o colocaria em desvantagem considerando os modernos dispositivos que realizam o mesmo trabalho de medição deste.

Talvez ao se decidir por escrever sobre uma ampulheta em seu poema, Borges, preveja exatamente a falibilidade do processo de marcação do tempo apontada anteriormente, já que alerta em *O Relógio de Areia*, que se deve manter em vigília no processo desse antigo instrumento, para que quando caia o último grão de areia se possa, imediatamente virar o bulbo que contém areia para cima, afim de que se possa manter o fluxo de trabalho de medição em pleno movimento.

Em segundo lugar, o tempo aparece entre os quadrados e peças de um jogo, conforme vimos no poema *Xadrez*, posto que está estreitamente associado à condição existencial do homem – vida e morte - desde o início quando o poeta fala das peças e sua organização e funções no tabuleiro até o final com o xeque-mate jogada final do jogo a qual metaforiza a ideia de morte.

Xadrez traz em seu bojo, a nosso ver, uma compreensão factual: os movimentos que se faz no jogo, os quais se assemelham aos que são feitos na vida, e, aquele que decide cada jogada assim como ao rumo que vai tomar a vida, é o jogador (homem), assim cada peça movida no tabuleiro corresponde a uma temporalidade própria, em que o homem faz seu tempo a proporção que joga com ele, pois, ao longo do poema notamos que o homem é inscrito num

tempo na medida que se torna prisioneiro de um tabuleiro que, parafraseando Borges no poema *Relógio de Areia*, é feito de noites negras e dias brancos.

Em *Xadrez* percebemos também a ideia de multiplicidade implícita no número de jogadas possíveis, pois, apresenta o caráter temporal associado às escolhas as quais o jogador (sujeito de linguagem) detém a soberania, entretanto as faz em função de regras inerentes ao jogo. Sobre isto, Martin Heidegger (1998, p. 38), no texto chamado *Repetição*, ao analisar estórias de um jogo de Heráclito com crianças, diz:

O jogo [...] relatado na segunda “estória” indica a descontração e a serenidade, o balanço e a liberdade do jogo que, precisamente por ser jogo, possui sua regra e sua lei, permanecendo assim no limite e na continuência, naquilo que chamamos de “mundo”, onde os jogadores se veem imersos sem, porém, se afogarem.

O jogo descrito por Heidegger nesse pequeno trecho, coloca a questão do limite e da continuência como duas coisas inerentes ao jogo. Esses dois aspectos também são observáveis no tempo do poema *Xadrez* no verso: “como o outro, esse jogo é infinito.” (BORGES, 2008, p. 67).

O tempo nos dois poemas analisados, aparece enquanto um dos regentes da vida humana, mas o tempo dos homens é finito? Isso, remete aos versos de Hesíodo (750 – 650 a.C) em sua *Teogonia*, na qual Crono, personificação do tempo é depreendido em seu aspecto destrutivo para com seus próprios filhos:

Teogonia: a origem dos Deuses

[...]

Réia submetida a Crono pariu brilhantes filhos:
Héstia, Deméter e Hera de áureas sandálias,
o forte Hades que sob o chão habita um palácio
com impiedoso coração, o troante Treme-terra
e o sábio Zeus, pai dos Deuses e dos homens,
sob cujo trovão até a ampla terra se abala.

E engolia-os o grande Crono tão logo cada um
do ventre sagrado da mãe descia aos joelhos,
tramando-o para que outro dos magníficos Uranidas
não tivesse entre os imortais a honra de rei.

[...] (TORRANO, 2001, p. 37).

O tempo cronológico, referenciado aqui na *Teogonia*, mostra a face do titã que devora sua própria prole. Nesse sentido o tempo relacionado a Crono é aquele que devora, e mata os humanos, abreviando o tempo de existência.

Nos poemas de *O Fazedor* analisados até aqui, esse tempo transfigurado na face de Crono aparece na medida em que Borges, cria um aparelho (a ampulheta) para apreendê-lo, para marcá-lo. Observar como se dá a passagem do tempo ao longo de uma experiência de vida

prevê, na visão do poeta argentino, um *Relógio de Areia*, que com todos os detalhes de sua constituição faz perceber como o tempo associado a Crono deixa pistas de sua passagem, marcando o homem com a velhice, as rugas, os cabelos brancos e a fragilização do corpo, assim aos poucos devorando-o e revelando a dimensão da mortalidade diante de uma temporalidade patente aos homens.

4.4 Tempo e eternidade em *O Fazedor*

O tempo que se marca, aludido no relógio borgeano, ou aquele como um jogo no *Xadrez*, também aparece enquanto uma imagem, enquanto substância que compõe a eternidade como

(...) um jogo ou uma eterna esperança. Lemos no *Timeu* de Platão que o tempo é uma imagem móvel da eternidade; isso não passa de uma consonância que não demove ninguém da convicção de que a eternidade é feita com substância de tempo. (BORGES, 2010, p. 11).

Nesse trecho do início do livro *História da Eternidade* (1936), Borges revela um tempo imagético que ao se movimentar é transformado na substância da qual é constituída a eternidade. Esse aspecto do tempo também aparece em *O Fazedor* no micro conto *Argumentum ornithologicum*, por exemplo, quando Borges ao discorrer sobre a existência de Deus relaciona a uma imagem advinda de uma experiência feita de olhos fechados. Um Deus tido como eterno, colocado enquanto criador, inclusive do tempo, que numa visão cristã, é quem detém e manipula o tempo, mas, tem no texto borgeano sua própria existência questionada num sofisma em que argumenta:

*Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta.*⁷¹ (BORGES, 1998, p. 7).

Percebemos que Borges começa dizendo que a imagem de um bando de pássaros a que ele irá quantificar talvez dure menos de um segundo. Ora, determinar a existência de um ser eterno como Deus em tão pouco tempo - um segundo ou menos - é colocar a noção de tempo eterno divino dentro de um tempo finito humano. E, a partir disso criar a imagem de um

⁷¹ Fecho os olhos e vejo um bando de pássaros. A visão dura um segundo, talvez menos; não sei quantos pássaros vi. Era definido ou indefinido seu número? O problema envolve o da existência de Deus. Se Deus existe, o número é definido, porque Deus sabe quantos pássaros vi. Se Deus não existe, o número é indefinido porque ninguém conseguiu fazer a conta. (BORGES, 2008, p. 19).

bando de pássaros voando advinda de uma experiência de olhos fechados dissolve o tempo em imaginação. Se o número de pássaros é igual a imagem que se faz de forma abstrata como é possível ler a imagem para se ter o número de pássaros?

Prescindindo dos problemas específicos que envolvem a temática da existência de Deus, a proposta argumentativa da visão de pássaros obtida após um rápido fechar de olhos inicialmente, pode do ponto de vista metodológico, constituir um paradoxo posto que reside exatamente na possibilidade de ver de olhos fechados. A suposição de uma ideia de quantidade que dê conta do número de pássaros a partir dessa experiência faz com que se pense na intenção em dirigir a um outro entendimento possível de Deus – o da proposição de um argumento simples que colocaria em xeque de sua existência.

O silogismo pode consistir no dilema que coloca o escritor: Deus existe e Deus não existe, no qual o segundo termo da sentença se tomado como conclusivo, beira o absurdo, principalmente do ponto de vista cristão, demonstra a veracidade do primeiro, talvez por isso, a solução apresentada pelo escritor argentino tenha sido *ergo*, Deus existe, ou seja, logo, Deus existe, pois é na existência de Deus que o tempo pode residir.

Tendo em vista o que disse Santo Agostinho no livro XI de suas *Confissões*, em que formula um pensamento intrigante sobre o tempo ao fazer a seguinte questão: “O que fazia Deus antes de criar o céu e a terra?” (AGOSTINHO, 1999, p. 242).

Com essa indagação Agostinho põe em debate o tempo e a eternidade, relacionando a temporalidade ao homem e, por sua vez a eternidade a Deus. O filósofo declara que seria improvável cogitar acerca da temporalidade sem a existência de Deus, criador de todas as coisas, pois, Deus é eterno e a criação de tudo o que há, inscrito sob a égide de uma temporalidade o é, pela atuação divinal.

No *Argumentum Ornithologicum* borgeano, a imagem que remonta à revoada de pássaros com a possibilidade de se atribuir a ela uma quantificação numérica, é colocada a cargo da experiência imagética partida da abstração na qual o fechar apressado dos olhos poderia dizer do tempo e de Deus, já que a partir das ações genésicas divinais é que tudo passa a ser feito e o tempo passa a ser contado.

Nesse sentido, podemos pensar a partir do que disse Santo Agostinho que antes da criação não havia tempo e, dessa forma, não se pode falar de um *antes* que, por sua vez anteceda a criação divina. Tudo que passa a existir a partir dessa criação é que marca o início da temporalidade tripartida em passado, presente e futuro, por esse motivo é que no argumento tecido por Borges, primeiro vem à prova a existência do ser que cria; do fazedor –parafrazeando

o título que o escritor escolhe para nomear a obra - o que é primacial; e, nesse sentido, põe à prova o tempo ontológico da própria divindade.

Se o começo do tempo está relacionado ao início de tudo e à criação de Deus, saber como se deu a criação divina é, por sua vez, saber como se concebeu o tempo, isto também é tratado nas *Confissões*, em que se problematiza a maneira como Deus fez e criou todas as coisas:

Mas de onde proviriam essas coisas se não as tivesse criado? Criaste o corpo do artista, a alma que governa seus membros, a matéria que ele plasma, a inspiração que concebe e vê interiormente o que executará exteriormente. Deste-lhe os órgãos dos sentidos, intérpretes pelos quais materializa as intenções de sua alma; informam o espírito do que fizeram, para que este consulte a verdade, o juiz interior, para saber se a obra é boa. Tudo isso te louva como criador de todas as coisas. Mas como os fizeste? Como criaste, meu Deus, o céu e a terra? Por certo não criaste o céu e a terra no céu e na terra. Nem tampouco os criaste no ar, nem sob as águas que pertencem ao céu e à terra. Não criaste o universo no universo, porque não havia espaço onde pudesse existir. Não tinhas à mão a matéria com que modelar o céu e a terra. E de onde viria essa matéria que não tinhas ainda feito para dela fazer alguma coisa? Que criatura pode existir que não exija tua existência? Contudo, falaste e o mundo foi feito. Tua palavra? (AGOSTINHO, 1999, p. 315).

O problema colocado no argumento de Borges, em boa medida, tenta dar conta da existência de um começo de tudo que Agostinho chama - Deus; de algo que colocaria o tempo estacionado na eternidade divinal em movimento; é a partir da prova conclusiva da existência do criador como em “ergo, Deus existe” (BORGES, 2008, p. 19), em que o tempo começa sua saga para os humanos, já que o *Argumentum Ornithologicum* estabelece a querela ontológica da divindade na imaginação de um número que está entre o determinável e o indeterminável, pois, “Se Deus existe, o número definido, porque Deus sabe quantos pássaros vi. Se Deus não existe, o número é indefinido, porque ninguém conseguiu fazer a conta.” (BORGES, 2008, p. 19).

No trecho de Agostinho, Deus criou tudo através do Verbo. É através da palavra pronunciada que tudo passou a ser. É quando começa o tempo se percebe o caráter eterno de Deus, pois, não tendo sido criado por ninguém ou por nada, existe antes de tudo, é eterno.

Tendo a ideia de Deus associada aquela em que o Verbo é imortal, é o princípio, o qual é pronunciado por toda eternidade e no qual tudo é pronunciado eternamente, levando isto em conta, podemos dizer dentro da concepção agostiniana, que não existia um tempo que antevia o da criação, e que as coisas criadas por Deus bem como o tempo não são eternas, dado que passou a ser tempo na medida que Deus em sua vontade o fez. Este é o momento em que tudo e todas as coisas passam a existir.

A fugacidade do tempo constitui um aspecto percebido na ideia alusiva a palavra *Ornithologicum* - que compõe o título do conto narrado por Borges. A ideia que permeia o

termo latino na sequencia narrativa como algo relativo a pássaros, é nesse caso específico: pássaros em pleno voo.

A passagem do tempo contado um segundo ou menos para que a imagem da revoada do bando de pássaros seja possível, metaforiza o tempo associando-o a Deus. Na medida em que passa rápido; em que voa como pássaros a serem quantificados no *Argumentum* proveniente da imagem congelada (parada); da imagem daquela visão que se forma na memória em “um segundo ou menos” (BORGES, 2008, p. 19), o escritor argentino coloca em questão toda a criação divina.

O modo que possibilita imaginar o tempo no método borgeano, é o mesmo que se configura a partir da passagem dele. Assim como os pássaros passam em revoada: quer seja nos ponteiros de um relógio, quer seja no deslizar das areias da ampulheta, etc., o tempo simplesmente passa.

Percebemos que para ensinar a relação de tempo e eternidade Santo Agostinho, no livro XI de suas *Confissões* revela que o tempo é obra da mente humana e que é lá que existe, porque é na mente que o homem carrega a noção de passado, de presente e de futuro, sendo estes, fruto de sua necessidade e marcação.

Já que os homens é que se preocupam com o tempo como uma forma de marcar a sua existência, isso, se baseado na partilha de uma ideia de tempo geral - comum a todos os seres humanos - o da matemática, marcado com os números, mas que de modo simultâneo convive com uma outra ideia aparentemente contraditória de que cada homem possui seu próprio tempo, ou seja, cada indivíduo possui, em seu processo mental, um tempo diferente. Esse tempo de cada qual é da ordem da sensibilidade posto que não se trata de um tempo que se mede com instrumentos inventados para tanto, pois, “não medimos os tempos que passam, quando os medimos pela sensibilidade.” (AGOSTINHO, 1999, p. 246).

A sensação de tempo que se tem individualmente pode ser compartilhada na medida em que se vive uma mesma época imbricada de eventos que também são compartilhados, remete uma questão feita por Borges em *História da Eternidade* a respeito da passagem do tempo: “como é possível que milhares de homens o partilhem, ou mesmo dois homens diferentes?” (BORGES, 2010, p. 13).

O encaminhamento da questão para ajudar no entendimento sobre o tempo em *O Fazedor* perpassa, pelo menos, por duas grandes dificuldades identificadas e apontadas pelo próprio Borges:

Una, acaso la mayor, la de sincronizar el tiempo individual de cada persona con el tiempo general de las matemáticas, ha sido harto voceada por la reciente alarma

*relativista, y todos la recuerdan —o recuerdan haberla recordado hasta hace muy poco. (...). Otra es la destinada por los eleatas a refutar el movimiento. Puede caber en estas palabras: Es imposible que en ochocientos años de tiempo transcurra un plazo de catorce minutos, porque antes es obligatorio que hayan pasado siete, y antes de siete, tres minutos y medio, y antes de tres y medio, un minuto y tres cuartos, y así infinitamente, de manera que los catorce minutos nunca se cumplen.*⁷² (BORGES, 1998, p. 354).

Nesse ponto vemos que o movimento de um intervalo de tempo contado com os números se reparte em partes menores e infinitas, já que qualquer intervalo pode ser repartido em infinitas partes menores. Dessa maneira o tempo matemático também é infinito, se pensamos que dentro de cada intervalo cabem intervalos ainda menores e assim sucessivamente, a ponto de não existir nenhum dispositivo que possa mensurá-los.

A ideia dos números racionais pode ajudar a entender melhor o caso dessas infinitas divisões existentes entre os intervalos de tempo, eles representam infinitas razões matemáticas que se perpetuam dentro deste intervalo de tempo definido:

Por serem equivalentes razões entre números inteiros, as frações são também chamadas de *números racionais* e existe uma quantidade infinita deles. Aliás, existe um número infinito de números racionais entre 0 e 1. Por exemplo, vamos considerar todas as frações em que o numerador é um e o denominador é um número natural maior ou igual a 2. [...] existe um número infinito de números racionais entre *quaisquer* dois números racionais. (BELLLOS, 2011, p. 168).

O pensamento de Bellos afirma existir não só uma quantidade infinita de números racionais no intervalo entre dois números inteiros, mas também mostra que há uma infinidade de números racionais entre intervalos formados por dois números racionais.

O que comumente se associa aos intervalos de tempo existentes no relógio é aquele que são marcados pelos ponteiros dos segundos os quais se agrupam em sexagenais ciclos para formar o minuto, o que incorre na razão um minuto é dividido em sessenta segundos, ou seja 1/60 (um sessenta avos), por exemplo. Se nos propuséssemos em calcular o número que desse conta de todos os intervalos que existem entre um minuto e outro, ou mesmo entre um segundo e outro, chegaríamos a um sem fim de razões matemáticas seguindo a lógica proposta por Bellos.

No conto *Argumentum Ornithologicum* aquela imagem que se formaria a partir de uma visada de olhos fechados com duração de um segundo ou menos, sugerida pelo narrador,

⁷² Uma delas, talvez a maior, a de sincronizar o tempo individual de cada pessoa com o tempo geral da matemática, foi amplamente alardeada pelo recente alarme relativista, e todos se lembram dela – ou pelo menos se lembram de lembrar-se dela até há bem pouco tempo. (...) Outra é a destinada pelos eleatas à refutação do movimento. Essa pode ser resumida nestas palavras: “É impossível que oitocentos anos de tempo transcorra um período de catorze minutos, porque primeiro é indispensável que tenham se passado sete, e antes de sete, três minutos e meio, e antes de três minutos e meio, um minuto e três quartos, e assim infinitamente”, de modo que os catorze minutos nunca se completam” (BORGES, 2010, p. 13).

para que se pudesse a posteriori discutir a existência ou não de Deus, talvez, resida na ideia de que esse um segundo ou menos seja compreendido enquanto um infinito temporal que comporta em seu intervalo inúmeros outros. Se pensado nestes termos, o tempo que Borges sugere para duração da imagem de pássaros se estenderia por um intervalo infinito de tempo.

A compreensão da ideia do tempo enquanto um infinito anteriormente colocada à revelia da lógica matemática no conto borgeano aqui analisado, assevera-se quando pensamos que da mesma forma que os intervalos entre os números que marcam o tempo podem ser escritos na formas de frações, que por sua vez, são representados por formas decimais finitas, ou seja, tem uma quantidade finita de dígitos, por isso é que “um número racional é escrito como uma fração decimal, ou ele tem uma quantidade definida de dígitos – como, por exemplo, a fração um meio pode ser escrita como zero vírgula cinco” (BELLOS, 2011, p. 169), que ao pensarmos em termos de tempo, por exemplo, é traduzido da seguinte maneira: 1 (um) segundo se dividido em dois intervalos menores é representado com o racional que representa a fração um meio, que por sua vez, é igual a zero vírgula cinco segundos, ou mais especificamente meio segundo.

Mas, mesmo que os números racionais deem conta de maneira provisória da ideia de tempo infinito, ainda são uma forma de representação do dizível, que no texto borgeano aparece se traduz na imprecisão da duração. Quando o escritor argentino coloca um segundo ou menos, diz, na verdade, que a visão pode durar um segundo ou que pode durar também menos de um segundo. Entretanto, se trabalhamos com a ideia de Borges de *menos* de um segundo percebemos que há uma espécie de tempo que nos parece de forma indeterminada em que palavras não contemplam necessariamente a ideia de quantidade de um tempo que parece estar dissolvido, nesse sentido, a expressão *menos* poderia ser representada por outro tipo de número, pois passa uma noção de número da ordem do não representável pelos números racionais. Tal noção se afina à essência dos números irracionais. “Os números que não podem ser escritos na forma de frações são chamados de irracionais. Segundo a lenda, a existência desses números foi demonstrada pela primeira vez por um discípulo pitagórico, Hipaso.” (BELLOS, 2011, p. 169).

A forma de representar as frações de segundos de modo impreciso no conto *Argumentum Ornithologicum*, observada na expressão em um segundo ou menos, lança a ideia de um tempo que tem menos de um segundo, porém inexato, pois, a ideia que reside nesta expressão escolhida pelo escritor argentino, é imprecisa do ponto de vista matemático, já que para dizer desse tempo é uma necessidade, considerando a proposta do conto: argumentar sobre Deus. Nesse sentido, é possível que as palavras ditas para representar a ideia de quantidade de

tempo para que se forme a imagem de pássaros não seja passível de se dizer facilmente, e, por isso, que se conjecture que os números irracionais, explicados anteriormente por Bellos, possam dar conta desse tempo impreciso contido na ideia da ordem do indizível. Talvez por esse motivo, Borges teria optado por um tempo que não pudesse ser completamente traduzido em palavras e o que foi dito fê-lo utilizando uma expressão construída a partir de uma ideia que indeterminasse o tempo em sua subdivisão cronológica, no caso o segundo.

Os números racionais e os irracionais, conforme visto em Bellos, tem a potencialidade de apreender intervalos numéricos, que se subdividem de forma a representar a ideia de infinito: mesmo num segundo ou em menos de um segundo como é aquele descrito por Borges no conto em questão. Dessa forma, revelam uma espécie de caráter minimalista do tempo, pois, assenta-se na noção de pequenos intervalos. Trazendo para a análise do conto, aquela referida na noção de – um segundo - que se multiplica em seu próprio limite divisível, e naquela que se assenta na potencialidade da expressão *ou menos* levaria a ideia de qualquer subdivisão que se possa atribuir a menos de um segundo.

Considerando a lógica numérica matemática enquanto um caminho da ordem do dizível pelos números racionais, e, do que seria indizível pelos números irracionais a uma possibilidade, é que a visão de pássaros proposta por Borges estaria representada na ideia de *menos* de um segundo poderia ser expressa na raiz quadrada de dois décimos de segundo, por exemplo. O número irracional que representa essa ideia de quantidade de tempo, concentra a noção um instante mínimo dentro do intervalo de um segundo, mas não representa todo o um segundo e ao se obter essa representação, o número irracional se representado em sua forma decimal daria uma dízima em que não haveria repetição de sequencias numéricas de modo infinito as casas decimais.

Essa lógica que envolve os números irracionais para demonstrar a expressão *um segundo ou menos* do escritor argentino, tornaria inconcebível a formação daquela imagem de pássaros que pressupõe o argumento proposto no conto. O número que traduziria a duração da experiência pressuposta por Borges em seu *Argumentum Ornithologicum* assegura-lhe uma espécie de caráter acrônico no sentido de que também representa, ou traduz a ideia de um tempo difícil de ser apreendido numericamente.

O tempo que não pode ser precisamente contado e expresso em números, independentemente da espécie matemática deles (natural, inteiro, racional ou irracional), por ser passível de infinitas subdivisões, mostra-se como substância da qual é feita a eternidade. Conforme disse Borges em seu livro *História da Eternidade* “*la eternidad es una imagen hecha*

con sustancia de tiempo.”⁷³ (BORGES, 1998, p. 353) e foi a partir dessa máxima borgeana que se passou a perceber que ao longo de boa parte dos textos de *O Fazedor*, o escritor argentino encaminha uma espécie de reflexão incutida sobre o tempo em que se nota uma trama, cujo início ou fim não aparecem plenamente especificados, não somente por se pretenderem infinitos, mas porque tendem à eternidade.

Em vários micro contos de *O Fazedor* é possível perceber uma certa solubilidade em que o escritor deixa o tempo subentendido em algumas expressões como essa, retirada do conto *O Fazedor*: “*Días y noches pasaron sobre esa desesperación de su carne.*”⁷⁴ (BORGES, 1998, p. 5), nesse trecho não se tem uma medida de precisa de dias e noites as quais se refere, deixando a cargo da livre imaginação do leitor e à patente intenção de não situar o tempo; ou ainda em *O Simulacro* em que a imprecisão do tempo se faz através de um tempo indefinido (dia) dentro de um tempo definido (mês) como em “*Em uno de los días de julio*”⁷⁵ (BORGES, 1998, p. 8).

A mesma relação de tempo envolto em uma espécie de indefinição é percebida em *Diálogo de mortos* ao dizer “*num amanhecer de inverno de 1877*” (BORGES, 2008, p. 26) em que há a imprecisão de um amanhecer em detrimento do ano citado -1877; ou ainda no conto *Uma Rosa Amarela*, onde da mesma forma que especifica o tempo indefine-o ao escrever: “*Nem naquela tarde nem na outra*” (BORGES, 2008, p. 33), aqui o escritor refere uma tarde dentre todas tardes; ou em *Parábola do Palácio* em que usa um pronome para dar o efeito de indefinido ao tempo dizendo: “*Aquel día*”⁷⁶ BORGES, 1998, p. 15) (ou ainda no conto *Inferno, I*, 32 que começa: “*Do crepúsculo do dia ao crepúsculo da noite, um leopardo [...]*” (BORGES, 2008, p. 52), indefinindo o tempo exato diluindo-o na ideia de tempo geral em que períodos imprecisos de tempo do dia ficam situados entre a noção de fim do dia e o fim da noite.

Já em *Diálogo sobre um diálogo* quando diz: “*Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anoheciera sin encender la lámpara*”⁷⁷ (BORGES, 1998, p. 6), em que o tempo traduzido no anoitecer que escurece o dia à revelia da vontade dos personagens não terem acendido uma lâmpada para, dessa forma, verem seus rostos.

Essas imprecisões permitem com que os textos de *O Fazedor* flutuem entre algo que estabelece um lastro com o mundo real, mas que transita pelos caminhos da ficção,

⁷³ A eternidade é uma imagem feita com substância de tempo. (BORGES, 2010, p. 11).

⁷⁴ Dias e noites se passaram sobre esse desespero de sua carne. (BORGES, 2008, p. 12).

⁷⁵ Num dos dias de julho (BORGES, 2008, p. 22).

⁷⁶ Naquele dia ... (BORGES, 2008, p. 44).

⁷⁷ *Distraídos em discorrer sobre a imortalidade, tínhamos deixado que anoitecesse sem acender a lâmpada*” (BORGES, 2008, p. 15).

principalmente, no ensejo dado através da relação estabelecida com o tempo que não segue a ordem costumeira das coisas, que não obedece a cronologia, mas que se afina com a eternidade.

Nesse sentido, caberia aqui a seguinte pergunta em relação ao tempo em *O Fazedor*: o que é a eternidade já que o tempo infinito é sua substância e este segue as leis que rezam numa cronologia?

A eternidade pode ser melhor compreendida se observamos a preocupação que tinham os gregos com o tempo, dado que em sua mitologia, tida como uma espécie de saber que antecedeu o pensamento e a tradição filosófica, eles acreditavam que a eternidade era o tempo concebido no mundo dos deuses, essa ideia é desenvolvida na *Teogonia* de Hesíodo ao relatar o aparecimento do primeiro Deus que se apresenta, já que são eternos. Caos ou Kháos, em grego (*Χάος*) – a forma divina primordial; uma espécie de força geradora do universo; em cujo nome guarda o significado de cisão e, a partir dele, tudo se faz.

O nome *Kháos* está para o verbo *khaíno* ou sua variante *khásko* (= "abrir-se, entreabrir-se" e ainda: "abrir a boca, as fauces ou o bico"). A imagem evocada pelo nome *Kháos* é a de um bico (de ave) que se abre, fendendo-se em dois o que era um só. (...) *Kháos* é a potência que preside à procriação por cissiparidade. para o nome *Kháos* uma boa tradução possível é a palavra *Cissura* — ou (e seria o mais adequado, se não fosse pedante): *Cissor*. (“*Sim bem primeiro surgiu Cissor, depois também Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado, e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, e Amor que é o mais belo dos deuses imortais*”). (TORRANO, 2001, p. 35).

Notamos que Caos é o gerador dos próximos deuses: Gaia; Tártaro e Amor. Esses deuses primordiais não são necessariamente personificações humanas, pois, Caos é o Ser e o Não-ser, é cisão é sem luz, é calor, é úmido, é queda; Gaia é Terra lugar em que se pode estar, pisar e apoiar, com ela surge a possibilidade de um chão, representa o final da queda.

É desta primeira linhagem de Deuses a partir de Caos ou Kháos que nascem a noite e o dia, entretanto ambos não são vinculados à ideia de tempo cronológico conforme explica Torrano:

Toda a descendência de *Kháos* nasce por cissiparidade, exceto Éter e Dia, que constituem exceção também por serem dentro desta linhagem os únicos positivos e luminosos. [...] são potências tenebrosas, são forças de negação da vida e da ordem. Seus filhos são Érebo e Noite. Érebo é uma espécie de antecâmara do Tártaro e do reino do que é morto. Noite, após parir Éter e Dia unida a Érebo em amor, procria por cissiparidade [...]. Neste caso, há uma simetria especular entre os genitores e os gerados: Érebo é a região subterrânea, tétrica e noturna ligada ao reino dos mortos; Éter (*Aithér* vem de *aítho* = "queimar, abrasar") é a região superior e de esplêndida luminosidade do céu diurno. Nem Noite nem Dia são aqui períodos cronométricos, não têm vínculos com o Sol e os astros (estes nascem de uma outra linhagem, independente e sem conexão com a de *Kháos*); Dia e Noite aqui são princípios ontológicos, a exprimirem imageticamente a esfera do Ser e a do Não-Ser. (TORRANO, 2001, p. 35).

Vemos que não há um lastro temporal baseado no cronológico, o tempo aqui afina-se a ideia de eternidade. O dia aparece desvinculado do sol, dessa forma não carrega consigo a ideia de ciclo de vinte e quatro horas comumente atribuída a ele. Também a noção de Não-ser vinculada a Kháos pode ser entendida como a do não-tempo (que sintetiza a eternidade), posto que ele é o Deus primacial, e, dessa forma não teria sido criado por nenhum outro Deus. Na narrativa mitológica ele se apresenta, surge do nada e, esse - do nada - pode ser entendido como ele mesmo: Kháos.

Seguindo com a linhagem de Kháos dois outros Deuses se apresentam: Eros e logo depois dele, Céu. Eros é o mesmo que Amor, e Céu surge como uma espécie de película que cobre Terra, ora se pensamos que o verbo cobrir signifique o mesmo que copular, temos aí o sentido que mais se aproxima daquela posta nas entrelinhas do mito grego, já que Céu, por estar sobre Terra mantinha com ela uma espécie de coito contínuo. Conforme é possível ver na seguinte passagem:

Num universo ainda informe, prevalece a força fecundante do Céu, que, ávido de amor e com inesgotável desejo de cópula, frequenta como macho a Terra de amplo seio. Nesta fase original, o Céu desempenha as mesmas funções que, enquanto Céu, sempre terá: 1) cobrir toda a Terra ao redor, e 2) ser para os Deuses venturosos assento sempre seguro (cf. vv. 127-8). Cobrir a Terra e fecundá-la hierogamicamente através da chuva-sêmen; ser o assento dos Deuses é dar-lhes origem e fundamento, fundar-lhes a existência [...]. A Terra está constantemente prenhe, o Céu está em constante desempenho de ambas as suas funções, que, pela extrema vizinhança das Origens, se cumprem numa só ação extremamente cheia de potência vital. (TORRANO, 2001, p. 44).

Percebemos que Terra constantemente engravidava de Céu, mas, nesse primeiro momento não podia parir seus filhos. Eles ficavam apertados no mínimo espaço que havia entre eles, pois Céu a cobria. Até que um dos filhos – Crono deus do tempo – tramou uma forma para se ver livre daquele aperto, daquela situação de clausura para nascer de Terra:

No episódio em que Crono impõe um limite às atividades prolíficas do Céu, o golpe cortante da foice recurva incide sobre os *médea*. (Esta palavra *médea* se traduz, conforme o contexto, traduz-se por "desígnios imperecíveis" ou por "desígnios"; — se se trata do Céu, então os *médea* equivalem a genitália, — talvez porque, como os desígnios do Céu são só copular e empenhar, despojá-lo de seus desígnios não é senão castrá-lo). (TORRANO, 2001, p. 44).

O êxito do ardil de Crono faz com que Céu se afaste de Terra e se abra um espaço grande entre eles, o que proporciona conforto aos filhos e faz com que surja o espaço cósmico e o céu. Assim surge a primeira condição para a vida humana por cima de Terra, na qual ela passa a ser habitada pelos mortais. Neste contexto espacial surge o tempo enquanto condição; o quadro material de uma vida finita – como é aquela que os homens têm, portanto, pela

possibilidade criada por Crono ao amputar o falo de seu pai. Graças a Crono a vida foi possível, surgindo assim a temporalidade que a permeia.

A mitologia grega traz consigo, no íterim das narrativas que envolvem Kháos, e sua linhagem primeva, uma dualidade entre: o que é eterno – antecedente a Crono – e, o que é temporal, que vem depois do surgimento de Crono. Ela mostra que o tempo é, portanto, tudo que não é eternidade.

Ora, se o que é eterno não se inscreve na temporalidade dita cronológica, e, que os deuses com sua imortalidade pertencem a eternidade, uma possível forma do homem acessá-la é quando ele busca colocar-se enquanto imortal, ou, pelo menos se propõe a discutir sobre a imortalidade.

Em *O Fazedor*, observamos que a imortalidade é uma parte importante da discussão no texto intitulado *Diálogo Sobre um Diálogo*, sobre este micro conto elaboramos uma espécie de metáfora para que se possa visualizar algumas dinâmicas que envolvem o tempo, a eternidade e a imortalidade, a qual, apresentamos a seguir.

4.5 O quiasma óptico: uma a metáfora do tempo em *O Fazedor*

O tempo observável no micro conto *Diálogo Sobre um Diálogo* constitui o motivo pelo qual vimos propor aqui uma metáfora que nos ajude a minimamente visualizá-lo sob a perspectiva ensejada pela seguinte questão: como ocorre o tempo, a eternidade e a imortalidade em *O Fazedor*? É importante que anunciemos que, apesar de tratarmos de tempo observável, supomos na mesma medida um outro tempo que escapa à percepção do leitor e ao qual, em boa medida nossa proposta possa ajudar a visualizar.

Uma primeira leitura causou-nos um certo estranhamento no que tange aos eventos ocorridos no texto e à vinculação destes eventos ao tempo, os quais permeiam toda a extensão do conto. Exatamente por se tratar de uma estrutura na qual os eventos vão evoluindo a proporção que se observa que uma série de ideias, a partir dos diálogos entre as personagens, criam uma atmosfera em que o tempo vai desvinculando o leitor do lastro que este mantém com a realidade e com seu tempo histórico, num processo que vai conduzindo-o a um plano em que o tempo parece estar suspenso. Vejamos, então, o conto:

A. —Distraídos en razonar la inmortalidad, habíamos dejado que anocheciera sin encender la lámpara. No nos veíamos las caras. Con una indiferencia y una dulzura más convincentes que el fervor, la voz de Macedonio Fernández repetía que el alma es inmortal. Me aseguraba que la muerte del cuerpo es del todo insignificante y que morir se tiene que ser el hecho más nulo que puede sucederle a un hombre. Yo jugaba con la navaja de Macedonio; la abría y la cerraba. Un acordeón vecino despachaba

infinitamente la Cumparsita, esa pamplina consternada que les gusta a muchas personas, porque les mintieron que es vieja... Yo le propuse a Macedonio que nos suicidáramos, para discutir sin estorbo.

Z (burlón). —Pero sospecho que al final no se resolvieron.

A (ya en plena mística). —Francamente no recuerdo si esa noche nos suicidamos.⁷⁸
(BORGES, 1998, p. 6).

É possível pensar numa estrutura narrativa que favoreça o encaminhamento dado ao enredo pela via do tempo e pelos os desdobramentos sugeridos: a eternidade, e a imortalidade. A atmosfera gerada em torno de uma lógica temporal causa um efeito ressoante, até mesmo sobre determinadas formas estruturais, sobre as quais são edificadas o referido conto.

Uma possível maneira de vê-lo, a fim de traçarmos as diretrizes que encaminham a nossa análise é pela sua estruturação, já que a narrativa verte o texto para a forma de um diálogo organizado em dois estágios: num primeiro momento dois personagens conversam sobre um diálogo que um deles teve com um terceiro, Macedônio Fernandez, ou seja, os personagens A e Z conversam sobre um diálogo que A tivera no passado com *Macedônio Fernández*, em que A apresenta a Z trechos dessa conversa. Num segundo momento, o diálogo ganha uma dinâmica em que Z faz uma afirmação em tom hesitante que coloca em cheque todo o transcurso do enredo após ter visto todo o percurso feito por A, nesse momento a fala de A volta a deixar a hesitação ainda mais em evidência.

Notamos que todo esse percurso se estrutura sobre um relato breve no qual as personagens, causam com suas falas um efeito no texto que gera uma atmosfera de incerteza: sobre a sucessão dos fatos; sobre a essência do biótipo das personagens principais, já que seus nomes A e Z estão envolvidos diretamente no diálogo, em que ambas tem seus nomes simplificados, considerando as significações possíveis que as letras A e Z do alfabeto possam sugerir; sobre a temática se encaminhar de modo labiríntico, uma espécie de *mise en abyme*, posto que o texto inteiro se baseia num diálogo sobre outro diálogo.

⁷⁸ A.— Distraídos em discorrer sobre a imortalidade, tínhamos deixado que anoitecesse sem acender a lâmpada. Não víamos nossos rostos. Com uma indiferença e uma serenidade mais convincentes que o fervor, a voz de Macedônio Fernández repetia que a alma é imortal. Assegurava-me que a morte do corpo é totalmente insignificante e que morrer deve ser o fato mais nulo que pode acontecer a um homem. Eu brincava com a navalha de Macedônio; abria-a e fechava-a. Um acordeom vizinho desfiava infinitamente “La cumparsita”, essa cantilena consternada que agrada a muitas pessoas, porque lhes mentiram que é antiga... Sugeri a Macedônio que nos suicidássemos, para discutir sem estorvo.

Z (zombeteiro). — Mas desconfio que no fim não se animaram.

A (já em plena mística). — Francamente, não me lembro se naquela noite nos suicidamos. (BORGES, 2008, p. 15).

No que tange à sucessão dos fatos ocorridos no texto, e, levando em consideração a sua estrutura, percebemos de forma matemática como o enredo vai ganhando volume, que seria uma causa; até atingir o desfecho que deixa o ar de incerteza e de hesitação, um efeito.

Ou seja, a ideia aqui é conceber que a própria organização estrutural do micro conto enquanto causa, permite o efeito que direciona o texto para o terreno do fantástico, portanto é necessário retomar aqui, rapidamente, os escritos de Tzvetan Todorov ao discorrer sobre a definição do fantástico:

Estamos agora em condições de precisar e completar a definição do fantástico. Este exige que três condições sejam preenchidas. Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiada a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real, se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor real adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda não pode ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições. (TODOROV, 2007, p. 30).

A hesitação que rege os acontecimentos na história e, principalmente, em que tempo esses acontecimentos estão situados, levou-nos a elaborar um esquema que pode ser aplicado enquanto viabilidade para a leitura deste conto borgeano.

Para tanto, pensamos na figura do quiasma ótico como uma pequena estrutura em forma de X, na qual os nervos ópticos se juntam e se cruzam, também pode se referir a um figura de linguagem em que os elementos e as ideias são postos em forma de X, que enquanto figura de linguagem enseja uma construção anômala originada do cruzamento de construções normais. Essas considerações ajudam a compreender o que pretendemos a partir do conceito de quiasma, exatamente pela disposição em xis, o qual desmembramos para proceder com a nossa elucubração.

A disposição em formato de X, favorece o cruzamento de duas linhas formam um ponto de interseção em que, a partir dele, faz possível perceber duas letras vê (V): uma voltada para cima – V - e outra voltada para baixo - Λ - nas quais, o ponto de intersecção que antes forma o X do quiasma ótico, passa a ser o vértice de cada letra V (vê).

Para formular a proposta de leitura do texto, tomamos aqui aquela figura do quiasma óptico, uma vez que o adjetivo óptico, norteia e orienta a proposta pretendida: possibilitar uma visão sobre a estrutura do texto que permita visualizar traços do tempo, da eternidade e da imortalidade neste conto.

Pois bem, no que tange à estrutura do micro conto borgeano, o V (vê voltado para cima) representaria a primeira parte da narrativa em que, lendo da esquerda para a direita na ponta superior esquerda do V , estaria a personagem A_1 (recebeu essa designação para referir a primeira participação de A no diálogo), cuja fala vai encaminhar o enredo a partir da conversa sobre a imortalidade (I), que houvera tido antes com Macedônio Fernandes ($M.F.$).

A temática dessa parte do diálogo ocupará o vértice do V ou, por correspondência o centro do X do quiasma; no ponto superior direito do V está Macedônio Fernandes, personagem com quem A_1 dialogara.

Ou seja, A_1 dialoga com *Macedônio Fernández* cujo vértice corresponde a mesma temática do segundo diálogo e s constitui uma conversa anterior àquela de A com Z , cujo ensejo que move o enredo são considerações que aqueles interlocutores tiveram sobre a imortalidade (I). Assim temos a seguinte equação: $A_1 \rightarrow M.F. = (I)$, a seta entre as personagens representam a direção do diálogo, nesse primeiro momento entre os interlocutores A e $M.F.$, sobre a imortalidade. Esta estrutura matemática é uma possibilidade de perceber como, num primeiro momento do texto está organizada a narrativa. Desse modo é possível ler de forma direta o seguinte: o personagem A dialoga com o personagem $M.F.$, e esse diálogo versa sobre a imortalidade (I). Vejamos na primeira fala do personagem $-A_1-$, que a temática fica evidente ao declarar que: “– Distraídos em discorrer sobre a imortalidade, tínhamos deixado que anoitecesse sem acender a lâmpada. Não víamos nossos rostos.” (BORGES, 2008, p. 15).

Mais adiante, aparece Macedônio Fernández, o primeiro interlocutor do personagem A_1 : “Com uma indiferença e uma serenidade mais convincentes que o fervor, a voz de Macedônio Fernández repetia que a alma é imortal.” (BORGES, 2008, p. 15).

Nestes dois trechos do conto é possível perceber a estrutura apresentada para o diálogo, o qual contempla perfeitamente a primeira fórmula já apresentada aqui: $A_1 \rightarrow M.F. = (I)$, bem como a confirmação da temática desse primeiro diálogo.

Num segundo momento do conto, o A (vê de cabeça para baixo) aparece para fechar o diálogo entre os personagens. Fazendo a leitura da esquerda para a direita, a mesma obedece a seguinte dinâmica: no ponto inferior esquerdo do A está Z ; no vértice continua a temática I (imortalidade), e na ponta inferior direita está A_2 (o número dois, além de distinguir o personagem A de seu segundo momento de participação no diálogo, serve para evidenciar a interlocução que este personagem desenvolve num segundo momento da narrativa a qual protagoniza somente com Z). O enredo estruturamos na figura do A (vê de cabeça para baixo), com isso temos uma outra equação que a representa: $Z \rightarrow A_2 = (I)$.

Essa segunda equação permite visualizar a estruturação da segunda parte do texto, ou melhor, a segunda fase do diálogo. Assim é possível ler de forma direta o seguinte: o personagem Z dialoga com o personagem A₂, mas as declarações anteriormente feitas por A₁ vão no sentido de cruzar a ideia do primeiro diálogo para então ensejar o segundo diálogo. Para entender melhor esta dinâmica é importante que se relembrem alguns trechos das falas das personagens envolvidas no primeiro momento do texto *Diálogo sobre um Diálogo*.

A fala de A₁ é uma sugestão de suicídio a Macedônio Fernandez, a qual ambos executariam: “Sugeri a Macedônio Fernández que nos suicidássemos para discutir sem estorvo.” (BORGES 2008, p. 15), justificando que a discussão sobre a condição de imortalidade ficaria livre de qualquer dúvida, já que o próprio Macedônio havia declarado que “a alma é imortal” (BORGES, 2008, p. 15), e, se assim fosse, o diálogo deles sobre a imortalidade continuaria pela eternidade já sendo ambos, duas almas.

Após essa a necrófaga sugestão de A₁, o personagem Z faz uma colocação breve, que enseja uma dúvida: “–Mas desconfio que no fim não se animaram.” (BORGES, 2008, p. 15), esta fala de Z leva à seguinte questão: os personagens do primeiro diálogo estariam vivos ou mortos? Partimos da primeira fala do personagem ‘A’ vemos no trecho “tínhamos deixado que anoitecesse sem acender a lâmpada” (BORGES, 2008, p. 15), no qual o verbo *anoitecer*, utilizado na forma *anoitecesse* pode conter um valor outro, diferente daquele que descreve o início da noite; pode representar aqui um processo de morte das personagens, já que um outro verbo *ter* na forma *tínhamos* revela-nos que o processo teria ocorrido com os dois personagens A e *Macedônio Fernández*.

Uma outra pista que pode ser percebida nesse começo do conto, é o efeito temporal causado pela expressão *tínhamos deixado que anoitecesse*, podendo representar que ambos foram morrendo aos poucos, que foram deixando que escurecesse a vista a ponto de não poderem mais ver seus rostos.

Entretanto, o processo de morte não faria cessar o diálogo entre os personagens, dado que continuam a conversa e mais adiante este suposto processo de morte e a manutenção do diálogo fica evidente em “Não víamos nossos rostos.” (BORGES, 2008, p. 15). O fato dos personagens não se avistarem demonstra o quão sombrio e escuro é o lugar em que se encontravam, o qual pode ser atribuído a uma espécie de plano pós morte, em que ambos seguem com o diálogo, confirmando a legitimidade da experiência da imortalidade no ensejo dialógico protagonizado por A e Macedônio Fernández em que o tempo é praticamente indecifrável.

A dúvida sobre se os personagens estariam vivos ou mortos permanece, e é reafirmada no desfecho do conto em que o personagem A, em resposta à colocação de Z diz não se lembrar de haver cometido suicídio, conforme relata: “A (já em plena mística) – Francamente, não me lembro se naquela noite nos suicidamos” (BORGES, 2008, p. 15).

Notamos que o estado final de A no diálogo é assinalado entre parêntesis, a expressão colocada ali, realça que todo o conto se passa numa espécie de mundo místico, um mundo de espíritos, a ponto disto ter sido mencionado pelo escritor.

Um outro dado interessante para reafirmar a atmosfera temporal que assegura o caráter de imortalidade é que na fala anterior de Z, o escritor argentino também usa uma expressão entre parêntesis para designar o estado em que se encontrava, dizendo “Z (zombeteiro)” (BORGES, 2008, p. 15), o adjetivo utilizado assinala um traço importante a respeito do personagem por dizer de sua natureza: “que ou quem zomba, debocha” (BECHARA, 2011, p. 1152), o tom brincalhão e debochado com que se porta no texto, pode representar aqui uma espécie de hesitação de Z em meio a todos os fatos que oriundos do diálogo que A teve com Macedônio, os quais eram compartilhados em conversa com Z. Notamos que essa segunda parte do diálogo continua versando sobre a mesma temática: imortalidade (I).

Logo, as duas equações $A_1 \rightarrow M.F. = (I)$, e $Z \rightarrow A_2 = (I)$, correspondendo respectivamente a *V* e ao *A* que, por conseguinte, correspondem respectivamente, ao primeiro e ao segundo momento do texto, em que o *V* é igual ao (diálogo 1) - sobre (encima de) - um *A* (diálogo 2) compondo novamente o ‘X’ do quiasma óptico.

Recompondo a estrutura do relato borgeano após tê-la bipartido em duas letras *V*, o quiasma revela-se pela conexão em cujo ponto de intersecção figura a temática do enredo. Através do *X* (xis) formado pela sobreposição dos vês (*V* e *A*), notamos o *mise en abyme* em *Diálogo Sobre um Diálogo*, a estrutura do quiasma óptico permite visualizar a forma arguta de sua estrutura textual em que se constrói um diálogo sobreposto a outro.

A atmosfera criada em torno destes diálogos, remete àquela descrita pelo fantástico, pois gera o incerto, o duvidoso e a hesitação “O fantástico nos coloca diante de um dilema: acreditar ou não?” (TODOROV, 2007, p. 92), esta questão coloca o leitor de *Diálogo Sobre um Diálogo* numa dúvida em relação aos fatos que acontecem no interior da trama. A discussão sobre a imortalidade no conto de Borges, leva o leitor a

[...] hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, essa hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra. (TODOROV, 2007, p. 39).

O ensejo do fantástico faz com que o leitor questione acerca dos fatos. Alguns detalhes como foram aqueles percebidos: na configuração das personagens- no caso A e Z – em que as letras do começo e do fim do alfabeto são os nomes das personagens, isso traz para o diálogo toda uma conjectura que gira em torno da ideia de começo e fim da vida; na configuração do tempo da narrativa que é dissolvido nos fatos que envolvem as personagens, mas que não segue uma ordem, nem cronológica nem psicológica, senão uma ordem que dissolve o tempo e o espaço na estrutura, sobretudo no encaminhamento do enredo, a proporção que os fatos vão ocorrendo.

Nesse sentido, a atmosfera gerada coloca o leitor sob um nível de atenção sobre os eventos do texto, já que a cada momento de incerteza precisa ser posto em equilíbrio. Neste caso, a atmosfera gerada no seio do fantástico, faz com que o leitor trate com elas no plano do real até que ele encontre uma dúvida, uma forma de hesitar ou uma incerteza a qual ele, em certa medida, não conseguirá resolver facilmente.

Nesse contexto, de hesitação e de dúvida, gerado a partir da sucessão dos fatos em que um diálogo é sobreposto a um outro diálogo, conforme demonstrado e proposto na metáfora do quiasma óptico, o lastro com o tempo é perdido no ínter do enredo, tanto o leitor quanto as personagens A, Macedônio Fernández e Z, atuam num cenário incerto regido por uma temporalidade dissolvida, ou seja, é muito difícil determinar que espaço serve de cenário para a trama e em que tempo ela ocorre.

5 CONCLUSÃO

É uma tarefa extremamente difícil concluir algo a respeito de um trabalho que se debruça sobre a obra de Jorge Luis Borges, na medida em que supomos que há sempre algo que falta ser dito.

A sensação de que algo poderia ter sido acrescentado em cada uma das partes deste trabalho encoraja-nos a seguir descobrindo e a lançar-nos novos desafios diante de algumas inquições que, por ventura, ficaram em aberto.

Certamente, o que tivemos como algo de mais valioso na elaboração deste trabalho foi, sem sombra de dúvidas, aquilo que veio na forma de novos saberes como foram aqueles das leituras, que imprimiam a uma busca constante pelos caminhos da obra desse escritor inesgotável que é Jorge Luis Borges.

Se não foi possível navegar por todos os oceanos que se mostraram em *O Fazedor* e em algumas obras, as quais lançamos mão para prosseguir flutuando em meio ao mar de palavras, símbolos, referências, formas, ordens, significados e contextos, talvez tenha sido porque algumas coisas só se revelarão a posteriori, ainda mais tendo consciência de que não fazia parte dos objetivos dessa pesquisa esgotar as leituras, considerações e interpretações possíveis da referida obra.

O que foi feito aqui, e isso podemos dizer com alguma certeza, é semelhante ao trabalho de um detetive que segue pistas para resolver os casos que lhes são postos, só que aqui na forma de textos literários de grande profundidade e densidade como são aqueles pertencentes à obra *O Fazedor*, ainda que diante do trabalho literário encontremos possibilidades e não uma descoberta última que leve a uma verdade última.

Por isso é que, por vezes e diante de tantos sendeiros, tivemos que escolher. Através do sendeiro escolhido é que traçamos algumas ideias que podem ser pensadas como possibilidades de encaminhamento como foi aquele que nos levou a elaborar a metáfora do quiasma ótico, por exemplo.

A análise de *O Fazedor*, na perspectiva da irrealidade e do tempo à luz do fantástico, legou uma série de diálogos entre a literatura e a filosofia bem como algumas questões que devem ser amadurecidas em outro momento, como é o caso daquelas relacionadas à ideia de labirinto, da morte e dos aspectos históricos da obra em questão as quais percebemos, entretanto não desenvolvemos sobre elas.

Num diálogo entre a biografia do escritor argentino e seu legado literário, pudemos enveredar pelos caminhos de um buenairense que se inscreve em sua obra, conforme vimos em: *As linhas de Borges no tempo através de O Fazedor e outras obras*.

O que nos pareceu interessante nessa parte do trabalho foi pesquisar como a história pessoal de um Jorge Luis Borges histórico aparece explicitamente e por vezes oculta nas prosas e poemas da obra estudada. Por isso, destacamos algumas simbologias, formas referenciadas e deixamos vir à tona algumas informações, as quais julgamos relevantes para entender como o escritor argentino constrói sua obra e como ele aparece e se identifica nelas.

O contexto da literatura hispano-americana do século XX foi primacial. Através dele foi possível ver como a obra de Borges floresceu e se amalgamou na cena literária argentina, dada a vasta produção literária de Borges mostrada na ocasião daquela parte do trabalho, e com a qual encerramos este primeiro momento de análises e conjecturas.

Passamos então para o segundo momento deste trabalho, o qual se aventurou pela via da irrealidade à luz do fantástico, e, no qual pudemos ver a forma com a qual o escritor argentino, trabalha a tessitura de sua obra e como o fantástico ajuda a construir determinados significados. Os escritos de Borges estão plenos de uma atmosfera que reúne os elementos do real, mas sua *antiphysis* atua como um catalisador do movimento mimético e se traduz em textos em que determinados acontecimentos são revestidos de irrealidade, em que procuramos pistas do real, as encontramos entretanto já estando envoltos em situações e ambientes que divergem do mundo e do tempo histórico.

Vimos que muitos desses significados colocavam em suspensão o tempo da narrativa, mesmo o tempo de alguns poemas, fazendo com que o leitor hesitasse entre aquilo que estava ocorrendo no texto literário e aquelas leis que regem a realidade em que se encontra; usamos a base do fantástico principalmente com a ajuda de Tzvetan Todorov (2004), bem como de outros teóricos cujas versões apresentamos em diálogo com os textos de Borges.

Enveredamos por alguns caminhos, os quais consideramos importantes para tratar sobre a irrealidade. Precisamos fazer um subtópico que colocou algumas ideias sobre a passagem do real para o irreal em um subtópico em que pudemos traçar o estudo.

Mais adiante, propomos uma reflexão acerca do fantástico em alguns textos de *O Fazedor* o que permitiu experimentar algumas teorias do fantástico que dariam ainda mais pistas sobre a essência da investigação pretendida. Verificamos que há no processo de irrealidade dos textos analisados, uma diluição do tempo enquanto regente dos fatos ocorridos, e que em determinados enredos ele é suprimido.

Por esse motivo é que a parte seguinte do trabalho é *Sobre o Tempo em O Fazedor*, propomos uma discussão sobre o tempo na obra em questão.

Foi uma experiência e um desafio grandiosos desenvolver uma das temáticas mais complexas de um texto literário, dada a quantidade de conjecturas, tanto pela crítica quanto por pesquisadores da literatura de Borges, os quais lançamos mão para discorrer sobre o tempo.

A densidade da temática do tempo na obra de Jorge Luis Borges aqui analisada, levou-nos não só a alguns filósofos e estudiosos do assunto, como foi o caso de Santo Agostinho em suas *Confissões* no livro XI e Bergson, mas também a alguns estudos de mitologia grega e de alguns matemáticos.

Para que melhor pudéssemos conduzir a pesquisa com base na exploração da temática do tempo, propusemos duas metáforas: a do rio e a do quiasma óptico, esta última surge como uma forma de perceber, pela desmontagem e montagem da estrutura do texto, uma forma de acessar o entendimento e interpretação do aspecto temporal, na dinâmica de um diálogo, em que o escritor argentino, coloca o tempo em suspensão e nos faz hesitar pelos fatos ocorridos no interior da narrativa.

A metáfora do quiasma ótico deixamos como um ponto de partida e não como algo acabado nesse trabalho, certamente, muito ainda poderá ser dito.

Concluimos que n'*O Fazedor* a irreabilidade e o tempo encontram um lugar privilegiado. As conjecturas e análises tecidas nesse trabalho deixam um passo dentre muitos passos a serem dados dentro dessa obra abundante e que novos caminhos devem e podem ser perscrutados com mais vagar em um outro momento.

Deixamos uma questão a respeito da literatura de Borges, que nos veio a partir do presente trabalho, sobretudo porque a obra aqui analisada faz parte de uma literatura em que a irreabilidade o tempo obedecem outras leis e se constroem a partir de dinâmicas as quais ainda temos que maturar.

São a irreabilidade e o tempo os fatores que influenciam e conferem caricaturas uma literatura pautada no imaginário de um escritor, ou é a literatura de um escritor que se molda fazendo com que percebamos a realidade e o tempo enquanto imaginários?

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bosi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AGOSTINHO, S. **De Trinitate** – Livros IX e XIII. [Tradução: Arnaldo do Espírito Santo, Domingos Lucas Dias, João Beato, Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel]. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.
- ARTUNDO, Patrícia, **Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARNATÁN, Marcos R. **Conhecer a Borges e a sua Obra**. Lisboa: Editora Ulisseia. 1977.
- BARRENECHEA, Ana María. **La expresión de la irrealidad en la obra de Borges**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2011.
- BECHARA, Evanildo. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2011.
- BELLOS, Alex. **Alex no País dos Números**. São Paulo. Companhia das letras 2011.
- BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORGES, Jorge Luís. **O Fazedor**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- _____. **El Hacedor**, Madrid, Alianza Editorial, S.A. 1998.
- _____. **O Aleph**. Título original: *El Aleph* Jorge Luís Borges; tradução Josely Vianna Baptista, São Paulo Companhia das letras, 2008.
- _____. **O Livro de Areia**. Título original: *El Libro de Arena* (1975) / Jorge Luis Borges; tradução Josely Vianna Baptista, São Paulo Companhia das letras, 2009.
- _____. **Borges oral e sete noites**. Título original: *Borges Oral y siete noches* / Jorge Luis Borges; tradução Josely Vianna Baptista, São Paulo Companhia das letras, 2011.
- _____. **Informe de Brodie**. Título original: *El Informe de Brodie* / Jorge Luis Borges; tradução Josely Vianna Baptista, São Paulo Companhia das letras, 2008.
- _____. **História da Eternidade**. Título original: *Historia de la Eternidad* / Jorge Luis Borges; tradução Josely Vianna Baptista, São Paulo Companhia das letras, 2010.
- _____. **Primeira Poesia**. Título original: *Fervor de Buenos Aires / Luna de enfrente Cuaderno de San Martín/ Jorge Luis Borges*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo Companhia das letras, 2007.

_____. **Prólogo com um Prólogo de Prólogos**. Título original: *Prólogo con un Prólogo de Prólogos* / Jorge Luis Borges; tradução Josely Vianna Baptista, São Paulo Companhia das letras, 2008.

_____. **Borges oral e sete noites**. Alianza Editorial. Madrid. 1999.

_____. **Ensaio Autobiográfico**. Companhia das Letras, tradução Josely Vianna Baptista, São Paulo Companhia das letras, 2007.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. 1ª. Ed. São Paulo Perspectiva; Belo Horizonte, 2013.

_____. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999

BULFINCH, Tomas. **O livro da Mitologia: A Idade da Fábula**. Tradução Luciano Alves Meira. 1ª. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

CAILLOIS, Roger. *De la féerie à la science-fiction*. In: _____. *Anthologie du fantastique*. Paris: Gallimard, 1966.

CASTEX, Pierre-Georges. **Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant**. Paris: Corti, 1962.

_____. **Antologie du conte Fantastique Français**. Paris: Corti, 1963.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Lisboa: DIFEL, 1998.

CHEMAMA, Roland; VANDERMERSCH, Bernard. **Dicionário de psicanálise**. Tradução: Francisco Settineri; Mario Fleig; revisão: Renato Deitos; Smirna Cavaleiro São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007.

CORTÁZAR, Julio. **Axolotes**. In: _____. Final de jogo. Tradução de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1974. p. 163-170.

FERREIRA, Eliane Fernanda C. **O (In) visível imaginado em Borges**. In: Pedro Pires Bessa (Org.). Riqueza Cultural Ibero-Americana. Campus de Divinópolis-UEMG, 1996.

FREUD, Sigmund (1908 [1907]). **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. In: _____. *Escritores criativos e devaneio*. Vol.9 da Rio de Janeiro, Imago, 1976.

_____. (1856-1939). **Obras completas**. Volume 16. [Tradução Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica- quatro ensaios**. São Paulo. Realizações Editora. 2014.

FURTADO, Maria Silvia Antunes. **O Decadentismo e a Lítania da Velha: uma leitura a partir da psicanálise**. São Luís: [s.n.], 2002.

GARCIA, Othon Moacyr. **Comunicação em Prosa Moderna: aprenda a escrever aprendendo a pensar**. 23ª ed. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o Inconsciente**. 22ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Lisboa: Difel. Rio de Janeiro: Editora Bertrand, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JARDIM, Antonio. **Música: vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

JOZEF, Bella. **Borges: linguagem e metalinguagem**. In: O espaço reconquistado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

_____. **História da literatura hispano-americana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

_____. **Romance Hispano-Americano**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

LACAN, Jacques. **Função e campo da fala e da linguagem**. In: Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LLOSA, Mario Vargas. **A Verdade das Mentiras** –Barcelona, ARX. 2007.

MAN, Paul de. **Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MASINA, Lea. **Murilo Rubião, o mágico do conto**. In: O pirotécnico Zacarias e outros contos escolhidos. Porto Alegre: L & PM, 2001. PAES, José Paulo. “Introdução”. In: Maravilhas do conto fantástico. São Paulo: Cultrix, 1960.

MAUPASSANT, Guy de. **Le fantastique. Le Gaulois**, Paris, 7 oct.1883. Disponível em: <<http://www.maupassantiana.fr/Oeuvre/ChrLeFantastique.html>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

MCLEAN, Adan. **A Deusa Tríplice**. 10ª. Ed.. São Paulo: Cultrix, 1989.

MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges por Borges**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Borges uma Poética da Leitura**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1980.

MOISÉS, Massaud. **A Análise Literária**. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

NERUDA, P. **Nuevas Odas elementales**. De Bolsillo, Barcelona 2003.

NODIER, Ch, **Oeuvres Completes**. Paris, Editions Garnier Frères Renduel, 1837.

PESSANHA, J. A. **Os Pensadores: Santo Agostinho**. Tradução de J. Oliveira Santos, S. J. e A. Ambrósio de Pina, S.J. São Paulo. 1999.

PESSOA, Fernando. **Cancioneiro**. Ciberfil, Lisboa. 2002.

PINTO, Julio Pimentel. Borges, **Itinerários da crítica: irrealismo, leituras, história**. Fragmentos, números 28/29, p. 013/019 Florianópolis: 2005.

RIMBAUD, Arthur. **Correspondência**. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

_____. **Escritos de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2002.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo, Editora Peixoto Neto, 2004.

SOUZA, José Cavalcante de. **Os Pré-Socráticos – Fragmentos Doxografia e Comentários**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda.1996.

TAHAN, Malba. **O Homem que Calculava**. 72ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction à la littérature fantastique**. Paris, Seuil, 1970.

_____. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Simbolismo e interpretação**. Trad. Nícia Adam Bonatti. 1ª.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TORRANO, Jaa. **Teogonia: a origem dos Deuses-Hesíodo**. Trad. Jaa Torrano. s/c. Iluminuras, 2001.

VAX, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Trad. João Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1974.

VOLEK, Emil. **Aquiles y la Tortuga: Arte, imaginación y realidad según Borges**. In: Cuatro claves para la modernidad. Analisis semiótico de textos hispánicos. Madrid: Gredos, 1984.